

MARIA APARECIDA DE OLIVEIRA

**A busca do tempo perdido em *As horas* de Michael Cunningham: a
modernidade revisitada pela pós-modernidade.**

ARARAQUARA

- 2006 -

MARIA APARECIDA DE OLIVEIRA

**A busca do tempo perdido em *As horas* de Michael Cunningham: a
modernidade revisitada pela pós-modernidade.**

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários da Faculdade de Ciências e
Letras, UNESP – Campus de Araraquara,
para obtenção do título de Mestre em
Letras, sob a orientação da Profa. Dra.
Maria Clara Bonetti Paro**

ARARAQUARA

- 2006 -

MARIA APARECIDA DE OLIVEIRA

A busca do tempo perdido em *As horas* de Michael Cunningham: a modernidade revisitada pela pós-modernidade.

**Dissertação para a obtenção do título
de Mestre em Letras**

**FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS LITERÁRIOS**

Orientadora: Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro

**BANCA EXAMINADORA: Prof^a Dr^a Márcia Valéria Zamboni Gobbi
INSTITUIÇÃO: UNESP - Araraquara**

**BANCA EXAMINADORA: Prof^a Dr^a Marisa G. Gonçalves de Souza
INSTITUIÇÃO: UNAERP – Ribeirão Preto**

**ARARAQUARA
- 2006 -**

**Dedico este trabalho a todos aqueles que estiveram presentes nas horas dedicadas a
este sopro de vida que me escapa...**

Agradecimentos

À minha orientadora, Maria Clara, guia intelectual, pelo imenso trabalho e pelas leituras incansáveis do meu texto. Sem sua ajuda o caminho teria sido muito mais árduo.

À minha co-orientadora Márcia Valéria, pelo acompanhamento desse projeto desde o seu nascimento, pelo seu olhar crítico e cuidadoso.

À minha mãe, companheira nos momentos mais difíceis.

A meu pai, minhas irmãs e irmãos, pelo companheirismo e força.

Aos meus amigos, Patrícia, Solange, Márcias, Paula, Micael e... tantos outros, pela compreensão, amizade e pelos bons momentos.

À minha amiga, Maria Cristina, guia espiritual, que me ajudou a iluminar partes do meu caminho.

Aos meus colegas da Cultura Inglesa de São Carlos, companheiros na metodologia de ensino e de vida, pela cooperação não só quanto ao meu crescimento profissional, mas principalmente, por acrescentarem mais vida no meu trabalho.

Aos meus colegas das Diretorias de Ensino de Taquaritinga e de São Carlos, pela compreensão e paciência.

Aos meus alunos, por compartilharmos momentos construtivos e prazerosos de aprendizado.

Ao meu então querido, Marcelo, sem a sua ajuda e sem a sua música poética, eu não teria tanta inspiração e tudo seria menos colorido.

Acho muito razoável a crença céltica de que as almas daqueles a quem perdemos se acham cativas nalgum ser inferior, num animal, um vegetal, uma coisa inanimada, efetivamente perdidas para nós até o dia, que para muitos nunca chega, em que nos sucede passar por perto de uma árvore, entrar na posse do objeto que lhe serve de prisão. Então elas palpitam, nos chamam e, logo que as reconhecemos, está quebrado o encanto. Libertadas por nós, venceram a morte e voltam a viver conosco.

É assim com o nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços da nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculto, fora do seu domínio e do seu alcance, nalgum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material) que nós nem suspeitamos. Esse objeto, só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca.

Marcel Proust

Porém, se a nostalgia conota uma evasão do presente, a idealização de um passado (de fantasia) ou uma recuperação desse passado como sendo edênico, então decididamente o repensar irônico pós-modernista da história não é nostálgico. De forma crítica, ele confronta o passado com o presente, e vice-versa. Numa reação direta contra a tendência de nossa época no sentido de valorizar apenas o novo e a novidade, ele nos faz voltar a um passado repensado, para verificar o que tem valor nessa experiência passada, se é que ali existe mesmo algo de valor. Mas a crítica de sua ironia é uma faca de dois gumes: o passado e o presente são julgados um à luz do outro.

Linda Hutcheon

OLIVEIRA, Maria Aparecida de. A BUSCA DO TEMPO PERDIDO: A MODERNIDADE REVISITADA PELA PÓS-MODERNIDADE. 2006. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, 2006.

Resumo: O debate entre a modernidade e a pós-modernidade tem levantado grandes questões para uma compreensão do que representou a primeira e a partir da qual se pode delinear a segunda. O objetivo dessa pesquisa é analisar de que forma um romance pós-moderno, *As horas*, do autor norte-americano Michael Cunningham (1952-) se apropriou da obra moderna *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf. O presente trabalho propõe-se a discutir essa apropriação, evidenciando as relações paródicas entre os dois textos; a investigar a configuração do tempo na narrativa, verificando as possíveis relações entre história e ficção e a analisar a construção das personagens femininas, ex-cêntricas do romance, examinando como o discurso das figuras femininas é construído na referida obra de Cunningham.

Palavras chaves: Modernidade, pós-modernidade, paródia, tempo, narrativa narcísica.

OLIVEIRA, Maria Aparecida de. SEARCHING FOR THE LOST TIME: THE MODERNITY REVISITED BY POST-MODERNITY. 2006. Dissertation (Master) Post-Graduation Program in Literary Studies, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, 2006.

Abstract: The discussion between modernism and post-modernism has brought about several questions that we must answer in order to have an overview of both movements, once we are able to understand what the first has represented, we can better situate the second. Taking this into consideration, our aim is to analyze in which ways the contemporary *The hours*, written by the north-American author Michael Cunningham, appropriates the earlier *Mrs. Dalloway*, by Virginia Woolf. Thus, the aim of this study is to discuss these questions, verifying the parodic relations between the two texts. Furthermore, our intention is to investigate another important discussion: the time, verifying the possible relations between history and fiction. Lastly, our attention focuses on the construction of the ex-centric characters, examining how the discourse of these characters is built in Cunningham's novel.

Key words: Modernism, post-modernism, parody, time, narcissistic narrative.

SUMÁRIO

Introdução	10
PARTE I – A BUSCA DOS ANTECEDENTES DA PARÓDIA PÓS-MODERNA	
Capítulo 1 - Modernismo revisitado pelo pós-modernismo	20
1.1. O modernismo de Virginia Woolf.....	34
1.2. A questão da paródia pós-moderna – Desconstruindo ou reverenciando o cânone?.....	44
PARTE II – O DIÁLOGO ENTRE TEMPOS MODERNOS E TEMPOS PÓS- MODERNOS	
Capítulo 2 - Relações temporais – Tempo e narrativa, História e Ficção.....	70
2.1 As horas de Clarissa Dalloway e as horas de Clarissa Vaughan..	86
2.2 Ressonância dos tempos modernos de Woolf na pós-modernidade de Cunningham em <i>As horas</i>	96
2.3 Proust, Woolf e Cunningham: Três autores em busca do tempo perdido.....	111
PARTE III – A FRAGMENTAÇÃO DO SUJEITO EM TEMPOS PÓS- MODERNOS	
Capítulo 3 - As ex-cêntricas personagens femininas de <i>As horas</i>	123
Considerações Finais	136
Referências	145

Introdução

There is no doubt in my mind that I have found out how to begin (at 40)
to say something in my own voice; and that interests me so that I feel I
can go ahead without praise.¹
Virginia Woolf

O presente trabalho tem por objetivo analisar o romance *As horas*² (1999) de Michael Cunningham (1952-), investigando de que modo um texto contemporâneo se apropria e transforma seu predecessor, no caso, a obra *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, publicada em 1925. Serão evidenciadas as relações paródicas entre os dois textos, demonstrando, também, como ocorrem as relações entre o Pós-Modernismo, período em que Cunningham se insere, e o momento que o antecede, o Modernismo, no qual Virginia Woolf se situa. Investiga-se, também, a configuração do tempo na narrativa, verificando as possíveis relações entre tempo e narrativa e história e ficção e analisa a construção de personagens ex-cêntricas do romance, termo tomado por Linda Hutcheon (1991).

Para a análise das personagens ex-cêntricas limitou-se às personagens femininas do romance, pois é a representação do sujeito feminino um dos eixos fundamentais na análise da retomada da modernidade por *As horas*. Apesar de analisar-se, também, a construção das personagens masculinas, como por exemplo, a personagem Richard Brown, que é imprescindível na construção da narrativa, preferiu-se focalizar a atenção na forma de representação da figura feminina feita por Cunningham.

Sendo assim, antes de iniciar o primeiro capítulo, ainda na introdução, pretende-se situar a obra de Michael Cunningham na Literatura Norte-Americana, além de abordar outras obras do mesmo e apresentar um breve resumo da obra *As horas*.

¹ Não há dúvida em minha mente que eu descobri (aos 40) como começar a dizer alguma coisa com minha própria voz; e isso me empolga tanto que sinto que posso seguir adiante ainda que sem qualquer reconhecimento. (Tradução nossa)

² Cunningham, M. **As horas**. Tradução Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

O trabalho está dividido em três partes: A busca dos antecedentes da paródia pós-moderna, O diálogo entre tempos modernos e tempos pós-modernos e A fragmentação do sujeito em tempos pós-modernos. Na primeira parte, o capítulo inicial “Modernismo revisitado pelo pós-modernismo”, de maneira muito breve, expõe as relações entre os dois períodos literários em que as obras estão inseridas, apresentando a posição de vários teóricos que analisam as relações entre modernismo e pós-modernismo.

Em “O modernismo de Virginia Woolf”, discute-se as características próprias do texto de Virginia Woolf que foram enfatizadas pelo escritor Michael Cunningham. Assim, a intenção é elucidar, a partir das referências textuais, as relações entre o modernismo e o pós-modernismo, verificando, também, a relação da própria escritora com a tradição e com o momento literário em que estava inserida sua obra *Mrs. Dalloway*.

Em “A questão da paródia pós-moderna – Desconstruindo ou reverenciando o cânone?” investiga-se as relações paródicas entre os dois textos, tomando como embasamento teórico o conceito de paródia de Linda Hutcheon (1991), questionando-se se a obra desconstrói ou reverencia o modelo parodiado. Além de parodiar a obra de Virginia Woolf, o autor constrói uma personagem de ficção que é, também, uma paródia da própria escritora, baseada nos seus diários, cartas e ensaios, o que nos leva a questionar a relação entre realidade e ficção. Aqui, verifica-se, ainda, como a revitalização da obra de Woolf trouxe à tona muitos dos pensamentos da escritora, levando-nos a considerar *As horas* como um suplemento não só de *Mrs. Dalloway*, mas de todo projeto estético de Virginia Woolf.

No capítulo inicial da segunda parte, “Relações temporais – Tempo e narrativa, História e Ficção” passa-se a uma análise da configuração do tempo na narrativa, em que se verifica as relações entre tempo e história e história e ficção. De posse desses conceitos

teóricos, em “As horas de Clarissa Dalloway e as horas de Clarissa Vaughan” e “Ressonância dos tempos modernos de Woolf na pós-modernidade de Cunningham em *As horas*”, pretende-se verificar por meio da análise da obra, a aplicabilidade dos procedimentos teóricos apresentados sobre a questão do tempo.

Ainda pensando na questão do tempo, procura-se discutir, em “Proust, Woolf e Cunningham”, a razão dessa volta ao passado, interpretando-a não apenas como uma volta nostálgica a um tipo de paraíso perdido, com o qual se perdeu completamente o contato, mas, sobretudo, como uma avaliação crítica desse passado. Nesse sentido, a intenção é analisar de que maneira se mergulha no passado, por meio da memória, para recuperá-lo. Ao analisar o papel da memória, presente tanto em Proust, como em Woolf e em Cunningham, verificamos como se dá o processo de criação de cada escritor e a maneira como as escritas de estão relacionadas. Proust ilumina o trabalho de Woolf, que influencia completamente o trabalho de Cunningham.

Finalmente, na terceira parte, no capítulo três, a atenção volta-se para a construção das personagens ex-cêntricas no romance *As horas*, principalmente, das personagens femininas, procurando-se definir o modo como é delineada a identidade dessa figura feminina ao longo de três gerações completamente diferentes, mas que carregam traços comuns. A intenção é demonstrar o que está presente nas entrelinhas de um olhar masculino que, ao representar a identidade feminina, revela alguns padrões que são fixamente pré-concebidos e estereotipados.

Antes da retomada da modernidade realizada por Cunningham em *As horas*, é importante situá-lo no contexto pós-moderno. Desse modo, pretende-se abordar outros livros do autor, verificando o caminho tomado pelo escritor antes de chegar à obra que é nosso objeto de estudo, a fim de perceber qual a ligação entre os mesmos.

Michael Cunningham entrou em contato com o mundo da Literatura ainda adolescente e, após se deparar com o livro *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, decidiu que deveria um dia escrever sobre o poder da leitura, ou seja, sobre o modo como um grande livro pode influenciar e, mesmo, mudar as pessoas. O resultado dessa decisão foi a publicação de *As horas*, romance ganhador dos prêmios PEN/Faulkner e Pulitzer para surpresa de seu autor.

Michael Cunningham é autor de cinco romances e vários contos. Seu primeiro livro *Golden States*, publicado em 1980, foi muito bem recebido pela crítica, embora, não tenha feito tanto sucesso quanto os outros. Nessa mesma época, ele já tinha começado seu novo projeto, o qual só viria a ser publicado dez anos mais tarde: *A home at the end of the world*. Em 1996, há a publicação de *Flesh and blood* e, após três anos, o romance *The hours* é publicado. Em seguida, em 2002, o autor publica *Land's end: A walk through Provincetown*. Além desses romances, consta, também, na bibliografia de Cunningham uma produção de contos: “Bedrock” (1981), “Clean Dreams” (1990), “Cleaving” (1991), “Mister Brother” (1999), “Pearls” (1982), “The Slap of Love” e “White Angel” (1988).

Alguns críticos, como Reed Woodhouse, consideram os romances de Michael Cunningham como representantes da ficção *gay* americana, classificação com a qual não concordamos por ser demasiado simplificadora e reducionista para um escritor da complexidade e profundidade de Cunningham.

Woodhouse, de acordo com T. Young, classifica as obras de Michael Cunningham dentro da ficção *gay*, como pertencente à “ficção assimilativa”, isto é, aquela que, apesar de tratar de personagens homossexuais, é mais abrangente porque lida com valores universais que dizem respeito a todos independente de gênero. Já a “ficção transgressiva ou *queer*” apresenta uma narrativa mais radical e com atos sexuais e psicológicos extremos.

Entretanto, nota-se que essa classificação é bastante reducionista, porque embora a homossexualidade seja um ponto de partida nas obras de Cunningham, essas não se limitam a explorar somente esse tema.

Os romances de Cunningham, como aponta Young (2003), expressam uma compreensão contemporânea da noção de sexualidade, como um movimento fluído e heterogêneo, pois a sexualidade contemporânea não pode ser tomada como estática e biologicamente determinada, pelo contrário, ela é provisória, historicamente contingente e socialmente construída. As personagens de Cunningham apresentam uma sexualidade ambivalente, embora seus romances tenham personagens *gays*, eles não estão centrados em torno delas, mas sim em torno do questionamento dos laços familiares, dos relacionamentos entre as pessoas e de questões ainda mais amplas como vida e morte, que estão relacionadas ao mundo do pós-Aids, momento que requer uma nova postura tanto em termos pessoais como sexuais e no qual uma “política da diferença” começa a ser substituída por uma “política da identidade”, que tem fortes implicações com a liberação do movimento *gay* e com a expansão da epidemia da Aids.

Desse modo, pode-se observar no romance *A home at the end of the world*, publicado em 1990, nitidamente tais questionamentos, uma vez que se fala sobre perdas, demonstrando que as relações não ortodoxas são uma tentativa de recuperar os sofrimentos causados pelos traumas familiares. Embora, as tentativas de uma relação alternativa terminem por fracassar, elas aparentam ser menos destrutivas do que os núcleos familiares tradicionais.

Essas discussões estão também presentes no romance *Flesh and blood*, que representa a saga de uma família de imigrante e seus conflitos familiares. Longe de querer julgar seus personagens, para além do bem e do mal, o autor narra mais uma vez como o

desequilíbrio familiar pode afetar a formação de indivíduos em uma sociedade. Em um contexto em que predomina o uso de drogas e a liberdade sexual, personagens perdidas ligam-se a outras personagens também *outsiders*, em busca de verdadeiros valores, que estão extintos em uma instituição familiar falida.

Como já havia notado Tory Young, a preocupação com a questão de gênero nas obras do autor Michael Cunningham é uma constante. Por exemplo, ao inserir em uma de suas narrativas uma *drag queen* dominada por um instinto maternal - diferentemente do que se espera de alguém envolvido em mundo de entorpecentes e de promiscuidade sexual - o autor inverte os papéis tradicionais. Além de denunciar a falência da instituição familiar, leva-nos a pensar se esses papéis não seriam apenas criações culturais, impostos às mulheres que devem apenas segui-los, sem se questionar a esse respeito, o que resulta em uma insatisfação generalizada, que termina por afetar profundamente todos os envolvidos nessa relação.

Tanto em *A home at the end of the world* quanto em *Flesh and blood* nota-se que o autor questiona não só a questão da identidade, da sexualidade e da afetividade, rompe, também, com as relações de gênero, além de pôr em xeque a falência da instituição familiar. Ambos os romances delineiam a trajetória de protagonistas masculinos que saem de um núcleo familiar infeliz para encontrar conforto em um âmbito familiar alternativo. Esses dois livros completam um ciclo representante da primeira década da epidemia da AIDS, e foram escritos para pessoas que estão mortalmente doentes.

Entretanto, o tema não estaria assim tão esgotado, como se pode perceber em *As horas*; enquanto trabalhava em *A home at the end of the world*, Cunningham decidiu começar a esboçar a história que sempre desejou escrever, sua profunda conexão com o livro *Mrs. Dalloway* e a vida trágica de Virginia Woolf, que o assombrou por décadas.

Assim, o escritor ousou realizar aquilo que a grande maioria dos homens jamais o faria: penetrar no mais íntimo da alma feminina para transmitir seus pensamentos, desejos e anseios. Deve-se lembrar que *As horas* é o primeiro título escolhido por Virginia Woolf, que mais tarde o mudaria para *Mrs. Dalloway*.

O romance *As horas* narra a história de três mulheres, Virgínia Woolf, Clarissa Vaughan e Laura Brown, cujas vidas são brevemente expostas em capítulos alternados do livro. Cada mulher vive um simples dia do cotidiano em diferentes momentos do século 20.

Primeiramente, há Mrs. Woolf, que vive no subúrbio londrino de Richmond, em um dia de primavera em 1923, momento em que ela se depara com as primeiras tentativas de escrever seu romance *Mrs. Dalloway*, um livro sobre uma mulher que dará uma festa. Em seguida, aparece Clarissa Vaughan, em um dia em junho de 1998, em que ela se prepara para dar uma festa em Greenwich Village, Nova Iorque. Finalmente, Laura Brown figura em Los Angeles, em um dia em junho de 1949, em que ela inicia a leitura do romance de Virgínia Woolf *Mrs. Dalloway* e, também, em que ela prepara uma festa para o aniversário do marido. Ao fim desse longo dia, cada uma delas terá preparado sua suposta festa, terá refletido sobre a própria vida, bem como terá pensado sobre a personagem fictícia Mrs. Dalloway; todas serão surpreendidas por um beijo e, ao longo desse dia, se deparam com um momento de morte, que as obriga a refletirem sobre a própria existência.

Clarissa Vaughan é uma mulher de 50 anos, fascinada pela vida e por Nova Iorque e que há 18 anos vive com Sally, sua companheira. Ao iniciar seu dia, decide que ela mesma deve comprar as flores para a festa, que está preparando para o amigo Richard Brown, portador do HIV em fase terminal, e que acabou de receber um prêmio famoso por um livro de poesia. Ao percorrer as ruas de Nova York, Clarissa encontra-se em diversas situações: vê uma velha senhora que canta uma música sem nexos; encontra um velho amigo, um

romancista *gay*, cujo parceiro também é portador do vírus e a quem Clarissa decide comprar um presente; conversa com a vendedora de flores, que poderia ter sido uma grande cantora de ópera, mas que infelizmente não teve muita sorte. Enquanto isso, tem a impressão de ter visto um rosto famoso, que poderia ter sido Meryl Streep ou Vanessa Redgrave, o que a faz refletir sobre a idéia de imortalidade. Entre esses momentos, Clarissa relembra seu passado: um dia teria beijado seu amigo Richard à beira de um lago em uma época repleta de promessas de felicidade, que ela percebia ser um início da felicidade, e não a própria felicidade. No entanto, Clarissa não se casa com Richard; ao contrário, faz sua vida ao lado de Sally e torna-se nada mais do que uma esposa satisfeita e “feliz” em sua vida frívola com seus preparativos para a festa.

Laura Brown, muito mais jovem e completamente diferente de Clarissa, vive com o marido, em 1949, ex-soldado da guerra, e o filho de três anos de idade. Mrs. Brown não tem muita certeza se ama a ambos, entedia-se facilmente com a calma vida suburbana e acha-se incapaz de ser dona-de-casa, mãe e boa esposa para o marido, encontrando, portanto, extrema dificuldade para representar seu papel. Entretanto, Laura encontra sua fuga, literalmente, na leitura do romance *Mrs. Dalloway*, ao abandonar o filho na vizinha e escapar das tarefas domésticas para se refugiar em um quarto de hotel e ler o livro, onde lhe passa pela cabeça a idéia de um provável suicídio; mas, mesmo para tal, acha-se completamente incapaz. Então, retorna para o filho e o marido, e retoma sua vida nos preparativos para a festa de aniversário do marido. Anteriormente, Laura recebe a visita da amiga Kitty que, devido à possibilidade de um câncer, deve se ausentar para uma operação; ao confortar a amiga, há um beijo entre as duas. Tal fato faz com que Laura reflita sobre sua escolha e sobre a possibilidade da morte na sua vida. Assim, ela pensa na própria

existência: pode encontrar uma autenticidade nela mesma com uma natureza verdadeiramente sua, ou pode continuar a representar um papel ao qual se julga incapaz.

Virgínia Woolf, a terceira protagonista feminina de *As horas*, é retratada como personagem, uma escritora fictícia criando sua própria personagem Clarissa Dalloway. Ela acorda pela manhã, toma seu café e mergulha no mundo da ficção. Assim como Laura Brown, tem enorme dificuldade com as tarefas domésticas, como por exemplo, lidar com os criados, dar as ordens para os preparativos para o almoço e para o chá, que vai oferecer à irmã, Vanessa Bell. No entanto, tem verdadeiro prazer em ajudar o marido com os manuscritos, distrai-se com a irmã e os sobrinhos, com quem chega a presenciar a morte de um passarinho, cujo funeral ajuda a preparar.

Virgínia já não aprecia tanto a vida tranqüila de Richmond; sabe, a bem da verdade, que é um refúgio, um lugar de repouso para se fugir da loucura. Prefere, porém, a vida em Londres, completamente cheia de vida e pessoas, do que a clausura que é Richmond. Procura escapar da vida doméstica e do cotidiano entediante, ao tentar tomar um trem para Londres, onde pode caminhar pelas ruas movimentadas, contemplar as pessoas andando rapidamente e os carros barulhentos. Mas, logo o marido a encontra na estação e ela tem que voltar para casa. Volta, porém, com a promessa de morar em Londres, o que a deixa otimista e satisfeita para terminar seu livro e para dar continuidade à vida. Como a beleza e a riqueza de vida que Londres representa, o que ela não pode obter, tenta recriar no mundo da ficção, aquilo que ela não tem dar à vida de Clarissa Dalloway.

As horas surpreende o leitor ao final da narrativa, pois demonstra a conexão entre personagens tão diferentes. Elas estão ligadas pelo fio da história do livro de Virginia Woolf *Mrs. Dalloway*, como também pelo fio da História que entrecorta suas vidas. Ao término do livro, quando o leitor se depara com Laura Brown surgindo em um outro plano

da narrativa, como mãe de Richard, poeta amigo de Clarissa que acaba de se suicidar, o leitor de *As horas* é tomado de surpresa, pois suas expectativas são rompidas, já que se espera, a todo momento, que Laura Brown irá, assim como Virginia Woolf no prólogo, cometer suicídio. E, mesmo porque há uma divisão organizada dos planos narrativos e o leitor não imagina que haverá tal interferência de um plano em outro. Nesse momento, o autor manifesta a relação entre uma personagem e outra, entre um livro e outro, bem como a relação entre presente e passado.

No intuito de compreender essa relação entre presente e passado, que procuramos examinar as razões do autor ao se voltar para um texto modernista, e também, que relações o pós-modernismo ainda mantém com o primeiro.

PARTE I – A BUSCA DOS ANTECEDENTES DA PARÓDIA PÓS-MODERNA

CAPÍTULO 1 - O pós-modernismo e suas relações com o modernismo

But now what do I feel about *my* writing? – this book, that is, *The Hours*, if that's its name? One must write from deep feeling, said Dostoievsky. And do I? Or do I fabricate with words, loving them as I do? No, I think not. In this book I have almost too many ideas. I want to give life and death, sanity and insanity; I want to criticize the social system, and show it at work, at its most intense.³

Virginia Woolf

Como nosso objeto de estudo é o romance pós-moderno *As horas*, que retoma o modernismo ao se apropriar, parodicamente, do texto *Mrs. Dalloway* (1972) de Virginia Woolf, cremos ser pertinente apresentar uma discussão que proponha delinear as relações entre o modernismo e o pós-modernismo. Pretende-se verificar se Cunningham volta-se ao passado como um simples retorno nostálgico, ou se faz uma avaliação crítica desse momento questionando a arte do passado e do presente e, ao mesmo tempo, reavaliando os dois momentos, ou se essa volta ao passado, significa uma ruptura em relação ao modernismo, ou uma continuidade deste com nova roupagem.

Teóricos do pós-modernismo parecem concordar que nele já não cabe um universo com fronteiras bem delineadas e com conceitos claramente definidos, pois as incertezas parecem tomar conta desse universo caótico. Abandona-se o binarismo tradicional (natureza/cultura, homem/mulher, intelecto/corpo, leste/oeste, objetividade/subjetividade, ocidente/oriente, bem/mal) e fala-se em pluralidade e heterogeneidade. Logo, tal contexto é

³ Mas agora o que sinto sobre *meu* texto? Este livro, isto é, *As Horas*, se este é o nome? Deve-se escrever a partir do sentimento mais profundo, disse Dostoievsky. E eu o faço? Ou eu vou criando com palavras, amando-as enquanto o faço? Não, eu não acho. Neste livro eu tenho quase que idéias demais. Eu quero oferecer vida e morte, sanidade e insanidade; Eu quero criticar o sistema social, e mostrá-lo em funcionamento, de sua forma mais intensa. (Tradução nossa)

marcado por uma insatisfação com a convenção literária e caracteriza-se, sobretudo, por uma reflexão crítica sobre a própria ficção, em um processo de repensar a tradição literária.

Percebe-se que o pós-modernismo representa um período de questionamento e de descrença no racionalismo de uma sociedade, que é marcada pelos absurdos destrutivos de duas guerras anteriores, que geraram massacres mundiais, além da destruição do meio-ambiente e da consolidação de um regime de miséria que assombra muitas nações. Dessa forma, torna-se difícil acreditar em qualquer sistema de coerência entre o alto desenvolvimento tecnológico e as condições sub-humanas que presenciamos atualmente.

A partir dos anos 50 delineia-se um novo momento sócio-histórico que demandaria um novo olhar, ou seja, há a necessidade de uma nova teoria, novas epistemologias e políticas. Desde então, vários críticos têm-se dedicado à compreensão desse momento tão controverso, que já foi denominado de “condição pós-moderna” por Lyotard (2002), ou definido como “condição embrionária do capitalismo tardio”, como propõe Jameson (1993).

Um modo de se compreender essa polêmica – o que é a pós-modernidade – poderia ser por meio do entendimento de sua relação com a modernidade. Sendo assim, alguns críticos questionam se a pós-modernidade seria uma fase ou uma transformação da modernidade, teria ela adquirido esse delineamento devido aos princípios de inovação da modernidade; seria um estilo ou um fenômeno cultural estritamente cultural; ou ao contrário, constituiria uma ruptura com a modernidade, um posicionamento completamente diverso de suas premissas.

Seja qual for a posição que se coloque diante do pós-moderno, qualquer olhar à sua condição implica uma visão histórica e política, que esteja atenta às relações de poder.

Hoje, esse debate divide-se em duas posições e para refletir sobre ele, é necessário analisar dois filósofos fundamentais que avaliam a cena pós-moderna. Por um lado, para Habermas (1983), herdeiro da escola de Frankfurt como Adorno e Benjamin, a pós-modernidade representaria uma reafirmação do que ele considera o impulso autêntico e consistente da tradição modernista, da qual ele pretende resgatar o poder crítico. Lyotard (1993), por outro lado, diverge da crença de Habermas em uma lógica totalizadora e unificadora, e vê de maneira muito positiva a dissolução dos discursos totalizantes, o declínio das metanarrativas, o desprestígio das categorias iluministas dominantes da racionalidade e progresso. Sobretudo, celebra a falência da ilusão iluminista, declarando guerra a qualquer tipo de totalitarismo, e propondo uma lógica da dispersão, em nome da diferença e do heterogêneo.

Habermas, no texto “Modernidade versus pós-modernidade” (1983), defende arduamente a modernidade, apesar de reconhecer sua crise de identidade, não acredita na extinção de seus princípios; julga imprescindível uma retomada da crítica da razão para a atualidade pós-industrial do capitalismo tardio, bem como, considera necessário um resgate dos impulsos utópicos do Iluminismo, para que possa completar o projeto inacabado da modernidade. O filósofo faz uma crítica contundente à arte moderna e ao seu distanciamento da vida, para ele, a arte moderna seria incapaz de sair de sua “lógica interna” para alcançar os problemas comuns da existência. Nesse caso, ele propõe a reapropriação da cultura artística sob a ótica da vida, para reintegrá-la à prática vital cotidiana.

Para Habermas, o projeto de modernidade formulado no século XVIII pelos filósofos do Iluminismo consistiu em esforços que visavam desenvolver tanto a ciência objetiva, a moralidade universal e a lei, quanto a arte autônoma, conforme sua lógica

interna. Os filósofos iluministas almejavam valer-se deste acúmulo de cultura especializada para enriquecer a vida cotidiana, ou seja, para organizar racionalmente o cotidiano da vida social. Segundo o filósofo, os pensadores iluministas acreditavam que as artes e as ciências seriam capazes de promover, não somente o domínio das forças naturais, mas também fariam progredir a compreensão do universo e da consciência conduzindo inclusive ao progresso moral, à justiça das instituições e até mesmo à felicidade humana.

No entanto, Habermas acredita que o projeto da modernidade ainda não se cumpriu. O projeto teria como objetivo modificar os laços da cultura moderna com a *práxis* da cultura cotidiana, que, ainda, depende de heranças vitais, mas que empobreceria se limitada ao mero tradicionalismo. Este novo enlace só pode, no entanto, estabelecer-se se a modernização, também, tomar novo rumo, como por exemplo, desenvolvendo instituições que estabeleçam os limites entre a sua dinâmica interna e os imperativos de um sistema econômico quase autônomo.

Habermas faz uma crítica contundente aos partidários do pós-modernismo, denominando-os neo-conservadores, pois repudiam a estética da modernidade, ainda que fundados em atitudes modernistas, justificam um anti-modernismo irreconciliável, apontam com tristeza para o declínio da razão subjetiva, para a diferenciação da ciência, da moralidade e da arte, para a concepção moderna do universo com sua racionalidade meramente operacional, aconselhando uma retirada à posição anterior à modernidade. O autor considera que, ao invés de renunciar à modernidade e a seu projeto como uma causa perdida, deve-se aprender com os erros daqueles programas extravagantes que tentaram negá-la.

Peter Bürger, no mesmo texto citado anteriormente, em resposta a Jürgen Habermas, julga o pensamento do filósofo convincente e coerente, na medida em que

sugere, para a superação das aporias da cultura contemporânea, uma via precisamente derivada da tradição do processo de modernização europeu. Entretanto, Bürger não concorda completamente com a posição de Habermas que teria negligenciado o fato de que há diferenças estruturais e fundamentais entre a ciência, a arte e a moral e que elas têm *status* diferentes. Habermas, ao contrário de Bürger, propõe um desenvolvimento paralelo das três esferas do conhecimento e sugere que as exigências de superação dessas esferas ocorreriam paralelas às da vanguarda. Para Bürger, quando a arte ganha sua autonomia no final do século XVIII, isso já representava uma tentativa de se contrapor ao avanço dos processos empíricos-científicos de investigação da natureza.

Contra o *divertissement* cortesão e a cultura da representação, o iluminismo desenvolveu um conceito de literatura que proclamou ter como objetivo a organização racional da vida cotidiana, porém, no final do século XVIII, sob condições históricas novas, como a perda de validade da visão religiosa do mundo, a fragmentação das atividades humanas e a percepção das conseqüências negativas de um mercado orientado pelo lucro em rápida expansão, a arte se constitui como autônoma. Nesse contexto, havia um choque com as idéias do iluminismo, pois se desconsiderava que a arte teria que dar respostas às necessidades práticas da vida cotidiana. Há, portanto, na sociedade burguesa plenamente desenvolvida nessa época, uma oposição radical entre a “autonomia” da arte e sua “utilidade”, que dificilmente se reconciliarão, embora, Habermas acredite em tal possibilidade para uma construção da modernidade.

Em suma, Peter Bürger pensa que a posição de Habermas, na qual a experiência estética poderia iluminar situações da vida prática e modificar tanto interpretações cognitivas quanto orientações normativas, seria impensável sem o ataque vanguardista ao esteticismo. Sobretudo, Bürger considera que uma teoria contemporânea da cultura não

deve prescindir de uma compreensão dialética das rupturas, especialmente porque, para ele, é preciso impedir que essa importante categoria histórica se torne um trunfo das teorias neo-conservadoras.

Embora Huysen, também no mesmo texto, concorde com a posição de Habermas, ele percebe que o eixo político de seu argumento – que é a continuação do projeto da modernidade – é bastante problemático. Para Huysen, Habermas partilha com a tradição estética do vanguardismo a ambição universalizante, que tem suas raízes no iluminismo burguês, que é uma noção totalizante da modernidade. Habermas, segundo Huysen, não apenas dissolve as contradições e descontinuidades na própria trajetória da modernidade, como também, ignora o fato de que a idéia da modernidade como uniforme, assim como o ponto de vista da história como totalizante, foi um assunto que surgiu na década de 70. Questões como a desconstrução crítica do racionalismo e do logocentrismo iluminista, o descentramento das noções tradicionais de identidade, a luta das mulheres e dos homossexuais por uma identidade social e sexual legítima, fora dos parâmetros da visão patriarcal e heterossexual, a busca de alternativas para o nosso relacionamento com a natureza e com o nosso próprio corpo, todas essas questões são fundamentais para o debate cultural que está em jogo nos anos 70 e, que, de alguma forma, tornam questionável e, mesmo indesejável, a posição de Habermas para completar o projeto da modernidade. Ademais, esses questionamentos, ao contrário do que pensa Habermas, apontam para além da cultura da modernidade e, com toda certeza, para além do neo-conservadorismo.

Huysen aponta que a visão de Habermas pode cair em um simples reducionismo maniqueísta: de um lado o obscurantismo dos anti-modernistas, por outro o racionalismo iluminista dos modernistas. Para o autor, o problema da cultura contemporânea não é simplesmente a luta entre a modernidade e a pós-modernidade, entre a vanguarda e o

conservadorismo, é, sobretudo, o fato de não perceber outras alternativas, que possam conduzir à modernidade. Conclui o autor que faz parte da própria miopia do iluminismo europeu o fato de não levar em conta a heterogeneidade, a alteridade e a diferença e daí denota sua crítica a Habermas.

Lyotard (1993), ao contrapor-se à posição de Habermas, levanta vários pontos que ampliam o debate não só sobre a relação modernidade e pós-modernidade, mas que contribuem de maneira definitiva para uma maior compreensão desse momento tão controverso que se mostra a pós-modernidade. Segundo ele, Habermas pensa que se a modernidade falhou foi ao deixar a totalidade da vida fragmentar-se em especialidades independentes abandonadas à competência estreita dos especialistas, enquanto o indivíduo concreto vive o “sentido sublimado” e a “forma desestruturada” não como libertação, mas como aquele imenso aborrecimento descrito por Baudelaire há mais de um século. Habermas apontava que o problema da arte e da cultura era sua separação da vida, uma possível solução para tal problemática, segundo ele, seria uma mudança de estatuto da experiência estética, quando ela deixa de se exprimir em primeiro lugar nos julgamentos de gosto, e passa a ser utilizada para explorar uma situação histórica da vida, ou seja, quando é relacionada com problemas da existência. Para Lyotard, essa solução, apontada por Habermas, seria o mesmo que possibilitar uma ponte sobre o abismo que separa o discurso do conhecimento, o da ética e o da política, promovendo, assim, uma possível abertura para a unidade da experiência.

A partir dessa posição de Habermas, Lyotard questiona-o sobre o tipo de unidade proposta, seria ela uma unidade sociocultural no seio da qual todos os elementos da vida cotidiana e do pensamento coabitam o mesmo espaço, como um todo orgânico; ou seria possível uma síntese efetiva entre os jogos de linguagem heterogêneos, os do

conhecimento, os da ética e os da política. De qualquer forma, Lyotard não volta a por em causa a noção de uma experiência dialeticamente totalizante e sugere que se deve igualmente submeter o pensamento de Habermas a uma severa reavaliação, questionando se a pós-modernidade realmente impõe ao pensamento das Luzes a idéia de um fim unitário da história e do sujeito.

Lyotard, opondo-se a Habermas, afirma que o projeto moderno não foi abandonado e esquecido, mas destruído e aniquilado, sobrepondo-se à finalidade universal da história humana, a vitória da tecnociência capitalista. O acesso do indivíduo aos objetos disponibilizados pela ciência e pelas tecnologias contemporâneas não ocorre mais de maneira paralela à sua liberdade e à educação pública. Observa-se, desse modo, que o projeto de realização da universalidade não cumpre seu *status*, ao contrário, o que se percebe é sua total deslegitimação. Para ele, o Iluminismo propagava a idéia de emancipação da humanidade por meio do progresso das ciências, das técnicas, das artes e das liberdades políticas, que possibilitariam não só que os homens fossem mais felizes, mas, além disso, enquanto cidadãos esclarecidos seriam capazes de se tornar senhores de seu próprio destino. No entanto, essa emancipação nunca ocorreu, ao contrário, o desenvolvimento tecnocientífico, artístico, econômico e político provocou guerras, totalitarismos, desigualdade crescente entre a riqueza do hemisfério norte e a pobreza do hemisfério sul, desemprego, a desculturação geral com a crise da escola, ou seja, a transmissão do saber e o isolamento das vanguardas artísticas. Todas essas características que, em qualquer outro momento, seriam próprias da falta de desenvolvimento, são, por outro lado, resultados dele. Assim, o desenvolvimento das tecnociências tornou-se, paradoxalmente, uma forma de intensificar o mal-estar da nossa civilização, ao invés de apaziguá-lo; ao contrário de satisfazer as necessidades humanas, parece que cada vez mais

entidades humanas, individuais ou sociais estão desestabilizadas pelo resultado desse desenvolvimento e de suas conseqüências. Por isso, o autor denomina esse processo, não de desenvolvimento, mas de complexidade, processo este que não tem qualquer pertinência com a busca inerente ao homem por segurança, identidade e felicidade. E, portanto, qualquer desejo de simplificação soaria como uma promessa de barbárie.

Jameson (1995) faz uma avaliação das posições dos filósofos Habermas e Lyotard sobre a dicotomia modernismo/pós-modernismo, embora considere tal dicotomia como qualquer dualismo que tende a uma visão estreita da problemática, propõe uma solução bem simples e clara: que esta dicotomia seja usada de algum modo contra si própria, ou seja, qualquer investigação mais profunda sobre o modernismo trará luz sobre as próprias características do pós-modernismo, sendo o contrário, também verdadeiro.

Habermas, segundo Jameson, julga que o vício do pós-modernismo consiste centralmente em sua função politicamente reacionária, ao passo que a tentativa generalizada de desacreditar o impulso modernista é associada por ele ao Iluminismo burguês e ao seu espírito ainda universalizante e utópico. Habermas, assim como Adorno, procura resgatar e volta a celebrar o que ambos consideram o poder essencialmente negativo, crítico e utópico dos grandes modernismos clássicos. Entretanto, Habermas ao associar esses dois últimos ao Iluminismo setecentista, marca uma ruptura com o pensamento de Adorno; essa divergência pode ser explicada pela própria visão de história de Habermas, que procura manter a promessa do “liberalismo” e o conteúdo essencialmente utópico da primeira ideologia burguesa universalizadora: igualdade, direitos civis, humanitarismo, livre expressão e mídia aberta, em oposição ao fracasso desses ideais no desenvolvimento do próprio capitalismo.

Lyotard, como afirma Jameson, a princípio acredita, bem próximo ao pensamento de Adorno, que a produção cultural pós-moderna seja considerada como parte e parcela de uma reafirmação dos autênticos modernismos clássicos mais antigos. No entanto, mais tarde há uma retomada de posição, a partir da proposição de que o pós-modernismo não se segue ao próprio modernismo clássico, como produto residual deste último, mas, ao contrário, precisamente o precede e prepara, de modo que todos os pós-modernismos contemporâneos a nossa volta podem ser vistos como uma promessa de retorno e reinvenção – o reaparecimento triunfante – de um novo modernismo clássico dotado de todo seu antigo poder e com vida nova.

Jameson nos lembra que Lyotard é uma figura explicitamente política e está abertamente comprometido com os valores de uma tradição revolucionária mais antiga. É preciso lembrar que sua defesa agressiva ao valor supremo da inovação estética deve ser entendida como a imagem de um certo tipo de posição revolucionária, daí a necessidade do filósofo de estabelecer uma distinção entre sua estética “revolucionária” e os ideais mais antigos de revolução política, que ele considera stalinista ou arcaico e incompatível com as condições de nova ordem social pós-industrial.

Entretanto, Jameson nos alerta para o fato de que essas posições políticas que embasam o debate conduzido como estético, não passam de posições moralistas que tratam de emitir julgamentos finais sobre o fenômeno do pós-modernismo, seja ele estigmatizado como corrupto, ou ao contrário, celebrado como uma forma de inovação cultural esteticamente positiva e saudável.

Como afirma o próprio Jameson, o fato é que estamos, de tal forma, envolvidos no pós-modernismo que seria impossível repudiá-lo casualmente, ao mesmo tempo, que uma celebração, igualmente causal, seria complacente e desonesta. Um julgamento ideológico

sobre o pós-moderno hoje implica necessariamente, um julgamento tanto a nosso respeito quanto sobre os artefatos em questão, não podendo ser compreendido de forma adequada por meio de julgamentos morais globais ou de seus equivalentes degradados, ou de diagnósticos psicológicos.

A posição de Linda Hutcheon (1991) sobre a relação entre modernismo e pós-modernismo demonstra que essa relação se dá de maneira ambígua e contraditória: o prefixo “pós” indica a dependência com o modernismo, movimento que o precede historicamente e o possibilita, pois, para a autora, o pós-modernismo surge das contradições do modernismo no enfoque explicitamente político (como por exemplo, as vanguardas). O discurso pós-moderno do ex-cêntrico questiona todos os valores vinculados ao humanismo liberal: autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, universalidade, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem. Porém, questioná-los não significa negá-los: o discurso pós-moderno analisa a relação que é estabelecida com a experiência, usa e abusa desses conceitos; ao mesmo tempo, que o processo é estabelecido, há um afastamento. Quando as noções de centro começam a ser implodidas, as margens vão surgindo, dando lugar às complexidades das contradições existentes dentro da convenção. A idéia de um indivíduo fixo em uma cultura totalizante é substituída por um fluxo de identidades contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social. Por isso, o romance pós-moderno rejeita as estruturas de fechamento narrativo do século XIX (morte, casamento, conclusões ordenadas), assumindo uma auto-consciência e múltiplas possibilidades de finais; conseqüentemente os adjetivos ligados ao pós-modernismo vão ser: híbrido, heterogêneo, descontínuo, destotalizante, incerto.

As concepções de Linda Hutcheon nem sempre seguem na mesma direção do filósofo Frederich Jameson; no entanto, os dois concordam com a definição do pós-modernismo no sentido de ser uma dominante cultural, por ser resultado de uma dissolução da hegemonia burguesa, devido ao desenvolvimento do capitalismo tardio e da expansão da cultura de massa. Hutcheon, contudo, afirma que o pós-modernismo desafia o crescimento da cultura de massa enquanto força totalizante; desafia-o, mas não o nega, porque ele trabalha com a diferença e não com o homogêneo, pois as diferenças pós-modernas são sempre múltiplas e provisórias. Portanto, o pós-modernismo não nega a cultura dominante, que Hutcheon chama de humanismo liberal, mas o questiona a partir de dentro.

Jameson considera que todas as características do pós-modernismo que o diferenciam do modernismo – falta de profundidade; novo tipo de superficialidade; cultura da imagem e do simulacro; conseqüente enfraquecimento da noção de historicidade; esmaecimento do afeto; rompimento entre significante e significado; morte do sujeito; nova relação da tecnologia com o espaço das construções – já estavam plenamente desenvolvidas no modernismo, por isso, acredita que o primeiro seria uma extensão do segundo. Mas, pensa, sobretudo, que o que deve ser considerado é o momento cultural - algumas atitudes de revolta à burguesia vitoriana são, atualmente, consideradas arcaicas devido às tantas mudanças no âmbito da cultura. Lembrando que a produção estética do pós-modernismo está completamente integrada à produção de mercadorias em geral, há uma urgência na produção e, mesmo, no consumo exacerbado, que levam cada vez mais à inovação estética e experimentalista. Jameson acredita que a nova cultura pós-moderna global é a expressão interna e superestrutural de uma nova era de dominação militar e econômica dos Estados Unidos sobre o resto do mundo; nesse sentido, como durante toda história de classes, o avesso da cultura é sangue, tortura, morte e terror.

Quanto à relação História/Literatura, Frederic Jameson (1992) no texto “Sobre a Interpretação” - inserido no livro *Inconsciente Político: a narrativa como ato socialmente simbólico* – questiona se o texto é um objeto autônomo ou se apenas repete ideologicamente esse contexto, isto é, se possui força autônoma, podendo ser considerado uma negação desse contexto. Diante dessa problemática, Jameson vê como saída a interdisciplinaridade existente nos estudos culturais, que possibilitaria uma visão mais ampla, capaz de tornar clara uma similaridade entre estas questões, colocando o marxismo como método de análise imprescindível para a solução de tal problemática.

O teórico entende que toda literatura é permeada por um inconsciente político e deve, portanto, ser lida como uma meditação simbólica sobre o destino da humanidade. Nesse sentido, propõe-nos um novo modelo de hermenêutica, baseado em um modelo marxista althusseriano que, ao contrário de uma análise estrutural que esfacela o texto em elementos conflitantes e contraditórios, busca a unificação dessa multiplicidade, se não ao nível da obra, pelo menos ao nível do processo de produção. Esse tipo de análise proposto pelo autor volta-se mais para um pensamento metafísico, em relação a um significado da vida, às permanentes características da experiência humana com uma espécie de sabedoria referente à vida pessoal e às relações interpessoais, que, na realidade, são consideradas por ele como especificações históricas e institucionais, propriamente políticas.

O problema colocado por Habermas da separação da arte com relação à praticidade da vida, leva-nos primeiro a pensar se arte deve de fato dar respostas às necessidades práticas da vida. Se considerarmos que sim, que a arte deve ser engajada e transformadora de mentalidades, devemos repensar sobre o papel dessa estética em uma sociedade que é comandada pelos sistemas econômicos e políticos de grandes potências como os Estados Unidos que configuram a geografia do poder.

Outro ponto que discordamos da posição de Habermas é a idéia da modernidade como um momento uniforme e de sua visão totalizante da história. Constatamos que essa visão não leva em consideração as contradições e descontinuidades já presentes na própria modernidade, portanto, esse tipo de concepção não avalia o descentramento das noções tradicionais de identidade, como a luta das mulheres e dos homossexuais por uma identidade social e sexual legítima – questão fundamental para o trabalho enquanto proposta de análise da representação do discurso das personagens ex-cêntricas.

Por outro lado, concordamos com Lyotard quando este afirma que nunca foi concretizado o projeto do Iluminismo de emancipação da humanidade por meio do progresso das ciências, das artes e da tecnologia, possibilitando a existência de cidadãos mais felizes e mais conscientes. Ao contrário, o desenvolvimento tecnocientífico, que deveria promover o progresso e a emancipação da humanidade, gerou cada vez mais guerras e massacres mundiais, aumentando a desigualdade social e causando no indivíduo a sensação de desestabilização, fragmentação e instabilidade.

Nota-se que o problema do desenvolvimento humano não está ligado à unidade entre vida e arte, como propunha Habermas, mas está mais exatamente ligado aos sistemas políticos que detêm o poder e determinam as regras e que estão mais preocupados com a economia do que com a educação e a emancipação do indivíduo. Além disso, como diria Lyotard, independente do sistema educacional, se não houver uma maior distribuição de renda, continuará havendo uma extrema discrepância entre o alto desenvolvimento tecnológico e sub-desenvolvimento. Nesse caso, legitima-se aqui o pensamento de Jameson ao assegurar que toda literatura é permeada por um inconsciente político e que deve ser compreendida como uma meditação simbólica sobre o destino da humanidade, como o faz Cunningham em *As horas*.

Percebe-se que o romance de Cunningham apropria-se do texto de Woolf, uma obra já institucionalizada pelo cânone, para dar voz ao discurso de “ex-cêntrico”, cuja expressão tem se tornado prevalente e socialmente audível, mas que ainda se mantém como uma voz isolada, pouco fortalecida e, ainda muitas vezes silenciada.

Apresentada essa discussão teórica sobre as relações entre modernismo e pós-modernismo, serão demonstradas como estas relações estão expressas nos textos de Michael Cunningham e de Virginia Woolf.

1.1 O modernismo de Virginia Woolf revisitado em *As horas* de Michael Cunningham

I foresee, to return to *The Hours*, that this is going to be the devil of a struggle. The design is so queer and so masterful. I'm always having to wrench my substance to fit it. The design is certainly original and interests me hugely. I should like to write away and away at it, very quick and fierce. Needless to say, I can't.⁴

Virginia Woolf

O romance *As horas* que a princípio poderia ser considerado como apenas uma paródia do livro de Virginia Woolf, vai além do que se espera de uma imitação do original. Cunningham não só adota o estilo de Woolf como o adapta, ele incorpora o seu predecessor a fim de atingir uma melhor compreensão do estilo anterior, que é o modernismo e, ao mesmo tempo, melhora seu próprio estilo, o pós-modernismo; o que não é apenas uma questão de atualização, mas de apropriação do primeiro texto como modelo e, à medida que vai se liberando dele, desenvolve o próprio estilo. O autor reatualiza e revitaliza o texto de Woolf, criando uma nova narrativa, fazendo com que o leitor volte os olhos à obra de Virginia Woolf.

⁴ Eu prevejo, voltando ao assunto de *As horas* que essa será uma batalha infernal. O design é tão estranho e muito bem elaborado. Estou sempre tendo que violentar a minha essência, de modo a adaptar-me a ele. O design é certamente original e me interessa imensamente. Eu gostaria de continuar escrevendo e escrevendo feroz e rapidamente. Nem preciso dizer que não consigo. (Tradução nossa)

O romance traz duas epígrafes que elucidam o caráter da narrativa e demonstram a intenção do autor de fazer uma paródia do livro de Virginia Woolf. A primeira é de Jorge Luiz Borges e a segunda é da escritora, a respeito da descoberta da técnica do fluxo de consciência. Considerem-se as palavras de Borges (apud CUNNINGHAM, 1998, p.1)

We'll hunt for a third tiger now, but like the others this one too will be a form of what I dream, a structure of words, and not the flesh and bone tiger that beyond all myths paces the earth. I know these things quite well, yet nonetheless some force keeps driving me in this vague, unreasonable, and ancient quest, and I go on pursuing through the hours another tiger, the beast not found in verse.⁵

Pode-se pensar que o terceiro tigre buscado pelo escritor argentino, esse tigre sonhado, feito por palavras, mas não encontrável em verso, é o texto perfeito, ideal, aquele não escrito e que só existe enquanto idéia, opondo-se ao primeiro: o tigre de carne e osso. O segundo é o texto, que é construído pelo leitor, pois é ele que vai dotá-lo de sentido, fazendo-o ser construído e reconstruído a cada leitura, feito somente por palavras e interpretações. A obra é recriada e dotada de sentido pelo leitor, que contribui para o seu processo de acabamento, mas a obra não representa um sistema fechado, nem muito menos o artista é seu único criador: o que há é um processo de interação contínuo e infinito de construção e reconstrução de sentido. Nesse caso, pode-se inferir que o autor é ultrapassado pela obra, o autor não tem nenhum controle sobre ela, que passa a ser de domínio público. Tory Young, no livro *Michael Cunningham's The hours*, lembra que o autor, ironicamente, inicia o romance com a morte da escritora Virginia Woolf, e no final, há a morte do poeta Richard Brown. A morte da escritora, logo no início, pode ser interpretada como uma forma do autor se ver livre do peso do cânone da literatura inglesa para dar corpo à sua

⁵ Buscaremos agora um terceiro tigre, mas este como os outros terá a forma do que sonho, uma estrutura de palavras e não de carne e osso que estão sob os mitos que povoam a terra. Sei muito bem sobre essas coisas, e ainda assim, me dá forças para continuar nesta vaga, razoável e antiga questão, e vou na busca ao longo das horas por esse tigre, esta fera não encontrada em verso. (Tradução nossa)

própria obra – um terceiro tigre – que só tem significado com a participação do leitor, que inclusive é inserido no texto, por meio da personagem Laura Brown, leitora incansável do livro *Mrs. Dalloway*

Marie Joe Hughes, em seu artigo sobre *As horas*, “Michael Cunningham’s *The Hours* and postmodern artistic re-presentation”, interpreta a morte de Woolf, no prólogo do livro, como um processo do qual deriva a própria vida do romance que escreveu, observando que o ato da escrita representa um desligamento da identidade, como um segundo-ego. A narrativa de Cunningham rompe as fronteiras entre vida-morte, tempo e espaço, ficção e realidade. De fato, a morte aqui não representa um fim, mas significa a continuidade do processo de criação das personagens, como um ciclo infinito.

Hughes entende a metáfora do terceiro tigre como uma busca da perfeição: Borges como um predecessor do pós-modernismo com seus infinitos labirintos de espelhos compreende perfeitamente a limitação da própria arte pós-moderna. Sempre haverá um vazio entre o tigre, que é a estrutura de palavras, e o tigre que é a estrutura de carne e osso que habita a terra. Pode-se pensar aqui na relação entre o pós-modernismo e o modernismo, no sentido de que o compromisso dos escritores do modernismo era criar uma arte inteiramente nova, ao passo que os escritores do pós-modernismo já não apresentam a mesma disposição. Ao contrário, eles estão completamente conscientes da limitação da arte pós-moderna. Pensando na epígrafe de Borges, há sempre um hiato entre o texto idealizado, aquele que se tem na mente, e o texto real que é o livro propriamente dito, aquele que se tem nas mãos.

Virginia Woolf, conhecida por seus contemporâneos, por libertar o romance das formas patriarcais, era considerada transgressora e inacessível, devido à estrutura fragmentária do romance, à falta de enredo e de personagens bem definidas. O romance

woolfiano não tinha uma estrutura narrativa atraente, pois, diferentemente de outros escritores de sua época como Joyce, Conrad, Lawrence e outros modernistas que, apesar de terem rompido com as convenções formais, mantinham certas características do romance tradicional, Virginia Woolf rompera radicalmente com o enredo.

A respeito da ruptura com o romance tradicional, Camargo (1994) retoma a posição de Pamela L. Caughie, que analisou o romance *Jacob's room* (WOOLF, 1992) sob uma perspectiva pós-moderna:

One might be tempted [...] to claim Jacob as a postmodern character in that postmodern novels often seem to abolish the individual subject. [...] As the organizing principle of the novel, Jacob is a structural element, not just a thematic representation. In this sense he does seem to illustrate the postmodern concept of character as Patricia Waugh presents it: 'the anti-mimetic idea that characters cannot be understood through comparison with real people'.⁶ (CAUGHIE apud CAMARGO, 1994, p. 59)

Virginia Woolf, no início da construção do romance relata, em seus diários, que não conseguia delimitar um tema específico para *Jacob's room*, mas já contemplava grandes possibilidades quanto à forma. O romance deveria ser estruturado em relação ao quarto das personagens, o quarto de Jacob não teria apenas relação com o espaço físico, mas principalmente com o espaço psíquico, demonstrando, assim, a relação da personagem com a sociedade, com a guerra, sua percepção sobre a natureza do ser humano.

É preciso lembrar que, se o romance woolfiano rompe com suas tradições é porque ele foi escrito em uma época de grandes transformações, um momento entre as duas grandes guerras, as descobertas de Freud sobre o inconsciente, o pensamento filosófico de

⁶ “Pode-se ficar tentado a considerar Jacob como um personagem pós-moderno, no sentido de que os romances pós-modernos frequentemente parecem abolir o sujeito individual [...] Como o princípio organizador do romance, Jacob é um elemento estrutural, não apenas uma representação temática. Nesse sentido, ele parece ilustrar o conceito pós-moderno de personagem, como apresentado por Patricia Waugh: ‘a idéia anti-mimética de que personagens não podem ser compreendidos por meio de uma comparação com pessoas reais.’” ((CAUGHIE apud CAMARDO, 1994, p. 59) (tradução nossa)

Nietzsche, os avanços de outras disciplinas como a sociologia e a antropologia. Esse momento representava, para Woolf, um conflito entre as forças instintivas e a repressão inconstitucional. O romance tradicional, com sua forma rígida, não apresentava possibilidades formais de expressar esses conflitos em termos de percepção e experiência. Para melhor compreender o romance woolfiano, é preciso entender as origens do contexto em que ele surge. É nessa direção, que nos preocupamos em investigar as razões do modernismo e daí suas ligações com o pós-modernismo, de modo que um nos levaria a compreender melhor o outro.

O período de 1914 a 1939, como afirma Strowsky (1943), representou um dos mais controversos momentos da história da Literatura, um período fértil, mas marcado pela descrença no futuro da humanidade. A guerra trouxe um sentimento de pessimismo, desilusão e ceticismo. As conquistas do progresso e as promessas de liberdade individual demonstravam como um retrocesso da Civilização diante da Guerra. Este cenário é muito bem retratado no poema “Waste Land” de T. S. Eliot, no qual o autor contempla o passado sem qualquer ilusão e observa o que restou das tradições humanas. A poesia de T. S. Eliot exprime, com rigor, a consciência de uma civilização que passa por um processo de desintegração, mas, exprime também um grito de luta solitário que visa salvá-la.

Diante desse quadro, alguns escritores tiveram o desejo de ridicularizar o passado, por meio do desmascaramento de grandes figuras, reduzindo-as a um mero amálgama de ambições, vaidades e inépcias, como exemplo pode-se citar as biografias em que Virginia Woolf destituía uma figura política importante de todo seu poder. Outros escritores voltaram-se para um mundo distante, como uma fuga da realidade do pós-guerra. Devido à rapidez da evolução social, houve nesse período uma preocupação com o elemento tempo, como se pode perceber nos romances de Virginia Woolf, Proust, Mann, entre outros. Os

romances desses escritores representavam a vida tanto em extensão quanto em profundidade. A maneira de se encarar o tempo muda a estrutura do romance e a forma de se encarar passado, presente e futuro entra em xeque. A dissolução da sociedade passa a determinar uma narrativa fragmentada com personagens inacabados, incertos em relação ao próprio presente, passado e futuro. Desse modo, a narrativa já não apresenta uma estrutura regular – começo, meio e fim - os heróis do romance tinham uma certeza sobre o próprio destino, ao passo que a personagem do romance moderno fragmentada em uma sociedade em dissolução, sendo arrebatada pelo tempo que a devora, não pode ter nenhuma certeza da própria existência e do mundo que a cerca.

Surge a necessidade de uma nova forma de escrita, uma nova forma de construção do romance. Foi então que o poeta americano Ezra Pound, citado por Bradbury (1989), impôs a seus contemporâneos uma nova ordem poética: a de *tornar novo*; uma concepção de que as artes modernas teriam a obrigação especial, o dever vanguardista de ir à frente de sua época e de transformá-la, modificando, dessa forma, a própria natureza das artes, pois estariam rompendo quase inteiramente com a tradição, como um ato de libertação das estruturas petrificadas do passado, o que implicava em uma posição de descobrimento e divergência, uma aventura para além dos limites da imaginação. É claro que houve fatores sociais que influenciaram nesse clima de ruptura, o momento era de transição entre duas eras, estava havendo, então, uma série de descobertas nos campos da ciência, da tecnologia, da filosofia, da psicologia, bem como, o crescimento das cidades, a difusão dos processos industriais, o advento de novos meios de comunicação, como o automóvel, o telefone, as defasagens políticas que agora iam se formando na maioria das sociedades ocidentais. Todos esses fatores foram determinantes para que se instaurasse a tradição do novo na literatura.

Mas a arte de tornar novo também é uma arte da crise. As novas formas fragmentárias, as estruturas estranhas, muitas vezes parodísticas, a atmosfera geral de ambigüidade e ironia trágica são marcas de muitas obras e são reflexos de uma crise histórica do humanismo ocidental e uma tentativa séria de compreender e apreender a natureza da existência moderna. As novas idéias sociológicas e científicas representavam uma visão racionalista da natureza e da história, que imediatamente contestava a concepção teocêntrica e romântica de mundo.

Entretanto, o novo não era inteiramente novo, de acordo com Bradbury, esse espírito de renovação provinha do século passado e teria sido modificado por profundas mudanças sociais, técnicas e políticas surgidas da revolução industrial e do romantismo. O mundo do contrato social de Rousseau, do otimismo liberal e burguês foram transformados por um século de desenvolvimento. A visão romântica de uma natureza benevolente e divinizada fora subvertida pelo crescimento das grandes cidades e pela massificação das populações; e as velhas certezas cristãs foram minadas pelo espírito das novas idéias. Em 1848, Marx e Engels lançaram o *Manifesto Comunista*, anunciando a transformação de uma nova classe: o proletariado industrial, que desafiava a burguesia agora estabelecida e afirmava uma postura revolucionária diante dela. Em 1859, Charles Darwin, em *A origem das espécies*, propõe uma teoria da evolução para o próprio mundo natural, questionando a concepção cristã da criação em seu âmago. Essas novas concepções racionalistas da natureza e da história desencadearam uma era de experimentações e apressaram as descobertas morais, filosóficas, médicas e tecnológicas, enquanto uma nova consciência revolucionária da tarefa da inteligência se desenvolvia.

No mundo das artes, todas essas mudanças eram compreendidas de forma diferente. As narrativas do final do século já não expressavam tão somente as crises morais e

religiosas de suas personagens, há agora uma preocupação em definir o que se passa no mundo interior dessas personagens, procurando captar como cada um assimila essa mudança dentro de sua própria consciência. Essas preocupações seriam frutos das novas descobertas no âmbito da psicologia. Em 1890 William James publicava *Princípios da Psicologia*, no qual enfatizava que a “realidade” não era um dado objetivo e, sim, algo percebido subjetivamente por meio da consciência. Em 1900, Sigmund Freud publica *Interpretação dos sonhos*, uma das obras mais importantes do novo século, para se compreender o funcionamento da psique humana. Na mesma época, Henri Bergson destacava o papel da intuição, em detrimento da razão, bem como a importância fundamental da atuação da memória e do tempo interior em nossa apreensão da realidade.

Nesse sentido, o papel do artista muda completamente e deixa de ser um mero retratista da realidade e passa a agir como um agente da evolução criadora. A linguagem do realismo já não exprime de modo completo a complexidade de um mundo em mutação. Assim, a arte exprimia a si própria, seus próprios métodos de composição, seus próprios processos de percepção e intuição.

A maioria dos livros escritos no período após a Primeira Guerra Mundial exprime, sem dúvida, a transformação de valores provocada por esse conflito. Ao mesmo tempo que havia um sentimento de otimismo que surgira no modernismo antes da guerra, havia, também, a sensação de vazio e fragilidade expressos pela guerra. A solução era encontrar uma nova forma de expressão para transmitir a desordem fragmentada de uma era em que a natureza parecia uma agressão ao indivíduo e a subjetividade só conseguia captar deformação, desespero e derrota. Com a segunda guerra e com a morte de vários escritores dessa época, os novos autores sentiam que os tempos haviam mudado radicalmente e a tarefa que lhes cabia realizar era completamente diferente.

Virginia Woolf, em citação de Hughes, diz que “I have to create the whole thing afresh for myself each time: probably all writers now are in the same boat. It is the penalty we pay for breaking the tradition...”⁷. Diferentemente dela, o escritor Michael Cunningham não sofre o peso de ter que criar algo inteiramente novo e original; aliás, o próprio pós-modernismo nos ensina que não há novas histórias, mas sim um recontar infinito que se debruça sobre a própria arte de narrar. Um texto sempre remete a outro, confirmando a capacidade da arte pós-moderna de se auto-representar, não apenas em uma relação narcísica (que também não deixa de ser), mas também no sentido de refletir sobre o heterocosmo literário. A esse respeito, Sarah Kofman (1996) diz que não há um texto originário traduzido para outros, mas sempre se é remetido de um texto a outro, de uma visão a outra, produzida pelo jogo diferencial de um mesmo significado universal que assim se estrutura; a cadeia de significantes remete a um significado sempre ausente postulado a partir de seus substitutos originários.

Como já foi ressaltado, a intenção de Cunningham não é apenas a imitação da arte, tampouco criar algo inteiramente original, mas estabelecer interconexões de geração a geração, de um movimento literário a outro, de leitor a leitor, de um gênero a outro, algo que a arte torna possível, como enfatiza Woolf, na epígrafe de *As horas*:

I have no time to describe my plans. I should say a good deal about *The hours* and my discovery, how I dig out beautiful caves behind my characters; I think that gives exactly what I want; humanity; humor; depth. The idea is that the caves shall connect and each comes to daylight at the present moment. (CUNNINGHAM, 1998, p.1)⁸

⁷ Eu tenho que criar tudo de novo para mim mesma a cada momento: provavelmente todos os escritores agora estão no mesmo barco. Esta é a penalidade que pagamos por romper com a tradição...(HUGHES, 2004) (Tradução nossa)

⁸ Não tenho tempo para descrever meus planos. Deveria dizer muito sobre *As horas* e sobre minha descoberta; como escavo lindas cavernas por traz de minhas personagens; penso que isso me dá exatamente o que eu busco: humanidade, humor e profundidade. A idéia é que as cavernas se conectem e que cada uma deva vir à tona no presente momento. (CUNNINGHAM, 1998, p.1) (Tradução nossa)

Deve-se lembrar que *As horas* era o primeiro título dado por Woolf ao seu livro que ficou sendo *Mrs. Dalloway*. A idéia da escritora era a de que as personagens, por meio da técnica do fluxo de consciência, dever-se-iam se comunicar, interligando as personagens Clarissa Dalloway e Septimus Warren, considerados seus duplos. Em certo momento da narrativa, deveria haver um encontro que definisse a proximidade entre ambas as personagens.

Cunningham vai mais longe ao criar uma conexão entre as personagens de diferentes gerações, em diferentes planos da narrativa: as personagens estão ligadas por um fio da história que percorre suas vidas, ligadas pela história de um livro. Virginia Woolf, em 1923, com sua obra *Mrs. Dalloway* ilumina a vida da personagem Laura Brown em 1949, que está ligada à narrativa de Clarissa Vaughan e seu amigo Richard Brown em 1998. Apenas ao fim da narrativa descobrimos que Richard era o filho de Laura Brown, dado fundamental para se entender toda a trajetória dessas personagens.

Assim, *As horas* representa um suplemento de *Mrs. Dalloway*, porque remete ao texto de Virginia Woolf como se fosse parte dependente dele. Ao lermos *As horas* somos forçados a ler *Mrs. Dalloway*. Para além das alusões ao pensamento da autora, Cunningham sugere ao leitor uma revisão do mesmo, a fim de saber o que ela pensava sobre questões que envolvem identidade, sexualidade, feminismo, guerra e literatura. Ler *As horas* é pensar em todas essas questões e sobre nossa própria historicidade, pois, como diz Jameson, nossa compreensão em relação ao pós-modernismo é muito mais complexa, devido ao fato de estarmos completamente envolvidos nele. Qualquer julgamento ideológico sobre o movimento implica uma visão sobre nós mesmos e sobre os produtos em questão. Talvez, esse seja um dos motivos para se estudar uma obra contemporânea: o desejo de compreender e melhor delinear traços do grande emaranhado de sentidos que nos

cerca, embora a proximidade temporal não nos possibilite enxergar de forma clara toda essa nebulosa que parece ser o pós-modernismo.

É claro que só podemos nos compreender a partir de um movimento diacrônico: compreendemos melhor o presente a partir de um mergulho no passado. Desse modo, o presente explica o passado, porque o presente deriva do passado. Com essa preocupação é que se pretende verificar, no próximo capítulo, como *As horas* se apropria do texto moderno de Virginia Woolf e como essa relação nos ajuda a melhor entender as razões do pós-modernismo.

1.2. *As horas*: uma paródia pós-moderna – Desconstruindo ou reverenciando o cânone?

I've been battling for ever so long with *The Hours*, which is proving one of my most tantalizing and refractory of books. Parts are so bad, parts so good; I'm much interested; can't stop making it up yet – yet.⁹

Virginia Woolf

É bastante complexa a relação do pós-modernismo com o passado, alguns teóricos – com os quais me alinho – acreditam-na inevitavelmente histórica, pois, ao mesmo tempo que, o pós-modernismo insere em seu discurso o contexto histórico, ele o faz de forma a problematizá-lo. Como todo discurso é um construto lingüístico, pode ser manipulado, construído e desconstruído a todo momento, devendo, assim, ser questionado enquanto forma de representação da verdade.

Para explicar essa volta ao passado, discussão presente em muitos textos pós-modernos, retomamos o pensamento do filósofo F. Jameson, que demonstra ser bastante

⁹ Tenho por muito e muito tempo lutado com *As horas*, que tem se mostrado um dos meus livros mais tentadores e inconstante; Algumas partes são muito ruins, outras são muito boas; Estou muito interessada; não posso parar de fazê-lo ainda - ainda. (Tradução nossa)

crítico em relação a essa volta ao passado. Para ele, tal procedimento dá-nos a impressão de estarmos nos dissipando em nossa própria historicidade, por sermos incapazes de elaborar algo que fale do nosso momento presente, da possibilidade de participarmos ativamente do processo histórico. Entretanto, em outro momento, o autor afirma que qualquer olhar ao pós-modernismo implica um olhar sobre nossa própria historicidade, pois considera o pós-moderno, não apenas uma ideologia cultural, mas uma realidade genuinamente histórica, social e econômica, pautada pela expansão do capitalismo tardio. Tal evolução deve ser considerada, ao mesmo tempo, como um progresso e uma catástrofe. Daí a importância de se fazer uma avaliação da emergência desse novo sistema político mundial – o capitalismo tardio.

Hutcheon, assim como Jameson, acredita que o pós-modernismo volta-se ao passado para um retorno crítico e que essa relação é inevitável. Não há como negar o passado, mas nossa relação com ele só se dá por meio da textualidade, tornando, portanto, a história uma construção humana, passível de manipulação. Desse modo, o pós-modernismo volta-se ao passado, não como um retorno nostálgico, mas como uma avaliação crítica, para estabelecer um diálogo irônico, cuja proposta é problematizar o passado da arte e da sociedade.

O tipo de relação que se pode observar no texto de Michael Cunningham, ao voltar os olhos ao passado literário, é estabelecer um diálogo irônico com a obra *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf. Nesse caso, o texto do autor não é uma mera canibalização estética, mas, antes de tudo, uma reavaliação, atualização e valorização do texto parodiado.

Cabe, aqui, retomar o conceito de paródia utilizado por Linda Hutcheon (1991). Para a crítica, a paródia pós-moderna não se refere à imitação ridicularizadora, mas representa uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença

no âmago da semelhança, indicando, paradoxalmente, tanto a mudança, quanto a continuidade cultural, bem como sugere o prefixo “para”, que pode ser tanto “contra” como “ao lado”, “perto”.

A relação paródica entre *As horas* e *Mrs. Dalloway* ocorre tanto pela repetição da estrutura quanto do tema: a história de um dia na vida de uma mulher do século XX. Além disso, Cunningham explora os princípios de constituição literária, bem como para o processo de leitura do livro, ao inserir Virginia Woolf como personagem e ao construir uma personagem que é leitora, o que também reflete a posição do próprio autor, que, para produzir sua obra, espelha-se na vida e na obra da escritora: diários, cartas, ensaios e romances de Virginia Woolf, dos quais ele se aproveita antropofagicamente para construir um novo modelo, baseado em deslocamentos, substituições que geram uma obra inteiramente nova dentro de um outro contexto.

A construção da personagem – Virginia Woolf - elaborada por Cunningham interessa ao trabalho enquanto figura literária que expressa essa relação paródica, de um texto (*Mrs. Dalloway*) com outro (*As horas*), e, sobretudo, porque, ao construir uma personagem fictícia refletindo sobre seu processo de criação, o autor nos faz pensar não somente na obra em questão, mas também em todo o projeto estético da escritora: a busca de uma personagem que amalgamasse o feminino e o masculino em *Orlando*, a busca de uma linguagem fluida e de uma técnica que pudesse expressar o indizível, presente tanto em *Mrs. Dalloway* como em *To the lighthouse* e em *The waves*. Ao colocar a personagem envolvida com o trabalho exaustivo de edição da obra do marido na Hogarth Press, o autor remete à posição de Woolf a respeito da edição de livros a serem publicados. Ao acompanhar a personagem em seu quarto escrevendo as primeiras páginas de *Mrs. Dalloway*, mas também tendo que lidar com as tarefas domésticas, o autor faz referência ao

ensaio da escritora Virginia Woolf “A room of one’s own”, em que a escritora aborda a questão da condição feminina e do trabalho intelectual. Ao retratar a personagem Virginia Woolf em um momento de fragilidade histórica, entre as duas grandes guerras, há uma alusão, ainda que implícita, ao ensaio “Three Guineas” que fala sobre a posição da escritora sobre a guerra e a importância da presença feminina nessas discussões.

Outro ensaio que aparece implicitamente no texto, materializado pela personagem Laura Brown, é o ensaio “Mr. Bennett e Mrs. Brown”, em que Woolf cria uma personagem ficcional, Mrs. Brown, para discorrer sobre sua concepção de literatura, posição bem diferente da de Arnold Bennett, John Galsworthy e H. G. Wells, os quais criticavam arduamente os textos da escritora, pois não compreendiam a sua concepção de literatura. Woolf, por outro lado, acusava-os de falta de aprofundamento psicológico. Em 1923, ela teria escrito:

One of these days Mrs. Brown will be caught. The next capture of Mrs. Brown will be the next chapter in the history of literature and let’s prophesy again, that chapter will be one of the most important, the most illustrious, the most epoch-making of them all. (WOOLF apud CAMARGO, 1994)¹⁰

Nesse ensaio, Virginia Woolf acreditava que os escritores deveriam criar um novo estilo de escrita, ao invés de se voltarem aos romances tradicionais como modelo, e que esse novo estilo deveria expressar o trivial. Ora, percebe-se que Cunningham aceita o desafio da escritora e é muito bem sucedido em representar um simples dia na vida de uma mulher que deve lidar com os fatos mais triviais, como o que escolher para o almoço ou como assar um bolo, mas tais trivialidades na vida de uma mulher, para Woolf,

¹⁰ Um dia desses Mrs. Brown será pega. A próxima captura de Mrs. Brown será o próximo capítulo da história da Literatura e vamos profetizar novamente, que este capítulo será o mais importante, o mais ilustre, o mais bem feito da época. (WOOLF apud CAMARGO, 1994) (Tradução nossa).

aparentemente simples decisões, representam o mesmo que as grandes decisões tomadas pelo general em um campo de batalha.

O que os críticos de Virginia Woolf talvez não tenham entendido de sua obra, e que foi captado por Michael Cunningham, é que a escritora rompe com os limites tradicionais de enredo e de personagem. Em sua prosa não há um narrador que capte fatos objetivos, quase tudo que é dito aparece como reflexo da consciência das personagens. Em *To the lighthouse*, por exemplo, parece não existir um ponto de vista externo, não há realidade objetiva, pois a escritora deseja exprimir o inefável, aquilo que paira no ar e que não pode ser compreendido. A concepção de continuidade e unidade das experiências humanas é representada por meio das perturbações que decorrem da passagem do tempo, da morte ou da própria mente em seu confronto consigo mesma.

Quando nos faz pensar sobre todas essas questões, o texto de Michael Cunningham demonstra a importância da paródia enquanto gênero que dá andamento ao processo literário, ao mesmo tempo em que volta os olhos ao passado, reatualiza esse discurso, reinterpretando-o, reinventando-o, levando o leitor a pensar na tradição literária. Ao fazer esse movimento, conseqüentemente faz um balanço daquilo que já foi produzido e de como ocorre essa produção nos dias atuais.

Outro ponto fundamental a ser discutido aqui é a relação entre realidade e ficção, ao elaborar as personagens Virginia Woolf, Leonard Woolf, marido de Virginia; Vanessa Bell, irmã da escritora; Nelly Boxall, empregada da Hogarth Press e outras que realmente viveram naquela época. Cunningham afirma que criou para elas uma identidade puramente ficcional; mesmo que procurasse ser o mais fiel possível aos modelos. Assim, questiona-se se os fatos relacionados à vida de Virginia Woolf são puramente ficcionais ou se realmente aconteceram, questões problematizadas por Cunningham sobre os limites entre ficção e

biografia. A própria escritora Virginia Woolf, em *Orlando*, ironiza as grandes biografias da era vitoriana, inspirando-se na vida de sua amiga Vita Sackville-west, para falar da experiência humana histórico-cultural. Para a escritora, a literatura devia combinar a veracidade dos fatos e a criatividade da ficção; aquele biógrafo que se limitasse à verdade pura e simplesmente, provavelmente, produziria uma obra enfadonha, pois seria incapaz de criar algo que fosse além da simples reprodução dos fatos (Como se isso fosse possível). Woolf criticava o trabalho dos grandes biógrafos vitorianos, que, com toda rigidez e preocupação com a moral, ao representarem a vida de nobres da corte, proporcionavam uma visão de mundo fechada e moralista, que soava ao leitor como longos relatos de vida tediosa e sem relação com a realidade.

Quando Cunningham confere ao texto esse caráter de veracidade, baseando-se nos diários da escritora, em suas notas e prefácios, pode-se examinar em *As horas* a relação entre história e literatura, uma vez que Virginia Woolf foi uma escritora que realmente existiu, e cuja obra aponta para um dado na História e, também, na História da Literatura. Mas, quando Virginia Woolf aparece no texto do escritor tendo que lidar com trivialidades do cotidiano, percebe-se que a personagem assume um *status* mais particularizado, mais real e menos idealizado. Note-se que, a respeito da problemática realidade/ficção, o autor coloca a própria personagem, refletindo sobre tais questões:

Ela sabe que a sanidade envolve certa dose de imitação, não apenas em benefício do marido e dos criados, mas em prol, primeiro e acima de tudo, de suas próprias convicções. Ela é escritora; Leonard, Nelly, Ralph e os outros, os leitores. Esse romance em questão envolve uma mulher serena, inteligente, de sensibilidade dolorosamente suscetível, que já esteve doente mas que agora se recuperou, que está se preparando para a temporada londrina, [...] existe uma verdadeira arte nisso [...] ¹¹ (CUNNINGHAM, 1999, p. 71).

¹¹ She has learned over the years that sanity involves a certain measure of impersonation, not simply for the benefit of husband and servants but for the sake, first and foremost, of one's own convictions. She is the author; Leonard, Nelly, Ralph, and the others are the readers. This particular novel concerns a serene,

Assim, percebe-se que toda ficção tem sua parcela de realidade e que a realidade está permeada por uma boa dose de ficção. E que a própria ficção, enquanto escritura, e também a própria realidade não passam de um jogo que apaga qualquer garantia de sentido, levando a um questionamento sobre as convenções da linguagem e toda sua lógica.

Em *As horas*, observa-se que Cunningham segue fielmente a concepção da escritora, mas com liberdade criativa. O autor não se prende somente aos fatos de sua vida, criando sua personagem que, apesar de ter muita semelhança com a realidade, não passa de uma figura ficcional. Deve-se ter em mente que os diários de Woolf são importantes para uma análise da obra, pois relatam a visão da escritora sobre literatura e sobre seu processo criativo. Desse modo, ao transformar fatos em ficção, o autor rompe as fronteiras entre a ficção e o real, evidenciando como suas margens são facilmente transponíveis.

Retomando o uso das epígrafes, que é extremamente importante para entendermos o texto como um todo, podemos examiná-las como *mise en abyme*¹², cuja função é resumir todas as propriedades significativas da obra. Em *As horas*, as epígrafes sem serem redundantes, captam o sentido total da narrativa e a intenção do autor ao parodiar a obra de Virginia Woolf. Além disso, elas estabelecem também uma relação paródica e intertextual com *Mrs. Dalloway*.

Na epígrafe em que Virginia Woolf se refere à sua descoberta e aos resultados dessa técnica na narrativa, Cunningham elucida o que se passa nos bastidores da escrita: Virginia Woolf mostra que acabara de descobrir uma técnica inteiramente nova - embora

intelligent woman of painfully susceptible sensibilities who once was ill but has now recovered; who is preparing for the season in London [...] there is true art in it [...] (CUNNINGHAM, 1998, p. 83).

¹² Termo definido por Dallenbach (1979), como uma citação de conteúdo ou um resumo intertextual, que enquanto condensa ou cita a matéria duma narrativa, ela constitui um enunciado que se refere a outro enunciado, sendo, portanto, uma marca do código metalingüístico.

aos olhos do leitor contemporâneo tal técnica possa parecer muito simples e amplamente utilizada no cinema, por exemplo: por volta do início do século, momento em que as teorias de Freud sobre o inconsciente eram ainda incipientes, a escritora ousava penetrar no inconsciente de suas personagens para transmitir seus pensamentos e estabelecer conexões entre um e outro.

A escritora tinha como objetivo explorar uma alternância entre a ação e o pensamento, ou seja, entre o superficial e o profundo, originado no inconsciente das personagens. Ao utilizar o pensamento da escritora como epígrafe, Cunningham demonstra sua intenção em lidar com três personagens completamente diferentes, mas que estão conectadas por um fio da história que liga suas vidas. É a partir da obra *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf que seus ecos irão se fazer ouvir pelas outras personagens do livro, resultando em um questionamento sobre a própria identidade.

Quanto à epígrafe em que o autor cita Borges, pode-se inferir que a busca do terceiro tigre seria a criação de uma terceira obra: a primeira (o primeiro tigre) seria o texto *Mrs. Dalloway*; a segunda (o segundo tigre) seria a paródia do primeiro, o plano da narrativa que aborda Clarissa Vaughan, que é uma atualização da personagem Mrs. Dalloway; o terceiro tigre é o texto inteiramente novo criado pelo autor, *As horas*.

Ampliando essa discussão, pode-se pensar que essa sobreposição ou encadeamento é semelhante ao conto de Borges “Pierre Menard, autor do Quixote”, que parodia o romance de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote*, que já era uma paródia do gênero dos romances de cavalaria. O escritor fictício Pierre Menard não pretendia criar um outro *Dom Quixote* (o que seria fácil, segundo Menard), mas o próprio *Dom Quixote*. Ele não visava uma transcrição mecânica do original: sua ambição era produzir páginas que coincidissem

– palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes, uma espécie de palimpsesto, no qual deveriam transparecer vestígios da escritura de Cervantes.

Ao se referir sobre a diferença entre as duas obras - *Dom Quixote* e “Pierre de Menard, autor do D. Quixote” - Evando Nascimento (2000, p.83) questiona se definitivamente a diferença entre as duas seria a do tempo:

Pensar que é o tempo que diferencia é como pensar o tempo rompendo uma origem, um momento originário de eternidade, onde reinaria a contemplação pura e o sentido pleno; o tempo seria o diferenciador que rompe a eternidade e põe a vida em processo de decadência, de distanciamento nostálgico da origem plena, da verdade auto-evidente, da falta plena. Seria como se supusesse, que num primeiro momento, há uma presença atemporal originária que se apresenta a uma consciência pura; num segundo momento, haveria o deslizamento do tempo que geraria um processo de diferenciação, ou seja, deste modo se estaria privilegiando a presença e pensando tanto o tempo quanto as diferenças como derivados – por decadência – da presença.

Ressalta-se aqui que o sentido do texto não é pleno em si mesmo, mas depende do contexto; e como este nunca se apresenta acabado, sempre haverá inúmeras possibilidades de interpretação, que vão além do momento presente e que nem sempre estão ligadas a ele. Mesmo que Cunningham tivesse a intenção de elaborar um texto exatamente como o de Virginia Woolf, isto não seria possível, pois, ao recriar a obra, ela passa por um processo de transcontextualização e não há como evitar a alteração de sentido e até mesmo de valor. Clarissa Vaughan com todas as características de Clarissa Dalloway não é a mesma personagem, há um outro contexto e uma outra leitura da personagem que não nos permite visualizá-la como uma Clarissa do início século. Quando um sistema é integrado dentro de um outro, ao se fazer esse movimento de integração já se estabeleceu uma revisão, uma reinscrição, uma inversão e uma transcontextualização irônica da obra anterior.

Michael Cunningham, ao parodiar a obra de Virginia Woolf, ao mesmo tempo que faz uma reverência à escritora inglesa, subverte o modelo, no sentido de se sobrepor ao outro pela necessidade de encontrar uma voz americana dentro da tradição eurocêntrica dominante. No entanto, o autor não rejeita essa cultura, pois não pode fazê-lo; indica sua dependência com o uso do cânone, mas revela sua revolta por meio do abuso irônico que faz dele.

Percebe-se que a insatisfação com a convenção literária caracteriza-se, sobretudo, por uma reflexão crítica sobre a própria ficção, em um processo de repensar o heterocosmo literário. A narrativa ficcional de Michael Cunningham, assim como a maioria das narrativas pós-modernas, debruça-se sobre si mesma refletindo narcísica e autoconscientemente sobre o próprio ato de escrever. Nesse caso, cabe-nos aqui trazer o termo definido por Linda Hutcheon apresentado em seu livro *The narcissistic narrative*, em que a autora sugere uma categorização dos textos que ela considera como narrativas narcísicas. É claro que a própria autora tem consciência de que esta categorização não é exclusiva, completa e definitiva, mas seria apenas um exemplo dos vários tipos de textos metaficcionalis e auto-reflexivos.

Diferentemente das narrativas do século XVIII, cuja preocupação estava voltada para a *mimesis* do produto, o que é criado, a metaficção moderna volta-se para a *mimesis* do processo, tornando esse tão intrigante quanto o produto. Aqui o leitor tem um papel fundamental, ao ser forçado a reconhecer o artifício “arte” naquilo que ele está lendo, o texto exige do leitor que ele participe intelectualmente, imaginativamente e afetivamente em sua co-criação.

Em sua categorização, Hutcheon distingue dois tipos diferentes de textos narcísicos:

Overt forms of narcissism are present in texts in which the self-consciousness and self-reflection are clearly evident, usually explicitly thematized or even allegorized within the “fiction”. In its covert form, however, this process would be structuralized, internalized, actualized. Such a text would, in fact, be self-reflective, but not necessarily self-conscious.¹³ (HUTCHEON, 1991, p.23)

Pode-se considerar *As horas* como uma forma de narcisismo explícito, pois sua auto-consciência e auto-reflexão estão tematizadas dentro do romance por meio das personagens: Richard Brown, no primeiro plano, representado como escritor; a personagem Virginia Woolf, no segundo plano, refletindo sobre a produção de seu livro *Mrs. Dalloway* e Laura Brown, no terceiro plano, como leitora da obra *Mrs. Dalloway*. Desse modo, o leitor de *As horas* a todo momento é forçado a refletir sobre o processo de escrita e de leitura.

Para a autora, a origem da estrutura auto-reflexiva surge com *Dom Quixote*, romance que parodia as novelas de cavalaria, com a intenção de desmascarar mortas convenções pelo desafio e espelhamento. Para ela, *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes, bem como, *Madame Bovary* de Gustave Flaubert tematizam explicitamente o poder imaginativo do leitor, personagens leitores que se deixam levar pelo prazer da leitura a ponto de incorporá-la na própria vida, rompendo os limites da realidade e da ficção. Dos romances sobre o desenvolvimento do artista, vieram os romances sobre romances, aparentemente refletindo sua própria gênese e desenvolvimento.

O enredo bem desenvolvido do romance realista clássico talvez proporcionasse ao leitor a sensação de completude, podendo-se dizer, também, que a ação humana é inteira e significativa, neste caso, é somente a arte que pode conferir qualquer ordem ou significado

¹³ Formas explícitas de narcisismo estão presentes em textos nos quais a auto-consciência e a auto-reflexão são claramente visíveis, geralmente explicitamente tematizadas ou mesmo alegorizadas dentro da “ficção”. Na forma velada, no entanto, este processo seria estruturalizado, internalizado, atualizado. Tal texto seria auto-reflexivo, mas não necessariamente auto-consciente. (HUTCHEON, 1991, p. 23) (Tradução nossa)

à vida. Já o romance pós-moderno, ambíguo e com final aberto, diferentemente do que se possa pensar, não sugere uma insegurança ou falta de coincidência entre a necessidade humana por ordem e sua atual experiência caótica do mundo contingente. Ao invés disso, o romance pós-moderno pode sugerir sim, uma certa curiosidade sobre a habilidade da arte em produzir uma ordem verdadeira, por meio do processo de construção ficcional.

Na maioria das narrativas metaficcionais, o leitor é levado a concluir que toda ficção é um tipo de parodia da vida, não importando o quão verossimilhante ela possa ser. A ficção mais autêntica e honesta será aquela que melhor reconhece sua própria ficcionalidade e o leitor, distante do mundo do texto, pode dividir com o autor o prazer de sua criação imaginativa.

Hutcheon (1991) define a *mimesis* do produto como aquele tipo de realismo tradicional, no qual o leitor é levado a identificar os produtos que estão sendo imitados – personagens, ação, lugares – e reconhecer a semelhança com a realidade empírica para legitimar o valor literário. As narrativas metaficcionais, ao contrário, rompem com a convenção e o leitor deve aceitar a responsabilidade do ato de decodificar, fazendo do ato da leitura, o processo de construção enquanto construção do significado. Nesse aspecto, essas narrativas implicam um amalgama das funções do leitor, escritor e crítico na simples e exigente experiência da leitura.

Hutcheon verifica que a arte mudou enquanto forma de representação da realidade, mas, pondera que a Literatura continua sendo uma construção fictícia baseada na linguagem e que ainda mantém as mesmas preocupações, ou seja, o desejo de criar mundos coerentes e de padronizar ou organizar o caos da experiência: um impulso tão natural quanto o desejo de imitar a natureza.

Hutcheon afirma que a auto-consciência do Romantismo abriu caminho para um “realismo psicológico” que expande a noção de *mimesis* ao incluir tanto o processo quanto o produto. A crítica canadense observa que por diversas razões sociais ou psicológicas, autores como Joyce, Proust, Woolf, Pirandello, Svevo e Gide começaram a questionar uma visão cada vez mais estreita do realismo ficcional que havia se desenvolvido com o naturalismo do século precedente. Começa-se a questionar a necessidade da realidade externa na construção do real e optaram pelo mundo da subjetividade e da imaginação.

O mais importante para o romance, no entanto, é a consequência estética dessas dúvidas: como a representação detalhada do exterior estava se tornando atrofiada, o foco de atenção passou para os processos internos da personagem e há uma ampliação do papel do leitor, que é forçado a participar ativamente na construção do(s) sentido(s).

As narrativas de Virginia Woolf, baseadas no fluxo de consciência, colocam o leitor nesta posição de construtor de sentido. Tomando como exemplo a narrativa de *To the lighthouse*, percebe-se que há uma preocupação com aquilo que se passa no interior da mente das personagens, de forma que a primeira longa parte do romance, a qual se pode denominar “Integração”, passa-se no interior da casa, onde se vasculha a mente e se constrói uma ligação entre todas as personagens. Tal ligação só é possível pela protagonista Mrs. Ramsay que, ao costurar a meia que deve ser entregue ao filho do pescador do farol, interliga todas as personagens, para que ao final dessa cena o leitor tenha uma visão de uma colcha de retalhos perfeitamente harmônica das relações dessas personagens. Ao passo que na segunda parte, que se poderia denominar “Desintegração”, após a morte dessa personagem tão fundamental à narrativa, Lili Briscoe, a pintora amiga da família, tem uma função primordial no processo de reconstrução dessa colcha desfeita pela morte de Mrs. Ramsay:

How to bring them together? She asked, then she remembers her picture, the picture she was painting all those years ago. That's the way to bring them together. (WOOLF, 1927, p.125)¹⁴

Verifica-se, assim, que a princípio há o produto: Mrs. Ramsay e, também, seu processo de criação, o cozer intenso que une as relações humanas, em seguida há o processo de reflexão, por meio da personagem Lili, que reflete sobre a figura de Mrs. Ramsay para depois transformá-la em produto. Ao final, em um processo de “Reintegração”, Lili chega à conclusão que não há qualquer unidade na vida, não há nenhum significado a ser encontrado, o homem deve criar a própria unidade em sua limitada esfera. Desse modo, a arte seria uma forma de recriar a unidade perdida.

É a partir desse processo de reflexão e criação, que a narrativa vai se moldando aos olhos do leitor, que passa a compreender a função fundamental do processo de criação das duas personagens. Comparando com o próprio processo de leitura, o leitor vai compondo, em sua criação, a imagem de papel e a imagem da pintura.

Somente por meio da arte seria possível dar sentido à vida, aos fantasmas. Desse modo, a arte teria a função de reordenar o caos que se instaura na mente das personagens, principalmente devido à perda, ou seja, à morte. A própria Virginia Woolf teria dito, em um de seus diários, que escrever a obra *To the lighthouse* foi uma maneira de se ver livre dos fantasmas dos pais e é claro, do peso da perda que essas mortes representaram:

I used to think of him and mother daily, but writing the *Lighthouse* laid them in my mind. And now he comes back sometimes, but differently. (I believe this to be true – that I was obsessed by them both, unhealthily; and writing of them was a necessary act.) (WOOLF, 1959, p. 138)¹⁵

¹⁴ Como uni-los? Ela se perguntou, então ela lembrou-se do quadro, o quadro que ela estava pintando naqueles anos. Esse é o modo de uni-los. (WOOLF, 1927, p. 125)

¹⁵ Eu costumava pensar nele e em mamãe diariamente, mas escrever *To the lighthouse* colocou-os em minha mente. E agora, às vezes, ele aparece, mas diferentemente. (Eu acredito que seja verdade – que eu estava obcecada por ambos, de forma nada saudável; e escrever sobre eles foi um ato necessário) (WOOLF, 1959, p. 138)

Em ambos os tipos de narcisismo – implícito e explícito – o leitor é implícita ou explicitamente forçado a enfrentar sua responsabilidade com relação ao texto, isto é, em direção ao mundo do romance, ele está criando por meio dos referentes fictícios acumulados da linguagem literária. Como o romancista atualiza o seu mundo da imaginação por meio de palavras, também o leitor, partindo dessas mesmas palavras, produz um universo literário, que é tanto de sua criação como do romancista. É essa aproximação dos atos de leitura e escrita que difere a metaficção moderna da autoconsciência dos romances anteriores.

Muitas técnicas são utilizadas no narcisismo explícito: *mise en abyme*, alegorias, metáforas, microcosmo para mudar o foco da “ficção” para narração, com o objetivo de fazer da “narração” a substância do conteúdo do romance, diminuindo, assim, a coerência tradicional da própria ficção.

No modo diegético, o leitor deve estar consciente do fato de que ele, também, por meio da leitura, está ativamente criando um universo ficcional. Geralmente, uma narrativa implícita parodiada guia sua consciência para este fato. Como exemplo, podemos citar a personagem Laura Brown, que em seu processo de leitura, a partir do universo ficcional consegue reconstruir sua própria narrativa. É a leitura que a faz se manter viva e, por meio dela, consegue organizar o caos diário de sua rotina.

No narcisismo diegético, os textos são explicitamente conscientes de seu *status* de artefato literário, do processo de criação de um mundo literário e da presença do leitor. Desse modo, ao ler a narrativa de Laura Brown o leitor se vê espelhado nela e reconstrói ele próprio sua narrativa, podendo assim, também, organizar o próprio caos.

No modo lingüístico, no entanto, o texto mostra suas barreiras de construção – a linguagem é utilizada para demonstrar como é construído o mundo imaginativo. Assim, muitos textos tematizam, por meio de personagens e enredo, a inadequação da linguagem em expressar sentimentos, em comunicar pensamentos e mesmo fatos. Frequentemente este é um tema introduzido como alegoria da frustração do escritor ao se deparar com a necessidade de apresentar, somente por meio da linguagem, um mundo de sua criação que deve ser atualizado por meio do ato da leitura, que passa por um leitor que deve dotar esse mundo ficcional de sentido, que tenha algo a ver com seu próprio mundo. Pois é nesse processo de identificação que se constrói o heterocosmo literário .

Como exemplo, em *As horas* o plano da narrativa que trata da personagem Richard Brown ilustra essa frustração do escritor não compreendido. A história de Richard pode ser considerada como um intertexto que reflete a própria figura do escritor. Richard, acaba de ganhar um prêmio literário e insere-se, assim, no cânone literário:

Richard pode (embora hesite um pouco em pensar nesses termos) estar entrando para o cânon; pode nesses últimos momentos de sua carreira terrena, estar recebendo os primeiros indícios de um reconhecimento que se projetará futuro afora [...] um prêmio literário como esse significa mais do que a atenção de um congresso de poetas e acadêmicos; significa que a própria literatura (cujo futuro está sendo forjado bem nesse momento) parece sentir necessidade da contribuição especial de Richard [...] o opaco, o melancólico, o esmiuçador; Richard, que observou com tamanha minúcia, tamanha precisão, que tentou dividir o átomo com palavras, sobreviverá depois que outros nomes, mais famosos, tiverem desaparecido. (CUNNINGHAM, 1999, p. 57)¹⁶

¹⁶ Richard may (although one hesitates to think in quite these terms) be entering the canon; he may at these last moments in his earthly career be receiving the first hints of a recognition that will travel far into the future [...] a prize like this means more than the notice of a congress of poets and academics; it means that literature itself (the future of which is being shaped right now) seems to feel a need for Richard's particular contribution [...] the dense, the wistful, the scrutinizing, Richard who observed so minutely and exhaustively, who tried to split the atom with words, will survive after other, more fashionable names have faded. (CUNNINGHAM, 1998, p. 65)

Logo após essa longa discussão sobre a frustração do escritor, Michael Cunningham coloca no capítulo seguinte a personagem Virginia Woolf também refletindo sobre a mesma questão:

Ela espia o relógio sobre a mesa. Passaram-se quase duas horas. Ainda se sente vigorosa, embora saiba que no dia seguinte talvez olhe para o que escreveu e ache tudo aéreo, descomedido. É sempre melhor o livro que se tem na cabeça do que aquele que se consegue pôr no papel. Toma um gole do café frio e se permite ler o que escreveu até o momento. (CUNNINGHAM, 1999, P. 61)¹⁷

Cunningham expressa por meio de cada personagem essa frustração de julgar-se um fracasso. Pois o artista em seu processo de criação, sempre idealiza o próprio trabalho, mas quando ele sai da idealização para o mundo real, perde o caráter de grandeza e passa a existir como apenas mais um livro entre milhares.

Muitos textos, por outro lado, como os textos de Jorge Luis Borges, por exemplo, tematizam o poder superador e a potência das palavras e sua habilidade de criar um mundo mais real do que o mundo empírico de nossa experiência. Nota-se em suas narrativas que para Borges, o universo é caótico e é a arte que tem o poder de ordenar todo o caos. Em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, o narrador descreve a história de uma sociedade secreta em que os membros têm a idéia megalomaniaca de inventar, não apenas um país, mas todo um planeta: *Buckley não acredita em Deus, mas quer demonstrar ao Deus não existente que os homens mortais são capazes de conceber um mundo.* (Borges, 1997, p. 42). No mundo possível de Tlön a intertextualidade não é apenas um artifício da ficção, ela um fato determinante na construção do universo literário:

¹⁷ She looks at the clock on the table. Almost two hours have passed. She still feels powerful, though she knows that tomorrow she may look back at what she's written and find it airy, overblown. One always has a better book in one's mind than one can manage to get onto paper. She takes a sip of cold coffee, and allows herself to read what she's written so far. (CUNNINGHAM, 1998, p. 69)

Nos hábitos literários é também toda-poderosa a idéia de um sujeito único. É raro que os livros estejam assinados. Não existe o conceito do plágio. Estabeleceu-se que todas as obras são obra de um só autor, que é intemporal e é anônimo. A crítica costuma inventar autores: escolhe duas obras dissimiles – *O Tao Te King* e as *Mil e uma noites*, digamos – atribui-as a um mesmo escritor e logo determina com probidade a psicologia desse interessante *homme de lettres*. (Borges, 1997, p.40)

Os romances narcísicos explícitos, como as narrativas borgianas, localizam ficcionalidade, estrutura e linguagem no coração de seus conteúdos. Eles lidam com diferentes modos de ordenar e permitem ou forçam o leitor a aprender como ele dá sentido a este mundo literário, se não ao próprio mundo real.

O que caracteriza os textos de metaficção é que a produção e construção de mundos fictícios e o funcionamento criativo da linguagem tornaram-se conscientemente compartilhados por autor e leitor. O último agora não é somente chamado a reconhecer objetos ficcionais semelhantes à vida, ele é compelido a participar da criação de mundos e de significados por meio da linguagem e, não pode evitar esse convite, pois é introduzido em uma posição paradoxal: ao mesmo tempo em que é obrigado pelo texto a reconhecer a ficcionalidade do mundo que ele também está criando, sua participação, do mesmo modo, envolve-o intelectualmente, criativamente e, talvez, até afetivamente, em um ato humano que é muito real, isto é, um tipo de metáfora de seus esforços diários para “dar sentido” à sua experiência.

No modo de narcisismo implícito, a auto-reflexão é internalizada, ou seja, estruturada dentro do texto, não sendo necessariamente auto-consciente. Fazem parte desse modo as histórias de detetive, narrativas de fantasia, narrativas com estruturas de jogo (*Amarelinha* de Cortazar, outras narrativas de Salman Rushdie). *Finnegans Wake*, por exemplo, utiliza-se da linguagem que gera linguagem, linguagem esta que gera uma

narrativa ficcional verossimilhante. Talvez, a dificuldade em se ler Joyce esteja na grande expectativa que se impõe ao leitor. O dinamismo criativo e o prazer em infinitas possibilidades interpretativas, que antes eram propriedade do escritor, são agora compartilhados com o leitor no processo de concretizar o que ele está lendo. Na forma explícita esse papel é guiado pelo autor e na forma implícita é atualizado pelo leitor.

A preocupação de Hutcheon recai sobre os limites do gênero romance: Em que estágio a auto-representação torna-se anti-representação, devorando-se a si própria? Ou seja, em que momento Narciso se afoga? Em que momento esse processo deixa de ser criativo para ser destrutivo? E, a autora questiona também a relação leitor/autor: o romance morre quando o leitor torna-se um escritor produtor?

Sob esse aspecto, Hutcheon considera que a representação não é anulada, mas sim voltada para si mesma e seu objetivo não é a ruptura, mas antes de tudo, a unificação. O que poderia ser entendido como destruição, leva o conceito de leitura e mesmo de escrita a um nível criativo e produtivo.

O texto parodia as expectativas do leitor, seus desejos por verossimilhança e força-o a uma consciência de seu próprio papel em criar um universo de ficção, gerando cooperação entre escritor-leitor. Desse modo, o leitor é levado a estabelecer uma ponte entre seu próprio mundo e o universo ficcional. Ele deve re-examinar e reavaliar sua relação com o texto e rever toda a literatura, no sentido de reciclar todos os textos já lidos. Nesse sentido, o texto lido é mais “produzido” do que “consumado”. O mesmo esforço que o leitor deve empreender para decifrar o texto, o autor também o tem para cifrá-lo. O resultado não é simplesmente comunicar uma mensagem, mas incitar o leitor a produzir significado e ordem.

Enquanto criador, o escritor sempre teve um controle limitado sobre a recepção específica de seu leitor. A consciência fenomenológica talvez tenha aumentado a consciência autoral do fato de que o trabalho de arte não tem existência nele e para ele próprio, é somente por meio da imaginação e compreensão do leitor que o texto torna-se vivo.

A leitura nem sempre é uma experiência agradável, harmônica e controlada, podendo ser extremamente desafiadora, levando a uma ruptura de conceitos e, porque não dizer, ameaçadora. Ler é agir, agir é interpretar e criar algo novo – agir é ser revolucionário, talvez, tanto em termos políticos quanto estéticos. Há um potencial indutivo de liberdade na metaficção, não quando esta é vista como um gênero moribundo, mas quando é reconhecida como forma mimética vital de literatura. Narciso pode ter morrido ao se deparar com o próprio reflexo no lago, mas sobrevive em forma de flor aberta em outro mundo.

Deve-se notar, contudo, que esse recurso – a narrativa narcísica que reflete autoconscientemente sobre o próprio fazer literário – não deve ser visto com um recurso característico próprio da pós-modernidade, de fato, ele teve origem no Romantismo, definido pelo filósofo alemão Friedrich Schlegel como ironia romântica, uma determinada escritura poética que sinaliza, dentro do texto, a presença do seu autor. Para o filósofo, a ironia romântica decorre da compreensão do mundo como um paradoxo, como um aglomerado de contradições e incoerências, as quais a obra de arte - enquanto representação da realidade - deve refletir.

Karin Volobuef, ao discutir sobre a ironia romântica, garante que o recurso não se limita à interrupção do fluxo narrativo quando o narrador se dirige ao leitor, mas é um recurso que tem por objetivo promover uma reflexão sobre a literatura, processo no qual o

leitor participa forçosamente, quando o escritor destrói as barreiras da ficção e desnuda o caráter ficcional da narrativa, demonstrando ao leitor de que forma o texto foi construído. Desse modo, o escritor assume uma outra posição diante da obra de arte, que deixa de ser um produto de pura contemplação para ser um instrumento de constante crítica e auto-crítica.

O teórico D. C. Muecke (1982) ressalta o caráter paradoxal da ironia romântica, pois sendo o escritor senhor do seu processo criativo, é capaz de impor limites sobre seu produto (obra finita e limitada); por outro lado, mostra o caráter infinito de sua própria criação ao submeter a obra a um constante questionamento, reiterando o processo criativo.

Muecke enfatiza duas fases na ironia romântica: a fase da inspiração e entusiasmo do artista e a fase da reflexão e auto-análise. Na primeira fase, o artista é ingênuo e imaginativo; na segunda, ele é reflexivo, consciente, crítico e irônico. Ambas são necessárias para o artista, que deve ser, ao mesmo tempo, entusiasta e imaginativamente crítico, reconhecendo seu poder de criador, mas consciente da sua própria condição limitada, reflete constantemente sobre sua criação. Cabe ao leitor participar nesse processo de acabamento da obra, dando continuidade a esse processo infinito.

Em *As horas*, a fim de refletir sobre o processo de escrita e de leitura do livro, o autor insere uma personagem que é a própria escritora, Virginia Woolf, analisando de que forma cria suas personagens. O leitor toma consciência da maneira como se dá a escritura, por meio desse desnudamento da ficção e aproxima-se da complexidade dessa realidade, que é o ato da escrita literária:

Ela [Mrs. Woolf] sobe a Mount Ararat planejando o suicídio de Clarissa Dalloway. Clarissa terá tido um amor: uma mulher. Ou melhor, uma moça; sim, uma moça que conheceu quando menina; uma daquelas paixões que irrompem quando se é jovem – quando o amor e as idéias parecem de fato descobertas pessoais, nunca antes apreendidas daquele modo [...] Clarissa

vai acreditar que há um futuro opulento e divertido abrindo-se à sua frente, mas no fim (Como exatamente, será feita essa mudança?), recobrará o bom senso [...] Morrerá na meia idade. Provavelmente vai se matar, por causa de uma bobagem. (Como fazê-lo de modo convincente, trágico, em vez de cômico?) (CUNNINGHAM, 1999, p. 70).¹⁸

Assim, o leitor de *As horas* acompanha a escritora-personagem elaborando uma auto-análise sobre seu processo de construção, sobre a forma como dará vida a suas personagens, como serão manipuladas suas ações e seus pensamentos e que destino terão ao longo da narrativa. Desse modo, a Virginia Woolf fictícia decide que não será a heroína que irá cometer o suicídio, mas sim um poeta visionário que põe fim a sua vida, devido a uma extrema sensibilidade em absorver os males e os sofrimentos do mundo que o rodeia. Considere-se, a esse respeito, a seguinte passagem de *As horas*, que ilustra o pensamento de Woolf sobre o poeta e o processo criativo:

Alguém de corpo rijo, mas de mente frágil; alguém com um toque de gênio, de poesia, moído sob as engrenagens do mundo, da guerra, do governo, dos médicos, alguém que tecnicamente falando é insano, porque vê significado em tudo, sabe que as árvores são seres conscientes e que os pardais cantam em grego.¹⁹(CUNNINGHAM, 1999, p. 166).

Sabe-se, pela crítica e pelos diários de Woolf, que Septimus, em *Mrs. Dalloway*, considerado como duplo de Clarissa, deveria ocupar o lugar da personagem quanto ao suicídio, algo que a própria escritora tinha em mente para ela própria e, por não resistir à gravidade da doença, Virginia Woolf acaba por fazê-lo.

¹⁸ She walks up Mt. Ararat Road, planning Clarissa Dalloway's suicide. Clarissa will have had a love: a woman. Or a girl, rather; yes, a girl she knew during her own girlhood; one of those passions that flare up when one is young – when love and ideas seem truly to be one's personal discovery, never before apprehended in quite this way [...] Clarissa will believe that a rich, riotous future is opening before her, but eventually (how exactly, will the change be accomplished?) [...] She will die in middle age. She will kill herself, probably over trifle (how can it be made convincing, tragic instead of comic?) (CUNNINGHAM, 1998, p. 82).

¹⁹ Virginia imagines someone else, yes, someone strong of body but frail-minded; someone with a touch of genius, of poetry, ground under by wheels of the world, by war and government, by doctors; someone who is, technically speaking, insane, because that person sees meaning everywhere, knows that threes are sentient beings and sparrows sing in Greek. (CUNNINGHAM, 1998, p. 211).

Se, em um determinado plano, observa-se a personagem refletindo sobre sua produção, em outro plano, baseado no processo da escritora, o autor apresenta o seu poeta-visionário, Richard Brown que, inspirado em Septimus, é também um sobrevivente de guerra, mas de um outro tipo de guerra, que é representada pelo autor como a epidemia da AIDS. Acima de tudo, Brown encontra-se sob as engrenagens do mundo, do governo, dos médicos e suas angústias são frutos, sem dúvida, da mesma guerra da qual participa Septimus.

Percebe-se que a personagem Richard, duplo de Septimus, é mais uma figura forjada por Cunningham a fim de refletir sobre o mundo da escrita, da poesia, enfim, da Literatura. Do mesmo modo que o escritor, a personagem acaba de ganhar um prêmio de poesia – *The Carrouthers* – que, ironicamente, poucos conhecem. Richard sente que fracassou como escritor, assim como Virginia Woolf, que acreditava não ter conseguido transmitir, em palavras, sua concepção de mundo e acha que boa parte dela ficou fora do livro. Como fica claro nessa passagem de *As horas*:

Ah, orgulho, orgulho. Eu estava tão enganado. Fui derrotado. Era pura e simplesmente intransponível. Havia tanto, era demais para mim. Quer dizer, tem o clima, tem a água e a terra, tem os animais, os prédios, o passado e o futuro, tem o espaço, tem a história. Tem esse fio, ou alguma coisa presa entre os meus dentes, tem a velha do outro lado da viela, [...] E, é claro tem o tempo. E o lugar. E tem você, Mrs. D. Eu queria tanto contar parte da história de parte de você. Ah, eu teria adorado fazer isso. [...] Mas ficou tudo fora dele, quase tudo. E aí eu encaixei um final chocante e pronto [...] ²⁰ (CUNNINGHAM, 1999, p. 58).

O pensamento da personagem, sobre os limites da linguagem, remete-nos à posição de Kofman (1996) ressaltando que o sentido está sempre ausente em sua plenitude; por

²⁰ Oh, pride, pride. I was so wrong. It defeated me. It simply proved insurmountable. There was so much, oh, far too much for me. I mean, there's the weather, there's the water and the land, there are the animals, and the buildings, and the past and the future, there's space, there's history. There's this thread or something caught between my teeth, there's the old woman across the way, [...] And, of course, there's time. And place. And there's you, Mrs. D. I wanted to tell part of the story of part of you. Oh, I'd love to have done that. [...] But everything's left out of it, almost everything. And then I just stuck on a shock ending [...] (CUNNINGHAM, 1998, p. 66).

isso, todo texto é lacunar e são essas lacunas que o texto recobre com seu tecido para dissimular. O tecido que, ao mesmo tempo, mascara e revela, mesmo ocultando, ele mostra o que esconde e que não está em parte alguma como presença de sentido. Aliás, tal questão conduz o leitor à posição derridiana, em que tudo faz parte do texto e o próprio texto transborda em sentido, pois ele próprio já é um suplemento do texto da vida, o grande texto: o arquiteito, em que nada fica fora, mas tudo é incorporado nele e faz sentido.

Retomando as considerações sobre o processo de leitura de *As horas*, constata-se que a personagem Laura Brown é um reflexo da nossa própria posição enquanto leitores. Partes do livro *Mrs. Dalloway* são inseridas nos capítulos de *As horas*, como forma de incorporação do texto parodiado. Laura Brown, completamente, imersa no mundo da leitura, identifica-se com as personagens de *Mrs. Dalloway*. Para ela a leitura representa uma fuga do seu cotidiano entediante, que lhe foi imposto e é somente no ato da leitura que a personagem tem um momento de identificação consigo mesma:

Chegou até a metade do livro. Indo para a casa da senhora Latch, sente a presença daquilo que leu: Clarissa e o demente Septimus, as flores, a festa. Imagens passam-lhe pela cabeça: o vulto no carro, o avião com sua mensagem. Laura ocupa uma espécie de região limítrofe; um mundo composto de Londres nos anos 20, de um quarto de hotel turquesa e deste carro, descendo a rua conhecida. Ela não é ela mesma. É uma mulher em Londres, uma aristocrata, pálida e encantadora, um tanto falsa; é Virginia Woolf; e é essa outra, uma coisa incipiente, cambaleante, conhecida como ela própria.²¹ (CUNNINGHAM, 1999, p. 150).

André Green, citado por Cleusa Rios P. Passos no ensaio “A ilusão romanesca: a vida deslocada em *Continuidad de los parques*”, afirma, a respeito do processo de leitura e escrita, que ler e escrever são sublimações, ou seja, as pulsões parciais são inibidas até o

²¹ She has gotten halfway through the book. Driving to Mrs. Latch's house, she is full of what she's read: Clarissa and the insane Septimus, the flowers, the party. Images drift through her mind: the figure in the car, the airplane with its message. Laura occupies a twilight zone of sorts; a world composed of London in the twenties, of a turquoise hotel room, and of this car, driving down this familiar street. She is a woman in London, an aristocrat, pale and charming, a little false, she is Virginia Woolf; and she is this other, the inchoate, tumbling thing known as herself. (CUNNINGHAM, 1998, p. 187).

fim, deslocadas. Ler significa não somente ligar os caracteres, respeitar as produções formais e articulá-las (o que depende de uma intensa consumação de energia visual e intelectual), mas ainda, à medida que o leitor lê, ele representa para si aquilo de que o texto trata. Logo, é o texto que espreeita o leitor, já que o que ele vê no texto é um próprio retrato dele mesmo e não o texto em si próprio.

Entende-se que aquilo que nós leitores lemos no texto diz respeito somente e exclusivamente à natureza humana; o material ali exposto carrega tudo sobre nós mesmos, e passamos, assim como Laura Brown, a representar aquilo que foi lido e, somos, no momento da leitura, um pouco de Laura Brown, Clarissa Dalloway, Clarissa Vaughan, Virginia Woolf, pois passamos a inscrever nossas narrativas com um pouco de cada personagem.

Evando Nascimento (1976, p.176), referindo-se à escrita e à leitura, também afirma que:

[...] não se pode dizer que escrita e leitura co-incidam, pois não existe um ponto absoluto que as faça incidir uma sobre a outra. O *en dècoudre* definindo a relação entre as duas quer dizer que uma suplementa a outra; apenas se pode ler o que em algum momento foi escrito. O escritor que existe em nós, bem diferente daquele da metáfora do livro psíquico *Filebo*, se constitui no ato mesmo de escrita-leitura. Uma mão que inscreve e a outra que apaga provisoriamente o rastro escrito após ter lido. Duas mãos, dois textos, duas escritas [...] impedem de decidir onde acontece a primeira inscrição e onde começa virtualmente a leitura.

No texto de Cunningham, a produção da escrita e da leitura é demonstrada por meio das personagens Virginia Woolf e Laura Brown. A princípio, há a mão de Virginia Woolf, personagem a inscrever seu texto, em seguida há a de Laura Brown que apaga os rastros deixados por Woolf para colocar ela própria sua inscrição, compreendendo que a leitura não é um ato passivo, mas sim uma produção de sentido. Já no processo de construção da narrativa, por um lado há a mão do autor, que inscreve seu texto, por outro há as mãos dos

leitores que acabam por apagar o sentido original (se é que há algum) para lhe dotar o sentido que lhes convém.

É interessante notar que a narrativa narcísica que reflete sobre os próprios princípios de constituição literária, traz consigo a consciência de que ela não basta a si mesma. Assim, como Narciso, que desfalece ao se deparar com a própria imagem e que descobre que o amor por si próprio não é suficiente, precisando de Eco para dotar sua beleza de sentido, também, a narrativa narcísica só tem sentido com a presença do leitor, que lhe legitima o valor. Desse modo, lembrando o que diz Hutcheon, pode-se assegurar que a narrativa narcísica fala sobre si mesma, não para mostrar sua autonomia, mas, ao contrário, para demonstrar sua própria insuficiência e falta de transcendência. Se não houver um Eco, a narrativa narcísica se afoga em um processo infinito de auto-reflexão, ou entropia, e diferente de Narciso não chega a se transformar na bela flor do lago, que será admirada por todos.

Ainda pensando na questão da paródia, o próximo capítulo pretende analisar como se dá a configuração do tempo na narrativa, examinando nos dois textos *Mrs. Dalloway* e *As horas*, o modo como as personagens lidam com o tempo. Assim, pretende-se verificar como um texto moderno lida com a questão do tempo e como um texto pós-moderno representa o tempo na narrativa, demonstrando a relação fragmentada do sujeito com o tempo monumental (histórico), que em busca de definir o presente mergulha no passado para encontrar respostas para seus questionamentos.

PARTE II – O DIÁLOGO ENTRE TEMPOS MODERNOS E TEMPOS PÓS-MODERNOS

CAPÍTULO 2 - As relações temporais – Tempo e Narrativa, História e Ficção

Mrs. Dalloway has branched into a book; and I adumbrate here a study of insanity and suicide; the world seen by the sane and the insane side by side – something like that. Septimus Smith? Is that a good name?²²

Virginia Woolf

Embora o mundo ficcional não solucione todos os problemas relativos ao tempo - enigma a ser decifrado desde a antiguidade por filósofos como Aristóteles e Santo Agostinho – um trabalho que se proponha a averiguar o modo como a ficção lida com o tempo contribui para a compreensão da relação temporal fictícia e da experiência do homem com o tempo.

Para entender melhor essa relação, ressalta-se o jogo com os tempos verbais, as diferenças entre enunciação e enunciado - tempo da narração e tempo narrado – as diferenças entre autor, narrador, ponto de vista e voz. Como esses elementos são estruturados no tecer da intriga e como esse tecido nos remete a uma experiência real com o tempo? A experiência fictícia do tempo revela a experiência da escrita da obra, a partir do momento em que o tecer da intriga articula diferentes experiências, que contribuem para uma reflexão filosófica sobre o tempo.

²² *Mrs. Dalloway* tornou-se um livro; e eu antevejo nele um estudo de insanidade e suicídio. O mundo visto pelo sano e pelo insano, lado a lado – alguma coisa assim. Septimus Smith? É um bom nome? (Tradução nossa)

Sem querer apenas evidenciar a estrutura da narrativa, verificar-se-á como ocorre a representação no mundo do texto. No texto de Virginia Woolf, essa representação é expressa pelo conflito entre o tempo histórico e o tempo interior ou psicológico. Essa experiência aponta para um momento fora do tempo que, em *Mrs. Dalloway*, seria a representação do passado quando, por meio do fluxo de consciência, o instante presente é aprofundado pela memória, pelos pensamentos e pelos sentimentos, tornando o momento presente mais intensificado pela experiência interior. Michael Cunningham, da mesma forma, ao parodiar o texto de Virginia Woolf, apropria-se de seu estilo para também expressar, a seu modo, o conflito entre tempo histórico e tempo interior, quando coloca suas personagens em confronto com aquilo que realmente são e as exigências decorrentes de um tempo marcado pela guerra.

Para uma análise da obra *As horas*, optamos ora por seguir as contribuições de Henri Bergson, as quais têm rendido trabalhos significativos para um estudo da obra de Virginia Woolf, ora por seguir os pressupostos de Paul Ricoeur, entendendo que a posição de ambos os autores trazem contribuições importantes à discussão sobre o tempo, do que simplesmente a inclusão de um em detrimento do outro.

A compreensão da especificidade da representação de Paul Ricoeur é bem diferente da concepção de Bergson, quanto aos diversos usos da linguagem e as diversas formas de discursos. Ricoeur aproxima o conflito instaurado em *Mrs. Dalloway*, por meio das personagens Clarissa e Septimus, mais ao tempo monumental do que ao conflito entre espaço e duração, apontado por Bergson. Quanto ao tempo íntimo, explorado por meio da técnica do fluxo de consciência, na opinião de Ricoeur seria mais um jorro do momento do que a continuação melódica, apresentada por Bergson.

Ao começar a discussão pelos jogos do tempo, a primeira questão apontada refere-se ao passado dos fatos narrados e ao presente da enunciação. Benedito Nunes (1988) aponta que, em uma narrativa, os fatos são contados no pretérito, dando a idéia de ação já passada. Kate Hamburger, citada tanto por Ricoeur como por Nunes, afirma que a função do pretérito não é apenas a de colocar os fatos em um momento anterior à enunciação, mas sua função principal seria um desligamento da ficção com o real. Já Harald Weinrich assinala que o presente verbal denotaria o ponto zero de orientação no mundo comentado. Nesse caso, se o presente indica o ponto zero no mundo comentado, os demais tempos verbais apontariam para, ora retrospectivamente, ora prospectivamente, uma perspectiva de locução. O pretérito e o imperfeito são os tempos da narrativa não exatamente porque exprimem eventos passados, mas porque orientam para uma atitude de distensão. É essencial que o ambiente narrado seja estranho ao locutor e ao ouvinte, porque reforça o caráter de distensão, prolongamento e continuidade.

Ricoeur, no entanto, não concorda com essa relação entre a organização dos tempos do verbo e o sentido do tempo na ficção e se interroga até que ponto a forma gramatical é preservada, enquanto sua significação passada foi abolida. Além disso, o autor pensa na necessidade de se buscar uma razão compatível com a da perda de sua significação em tempo real, defendida por Kate Hamburger e Harald Weinrich.

Nunes sugere que o irreal e o passado se equivalem, e essa equivalência seria capaz de reger o pacto entre autor e leitor. A leitura de uma narrativa ficcional pressupõe que os acontecimentos relatados pela voz narrativa pertencem ao passado dessa voz; o passado, por sua vez, legitima o caráter ficcional dos acontecimentos.

Michael Cunningham fazendo bom uso do jogo com os tempos, lança seu leitor no passado, mas a voz narrativa transmite os fatos por meio do tempo presente, apresentando o

que se passa na mente das personagens como se a ação ocorresse no momento da enunciação. As seguintes passagens de *As horas*, inicialmente apresentando Clarissa Vaughan, no primeiro plano da narrativa, demonstram como ocorre tal utilização do jogo com o tempo:

Ainda é preciso comprar as flores. Clarissa finge-se irritada (embora adora tarefas como essa), deixa Sally limpando o banheiro e sai correndo, com a promessa de voltar em meia hora. Estamos em Nova York. No final do século XX. (CUNNINGHAM, 1998, p. 15)²³

Em seguida, a personagem Virginia Woolf e a escrita de seu livro *Mrs. Dalloway*:

Mrs. Dalloway disse alguma coisa (o quê?) e comprou ela mesma as flores. Estamos nos arredores de Londres. No ano de 1923. Virginia acorda. Talvez outro jeito de começar, quem sabe; com Clarissa saindo de casa encarregada de fazer algo, numa manhã de junho, em vez de um batalhão de soldados marchando para depositar uma coroa de flores em Whitehall. (CUNNINGHAM, 1998, p. 30)²⁴

E por último, há Laura Brown em um momento de leitura da obra de Virginia Woolf:

Mrs. Dalloway disse que compraria ela mesma as flores. Por que Lucy já tinha trabalhado de sobra. As portas teriam de ser removidas das dobradiças; os homens de Rumpelmayer viriam. Depois, pensou Clarissa Dalloway, que dia – limpo como se nascido para crianças numa praia. Estamos em Los Angeles. Em 1949. Laura Brown está tentando se perder. Não, não é bem assim – está tentando se manter, entrando num mundo paralelo. Ela descansa o livro aberto sobre o peito. (CUNNINGHAM, 1998, p. 35)²⁵

²³ There are still the flowers to buy. Clarissa feigns exasperation (though she loves doing errands like this), leaves Sally cleaning the bathroom, and runs out, promising to be back in half an hour. It is New York City. It is the end of the twentieth century. (CUNNINGHAM, 1999, p. 9)

²⁴ Mrs. Dalloway said something (what?), and got the flowers herself. It's the suburb of London. It is 1923.

Virginia awakens. This might be another way to begin, certainly; with Clarissa going on an errand on a day in June, instead of soldiers marching off to lay the wreath in Whitehall. (CUNNINGHAM, 1999, p. 29)

²⁵ *Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself.*

For Lucy had her work cut out for her. The doors would have been taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning – fresh as if issued to children on a beach.

It is Los Angeles. It is 1949.

Laura Brown is trying to lose herself. No, that's not it exactly – she is trying to keep herself by gaining entry into a parallel world. She lays the book face down on her chest. (CUNNINGHAM, 1999, p. 37)

Percebe-se que a intenção do autor com esse jogo temporal é estabelecer interconexões em diferentes épocas com diferentes personagens; por isso, como resultado, há uma presentificação do passado. Desse modo, a interconexão com diferentes tempos demonstra um único tempo, atemporal, como se cada plano da narrativa fosse uma continuação do outro, formando uma única narrativa, levando-nos a concluir que, embora o tempo possa mudar, a sensibilidade feminina continua a mesma. Apesar de colocar diferentes personagens enfrentando diferentes padrões sociais, verifica-se que questões sobre a sensibilidade, não só feminina, são universais e atemporais.

Outro ponto discutido pela crítica literária é a diferença entre o tempo do narrar e o tempo do narrado. A esse respeito, Ricoeur baseia-se nas proposições de Günther Miller, que define “contar” como a presentificação de eventos não perceptíveis pelos sentidos de um ouvinte. Ora, é no ato de presentificar que se distinguem o fato de “contar” e a coisa “contada” - o que implica dois tempos distintos: o tempo levado para contar e o tempo contado. O que é contado é fundamentalmente a “temporalidade da vida”. A vida, ela própria, não se conta, vive-se. Qualquer contar é um contar algo que não é narrativa, mas sim um processo de vida.

O tempo de contar é medido pelo tempo cronológico que equivale ao número de páginas e linhas da obra publicada. As compressões não consistem apenas em abreviações cuja escala não cessa de variar; consistem também em saltar os tempos mortos, em precipitar o andamento da narrativa, em condensar em um só evento exemplar traços iterativos ou durativos (cada dia, sem cessar, durante semanas, no outono etc). O tempo e o ritmo enriquecem as variações ao longo da mesma obra, dimensões relativas ao tempo da narrativa e ao tempo contado.

Já Benedito Nunes, sobre a diferença dos tempos de contar e do contado, destaca, três planos dentro da narrativa: o plano da história, o plano do discurso e o plano da narração. Dentre eles, aborda a diferença entre o tempo do discurso e o tempo da história, considerando linear o tempo do discurso e pluridimensional o tempo da história. Na história, muitos eventos podem desenrolar-se ao mesmo tempo. Mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida ao outro. Acrescentando que o tempo da história é pluridimensional, pois permite ao escritor realizar retornos e antecipações, ora acelerando, ora retardando a sucessão temporal dos fatos; pode também desdobrar-se em longos períodos, seja em épocas, gerações, dias e horas, como também pode se pluralizar pelas linhas de existência das personagens, dimensionando os acontecimentos e suas relações.

Ambos os autores, Nunes e Ricouer, definem que a arte de contar se constitui no modo como se manipula o tempo, na forma como se restitui a sucessão dos eventos na narrativa. E acrescentam que o modo como isso ocorre não deve ser visto simplesmente como uma questão técnica, mas principalmente como uma questão estética, que contribui para a coerência e o desenvolvimento da narrativa. O romancista tem em suas mãos vários fios, por isso deve saber o momento certo de soltá-los, prendê-los, avançar no tempo da história ou no tempo do discurso. Dessa forma, a medida que mantém os fios presos, cria uma tensão, ao distendê-los, proporciona um relaxamento.

O romance *As horas*, tomando a simultaneidade do cinema, apresenta uma justaposição espaço-temporal e cria uma fragmentação na temporalidade narrativa que reflete a relação com o tempo por parte do sujeito pós-moderno, cuja identidade é fragmentada. Assim, as personagens fragmentadas evidenciam, cada uma a seu modo, uma experiência com o tempo, seja por meio de um mergulho ao passado, como se pode notar

em Clarissa Vaughan, seja por meio de uma fuga no tempo e uma imersão no mundo da leitura, caso da personagem Laura Brown, ou seja por meio de um desligamento do tempo real para o mundo da escrita, quando Virginia Woolf ao refletir sobre seu livro, parece se desconectar do mundo palpável, convivendo mais com suas personagens do que com aqueles que a rodeiam, ou seja, ainda, por meio da vivência fragmentada com o tempo, experienciada por Richard, devido aos remédios que controlam o HIV, a personagem se perde na continuidade do tempo, ele tem a impressão de sair do tempo, o que há é uma desintegração do tempo presente em diversos fragmentos e que a personagem já não pode definir como presente, passado ou futuro.

O romance, por meio do fluxo de consciência, estabelece o confronto entre a objetividade do tempo cronológico (histórico) e a subjetividade do tempo psicológico; a voz do narrador apresenta as vivências recônditas das personagens.

O tempo é comprimido, delimitado – apenas um dia na vida de cada personagem: 1923, 1949, final do século XX - com várias incursões ao passado, e as experiências interiores aprofundam o tempo do discurso, ao passo que representam uma pausa no tempo da história. Desse modo, o ritmo da narrativa é lento, devido às digressões das personagens, momento em que o leitor toma conhecimento de seus conflitos e de seus posicionamentos tomados diante à vida, pensando nas escolhas de cada uma delas e no que representa as horas que devem suportar pela frente.

O uso das prolepses como adiantamento daquilo que será enunciado mais tarde, tem por objetivo ilustrar a relação com o significado total da obra indicada pela inteligência narrativa. Algumas têm como função conduzir, a seu termo lógico, determinada linha de ação até alcançar o narrador; outras servem para autenticar a narrativa do passado pelo testemunho de sua eficácia na lembrança atual. O prólogo, a fuga de Laura Brown, assim

como a fuga de Virginia Woolf são considerados como prolepses, pois adiantam o caráter trágico da narrativa, indicando a morte de uma personagem. O suicídio da escritora narrado no prólogo remete ao suicídio do poeta Richard Brown no final, tornando a narrativa circular, pois Richard, antes de lançar-se à janela, profere as mesmas frases que Virginia Woolf teria escrito ao marido no início: “Não creio que duas pessoas poderiam ter sido mais felizes do que nós fomos.” (p.12)

A morte de Richard imita a vida se comparada ao suicídio da escritora Virginia Woolf, como também imita a arte se comparada ao suicídio da personagem Septimus, de *Mrs. Dalloway*. Cabe-nos lembrar novamente que a criação da personagem Septimus e seu suicídio foi algo que a escritora concebia para ela própria, ou seja, a arte como forma de sublimação ou superação.

A fuga de Laura Brown também aponta para a fuga e suicídio da personagem fictícia Virginia Woolf. Laura, ao escapar de sua rotina, dirigindo-se a um hotel com um exemplar de *Mrs. Dalloway*, refugia-se no mundo da leitura, momento em que se depara com a morte da personagem Septimus, o que a leva a refletir sobre a própria morte:

É possível morrer. Laura se indaga, de repente, como ela – ou qualquer outra pessoa – pode fazer uma opção dessas. É um pensamento afoito, vertiginoso, meio sem corpo – que se anunciou em sua cabeça, de modo vago mas distinto, como uma voz estalando na estação de rádio distante. Ela podia se decidir a morrer. É uma noção abstrata, luminosa, nada mórbida [...] Percebe então que, ao entrar num hotel, a pessoa deixa as particularidades de sua própria vida e entra numa zona neutra, num quarto branco e limpo, onde morrer não parece tão estranho. (CUNNINGHAM, 1999, p.122)²⁶

²⁶ It is possible to die. Laura thinks, suddenly, of how she – how anyone – can make a choice like that. It is a reckless, vertiginous thought slightly disembodied – it announces itself inside her head, faintly but distinctly, like a voice crackling from a distant radio station. She could decide to die. It is an abstract, shimmering notion, not particularly morbid. [...] By going to a hotel, she sees, you leave the particulars of your own life and enter a neutral zone, a clean white room, where dying does not seem quite so strange. (CUNNINGHAM, 1998, p. 151)

A fuga de Laura Brown, como uma possibilidade de suicídio, ao mesmo tempo nos remete à fuga e morte da personagem Virginia Woolf, do mesmo modo, aponta para o suicídio de seu filho Richard Brown, o qual Laura parece ser a responsável. Ao final da narrativa Cunningham expressa, por meio do olhar da personagem Clarissa Vaughan, que o sofrimento de Richard deve-se ao fato de ter sido obcecado pela figura materna, que o abandonou para ir morar em um outro país.

Desse modo, percebe-se que a fragmentação da temporalidade demonstra uma total coerência entre os fatos que ocorrem ao longo da narrativa. Essas idas e voltas no tempo expressam a relação entre as personagens que fazem parte de planos narrativos diferentes, e sendo assim, de tempos diferentes, mas que estão completamente interligados.

A tentativa de fuga da personagem Virginia Woolf para Londres que sai às escondidas, para depois ser encontrada pelo marido, remete o leitor ao suicídio do prólogo:

Ela o imagina dando uma busca na casa, investigando o jardim. Imagina-o saindo às pressas, passando pelo corpo do tordo, atravessando o portão, descendo a ladeira. De repente, sente uma pena imensa dele. Devia, sabe disso, dizer-lhe que sua premonição não estava de todo errada; que tinha, de fato, planejado uma espécie de fuga e que tinha, na verdade, intenção de desaparecer, ainda que por poucas horas. (CUNNINGHAM, 1999, p. 138)²⁷

A fuga é a lembrança de que algo não está bem, a personagem vê-se completamente insatisfeita em viver em Richmond. Contudo, o episódio de Woolf termina de forma bastante otimista, ela volta para casa com a promessa de mudança para Londres. Talvez com isso o autor queira demonstrar que a morte não deve ser encarada como um fim, Virginia Woolf deixou para a posteridade uma obra inteira sobre a vida e as diversas formas de encará-la. De qualquer modo, Woolf com sua obra entrou para a imortalidade e a

²⁷ She imagines him searching the house for her, checking the garden. She thinks of him rushing out, past the body of the thrush, through the gate, down the hill. She is suddenly, immensely sorry for him. She should, she knows, tell him that his premonition was not entirely wrong; that she had in fact staged an escape of sorts, and had in fact meant to disappear, if only for a few hours. (CUNNINGHAM, 1998, p. 171)

partir dela fica-se a afirmação de que devemos recriar a vida e a arte, pois da mesma forma que há ficção na vida, a vida está sempre sendo recriada na ficção.

Consideremos, agora, a questão do ponto de vista em *As horas*. Ponto de vista seria uma orientação do olhar do narrador em direção a suas personagens e das personagens entre si. A própria noção de ponto de vista proporciona ao artista a oportunidade de utilizar diferentes perspectivas, dentro da mesma obra, multiplicá-las e incorporar suas combinações à configuração da obra. Se apresenta a voz das personagens, a narrativa passa de uma *mimesis* de ação para uma *mimesis* de seres agentes, representando personagens que pensam, sentem, expressam sentimentos e ações. O segundo tipo de *mimesis* é o mais freqüente em *As horas*, como fica evidente nas seguintes passagens, inicialmente, há Clarissa Vaughan, questionando-se sobre a razão de se amar a vida, apesar de tantos problemas:

Por que outra razão batalhamos tanto para continuar vivendo, ainda que comprometidos e prejudicados? Mesmo que tenhamos chegado ao ponto em que está Richard; mesmo que estejamos descarnados, cobertos de escaras, cagando nos lençóis; ainda assim, queremos desesperadamente viver. Tem a ver com tudo isso, pensa ela. (CUNNINGHAM, 1999, p. 19)²⁸

No segundo plano, Virginia Woolf reflete sobre vida e morte:

O corpo do tordo continua lá [...] pequeno mesmo para um passarinho, tão completamente sem vida, aqui no escuro, feito uma luva perdida, este pequeno punhado de morte. Virginia pára para vê-lo [...] Ocorre-lhe pensar no espaço que um ser ocupa em vida, maior do que ocupa na morte; o quanto de ilusão de tamanho está contido em gestos e movimentos, na respiração. Mortos, revelamo-nos em nossas verdadeiras dimensões, que são modestíssimas. (CUNNINGHAM, 1999, p. 34)²⁹

²⁸ Why else do we struggle to go on living, no matter how compromised, no matter how harmed? Even if we're further gone than Richard; even if we're fleshless, blazing with lesions, shitting in the sheets; still we want desperately to live. It has to do with all this, she thinks. (CUNNINGHAM, 1998, p. 15)

²⁹ The body of thrush is still there [...] tiny even for a bird, so utterly unalive, here in the dark, like a lost glove, this little empty handful of death. Virginia stands over it [...] she thinks of how much more space a being occupies in life than it does in death; how much illusion of size is contained in gestures and movements, in breathing. Dead, we are revealed in our true dimensions, and they are surprisingly modest. (CUNNINGHAM, 1998, p. 165)

No terceiro plano, Laura Brown questiona-se sobre a leitura do livro *Mrs. Dalloway* e sobre as escolhas da escritora Virginia Woolf:

Como, Laura se pergunta, alguém capaz de escrever uma frase como essa – capaz de sentir tudo o que uma frase como essa contém – consegue se suicidar? Afinal, o que há de errado com as pessoas? Reunindo coragem, como se estivesse prestes a mergulhar na água fria, fecha o livro e coloca-o sobre o criado-mudo. Não desgosta do filho, não desgosta do marido. Vai se levantar e ser alegre. (CUNNINGHAM, 1999, p. 38)³⁰

Desse modo, constata-se que em *As horas*, predomina o plano psicológico, em que o ponto de vista subjetivo se sobrepõe ao objetivo, pois a todo momento as personagens nos relata suas impressões sobre elas mesmas, sobre outros personagens, sobre a vida e a morte e sobre o mundo que as cerca

Ainda no plano psicológico, está o observador onisciente, aquele para quem os fenômenos psíquicos são enunciados como observações submetidas a uma subjetividade interpretante - por exemplo: ele pensava, ele sentia. Como fica expresso em *As horas*, ora a voz narrativa, como um observador onisciente apresenta o pensamento das personagens, ora permite que as personagens falem por si mesmas. Desse modo, há em certos momentos uma aproximação e, em outros, um distanciamento.

No romance polifônico, diferentemente do romance monológico, em que a voz do narrador predomina como monólogo, há um diálogo entre narrador e personagens, desaparece a consciência autoral única. Em seu lugar, estabelece-se uma conversa contendo uma pluralidade de centros de consciência, como por exemplo, em *To the lighthouse*, romance analisado por Eric Auerbach no texto “A meia marrom” em que o autor investiga

³⁰ How, Laura wonders, could someone who was able to write a sentence like that – who was able to feel everything contained in a sentence like that – come to kill herself? What in the world is wrong with people? Summoning resolve, as if she were about to dive into cold water, Laura closes the book and lays it on the nightstand. She does not dislike her child, does not dislike her husband. She will rise and be cheerful. (CUNNINGHAM, 1998, p. 41)

as diversas vozes presentes na narrativa. O ponto de vista varia de uma consciência a outra, de modo que nos perdemos em um emaranhado de pensamentos, sem saber de onde ecoa determinada fala. Isso ocorre porque o essencial para o estilo de Virginia Woolf é que não se trata apenas de um sujeito, cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas de muitos sujeitos, que tomam diversos posicionamentos na narrativa. A intenção da escritora, em utilizar essa pluralidade de sujeitos e vozes nesse romance, é investigar o enigma que representa Mrs. Ramsay, o qual para ser desvendado, precisa de vários pontos de vista.

É interessante notar que em *As horas*, no primeiro plano que trata de Clarissa Vaughan, há vários pontos de vista sob a personagem: o de Richard, o de Louis, o de Mary Krull, que fornecem diferentes posicionamentos sobre Clarissa. Vejamos a posição de Louis sobre a personagem:

Ela sempre o surpreende, sabendo mais do que você acha que sabe. Louis se pergunta se são calculadas, essas pequenas demonstrações de autoconhecimento que salpicam o desempenho sábio, de anfitriã perfeita. Ela parece, às vezes, ter lido seus pensamentos. Desarma o interlocutor dizendo, essencialmente: Sei o que você está pensando e concordo, sou ridícula, sou muito menos do que poderia ter sido e gostaria que fosse de outra maneira, mas parece que não consigo deixar de ser o que sou. (CUNNINGHAM, 1999, p. 106)³¹

Já no segundo plano, em que a personagem fictícia Virginia Woolf reflete sobre seu livro, o ponto de vista está focalizado na personagem, mostrando-nos sua visão sobre seu trabalho, sobre outras personagens e sobre o mundo. Prevalece a visão de mundo da escritora, em apenas um momento há o pensamento do marido a respeito da escritora:

É uma mulher alta, magra, maravilhosa em seu chambre, o café fumegando na mão. Mesmo agora, às vezes ele ainda se espanta com ela. Talvez seja a mulher mais inteligente de toda a Inglaterra, pensa. Seus livros serão lidos por séculos ainda. Acredita nisso com a ardor do que

³¹ She always surprises you this way, by knowing more than you think she does. Louis wonders if they're calculated, these little demonstrations of self-knowledge that pepper Clarissa's wise, hostessy performance. She seems, at times to have read your thoughts. She disarms you by saying, essentially, I know what you're thinking and I agree, I'm ridiculous, I'm far less than I could have been and I'd like it to be otherwise but I can't seem to help myself. (CUNNINGHAM, 1998, p. 130)

qualquer outra pessoa. E ela é a mulher dele. É Virginia Stephen, pálida, alta tão surpreendente quanto um Rembrandt ou um Velázquez, surgindo vinte anos atrás no alojamento do irmão, em Cambridge, de vestido branco, e é Virginia Woolf, parada diante dele bem agora. (CUNNINGHAM, 1999, p. 33)³²

Quanto ao terceiro plano, do mesmo modo que no segundo, há apenas o pensamento de Laura Brown; o ponto de vista do marido é quase inexistente, e na maioria das vezes temos o olhar do filho que a persegue, mas sua voz é quase muda, voltando-se a ela especificamente para expressar o seu amor pela mãe:

Ele diz, mais alto do que o necessário: “Mamãe, eu te amo”.
Há qualquer coisa estranha em sua voz, algo que provoca arrepios. Um tom que ela nunca ouviu. Um som frenético, estrangeiro. Podia bem ser um refugiado, alguém com um inglês rudimentar, tentando a todo custo transmitir uma necessidade para a qual ainda não aprendeu a frase correta. (CUNNINGHAM, 1999, p. 154)³³

A maneira de captar e representar a realidade, que se evidencia na obra de Virginia Woolf, que foi adotada por Michael Cunningham, está ligada à crise da representação que estava ocorrendo com os escritores modernos. Se antes o escritor partia de um conhecimento de mundo seguro (como evidencia o realismo), depois de uma primeira guerra e da ameaça de uma segunda, os escritores já não tinham tanta certeza e segurança com relação ao mundo em que estavam vivendo. Os escritores passam a se posicionar de forma subjetiva, suas personagens não são mais seres completos e fáceis de serem compreendidos; ao contrário, mostram-se de forma confusa e complexa.

³² She stands tall, haggard, marvelous in her housecoat, the coffee steaming in her hand. He is still, at times, astonished by her. She may be the most intelligent woman in England, he thinks. Her books may be read for centuries. He believes this more ardently than does anyone else. And she is his wife. She is Virginia Stephen, pale and tall, startling as a Rembrandt or a Vélazquez, appearing twenty years ago at her brother's rooms in Cambridge in a white dress, and she is Virginia Woolf, standing before him right now. (CUNNINGHAM, 1998, p. 33)

³³ He says, louder than necessary, “Mommy, I love you”.
There is something odd in his voice, something chilling. It is a tone she's never heard from him before. He sounds frantic, foreign. He could be a refugee, someone with only rudimentary English, trying desperately to convey a need for which he has not learned the proper phrase. (CUNNINGHAM, 1998, p. 192)

No que se refere à relação entre tempo e história, Benedito Nunes assegura que a história (story) seria o *a priori* configurante da história. Dependendo da organização do heterogêneo e, portanto, do enredo, o conhecimento histórico passaria do estado de ciência ao estado da criação literária.

Como parte do enredo, os acontecimentos se universalizam e, como na ficção, são submetidos a um jogo de sedimentação e inovação, admitindo tanto o desvio do singular quanto a regularidade repetitiva. Desse modo, se o acontecimento está para a estrutura, assim como a peripécia está para o enredo, é possível manter um laço entre o tempo psicológico e o tempo das civilizações. O fato histórico recebe *status* de quase-acontecimento, quase-enredo, quase-personagem: aí está a proximidade entre a história e a narrativa. A história, ao recompor os fatos passados com a ajuda de um trabalho de imaginação, também configura seu próprio tempo.

O papel da história, na obra *As horas*, é fundamental para a composição das personagens, todas elas são fruto de uma guerra, que atua como pano de fundo no desenrolar dos acontecimentos durante a narrativa. A personagem fictícia Virginia Woolf num momento crucial de extrema fragilidade entre as duas grandes guerras escreve seu livro *Mrs. Dalloway*, a presença da guerra fica evidente em sua obra, quando a escritora decide inserir uma personagem *Septimus* que é um ex-combatente de guerra, com sérios problemas decorrentes dela.

Lembrando-se, também, da personagem Laura Brown, casada com ex-soldado da segunda guerra, a qual questiona a todo momento o mundo do pós-guerra e o período de opulência em que vive os Estados Unidos, pois apesar das prateleiras lotadas dos supermercados, das casas repletas de mercadorias que geram um grande conforto, há um enorme desequilíbrio emocional que está implícito na convivência familiar.

A personagem Richard Brown, filho de Laura, além de ser fruto desse desequilíbrio emocional gerado pela guerra, vive também, o conflito de uma outra guerra implícita: a epidemia da Aids, o que provoca um mal estar que implica não só no fato de saber-se mortalmente vivo, apesar da tecnologia em desenvolver novos medicamentos, mas também no relacionamento com os outros, consigo mesmo e com a própria doença.

Analisando a questão do tempo e história, verifica-se que a história está presente como pano de fundo, mas que é fundamental para composição das personagens e que também vem a tona quando o escritor retoma o passado da Literatura para falar de uma escritora que foi referencial no universo literário. Se Cunningham volta ao passado para reverenciar uma obra, não se pode falar o mesmo de Virginia Woolf que, embora, buscasse romper com a tradição, tinha a total consciência da sua importância. Assim, pensamos o que seria da memória individual se não fosse enriquecida pelas tradições recolhidas dos antepassados, dos “tempos mortos”/ tempo anterior ao nascimento? É somente pela mediação do passado que presente e futuro se vinculam à tríade dos antecessores, dos contemporâneos e dos sucessores. É por meio dessa cadeia que ocorre a continuidade da humanidade – a comunidade dos mortos que deixaram no presente as marcas de seu pensamento.

Borges, em *A história da eternidade* (1974), diz, do mesmo modo, que a identidade pessoal reside na memória e que a anulação da mesma seria uma estupidez, podendo se afirmar o mesmo sobre o universo: sem uma eternidade, sem um espelho delicado e secreto, pelo que já passou a humanidade, a história universal seria um tempo perdido. Negar a eternidade, supor a vasta aniquilação dos anos carregados de cidades, rios e outros objetos, não é menos incrível do que imaginar todo o seu resgate.

Anthony Giddens, citado por S. Hall, também a respeito da ruptura com a tradição diz que:

A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas culturais recorrentes. (GIDDENS apud HALL, 2005, p. 14).

Woolf, no desejo de romper com seus antepassados e com a tradição literária, deixa no presente literário, por meio da obra de Michael Cunningham, um vestígio da sua existência, tanto real quanto literária. O passado, inscrito no presente, deixa impressa sua marca reconhecível, estabelecendo também uma conexão com o futuro. O vestígio funciona como conector do tempo, representando uma marca para uma investigação histórica - assim como a biografia de Woolf, enxertada no texto de Cunningham, com as marcas e vozes de seu tempo, remete não exclusivamente à vida individual da artista, mas, antes de tudo, ao destino da obra de arte, que escapa ao esquecimento e se inscreve na página do arquivo histórico universal, que mais tarde também será transformado, dando lugar à novas produções de sentido.

É nesse momento que as fronteiras entre ficção e realidade tornam-se fluidas e transponíveis. A História se insere na ficção e a ficção recria a História, a partir de suas várias histórias, apontando para várias possibilidades de releituras da História. Não que a ficção queira tomar para si o estatuto de verdade, tão característico do discurso histórico: sua intenção é problematizar o “discurso da verdade”, reinventá-la.

2.1 As horas de Clarissa Dalloway e as horas de Clarissa Vaughan

I am now in the thick of the mad scene in Regent's Park. I find I write it by clinging as tight to fact as I can, and write perhaps 50 words a morning. This I must rewrite some day. I think the design is more remarkable than in any of my books. I daresay I shan't be able to carry it out. I am stuffed with ideas for it. I feel I can use everything I've ever been. The doubtful point is, I think, the character of Mrs. Dalloway. It may be too stiff, too glittering and tinsely. But then I can bring innumerable other characters to her support.³⁴

Virginia Woolf

Se, em um primeiro momento, analisamos as configurações temporais dentro de um mesmo texto, *As horas*, do autor Michael Cunningham, partiremos, nesse momento, para as relações entre dois textos – *As horas* e *Mrs. Dalloway* – por meio da experiência temporal das personagens principais – Clarissa Vaughan e Clarissa Dalloway. Cabe-nos, também, lembrar, novamente, o conceito de paródia definido por Linda Hutcheon (1984) que é, pois, irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença. Está implícito um distanciamento crítico entre o texto base a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas, esta ironia pode ser tanto bem-humorada como destrutiva ou construtiva.

Michael Cunningham, aproveitando-se dessa distância temporal, tem total liberdade para reelaborar o texto moderno, *Mrs. Dalloway*, inserindo elementos da pós-modernidade. O que seria, no texto de Virgínia Woolf, apenas um detalhe secundário, o autor transforma em um dado principal, que determina um dos planos da narrativa. Se, nas primeiras décadas

³⁴ Estou agora na densa parte da cena de loucura do Regent's Park. Percebo que escrevo apoiando-me ao máximo aos fatos e escrevo talvez 50 palavras por manhã. Isto eu devo reescrever algum dia. Eu acho que o design é mais notável que em qualquer outro dos meus livros. Atrevo-me a dizer que não serei capaz de completá-lo. Estou cheia de idéias. Sinto que posso usar tudo que já fui. O ponto de dúvida, eu creio, é a personagem Mrs. Dalloway. Pode ser muito rígida, muito impressionante e muito cheia de um falso brilho. Mas, então, posso trazer inúmeros personagens para lhe dar apoio. (Tradução nossa)

do século passado, era tabu falar sobre sexualidade, o autor a toma como um dos questionamentos predominantes no seu texto, apresentando-nos aspectos de sexualidade e identidade sexual, além da representação social. Faz-nos pensar, principalmente, nas questões de enunciação e recepção da mensagem textual. Somos levados a refletir sobre a forma pela qual esse sujeito feminino é apresentado a partir de um olhar masculino, em uma sociedade que ainda fetichiza e idealiza a mulher. Dessa forma, esse sujeito é abordado como produto e observador e, ao mesmo tempo, como espetáculo e espectador.

É desnecessário dizer que Clarissa Vaughan é uma reatualização de Clarissa Dalloway. Cunningham aproveita-se claramente da estrutura do texto de Virginia Woolf, algumas vezes com ironia e humor, para elaborar sua narrativa. Muitas das personagens de Woolf são retomadas pelo autor, mas, com algumas diferenças que advêm do contexto em que vivem, assumindo um outro discurso ideológico. Se em *Mrs. Dalloway* o grande conflito era a guerra, aqui o conflito das personagens é devido a uma outra guerra implícita - a epidemia da AIDS.

Hugh Whitmore, figura política e influente em *Mrs. Dalloway*, com sua beleza, elegância e devoção ao corpo, transforma-se em Walter Hardy, escritor de romances românticos destinados a jovens rapazes musculosos, aos 50 anos com corpo elegante e atlético. Ambos, apesar da superficialidade, demonstram profunda compaixão por seus companheiros doentes: Hugh por Evelyn e Walter por Evans, também soropositivo.

As semelhanças entre as narrativas das duas personagens são inúmeras. Ambas terão uma visão que representa a imortalidade - uma personagem da realeza, em *Mrs. Dalloway*, transportada para uma estrela de cinema nos dias atuais. Ambas se sentirão rejeitadas por seus pares, por não serem convidadas para um almoço importante: em *Mrs.*

Dalloway, Richard terá um encontro com uma personalidade política importante; em *As horas*, Sally terá um almoço com um astro de cinema.

Interessante notar como Cunningham, apropriando-se do texto de Woolf, elabora sua personagem, que, mesmo como uma recriação da primeira, torna-se algo inteiramente novo. Inicialmente, há a imagem de Clarissa Vaughan vista pelos olhos de outra personagem:

Endireita os ombros, parada na esquina da Eighth Street com a Fifth Avenue, esperando o farol. Ei-la, pensa consigo mesmo Willie Bass, que às vezes cruza com ela de manhã cedo, bem nesse ponto. A antiga beldade, a velha hippie, o cabelo ainda comprido e desafiadoramente grisalho, [...] no entanto, nessa manhã constitui uma visão trágica, parada muito ereta em seu camisão e sapatos exóticos, resistindo ao repuxo da gravidade, um mamute fêmea afundado até os joelhos no piche, descansando entre um esforço e outro, de pé volumosa e altiva, quase despreocupada, fingindo contemplar o capim tenro à sua espera na outra margem mas ciente, não há dúvida, de que continuará ali, presa sozinha na armadilha [...] ³⁵ (CUNNINGHAM, 1999, p. 18).

Mais tarde, no plano em que Laura Brown lê as páginas de *Mrs. Dalloway*, descobrimos a mesma cena, quase que reproduzida literalmente:

Ela enrijeceu de leve o corpo na calçada, esperando passar o furgão da Durtnall. Uma mulher encantadora, era o que Scrope Purvis achava (conhecendo-a como se conhece um vizinho em Westminster); com um quê de pássaro ao redor, do gaio, azul-esverdeado, leve, vivaz, embora tenha passado dos cinquenta e branqueado muito, depois da doença. Lá está ela, empoleirada na calçada, sem vê-lo, esperando para atravessar; muito ereta. (CUNNINGHAM, 1999, p. 38).

Assim, o autor evidencia seu processo de composição, demonstrando de que modo se apropria de seu predecessor. O leitor é tomado por surpresa, ao ler inicialmente sobre a

³⁵ She straightens her shoulders as she stands at the corner of Eight Street and Fifth Avenue, waiting for the light. There she is, thinks Willie Bass, who passes her some mornings just about here. The old beauty, the old hippie, hair still long and defiantly gray, [...] and yet this morning she makes a tragic sight, standing so straight in her big shirt and exotic shoes, resisting the pull of gravity, a female mammoth already up to its knees in the tar, taking a rest between efforts, standing bulky and proud, almost nonchalant, pretending to contemplate the tender grasses waiting on the far bank when it is beginning to know certain that it will remain here, trapped and alone [...] (CUNNINGHAM, 1998, p. 13).

personagem Clarissa Vaughan, para mais tarde ler quase o mesmo trecho a respeito de Mrs. Dalloway. Dessa forma, o autor nos faz questionar a idéia de texto originário, retomando novamente a posição de Kofman (1996), em que não há um texto originário traduzido para outros, mas sempre se é remetido de um texto a outro, de uma visão a outra; uma cadeia de significantes remete a um significado sempre ausente, postulado a partir de seus substitutos originários.

Em *As horas* há uma inversão de personagens e valores; Clarissa Vaughan, assim como Clarissa Dalloway, será tocada por um beijo em sua juventude, o que a marcará profundamente:

Veio então o mais raro momento de toda sua vida, ao passarem por uma urna de pedra com flores. Sally parou; colheu uma flor; e beijou Clarissa nos lábios. O mundo inteiro teria desabado! Os outros desapareceram; estava ela sozinha com Sally. (WOOLF, 1972, p. 41)

Aqui, bem aqui, nessa esquina, parara com Richard quando ele tinha dezenove anos [...] foi ali que pararam, discutindo... sobre o quê? Um beijo? Será que Richard a beijou ou será que ela, Clarissa, apenas acreditou que Richard estava prestes a beijá-la e escapou?³⁶ (CUNNINGHAM, 1999, p. 47).

Essas duas cenas que pairam na memória de ambas as protagonistas são de extrema importância para a composição dessas duas personagens. Clarissa Dalloway, aos seus dezoito anos, ama Peter Walsh; no entanto, decide se casar com Richard Dalloway. Clarissa rejeita Peter e qualquer possibilidade de uma relação homossexual com Sally Seton.

No romance de Cunningham, também a cena do beijo se inverte: neste caso, Clarissa beija Richard, mas decide se casar com Sally. Aqui, Clarissa abandona a possibilidade de uma relação heterossexual para se casar com uma mulher, Sally. Enquanto

³⁶ Here, right here, on this corner, she had stood with Richard when Richard was nineteen [...] they had stood and argued... about what? A kiss? Had Richard kissed her, or had she, Clarissa, only believed Richard was about to kiss her, and evaded it? (CUNNINGHAM, 1998, p. 52).

em *Mrs. Dalloway* a personagem é transgressora por beijar uma mulher, em *As horas* o beijo também é significativamente transgressivo, pois o amigo é homossexual.

Clarissa Dalloway, em um dos seus momentos de reflexão, chega à conclusão de que nem Peter, nem Richard podem completá-la de fato. Diante dessa impossibilidade, Cunningham constrói sua personagem casando-a com Sally, mas ainda há uma insatisfação a qual a própria Clarissa não sabe explicar: na sua relação estável de dezoito anos, ela e Sally não brigam, têm tudo que desejam, mas não chegam a ser felizes. Nesse caso, temos um hipotexto: o que era uma possibilidade no texto base, é retomado e amplificado no romance *As horas*.

Um outro exemplo de hipotexto, que é também incorporado na obra de Cunningham, é a relação entre a filha de Mrs. Dalloway, Elizabeth, e sua professora, Srta. Kilman. No entanto, quando Cunningham apropria-se das personagens de Woolf, ele as reelabora de acordo com o discurso ideológico no qual estão inseridas, de modo que se tornam Julia e Mary Krull – esta, uma ativista *gay* radical, que olha Clarissa Vaughan com a mesma superioridade da Srta. Kilman, como se estivesse olhando uma esposa fútil e submissa, conformada com o casamento medíocre.

O diálogo com as formas do passado não seria apenas uma maneira de imortalizar narcisisticamente esse passado, seria, sobretudo, uma forma de auto-referencialidade com grandes implicações ideológicas. Assim, percebemos que a obra de Cunningham aproveitasse de um discurso já aceito para questionar as margens e as fronteiras das convenções sociais e artísticas. O autor posiciona-se dentro do sistema para problematizar princípios como valor, ordem, sentido e identidade, revelando, assim, os mecanismos dos sistemas significantes que, muito embora sejam mostrados como ficção, não deixam de ser estruturas

ideológicas que constituem nosso mundo, muitas vezes por nós construídas e aceitas em respostas a nossas necessidades.

Portanto, segundo Hutcheon, o papel da arte pós-moderna seria principalmente o de modificar a consciência, questionar, desmistificar e, depois, trabalhar a mudança a partir do próprio sistema, pois é impossível negar o envolvimento da arte pós-moderna com as tendências econômicas (capitalismo tardio) e ideológicas (humanismo liberal) e, mesmo com sua relação com o modernismo, a partir do qual se desenvolve.

No que se refere ao tempo utilizado nos dois romances, podemos perceber a mesma estrutura quando se trata do tempo da história, plano em que estão os acontecimentos propriamente ditos. Nesse caso, o tempo representado é conciso e delimitado, já que basta apenas um dia na vida dessas personagens para que se possa relatar seus pensamentos, caráter e percepção em relação a tudo que as cerca. Em *Mrs. Dalloway*, um dia de junho, alguns anos após a primeira guerra; em *As horas*, também um dia de junho no final do século XX. Ambas as personagens situam-se em uma manhã de junho e têm até o fim do dia para cumprirem seu objetivo que é, aparentemente, o de dar uma festa.

Dessa forma, o ritmo nas duas narrativas é lento, devido às descrições tanto do espaço quanto de outras personagens. Tais pausas descritivas são de extrema importância, pois, contribuem para o ritmo poético presente nos dois textos:

Que frêmito! Que mergulho! Pois sempre assim lhe parecera quando, com um leve ringir de gonzos, que ainda agora ouvia, abria de súbito as vidraças e mergulhava ao ar livre, lá em Bourton. Que fresco, que calmo, mais que o de hoje, não era então o ar da manhãzinha; como o tapa de uma onda; como o beijo de uma onda; frio, fino, (WOOLF, 1972, p. 11)

A porta do vestíbulo abre-se para uma manhã de junho tão clara e pura que Clarissa pára na soleira, como teria parado na beira de uma piscina para ver a água turquesa roçando nos ladrilhos, as redes líquidas de sol

tremulando nas funduras azuis. Como se tivesse parada na beira de uma piscina, ela adia uns instantes o momento do mergulho, a rápida membrana gelada, o simples choque de imersão.³⁷ (CUNNINGHAM, 1999, p. 15).

Na primeira citação, o ritmo poético é expresso tanto por meio das aliteraões quanto das assonâncias (leve/ouvia/vidraça/mergulhava/libre/frêmito/fresco/frio/fino), como também por meio das imagens poéticas criadas pela escritora: *como o tapa de uma onda; como o beijo de uma onda;*

Cunningham retoma as imagens poéticas de Woolf, explorando a imagem do mergulho, mas nota-se que o ritmo poético está presente por meio da sinestesia, criada a partir das seguintes imagens: *a água turquesa roçando nos ladrilhos; as redes líquidas de sol tremulando nas funduras azuis; a rápida membrana gelada; o simples choque de imersão.*

Além do uso das pausas descritivas, temos ainda as digressões das personagens, que se voltam ao passado em busca do tempo perdido, o que resulta em um alargamento do tempo do discurso e em uma suspensão do tempo da história, além de fornecer ao romance um caráter predominantemente analéptico. Tais momentos são representados pelo fluxo de consciência, definido por Jean Pouillon (1986) como a área de expressão que apaga as fronteiras entre o racional e o irracional, o lógico e o ilógico, o intuitivo e o mecânico. Seria um estado de espírito específico, que William James compreendia como lembranças, pensamentos e sentimentos que existem fora da consciência primária.

Bergson, citado por Pouillon, mostra-nos uma outra posição no que se refere à distinção entre passado e memória, e tal distinção tem fortes implicações na técnica

³⁷ 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, the quick membrane of chill, the plain shock of immersion (CUNNINGHAM, 1998, p. 9).

literária. Para ele, quando tornamos real o passado, transformando-o em “imagens”, abandona-se a pura memória, tornando o passado uma condição do presente, um estado presente e, sua única participação do passado é a memória que surgiu.

De acordo com Bergson, a decorrência do fluxo de consciência é a “memória pura”. Para ele, a memória é intensa, permitindo a penetração no espírito, de alguma maneira perceptiva, intuitiva. Nesse aspecto, Virgínia Woolf concorda com Bergson, ao apontar que suas personagens se moviam intuitivamente a partir da memória, ela os penetrava holisticamente pelo espírito. Assim, podemos perceber sua proximidade com Bergson, quando ela, citada por Pouillon, afirma que “num só dia, milhares de idéias passaram por nossos cérebros; milhares de emoções se encontraram, colidiram e desapareceram em uma espantosa desordem”.

Outro aspecto relevante defendido por Bergson é a distinção entre um ego convencional (o ego social, o ego que se volta para fora) e um ego fundamental (alguma coisa singularmente individual). O ego convencional é demarcado espacialmente ou se apresenta em modos lineares, fundado como é em lembranças e percepções definidas, estímulos e reações, e o ego fundamental se orienta temporalmente, operando nas ressonâncias de suas próprias definições.

Para ele, o fluxo de consciência não poderia ter existido sem a ênfase do ego: as pressões da vida moderna, que poderiam levar à perda ou à desumanização do ego, resultaram, contrariamente, em um protesto do ego. Isso significa que o fluxo de consciência, em sua forma de expressão de um estado de consciência, apresenta-se em uma situação que Bergson chama de clausura, na qual um ego aparentemente perdido se recupera mediante reclusão.

A partir dessas concepções a respeito do fluxo de consciência, podemos ver claramente as personagens Clarissa Dalloway e Clarissa Vaughan, quando abrem a porta de seus recintos para penetrarem no mundo exterior. Elas estão, na verdade, sob o comando ora do ego convencional, como diria Bergson, ora do ego fundamental. Ao abrirem as portas da memória entram em contato com o ego fundamental em que recuperam a juventude perdida, lembrando uma manhã tão fresca quanto esta do momento presente.

Ao mesmo tempo em que seguimos os devaneios das duas Clarissas pelos labirintos da memória, se o tempo é um labirinto, assim também os espaços, percorridos por ambas em Nova Iorque e em Londres, traduzem-se em emaranhados de possibilidades:

Clarissa atravessa a Eighth Street. Ela adora, irremediavelmente, a televisão defunta largada na calçada, ao lado de um único pé de sapato de verniz. Adora a barraca do ambulante, recheada de brócolis, pêssegos e mangas [...] sob o arco da praça, uma senhora de idade, num vestido escuro, de bom corte, parece estar cantando, parada exatamente entre as estátuas gêmeas de George Washington, como guerreiro político, ambas com o rosto destruído pelo tempo. É a aglomeração e a ânsia da cidade que movem a pessoa; seu emaranhado; sua vida interminável. (CUNNINGHAM, 1999, p. 19)³⁸

E em *Mrs. Dalloway*:

No olhar das pessoas, no embalo, perambulando e arrastando-se; no alarido e no bramido, carruagens, carros, ônibus, furgões, homens-sanduíche gingando pesados; nas bandas; realejos; no triunfo, no tinido, no curioso gemido ardido de algum aeroplano lá no alto estava o que ela amava; a vida, Londres, este momento de junho. (WOOLF, 1972, p. 27)

Enquanto leitores, somos levados a seguir todos os seus passos, observando seus pensamentos e percepções para, ao fim do dia, observá-las fechadas em seus aposentos; concentradas em suas questões psicológicas, para se recuperarem e reorganizarem todo o caos antes instalado:

³⁸ Clarissa crosses Eighth Street. She loves, helplessly, the dead television set abandoned on the curb alongside a single white patent-leather pump. She loves the vendor's cart piled with broccoli and peaches and mangoes [...] under the Arch, an old woman in a dark, neatly tailored dress appears to be singing, stationed precisely between the twin statues of George Washington, as warrior and politician, both faces destroyed by the weather. It's the city rush and heave that move you; its intricacy; its endless life. (CUNNINGHAM, 1998, p. 14)

Ela uma vez lançara um xelim na Serpentina, nada mais. Mas ele jogara a si mesmo. Os outros continuavam a viver [...] Eles (todo o dia pensara em Bourton, em Peter, em Sally), eles envelheceriam. Mas havia uma coisa que mais importava; uma coisa, emaranhada pelas conversas, desfigurada, obscurecida, na própria existência dela, Clarissa, uma coisa que se desgastava, dia a dia, em corrupção, mentiras, conversas. Essa coisa, ele a havia preservado. A morte era um desafio. A morte era uma tentativa de união ante a impossibilidade de alcançar esse centro que nos escapa; o que nos é próximo se afasta; todo entusiasmo desaparece; fica-se completamente só... Havia um enlace, um abraço, na morte. (WOOLF, 1972, p. 179).

Sim, pensa, Clarissa, está na hora deste dia acabar. Nós damos nossas festas; abandonamos nossas famílias para viver no Canadá; nós nos digladiamos para escrever nossos livros que não mudam o mundo, a despeito de nossos dons e de nossos imensos esforços, nossas esperanças mais extravagantes. Vivemos nossas vidas, fazemos nossas coisas, depois dormimos – é simples assim, comum assim. Alguns se atiram da janela, outros se afogam, tomam pílulas, muitos morrem em algum acidente; e a maioria de nós, a grande maioria, é devorada por alguma doença ou, quando temos muita sorte, pelo próprio tempo. Existe apenas isto como consolo: uma hora, em um momento ou outro, quando, apesar dos pesares todos, a vida parece explodir e nos dar tudo o que havíamos imaginado [...] ³⁹ (CUNNINGHAM, 1999, p. 175).

Assim, o fluxo de consciência revela o ego dessas personagens que, por meio da reflexão, encontram um sentido mais amplo para definir suas próprias existências. Somente a partir do encontro com a morte é que podem melhor compreender o significado da vida. Ambas as Clarissas parecem confirmar a frase de Virginia Woolf de que é preciso haver a morte para que outros possam valorizar a vida.

A partir da análise das experiências temporais dessas duas personagens e da forma como os dois textos se aproximam, passa-se para uma investigação mais minuciosa da

³⁹ Yes, Clarissa thinks, it's time for the day to be over. We throw our parties, we abandon our families to live alone in Canada; we struggle to write books that do not change the world, despite our gifts and our unstinting efforts, our most extravagant hopes. We live our lives, do whatever we do, and then we sleep – it's as simple and ordinary as that. A few jump out of windows or drown themselves or take pills; more die by accident; and 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 ever imagined [...] (CUNNINGHAM, 1998, p. 225).

configuração do tempo na narrativa de *As horas*. O objetivo é analisar o modo como cada personagem vivencia a experiência temporal e como essa vivência nos é transmitida.

2.2 Ressonância dos tempos modernos de Woolf na pós-modernidade de Cunningham, em *As horas*

In my forecasts I always forget some most important intervening scenes: I think I can go straight at the grand party and so end; forgetting Septimus, which is a very intense and ticklish business, and jumping Peter Walsh eating his dinner, which may be some obstacle too. But I like going from one lighted room to another, such is my brain to me; lighted rooms; and the walks in the fields are corridors; and today I'm lying thinking.⁴⁰

Virginia Woolf

Em *As horas*, Michael Cunningham trabalha com três planos diferentes da narrativa, há três tempos simultâneos e três espaços diferentes. A narrativa se configura em diversos quadros em *mise en abyme*, de forma que há, pelo menos a princípio, dois quadros: por um lado, há o escritor Michael Cunningham e seu livro *As horas*, aqui há também o autor como leitor; por outro lado, há um quadro em que a escritora Virginia Woolf, refletindo sobre sua obra *Mrs. Dalloway*, traz consigo não simplesmente o conjunto de idéias que compõe seu momento histórico, mas, também, está atrelada à herança cultural da era vitoriana, da qual é descendente. Seus conflitos e angústias são frutos desse tempo e desse confronto de gerações. Sua obra *Mrs. Dalloway*, em que o livro *As horas* se espelha, narra duas histórias paralelas: a de Septimus, o soldado atormentado pelas lembranças dos horrores vividos durante a guerra, e a história de Clarissa Dalloway, com seus preparativos

⁴⁰Nas minhas previsões sempre esqueço algumas cenas intermediárias muito importantes: Eu acho que eu posso ir direto à grande festa e, assim, ao fim. Esquecendo Septimus que é a parte mais intensa e mais difícil de lidar, e pular Peter Walsh com seu almoço pode ser um obstáculo também. Mas eu gosto de ir de uma sala iluminada à outra. Tal como é meu cérebro para mim; salas iluminadas; e as caminhadas nos campos são os corredores; e hoje estou deitada, pensando. (Tradução nossa)

para a festa. Lembrando que Septimus seria um duplo de Clarissa Dalloway, e que sua história seria uma *mise en abyme* que reflete toda a história principal.

Baseado justamente nessas duas narrativas é que Michael Cunningham irá construir suas personagens Richard Brown e Clarissa Vaughan. Mas há ainda, em um dos planos da obra, uma outra personagem que compõe mais um quadro nesse grande labirinto de espelhos. Se, anteriormente, pode-se referir ao processo de escrita, agora pode-se inferir que se trata do plano da leitura: nele inscreve-se Laura Brown, leitora incansável da obra de Virginia Woolf, cuja narrativa tem uma relação implícita com a personagem Septimus, de *Mrs. Dalloway*: ela é casada com um ex-soldado da guerra, e, assim como Septimus, é atormentada pelos horrores da guerra e por suas conseqüências. Ademais, a figura de Laura Brown enquanto leitora não reflete apenas a história do poeta visionário de Virginia Woolf, mas, também, a nossa própria posição enquanto leitores e, ainda também, a posição do autor ele mesmo, que, para elaborar seu livro se dedicou exaustivamente à leitura da obra completa da escritora.

O romance *As horas* inicia-se com uma prolepse retrospectiva, cuja função é antecipar o sentido trágico da narrativa, como um quadro em *mise en abyme*. Ele resume todas as propriedades significativas da obra, sem ser redundante, pois capta o sentido total da narrativa, permitindo o fechamento e a codificação máxima dela. Trata-se do prólogo, que antecede a trama principal e que narra o suicídio da personagem Virginia Woolf. A imagem da escritora com os bolsos repletos de pedras, deixando-se levar pela correnteza do rio, remete-nos à metáfora da idéia do correr do tempo, tão bem ilustrada por Benedito Nunes em *Crivos de papel* (1998): o tempo flui, como a corrente de um rio, e se esvai na memória; o rio nunca é o mesmo, espaço e tempo a cada instante se alternam, modificam-se.

Pode-se notar que o romance tem um caráter puramente analéptico, uma vez que as personagens voltam ao passado a fim de recompor o grande mosaico que representa suas vidas, até então, fragmentadas e desestruturadas. As analepses, contudo, como aponta Ricoeur (1995), não constituem apenas uma rememoração; paradoxalmente, representam uma amplificação, que explora interiormente os momentos do tempo do discurso e uma interrupção no tempo da história. Para o autor, a arte de contar é a arte de jogar com o tempo. Não é simplesmente um jogo gratuito, mas um recurso que tem várias finalidades, como completar a narrativa de um acontecimento, situando-o à luz de um acontecimento precedente; preencher uma lacuna anterior; suscitar a reminiscência involuntária pela recordação repetida de acontecimentos semelhantes; retificar uma interpretação anterior por uma série de reinterpretações, enfim, seja como for, o uso das anacronias contribui para a coerência da significação do conjunto da obra.

Se, em *Mrs. Dalloway*, em algum momento da narrativa, há uma simultaneidade com relação ao espaço e ao tempo, as personagens compartilham os mesmos espaços e os mesmos instantes, mas sem se encontrarem, pois cada uma vivencia uma determinada experiência temporal, que se manifesta pela singularidade temporal da consciência individual. O que há em comum entre elas é o fato de partilharem o mesmo inconsciente coletivo, uma comunicação interna entre as mentes (ou cavernas) das personagens. Segundo Ricoeur, essa seria a experiência unificada do tempo, momento em que há uma proximidade entre as “cavernas” visitadas, constituindo uma espécie de rede subterrânea, tomando a expressão de Bachelard. Pode-se falar em uma repercussão de uma experiência solitária em uma outra experiência solitária, formando uma rede de relações complexas e instáveis em confronto com o tempo histórico, este originado de todas as convivências entre o tempo cronológico e as figuras que o compõem.

Em *As horas*, o que há é um jogo entre tempo e espaço que se alternam, formando um todo singular devido à construção da narrativa, que tece a vida dessas personagens percorridas como se uma vida fosse um prolongamento da outra, explorando diferentes perspectivas, e analisando como cada personagem se posiciona perante as horas que devem enfrentar pela frente.

A unidade temporal é representada em apenas um dia na vida de uma mulher capaz de resumir as angústias, os pensamentos e os conflitos, que nos são transmitidos por meio da técnica do fluxo de consciência. As personagens estão sempre refletindo sobre a própria identidade, construindo, desconstruindo e reconstruindo-a, a partir de um mergulho na memória e do contato com o outro. Tal mergulho confere uma profundidade psicológica às personagens sem conferir-lhes uma identidade estável, já que as impressões de uma personagem sobre a outra são discordantes. Desse modo, tal percurso leva a uma série de encontros e desencontros, personagens que se unem e se separam, o principal motivo do romance. Esse percurso representa um momento de buscas e descobertas: como a busca da identidade, perdida em algum tempo do passado, que é irrecuperável. Como descoberta, entretanto, há uma revelação sobre o significado da vida; a partir da morte, questiona-se o verdadeiro sentido de se estar no mundo.

O tempo reencontrado, como apresenta Benedito Nunes, não é nem presente, nem passado, mas uma fusão dos dois e, ao mesmo tempo, comum ao presente e ao passado e, ainda, mais primordial do que ambos. Ao se apropriar desse tempo reencontrado, a personagem reapropria-se de si mesma, que antes estava fragmentada, deslocada da própria identidade: Mrs. Dalloway não é nem Clarissa, nem Clarissa Dalloway, mas sim Mrs. Richard Dalloway. Assim também Laura Brown, não é mais a mesma Laura Zielski, nem assume completamente o papel de Laura Brown, mas algo intermediário entre as duas.

Clarissa Vaughan não é a Clarissa do passado, que acreditava em um futuro opulento abrindo-se à sua frente, nem tão pouco aceita ser simplesmente a esposa frívola em uma posição segura e confortável.

Nesse caso, Benedito Nunes (1988) compara a ambigüidade do tempo reencontrado como a busca do sentido da existência. A busca suspende a predominância do tempo cronológico e enfatiza o tempo do discurso; o momento do reencontro torna-se mais denso, primeiro pelo fluxo de consciência, em que predomina mais o tempo interior do que qualquer evento exterior. Essa técnica, além de acentuar a profundidade psicológica, valoriza os aspectos filosóficos e estéticos do romance.

Cunningham, baseado nas personagens de Virginia Woolf – Clarissa e Septimus – constrói suas personagens também pensando na oposição vida/morte: fascinação pela vida, representada por Clarissa Vaughan, morte e loucura, representadas pela personagem Richard Brown. Clarissa é fascinada pela vida e pela beleza; no entanto, vive um momento de extrema fragilidade: o fato de ter o amigo e ex-amante com Aids a faz lembrar o passado e rever sua posição diante da vida. Em sua juventude, durante a década de 60, vivia-se o auge do movimento *hippie* e as apologias da liberação sexual; mais tarde, nas décadas de 80 e 90, no entanto, a Aids trazia uma mudança de comportamento, gerando uma tendência ao conservadorismo e uma sensação de vulnerabilidade. Tal sentimento também era suscitado pelo contexto político da época, um momento pós-guerra-fria, trazendo uma tensão e a sensação de que a qualquer momento poderia eclodir uma terceira guerra que levaria à destruição total do planeta.

Esse contexto implícito é que conduz Clarissa Vaughan a pensar sobre si mesma e sobre as escolhas tomadas na juventude que agora têm uma conseqüência no seu cotidiano.

É porque existe esse confronto com a morte que há tais profundas reflexões sobre o modo como se vive ou sobre a forma que se escolheu para viver. Clarissa sente que tudo aquilo que escolheu para si própria é uma farsa; toda a sua precariedade jaz no fato de fingir que se sente feliz e realizada em seu casamento *gay*. Por trás da máscara, há apenas o conformismo e uma falsa segurança. A felicidade de fato e a verdadeira identidade ficaram no passado, em um outro tempo, um outro espaço:

Ela vive em um outro lugar. Vive num quarto onde uma árvore bate delicadamente no vidro da janela enquanto alguém põe um disco na vitrola (...) São apenas escolhas, uma coisa e depois outra, sim ou não, e vê como seria fácil escapular dessa vida – desses confortos vazios e fortuitos. Poderia simplesmente deixar tudo de lado e voltar para aquele seu outro lar, onde nem Sally nem Richard existem; onde há apenas a essência de Clarissa, uma moça que se fez mulher, ainda cheia de esperanças, ainda capaz de qualquer coisa.⁴¹ (CUNNINGHAM, 1999, p. 78).

É a partir do confronto com outras personagens que o conflito interior brota com mais força: o encontro de Clarissa com Louis, ex-amante de Richard, traz à tona o passado, que se choca com o momento presente e marca o desencontro, o conflito instaurado entre as duas personagens desde a juventude. O que os une é o fato de serem sobreviventes dessa “guerra fria” – lutarem pelo mesmo amante, Richard. Contudo, a casa, em que viveram as grandes experiências da juventude, sobrevive ao tempo, como manifestação da sobrevivência do passado por meio do tempo:

Eles ficam em silêncio alguns momentos. De certa forma é pior ainda que a casa permaneça de pé. É pior que o sol e depois a escuridão e de novo o

⁴¹ She lives elsewhere. She lives in a room where a tree gently taps against the glass as someone touches a needle to a phonograph record [...] They are only choices, one thing then another, yes or no, and she sees how easily she could slip out of this life – these empty and arbitrary comforts. She could simply leave it and return to her other home, 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, 1998, p. 92).

sol tenham entrado e saído daqueles aposentos todos os dias, que a chuva tenha continuado a cair naquele telhado, que a coisa toda pudesse ser visitada de novo.⁴²(CUNNINGHAM, 1999, p. 108).

O fato de a casa ter permanecido ao longo do tempo é a representação física do passado, como uma marca, um vestígio de todo conflito que a relação entre os três gerou. Na opinião das personagens, seria melhor que não houvesse qualquer indício do passado, que não houvesse qualquer resquício dele, como se dessa forma o conflito pudesse ser atenuado. Mas, pior que a manifestação material do passado ao longo do tempo é a memória que mantém viva toda a experiência, que é impossível mascarar.

A busca infinita de Louis por um novo amor, a cada novo namorado jovem, é uma referência à busca do tempo perdido, à busca pela juventude irrecuperável, o que reflete mais uma vez os inúmeros desencontros na vida das personagens, diante desse momento tão delicado em que não sabem ao certo como reagir. A Aids representa ao mesmo tempo morte e ressurreição, devido aos medicamentos descobertos que são capazes de revigorar o corpo, mas que nada podem fazer a respeito da mente das pessoas: não se sabe como encarar a idéia da morte. No caso de Richard – bem como de Septimus – a idéia da morte está ligada à imortalidade, pois o poeta acaba de ganhar um prêmio literário e seu nome pode entrar para o cânone, pois é o momento em que o futuro da literatura pode estar sendo forjado.

Como já havíamos apontado anteriormente, temos uma dialética que permeia o romance: por um lado, há uma elegia à vida representada pela personagem Clarissa Vaughan; por outro lado, representado por Richard, há um apelo à morte, pois diante das

⁴² They sit quietly for a moment. It is somehow worse that the house still stands. It is worse that the sun and then dark and sun again have entered and left those rooms every day, that rain has continued falling on that roof, that the whole thing could be visited again. (CUNNINGHAM, 1998, p. 132).

atrocidades da sociedade na qual vivem, não vê qualquer sentido na racionalidade humana. Richard, assim como Septimus, é um poeta visionário, incompreendido, marginalizado pela loucura, vivendo em um mundo mais fictício do que real.

A caracterização do espaço em que está inserido denota a clausura a que a loucura o condena. Nesse caso, tanto o espaço físico quanto o psicológico refletem respectivamente um ao outro. O prédio no qual vive Richard parece traduzir todo o estado físico e mental em que vive:

Eis aqui, outra vez, surpreendentemente, as paredes desbotadas de um bege amarelado, mais ou menos da cor de um biscoito de araruta; eis aqui, o painel fluorescente no teto, emitindo seu brilho hesitante, líquido. O pior – muito pior – é que a exígua entrada do prédio tinha sido reformada, mal e porcamente, uma década atrás. O saguão é bem mais desanimador agora, com seu linóleo branco encardido imitando tijolos e sua figueira artificial, do que teria sido em sua decrepitude original.⁴³ (CUNNINGHAM, 1999, p. 48).

O prédio, tal qual Richard, já teria, em algum tempo, gozado de certo prestígio, tendo sido considerado obra de arte. Uma construção que tinha como função inspirar certa ordenação, um futuro promissor, de forma que, ao caminhar pelo saguão, as pessoas pudessem sentir que estavam caminhando rumo a um futuro ordenado onde houvesse algo que valesse a pena, o que representa um reflexo da vida da personagem, que teria vivido um tempo na juventude em que tudo parecia ser promissor e possível. Mas todos os seus sonhos e possibilidades naufragaram, e todos os outros objetos denotam total falta de esperança e insanidade.

⁴³ Here again, surprisingly, are the faded yellow-beige walls, more or less the color of an arrowroot biscuit; here is the fluorescent panel on the ceiling emitting its sputtering, watery glare. It is worse, much worse – that the cramped little lobby was cheaply and half heartedly renovated a decade ago. The lobby is far more discouraging with its soiled white brick-patterned linoleum and its artificial figs tree than it could possibly have been in its original decrepitude. (CUNNINGHAM, 1998, p. 53).

Clarissa, ao cruzar o apartamento, compara-o a um navio naufragado, o que nos faz pensar que se trata de um outro tempo. Por isso, consideramo-no um outro plano da narrativa principal, pois se destaca completamente do cenário que compõe o mundo de Clarissa.

Assim, Richard, como poeta marginalizado e incompreendido, vive não só em um espaço marginal, como também em um tempo diverso. O momento presente não é nem passado, nem futuro. Um passado de que não se lembra, e um futuro incerto; quase não se pode perceber a diferença entre sonho e realidade:

Desculpe. Eu vivo achando que as coisas já aconteceram. Quando você me perguntou se eu não tinha me esquecido da festa e da cerimônia, pensei que você estivesse me perguntando se eu tinha esquecido de ter estado nelas. E eu não tinha. Parece que eu saí do tempo

[...]

Eu compreendo. De um certo modo, eu compreendo. Mas é que parece que eu já fui ao futuro, também. Tenho uma lembrança nítida da festa que ainda não aconteceu. Lembro-me perfeitamente da cerimônia de entrega do prêmio⁴⁴ (CUNNINGHAM, 1999, p. 55).

Nesse caso, pode-se notar uma ruptura na história da personagem, gerando um amontoado de instantes distintos e não relacionados. A identidade pessoal seria uma certa unificação temporal entre presente, passado e futuro da biografia de cada um; como a personagem não consegue estabelecer um vínculo entre presente e passado, acaba por se reduzir às experiências de puros presentes não relacionados no tempo, sendo lançada fora dele.

¹⁴“Sorry. I seem to keep thinking things have already happened. When you asked if I remembered about the party and ceremony, I thought you meant, did I remember having gone to them. And I did remember. I seem to have fallen out of time.

[...]

I understand. In a way, I understand. But, you see, I seem to have gone into future, too. I have a distinct recollection of the party that hasn't happened yet. I remember the award ceremony perfectly. (CUNNINGHAM, 1998, p. 62).

Essa falta de percepção da própria temporalidade denota o problema da “percepção esquizofrênica”, tão característica da sociedade pós-moderna. Jameson analisa tal processo demonstrando a experiência de uma pessoa esquizofrênica:

As continuidades temporais são quebradas, a experiência do presente torna-se assoberbante e poderosamente vivida e “material”: o mundo surge ante o esquizofrênico com alta intensidade, contendo uma misteriosa sobrecarga afetiva, resplandecendo de energia alucinatória. Porém, o que parecia uma experiência das mais desejáveis [...] é sentido aqui como perda, como “irrealidade”. O que desejo sublinhar, contudo, é precisamente o modo pelo qual o significante isolado se torna sempre mais material – ou melhor ainda, literal, sempre mais vívido em termos sensoriais. (JAMESON, 1993, p. 23).

A experiência de Richard, afetado pela doença e pelos medicamentos, aproxima-se à experiência de uma pessoa esquizofrênica: ele é invadido pelo presente com uma vivacidade indescritível, com total intensidade, e vê-se, por isso, impossibilitado diante do fato de organizar todos os retalhos fragmentados que compõem sua história de vida, assim como não consegue encontrar qualquer coerência ou sentido no mundo em que vive. Sua vida, desse modo, resume-se a momentos presentificados que explodem com tal vivacidade, que Richard não consegue dar continuidade às horas que deve enfrentar em seguida e, por isso, suicida-se.

A personagem Laura Brown, por sua vez está inserida no contexto do pós-segunda guerra mundial, um momento repleto de promessas de um mundo próspero, ainda que construído a partir da barbárie e da morte de muitas pessoas. Nesse período, celebrava-se um novo mundo de abundância de mercadorias, com uma população crescente e um padrão de vida ascendente. Como muitos americanos sentiam que a austeridade e a carência da Depressão era algo do passado, o momento foi nomeado por alguns críticos como “sociedade opulenta”, termo adequado para descrever a situação corrente de conforto

financeiro. Na verdade, o *American Dream* não era mais definido pela liberdade política, mas sim pelo número de mercadorias que os cidadãos podiam adquirir, o consumo era um termômetro para medir o sucesso financeiro e, ironicamente, o bem-estar psicológico.

Se, nesse período havia o *American Dream* com as promessas de riqueza e felicidade, por outro lado, havia um desespero muito real, pois não se podia encontrar segurança e tranquilidade. Assim, o *American Dream* era ao mesmo tempo uma promessa e uma maldição (pagava-se um preço altíssimo pelo consumo, não só materialmente, mas também psicologicamente), uma expectativa impossível de ser cumprida. Esse período é marcado por uma série de contradições: uma grande riqueza, uma grande opulência, mas também um grande vazio que reflete a miséria humana, depois de presenciar tantos horrores. Ao mesmo tempo que os EUA têm a capacidade de impor paz ao mundo, também têm o poder de dizimar toda uma população. Paradoxalmente, há promessa de grandes oportunidades, mas, há também, o lembrete permanente de que nem todos os homens são iguais e que nem todos conseguem o sucesso.

Todos esses questionamentos são originados da angústia de Laura Brown e sua inadequação a um casamento com um ex-soldado de guerra. Laura, assim como Septimus em *Mrs. Dalloway*, questiona se é possível haver um mundo harmonioso, perfeito, equilibrado, diante de tantas atrocidades cometidas durante a guerra. A tarefa ou o papel que escolheu, ou melhor que lhe foi imposto, exige muito mais do que poderia ter imaginado. Deve, como esposa de um ex-soldado, suportar, sem se queixar, as esquisitices, silêncios e as crises de depressão do marido.

Assim, Laura Brown - entre a leitura do livro *Mrs. Dalloway* e as digressões sobre o passado - procura recompor o próprio retrato. Sabe que não é mais Laura Zielski, uma pessoa com características próprias e únicas que faz aquilo que realmente deseja e sente-se

completa. Também não se pode dizer que é definitivamente Laura Brown, essa que ainda não está inteira, que apenas representa um papel, para o qual não se sente preparada. É uma espécie de estrangeira exilada em seu próprio país, pois não encontra segurança na própria identidade. Há um desencontro entre Laura e ela mesma, entre ela e o filho, que freqüentemente se “estranham”, entre Laura e o marido. Filho e marido desejam unicamente aquilo que não podem ter: o amor de Laura Brown.

É somente durante a leitura que a personagem alcança uma identificação mais próxima àquilo que pretendia para sua vida. Entretanto, o mundo da leitura representa espaço e tempo diversos de seu cotidiano:

Ela está tão distante de sua vida. Foi tão fácil. De algum modo parece que deixou seu próprio mundo e entrou no reino do livro. Nada, é claro, poderia esta mais distante da Londres de Mrs. Dalloway do que este quarto turquesa de hotel, mas ela imagina que a própria Virginia Woolf, a mulher afogada, o gênio, poderia, na morte, habitar um lugar até que semelhante a este. ⁴⁵(CUNNINGHAM, 1999, P. 121).

A personagem necessita desse distanciamento de sua rotina para poder refletir melhor sobre seu papel, pois quando está imersa nas atividades domésticas sente-se decepcionada consigo mesma. Durante a leitura, ela sente que há um momento de libertação, sente-se tão livre que poderia até mesmo acabar com a própria vida:

Talvez pudesse ser profundamente reconfortante; talvez haja uma libertação: simplesmente partir. Dizer a todos eles: Não consegui administrar, vocês não fazem idéia; eu não queria mais tentar [...] Ela poderia ir, por assim dizer, para essa outra paisagem; podia deixá-los todos para trás [...] Ela acaricia a barriga. Eu nunca. Diz as palavras em voz alta,

⁴⁵ She is so far away from her life. It was so easy. It seems, somehow, that she has left her own world and entered the realm of the book. Nothing, of course, could be further from Mrs. Dalloway's London than this turquoise hotel room, and yet she imagines that Virginia Woolf herself, the drowned woman, the genius, might in death inhabit a place not unlike this one. (CUNNINGHAM, 1998, p. 150).

no quarto limpo e silencioso: “Eu nunca”. Ela ama a vida, ama com todas as forças [...] Estaria matando seu filho, seu marido e a outra criança, que ainda se forma dentro dela.⁴⁶ (CUNNINGHAM, 1999, P. 122).

Ironicamente, Laura Brown sobrevive enquanto todos aqueles que a rodeiam morrem por um ou outro motivo. O marido é acometido por um câncer de fígado, a filha é atropelada e, mais tarde ela mesma presencia o suicídio do filho. Laura Brown decide-se pela vida; no entanto, isso não significa a sobrevivência dos demais. Mas decidir pela vida, significa uma escolha por uma construção autêntica e singular, que não tinha qualquer conexão com a mãe e a dona-de-casa Laura Brown. Laura, assim, abandona a família para viver como bibliotecária no Canadá, onde vive até os 80 anos, para ao fim de tudo presenciar o suicídio do próprio filho: Richard Brown, a quem Clarissa Vaughan prepara uma festa em outro plano da narrativa.

Nesse momento da narrativa as personagens parecem encontrar um significado que dota suas vidas fragmentadas de algum sentido. Somente a partir do contato com a morte e com o outro é que puderam melhor delinear os traços de suas vidas. Entretanto, essa oposição entre a vida e a morte se harmoniza na linguagem fluída do romance, que busca em Virgínia Woolf a técnica do fluxo de consciência para expressar o contratempo entre o tempo e a duração. De modo que o tempo arremata o espaço, a continuidade cronológica e a continuidade psicológica oscilam em um novo relativismo temporal. O tempo é simbolizado pelo compasso ritmado das horas que soam uma após a outra, para descrever a jornada de uma mulher da classe média em um dia do século XX. Estas horas bastam para

⁴⁶ It could, she thinks, be deeply comforting; it might feel so free: to simply go away. To say to them all, I couldn't manage, you had no idea; I didn't want to try anymore [...] She could go, as it were, into that other landscape; she could leave them all behing [...] She strokes her belly. “I would never”. She loves life, loves it hopelessly [...] she would be killing her son and her husband and the other child, still forming inside her. (CUNNINGHAM, 1998, p. 152).

recapitular a vida inteira de uma personagem, que, em busca do tempo perdido, revê sua história para encontrar um maior significado para a própria existência.

Virgínia Woolf, afirma Natham (1989) em seu texto sobre a escritora, compreendia o tempo como uma máquina de destruição que tritura e fragmenta a vida cotidiana, formando uma corrente descontínua, cheia de encontros e desencontros - pluralidade de momentos isolados uns dos outros e reunidos ao acaso da imaginação - como um festival de imagens e lembranças que compõem a vida cotidiana. Sendo assim, o papel da memória seria o de organizar essas imagens, costurar todo esse emaranhado de trapos de visões perdidas sem aparente relação entre elas, a fim de reconstituir todo o tecido capaz de reorganizar tanto a vida como a obra literária. O relógio não pára, mas há um mergulho no passado para chegar a um reencontro, momento em que a personagem está enfim liberta do peso do tempo. Entre alguns momentos de paz na fuga das horas, breves revelações surgem entre os momentos de existência e não existência.

Essa imagem do tempo como uma máquina destrutiva que tritura a vida cotidiana, remete-nos ao mito do tempo, retomado por Benedito Nunes (1998); o deus Cronos, na tragédia grega, manifesta-se como um deus ambíguo: pai dos homens, pois provê suas necessidades, mas também os leva à destruição. Já entre os romanos, a divindade de nome similar – Kronos – seria um selvagem devorador dos próprios filhos, mais destruidor do que provedor. O monstro é provido de três cabeças (passado, presente, futuro) e quatro asas (as estações do ano) e as plumas que representam os doze meses do ano.

Pensamos que a posição de Paul Ricoeur (1995) nos auxilia a melhor compreender a relação das personagens com o tempo (com as horas); não se trata apenas de uma oposição simplista entre o tempo cronológico e o tempo interior, mas na variedade das relações entre a experiência temporal concreta das diversas personagens e o tempo monumental – o tempo

das grandes guerras. Assim, há infinitas perspectivas sobre o tempo e sobre as personagens elas mesmas.

Parece-nos que *As horas*, assim como *Orlando*, também de Virginia Woolf, não quer demonstrar apenas uma linhagem secular de mulheres, mas sim um arquétipo feminino e suas variadas posições diante de seu tempo, com um único questionamento: qual o papel do feminino no decorrer da História, que é predominantemente patriarcal?

Do mesmo modo que Cunningham volta os olhos à tradição, falando em nome de Virginia Woolf para repensar a tradição literária, o escritor constrói suas personagens também voltadas ao passado. A fim de recompor a identidade fragmentada, as personagens voltam-se à juventude perdida, como se fosse possível recuperar algo que ficou perdido no passado.

Assim, o escritor traz à tona não só a obra de Virginia Woolf, mas também nos remete a um célebre escritor que dedicou toda sua vida na grande tarefa de recuperar o tempo perdido: Marcel Proust. Desse modo, almeja-se ilustrar no próximo capítulo como Marcel Proust, Virginia Woolf e Michael Cunningham lidam com a questão do tempo e da memória, lembrando que o que nos interessa é o papel da memória enquanto processo de construção literária.

2.3 Proust, Woolf e Cunningham – Três autores em busca do tempo perdido

... and he sent me one letter about *Mrs. Dalloway* which gave me one of the happiest days of my life. I wonder if this time I have achieved something? Well, nothing anyhow compared with Proust, in whom I am embedded now. The thing about Proust is his combination of the utmost sensibility with the utmost tenacity. He searches out these butterfly shades to the last grain. [...] he will, I suppose, both influence me and make me out of temper with every sentence of my own.⁴⁷

Virginia Woolf

O tempo continua até hoje a desafiar a compreensão humana. Marcel Proust dedicou-se a essa tarefa e se não fosse o pouco tempo que lhe restava de vida, talvez hoje não houvesse apenas sete volumes de *Em busca do tempo perdido*, mas muitos outros e, ainda assim, seria pouco para expressar o que é o tempo, a memória, o consciente. Virginia Woolf, na mesma esteira de Proust, procura em sua obra representar as mesmas questões e o fez de maneira brilhante. Se não fosse o tempo monumental trazendo uma Segunda Guerra e com ela as destruições de um novo tempo, talvez, houvesse uma outra obra acabada, sobre o que seria esse tempo dilacerador.

Michael Cunningham, por sua vez, volta os olhos ao passado para expressar por meio de suas personagens, cada uma à sua maneira, a percepção individual e a forma de lidar com a experiência temporal. Já que o tempo é evasivo, já que ele se dissolve, o que resta é somente a obra de arte, que aponta um questionamento, nem sempre passível de ser solucionado e que cada leitor dota de sentido.

⁴⁷ E ele me mandou uma carta sobre *Mrs. Dalloway* que me proporcionou um dos dias mais felizes de minha vida. Eu me pergunto se desta vez alcancei alguma coisa? Bem, nada que se possa comparar a Proust, em quem estou entranhada agora. O que identifica Proust é sua extrema sensibilidade e sua extrema tenacidade. Ele busca estas variações de cores de borboleta até os mínimos detalhes [...] ele, eu suponho, ao mesmo tempo, irá me influenciar e me fazer perder a paciência com cada frase de minha autoria. (Tradução nossa)

Tal preocupação de como lidar com o passado e com o tempo perdido demonstra que a literatura é construída de muitas formas, temas, modelos ou arquétipos que se repetem ao longo dos anos, décadas, séculos; podendo-se afirmar que esse trabalho de incorporação e espelhamento está muito mais consciente do que foi no passado, embora tenha sempre existido.

Thomas Mann, citado por Bradbury (1989), diria que o espaço como o tempo engendra o esquecimento, porém o faz libertando-nos fisicamente do ambiente que nos cerca e remetendo-nos de volta a nosso estado primitivo de isolamento.

A luta de Proust é contra o esquecimento e em sua obra tempo e espaço juntos, ao contrário de Mann, jamais geram o esquecimento. A memória tem o papel de reconstruir, recriar, assim, em um processo ativo de consciência, ela representa um estado criativo, uma forma de descoberta e, até mesmo de composição artística.

Tanto para Woolf como para Proust, a consciência era, ao mesmo tempo, um fenômeno psicológico e estético, não apenas um meio para explorar o âmago e a percepção de suas personagens, mas principalmente, de libertar a forma e a estrutura da ficção.

A história *Em busca do tempo perdido* narra a descoberta pessoal da forma, do crescimento de Marcel e sua transformação em artista. Dessa maneira, o livro relata o próprio processo de criação, a arte que reflete a arte, em um processo infinito de autocriação que se reflete até os dias atuais, como na obra do autor Michael Cunningham.

Assim, *Em busca do tempo perdido* é uma meditação a respeito da criação artística. À medida que se desenvolve, o livro vai ganhando forma, enquanto surge a figura do próprio escritor, aperfeiçoando sua tarefa, que é a escrita:

E, meia hora depois, despertava-me a idéia de que já era tempo de procurar dormir; queria largar o volume imaginava ter ainda nas mãos e soprar a vela; durante o sono, não havia cessado de refletir sobre o que acabara de

ler, mas essas reflexões tinham assumido uma feição um tanto particular; parecia-me que eu era o assunto de que tratava o livro: uma igreja, um quarteto, a rivalidade entre Francisco I e Carlos V. (PROUST, 1982, p. 7)

Desse modo, o livro terminado é a história de sua própria criação: o processo de escrita e a transformação do narrador em escritor. Essa necessidade de recriação, a partir da memória, tornou-se o impulso de vida do escritor na grande empreitada de construir sua obra. Seu objetivo era que a obra pudesse ser comparada a um grande monumento, uma catedral, pois uma catedral seria a melhor encarnação do “desejo da busca do Todo”. Segundo Citati (1999), Proust pensou, a princípio, em intitular cada parte com um nome arquitetônico, como *Pórtico I* ou *Vitrais da abside*, mas depois mudou de idéia. O fato é que a catedral proustiana tinha a “forma do tempo”, primeiro porque tornava o tempo psicológico visível, segundo porque tinha como intenção mostrar a longa passagem dos anos e das estações.

Embora, a obra fosse inspirada pelo “desejo da busca do Todo”, Proust tinha plena consciência da sua limitação enquanto escritor, por um lado havia o pouco tempo que lhe restava – a morte representava sempre uma companheira – por outro lado, havia uma percepção da fragmentação das obras modernas – assim, como as obras pós-modernas - que já não eram sinônimos de unidade e totalidade. Daí a frustração do escritor e, ao mesmo tempo, sua consciência de que a obra, enquanto uma catedral, estaria sempre inacabada, pois sempre haveria a necessidade de ornamentação.

Leda Tenório da Mota, ao analisar a obra de Proust, verifica que o tipo de recordação valorizada pelo escritor era a recordação inintelectual, fora do controle e casual, porque ela repete uma sensação antiga, epidérmica, que exatamente por estar pregada à pele, surge bruscamente na atualidade, carregando um momento violento do passado, em um perfume, em um cheiro, em um objeto qualquer capaz de fazer o presente vacilar em

um só instante. Já Citati nos lembra um outro tipo de memória considerada por Proust é o sono. É a partir do mundo da vigília, com o olhar do sono que o narrador a tudo contempla e evoca. Lembrando que não é por meio da xícara de chá que saem todas as memórias do romance, mas sim de um quarto repleto de trevas.

Assim, o narrador de *Em busca do tempo perdido*, entre o sono e a vigília, reflete sobre aquilo que está lendo e sobre o romance em questão, que já é o próprio romance. Seu esforço e grande frustração é querer libertar o passado oculto que permanece preso em algum objeto, que se pode por acaso encontrá-lo ou é possível morrer sem que nunca se tenha contato com ele. Desse modo, que ocorre, por acaso ou não, o contato com todo o passado a partir do prazer de tomar chá com o bolo madalena, um dos momentos mais belos e expressivos de *Em busca do tempo perdido*:

Em breve, maquinalmente, acabrunhado com aquele triste dia e a perspectiva de mais um dia tão sombrio como o primeiro, levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou o meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção da sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente as vicissitudes da vida [...] Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal. De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligada ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? Onde apreendê-la? [...] A bebida a despertou, mas não a conhece, e só o que pode fazer é repetir indefinidamente, cada vez com menos força, esse mesmo testemunho que não sei interpretar e que quero tornar a solicitar-lhe daqui a um instante e encontrar intacto à minha disposição, para um esclarecimento decisivo. Deponho a taça e volto-me para o meu espírito. É a ele que compete achar a verdade. Mas como? Grave incerteza todas as vezes em que o espírito se sente ultrapassado por si mesmo, quando ele, o explorador, é ao mesmo tempo o país obscuro a explorar e onde todo o seu equipamento de nada lhe servirá. Explorar? Não apenas explorar; criar. (PROUST, 1982, p.31)

A tarefa do escritor ao rememorar não é simplesmente recuperar a vida, mas recriar, ou seja, reconstruir as percepções por meio de diversos ângulos, que seriam as transposições da criatividade – qualidade fundamental e tema do romance. O escritor

pretende recriar, pois sabe que mesmo após a morte e destruição de todas as coisas, ainda restarão o cheiro e o sabor que permanecem por muito mais tempo, à espera de uma simples recordação para que elas possam surgir sobre as ruínas de tudo, libertando assim todo o passado, preso naquele objeto ou naquela sensação.

Os caminhos de Swann, representados por Proust, no primeiro volume dos sete que viriam em seguida, seriam na verdade a metáfora de dois mundos: o mundo da arte e o mundo social, mas não dois espaços isolados e independentes, seriam apenas um caminho, um mesmo trecho da longa caminhada do narrador, Marcel.

Ao longo da caminhada de Marcel, cabe-nos pensar sobre o sentido da “busca”, a idéia do “tempo” e a idéia da “perda”. Busca é o que move o ser humano, a investigação, o questionamento sobre si e sobre o mundo que o cerca. “Perda”, algo perdido que já passou, os momentos mais intensos que desapareceram, perdido por ter sido desperdiçado – em atividades sociais frívolas, em coisas irrelevantes. Concluindo, pode-se dizer que a história da perda, ao mesmo tempo, representa uma busca ou uma redescoberta, uma reconstrução por meio da arte, a vida é reexaminada, revivida.

O motivo inicial para a construção da obra prima de Proust é a crise psicológica da infância que decorre de uma dependência materna, expressa pelo beijo desejado que não é concedido ao personagem que narra essas memórias, são os motivos que levam a mesma a um mergulho em busca de reconstruir os próprios caminhos, que dão um caráter de profundidade psicológica à obra.

O plano original de *A busca do tempo perdido* tinha apenas 500 palavras e terminou com 1.250.000. Há um abismo entre *Os caminhos de Swann* e *Sodoma e Gomorra* devido à guerra, os efeitos dela são extremamente perceptíveis na obra, além de paralisar toda a vida social, ela fez dissolver o mundo da alta sociedade, uns morreram nos campos de batalha,

enquanto outros sucumbiram devido aos colapsos nervosos. Desse modo, é comum identificar os sintomas da guerra nas personagens: ansiedade social, crise moral, divisão política, autoquestionamento e morte. A presença da morte foi um dos motivos fundamentais para o processo de rememoração e a necessidade de recriação.

Proust procura retratar a sociedade aristocrata decadente da *Belle Époque* de forma cômica e satírica, acrescentando uma carga erótica, sensual, psicológica e estética. Aproxima-se à Balzac pela consciência social, embora alguns críticos iriam reclamar a ausência da História em sua obra. Por outro lado, aproxima-se à Joyce, Woolf e Faulkner pelo experimentalismo e profundidade psicológica. Na verdade, talvez seria mais correto afirmar que Joyce, Woolf e Faulkner teriam bebido na mesma fonte que Proust, por isso, seriam influenciados por ele.

Andrea Wild em seu artigo “The suicide of the author and his reincarnation in the reader: Intertextuality in *The hours* by Michael Cunningham” lembra que a própria Virginia Woolf em ensaio autobiográfico “A Sketch of the past” discute o papel da memória na construção de biografias e autobiografias. O processo de rememoração funciona como uma reconstrução dos fatos propriamente ditos que é ativamente formado e transformado pela memória, seria, portanto, um ato de ficcionalização. Assim, a autora começa suas memórias mais distantes da seguinte maneira:

This was of red and purple flower on a black ground – my mother’s dress; and she was sitting either in a train or in an omnibus, and I was in her lap. I therefore saw the flowers she was wearing very close; and can still see purple and red and blue, I think, again the black; they must have been anemones, I suppose. Perhaps we were going to St Ives; more probably, for from the light it must have been evening, we were coming back to London. But it is more convenient artistically to suppose that we were going to St. Ives, for that will lead to my other memory, which also seems to be my first memory, and in fact it is the most important of all my

memories... It is of lying half asleep, half awake, in bed in the nursery as St Ives. It is of hearing the waves breaking, one, two, one, two, and sending a splash of water over the beach; and then breaking, one, two, one, two, behind a yellow blind. It is of hearing the blind draw its little acorn across the floor as the wind blew the blind out. It is of lying and hearing this splash and seeing this light, and feeling, it is almost impossible that I should be here; of feeling the purest ecstasy I can conceive. (WOOLF apud WILD, 2000, p.9)⁴⁸

Nesse mesmo ensaio, Virginia Woolf também descreve o que ela chama de “moments of being”, momentos que aconteceram de modo tão violento que ela os lembra por toda vida e momentos que se vive inconscientemente. Esse momento de rememoração de Virginia Woolf pode ser comparado com os trechos de Clarissa Vaughan ao lembrar seus momentos de infância:

Parada diante da vitrine da livraria, é visitada por uma antiga lembrança, um galho de árvore batendo no vidro de uma janela, ao mesmo tempo que, em algum outro lugar (lá embaixo?), uma música vaga, o gemido surdo de uma banda de jazz, começa a tocar numa vitrola. Não é sua primeira lembrança (essa parece envolver uma lesma arrastando-se pela beirada de uma calçada), nem mesmo a segunda (as sandálias de palha da mãe, ou talvez seja o contrário), mas essa lembrança, mais do que qualquer outra, parece urgente e profunda, quase anormalmente consoladora. Clarissa devia estar numa casa em Wisconsin, com certeza; umas das muitas que os pais alugaram durante os verões (raramente elas se repetiam – todas acabavam tendo algum defeito que a mãe atrelava à sua narrativa sem fim, a Turnê dos Tormentos e Lágrimas da Família Vaughan pelos Vales Wisconsin). Clarissa teria uns três ou quatro anos, numa casa para onde nunca mais voltaria, da qual não retém nenhuma lembrança, exceto essa, extremamente nítida, mais clara que certas coisas que aconteceram um dia antes: um galho batendo numa janela e o som dos trompetes começando;

⁴⁸Era de flores vermelhas e roxas sob um fundo preto – o vestido de minha mãe; e ela estava sentada ou em um trem ou em um ônibus e eu estava em seu colo. Portanto, eu via as flores que ela estava vestindo de muito perto; e ainda posso ver roxo, vermelho e azul, eu acho, contra o preto, elas deveriam ser anêmonas, suponho. Talvez estivéssemos indo para St. Ives; mais provavelmente devido à luz, deveria ser noite, nós estávamos voltando para Londres. Mas é mais conveniente, artisticamente falando, supor que estávamos indo para St. Ives, porque isto me conduzirá a minha outra lembrança, que também parece ser minha primeira lembrança e na verdade é a mais importante de todas as minhas lembranças...É a de estar deitada na cama meio dormindo, meio acordada, no quarto das crianças em St. Ives, ouvindo as ondas quebrando, um, dois, um, dois, e trazendo um jorro de água até a praia; e então quebrando, um, dois, um, dois, atrás de uma persiana amarela. É a lembrança de ouvir a persiana arrastar sua pequena ponteira em forma de noz através do chão enquanto o vento arrancava a persiana. É essa lembrança de estar deitada ouvindo o barulho do jato de água, de estar vendo essa luz, e sentindo, é quase impossível que eu devesse estar aqui; de sentir o mais puro êxtase que eu possa conceber. (WOOLF apud Wild, 2000, p. 5) (Tradução nossa)

como se a árvore, tendo sido perturbada pelo vento, tivesse de algum modo provocado a música. Parece que foi naquele momento que ela começou a habitar o mundo; a entender as promessas contidas numa ordem que, sendo maior do que a felicidade humana, abarcava também a felicidade humana, junto com todas as outras emoções. (CUNNINGHAM, 1999, p. 25)⁴⁹

Cunningham, aproveitando-se do estilo poético de Woolf, coloca suas personagens também em busca de um tempo perdido, como se esse fosse o único momento digno de felicidade, de encontro consigo mesmo. Essa primeira memória de Clarissa é a memória fundamental que sempre pontua a diferença presente/passado. O bater de uma árvore delicadamente no vidro de uma janela, enquanto alguém coloca um disco na vitrola, representa um ponto seguro de identificação da personagem com ela mesma, sem a interferência de uma outra pessoa. É a esse espaço e tempo que ela sempre retorna quando tudo parece desmoronar. A segunda memória, não tão importante quanto a primeira, mas que contribui para compor o mosaico da identidade da personagem Clarissa Vaughan, é a lembrança de um verão durante sua juventude:

Naquele verão, quando tinha dezoito anos, parecia-lhe que tudo podia acontecer, qualquer coisa. Parecia-lhe que poderia beijar seu circunspecto e imponente amigo à beira do lago, que poderiam dormir juntos, numa estranha combinação de luxúria e inocência, sem se preocupar com o significado de daquilo tudo, se é que tinha algum. Foi a casa, no fundo foi ela, pensa [...] Foram a casa e o tempo – a irrealidade extática de tudo aquilo – que ajudaram a transformar a amizade de Richard num tipo mais devorador de amor, e foram aqueles mesmos elementos, na verdade, que

⁴⁹ Standing in front of the bookstore window, she is visited by an old memory, a tree branch tapping against a window as, from somewhere else (downstairs?), faint music, the low moan of a jazz band, started up on a phonograph. It is not her first memory (that seems to involve a snail crawling over the lip of a curb) or ever her second (her mother's straw sandals, or maybe the two are reversed), but this memory more than any other feels urgent and deeply, almost supernaturally comforting. Clarissa would have been in a house in Wisconsin, probably; one of the many her parents rented during the summers (rarely the same one twice – each proved to have some defect for her mother to stich into her ongoing narrative, the Vaughan Family's Trail of Tears Tour of the Wisconsin Dells). Clarissa would have been three or four, in a house to which she would never return, about which she retains no recollection except this, utterly distinct clearer than some things that happened yesterday: a branch tapping at a window as the sound of horns began, as if the tree, being unsettled by wind, had somehow caused the music. It seems that at that moment she began to inhabit the world; to understand the promises implied by an order larger than human happiness, though it contained human happiness along with other every other emotion. (CUNNINGHAM, 1998, p.22-3)

trouxeram Clarissa até aqui, a esta cozinha em Nova York [...] (CUNNINGHAM, 1999, P. 81).

Clarissa volta ao passado por duas razões, primeiro porque uma é a memória primária e fundamental, aquela que nos forma enquanto indivíduos, a sensação de estarmos ganhando autonomia no mundo, bem como a sensação de pertencimento a ele. A segunda memória representaria ao mesmo tempo conflito e felicidade, pois é a partir do conflito que se forma a identidade e, é esse momento de felicidade, de plenitude e completude que tem seu auge e fim na juventude, as decisões tomadas daí em diante, nunca mais terão o mesmo sabor e a mesma sensação.

Clarissa acreditava então, e acredita ainda hoje, que aquela duna, em Wellfleet vai acompanhá-la, num certo sentido, para sempre. Aconteça o que acontecer, sempre terá tido aquilo. Sempre terá sido jovem e indestrutivelmente saudável, com uma leve ressaca, usando a malha de algodão de Richard, a mão dele em volta de seu pescoço, de um jeito familiar, e Louis um pouco mais distante, olhando as ondas. (CUNNINGHAM, 1999, p. 107)⁵⁰

A importância do ato de lembrar é o de reconstituir a própria identidade, Clarissa é fruto de todos esses vestígios que ela recolhe ao longo do dia, o contato com a morte do amigo a conduz a uma sensação de deslocamento e desestabilização, o que faz com que a personagem volte à própria história para reexaminá-la e reinterpretá-la.

Talvez esses sejam os mesmos motivos que levam a personagem Laura Brown a retornar ao passado, com o objetivo de reconstituir sua identidade e de encontrar a verdadeira razão que a levou a estar representando esse papel, o qual julga não estar preparada:

Mas este é o novo mundo, o mundo resgatado – não há muito espaço para o ócio. Tantas foram as coisas arriscadas e perdidas; tantos morreram. Menos

⁵⁰ Clarissa believed then and believes today that the dune in Wellfleet will, in some sense, accompany her forever. Whatever else happens, she will always have had that. She will always have been standing on a high dune in the summer. She will always have been young and indestructibly healthy, a little hungover, wearing Richard's cotton sweater as he wraps a hand familiarly around her neck and Louis stands slightly apart, watching the waves. (CUNNINGHAM, 1998, p. 131)

de cinco anos antes, o próprio Dan fora dado como morto, em Anzio, e quando se soube, dois dias depois, que ele estava vivo [...] a impressão foi a de que ressuscitara. Parecia ter regressado do reino dos mortos [...] foi recebido como algo mais do que um simples herói. Ele poderia ter tido qualquer uma, a rainha de qualquer concurso cívico, qualquer moça alegre e submissa, mas, por algum gênio obscuro e possivelmente avesso, beijara, namorara e pedira a mão da irmã mais velha do amigo [...] Como poderia recusar um rapaz bonito, de bom coração, praticamente um membro da família, que voltara dos mortos? De modo que agora ela é Laura Brown. Laura Zielski, a moça solitária, a leitora incansável, se foi e, em seu lugar, ficou Laura Brown. (CUNNINGHAM, 1999, p. 37)⁵¹

Embora não se considere preparada para o papel que deve representar, nota-se que Laura Brown representa perfeitamente bem o papel de atriz. Há uma completa dissonância entre aquilo que ela pensa e o modo como atua:

Ela vence o desejo de voltar em silêncio lá para cima, para a sua cama e seu livro. Vence a irritação que lhe causa o som da voz do marido dizendo alguma coisa a Richie sobre guardanapos (por que será que a voz dele a faz pensar às vezes numa batata sendo ralada?). Ela desce os três últimos degraus, atravessa um hall estreito e entra na cozinha.

[...]

“Bom dia.” O marido ergue as sobrancelhas como se estivesse surpreso ao vê-la.

“Há, Dan. Rosas. No seu aniversário. Você é demais, sério. (CUNNINGHAM, 1998, p.40)⁵²

Enquanto em *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf expressa o amor pela vida e a pulsão de morte, por meio das personagens Clarissa Dalloway e Septimus Warren, em *As horas*, ambas as pulsões ficam expressas também em Laura Brown. Ao mesmo tempo, que a

⁵¹ But this is the new world, the rescued world – there’s not much room for idleness. So much has been risked and lost; so many have died. Less than five years ago Dan himself was believed to have died, at Anzio, and when he was revealed two days later to be alive after all [...] it seemed he had been resurrected. He seemed to have returned from the realm of the dead [...] he was received as something more than an ordinary hero. He could have had anyone, any pageant winner, any vivacious and compliant girl, but through some obscure and possibly perverse genius had kissed, courted, and proposed to his best friend’s older sister, [...] How could she deny a handsome, good-hearted boy, practically a member of the family, who had come back from the dead? So now she is Laura Brown. Laura Zielski, the solitary girl, the incessant reader, is gone, and here in her place is Laura Brown. (CUNNINGHAM, 1999, p. 39/40)

⁵² She conquers the desire to go quietly back upstairs, to her bed and book. She conquers her irritation at the sound of her husband’s voice, saying something to Richie about napkins (why does his voice remind her sometimes of a potato being grated?). She descends the last three stairs, crosses the narrow foyer, enters the kitchen.

[...]

“Good morning” her husband says, raising his eyebrows as if he is surprised but delighted to see her.

“Oh, Dan. Roses. On your birthday. You’re too much, really. (CUNNINGHAM, 1999, p. 44)

personagem esforça-se para manter o controle da situação, representando o papel de mãe e de dona-de-casa, Laura percebe-se uma farsa e quer fugir desse destino, apesar de sensibilizar-se com o olhar do filho que sempre implora seu amor e sua presença:

De novo, Richie balança a cabeça. Ele espera para ver o que vai acontecer a seguir.

Laura espia o filho através dos arabescos sinuosos da fumaça do cigarro. Não voltará lá para cima, para seu livro. Vai ficar onde está. Vai fazer o que é necessário, e mais. (CUNNINGHAM, 1998, p. 44)⁵³

Desse modo, Laura vive sempre entre a possibilidade de viver feliz sendo ela mesma, não se lamentando pelas possibilidades perdidas ou pelos talentos inexplorados, ou continuar dedicando-se ao filho e ao marido. Ainda há sempre a possibilidade da morte, da fuga do seu cotidiano, da rotina que ela própria não escolheu para si:

De todo modo, está satisfeita em saber (porque de alguma maneira de repente, ela sabe) que é possível parar de viver. Há um conforto em encarar toda a gama de opções; em considerar todas as escolhas, sem medo e sem malícia. Ela imagina Virginia Woolf, virginal, desequilibrada, derrotada pelas exigências tremendas da vida e da arte; imagina-a entrando num rio com uma pedra no bolso. Laura continua acariciando a barriga. Seria tão simples quanto entrar num quarto de hotel. Seria simples assim. (CUNNINGHAM, 1998, p. 123)⁵⁴

Nesse momento, o papel da memória está também ligado ao ato da leitura, ambos são fundamentais para o processo de constituição da identidade. Do mesmo modo que ao lembrar a personagem encontra-se consigo mesma e com as razões que a levaram a decidir estar em tal posição; por meio da leitura Laura, igualmente, consegue enxergar a si própria e buscar novos caminhos para uma possível saída.

⁵³ Again, Richie nods. He waits to see what will happen next.

Laura watches him through the meandering vine of cigarette smoke. She will not go upstairs, and return to her book. She will remain. She will do all that's required, and more. (CUNNINGHAM, 1999, p.48)

⁵⁴ Still, she is glad to know (for somehow, suddenly, she knows) that it is possible to stop living. There is comfort in facing the full range of options; in considering all your choices, fearlessly and without guile. She imagines Virginia Woolf, virginal, unbalanced, defeated by the impossible demands of life and art; she imagines her stepping into a river with a stone in her pocket. Laura keeps stroking her belly. It would be as simple, she thinks, as checking into a hotel. It would be as simple as that. (CUNNINGHAM, 1999, p. 152)

Esses exemplos ilustram que é por meio da arte que se consegue chegar a uma unidade, a arte que dota a vida de significado ou a vida concede significado à arte, como no caso de Proust que soube, utilizando-se da memória enquanto forma de ficção, transformar a realidade em matéria-prima para sua obra. Bem como, Virginia Woolf que conseguiu transmutar loucura em arte. E, por fim Michael Cunningham, baseado em dados biográficos de Woolf, cria com total liberdade uma personagem fictícia e que, ainda, transforma arte em arte duplamente, apontando para o poder criativo e criador da Literatura.

A busca do tempo perdido ou a busca da tradição, afirma Huysen, representa uma sombra que contém a promessa de um futuro melhor, mas em todos os debates entre modernos e antigos, os modernos tenderam a assumir a modernidade, convencidos que deviam passar por ela, antes que a unidade perdida entre a vida e a arte pudesse ser reconstruída em um nível superior. Essa busca da tradição representa uma preocupação com a formação cultural que leva a questionar o pensamento logocêntrico e tecnocrático, assim como o descentramento das noções tradicionais de identidade, a pesquisa da história das mulheres e o valor atribuído à diferença e à alteridade - preocupações especificamente pós-modernas.

É nesse sentido que nossa atenção se volta para o discurso das personagens femininas, procurando analisar como ocorre a representação da mulher pelo olhar masculino e que possibilidades lhes são dadas para inserirem seu discurso na história. Marx assegurava que os homens fazem a história, mas somente de acordo com as condições que lhes são conferidas, assim nos questionamos de que modo poderiam as mulheres participar no processo histórico, se a elas não era mesmo permitido o direito ao voto.

PARTE III – A FRAGMENTAÇÃO DO SUJEITO EM TEMPOS PÓS-MODERNOS

CAPÍTULO 3 – As ex-cêntricas personagens femininas de *As horas*

There I'm now - at last at the party, which is to begin in kitchen, and climb slowly upstairs. It is to be a most complicated, spirited, solid piece, knitting together everything and ending on three notes, at different stages of the staircase, each saying something to sum up Clarissa. Who shall say these things? Peter, Richard, and Sally Seton perhaps.⁵⁵

Virginia Woolf

O que nos interessa neste capítulo é o tratamento dado especificamente às personagens femininas, as quais, na terminologia de Linda Hutcheon, podem ser denominadas ex-cêntricas. A autora define o ex-cêntrico como aquele que, socialmente, está fora do centro, isto é, que não pertence ao grupo de origem europeia, masculino, heterossexual e de classe média. Embora, a mulher seja a maioria em termos de números, é ainda, minoria em termos de participação econômica, social e política.

Foi durante o movimento da contra-cultura, no início da década de 1960, que o discurso do ex-cêntrico começou a se fazer ouvir, resultando no protesto organizado dos negros e das feministas. Nas décadas de 70 e 80 há um rápido crescimento desses grupos, tanto no discurso teórico como nas práticas artísticas. Deve-se observar, contudo, que etnicistas e gays não formam um movimento monolítico, mas constituem uma diversidade de reações a uma situação de marginalidade e excentricidade.

O preconceito sexual, o racismo, o capitalismo e o imperialismo se entrecruzam de maneiras complexas e, muitas vezes, contraditórias. Hutcheon afirma que o ex-cêntrico

⁵⁵Cá estou agora – finalmente na festa, que é para começar na cozinha e ir subindo vagarosamente os andares superiores. É para ser a parte mais complicada, mais espirituosa, mais sólida, amarrando tudo e finalizando em três notas, em diferentes estágios da escada, cada um dizendo algo que resuma Clarissa. Quem deve dizer isto? Talvez Peter, Richard ou Sally Seton. (Tradução nossa)

pode estar, concomitantemente, no centro, enquanto membro de uma determinada classe social; na fronteira ou na margem, em decorrência de sua opção sexual, das relações de gênero e de raça; o que lhe permite uma perspectiva crítica e ampla que está sempre alterando seu foco, porque não possui força centralizadora. O ex-cêntrico pode aproveitar-se de seu posicionamento duplo e paradoxal, para criticar o centro a partir da margem e do próprio centro.

Tanto as personagens – Clarissa Vaughan, Laura Brown e Virginia Woolf - de Michael Cunningham, como Clarissa Dalloway e Septimus Smith, de Virginia Woolf, podem ser consideradas ex-cêntricas. Embora pertençam à classe média, elas estão marginalizadas, devido às relações de gênero e também devido à posição antagônica e conflituosa com o centro ao qual pertencem. Como sujeitos fragmentados são forçados a situarem-se, reconhecendo suas próprias diferenças e a redefinir uma concepção de subjetividade.

Na pós-modernidade, como afirma Stuart Hall, não há mais um indivíduo com identidade fixa, como o sujeito do Iluminismo, centrado, unificado, dotado das capacidades da razão, de consciência e de ação em uma cultura totalizante. O sujeito pós-moderno, completamente fragmentado, assume uma identidade que é formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais é representado ou interpolado nos sistemas culturais que o rodeia.

O descentramento do sujeito é resultado de um longo processo de mudanças e rupturas na forma de se pensar os diversos discursos do conhecimento moderno. Para o autor há cinco grandes avanços que contribuíram para o descentramento final do sujeito cartesiano: o discurso marxista, as teorias freudianas, as teorias lingüísticas de Ferdinand de Saussure, o trabalho do filósofo Michael Foucault e o impacto do movimento feminista.

Como o enfoque deste trabalho são as personagens femininas, será este último avanço em que se concentrará a análise.

O movimento feminista surgiu para contestar o discurso político, no âmbito público e também privado, enfocando questões inteiramente novas na vida social: o papel da família, a sexualidade, a jornada de trabalho dupla, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças etc. Passou-se a se questionar a subjetividade das relações, a identidade e o processo de identificação (homem/mulher, mães/pais, filhos/filhas).

Há um consenso generalizado de que a obra *As horas* discute sobre a condição feminina e este trabalho pretende captar de que modo o sujeito feminino é representado no romance. Cabe a investigação de como esse sujeito é representado pelo olhar masculino de Cunningham, que ainda fetichiza e idealiza a mulher em muitos aspectos.

Em uma de suas entrevistas, o escritor Michael Cunningham (1999) afirma que Laura Brown é sua própria mãe: “Everyone needs a mother. Some of us get one who loves us enough, who does more or less the right thing. Other of us decide to become the mother we didn’t have”.⁵⁶

Tal afirmação demonstra que Cunningham não tinha uma imagem muito positiva da figura materna e percebe-se que havia um certo ressentimento entre eles. Ao basear a representação de Laura Brown em sua própria mãe, evidencia-se sua condenação a ela, quando, ao final da narrativa, é revelada a identidade de Laura Brown como a mãe-suicida que assombrou toda a vida do poeta Richard Brown, como percebe-se nesta passagem em que a voz narrativa medita sobre a relação entre Laura e seu filho:

Então ela sabe. Sabe tudo sobre Clarissa e sabe também que ela, Laura Brown, é o fantasma e a deusa no pequeno conjunto de mitos privados que se tornaram públicos (se é que público não é um termo grandioso demais

⁵⁶ Todos precisam de uma mãe. Alguns têm uma que os ama suficientemente, que faz mais ou menos a coisa certa. Outros decidem tornar-se a mãe que não tiveram. (CUNNINGHAM, 1999, tradução nossa).

para o modesto bando de teimosos leitores de poesia que ainda resta) Sabe que foi adorada e desprezada; sabe que obcecou um homem que poderia ter sido, quem sabe, um artista significativo.⁵⁷ (CUNNINGHAM, 1999, p. 172).

Nessa citação fica evidente que o sofrimento de Richard, que o leva ao suicídio, não advém do seu temor em ter fracassado como artista, tampouco porque está morrendo por conta da doença, mas sim porque foi abandonado pela mãe, tornando-se obcecado com sua imagem por toda vida.

Cunningham retrata Laura Brown como uma pessoa enclausurada em um casamento pelo qual não optou, torturada psicologicamente pelo olhar do filho e por cuja morte e infelicidade torna-se, eventualmente, a responsável.

A personagem Laura Brown, durante a leitura do livro *Mrs. Dalloway*, passa a refletir sobre uma passagem da obra de Woolf, que é inserida em *As horas* e na qual Clarissa Dalloway expressa seu gosto pela vida:

Porque só Deus sabe o que nos leva a amá-la assim, a vê-la assim, sempre a inventá-la, construí-la, derrubá-la, criá-la de novo a cada instante; entretanto, o sumo desleixo, a mais abjeta miséria sentada na soleira (bebam a sua derrocada) faz o mesmo; nada que se possa combater, ela não tinha a menor dúvida, com leis parlamentares, justamente por esse motivo: eles amam a vida. (CUNNINGHAM, 1999, 38).

Laura questiona como Virginia Woolf, paradoxalmente, pôde expressar algo como o prazer de viver e cometer suicídio. A personagem Mrs. Dalloway ama a vida e sua resposta a ela é criá-la, recriá-la e reinventá-la. Laura, por sua vez, procura dar sentido à sua vida; espelhando-se em Clarissa Dalloway. A leitura é, ao mesmo tempo, uma fuga da realidade

⁵⁷ She knows then. She knows all about Clarissa, and she knows that she herself, Laura Brown, is the ghost and goddess in a small body of private myths made public (if “public” isn’t a term too grand for the small, stubborn band of poetry readers who remain). She knows she has been worshipped and despised; she knows she has obsessed a man who might, conceivably, prove to be a significant artist. (CUNNINGHAM, 1998, p. 221).

circundante, e uma forma de construção de sua própria vida. Considere-se esta passagem em que Laura tece comentários sobre o papel da mulher do pós-guerra:

Porque a guerra terminou, o mundo sobreviveu e estamos aqui, todas nós, construindo lares, tendo e criando filhos, produzindo não apenas livros ou telas mas todo um mundo – um mundo de ordem e harmonia onde as crianças se sintam seguras (se não felizes), onde homens que assistiram a horrores jamais imaginados, que agiram bem e com bravura, possam chegar em casa e encontrar as janelas iluminadas, perfume, pratos e guardanapos.⁵⁸ (CUNNINGHAM, 1999, p. 39).

A maternidade é representada neste trecho pela capacidade da criação, seja criar filhos, livros, telas, ou, mais do que isso, criar um mundo seguro, ainda que o mesmo tenha sido devastado pela guerra, ainda que não se veja qualquer coerência na racionalidade humana. O papel da mulher é construir, reconstruir, reinventar, expresso em todas as personagens do livro: Clarissa Dalloway ao dar sua festa, ilumina a vida daqueles que estão ao seu redor; Clarissa Vaughan ao dar sentido à vida do amigo que está se perdendo em um mundo de alucinação; Virginia Woolf ao criar as suas personagens e manter a própria vida; Laura Brown por ser responsável pela criação de um mundo seguro, ainda que não se sinta preparada para esse papel.

Laura Brown sabe que há um conjunto de regras, mais ou menos, definidas para o papel de mãe, embora, nem sempre tenha consciência de como deva agir:

Quando o marido está, consegue controlar melhor as coisas. Ela vê que ele a vê e sabe, quase por instinto, como tratar o menino com firmeza e bondade, com um descuido maternal e afetuoso que parece fácil. Sozinha com o filho, entretanto, perde o senso de direção. Nem sempre se lembra de como uma mãe deve agir.⁵⁹ (CUNNINGHAM, 1999, p. 43).

⁵⁸ 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 the horrors beyond imaging, who have acted bravely and well, come home lighted windows, to perfumes, to plates and napkins. (CUNNINGHAM, 1998, p. 42).

⁵⁹ when her husband is here, she can manage it. She can see him seeing her, and she knows almost instinctively how to treat the boy firmly and kindly, with an affectionate maternal offhandedness that seems

Kitty, a amiga de Laura, ao contrário, é representada como exemplo de beleza e competência doméstica, apesar de câncer que a impossibilita de ter filhos. Fica evidente a oposição entre as duas: o ideal de feminilidade de Kitty e a inadequação de Laura Brown para o papel de esposa e mãe.

Ao longo do romance, o leitor acompanha a discrepância entre os pensamentos e as ações de Laura Brown. A personagem age de forma inesperada e completamente contrária ao seu pensamento, demonstrando que sua identidade não está construída definitivamente, mas que vai sendo montada como um quebra-cabeças, diante dos olhos do leitor. Laura Brown é uma personagem angustiante e fascinante: ao mesmo tempo, sua complexidade surpreende e prende a atenção do leitor, que a todo momento aguarda, em suspense, a reação da personagem.

A impressão inicial que o leitor tem de Clarissa Vaughan é de uma pessoa apaixonada pela vida, sem grandes problemas. Entretanto, logo fica evidente que a precariedade de sua vida, sua felicidade resume-se no fato de fingir que é feliz em seu casamento “seguro” com Sally. Vivendo em um apartamento luxuoso que traz as marcas de um estilo de vida esterilizado pela sociedade de consumo, como indica a citação:

Entende, então, que toda sua dor e solidão, todo o andaime precário no qual elas (Clarissa e Sally) se sustentam é fruto pura e simplesmente de fingir que vive neste apartamento, entre esses objetos, com a boa e nervosa Sally, e que se for embora será feliz, ou melhor que feliz. Será ela mesma. Sente-se, por alguns instantes, magnificamente só, com tudo pela frente.⁶⁰ (CUNNINGHAM, 1998, p. 78).

effortless. Alone with the child, although, she loses direction. She can't always remember how a mother would act. (CUNNINGHAM, 1998, p. 47).

⁶⁰ 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 if she leaves she'll be happy, or better than happy. She'll be herself. She feels briefly, wonderfully alone, with everything ahead of her. (CUNNINGHAM, 1998, p. 92).

A segurança financeira se opõe à insegurança afetiva e à psicológica. Nota-se que a identidade das personagens não é de forma alguma fixa e acabada e é a partir do confronto com outras personagens que muitas de suas faces vão sendo delineadas ao longo da narrativa.

A mesma insegurança demonstrada na relação conjugal, aparece, também, na relação maternal. Clarissa sente que é um fracasso enquanto mãe de Júlia, sua filha gerada por inseminação artificial. Não consegue estabelecer um diálogo com ela, sem que venha à tona todo seu próprio convencionalismo, superficialismo e auto-censura:

O rosto de Julia anuvia-se, cheio de contrição e algo mais – a antiga fúria estaria voltando? Ou seria apenas culpa? O silêncio a invade. Parece que existe alguma força de convencionalismo atuando, tão eficaz quanto a força da gravidade. Mesmo que se tenha sido rebelde a vida toda; que se tenha criado uma filha da forma a mais honrada possível, numa casa de mulheres (o pai nada mais que uma proveta numerada, desculpe, Júlia, não há como achá-lo) – mesmo com tudo isso, parece que um dia você topa de repente consigo mesma parada sobre um tapete persa, cheia de censuras maternas e sentimentos amargos, magoados, diante de uma moça que despreza você (ela ainda há de nutrir esse sentimento, não é mesmo?) por privá-la de um pai.⁶¹ (CUNNINGHAM, 1999, 129).

A filha, em busca da figura paterna, acaba por substituí-lo por Mary Krull, a ativista *gay* odiada por Clarissa. Aqui a oposição entre as duas – Mary e Clarissa – mostra diferentes posicionamentos a respeito da identidade homossexual e seus diversos papéis. Mary acusa Clarissa por seu convencionalismo de “esposa” fútil e burguesa. Clarissa, por outro lado, considera Krull tão machista como qualquer outro homem. Tomando como exemplo esse trecho, em que estão os defeitos de Clarissa sob a perspectiva de Mary:

⁶¹ Julia's face darkens with contrition and something else – is her old fury returning? Or is it just ordinary guilty? A silence passes. It seems that some force conventionality exerts itself, potent as the gravitational pull. Even if you've been defiant all your life; if you've raised a daughter as honorably as you knew how, in a house of women (the father no more than a numbered vial, sorry Julia, no way of finding him) – even with all that it seems you find yourself standing one day on a Persian rug, full of motherly disapproval and sour, wounded feelings, facing a girl who despises you (still must, mustn't she?) for depriving her of a father. (CUNNINGHAM, 1998, p. 157)

Tola, pensa Mary, embora lute para continuar a mostrar-se tolerante ou, pelo menos, serena. Não dane-se a tolerância. Qualquer coisa é melhor do que homossexuais da velha escola, vestidos para se esconder, burgueses até a medula, vivendo feito marido e mulher. Melhor ser um idiota franco e aberto, melhor ser a porra do John Wayne do que uma lésbica bem vestida com um emprego respeitável.

E agora os de Mary sob o olhar de Clarissa:

Fraude, pensa Clarissa. Você enganou minha filha, mas a mim não engana. Conheço de longe um conquistador. Sei tudo sobre tentar impressionar. Não é difícil. Se você gritar alto o bastante, por tempo suficiente, vai juntar gente para espiar o motivo do barulho. É da natureza das multidões. Elas não se demoram, a menos que lhes dê motivo. Você é igual à maioria dos homens, tão agressiva quanto, toda cheia de auto-elogios, mas sua hora acaba passando.⁶² (CUNNINGHAM, 1999, p. 130).

Assim, o autor exemplifica como as identidades estão fragmentadas e dissolvidas na sociedade pós-moderna. Dentro de um mesmo grupo, há posicionamentos conflitantes e divergentes, o que remete ao fortalecimento do processo de individualização pessoal e ao enfraquecimento dos pré-conceitos ligados à idéia de guetos. Ao mesmo tempo em que demonstra a artificialidade dos estereótipos, Cunningham, com uma visão bastante pós-moderna, acentua a diversidade de sujeitos dentro de um mesmo grupo.

A personagem fictícia Virginia Woolf está longe de ser um modelo ideal de mãe: ela entende que a figura materna é aquela que decide de forma justa qualquer questão, ponderando todos os lados dos envolvidos; é sempre benevolente e, ao mesmo tempo, severa, aquela que mantém a salvo o amor e a clemência, quando tudo parecia estar

⁶² *Fool*, Mary thinks, though she struggles to remain charitable or, at least, serene. No, screw charity. 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.

[...]

Fraud, Clarissa thinks. You've fooled my daughter, but you don't fool me. I know a conquistador when I see one. I know about making a splash. It isn't hard. If you shout loud enough, for long enough, a crowd will gather to see what all this noise is about. It's nature of crowds. They don't stay long, unless you give them reason. You're just as bad as most men, just that aggressive, just that self-aggrandizing, and your hour will come and go. (CUNNINGHAM, 1998, p. 161).

perdido. Por outro lado, Vanessa, irmã da personagem Virginia, no caso, é a personificação desse modelo:

“É obrigação dela”, Vanessa diz. Sim, pensa Virginia, é bem isso, bem esse tom de benevolência severa, pesarosa – é assim que se fala com os criados e com as irmãs. Há uma arte nisso, assim como há uma arte em tudo, e muito daquilo que Vanessa tem a ensinar está contido nesses gestos executados aparentemente sem o mínimo esforço. Chegar atrasada ou demasiadamente cedo e declarar muito aérea, que não foi possível evitar. Oferecer a mão com uma certeza maternal. Dizer: É obrigação de Nelly, e, ao fazê-lo, perdoar igualmente criada e senhora.⁶³ (CUNNINGHAM, 1999, p. 96).

Virginia, enclausurada em Richmond, vivendo as escondidas, como se a guerra ainda não tivesse terminado, é o oposto da vida da irmã, que vive em Londres, em um momento de efervescência cultural. Além de representar perfeitamente o papel de mãe, ainda mantém uma vida intensa e fascinante, rodeada por artistas e amantes.

É interessante notar que enquanto Michael Cunningham “pós-modernamente” faz uma crítica às visões estereotipadas dos ex-cêntricos ao escrever sob uma perspectiva feminina, procurando compreender as angústias e frustrações existentes nesse universo, Virginia Woolf escreve *Mrs. Dalloway* do ponto de vista da sociedade patriarcal da época para criticar essa mesma sociedade. Sua personagem Clarissa Dalloway não rompe, nem pretende romper com os padrões de sua época, abrindo mão de seu amor por Peter Walsh, em nome de um casamento seguro, mas no qual ela não encontra a felicidade desejada.

Diferentemente da submissão de sua personagem, Virginia Woolf já problematizava em 1929, em seu ensaio “A room of one’s own” a condição feminina na literatura e na sociedade e indagava-se da pertinência dos reducionismos na representação da mulher pelo

⁶³ “Nelly must bear it,” Vanessa says. Yes, Virginia thinks, that’s it, just that tone of stern, rueful charity – that is how one speaks to servants, and to sisters. There’s an art to it, as there’s an art to everything, and much of what Vanessa has to teach is contained in these seemingly, effortless gestures. One arrives early or late, claiming that it could not be helped. One offers one’s hand with motherly assurance. One says, Nelly must bear it, and by so doing forgives servant and mistress alike. (CUNNINGHAM, 1998, p. 116).

olhar masculino, propondo esse mesmo reducionismo em relação à representação do homem na literatura:

Suppose, for instance, that men were only represented in Literature as the lovers of women and were never the friends of men, soldiers, thinkers, dreamers. (WOOLF, 1929, p.29)⁶⁴

Além da redução, Virginia Woolf aponta o problema da idealização da mulher, um exemplo disso é o longo poema do escritor inglês Coventry Patmore, um best-seller da era Vitoriana, apreciado pela mãe de Virginia Woolf que possuía um exemplar com dedicatória do próprio autor. O poema é dedicado à esposa do poeta e expressa o modelo feminino ideal: Honoria, uma garota absolutamente simples, gentil, pura, amorosa e generosa - literalmente um anjo na Terra. Cumpre ressaltar que tal representação frequentemente vinha associada a uma submissão em relação ao pai ou ao marido.

Andrea Wild em seu artigo “Suicide of the author and his reincarnation in the reader: Intertextuality in *The hours* by Michael Cunningham” demonstra a preocupação de Virginia Woolf com relação a essa submissão, a qual ela considera um dos obstáculos para o desenvolvimento da mulher enquanto escritora:

I will describe her (O anjo da casa) as shortly as I can. 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. (WOOLF apud Wild, 2005, p.11)⁶⁵

⁶⁴ Suponha-se, por exemplo, que homens fossem representados na Literatura como os amantes das mulheres e que nunca fossem os amigos de outros homens, soldados, pensadores e sonhadores. (WOOLF, 1929, 29). (Tradução nossa)

⁶⁵ Eu a descreverei de forma mais resumida possível. Ela era intensamente solidária. Ela era imensamente encantadora. Ela era extremamente altruísta. Ela era excelente na difícil arte da vida familiar. Ela se sacrificava diariamente. Se havia frango, ela tomava a cocha; se havia uma corrente de ar ela sentava nela – Em suma, ela era tão constituída desse modo que ela nunca teria um pensamento ou um desejo dela própria, mas ela preferia sempre ser solidária com os pensamentos e desejos dos outros. (WOOLF apud Wild, 2005, p. 11). (Tradução nossa)

Essa foi umas das preocupações fundamentais da obra de Virginia Woolf, enquanto os homens eram criados para dedicarem-se ao trabalho intelectual, as mulheres estavam ocupadas na “criação” de seus filhos. Essa dicotomia é claramente visível em *To the lighthouse*, em que a figura feminina, representada por Mrs. Ramsay, cabe perfeitamente no papel do “Anjo da Casa”. Além disso, a intuição, a cautela e a sensibilidade são suas características principais, completamente opostas ao universo masculino do marido Mr. Ramsay, inteiramente racional, lógico, autoritário, exclusivamente voltado às atividades intelectuais. Mrs. Ramsay, por sua vez, ocupa-se com as tarefas domésticas, com o cuidado com os filhos e, ainda, com as demais relações entre os amigos que freqüentam sua casa. Com esse comportamento, Mrs. Ramsay legitima a autoridade patriarcal do marido e dota-o de sentido.

A respeito das condições que limitam a mulher de poder desenvolver sua profissão livremente, Virginia Woolf em “A room of one’s own” imagina o retrato de uma mulher que tivesse nascido com o mesmo gênio de Shakespeare, supostamente uma irmã, alguém que possuísse o mesmo gênio, mas que não tivesse as mesmas oportunidades. Diferentemente do irmão, ela não é enviada à escola e quando tenta ler, os pais a mandam cumprir alguma tarefa doméstica. Assim sendo, seu gênio literário não encontra espaço para se desenvolver. Quando ela mal completa os 17 anos é ameaçada a um casamento forçado, então ela foge para Londres, com o objetivo de desenvolver uma carreira artística no teatro. O diretor zomba dela quando ela afirma que quer atuar. Termina por tornar-se amante de um ator, e quando se encontra grávida e sem qualquer perspectiva, não vê nenhuma saída a não ser a morte.

A partir disso Virginia Woolf concebe a idéia de que qualquer mulher que deseja a carreira literária deve ter circunstâncias materiais para tal, a princípio um espaço e um

salário que lhe possibilite tais condições. Ainda assim, irá sofrer o peso da crítica da oposição, os próprios homens, que enquanto leitores são extremamente ardilosos e sarcásticos.

Como Jung, Virginia Woolf acreditava que uma mente completa, equilibrada e sadia seria uma mente andrógina, uma mente em que coexistem em perfeita harmonia e colaboração dois lados, o masculino e o feminino. Nesse caso, haveria uma mente fértil que faz uso de todas as suas faculdades mentais, não apenas o lado objetivo e racional predominaria sobre a mente masculina, como poderia também tirar proveito do lado subjetivo e intuitivo. Como exemplo desse tipo de inteligência, a escritora cita Shakespeare e, como exemplo de uma mente inteiramente masculina, cita escritores como Benett e Galsworthy, cujas mentes não foram fertilizadas pelo elemento feminino, nesse caso, faltam profundidade e sugestão, lidando apenas com a superfície de tudo.

Percebe-se que o escritor Michael Cunningham permitiu que sua obra fosse fertilizada pelo elemento feminino, demonstrando extrema sensibilidade ao representar não somente o universo feminino, mas todas as angústias vividas pelo ser humano que compõem a nossa tragédia humana. Desse modo, Cunningham decidiu retratar as dores de uma mãe que opta pela própria vida, as angústias de uma mulher que se volta a sua juventude perdida, quando vê seu amigo e amante perdendo-se nas alucinações de uma doença fatal. E, opta, também, por representar Virginia Woolf em *As horas* como uma escritora atormentada pela loucura que decide encher os bolsos de pedra e entrar em um rio, porque não pôde mais suportar as horas que deve seguir. Ele poderia ter ressaltado outros aspectos da vida de Virginia Woolf. No entanto, apesar de debruçar-se sobre os diários, as cartas, os ensaios e sobre os romances da escritora, o autor deixa de explorar outros aspectos importantes: a paixão pela vida e pela literatura; a pensadora que viveu

intensamente, rompendo com sua herança vitoriana; vivendo relações apaixonadas com outros membros do Bloomsberry; a cidadã que viveu durante um período marcado pelas duas guerras; a mulher que lutou pelo direito das mulheres. Entretanto, ao ler a obra de Michael Cunningham, há um convite a descobrir um retrato da escritora que vai muito além daquele que o autor revela em seu livro. Como não se pode afirmar se essa era realmente a intenção do escritor, cabe a nós, leitores curiosos, debruçarmo-nos sobre este pequeno fragmento de vida para revelarmos e desvelarmos os encantamentos que ele nos proporciona.

É interessante notar como o autor constrói a identidade das personagens femininas. Embora a personagem Laura Brown consiga se libertar das amarras, Clarissa Vaughan, que seria uma representante da pós-modernidade, demonstra uma posição extremamente conservadora. Seu casamento assemelha-se ao casamento da personagem Clarissa Dalloway, pois ela cumpre o papel de esposa fútil e submissa, infeliz com a relação. Percebe-se, assim, que a pós-modernidade em Cunningham está presente na fragmentação do sujeito pós-moderno, em que o autor procura expressar, de fato, a complexidade feminina, cuja identidade é construída e desconstruída, a todo momento, em confronto com o Outro, consigo mesma e com os padrões ainda ditados pela sociedade.

Considerações finais

Ao término de nossa busca dos “tempos perdidos” em *As horas*, na qual confrontamos e comparamos momentos históricos e textos críticos e literários, é importante realizar uma retrospectiva da “viagem” empreendida.

Investigando como se dá a relação intertextual entre *As horas* e o livro *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, percebe-se que muitos dos recursos literários utilizados pela escritora inglesa são mantidos, reescritos ou reinventados pelo autor norte-americano. Constata-se, também, que a volta ao passado, não é apenas um retorno nostálgico, mas, sobretudo, uma avaliação crítica para estabelecer um diálogo irônico, cuja proposta é problematizar não só o passado da arte e da sociedade, como também o presente.

Na relação entre o modernismo e o pós-modernismo, não podemos concordar que esse último seja apenas uma continuidade do primeiro. Percebe-se, pela obra de Michael Cunningham, que o pós-modernismo mantém uma relação de dependência com o modernismo e ao mesmo tempo em que usa e abusa das convenções do modernismo, critica e re-avalia esse passado, criticando, do mesmo modo, o próprio presente.

No entanto, não há como concordar com a posição de Habermas sobre a continuidade do projeto de modernidade, pois a visão do filósofo dissolve as contradições e descontinuidades já presentes na própria modernidade. Questões fundamentais para o debate da pós-modernidade e, que também são discutidas no romance de Cunningham, tais como a crítica ao racionalismo e ao logocentrismo iluminista, o descentramento das noções tradicionais de identidade, a luta das mulheres e dos homossexuais por uma identidade sexual e legítima, foram desconsideradas por Habermas, devido à sua visão da modernidade como homogênea e totalizante.

Além disso, percebe-se que o desenvolvimento tecnocientífico, que deveria ser sinônimo de progresso e emancipação da humanidade, como propunha Habermas, terminou por causar, paradoxalmente, guerras, totalitarismos, desigualdades incomensuráveis, além de gerar e intensificar o mal-estar da civilização, resultando em uma total desestabilização e fragmentação do sujeito pós-moderno. Tal fragmentação fica evidente nas personagens de Cunningham que, devido a esse quadro de complexidade e instabilidade, lançam-se em busca de segurança, identidade e harmonia. Se o momento presente significa o caos, as personagens voltam-se a um tempo perdido, como a um paraíso edênico, com o qual se perdeu o contato, em busca da compreensão de si mesmas e do mundo que as cerca.

Do mesmo modo, pode-se pensar nas razões que levam o escritor Michael Cunningham a se voltar ao modernismo. Como o pós-modernismo representa um momento caótico e instável, é natural que haja uma reflexão sobre o passado, com a finalidade de se avaliar o presente. Nesse caso, constatamos que o texto de Cunningham incorpora seu predecessor a fim de atingir uma melhor compreensão do estilo anterior, que é o modernismo e, ao mesmo tempo, aprimora o seu próprio, que é o pós-modernismo. À medida que digere o texto parodiado, o escritor se liberta dele e cria seu próprio estilo. No modernismo os escritores mantinham o compromisso de criar uma arte inteiramente nova, ao passo que os escritores da pós-modernidade não têm essa mesma preocupação. Os escritores pós-modernos estão conscientes da própria limitação da arte pós-moderna, mas utilizam seus recursos, apropriando e transformando tudo aquilo que já foi produzido. Assim, para Cunningham, a obra de Virginia Woolf não apresenta de forma alguma uma imposição estética, mas serve de matéria-prima, a partir da qual se pode recriar a arte e falar em nome dos ex-cêntricos.

É mister lembrar que o modernismo de Woolf se desenvolveu em uma época de crise, momento propício para se questionar a forma de escrita e, também, o passado da arte. O “tornar novo” implica em uma postura de ruptura com relação à tradição, bem como em uma profunda reflexão com o novo a ser criado. Percebe-se que o texto modernista woolfiano, que representa um reflexo da incerteza gerada pela Primeira Guerra Mundial, já trazia algumas características próprias da pós-modernidade, como a fragmentação das personagens e sua relação com o tempo. Nesse sentido, pode-se pensar que a fragmentação do sujeito pós-moderno não é algo inerente à sociedade de consumo dos dias atuais, mas é fruto de um longo processo derivado das duas grandes guerras e da crise ocidental, como ilustra o romance.

O pós-modernismo representa um período de questionamento e de descrença no racionalismo de uma sociedade, que é marcada pelos absurdos destrutivos de duas guerras anteriores. Esse questionamento é tematizado em *As Horas* por meio das personagens Virginia Woolf, Laura Brown, Richard Brown e Clarissa Vaughan, todos frutos da guerra.

A personagem fictícia Virginia Woolf, em um momento crucial de extrema fragilidade entre as duas grandes guerras, escreve seu livro *Mrs. Dalloway*, no qual se insinua a presença da guerra por meio da personagem *Septimus*, que é um ex-combatente de guerra, com sérios problemas dela decorrentes.

Da mesma forma, a personagem Laura Brown, casada com um ex-soldado da Segunda Guerra, questiona a todo momento o mundo do pós-guerra e o período de opulência em que vive os Estados Unidos. Por trás das prateleiras lotadas dos supermercados, das casas repletas de mercadorias que geram um grande conforto, há um enorme desequilíbrio emocional que está implícito na convivência familiar.

A personagem Richard Brown, filho de Laura, além de ser fruto desse desequilíbrio emocional gerado pela guerra, vive também, o conflito de uma outra guerra implícita - a epidemia da Aids - que provoca um mal estar, fruto não só do terror da morte, mas também dos preconceitos e temores que afloram no relacionamento com os outros, consigo mesmo e com a própria doença.

Uma outra discussão importantíssima sobre os textos pós-modernos é a questão da narrativa narcísica. O romance explora muito bem a auto-reflexão e auto-consciência por meio das personagens: Richard Brown, no primeiro plano, como escritor em crise pela doença que deve enfrentar, mas também pela obra que vê como um fracasso; Virginia Woolf, no segundo plano, como escritora que reflete sobre sua obra *Mrs. Dalloway*; Laura Brown, no terceiro plano, como leitora de *Mrs. Dalloway*; e ainda, Clarissa Vaughan, também no primeiro plano, como uma editora de livros, que reflete sobre quais livros deveriam ser editados. Todas elas refletem de um modo ou outro sobre o mundo da literatura, pensando não só no produto, mas também no processo de escrita.

Do mesmo modo pode-se notar que, embora as narrativas modernas se preocupassem exclusivamente com a *mimesis* do produto, as narrativas de Woolf já demonstravam uma preocupação que vai além da representação pura e simples da realidade circundante. Os romances da escritora, baseados no fluxo de consciência, conduziam o leitor ao mundo subjetivo das personagens. O leitor assume uma posição de construtor de sentido e extrapola a postura passiva de simplesmente reconhecer a realidade retratada. A narrativa narcísica não se basta em si mesma e, assim como Narciso, precisa de um “Eco”, que a dote de sentido. Na narrativa narcísica esse eco é o leitor que legitima o valor da obra. Como diz Hutcheon, a narrativa narcísica fala sobre si mesma, não para mostrar sua autonomia, mas para demonstrar sua própria insuficiência e falta de transcendência. Sem a

contribuição do leitor, a obra de arte, que reflete sobre si mesma, perde-se em um percurso autotélico. Diferentemente do mito, ela não sobrevive como a bela flor do lago por todos admirada.

É interessante notar como os dois textos estabelecem os diversos jogos com o tempo na configuração da narrativa. A história está presente em ambos os textos como pano de fundo e é fundamental para a composição das personagens - todas elas em conflito com o tempo interior ou psicológico e com o tempo monumental ou histórico. Desse modo, nota-se que tanto as personagens fragmentadas da modernidade quanto da pós-modernidade vivem em conflito, fragmentadas pela ferocidade dos tempos modernos e pós-modernos.

No entanto, não se pode resumir a configuração do tempo em uma oposição simplista entre o tempo psicológico e o tempo monumental. Em *As horas*, como o próprio nome sugere, existe uma preocupação com o passar do tempo, que é apresentado através das diferentes reações das personagens: um mergulho no passado, por meio do desligamento com o tempo real, quando as personagens estão envolvidas no mundo da leitura ou da escrita e, ainda, na perda da continuidade com o tempo, como uma desintegração do tempo presente. O jogo criado pelo autor com o tempo e o espaço, que se alternam em cada plano da narrativa, cria um todo singular que une as personagens, como se a vida de uma fosse um prolongamento da outra personagem, que são vistas sob diferentes ângulos e cada uma delas posicionando-se de maneira diversa perante as horas que devem enfrentar pela frente. Ao estabelecer interconexões com diferentes épocas, há a presentificação do passado, resultando em um único tempo, levando-nos a pensar na relação de dependência do pós-modernismo com o momento precedente.

Virginia Woolf já na modernidade compreendia o tempo como uma máquina de destruição, responsável pela fragmentação da vida cotidiana, formada por uma corrente de

momentos isolados de encontros e desencontros. Tanto na obra de Cunningham como na de Woolf, a função da memória é organizar essas imagens, harmonizando todo esse emaranhado de visões perdidas sem aparente conexão entre elas. Ao se voltar para o tempo perdido o que se reencontra não é o passado, nem o presente, mas, sobretudo, algo que diz respeito a ambos, mas que difere completamente deles. Apesar de Proust ironicamente afirmar que é um trabalho perdido evocar o passado, sabemos que a busca do tempo perdido implica em uma redescoberta e uma reconstrução que só se tornam possíveis por meio da arte e, por meio dela, a vida é reexaminada e revivida. O tempo reencontrado traz mais uma re-significação do presente, do que um encontro com o passado.

Nessa mesma direção, podemos afirmar que o modernismo lança luzes sobre o pós-modernismo e vice-versa. Como diz Hutcheon, o pós-modernismo usa e abusa das convenções do modernismo para questioná-las a partir de dentro, e, ao mesmo tempo em que o processo é estabelecido, há um afastamento crítico que permite sua análise e compreensão.

Dessa forma, a obra de Cunningham demonstra a importância da paródia, como forma de ecoar e transformar o objeto parodiado: ao mesmo tempo em que volta os olhos ao passado, reatualiza e reinterpreta o discurso de Virginia Woolf, levando o leitor a pensar na tradição e também na produção literária dos dias atuais. Ao revisitar o pensamento da escritora, Michael Cunningham cria um interesse não só pela obra *Mrs. Dalloway*, mas também pelo projeto estético de sua autora, desvelando ao leitor suas múltiplas facetas. As personagens femininas de *As horas* estabelecem um diálogo, não apenas com as personagens de *Mrs. Dalloway*, mas também, implicitamente, com as personagens de *To the lighthouse* e *Orlando* e, ainda, com a visão de Virginia Woolf sobre a questão feminina presente nos ensaios intitulados “A room of one’s own” e “Mrs. Brown e Mr. Bennett”.

Concluindo, pode-se considerar que é na análise da representação do enfrentamento dos padrões sociais vigentes, realizado pelas personagens femininas de Michael Cunningham, que melhor se evidencia os avanços e retrocessos do seu projeto revisório da modernidade. A escritora Virginia Woolf, em seu livro moderno *Mrs. Dalloway*, representa a figura feminina submetida aos padrões patriarcais da sociedade vigente. Já o texto pós-moderno de Michael Cunningham apresenta três mulheres que assumem diferentes posicionamentos diante desses padrões. Se por um lado Cunningham avança ao representar a personagem Virginia Woolf como uma mulher com pensamentos avançados que iam além de sua época, por outro lado, esse avanço é problematizado ou relativizado por meio do suicídio, o qual pode ser interpretado tanto como uma fuga ou como uma forma de protesto, uma maneira de dizer “não” aos padrões estabelecidos. Por outro lado, sua personagem Clarissa Vaughan é uma mulher, pós-moderna, que infringe o padrão social prevalente ao manter um relacionamento homossexual, algo que havia sido apenas sugerido em *Mrs. Dalloway*. Entretanto, verifica-se que dentro desse relacionamento “ex-cêntrico”, as personagens mantêm os mesmos papéis tradicionais de homem e mulher. O avanço maior fica por conta da personagem Laura Brown que rompe com um relacionamento tradicional que a infelicitava e assume uma nova vida em um outro país. Entretanto, essa “coragem” da personagem não é devidamente reconhecida pelo escritor, ao retratá-la como a causadora do sofrimento do filho Richard. Nessa “condenação” da personagem Laura Brown, o escritor Michael Cunningham, apesar de ter atualizado a modernidade de Virginia Woolf, fica aquém dos avanços de sua personagem e, diferentemente de Flaubert que disse “Madame Bovary c’est moi”, parece estar criticando a personagem quando diz “Laura Brown was my mother”.⁶⁶

⁶⁶ Laura Brown was my mother. At an earlier stage in the book, I looked at it and thought, "OK, an invented

Nesse sentido, a obra de Cunningham supera nossas expectativas ao fazer uma reatualização da modernidade incorporando as conquistas da pós-modernidade. Ao mesmo tempo, sua obra demonstra que, tanto na história como na arte, as horas, ou seja, o passar do tempo não implica em progresso ou desenvolvimento linear, mas em um movimento espiralar que, ao mesmo tempo em que avança em direção ao futuro, retoma e conserva o passado. O tempo perdido está sempre à espreita de ser encontrado.

day in the life of a real person, Virginia Woolf; an invented day in the life of an invented person, Mrs. Dalloway. What if there were a real day in the life of a real person? What if that person was my mother?" I called her by her name, Dorothy Cunningham, and wrote myself as her child, and tried to recreate from memory a day in her life with no artifice, with no narrative tricks, no restructuring. I tried that and understood very quickly that you can't remember accurately. It was fiction by definition, and without working it into a story, it was dull fiction. (Michael Cunningham em entrevista em 14 de Novembro, 2001)

Laura Brown era minha mãe. A um primeiro estágio do livro, eu o olhei e pensei, "Ok, um dia inventado na vida de uma pessoa real, Virginia Woolf; um dia inventado na vida de uma pessoa inventada, Mrs. Dalloway. E se fosse um dia real na vida de uma pessoa real? E se essa pessoa fosse minha mãe?" Eu a chamei pelo próprio nome, Dorothy Cunningham, e escrevi eu mesmo como seu filho, e tentei recriar pela memória um dia de sua vida, sem artifícios, sem métodos narrativos, sem reestruturas. Eu tentei isso e logo entendi que poderia lembrar precisamente. Por definição era ficção, e sem transformá-la numa história, era ficção insípida. (Michael Cunningham em entrevista em 14 de Novembro, 2001)

Os livros são objetos transcendentos
Nós podemos amá-los do amor tátil
Que voltamos aos maços de cigarros
Domá-los, cultivá-los em aquários,
Em estantes, gaiolas ou fogueiras.

Ou lançá-los para fora da janela
Talvez isso nos livre de lançarmo-nos
O que é muito pior por odiarmo-nos
Podemos simplesmente escrever um...
Encher de vãs palavras muitas páginas
E de mais confusão nas prateleiras
Tropeçava nos astros, desastrada
Mas para mim foste a estrela

Entre as estrelas

Caetano Veloso

REFERÊNCIAS

AUERBACH, E. A meia marron. In:_____. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BLACKSTONE, B. **Virginia Woolf: a commentary**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, s.d.

BRADBURY, M. **O mundo moderno. Dez grandes escritores**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BORGES, J. L. A história da eternidade. In: _____. **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974. p. 353-423

_____. Pierre Menard, Autor do Quixote. In: **Ficções**. São Paulo: Globo, 1997. p. 54-63

CAMARGO, J. L. **Ficção e história em Virginia Woolf**. 1994. Tese (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Unesp, Araraquara, 1994.

CEVASCO, M. E. B.P.S. **Ficção e a mimesis na pós-modernidade: a obra de Ian McEwan**. São Paulo, 1989. Tese de Doutorado em Letras – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

CHIAMPI, I et all. **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991

CITAT, P. **Proust e a Recherche**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CONNOR, E. **Cultura pós-moderna: Introdução às teorias do contemporâneo**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

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

CUNNINGHAM, M. **The hours**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.

DALLENBACH, **Autotexto e intertexto**. In: **Intertextualidades**. Coimbra, nº 27, p. 51-76, 1979.

FELIX, M. (Org.). **Marcel Proust: o homem, o escritor e a obra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

GENTIL, H.S. **Elementos para uma poética da modernidade: a arte do romance em *Temps et Récit* de Paul Ricoeur**. 2001. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

GUELFY, M. L. F. **Narciso na sala de espelhos: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas da ficção**. 1994. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1994.

GUELFY, M.L.F. **O tempo do clichê e a estética do olhar na ficção contemporânea**. Ipotesi, Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora, v.5, nº1, p. 118-131.

HABERMAS, J. Modernidade versus Pós-modernidade. In: **Arte em revista**, nº. 7, agosto 1983.

HALL, S. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HUGHES, M. J. **Michael Cunningham's *The hours* and postmodern artistic representation**. New York, Summer 2004, vol. 45, nº 4.

HUTCHEON, L. **Narcissistic Narrative. The metafictional paradox**. London: Routledge, 1991.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: História, teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia: arte e comunicação**. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAMESON, F. **Pós-modernismo: lógica do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1993.

JAMESON, F. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. Trad. Valter Lellis. São Paulo: Ática, 1992.

JAMESON, F. Teorias do pós-moderno. In: **Espaço e Imagem**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

JENNY, L. **A estratégia da forma**. In: **Intertextualidades**. Nº. 27. p. 5-49, 1979.

KOFMAN, S. **A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

LYOTARD, J. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

LYOTARD, J. **O pós-modernismo explicado às crianças**. Lisboa: D. Quixote, 1993.

LUKACS, G. **Teoria do romance**. Lisboa: Editorial Presença, 1971.

- MOTA, L. T. **Lições de literatura francesa**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- MUECKE, D.C. **A ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- NASCIMENTO, E. A vida a morte e a lógica do suplemento: descentramentos. In: _____. **Derrida e a Literatura**. Rio de Janeiro: EDUFF, 1999. p. 173-186.
- _____. A diferença. In: _____. Em torno de Jacques Derrida. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- NATHAN, M. **Virgínia Woolf**. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro. José Olympio, 1989.
- NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. Tempo e história: Introdução à crise. In: **Crivo de papel**. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. Narrativa, discurso e tempo. In: RIEDEL, D. C. (org.) **Narrativa: ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- PARO, M.C.B. **O pós-modernismo na literatura americana: a metaficção**. Rev. Itinerários, nº 10, p. 197-223, 1991.
- PASSOS, C.R.P. A ilusão romanesca: a vida deslocada em *Continuidad de los parques*. In: _____. **Confluências: crítica literária e psicanálise**. São Paulo: Edusp, 1995.
- POUILLON, J. **O tempo do romance**. São Paulo: Editora, 1986.
- PROUST, M. **Os caminhos de Swann**. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- RICOEUR, P. **O tempo na narrativa**. Tomo II. Campinas: Papyrus, 1995.
- SANTIAGO, S. **O narrador pós-moderno**. In: Nas malhas da letra. São Paulo: Companhia das letras, 1989, p. 38-52.
- SANTOS, J.F. **O que é pós-modernismo**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- SANTOS, J.F. Barth, Pynchon e outras absurdetes (O pós-modernismo na ficção americana). In: **Folhetim**. São Paulo, nº 443, 21/julho/1985.
- SILVA, E.R. O diálogo entre História e ficção nos romances de André Malraux. In: **Signos em interação: literatura, cinema, história, crítica, psicanálise**. Vitória: UFES/Departamento de Línguas e Letras, 1996, p.39-45.
- STROWSKY, F et all. A literatura inglesa de 1914 a 1939. In: **Panorama de Literatura Estrangeira contemporânea**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1943.

VOLOBUEF, K. Ironia romântica. In: **Frestas e Arestas. A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

WILD, A. "Suicide of the author and his reincarnation in the reader: Intertextuality in *The hours* by Michael Cunningham. Zurich: _____, 2005.

WOOLF, L. **A writer's diary**. London: The Hogarth Press, 1959.

WOOLF, V. **Momentos de vida**. Org. Jeanne Schulkind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

WOOLF, V. **Mrs. Dalloway**. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

WOOLF, V. **To the lighthouse**. London: The Hogarth Press, 1927.

WOOLF, V. **A room of one's own**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1929.

YOUNG, T. **Michael Cunningham's The Hours: a reader's guide**. New York: Continuum contemporaries, 2003

Sites citados:

www.lannan.org, acesso em 12/09/2005

www.literati.net/Cunningham/index.htm, acesso em 15/09/2005

www.barclayagency.com/cunningham.html, acesso em 25/01/2006