

LAÍS RODRIGUES ALVES MARTINS

**FACES DO FEMININO EM AS *HORAS*, DE
MICHAEL CUNNINGHAM**



ARARAQUARA – SP

2018

LAÍS RODRIGUES ALVES MARTINS

**FACES DO FEMININO EM *AS HORAS*, DE
MICHAEL CUNNINGHAM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar) como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi.

Bolsa: CNPq

ARARAQUARA - SP

2018

Martins, Laís Rodrigues Alves
FACES DO FEMININO EM AS HORAS, de Michael
Cunningham / Laís Rodrigues Alves Martins – 2018
133 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Aparecido Donizete Rossi

1. Pós-Modernismo. 2. Feminismo. 3. As Horas. 4.
Woolf, Virginia. 5. Representações do Feminino. I.
Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

LAÍS RODRIGUES ALVES MARTINS

**FACES DO FEMININO EM AS *HORAS*, DE
MICHAEL CUNNINGHAM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar) como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi.

Bolsa: CNPq

Data da defesa: 26 de junho de 2018.

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador

Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi (UNESP – FCL – Ar)

Membro Titular

Prof.^a Dra. Maria Aparecida de Oliveira (UFAC)

Membro Titular

Prof.^a Dra. Fernanda Aquino Sylvestre (UFU)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus pais, Carlos Henrique e Maria Heloísa, e ao meu irmão, Henrique.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo renovar das forças a cada manhã e pelo alento nas horas escuras.

Aos meus pais e ao meu irmão, pelo apoio e apreço incondicionais, e a quem devo absolutamente tudo.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi (Cido Rossi), guia de toda minha produção acadêmica, com quem pude ter o prazer de compartilhar o encantamento pela poética *woolfiana*, e sem o qual essa pesquisa jamais teria sido realizada. Pela dedicação, paciência e atenção incomensuráveis, em todos os momentos. Pelas reuniões/conversas tão frutíferas, pelas aulas inspiradoras, e pelas revisões e correções desse trabalho. Por tudo.

À Prof. Dra. Maria Aparecida de Oliveira e à Prof. Dra. Fernanda Aquino Sylvestre, pelas correções atentas e pelas valiosas contribuições na banca de defesa.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo fomento concedido ao longo de todo o mestrado, e sem o qual esse estudo não teria sido possível.

À amiga de longa data, Maria Júlia Pereira (MaJu), irmã com que a vida me presenteou, e com quem divido alegrias, tristezas e livros há quase uma década.

Às amigas da Literatura, Lígia Franciscati e Vanessa Bertacini, companheiras de jornada, por nunca terem deixado de acreditar em mim, e que tanto me ensinaram ao longo desses anos.

À amiga da Linguística, Monique Rodrigues, por ter me acolhido em Araraquara, e a quem muito admiro e em quem me espelho.

À prima Ana Amélia, que certo dia das férias de junho na fazenda, — devia eu contar uns dezesseis anos na época —, chamara-me de lado, como quem esconde um segredo, e me entregara uma cópia de **O Morro dos Ventos Uivantes**, dizendo: “Acho que você vai gostar desse!”. Ah, e como gostei!

Às avós Eny e Margarida, por tecerem as histórias e bordados de minha infância, os quais trago resguardados no coração e na memória.

À Vitória Rodrigues e Encarnação Garcia (Tica), pelos bolos, tortas e cafés (e haja café!), sempre deliciosamente salpicados com um “dedinho de prosa”.

“[...] a day in the life of just about anyone contains, if looked at with sufficient penetration, much of what one needs to know about all human life, in more or less the way the blueprint for an entire organism is present in every strand of its DNA”. Michael Cunningham, 2011.

RESUMO

A arte pós-moderna caracteriza-se, segundo a teórica literária canadense Linda Hutcheon, por promover uma revisita e uma revisão crítica de textos e demais manifestações discursivas do passado, e por transpô-los a novos cenários e lhes conferir renovados vieses e nuances. A narrativa **As Horas** (**The Hours**, 1998), de autoria do norte-americano Michael Cunningham (1952 --), pode ser tomada como representante dessa estética, posto que se vale, tanto estrutural quanto tematicamente, de **Mrs. Dalloway** (1925), um dos romances canônicos do modernismo em língua inglesa, e produção de destaque em meio ao *opus* literário de Virginia Woolf (1882 – 1941), para sua composição. Intenta-se, no presente trabalho, promover uma análise do livro **As Horas**, objetivando investigar, sobretudo, como se articulam as representações do feminino na supracitada obra; para tanto, recorre-se a teorias e críticas feministas anglo-americanas e a pressupostos teóricos relativos à ficção pós-moderna. Procura-se salientar, ainda, a emergência do espólio crítico-literário *woolfiano* — enfatizando, principalmente, sua escrita ensaística e suas concepções feministas — na contemporaneidade.

Palavras-chave: Pós-Modernismo. Feminismo. **As Horas**. Virginia Woolf. Representações do Feminino.

ABSTRACT

The postmodern art is characterized, accordingly to the Canadian literary theorist Linda Hutcheon, by the revision and critical evaluation of texts and other discursive manifestations of the past, and by their transposition to new scenarios, in which they gain renewed signification. The narrative **The Hours** (1998), from the North-American writer Michael Cunningham (1952 --), can be seen as a representative of this aesthetic, since it recalls both structurally and thematically the novel **Mrs. Dalloway** (1925), one of the seminal works of modernism written in English, and prominent production amid the literary *opus* of Virginia Woolf (1882 - 1941), for its composition. In the present work, we intend to analyze the book **The Hours**, aiming to investigate, above all, how the representations of the feminine are articulated in the aforementioned work, and, to this end, we depart from Anglo-American feminist theories, as well as critiques and theoretical discussions about postmodern fiction. It is also intended to highlight the emergence of the *Woolfian* critical-literary collection — emphasizing, mainly, her essayist production and her feminist conceptions — in contemporaneity.

Keywords: Postmodernism. Feminism. **The Hours**. Virginia Woolf. Representations of the Feminine.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
PARTE I: PÓS-MODERNISM@ & FEMINISM@	13
1. Ficção Pós-Modern@: o passado no tempo presente.....	14
2. <i>Thinking back through the mother</i> : o legado de Woolf na contemporaneidade	35
3. Nem bruxa, nem santa: faces do feminino na pós-modernidade.....	54
PARTE II: EM FACE DO FEMININO	74
4. MRS. DALLOWAY	75
4.1 <i>New York, New York: Mrs. Dalloway in West Tenth Street</i>	75
4.2 <i>Hippies, hipsters</i> e renegados: Clarissa, Louis e Richard	80
4.3 Revolucionária, <i>pero no mucho</i> : Sally Seton, a companheira.....	85
4.4 <i>Doc Martens</i> e uma dose de rebeldia: Julia, a filha	90
5. MRS. BROWN	95
5.1 “Bela, recatada e do lar”	95
5.2 Face a Face: Laura e Kitty	101
5.3 <i>A room of her own</i>	108
5.4 A hora derradeira	113
6. MRS. WOOLF	116
6.1 A hora primeira	116
6.2 O fio d’ <i>As Horas</i> : Mrs. Woolf, o compasso do enredo.....	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	128
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	133

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa é fruto de um projeto de mestrado idealizado no segundo semestre de 2015. Na época, encontrávamo-nos no quarto ano de Graduação em Letras, e embora tenhamos, anteriormente, contemplado a possibilidade de empreender incursões pelas literaturas portuguesas e brasileiras, acabamos, enfim e felizmente, já perto do final do curso, por ceder ao apelo das literaturas em língua inglesa, as quais nos eram especialmente caras desde os primórdios da juventude, quando fomos introduzidas às irmãs Brontë e à Jane Austen, ambas as quais nos cativaram rapidamente. Por conseguinte, logo quando soubemos que iríamos estudar a poética da britânica Virginia Woolf nas aulas de Literatura, decidimos adquirir uma cópia do romance **Mrs. Dalloway**, de modo que, conforme a autora nos ia sendo apresentada e conforme procurávamos lapidar nossos conhecimentos acerca de sua poética, fomos percebendo irresoluta e abruptamente enredadas pela londrina.

Pouco depois, aventamos adentrar, em uma tarde de inverno, o universo estonteante da narrativa fílmica **As Horas** (2002) e, embaladas pela bela trilha sonora de Philip Glass, prosseguimos rumo às incertas veredas dos “corações selvagens” — tomando emprestado um termo de Clarice Lispector — das três personagens protagonistas da supracitada obra. Em uma postura tipicamente pós-moderna, o imagético nos encaminhou ao textual, de modo que, por fim, chegamos à narrativa literária de mesmo título, de autoria do norte-americano Michael Cunningham. Graças ao impulso daquele que viria a ser nosso orientador, vislumbramos a possibilidade de elaborar um projeto de pesquisa, cujo intuito, na época, era o de estudar a figura da personagem Clarissa Vaughan.

Já tendo ingressado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários na Unesp de Araraquara (FCLAr), terminamos por rever o escopo da pesquisa e optamos por incluir, em nossas investigações, as outras duas personagens protagonistas de **As Horas**, Laura Brown e Virginia Woolf. Pareceu-nos deveras interessante a manobra promovida por Cunningham na referida narrativa, qual seja a de tecer uma espécie de “diálogo” com a escritora Virginia Woolf por meio de uma revisita a uma de suas narrativas mais célebres, **Mrs. Dalloway**, precisamente a obra que antes nos havia arrebatado. Vimos, desse modo, a possibilidade de explorar não apenas o profícuo “jogo de espelhos” entre esses livros, mas, simultaneamente, a de pesquisar duas temáticas que haviam se tornado especialmente caras a nós: o Feminismo e as representações do feminino no âmbito literário. Tendo em vista essas questões, intentamos, no presente trabalho, — o qual somar-se-á aos de pesquisadoras tais como Oliveira (2006, 2013),

e Tavares (2008) —, promover uma análise do livro **As Horas** (**The Hours**, 1998), objetivando investigar, sobretudo, como se articulam as representações do feminino na supracitada obra. Para tanto, procuramos dividir o presente estudo em duas seções majoritárias, a saber: a primeira, intitulada “Pós-Modernism@ & Feminism@”, engloba três capítulos com vieses predominantemente teóricos, mas nos quais já procuramos tecer considerações sobre o referido romance e sobre as personagens femininas escolhidas como *corpus* da pesquisa. Já na segunda parte do trabalho, nomeada “Em Face do Feminino”, título escolhido de modo a reportar ao da dissertação como um todo, objetivamos empreender uma análise das três protagonistas de **As Horas**, quais sejam Clarissa Vaughan, Laura Brown e Virginia Woolf, bem como de outras figuras femininas de destaque na narrativa, as personagens Sally Seton, Julia e Mary Krull.

No primeiro capítulo, discorreremos acerca da ficção pós-moderna, com vistas a demonstrar como a narrativa **As Horas** pode ser tomada como uma possível representante dessa estética, e, para tanto, elencamos como baliza teórica das reflexões propostas os apontamentos da canadense Linda Hutcheon (1984, 1985, 1989, 1991). Destarte, inicialmente procuramos recobrar as “raízes” desse movimento, as quais, de acordo com a referida teórica, remontam à década de 1960, período, como se sabe, de efervescências e transformações culturais das mais diversas ordens e nas mais variadas esferas e âmbitos, tal como preconiza Stuart Hall em seu livro **A identidade cultural na pós-modernidade** (**The question of cultural identity**, 1996). Em seguida, recobramos, ainda recorrendo à Hutcheon, a primeira aplicação desse termo, a qual se deu no campo arquitetônico em meados da década de 1980, e sua posterior transposição para os meios artísticos. Procuramos, por meio desse aparato teórico e desse percurso histórico, tecer um retrato do pós-modernismo como um fenômeno de caráter heterogêneo, ainda vigente, em constante reavaliação de seus códigos e que se propõe a revisitar e a promover uma revisão crítica de textos e de demais manifestações discursivas do passado.

A fim de ilustrar como esse processo de revisita e de revisão se dá, objetivamos elencar algumas obras literárias ou audiovisuais nas quais se pode observar essa manifestação, dentre elas a supracitada narrativa de Cunningham. Em seguida, tencionamos tratar de alguns autores que procuraram, por meio de seus trabalhos, estabelecer conexões com a vida e/ou com a obra de Virginia Woolf, como, por exemplo, Eileen Atkins, a qual retoma aspectos biográficos da escritora britânica a fim de compor a peça **Vita & Virginia** (1995) e Edward Albee, também no cenário da dramaturgia, por meio do livro **Quem tem medo de Virginia Woolf?** (**Who's afraid of Virginia Woolf?**). Chegamos, por fim, ao âmbito romanesco e à narrativa **As Horas**, cerne do presente estudo, e procuramos apresentar a obra e as personagens protagonistas que a

compõem, bem como demonstrar como o escritor norte-americano se vale, tanto estrutural quanto tematicamente, da narrativa **Mrs. Dalloway** (1925) para a composição dessa sua obra, sem, no entanto, que esse movimento configure mera cópia ou reprodução da prosa da britânica, nem que dela se torne refém.

No capítulo subsequente da dissertação, buscamos sublinhar a contribuição da escritora Virginia Woolf para com o Feminismo, e para o fazer, elucidamos o papel primordial de sua produção ensaística, enfatizando, sobretudo, como seus escritos posteriormente serviriam de base, por exemplo, para diversos livros de teoria feminista, tais como **The Madwoman in the Attic** (1979), de autoria das britânicas Sandra Gilbert e Susan Gubar. Em seguida, ressaltamos a iminência de Woolf nos cenários da crítica hodierna, por meio dos apontamentos de Toril Moi na obra **Sexual/Textual Politics** (1985), bem como procuramos recobrar duas autoras contemporâneas, quais sejam a romancista/contista Chimamanda Ngozi Adichie e a historiadora, escritora e ativista feminista Rebecca Solnit, ambas as quais se reportam à produção ensaística de Woolf, configurando-se, desse modo, como “herdeiras” de sua tradição teórico-crítica.

De modo análogo, partimos do pressuposto de que o escritor norte-americano Michael Cunningham também possa ser considerado como um dos “herdeiros” do legado da escritora britânica, posto que promove, por meio de sua narrativa **As Horas**, uma espécie de “diálogo diferido” com **Mrs. Dalloway** e com sua “matriarca literária”, Woolf. Almejamos, ainda e por fim, tecer algumas considerações acerca de uma das três personagens protagonistas do referido romance, qual seja Virginia Woolf ou Mrs. Woolf, e para o fazer, recorreremos ao teórico Roland Barthes e a seu renomado ensaio “A morte do autor”. Algumas considerações empreendidas nesse capítulo, acerca dessa figura, serão retomadas e aprofundadas no capítulo seis, intitulado “Mrs. Woolf”, no qual procuraremos promover uma análise mais detalhada da referida personagem.

No terceiro capítulo, por sua vez, abordamos a questão da representação feminina no contexto contemporâneo, procurando demonstrar que, sob o escopo e a influência do midiático, e graças às maciças transformações ocorridas no decurso do século XX, as quais se propagaram por toda a extensão dos tecidos sociais, culturais e artísticos, o retrato do feminino foi progressivamente sendo alterado ou revisto, de modo que as representações femininas vão se tornando cada vez mais “difusas” e afeitas à multiplicidade, o que, por conseguinte, afasta-as de antigos dualismos e estereótipos cristalizados na tradição literária ocidental, tais como as imagens da mulher como ser angelical ou como ser diabólico. A fim de embasar e de fomentar essa discussão, recorreremos aos apontamentos das teóricas Sandra Gilbert e Susan Gubar,

dispostos no compêndio ensaístico **The Madwoman in the Attic** (1979), e, para tratar da arte contemporânea, adotamos como norte de nossas reflexões o livro **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica** (1936), de autoria de Walter Benjamin.

Já nos capítulos quatro, cinco e seis, objetivamos empreender análises de cada uma das três personagens protagonistas de **As Horas** e de algumas outras figuras proeminentes na referida narrativa. Para tanto, partimos das representações mais contemporâneas do feminino, respectivamente Clarissa Vaughan, Sally Seton, Julia e Mary Krull, dispostas na década de 1990, para depois chegarmos à personagem Laura Brown, alocada no início dos anos 1950, e, por fim, à personagem Virginia Woolf, a qual se encontra inserida na década de 1920.

PARTE I:

PÓS-MODERNISM@ & FEMINISM@

1. Ficção Pós-Modern@: o passado no tempo presente

“[...] livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada.” (ECO *apud* HUTCHEON, 1991, p. 167).

No decurso do século XX, observamos, em escala global, uma série de alterações nos tecidos sociais que posteriormente culminariam na gestação da pós-modernidade tal como a conhecemos hoje. Se as concepções iluministas já apresentavam indícios anacrônicos no fim do século XIX, quando as fronteiras entre os campos dos saberes científicos começaram a ser questionadas, podemos dizer que, no período do pós-guerra, o léxico pragmático do Positivismo se mostrou, de fato, incapaz de traduzir as complexidades de um mundo em transformação. A emergência de uma “nova era industrial” — criticada pela película **Tempos Modernos** (**Modern Times**, 1936), de Charles Chaplin —, por si só configura um abalo à noção de sujeito cartesiano, pois insere o indivíduo na lógica de mercado capitalista, caracterizada pela efemeridade dos objetos e transitoriedade das identidades.

Obviamente, esse não foi o único fenômeno responsável pelo esfacelamento de todo um ideário de base humanista, o qual ditou e regulamentou, por décadas a fio, as regras de produção nas mais diversas esferas humanas. No livro **A identidade cultural na pós-modernidade** (**The question of cultural identity**, 1996), Stuart Hall nos mostra que pelo menos outros cinco eventos históricos, além do mencionado, contribuíram para promover uma desarticulação ou “descentramento” dos *loci* tradicionais de homens e mulheres na era contemporânea, e o início dessas mudanças estruturais concentra-se majoritariamente nos anos 1960.

Se, no século XIX, os postulados de Karl Marx causaram certo desconforto às teorias pautadas na “essência universal de Homem” (HALL, 2006), a reinterpretação de seus trabalhos no século XX, por sua vez, alimentou a descrença para com as fundamentações científicas de base empirista. O indivíduo do pós-guerra, novo leitor de Marx, percebe-se inserido em uma realidade inóspita e fragmentária, marcada pela ausência de significados estanques e sujeitos-agentes, dotados da habilidade de moldar o mundo a seu bel-prazer. Consequentemente, passou-se a argumentar que a filosofia marxista destituiu a noção abstrata de sujeito de seu epicentro teórico, conferindo às relações sociais (modos de produção; exploração das forças de trabalho e circuitos do capital) o status de peças-chave nas engrenagens da História.

O segundo “descentramento” retratado por Hall consiste na “descoberta” do inconsciente no âmbito da Psicanálise freudiana, evento que demarca verdadeiro cisma entre o despontar dos tempos (pós)modernos e o subsequente colapso dos arcaísmos iluministas, pois

invalida a crença do ser dotado de identidade una e cristalina, erigida e solidificada logo ao nascimento. Ao apresentar às comunidades de intelectuais de sua época um “aspecto” da psique até então desconhecido, Freud instiga, paralelamente, uma série de artistas a se voltarem para uma espécie de “cosmologia do sujeito”.

Alguns escritores afiliados ao movimento modernista e tributários às vanguardas, como Virginia Woolf, James Joyce, e Marcel Proust, mostraram-se particularmente afeitos à ideia de desenvolver um “código” capaz de lhes permitir emular, no papel, a complexidade e não organicidade dos processos psíquicos humanos. Emerge, assim, a técnica narrativa conhecida como “fluxo de consciência” (*stream of consciousness*), ferramenta literária caracterizada, grosso modo, por relegar a segundo plano a figura de um narrador centralizador em prol de que o discurso se desenvolva de maneira quase direta, isto é, o mais livre possível de intervenções externas. Se os tempos estavam mudando, era natural que a arte também o fizesse.

Enquanto isso, no campo da linguagem, Ferdinand de Saussure desenvolve estudos sobre os signos e toca na delicada questão da autoria. O linguista afirma que o significado de uma palavra não pode ser fixado por um falante, pois a transmissão de um código requer, obrigatoriamente, o engajamento de pelo menos duas figuras no processo discursivo: enunciador e receptor. O “sucesso” na transmissão de uma mensagem e na construção de sentidos depende, portanto, de uma interação entre as partes envolvidas. Ademais, Saussure rompe com a ilusão de que detemos controle sobre nossas afirmações. Ao revelar a natureza heterogênea dos discursos, mostra-nos como a fala “individual” se constitui sempre a partir da fala de outrem, isto é, por detrás de um suposto “discurso autoral”, encontramos ecos de outras vozes. A nosso ver, essa postura inspira, na pós-modernidade, desconfiança frente a quaisquer alocações de caráter dogmático.

Conceitos antes tidos como “verdades absolutas” passam a ser vistos como construtos, artifícios de linguagem, e, como tais, susceptíveis a interpretações diversas. De maneira análoga, podemos pensar que o sentido de um texto deixa de ser ancorado pelo autor. A leitura se torna cada vez menos monológica, na medida em que observamos, especialmente em obras modernas e pós-modernas, um evidenciamento do leitor, o qual é chamado — ou devemos dizer intimado? — a participar dos jogos intertextuais e a colaborar na construção das redes de significações. O próprio entendimento do texto como material acabado e circunscrito no espaço da paginação perde tônus quando reconhecemos a interdisciplinaridade discursiva e as infundas ramificações a que estão sujeitas as palavras.

No âmbito social, ganham notoriedade os estudos de Foucault, os quais versam sobre a condição do sujeito (pós)moderno. O autor publicou, ao longo dos anos 1960 e 1970, obras

como **Vigiar e Punir** (*Surveiller et Punir*, 1975), **História da Loucura** (*Histoire de la Folie à l'Âge Classique*, 1961) e **O nascimento da clínica** (*Naissance de la clinique*, 1963), nos quais denuncia a existência de “aparatos doutrinadores” na sociedade, representados por instituições como escolas, prisões e hospitais, cuja função velada é exercer controle sobre corpos e mentes. A obra **1984** (1949), de George Orwell, ilustra bem esse cenário nefasto, no qual células de poder subjugam e oprimem a massa populacional. Esse romance também antecipa, de maneira visionária, o processo de espetacularização da violência e das subjetividades, fenômeno bastante recorrente no contexto contemporâneo.

Diante dessas prerrogativas, o sujeito pós-moderno se torna cada vez mais isolado e inábil socialmente. Temerário, refugia-se em condomínios e, pós-década de 1990, nos âmbitos virtuais: internet, redes sociais e demais esferas tecnológicas. No longa-metragem argentino **Medianeras** (2011), as personagens Martín e Mariana sumarizam justamente essas características, ao passo que encenam o individualismo e a “hiper-conectividade” dos jovens nas grandes metrópoles. Podemos tomar essa produção como um possível retrato da era pós-moderna e de suas idiossincrasias.

É também na década de 1960 que despontam, em conjunção com o “descentramento” do sujeito e das metodologias, as mobilizações estudantis, as manifestações contraculturais, os apelos anti-belicistas e as lutas pelos direitos civis, caracterizadas por levantes de minorias étnicas e sociais. Essas manifestações propiciaram um questionamento de universalidades, pois promoveram, no âmbito artístico, um revisionismo crítico, seja por gestarem novas correntes teóricas, como é o caso do Pós-Estruturalismo e da Desconstrução de base derridiana, a qual faz uso de uma linguagem “pouco convencional”, espécie de mescla entre discursos retóricos tidos como distintos, como filosofia e literatura; ou por elucidarem a parcialidade dos métodos empregados na seleção e composição do cânone literário, o qual, como sabemos, é fruto de um olhar por vezes unidimensional e elitista.

O Feminismo, movimento que emerge em berço francês justamente nesse período de efervescência sócio-política e cultural, também desempenhou um papel salutar na reescrita dos capítulos da História. Inicialmente idealizado como fenômeno de cunho político-social, acabou por rapidamente galgar os âmbitos artísticos e acadêmicos, nos quais floresceu e se enraizou ao longo das décadas subsequentes. Ativistas francesas logo perceberam que, antes de assegurarem seu lugar de pertencimento às artes, deviam primeiramente firmar seus posicionamentos na sociedade e nos espaços públicos e privados. Desse modo, passaram a se reunir em praças e demais centros urbanos com o intuito de discutir práticas a fim de fazer cessar séculos de repressão e silenciamento a que vinham sendo submetidas.

Embora as mulheres já tivessem conquistado o direito ao voto entre as décadas de 1910 e 1940, foi só em meados dos anos 1960 que obtiveram, de fato, plena liberdade jurídica. Enquanto isso, no cenário das letras, Simone de Beauvoir já demonstrara o potencial da escrita como elemento subversivo de estruturas masculinas e hegemônicas de poder em **O segundo sexo (Le Deuxième Sexe)**, publicado em 1949. Embora a autora não tivesse, na época, pretensões declaradamente feministas, podemos dizer que a obra instaurou um marco no âmbito da crítica ao desnudar a base misógina sob a qual se erigiram os sistemas de pensamento ocidentais.

Passadas quase duas décadas, as leitoras de Beauvoir e fundadoras do movimento retomaram a pena como “ferramenta de combate”, daí o tom sardônico e inflamado característico das produções crítico-literárias feministas dos anos 1960 e 1970. Data também desse período o ensaio “O riso da Medusa” (“Le Rire de la Méduse”, 1975), de Hélène Cixous, um dos mais emblemáticos do feminismo francês. Espécie de manifesto, conclama as mulheres a fazerem ouvir suas vozes. Posteriormente, esse e outros expressivos textos do feminismo francês seriam recolhidos e traduzidos para diversos idiomas. A coletânea **New French Feminisms: An Anthology** (1980), organizada por Elaine Marks e Isabelle de Courtivron, por exemplo, demonstra o interesse por parte das feministas norte-americanas em conhecer e divulgar o trabalho das francesas.

Ainda sobre o Feminismo, Hall (2006) o caracteriza como uma das manifestações que mais contribuíram para o “descentramento” das identidades e conseqüente emergência do sujeito pós-moderno. Segundo o autor, trata-se de um movimento que provocou severo impacto no cenário social ao questionar a separação arbitrária entre os âmbitos privado e público, enfocar temas-tabus como gênero, relações familiares, concepção de família, sexualidade e inserção das mulheres no mercado de trabalho, e tornou políticas questões relativas à subjetividade e à identidade. Além disso, promoveu destaque aos chamados “ex-cêntricos”, termo cunhado por Linda Hutcheon (1991) para designar as camadas invisíveis ou silenciadas da sociedade.

É precisamente para e por esses sujeitos “ex-cêntricos” — negros, mulheres, LGBTQ+ e escritores(as) ou demais artistas de localidades para além do “eixo-catalizador” Europa-Estados Unidos — que o Feminismo surge como uma oportunidade de forjar um “lugar de fala” e de retratar experiências até então relegadas à prática literária do palimpsesto/subtexto, impossibilitadas, portanto, de se fazerem claras aos olhos do leitor, ou, pior, completamente tolhidas ou censuradas por uma tradição literária patriarcal.

É importante ressaltar que os cinco fenômenos supracitados alteraram profundamente não apenas a vivência dos indivíduos e sua compreensão de mundo, mas também os modos de produção e consumo das artes. Com o advento da internet na década de 1990 e as frequentes renovações às quais esse domínio está sujeito, torna-se possível contatar uma pessoa do outro lado do globo sem sair de casa ou por meio dos recursos de um simples telefone celular.

Quando os povos passam a se conectar por meio da tecnologia, as delimitações espaço-temporais são postas em suspenso e as distâncias relativizam-se na medida em que os bens de consumo circulam de maneira mais orgânica e eficiente pelas esferas sociais. Desse modo, podemos dizer que o avanço tecnológico impulsionou o movimento de popularização das obras, cujo germe remonta à Revolução Industrial, responsável pela invenção da imprensa e consequente produção e comercialização de livros em larga escala.

Por vivenciarmos, na contemporaneidade, uma espécie de “nano-revolução industrial”, caracterizada pela emergência dos chamados “portáteis” — *smartphones*; *tablets* e demais eletrônicos —, o acesso a textos até então restritos tornou-se deveras facilitado, ainda que essa facilidade tenha feito emergir um novo problema para o sujeito contemporâneo: o excesso de informação. Com a disponibilização de espólios autorais inteiros em domínio público, o leitor fica literalmente a um clique de distância de qualquer texto de sua predileção. Jean François Lyotard já antecipara, em **A condição pós-moderna (La condition postmoderne, 1979)** nos idos da década de 1960, o nascimento de uma era “essencialmente cibernética”, na qual as máquinas e seus códigos muito se aproximariam dos homens.

Emerge dessa mescla a nossa veemente necessidade de criar vocábulos capazes de descrever experiências e/ou acontecimentos ligados à tecnologia. Estes, por sua vez, acabam por ser incorporados pelas línguas. Encontramo-los, inclusive, nos dicionários: a partícula “e” passa a designar, em inglês, a palavra *eletronic*, podendo ser acoplada a diversos substantivos, como *e-commerce*, *e-mail*, *e-reader*, dentre outros, e do inglês esses termos migram, por meios virtuais, para outras línguas, nas quais são incorporados sem quaisquer tipos de transformações (como ocorre no português, por exemplo).

Os meios virtuais propiciam, ainda, a peremptória circulação e sobreposição de diversos gêneros discursivos, de modo que, por vezes, as esferas verbais e visuais se contaminam de maneira quase indistinta (vide os *memes* e *emoticons* que frequentemente circulam nos âmbitos das redes sociais). Como consequência dessa sobreposição discursiva, as arbitrarias delimitações entre os diversos campos dos saberes são postas em xeque. Em outras palavras: se antes acreditávamos que os conteúdos podiam ser confinados em enormes compêndios segregacionistas, os quais passavam a ilusão de completude e autossuficiência, vemos, no

contexto da pós-modernidade, essa crença se esfacelar e se revelar infundada.

O melhor a se fazer, talvez, é reconhecer as interrelações discursivas e explorá-las. O movimento de transição do espaço físico de um livro para o não-espaço das “nuvens” ou *clouds* — como são chamados os depositários de programas e arquivos na internet, caso do *Dropbox* e *Google Drive*, apenas para citar dois exemplos — torna-se significativo na medida em que sinaliza uma abertura para as confluências textuais e/ou aos jogos de linguagem. O livro vem, portanto, e paulatinamente, abdicando de sua materialidade para se transformar em arquivo, seja em forma de texto (*e-book*) ou de áudio (*audiobook*). Companhias como *Amazon*, *Kobo* e *Barns & Nobles* logo perceberam o potencial mercadológico das obras em formato digital, as quais diminuem significativamente os custos de produção — uma diminuição que não é, ou não precisa, em termos econômicos, ser repassada ao consumidor, como também descobriram essas mesmas empresas. Como sabemos, no contexto pós-moderno, a arte encontra-se inserida em uma lógica mercantil capitalista, de modo que os trabalhos artísticos passam a circular em meio a outros bens culturais, podendo, assim, ser “consumidos” — e não há nada, até o momento, que possamos fazer para evitar isso.

Em **Lululux** (2015), o designer Gustavo Piqueira evidencia justamente essa esfera comercial ao oferecer ao leitor um “livro” que se quer afirmar como produto, pois a estrutura física da obra remonta a um jogo de jantar americano. Essa flexibilização das formas naturalmente se estendeu aos níveis do conteúdo, pois, ao promover uma aproximação entre os âmbitos “erudito” e “popular” — para constatar esse fenômeno, basta observarmos como as “obras canônicas” se mesclam aos *best-sellers* em meio às estantes das livrarias — e entre as mídias — filmes, livros, discos, jogos eletrônicos, dentre outras — a pós-modernidade acabou por possibilitar outras maneiras de se conceber a própria ideia de Arte. O próprio nicho dos livros digitais, acima mencionado, pode ser tomado como representante de uma tendência que já havia se manifestado mais evidentemente na modernidade, e que depois seria retomada no contexto pós-moderno: a de tornar tênue a linha divisória entre escritores e leitores.

Devido à praticidade de se lançar uma obra de maneira autônoma — seja por meio de financiamento coletivo, *crowdfunding*, ou de plataformas virtuais —, qualquer sujeito pode facilmente transitar entre as instâncias leitor/autor e (por que não?) consumidor/empresário. Consequentemente, a concepção de autoria entendida como consciência detentora e centralizadora dos sentidos torna-se arcaica e obsoleta — rememoremos aqui as breves reflexões sobre Saussure empreendidas mais acima —, ao passo que a obra deixa de ter delimitações claras, estando, assim, sempre à mercê do olhar e do julgamento alheio, seja esse “alheio” um leitor comum, um crítico literário de jornal ou um acadêmico das letras.

Nesse sentido, torna-se corriqueiro o ato de intervir nas mais variadas manifestações discursivas. As chamadas *fanfics* (diminutivo do vocábulo já dicionarizado *fanfiction*, ou “ficção criada por fãs”, em tradução livre) configuram um exemplo desse fenômeno. Nesse tipo de produção, tomamos como mote determinado texto ou assunto, geralmente relacionado ao campo da literatura ou do cinema. O autor de uma *fanfic* trabalha com personagens e situações preexistentes; entretanto, dispõe de liberdade para delas se servir como melhor lhe aprouver. Desse modo, pode tanto prestar um tributo ao texto/assunto embrionário, quanto dele se distanciar, transformando-o, recriando-o, conferindo-lhe outras nuances e novos significados etc. Vale resignificá-lo, recortá-lo, subvertê-lo, expandi-lo: as possibilidades são infindas. Veremos, a seguir, como essa postura ou tendência de revisitação/revisão de obras/textos vai se fazer deveras recorrente no cenário da pós-modernidade, conforme demonstra Linda Hutcheon (cf. 1984, 1985, 1989, 1991). Por ora, cabe adiantar que esse retorno ao passado se dá sempre por meio de diálogos problematizadores e não saudosistas, visando fomentar a criticidade.

Assim como Woolf intentara “descobrir uma forma narrativa que exprimisse plenamente o ponto de vista moderno [...]” (BANFIELD, 2009), podemos conjecturar que o artista pós-moderno também se mostra particularmente afeito a experimentalismos e — por que não? — provocações. Em **Poética do Pós-Modernismo (A poetics of postmodernism, 1991)**, Hutcheon enfatiza o potencial desestabilizador desse movimento, o qual já se firma como polêmico desde seus primórdios, a começar pela questão da nomenclatura: trata-se de um vocábulo erigido a partir de outro (a palavra “pós-modernismo” oriunda, obviamente, de “modernismo”) sem, no entanto, a ele se fundir. O hífen, informa-nos a autora, atua simultaneamente como elemento dispersivo e aglutinante, gerando, assim, uma espécie de aporia. Desse modo, podemos pensar que a estética pós-moderna se configura tanto como herdeira quanto como dissidente frente àquela que a antecede cronologicamente.

Ambas convergem no que concerne à flexibilização — no caso do modernismo —, ou ao completo abandono, — na pós-modernidade —, de preceitos e convencionalismos ditados por tradições humanistas. No campo literário, essa refuta se reflete, por exemplo, por meio da desarticulação da crença de que a arte deveria estar intrinsecamente vinculada ao mundo, atuando como espécie de espelho refletor da “realidade”. Essa mudança de perspectiva opera, no caso do gênero romanescos, um “desinteresse” em retratar os périplos e peripécias dos grandes heróis de guerra (cf. LYOTARD, 2009), bem como os costumes aristocráticos ou populares. Destarte, o foco se desloca para o sujeito, a partir desse momento visto como fragmentário e multifacetado em sua “essência”.

A partir do momento em que o monolito “indivíduo-cartesiano” se esfacela — mudança desencadeada pelos eventos da década de 1960, os quais, aliás, gestaram a pós-modernidade (cf. HUTCHEON, 1991) e dos quais já tratamos —, ruem, junto dele, as crenças dogmatizantes acerca do textual, do artístico, do sociológico e do histórico. Se o humano já não é mais “inteiriço”, tampouco o é o passado e menos ainda o presente e o futuro. Recordemos um dos postulados de Saussure: há sempre fragmentos, vestígios da fala de outrem em nossos lábios. De maneira análoga, pode-se pensar que o antigo sempre ecoa no novo e vice-versa.

Aliás, o termo “pós-modernismo”, informa-nos Linda Hutcheon (1991), oriunda também do imperativo de reconhecer a inexorável “presença do passado” na contemporaneidade. O primeiro emprego desse vocábulo, ainda segundo a teórica, se deu na Bienal de Veneza, em meados dos anos 1980, visando a descrever a mescla de estilos *old/new* em monumentos arquitetônicos. A partir desse momento, o pós-moderno se instaura no campo da arquitetura e posteriormente migra para os mais diversos nichos, como cinema, fotografia, dança, teatro, música, literatura, entre outros.

Resta aos pós-modernos, portanto, o seguinte questionamento: o que, afinal, deve ser feito com o passado, seus museus e suas musas? Deixá-lo num canto não parece ser uma atividade sensata e nem podemos fazê-lo, pois, conforme certa vez dissera o poeta Mário Quintana (2006, p. 174), “o passado não reconhece seu lugar, está sempre presente”; e Sigmund Freud já advertira (e comprovava), há muito, que o reprimido sempre retorna. Dada a impossibilidade de negar ou silenciar as produções de outrora, passamos a explorar, de maneira mais enfática e especialmente por meio da ironia, as confluências entre os discursos e textos “do tempo presente” com os de épocas passadas. É exatamente isso que postula Umberto Eco em uma de suas reflexões acerca da arte pós-moderna:

A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que, dada a impossibilidade de se destruir o passado, até porque esta destruição levaria ao silêncio, o melhor a se fazer é revisitá-lo, mas com ironia, não inocentemente. [...] Vejo semelhanças entre esta atitude pós-moderna e a atitude de um homem que ama uma mulher muito cultivada, e justamente por este motivo, sabe que não pode simplesmente dizer a ela: "Eu a amo loucamente", porque ele sabe que ela sabe (e ela sabe que ele sabe), que essas palavras já foram escritas por Barbara Cartland. Ainda assim, há uma solução. Ele pode dizer: "Como Barbara Cartland colocaria, eu a amo loucamente". Neste ponto, evitando a falsa modéstia e tendo dito claramente que não mais se pode falar de maneira inocente, ele ainda terá dito o que queria à mulher, isto é, que a ama. Entretanto, a ama em uma era de inocências perdidas. Se a mulher aceitar isso, receberá da mesma maneira uma declaração de amor. Nenhum dos dois falantes se sentirá inocente, pois ambos terão aceitado o desafio do passado, do já dito, e do que não pode ser eliminado; ambos terão, conscientemente e com prazer, jogado o jogo da ironia, mas, simultaneamente, terão conseguido, mais uma vez, falar

de amor.¹ (ECO *apud* BONDANELLA, 1997, p. 101, grifo nosso).

Desse modo, vemos o antigo retornar com novas roupagens, tanto nos domínios artísticos quanto nos culturais. O “retrô” nunca esteve tão em voga quanto atualmente: lembremos da tendência de moda ou estilo de vida *hipster*, do *revival* dos discos de vinil e das vitrolas, e até de uma recente demanda pelos chamados *dumbphones* — celulares minimalistas com visual *vintage*. É importante ressaltar, ainda, que na era pós-moderna fomenta-se o interesse pelos estudos linguístico-textuais, na medida em que os avanços tecnológicos propiciam a constante renovação dos códigos. Escritores são convidados a falar abertamente sobre seus livros, seja em âmbitos virtuais ou em espaços comunitários, como oficinas de escrita ou feiras literárias. Essas últimas, aliás, vêm ganhando verdadeiro status de atração turística, (caso da Flip, Feira Literária de Paraty), pois reúnem um número exponencial de pessoas a cada ano. Ademais, acresce o número de obras que encenam práticas metalinguísticas, à maneira de **Lost in the Funhouse** (1968), de John Barth, e **Fazendo Ana Paz** (1992), de Lygia Bojunga.

Esta autorreflexão, informa-nos Hutcheon em **Uma teoria da paródia (A theory of parody)**, (1985), se faz uma constante nas manifestações artísticas contemporâneas, já que “[...] o mundo moderno parece fascinado pela capacidade que os nossos sistemas humanos têm para se referir a si mesmos num processo incessante de reflexividade” (1985, p.11-12). A autora também sublinha, em **The Politics of Postmodernism** (1989), o impacto das artes visuais no panorama literário contemporâneo, e nos mostra que tanto a ficção modernista quanto a pós-moderna, procuraram se valer da cinematografia, da pintura e da fotografia como fontes de inspiração narrativa. Virginia Woolf fora uma das primeiras de sua geração a notar, no início da década de 1920, o potencial da cinematografia — vide seu ensaio “The Cinema” (1926) — e a se apropriar dela e das demais variedades de arte não verbal com vistas a conferir renovada forma a seus romances (cf. BANFIELD, 2009, p. 961). Podemos dizer, portanto, que as artes visuais influenciaram a literatura não apenas em nível temático, mas também estrutural. Basta

¹ No original: “*The postmodern reply to the modern consists of recognizing that the past, since it cannot really be destroyed, because its destruction leads to silence, must be revisited: but with irony, not innocently. [...] I think of the post-modern attitude as that of a man who loves a very cultivated woman and knows he cannot say to her, "I love you madly", because he knows that she knows (and that she knows that he knows) that these words have already been written by Barbara Cartland. Still, there is a solution. He can say, "As Barbara Cartland would put it, I love you madly." At this point, having avoided false innocence, having said clearly that it is no longer possible to speak innocently, he will nevertheless have said what he wanted to say to the woman: that he loves her, but he loves her in an age of lost innocence. If the woman goes along with this, she will have received a declaration of love all the same. Neither of the two speakers will feel innocent, both will have accepted the challenge of the past, of the already said, which cannot be eliminated; both will consciously and with pleasure play the game of irony... But both will have succeeded, once again, in speaking of love*”. (ECO *apud* BONDANELLA, 1997, p. 101, grifo nosso).

pensarmos que, na atualidade, muitos livros são prontamente adaptados para o cinema e/ou escritos em uma linguagem que remonta ao audiovisual — em alguns casos, notamos uma hibridização entre o literário e o “roteiresco” — tendência a qual se faz claramente perceptível, por exemplo, em alguns trechos de **Os anões** (2010), de Veronica Stigger, e no todo de **O código Da Vinci** (**The Da Vinci Code**, 2003), de Dan Brown. Em verdade, na era contemporânea, as instâncias verbais e visuais estão de tal forma imbricadas que, por vezes, o primeiro contato com uma obra literária se dá via obra-fílmica, ou vice-versa. Na pós-modernidade, é sobretudo a imagem que chama a conhecer o texto: editoras já descobriram, no marketing visual, a melhor maneira de divulgar seus trabalhos (vide a invenção do *booktrailer*).

Além dessa diluição de fronteiras entre o imagético e o textual, assistimos, na atualidade, a uma mescla entre “arte cult” e “arte de massa”. Embora parte da crítica literária advogue que esse seja um dos pontos dissonantes entre as estéticas modernas e pós-modernas, posto que a primeira estaria, ainda que de maneira menos direta, vinculada a crenças de originalidade e universalidade, parecendo-lhe derrisória, portanto, a aproximação da “arte erudita” com a “arte popular”, escritores modernistas, como Virginia Woolf, já anteviam (ou almejavam) explorar essas confluências:

Quando nos entreolhamos nos ônibus e nos trens subterrâneas, é no espelho que estamos olhando; isso explica o vazio, o brilho vítreo em nossos olhos. *E os romancistas do futuro compreenderão cada vez mais a importância desses reflexos*, pois, naturalmente, não existe um reflexo só, mas um número quase infinito deles; são essas as profundezas que eles irão explorar, esses os fantasmas que irão perseguir, *deixando a descrição da realidade cada vez mais fora de suas histórias*, dando-a como coisa já sabida, como fizeram os gregos e talvez Shakespeare [...]² (WOOLF, 2017, p. 19, grifos nossos).

Na pós-modernidade, portanto, intensificam-se os jogos entre “arte cult” e “arte pop”, performados nos mais diversos âmbitos artísticos. Tomemos como exemplo a *graphic novel* **Dream Country** (1991), terceira na linha de sucessão da saga **The Sandman** (1989), de Neil Gaiman. Nesse volume, o Senhor dos Sonhos contracenava com Shakespeare, incorporado à trama como personagem. A aclamada peça pós-moderna **Rosencrantz & Guildenstern Are Dead** (1966), de Tom Stoppard, configura outra apropriação da poética shakespeariana. Nesse

² No original: “As we face each other in omnibuses and underground railways we are looking into the mirror; that accounts for the vagueness, the gleam of glassiness, in our eyes. *And the novelists in future will realize more and more the importance of these reflections*, for of course there is not one reflection but an almost infinite number; those are the depths they will explore, those the phantoms they will pursue, *leaving the description of reality more and more out of their stories*, taking a knowledge of it for granted, as the Greeks did and Shakespeare perhaps [...]” (WOOLF, 2017, p. 18, grifos nossos).

caso, o autor opta por conceder posição de destaque a duas figuras periféricas de **Hamlet** (1609), com o intuito de recontar, sob ótica renovada e peculiar, a história de uma das mais fascinantes personagens de toda a ficção.

Também é significativo o número de produções contemporâneas que se propõem a dialogar com o espólio da escritora inglesa Jane Austen. Recentemente, vimos seus livros suscitar outros, como é o caso de **Pride and Prejudice and Zombies** (2009), o qual procura retomar a *opus magna* da escritora inglesa com uma certa irreverência, haja vista que insere, na tessitura da obra “original”, um monstro muito conhecido no âmbito das ficções de terror contemporâneas, o zumbi. Estabelece-se, assim, por meio da ironia, uma crítica atroz aos costumes e valores de uma aristocracia decrépita.

Ainda sobre essa prática de revisita/revisionismo, vale mencionar a emergência das chamadas *webseries*, produções lançadas em formato seriado — à moda dos antigos romances folhetinescos — nas plataformas de *streaming*, tais quais *YouTube* e *Netflix*. Os capítulos são curtos e dinâmicos, visando a atender à demanda dos telespectadores jovens. Caracterizam-se por retomarem textos canônicos, dando-lhes novo viés. Alguns dos títulos mais populares são **The Lizzie Bennet Diaries**, também inspirada em **Orgulho e Preconceito (Pride and Prejudice, 1813)**; **Emma Approved**, desta vez baseada em outra obra de Jane Austen, **Emma** (1813); **The autobiography of Jane Eyre**; e **Carmilla**, do livro homônimo de Sheridan Le Fanu.

Cabe, no entanto, tecer uma ressalva: esse movimento de revisita/revisão ao passado não é exclusivo das produções pós-modernas. Conforme certa vez dissera Umberto Eco, “[...] livros sempre falam de outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada” (1991, p.167). Vimos Cervantes retomar, de maneira irônica, as novelas de cavalaria em **Dom Quixote** (1615), bem como a própria Jane Austen fazer o mesmo com os romances góticos em **Northanger Abbey (A Abadia de Northanger, 1817)**, e modernistas como T.S. Eliot e Jorge Luiz Borges fazerem de seus textos verdadeiras colchas de retalho, à medida que se alimentam de outros textos. O intertexto convida ainda o leitor a passear pelos labirintos da linguagem e incita-o a tomar parte no jogo interdiscursivo. O vocábulo “jogo”, aliás, nos remete à obra experimental **O jogo da Amarelinha (Rayuela, 1963)**, de Julio Cortázar, a qual propicia experiências de leitura diversas, posto que se pode pular capítulos, subverter a ordem cronológica, entre outras possibilidades.

Voltando agora à prática da intertextualidade no contexto pós-moderno: em **Poética do Pós-Modernismo**, Hutcheon (1991, p. 157), a alude como uma “manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor, e de um desejo de reescrever

o passado dentro de um novo contexto”. Advém daí o termo “presentificação do passado”, cunhado pela autora, bem como o anseio de conferir novos segmentos ao antigo, conforme viemos procurando discutir e exemplificar.

Se, por sua vez, Shakespeare e Jane Austen inspiraram levadas de obras-respostas a seus trabalhos, o mesmo pode ser dito, ou se aplica, acerca da/à escritora-símbolo do modernismo e dos feminismos, Virginia Woolf (1882-1941). Além de suscitar, até no contexto atual, uma série de trabalhos acadêmicos e angariar uma verdadeira legião de fãs, tanto no âmbito da crítica literária, quanto no cenário sócio-cultural, basta lembrarmos da emergência da “*The Virginia Woolf Society of Great Britain*”, organização sem fins lucrativos a qual se propõe a promover o espólio da autora, bem como a transformação de sua antiga casa de campo, *Monk’s House*, em cenário de visitação turística. Woolf instiga, ainda, profícuos diálogos com artistas da contemporaneidade.

Um dos autores aos quais se pode estabelecer possíveis conexões com a prosa da escritora inglesa é Edward Albee, que publicou, em 1962, a peça **Quem tem medo de Virginia Woolf? (Who’s afraid of Virginia Woolf?)**, posteriormente adaptada para o cinema com o mesmo título e com direção de Mike Nichols. Embora não encontremos, nesse trabalho em particular, referências explícitas à poética *woolfiana*, conforme posteriormente veremos em produções de outros autores, podemos, ainda assim, estabelecer alguns paralelos entre a supracitada obra e o conto “Lappin and Lapinova” (1939), posto que ambos os textos partilham da mesma temática, a crise conjugal.

Seguindo na linha do teatro, Eileen Atkins, escritora pós-moderna, apropria-se de aspectos biográficos de Woolf para compor **Vita & Virginia** (1995), peça na qual propõe uma dramatização da correspondência trocada entre a escritora britânica e seu *affair* Vita Sackville-West. Foi precisamente a esta autora, aliás, que Virginia dedicara o romance **Orlando: A Biography** (1928). Vale lembrar, também, que a referida obra de Atkins será transposta ao meio audiovisual em breve (2018), conforme consta no site *IMDb*. Dessa forma, ao revisitar e deslocar temporalmente o romance vivido pelas artistas modernistas, Eileen lança novo olhar à temática, ao passo que abre um leque de possibilidades interpretativas, haja vista que a correspondência, lida no contexto contemporâneo, ganha outros vieses.

No âmbito do romanesco, há que se destacar o aclamado **As Horas (The Hours)**, 1998, de autoria do norte-americano Michael Cunningham, objeto do presente estudo. Em primeiro lugar, deve-se ressaltar a natureza intertextual da narrativa, a qual se vale, tanto estrutural quanto tematicamente, do romance **Mrs. Dalloway** (1925), de Woolf, obra-prima do Modernismo britânico, para sua composição. O autor relata, em uma entrevista concedida à

PBS NewsHour no ano de 1999, que tomara conhecimento do referido romance da escritora inglesa ainda bem jovem, e que, a despeito de pouco compreender a obra, viu-se fascinado pelo virtuosismo de sua linguagem poética, bem como pela sua capacidade de suturar sentenças gramaticais díspares com precisão cirúrgica e de oscilar entre passado e presente com a fluidez dos movimentos ondulares. Informa-nos, também, que foi precisamente **Mrs. Dalloway** que lhe instigou o gosto pela leitura:

A obra-prima *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, foi o primeiro livro significativo que li. Eu o li quase de maneira acidental, quando ainda estava no ensino médio, com 15 anos. Suspeito que qualquer leitor que se preze tem um primeiro grande livro, assim como também se tem um primeiro beijo. Para mim, foi esse livro. Ele me marcou como nenhum outro. E foi significativo para mim escrever como quem escreve um romance baseado na primeira vez em que se apaixonou, a primeira - sua primeira experiência seminal de qualquer tipo. Esse livro me parece, não sei ao certo, como algo que me aconteceu.³ (CUNNINGHAM, 1999).

Decorridas décadas desse contato inicial, Cunningham acabou, de fato, por dar vida ao livro que há muito vinha planejando. Não sem antes, contudo, incursionar pelo universo dos (des)afetos masculinos e das famílias disfuncionais em **Golden States** (1984), **A home at the end of the world** (**Uma casa no fim do mundo**, 1990) e **Flesh and Blood** (**Laços de sangue**, 1995). O autor, o qual já havia chamado a atenção da crítica, viu, com a publicação de **As Horas**, sua popularidade crescer ainda mais, pois o livro lhe rendeu três prêmios literários: *Faulkner/Pen*, *Pulitzer* e *Stonewall Book Awards*. A referida obra seria também adaptada para o cinema por Stephen Daldry em 2002, com Nicole Kidman, Julianne Moore e Meryl Streep nos papéis principais, e angariaria um Oscar. Posteriormente, Cunningham publicaria os romances **Specimen Days** (**Dias Exemplares**, 2005), **By Nightfall** (**Ao anoitecer**, 2010), e **The Snow Queen** (**A Rainha da Neve**, 2015).

Como se pode ver, a narrativa **As Horas** instaura um marco na prosa do escritor americano, não pura e simplesmente devido a seu sucesso de crítica, mas sim por enfocar e encenar a condição feminina na contemporaneidade, enquanto simultaneamente retoma uma das obras-primas de Woolf. O autor realiza, nesse livro, uma espécie de trabalho arqueológico, pois se debruça sobre o espólio *woolfiano* — livros, contos, cartas, ensaios, diários — para, a partir dele, compor seu romance: toma cá um fragmento de diário, ata lá um trecho de **Mrs.**

³ No original: “Virginia Woolf’s great novel, “Mrs. Dalloway,” is the first great book I ever read. I read it almost by accident when I was in high school, when I was 15 years old. I suspect any serious reader has a first great book, just the way anybody has a first kiss. For me it was this book. It stayed with me in a way no other book ever has. And it felt like something for me to write about very much the way you might write a novel based on the first time you fell in love, the first — your first seminal experience of any kind. This book feels like, I don’t know, something that happened to me.” (CUNNINGHAM, 1999).

Dalloway, cola acolá uma referência ensaística, e vai assim tecendo o forro de sua obra. Cabe aqui fazer um parêntese: vale lembrar que esse olhar singularizante do masculino sobre o feminino se reflete, no campo da música, por exemplo, nas canções de Chico Buarque de Hollanda e, no âmbito cinematográfico, nas produções do espanhol Pedro Almodóvar — vide **Tudo sobre minha mãe** (1998) e **Julieta** (2016).

Em verdade, podemos dizer que esse processo de referências/espelhamentos entre as obras supracitadas se estabelece quando Cunningham decide nomear seu romance “**As Horas**”, título primeiro de **Mrs. Dalloway**. Woolf assim o alude na seguinte passagem de seu diário:

Não tenho tempo para descrever meus planos. *Eu deveria falar muito sobre As Horas* e o que descobri; como escavo lindas cavernas por trás das personagens; acho que isso me dá exatamente o que quero; humanidade, humor, profundidade. A idéia (sic) é que as cavernas se conectem e venham à tona.⁴ (WOOLF *apud* CUNNINGHAM, 1999, p. 07, grifo nosso).

Essa apropriação nos remete à prática do palimpsesto, conhecida estratégia de resistência literária feminina e feminista (Cf. GILBERT; GUBAR, 2000, p. 73), pois o escritor norte-americano tece o título de seu livro sob o da escritora londrina e assim sugere, em uma manobra um tanto quanto ousada, que a autora poderia ter escrito as suas Horas, haja vista que o romance é todo cosido à sua maneira.

Ao tratar da intertextualidade em **Introdução à Semanálise** (1974), Julia Kristeva postula que “[...] a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)” (p. 64), e complementa, aludindo à uma figura de linguagem, que “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (p. 64). Vemos Cunningham encenar esses pressupostos ao incorporar à malha do seu quarto livro uma série de fragmentos ou retalhos de **Mrs. Dalloway**, levando o leitor de **As Horas** a experimentar uma sensação de familiaridade para com a referida obra de Woolf, mesmo que porventura não tenha com ela tido contato direto. Cria-se, assim, um efeito de espelhamentos, já que um texto nos encaminha a outro(s), postura essa, como viemos discutindo, deveras recorrente no cenário artístico pós-moderno.

Notamos diferenças, porventura, no que concerne à configuração dessas narrativas. Em oposição à propositada falta de rigor em demarcar os pontos de vista em **Mrs. Dalloway** — o leitor transita, sem sobreaviso, pelo olhar de Clarissa Dalloway, deste para o de Peter Walsh,

⁴ No original: “I have no time to describe my plans. I should say a good deal about The Hours, & 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, & each comes to daylight at the present moment.” (WOOLF *apud* CUNNINGHAM, 1998, p. 01).

volta ao de Clarissa, parte para o do soldado Septimus Warren Smith, de novo Walsh, e retorna à Dalloway..., e eis que assim os fios da trama vão se entrelaçando — bem como à ausência de capítulos —, a narrativa transcorre (ou escorre) toda de uma vez, em fluxo contínuo e em uma linguagem que procura simular os processos da psique — encontramos, no romance **As Horas**, uma certa “linearidade estrutural”. Isso é devido ao fato da transição entre os focos narrativos se dar de maneira mais “ordenada”: os capítulos se alternam entre as três protagonistas e, nos espaços destinados aos títulos, indica-se, por meio do sobrenome, a qual personagem pertencerá o foco naquele momento. É curioso como Cunningham inicialmente instaura “barreiras” espaço-temporais entre essas figuras femininas só para, ao longo da trama e em uma postura tipicamente pós-moderna, as questionar e desestabilizar na medida em que as personagens remontam umas às outras. Se consultarmos a adaptação cinematográfica de **As Horas**, notaremos como essas separações se revelam ainda mais artificiais, posto que os planos da diegese são constantemente sobrepostos, criando, assim, um efeito de unidade e simultaneidade.

Entretanto, conforme havíamos dito, não é somente no nível da estrutura que **As Horas** se propõe a retomar **Mrs. Dalloway**. No artigo “Virginia Woolf, my mother and me”, publicado no jornal *The Guardian* em 2011, Michael Cunningham enfatiza que uma das estratégias narrativas mais caras à escritora londrina era revelar que, por detrás da aparente trivialidade do dia a dia, dos afazeres domésticos, dos eventos comezinhos e comédidos como a compra de um ramallete de flores, podia-se descobrir, nas palavras do autor, “muito do que se precisava saber sobre toda a vida humana”, ou, como postula Erich Auerbach em seu renomado ensaio “The Brown Stocking” (“A meia marrom”, 1946), “[...] existe a confiança de que em qualquer fragmento escolhido ao acaso, em qualquer instante, no curso da vida está contida e pode ser representada a substância toda do destino.” (2002, p. 493).

Dessa maneira, vemos romances inteiros serem tecidos a partir de uma mera fração de tempo cronológico. Além dos supracitados **Mrs. Dalloway** e **As Horas**, obviamente, configuram exemplos as obras **A Paixão segundo G.H.** (1964), de Clarice Lispector — na qual a protagonista, identificada apenas por meio das iniciais do título, passa a narrativa toda, que por sua vez transcorre em algumas horas, refletindo acerca dos mistérios da condição humana, sem nem ao menos sair do quarto em que se encerra — e o hermético compêndio **Ulisses** (*Ulysses*, 1922), de James Joyce — o qual, por sua vez, revisita, reencena e condensa a **Odisseia** homérica — ambas aqui mencionadas apenas a título de ilustração.

Vale ressaltar, ainda, que Virginia Woolf já havia explorado esta temática no âmbito do conto. Como sabemos, este gênero lhe propiciou vasto campo para experimentalismos

referentes não apenas no que tange à temática, mas também a estratégias narrativas, tanto é que encontramos, em algumas de suas produções mais notáveis, como “The Mark on the Wall” (“A marca na parede”, 1917) e “Mrs Dalloway in Bond Street” (título homônimo na tradução para o português), elementos os quais seriam posteriormente reproduzidos e amplificados na esfera romanesca, a saber: enredo minimalista; estilo narrativo que remonta ao impressionismo, devido às livre-associações de ideias; mescla entre-tempos (passado/presente); e problematização/retrato da condição feminina. Este último conto mencionado, aliás, gesta a narrativa **Mrs. Dalloway**.

O (a) escritor(a) moderno(a) e pós-moderno(a) pouco se preocupa em narrar as epopeias, os trâmites dos heróis, seus momentos de astúcia e de fraqueza, a intervenção e a querela dos deuses ou a inexorabilidade do destino. A jornada de seus “heróis” e de suas “heroínas”, em contrapartida — como podemos observar em **As Horas** e em **Mrs. Dalloway** — consiste muito mais em uma caminhada pelas tortuosas e incertas veredas da mente. Assim vagam essas personagens, imersas na liquidez das “rememorações” e embaladas pelos sinos de outrora — aqui a palavra “sinos” nos alude ao Big Ben e se aplica ao contexto de **Mrs. Dalloway** e Clarissa — os quais nunca se cansam de dobrar anunciando a impossibilidade de se reaver o que se perdera. Este pretérito, portanto, não hesita em irromper, sem nenhum sobreaviso, em meio ao presente, provocando assim uma série de curtos-circuitos nas instâncias narrativas espaciais e temporais. Nestas obras de “cunho intimista”, informa-nos ainda Auerbach (2002), ao descrever a poética de Woolf, os eventos externos à trama servem única e exclusivamente como fagulhas para impulsionar movimentos de regresso/revisita ao passado, bem como para representar os processos internos à consciência das personagens. Por este motivo, tanto **Mrs. Dalloway** quanto **As Horas** pouco nos oferecem em termos de progressão de enredo.

No romance de Woolf, acompanhamos um dia na vida da personagem Clarissa Dalloway, uma aristocrata inglesa de meia idade. Vemo-la transitar com encantamento pelas ruas de Londres, em uma bela manhã ensolarada, em meados do mês de junho, no ano de 1923. No decorrer do trajeto, que terá como destino uma floricultura, a protagonista vai encontrando alguns conhecidos, com os quais conversa brevemente. Já dentro da loja e com a atenção dispersa devido à tarefa de escolher as flores, sobressalta-se ao ouvir um barulho semelhante ao de uma “explosão”: eis que um “auto” — como eram chamados os carros da época —, aproximara-se dali, aglomerando uma série de transeuntes curiosos. Pôde-se ver, de relance, que o veículo pertencia a alguma figura de certa importância social, quiçá o príncipe de Gales,

o primeiro ministro britânico, ou a à rainha, mas não se divisou ao certo quem. Eis alguns exemplos dos eventos externos, sintéticos e quase sem importância, dos quais trata Auerbach.

São justamente esses episódios que deflagram os eventos internos, a miríade de pensamentos das personagens. Dessa maneira, o leitor vai, paulatinamente, partilhando das recordações de Clarissa, à medida que a personagem caminha pela Bond Street e escolhe um ramo de flores para sua festa. Suas memórias vêm à tona em *flashes*, desordenadas, fragmentárias: aos dezoito anos, se enamorara do amigo Peter Walsh; logo depois se encantara pela revolucionária Sally Seton, “[...] absurda... completamente absurda. Mas o seu encanto era irresistível, pelo menos para ela [...]” (WOOLF, 2011, p. 41); tudo isso para se casar com Richard Dalloway. Por fim, já feita a compra, vemo-la retornar à casa e recepcionar, algumas horas depois, Peter — justamente Peter Walsh, um pouco mais velho, sim, mas com o mesmo sentimentalismo de poeta e a brincar com aquele canivete, tique que tanto a incomodava — para, logo depois, o convidar a tomar parte em mais uma de suas célebres festas.

Na obra **As Horas**, Michael Cunningham opta, de modo análogo à escritora inglesa, por privilegiar o elemento feminino em detrimento do masculino — cabe lembrar que a personagem Richard Brown, a qual desempenha um papel importante nesse romance, configura uma exceção a esse pressuposto —, bem como por condensar o enredo. Entretanto, ao invés de dispor de uma única personagem como elemento central e centralizador da trama (Clarissa Dalloway), vemos o romancista norte-americano promover proliferações na tessitura narrativa ao entretecer/tecer três figuras, cada qual em um plano espaço-temporal distinto, “divisões” essas que, porventura, se revelam deveras tênues.

Primeiramente, é-nos apresentada Virginia Woolf, incorporada à trama como personagem. Encontramo-la em uma de suas casas de repouso, conhecida como *Hogarth House*, situada nos arredores de Richmond. É o ano de 1923 e a londrina se encontra inteiramente imersa em seus projetos literários. Segue uma verdadeira rotina monástica, pois, em favor da escrita, se exilara dos criados e do marido Leonard, além de se abster de quaisquer afazeres e assuntos relacionados à casa. Durante toda a narrativa de **As Horas**, Woolf, personagem e escritora — eis aqui, portanto, uma figura duplamente ficcional — ocupa-se de uma nova tarefa: a elaboração de um rascunho que posteriormente viria a se concretizar no romance **Mrs. Dalloway**.

Ao promover uma inserção da obra a que pretende parodiar — o termo “paródia”, como aqui o empregamos, remonta à concepção de “repetição com diferença”, conforme postula Linda Hutcheon (1985, 1989, 1991), claramente influenciada pela Desconstrução *derridiana* — em seu romance, Cunningham não só certamente se apropria da poética *woolfiana*, mas a

ressignifica. Ao fazê-lo, promove, ainda, uma reflexão sobre o ato da escrita no contexto pós-moderno — e, indiretamente, lança-nos uma série de questionamentos: o que se deve fazer com os textos e demais manifestações discursivas do passado?; pode um autor contemporâneo ser original?; no que consiste a ideia de “originalidade”, afinal? —, bem como reproduz o crescente interesse pelos estudos relacionados à linguagem.

Na contemporaneidade, como enfatizado alhures, torna-se bastante recorrente o emprego de práticas metalinguísticas. O texto se dobra sobre si mesmo, encena sua própria falta de inteireza, desnuda sua condição intrinsecamente referencial, verga-se, como Narciso o fizera, sob seu próprio reflexo. **As Horas** surge, portanto, como uma obra que se propõe a estabelecer um diálogo diferido com um texto canônico. É, acima de tudo, um romance tecido a partir de outro, sem, entretanto, dele se tornar refém, reescrita ou mera cópia (mímesis pela mímesis). Cunningham se vale literalmente das linhas da escritora inglesa, mas nos oferece um novo “produto”:

Nunca pensei em reescrever Mrs. Dalloway. Eu jamais presumiria fazer algo desse tipo. O que eu queria fazer era mais parecido com a música, com o Jazz, onde um músico improvisa a partir de uma grandiosa música do passado - não para reinventá-la, ou para reivindicá-la diretamente, mas sim *para honrá-la e a partir dela tentar fazer outro trabalho artístico. Usar algo que já existe como a base para algo novo*, assim como os romancistas tradicionalmente usam suas vidas e as vidas de pessoas ao seu redor como seus temas. ⁵ (CUNNINGHAM, 2003, p. 111, grifos nossos).

A nosso ver, esse anseio por escrever uma obra que possa, ao mesmo tempo, prestar um tributo a um outro trabalho e frente a ele se auto-afirmar encontra-se metaforizado no poema “O outro tigre”, de Jorge Luís Borges, tanto é que o escritor norte-americano o inclui no prefácio desse seu quarto livro:

Procuraremos um terceiro tigre.
Como os outros, este será uma forma
De meu sonho, um sistema de palavras
Humanas, não o tigre vertebrado
Que, para além dessas mitologias,
Pisa a terra. Se disso, mas algo
Me impõe esta aventura indefinida
Insensata e antiga, e persevero
Em procurar pelo tempo da tarde
O outro tigre, o que não está no verso.⁶

⁵ No original: “*I never thought of myself as rewriting Mrs. Dalloway.* I would never presume to do something like that. What I wanted to do was more akin to music, to jazz, where a musician will play improvisations on an existing piece of great music from the past – not to reinvent it, not to lain any kind of direct claim into it, but *to both honor it and try to make other art out of an existing work of art. To use something that actually exists as the basis of something new*, very much the way novelists traditionally use their lives and the lives of people around them as their subjects.” (CUNNINGHAM, 2003, p. 111, grifos nossos).

⁶ Tradução para o inglês, da qual se valeu Michael Cunningham: “We will hunt for a third tiger now, but like the

Podemos tomar esse texto como representante do projeto estético-literário de Cunningham para a composição de suas “Horas”. Cabe ressaltar a simbologia do algarismo “três”, ao qual pode aludir ao pluralismo, às aporias e a um repensar de margens/fronteiras. Lembremos, ainda, que essa postura inquisidora é tipicamente pós-moderna, pois, como sabemos, essa estética refuta de maneira veemente quaisquer oposições binárias e hierarquizantes. Destarte, o artista pós-moderno encontra-se em perene busca por um “terceiro tigre”, ou por renovadas vias de significação. Se reexaminarmos o artigo “Virginia Woolf, my mother and me”, veremos que o romancista estadunidense abandonara a ideia primeira de **As Horas**, a qual consistia em entrelaçar, por meio de capítulos alternados, um dia na vida da personagem Virginia e um dia de Clarissa Vaughan, espécie de re-leitura da Clarissa de Woolf. O projeto não foi à frente até que uma terceira figura feminina se interpusesse entre o duo.

Desse modo, tem-se, portanto, no segundo “eixo” narrativo do supracitado romance, a personagem Laura Brown. Cunningham relatara, por diversas vezes em entrevistas, que Laura fora livremente inspirada em sua mãe. A partir dessa mescla entre o biográfico e o ficcional, bastante recorrente na pós-modernidade, surgiu a outra protagonista de **As Horas**.

Deixemos agora a *Hogarth House* da personagem Virginia, os arredores de Londres e a década de 1920 para passearmos em Los Angeles na década de 1950. Encontraremos Laura em uma daquelas monótonas casas suburbanas, às voltas com o preparo de um bolo de aniversário, sob o olhar atento do filho de três anos, Richie ou Richard. Seu marido, Dan, recém chegara da Segunda Guerra, e agora procura retomar a vida de antes. Quando retorna do trabalho espera encontrar tudo limpo e arrumado, os pratos na mesa, a família reunida, harmonia. Laura, entretanto, não leva jeito na cozinha e o bolo não sai como planejado. Ademais, só lhe interessa poder voltar ao romance que deixara aberto ainda há pouco na escrivaninha de seu quarto. Recordara-se perfeitamente do que lera na madrugada, do passeio de Clarissa Dalloway pela Bond Street, da compra das flores e do Big Ben anunciando as horas. Até parecia que aquela cena se desenrolava ali mesmo, em sua cozinha. Como podia alguém escrever com tanta maestria? “[...] Num outro mundo, talvez passasse a vida inteira lendo. Mas este é o novo mundo, o mundo resgatado — não há muito espaço para o ócio.” (CUNNINGHAM, 1999, p. 37).

others, this one/too will be a form of what I dream, a structure of words, and/not the flesh and bone tiger 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 this verse”. (BORGES *apud* CUNNINGHAM, 1999, p. 07).

Limitada frente às poucas possibilidades que lhe cabiam naquele momento, Mrs. Brown experiencia um sentimento de inadequação, uma inquietude, o “mal sem nome” de que trata Betty Friedan (1963) em **Mística feminina**, a qual procura sanar via leitura. O texto que Woolf esboçara no início da década de vinte atravessa as barreiras espaço-temporais e chega para desarranjar a “vidinha pacata” e milimetricamente artificial de Laura, tanto é que a personagem encontra, na prosa *woolfiana*, — está lendo não apenas **Mrs. Dalloway**, mas todo o espólio da inglesa — inspiração para construir a sua própria narrativa, posto que, ao fim de **As Horas**, abandona a família e se muda para o Canadá, onde se torna bibliotecária. Ainda que esse gesto lhe traga, posteriormente, consequências desastrosas (Richard nunca superou a perda da mãe, e acabou por suicidar-se), podemos dizer que, apesar desse contratempo, Cunningham presta, por meio de Laura Brown, um tributo à leitura, demonstrando seu potencial transformador e desautomatizador.

Antes de passarmos à terceira personagem de **As Horas**, Clarissa Vaughan, cabe uma nota, a qual nos induz a uma aproximação entre as palavras *texto* e *tecido* a que viemos nos referindo ao longo destas considerações, aludida por Roland Barthes (1993) em **O Prazer do Texto**. O autor nos mostra que os campos semânticos entre esses vocábulos se avizinham, e que, de modo particular, na pós-modernidade, o texto passa a ser visto como um véu inacabado, uma malha composta por infindas camadas, tecido-vivo, capaz de se reordenar e de se conectar a outros textos:

*Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuaremos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido - nessa textura - o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolve ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido e a teia da aranha). (BARTHES, 1993, p. 82-83, grifos nossos).*

Podemos dizer que o romance supracitado encena esse “entrelaçamento perpétuo” do qual trata Barthes, pois temos, simultaneamente, a personagem Virginia Woolf em uma ponta da narrativa, sentada em uma cadeira de balanço, envolta por uma nuvem de cigarros e uma pilha de rascunhos, fiando as suas “Horas”. Na outra extremidade desta colcha de retalhos encontramos Laura Brown, a leitora voraz (o marido lhe alcunhara “ratazana de biblioteca”), descosendo, desfiando o pano que a primeira tecera. Assim, a narrativa **As Horas** vai se deixando tecer e destecer continuamente, tal qual o manto de Penélope. Vale lembrar que a estrutura em *mise-en-abyme* também propicia esse movimento de ininterrupto entrelaçamento, haja vista que a história de cada personagem se sobrepõe e suplementa a da outra: os escritos

de Woolf chegam à Laura, e, por sua vez, são “encenados”, em um novo contexto e sob novas circunstâncias, por um terceiro ser: Clarissa Vaughan.

No terceiro “eixo” de **As Horas**, e em renovada configuração espaço-temporal, acompanhamos um dia na vida da personagem Clarissa Vaughan, editora de renome, residente em um apartamento de luxo na cosmopolita Nova Iorque do final do século XX. Michael Cunningham relatara, ainda na entrevista concedida à **The Missouri Review** (2003, p. 111-128), que, ao decidir escrever um romance a partir de **Mrs. Dalloway**, logo lhe ocorreria o seguinte questionamento: o que aconteceria se alguém bastante similar à Clarissa Dalloway estivesse inserida no contexto contemporâneo, livre das restrições impostas às mulheres da década de 1920? Se essa personagem se visse liberta, seriam seu comportamento e suas crenças radicalmente diferentes ou similares aos da Clarissa de antes? Será que ela lhe imporia suas próprias restrições?

A partir dessa proposição, o escritor norte-americano compõe a sua Clarissa, a qual, de maneira análoga à de Woolf, caminha pela cidade — Nova Iorque, e não mais Londres — com o intuito de comprar flores; encontra e conversa com alguns conhecidos ao longo desse passeio; recorda momentos marcantes de seu passado e organiza preparativos para uma festa, que nesse caso não se concretizará. Lembremos, entretanto, que, no âmbito da arte contemporânea, a repetição vem sempre acompanhada de diferenças, e de que Cunningham procura, nessa obra, trazer Woolf para o contexto pós-moderno, promovendo, assim, uma mescla entre o “velho” e o “novo”, visando sempre à polifonia e à proliferação de sentidos. Clarissa Dalloway, agora Clarissa Vaughan, encontra-se inserida em um cenário cibernético-informacional, e, graças às conquistas que lhe foram agraciadas pelo Feminismo, pode ter um emprego e “um teto todo seu”, o qual divide, inclusive, com Sally Seton, sua companheira de longa data.

2. *Thinking back through the mother: o legado de Woolf na contemporaneidade*

“For we think back through our mothers if we are women.” (WOOLF, 2015, p. 56).

Virginia Woolf já despertava fascínio em meio a seus pares. Escritora refinada e incansável aspirante das renovações literárias e culturais, participara do *avant-garde* grupo de *Bloomsbury*, e fundara, em 1917, e juntamente a seu marido Leonard, a editora *Hogarth Press*. No compêndio **Virginia Woolf: Interviews and Recollections** (1995), amigos, parentes e admiradores da londrina procuraram lançar luz sobre estes e outros aspectos de sua vida e obra. Dentre os textos que compõem o referido livro, consta o depoimento de Rudolf John Frederick Lehmann (1907-1987), intitulado “Working with Virginia Woolf”, no qual o poeta relata o período em que atuara como editor do espólio da britânica. Tendo trabalhado junto da autora pela *Hogarth*, John Lehmann conta que, embora Woolf fosse reconhecida e celebrada no cenário das letras, mostrava-se deveras incrédula quanto ao potencial de seus escritos. Tanto temia as represálias que cada nova publicação lhe desencadeava austeras crises ansiolíticas.

Se por sua vez a inglesa já manifestara sua descrença para com a narrativa **The Waves** (**As Ondas**, 1931), conforme podemos observar no seguinte trecho de uma de suas cartas endereçadas à Lehmann — “Fiquei bastante desanimada ao ouvir que imprimimos 7.000 cópias. Tenho certeza de que 3.000 seriam mais do que suficientes... As outras 4.000 se acumularão para sempre no estúdio, em volta de mim, como cadáveres em decomposição.”⁷ (WOOLF *apud* LEHMANN, 1995, p. 124) —, a qual logo se revelaria um sucesso de público e de crítica, anos mais tarde, com o manuscrito de **Between the Acts** (**Entre os Atos**, 1941), Virginia experimentaria outro revés emocional.

Decorridas quase oito décadas desses incidentes e de seu falecimento, Woolf havia não apenas forjado “*a place of her own*” no cânone ocidental ao se estabelecer como uma das principais expoentes do Modernismo e do Feminismo em língua inglesa, bem como ainda hoje continua a instigar, no cenário contemporâneo, frutíferos diálogos na seara artística. Conforme intentamos demonstrar anteriormente, alguns escritores e escritoras pós-modernos(as) se propõem a revisitar suas obras, com vistas a lhes conferir novos vieses. Enfocamos, de modo especial, a narrativa **As Horas** (1998), de Michael Cunningham, e mencionamos brevemente as peças teatrais **Who’s afraid of Virginia Woolf?** (1962), de autoria de Edward Albee, e **Vita & Virginia** (1995), de Eileen Atkins.

⁷ No original: “I’m rather dismayed to hear we’ve printed 7,000: for I’m sure 3,000 will feed all appetites; and then the other 4 will sit round me like decaying corpses for ever in the Studio.” (WOOLF *apud* LEHMANN, 1995, p. 124).

Partindo agora para o gênero ensaístico, há que se destacar os textos da norte-americana Rebecca Solnit (1961 --). Além de escritora, historiadora e ativista, configura-se como uma das mais proeminentes vozes do Feminismo hodierno. “Herdeira” da tradição *woolfiana*, Solnit dedica-se, de maneira análoga à sua predecessora, inteiramente à arte da palavra, e conta com uma extensa produção. Seus escritos permeiam áreas diversas e versam sobre vasto leque temático, como política, literatura, cultura pop, mídia e misoginia, apenas para citar alguns exemplos. Essa autora nos chama a atenção não apenas pela versatilidade, mas também por seu estilo de escrita. Com uma prosa direta, despojada de hermetismos e/ou academicismos, e por vezes se valendo de experiências pessoais como fonte de inspiração, Rebecca traz ao conhecimento de vasta gama de pessoas assuntos de suma importância, tais como repressão feminina e violência doméstica/sexual, além de promover uma aproximação com o espólio de Virginia Woolf. É curioso como a americana incorpora, em seus ensaios, até mesmo o tom levemente irônico e a veia cômica da escritora londrina.

Solnit intenta, ainda, por meio dos livros **Men Explain Things to Me (Os Homens Explicam Tudo Para Mim, 2014)** e **The Mother of All Questions (A Mãe de Todas as Perguntas, 2017)**, fornecer a seus leitores um vislumbre da condição feminina no século XXI, bem como avaliar os avanços e as limitações — ainda há muito a ser conquistado — do movimento feminista. Como se sabe, essas questões relacionadas ao feminino — tais como a figura da *escritora* e os percalços que enfrentava quando decidia tomar a pena; a emergência e consolidação de uma tradição literária feminina e feminista; o resgate e revisita dos nomes responsáveis por forjar esse espaço no cenário androcêntrico das letras; as representações (arquetípicas ou não) do feminino na literatura; a necessidade de se garantir que as mulheres tenham liberdade monetária e intelectual; e seu ofuscamento nos âmbitos artísticos e socioculturais, mencionadas apenas a título de ilustração — sempre interessaram à Virginia Woolf, tanto é que a britânica discorreu longa e apaixonadamente acerca dessas temáticas em seus ensaios.

Embora o Feminismo, tal como hoje o conhecemos, só fosse florescer, de fato, na França nos idos da década de 1960 e 1970, pode-se dizer que esse movimento vinha há muito sendo gestado por uma série de escritoras e intelectuais. Se voltarmos aos séculos XIV e XV — certamente poderíamos recuar ainda mais e incluir nesse bojo, por exemplo, os escritos da poetisa grega Safo, dentre outros nomes; porém, cremos que esse recorte temporal já nos fornece uma visão panorâmica acerca da literatura de cunho feminista —, e passearmos pelos salões e quartos da corte de Charles V, encontraremos uma mulher deveras singular, a italiana (nascera em Veneza, mas morara na França a vida toda) Christine de Pizan (1364 – 1430).

Figura de destaque na paisagem literária medieva, Christine foi uma das primeiras mulheres a viverem exclusivamente com a renda proveniente dos seus escritos. Além de produzir em um cenário hegemonicamente masculino, o que por si só já constituía um feito notável, a autora ainda ganhara notoriedade como poetisa.

Ainda que se dedicasse com mais afinco a esse gênero, Pizan nos presenteou com a obra em prosa **La cite du dammes** (**The City of Ladies**, 1405), um texto o qual podemos considerar como “proto-feminista”, pois, conforme ela mesma relata no prefácio do referido livro, decidira fazer dele uma espécie de manifesto/resposta à misoginia institucionalizada nos âmbitos das ciências e das Artes: basta consultarmos os escritos ou as antologias de poetas, clérigos, filósofos, historiadores e demais “autoridades” do período, para constatar como a figura feminina era incomensuravelmente vilipendiada. Os religiosos enfatizavam sua natureza perfídia e a conclamavam à castidade e à retidão moral; para os poetas, o feminino era intrinsecamente derrisório, tanto que o termo “poetisa” era tido como menor/pejorativo; filósofos e historiadores também lhe renegavam a segundo plano, tolhendo-lhe o direito à voz. Nesse sentido, **La cite du dammes** emerge como um texto reacionário, que se propõe senão a desarticular, pelo menos a questionar os preceitos patriarcais.

Deixemos agora os cercos franceses e avancemos até a Inglaterra do século XVIII. Em meio ao efervescente período Industrial, e ainda antes das primeiras manifestações em favor do movimento sufragista — que, por sua vez, despontariam no século subsequente — uma escritora causou severo incômodo a seus pares masculinos, tanto que o escritor Horace Walpole lhe conferira a alcunha “hiena de saias”, ou “*hyena in petticoats*”, no inglês. Essas reações extremistas devem-se ao fato de que Mary Wollstonecraft (1759-1797), mãe da criadora de **Frankenstein**, (1818), produzira um texto que seria visto, naquele momento histórico, como uma espécie de “aberração”, posto que ousara — lembremos que se trata do ano de 1792 —, tecer um longo e contundente manifesto em favor dos direitos femininos. Em **A Vindication of the Rights of Women** (Uma Reivindicação pelos Direitos da Mulher), a autora advoga que não há justificativas plausíveis para se coibir a participação política das mulheres, tampouco para as confinar aos âmbitos domésticos e lhes privar de acesso à educação formal. Se ambos os sexos dispusessem da mesma liberdade jurídica e social, argumenta ainda Wollstonecraft, as benesses seriam repassadas à sociedade como um todo. Ainda que tenha sido ostracizada na época, a inglesa seria reconhecida, anos mais tarde, pela crítica de vertente feminista, a qual lhe congratularia pela atitude subversiva, bem como por impulsionar os debates acerca desse assunto. Ademais, pode-se dizer que o supracitado texto inspiraria obras subsequentes, como as do casal de intelectuais John Stuart Mill (1806-1873) e Harriet Taylor Mill (1807-1858).

Em conjuntura, John e Harriet escreveram **Essays on Sex Equality (Ensaio sobre a igualdade sexual)**, reunidos em uma única coletânea em 1970), uma das produções influentes no âmbito feminista do século XIX. Inspirados pelos ideais da Revolução Francesa, procuraram cunhar um Feminismo de vertente liberal-sufragista, tanto é que, no referido livro, ambos não se atêm apenas à questão da liberdade monetária, pois propõem ainda que as mulheres tenham amplo direito ao voto e ao divórcio. O apoio de John Mill às causas feministas lhe custou o prestígio social e inúmeras represálias por parte de seus contemporâneos; entretanto, esses contratempos não o impediram de dar seguimento aos seus escritos em prol do feminino. Vemos o autor revisitar essa temática no ano de 1869, por meio da obra **The Subjection of Women (A Sujeição das Mulheres)**, também produzida em parceria com sua esposa, Harriet. Atualmente, e de maneira análoga à sua companheira, Mill é celebrado como uma personalidade simpática ao movimento. Além disso, podemos dizer que o inglês contribuiu, sobretudo, no sentido de inspirar outros homens a seguirem seus passos e se posicionarem em favor da emancipação feminina em todas as suas esferas e meios.

Dando continuidade ao nosso percurso em busca das “raízes” do Feminismo e chegando ao século XX, faz-se imprescindível destacar a produção ensaística da escritora britânica Virginia Woolf. Antes de discorrermos acerca da contribuição desta autora para com a formação do referido movimento, cabe tecer uma nota: certamente poderíamos prosseguir nessa caminhada de resgate de nomes que fomentaram a tradição crítico-literária feminista ocidental, lista essa que, por sua vez, nos levaria às obras sociológicas de Simone de Beauvoir — **O segundo sexo**, volumes I e II — ao estudo de Betty Friedan sobre o “mal-estar” que acometia a dona de casa dos anos 1950 — **Mística feminina** — à poética provocativa de Kate Millet, e a muitos outros; porventura, optamos, por ora, por nos ater à produção de Woolf, já que no presente capítulo intentamos discorrer acerca de seu sumário papel na concepção do Feminismo, bem como de sua eminência no cenário atual, tanto é que, conforme viemos procurando demonstrar, alguns autores e autoras pós-modernos (as) se valem de seus textos/obras como base para seus escritos. O próprio ato performado por Michael Cunningham em **As Horas**, o qual consiste em incorporar a figura da escritora londrina — em forma de personagem — à tessitura desse seu romance já é, por si só, deveras significativo, pois sinaliza em favor de um interesse por parte dos artistas contemporâneos em revisitar e evidenciar o espólio da britânica.

Voltando agora à contribuição de Virginia Woolf para com o Feminismo: Toril Moi nos informa, em **Sexual/Textual Politics**, (1985), que a londrina se encontra, agora mais do que nunca, sob os holofotes da crítica hodierna; por conseguinte, seus trabalhos estão sendo

relidos e reavaliados. O parecer de Elaine Showalter acerca da autora, por exemplo — expresso no ensaio “Virginia Woolf and the flight into androgyny”, contido no livro **A Literature of their own** (1977) — encontra-se descreditado. Os aspectos estilísticos que condenara em **A room of one’s own**, tais como o emprego de estratégias narrativas que visem à multiplicidade de pontos de vista, configuram, a nosso ver, práticas essencialmente feministas, pois essa suposta recusa à “objetividade” pode ser interpretada como uma afronta ao “unitário”, ao “fechamento” e à contenção de significados. Nas palavras de Toril:

Showalter almeja que o texto literário forneça ao leitor uma certa segurança, uma perspectiva sólida a partir da qual se pode julgar o mundo. Woolf, por outro lado, parece praticar o que chamaremos de forma de escrita “desconstrutiva”, a qual envolve e portanto expõe natureza dúbia do discurso. Em sua própria prática textual, Woolf expõe a maneira pela qual a linguagem se recusa a ser contida a um único significado essencial subjacente.⁸ (MOI, 2002, p. 09).

Ademais, arriscamos dizer que esse traço estilístico *woolfiano*, isto é, esse apreço pelos experimentalismos linguísticos, tanto no âmbito literário quanto no âmbito da crítica — aliás, parece-nos que a inglesa questiona a separação entre esses gêneros textuais, assim como posteriormente o faria Jacques Derrida nos idos da década de 1960 — inspiraria o estilo rebuscado de escrita das feministas francesas nessa mesma década e na década subsequente, as quais, como sabemos, também se mostravam particularmente afeitas aos jogos de linguagem. As interpretações contemporâneas acerca da produção de Virginia Woolf parecem sinalizar, portanto e ainda segundo Moi, em favor de uma maior abertura para com essas questões.

É espantoso pensarmos que Woolf se tornara uma autora tão singular mesmo sem ter tido acesso à educação formal. Autodidata e leitora inveterada, a inglesa dedicara-se única e exclusivamente às Artes. Desde muito jovem aventurara-se a escrever ficção e posteriormente se veria ainda inclinada à função de crítica/teórica literária. Seu marido, Leonard, também um intelectual, a apoiara durante toda a vida, seja lhe oferecendo consolo nos momentos austeros de seus episódios depressivos, seja incentivando sua produção escrita. Leonard seria um dos curadores do espólio da inglesa, cuidando para que mesmo após a sua morte suas obras póstumas fossem publicadas, como é o caso do romance **Between the acts** — o derradeiro da inglesa — e da coletânea ensaística **Granite and Rainbow** (1958).

⁸ No original: “Showalter wants the literary text to yield the reader a certain security, a firm perspective from which to judge the world. Woolf, on the other hand, seems to practice what we might now call a ‘deconstructive’ form of writing, one that engages with and thereby exposes the duplicitous nature of discourse. In her own textual practice, Woolf exposes the way in which language refuses to be pinned down to an underlying essential meaning.” (MOI, 2002, p. 09).

Na referida coletânea, na qual encontramos ensaios sobre ficção e biografia, destacamos um texto que se propõe a versar sobre a questão da autoria feminina. Em “Women and Fiction”, Virginia Woolf escancara o silenciamento a que as mulheres foram submetidas — tanto no âmbito da História quanto no âmbito das Artes — ao longo de séculos de repressão: basta pensarmos como pouco sabemos acerca das origens e feitos de nossas “foremothers” em comparação aos nossos “forefathers”. Ora, certamente havia mulheres escrevendo, lutando nos campos de batalha — como nos mostra a russa Svetlana Aleksievitch (1948 --) em **A guerra não tem rosto de mulher**, obra vencedora do Prêmio Nobel de 2015 — e atuando nas mais variadas esferas sociais. Então, por qual motivo, Woolf nos inquire, esses nomes foram literalmente apagados e/ou renegados a meras notas de rodapé nas antologias todas?

Leis restritivas, bem como costumes misóginos vigentes desde tempos imemoriais, foram obstinadamente denegrindo o feminino, de modo a minar sua manifestação. Somente nos idos do século XVIII e no século XIX é que encontramos, de fato, uma produção literária feminina seriada no cenário inglês. A figura da mulher escritora do século XIX, informa-nos Woolf, enfim passou a dispor de alguma liberdade: daí o despontar de grandes nomes nesse período, como Jane Austen (1775-1817), Emily Brontë (1818-1848), e George Eliot (1819-1880) (pseudônimo de Mary Ann Evans) — apenas para citar alguns exemplos — nomes esses os quais forjariam uma tradição literária feminina (e feminista), bem como promoveriam o resgate de outras autoras.

Se consultarmos ainda o ensaio “Professions for Women”, proferido na *National Society for Women’s Service* no ano de 1931, e publicado postumamente em **The Death of the Moth and other essays**, em 1942, veremos que a britânica já havia discorrido acerca da autoria feminina. Aliás, é nesse texto, e com vistas a relatar os percalços aos quais as escritoras se viam sujeitas, que Woolf cunha o famoso arquétipo do Anjo do Lar, ou Anjo da Casa — *The Angel in the House*, no inglês. Trata-se, grosso modo, de uma espécie de “voz interior” que incita as mulheres a uma conduta essencialmente contemplativa e abnegada. O ofício de escritora, obviamente, não estava previsto nessa cartilha de comportamento, a qual ditava que às mulheres cabiam apenas as atividades manuais, a esfera doméstica e a subserviência para com os homens.

Era-lhes esperado que os encantassem e adulassem, e, acima de tudo, jamais manifestassem suas vontades e/ou pensamentos. Por esse motivo, a inglesa enfatiza a veemente necessidade de se desvincular desse modelo, pois só assim se pode escrever de maneira mais livre. Para tanto, e como é de seu feitio, a autora tece, no presente ensaio, uma pequena narrativa a fim de relatar seu embate com essa “voz”, que sua vez se manifesta por meio de uma figura

“espectral”. Diz-nos a londrina que sempre que se sentava em seu escritório, tomava a pena e se punha a rascunhar um texto, logo se via diante desse “ser”:

[...] E enquanto eu estava escrevendo essa resenha, descobri que se fosse resenhar livros precisaria travar batalha com um certo fantasma. E o fantasma era uma mulher, e quando vim a conhece-la melhor eu comecei a chama-la como a heroína de um famoso poema, *The Angel in the House* (O Anjo da Casa)⁹. Era ela que costumava aparecer entre mim e o papel quando eu estava escrevendo resenhas. Era ela que me incomodava e roubava meu tempo e assim me atormentava até que afinal eu a matei.¹⁰ (WOOLF, 2014, p. 43).

[...] Eu vou descrevê-la da forma mais sucinta possível. Ela era intensamente compassiva. Era imensamente encantadora. Era profundamente abnegada. Ela dominava todas as difíceis artes da vida familiar. Sacrificava-se diariamente [...] ela era tão condescendente que nunca tinha uma ideia ou desejo próprio – em vez disso preferia concordar sempre com as idéias (sic) e desejos dos outros. Acima de tudo – nem preciso dizer – era pura. A pureza era considerada sua maior beleza – o rubor de suas faces, sua graça maior. Naqueles dias – os últimos da Rainha Vitória – cada casa tinha seu anjo.¹¹ (WOOLF, 2014, p. 43-44).

Podemos dizer que a primeira passagem supracitada se faz significativa na medida em que ilustra não apenas o receio de Woolf em resenhar um livro escrito por um homem, mas sim por sumarizar o temor por parte de todas as mulheres que se propusessem a escrever naquela época ou em épocas anteriores, posto que, se assim o fizessem, adentrariam uma seara cuja presença masculina ainda era majoritária. Posteriormente, as críticas literárias britânicas — Sandra Gilbert e Susan Gubar — retomariam esse e outros ensaios de Woolf como embasamento teórico para o compêndio **The Madwoman in the Attic**, (1979), no qual propõem uma longa discussão acerca da autoria e da representação feminina na literatura do século XIX.

Nessa obra, as referidas autoras revisitam o arquétipo do Anjo do Lar, cunhado por Woolf, e o associam às representações estereotipadas do feminino no âmbito literário. Como sabemos, o pensamento estereotípico é essencialmente binário, hierárquico e excludente; por conseguinte, no que concerne a este tipo de representação, as mulheres podem ser retratadas

⁹ O poema ao qual Woolf se refere é de autoria de Coventry Patmore.

¹⁰ No original: “And while I was writing this review, I discovered that if I were going to review books I should need to battle with a certain phantom. And the phantom was a woman, and when I came to know her better I called her after a heroine of a famous poem, *The Angel in the House*. It was she who used to come between me and my paper when I was writing reviews. It was she who bothered me and wasted my time and so tormented me that at last I killed her.” (WOOLF, 2015, p. 150).

¹¹ No original: “I will describe her 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 [...] in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all – I need not say it – she was pure. Her purity was supposed to be her chief beauty – her blushes, her great grace. In those days – the last of Queen Victoria – every house had its Angel.” (WOOLF, 2015, p. 150).

ou como seres angelicais — informam-nos Gilbert e Gubar, o modelo exemplar de passividade e subserviência seria a figura da própria Virgem Maria —, como é o caso da personagem Pamela (1740) no livro homônimo de Samuel Richardson — citado apenas a título de ilustração —, ou como entes diabólicos, à maneira das personagens Lilith, Eva, Medéia e Lady Macbeth, de Shakespeare.

Com o passar dos anos, relatam ainda as teóricas, as escritoras do século XIX começariam a se desprender desses modelos de representação ditados pelo patriarcado e se aventurariam a tecer personagens complexas, cujas ações e pensamentos não se subscreviam a essa lógica essencialista. Tomemos como exemplo desse pressuposto a heroína de **Pride and Prejudice**, Elizabeth (Lizzie) Bennet, e sublinhemos sua fala irônica; recobremos a insubserviência de Jane em **Jane Eyre** (1847), de Charlotte Brontë, ou ainda enfatizemos a pungente sensação de liberdade (breve, porém significativa) experimentada por Louise Mallard, protagonista do conto “The Story of an Hour” (“A História de uma Hora”, 1894), de Kate Chopin, diante da notícia da morte do marido: de forma maestral, Chopin desvela a satisfação de Mallard apenas aos olhos do leitor, mantendo-a cautelosamente velada para as personagens com as quais ela interage.

Ainda sobre Gilbert e Gubar: embora a teóricas já tivessem se valido dos escritos ensaísticos de Woolf como “pano de fundo” para a tessitura de **Madwoman in the Attic**, é em **No Man’s Land** (1996), — obra na qual versam sobre a autoria feminina no século XX — mais especificamente no terceiro volume do compêndio, intitulado “Letters from the front”, que as autoras tratam da vida e da obra da escritora inglesa no ensaio “What is the meaning of the play? Virginia Woolf and the history of the future”. Cabe destacar, dessa reflexão, a postura visionária da Londrina frente às Artes e a sociedade, pois como nos mostram as autoras, Woolf já antevira, por exemplo, em seu ensaio “The Cinema”, o potencial da sétima arte, bem como as possibilidades de entrelaçamento entre as esferas romanesca e cinematográfica.

Há que se ressaltar, sobretudo, o belíssimo e mais renomado ensaio de Virginia, **A room of one’s own**¹² (**Um teto todo seu**, 1929), uma das peças fundamentais da crítica de vertente feminista. É nessa obra que a britânica tece a figura fictícia de Judith Shakespeare, com vistas a ilustrar as limitações a que as mulheres foram sujeitas ao longo dos séculos. Caso Shakespeare tivesse de fato tido uma irmã inclinada à escrita, informa-nos Woolf, ela jamais disporia das

¹² **A room of one’s own** é baseado em dois artigos os quais Woolf lera perante a Sociedade das Artes, em Newnham, e a Odaa, em Girton, em outubro de 1928. Como os textos se revelaram demasiadamente longos para serem proferidos na íntegra, a autora optou por condensá-los em um único ensaio, que seria publicado em 1929.

mesmas condições do bardo. Em primeiro lugar, seu talento seria descreditado — lembremos, ainda por intermédio de Gilbert e Gubar, (2000) como a pena fora intrinsecamente associada ao masculino e como as escritoras dos séculos XVIII e XIX tiveram de “lutar” para dela se apossarem —, ademais, Judith estaria impedida de frequentar bibliotecas sem autorização prévia ou acompanhamento de uma figura masculina.

Enquanto seu irmão disporia de franco acesso aos clássicos, estudaria Gramática, História, Filosofia e demais disciplinas que lhe aproovessem, a pobre moça ficaria encerrada em casa, provavelmente se ocupando de algum afazer doméstico, pois somente isto lhe seria permitido fazer. Desprovida de educação formal e impossibilitada de gerir e/ou possuir sua própria renda — as leis da época negavam-lhe este direito — restar-lhe-ia o casamento. Diante desse cenário, ter-lhe-ia sido impossível produzir peças literárias consagradas à maneira de seu irmão. Judith Shakesperare estaria, portanto, fatalmente atrelada às atribuições ditadas a seu gênero. Virginia se dedicara a problematizar e questionar justamente essas imposições, oferecendo possibilidades outras para suas leitoras. Retomemos o final de “**A room**”, no qual a autora as convoca a escrever: “Desde que vocês escrevam o que desejarem escrever, isso é tudo o que importa; e se vai importar por séculos ou apenas horas, ninguém pode dizer”.¹³ (WOOLF, 2014, p. 129).

De fato, os próprios escritos da inglesa atravessaram os séculos e, a despeito da descrença da autora, deixaram marcas indeléveis na paisagem artística contemporânea, conforme viemos procurando elucidar. Se voltarmos à polêmica obra **Men Explain Things to Me**¹⁴, de Rebecca Solnit — a qual foi uma das responsáveis pela disseminação do neologismo *mansplaining* (atitude majoritariamente masculina de se explicar às mulheres determinados assuntos que já são de seu conhecimento) pelo campo da crítica feminista atual, bem como pelas redes sociais — encontraremos um ensaio no qual a americana alude diretamente à Woolf. Intitulado “Woolf’s darkness: embracing the inexplicable” ou “A escuridão de Virginia Woolf: aceitando o inexplicável”, propõe-se a discutir aspectos da poética e da estética *woolfiana*. Antes de o fazer, entretanto, Solnit ilustra como o legado da escritora modernista ecoa/ressoa em suas obras:

Virginia Woolf está presente em cinco dos meus livros publicados neste século: *Wanderlust* [Sede de Viajar], minha história da caminhada; *A Field Guide to Getting Lost* [Um Guia de Campo para se Perder], um livro sobre as utilidades do vagar e do

¹³ No original: “So long as you write what you wish to write, that is all that matters; and whether it matters for ages or only for hours, nobody can say.” (WOOLF, 2015, p. 77)

¹⁴ As citações reproduzidas a seguir são provenientes da edição digital (*e-book*) traduzida para o português por Isa Mara Lando, pela editora Cultrix, no ano de 2014. Por esse motivo, não há numeração de páginas.

desconhecido; *Inside Out* [De Dentro para Fora], focado nas fantasias sobre a casa e o lar; *The Faraway Nearby* [O Perto Longe], um livro sobre contar histórias, sobre empatia, doenças e conexões inesperadas; e *Hope in the Dark* [Esperança no Escuro], um livrinho que explora o poder popular e a maneira como as mudanças se desenrolam. Woolf tem sido para mim uma pedra de toque, uma das figuras do meu panteão, junto com Jorge Luis Borges, Isak Dinesen, George Orwell, Henry David Thoreau e alguns outros.¹⁵ (SOLNIT, 2014).

É verdade que há muitas Virginias Woolfs – a minha tem sido um Virgílio a me guiar através das utilidades do vagar, do se perder, do anonimato, da imersão, da incerteza e do desconhecido.¹⁶ (SOLNIT, 2014).

Woolf nos deu o ilimitado, o impossível de captar, o urgente para abraçar, tão fluido como a água, infinito como o desejo, uma bússola para quem quer se perder.¹⁷ (SOLNIT, 2014).

A referida autora nos mostra, ainda, como a prosa de Virginia consiste em uma “viagem profunda pela escuridão”, ou, em outras palavras, rumo ao desconhecido, às incertezas e às aporias. Woolf, diz-nos Solnit no presente ensaio, trabalha sobretudo com a temática da liberdade aplicada aos mais variados âmbitos e meios, seja o textual — cabe aqui retomar um comentário que fizemos há pouco, sobre o fato da britânica incorporar, em sua escrita ensaística, muito da estilística literária — o imaginário — lembremos como em **Mrs. Dalloway**, por exemplo, assistimos a um desvelar peremptório de consciências (Clarissa, Septimus, Peter) — o feminino — cerne da produção crítico-literária da britânica e sempre visto por ela como complexo, pulsante, plural — ou ainda o referente à caracterização de suas personagens — Solnit resgata a figura de Orlando, do romance homônimo, a qual, segundo a autora, pode ser pensada como “ideal de liberdade absoluta”, posto que vaga pelos séculos e transita pelos gêneros: eis aqui, a nosso ver, Woolf antevendo a pós-modernidade.

No recém lançado **The Mother of All Questions** (2017), o (a) leitor (a) se depara, já no ensaio homônimo que introduz o livro, com nova menção à escritora londrina. Dessa vez, Rebecca Solnit relata um acontecimento curioso: ao final de uma de suas palestras, na qual tratara da obra da britânica, notou, por parte do público, uma certa inquietação. Ao inquiri-lo acerca do motivo, percebeu que o assunto o qual lhes despertara maior interesse não dizia

¹⁵ No original: “Virginia Woolf is present in five of my books in this century, *Wanderlust*, my history of walking; *A Field Guide to Getting Lost*, a book about the uses of wandering and the unknown; *Inside Out*; which focused on house and home fantasies; *The faraway nearby*; a nook about storytelling, empathy, illness, and unexpected connections; and *Hope in the dark*, a small book exploring popular power and how change unfolds. Woolf has been a milestone author for me, one of my pantheon, along with Jorge Luis Borges, Isak Dinesen, George Orwell, Henry David Thoreau, and a few others”. (SOLNIT, 2014).

¹⁶ No original: “While there are many Woolfs, mine has been a Virgil guiding me through the uses of wandering, getting lost, anonymity, immersion, uncertainty, and the unknown.” (SOLNIT, 2014).

¹⁷ No original: “Woolf gave us limitlessness, impossible to grasp, urgent to embrace, as fluid as water, as endless as desire, a compass by which to get lost.” (SOLNIT, 2014).

respeito diretamente à poética de Woolf, mas sim à sua vida pessoal. Parecia-lhes deveras estranho que uma mulher nascida na década de 1920 tivesse abdicado da maternidade. Será que Woolf não deveria ter tido filhos? Chegara ao menos a cogitar esta hipótese? Pouco adiantou explicar que Virginia sofria de distúrbios psíquicos e que talvez por esse motivo a maternidade lhe parecera uma ideia insensata. Paradoxalmente, nota Solnit, nesse episódio, Woolf fora confinada justamente ao estereótipo contra o qual se opusera veementemente e do qual empreendemos tecer algumas considerações há pouco — o do Anjo do Lar.

A escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, outra herdeira da tradição *woolfiana*, (1977 --) faz menção a esse ideal de feminilidade — o qual, por sua vez, engloba o subtema maternidade compulsória — em seu livro **We should all be feminists (Sejamos todos feministas**, 2014). Figura conhecida na mídia, Adichie conta com uma produção literária notável. Logo na publicação de sua primeira obra, **Meio Sol Amarelo** (2008), foi agraciada com o prêmio *Orange Prize*. Posteriormente, publicaria **Hibisco Roxo** (2003) e o aclamado romance **Americanah** (2013) — título homônimo em português — eleito um dos livros mais influentes do ano pela *New York Times Book Review* e vencedor do *National Book Critics Circle Award*. A autora assina ainda um livro de contos, intitulado **The Thing Around your Neck (No seu pescoço**, 2009).

Acreditamos ser possível estabelecer paralelos entre o seu texto-manifesto **Sejamos todos feministas** — o qual foi baseado em uma de suas palestras pelo *TED EX EUSTON*, no ano de 2012 — e o ensaio **A room of one's own**, de Virginia Woolf. Primeiramente, porque não se pode falar em Feminismo sem estar, ainda que de maneira indireta, recuperando os escritos e pressupostos de Woolf; segundo, porque Chimamanda Adichie tece, na supracitada obra, um retrato da condição feminina na África, seu lugar de fala e de nascença, e ao fazê-lo, ilustra o quão essas questões referentes ao ideal de feminilidade continuam intrincadas no imaginário das mulheres do século XXI, a ponto de meninas serem educadas, desde pequenas, à maneira da fictícia Judith Shakespeare de Woolf, para os afazeres domésticos e o casamento, negligenciando, assim, as atividades de cunho intelectual. A própria Chimamanda relata que, por diversas vezes, fora criticada por ter se “desviado dessa conduta” e ingressado no universo das letras.

Faz-se necessário destacar que esse movimento de revisita de um texto/obra de autoria feminina a outros(as), conforme vimos tratando e exemplificando no decorrer desse capítulo, já fora aludido por Woolf em **A room of one's own**. Ao longo desse ensaio, a autora sublinha a natureza referencial da escrita feminina, ao constatar que “a mulher que escreve pensa

retrospectivamente através de suas mães.”¹⁸ (WOOLF, 2014, p. 119). Diferentemente da mulher, o homem que se propusesse a escrever no século XIX já contava com uma extensa e sólida tradição literária: o caminho havia sido há muito desbravado por autores como William Shakespeare no âmbito do teatro; John Milton no cenário da poesia — vide o estupendo **Paradise Lost**, (**Paraíso Perdido**, 1667); Daniel Defoe — seu romance **Robinson Crusoe** (1719) ganharia inúmeras edições, tornando-se uma espécie de “*best-seller*” na prosa, dentre outros nomes. Por essa razão, o maior receio do aspirante a escritor do sexo masculino consistia em “ouvir, em sua obra, o eco ancestral da escrita de outros homens [...]”¹⁹ (TELLES, 1992, p. 120), receio esse ao qual as teóricas Gilbert e Gubar (2000) atribuiriam, tomando emprestado o termo cunhado por Harold Bloom em **The anxiety of influence: a theory of poetry (A angústia da influência: uma teoria da poesia**, 1973) o nome de “angústia da influência”.

O aspirante a escritor do sexo masculino, informam-nos ainda Gilbert e Gubar em **The Madwoman in the Attic**, tende a associar a(s) figura(s) de seus antecessores à imagem paterna, aqui entendida sob a ótica freudiana. Seu anseio deriva, portanto, da ressalva para com o potencial de seus escritos, os quais podem não ser bons o bastante diante do que fora produzido anteriormente. Destarte, o aspirante empreende, por meio de seu texto/obra, anular ou suplantar o escritor que o antecede cronologicamente. A fim de ilustrar esse pressuposto, as autoras recorrem novamente a Bloom, o qual, por sua vez, afirma ser deveras corriqueiro, na esteira da tradição literária ocidental, que um poeta declare “guerra” a seu precursor: se seguirmos essa lógica de raciocínio, podemos pensar que a relação entre o poeta William Blake e seu precursor John Milton é ambígua/paradoxal, pois ao mesmo tempo em que o primeiro anseia prestar um tributo ao último, almeja, simultânea, e ainda que inconscientemente, frente a ele se auto afirmar.

Em contrapartida, e conforme nos mostra Woolf, a escritora do século XIX não partilhava desse sentimento de superioridade/inferioridade para com suas predecessoras. Isso se deve majoritariamente ao fato de que, ao contrário dos escritores do mesmo período — os quais, como procuramos elucidar, contavam, desde tempos imemoriais, com uma tradição literária, haja vista que nunca lhes foi negada nem voz nem vez no cenário das Artes — só agora autoras como Jane Austen, Emily Brontë, Charlotte Brontë, George Eliot, Emily Dickinson (no campo da poesia, ainda mais restrito à participação feminina do que a prosa),

¹⁸ No original: “[...] a woman writing thinks back through her mothers.” (WOOLF, 2015, p. 70).

¹⁹ Ambas as citações foram retiradas do ensaio “Autor + A”, de Norma Telles, o qual por sua vez se encontra na coletânea **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**, organizada por José Luiz Jobim, 1992.

Mary Shelley e outras, haviam podido gestar uma tradição literária “toda sua”, pois, retomemos as elucubrações de Woolf no ensaio “Women and Fiction”, enfim lhes fora concedida certa liberdade. Forjar um espaço em meio a essa seara hegemonicamente masculina lhes requereu um esforço em conjunto, uma atitude de sororidade/*sisterhood*, (configuração essa que, por sua vez, refletir-se-ia no movimento feminista como um todo): posto que, nesse século “a maioria das escritoras ainda lutava sozinha [...]” e por isso “[...] procurava um apoio e um modelo numa predecessora” (TELLES, 1992, p. 55).

Esse movimento de resgate certamente contribuiu para que as escritoras do século XIX fossem, aos poucos, libertando-se da “angústia da autoria” — termo cunhado pelas teóricas Gilbert e Gubar (2000) com vistas a descrever o receio por parte dessas autoras em relação ao ato de criação literária —, bem como de outras “vozes interiores”, como a do Anjo da Casa/Lar, as quais lhe convenciam de que o mais adequado seria guardar a pena e os papéis em uma gaveta qualquer e se ocupar de outro afazer. Foi ainda por meio e somente graças a essa ação em conjunto que a tradição literária feminina foi sendo cunhada: quando uma mulher do século XIX se sentava para escrever um romance, tomava emprestada, por vezes, uma linha de uma escritora do século XVIII, ou de qualquer outra época que lhe aprouvesse; outrora tecia um novo bordado sobre um preexistente (intertextualidade), ou “cosia para dentro” (subtexto).

Conforme intentamos mostrar no decurso desse capítulo, essa tradição de revisão e revisita de uma escritora a suas predecessoras se faz uma constante também no cenário artístico da contemporaneidade. Se por sua vez Virginia Woolf retomara autoras que a antecederam cronologicamente, uma série de artistas pós-modernas como Chimamanda Adichie, Rebecca Solnit, Eileen Atkins, dentre outras, alude e ressignifica os textos da inglesa, seja no âmbito literário ou no âmbito da crítica, pois em ambos a escritora londrina continua a despertar profícuos diálogos. Em verdade, Woolf sedimentara com tamanho afinco seu lugar no cânone literário ocidental — como figura proeminente, senão majoritária, do Modernismo e do Feminismo em língua inglesa — que até mesmo escritores lhe prestaram e ainda prestam condolências: a narrativa pós-moderna **As Horas**, de Michael Cunningham, configura um exemplo desse pressuposto.

Em uma entrevista concedida à revista literária de cultura contemporânea **BOMB** (Vol. 66, 1999), o romancista norte-americano relata suas inseguranças quanto à escrita de **As Horas**. Ao longo do processo de elaboração do referido livro, conta-nos o autor, ocorreu-lhe uma série de questionamentos, tais como os que se seguem: será que poderia incluir trechos de **Mrs. Dalloway** na supracitada obra sem violar os direitos autorais da londrina? Seria mesmo sensato estabelecer um diálogo com um dos maiores ícones do Feminismo? Poderia ele o fazer, sendo

homem? É curioso observarmos que, se antes eram as escritoras que se sentiam intimidadas diante de uma tradição literária androcêntrica, conforme procuramos aludir, podemos dizer que, nesse caso, assistimos a uma inversão dessa ótica, pois, dessa vez, é o homem que se vê desconcertado diante de uma figura feminina (e feminista) sumária e uma das maiores expoentes do Modernismo em língua inglesa. É ele quem vai adentrar um território que lhe é, de certa forma, hostil, “proibido”, onde consta como minoria — voz dissonante. Porventura, e a despeito de todas as dúvidas e inseguranças, Michael Cunningham persistiu em sua empreitada em busca de “uma terceira via” ou de um “terceiro tigre” — tal como consta no poema de Borges.

Esse receio experimentado pelo autor, que consiste em tecer um diálogo com uma das mais acentuadas vozes da literatura ocidental, faz-se metaforizado, a nosso ver, internamente à narrativa **As Horas**, posto que Cunningham incorpora à malha desse seu romance a figura de sua mentora, Virginia Woolf, a qual aparece, no prólogo da narrativa, associada ao fantástico. Nas palavras do escritor: “Eu a tinha lá quase como um fantasma, aparecendo periodicamente para condenar o autor por sua presunção e sua falsidade.”²⁰ (CUNNINGHAM, 2003, p. 114). Por conseguinte, podemos dizer que o americano não intentara, por meio desse ato de “apropriação”, tecer uma “biografia” da escritora inglesa, embora tenha estudado/lido seus diários, cartas, obras e ensaios com vistas a reconstituir aspectos exteriores de sua vida.

Podemos dizer, portanto, que sua Virginia Woolf fora composta de maneira análoga à Laura Brown, pois ambas foram baseadas em pessoas “reais” — retomemos o artigo “Virginia Woolf, my mother and me”, no qual Cunningham nos conta como a personagem Laura fora inspirada em sua mãe: primeiramente, informa-nos o norte-americano, planejara retratar, valendo-se apenas da faculdade da memória, um dia comum na vida de sua mãe, de modo que assim teria a sua Miss. Brown; porventura, essa tarefa se revelara impossível, posto que, no exato momento em que se propôs a fazê-lo, já estava, ainda que inconscientemente, alterando os fatos, e, portanto, escrevendo ficção — sem no entanto a elas se fundir: eis aqui, novamente disposto, o movimento de “repetição com diferença”, arquetípico das manifestações artísticas pós-modernas, do qual trata a teórica literária canadense Linda Hutcheon, em **The Politics of Postmodernism** (1989), e sobre o qual empreendemos algumas reflexões no primeiro capítulo do presente estudo. Se consultarmos outra entrevista concedida pelo escritor americano, dessa

²⁰ No original: “First I had her in there almost like a ghost, rising up periodically to chastise the author for his presumption and his ham-fistedness”. (CUNNINGHAM, 2003, p. 114).

vez à **The Missouri Review**, (Vol. 26, n. 2, 2003, p. 111-128), veremos como ele elucida esse intento:

Foi, evidentemente, uma enorme presunção de minha parte. Tentar imaginar a vida interior de qualquer pessoa que tenha de fato vivido realmente consiste em uma grande invasão. E então, se você adicionar os pormenores de que a pessoa em questão é ou foi uma grande artista e um ícone feminista e de que você é um homem... há todas as razões do mundo para não o fazer [...] Isso provavelmente é bastante óbvio, mas eu *nunca escrevi de fato sobre Virginia Woolf. Minha Woolf é uma personagem de ficção que guarda apenas algumas semelhanças com a verdadeira Virginia.* [...] *Não se trata, portanto, de uma pessoa real.* E não há como fugir disso. Sou inteiramente a favor dos escritores usarem tudo no mundo e de escritores se apossando das pessoas e dos livros que nos precederam como parte do que existe para que possamos escrever.²¹ (CUNNINGHAM, 2003, p.116, grifo nosso).

É justamente por não se ater apenas ao índice biográfico que Michael Cunningham dispõe de liberdade para romper com a ordem cronológica e com a progressão narrativa, e assim o faz ao retratar, no prólogo de **As Horas**, o suicídio da personagem Woolf, para já logo em sequência — no segundo capítulo — a encontrarmos reestabelecida em seu quarto, em uma de suas residências vicinais a Londres (a outra era a *Monk's House*, onde, em 1941, a londrina tiraria sua própria vida ao se afogar no rio Ouse) — onde, por vezes, os médicos lhe recomendavam que se ausentasse temporariamente da metrópole com vistas a se recuperar de episódios depressivos — a *Hogarth House*, situada em Richmond, nos arredores de Londres, cosendo, no ano de 1923, os primeiros rascunhos da narrativa **Mrs. Dalloway**.

Em uma entrevista proferida no *BAMcafe*, disponível na plataforma *YouTube* e intitulada “Michael Cunningham on Virginia Woolf & The Hours”, o escritor norte-americano relata que planejara resguardar a cena da morte da supracitada personagem para o desfecho de **As Horas**; porventura, assim disposta, ela lhe parecera um tanto quanto lúgubre. A alternativa consistiu em realocá-la para o início da obra, configuração essa que promove, por sua vez e a nosso ver, um efeito de spectralidade na referida narrativa, pois, ao fazer uso dessa disposição, Michael Cunningham desarticula a “voz autoral” da escritora londrina, a fim de que possa fazer ecoar a sua própria, como se “[...] diante da morte do seu duplo, ele se tornasse livre [Cunningham] [...] para ele próprio ser o criador da sua obra.”²² (OLIVEIRA, 2010, p. 142);

²¹ No original: “It was, of course, a huge presumption on my part. To try to imagine the inner life of anyone who has actually lived is a huge invasion. And then, if you add that the person in question is or was a great artist and a feminist icon and you are a man... there’s every reason in the world not to do it [...] This is probably obvious, but I *was never writing about Virginia Woolf. Mine is a fictional character who in her outward particulars resembles Virginia Woolf.* [...] *It’s not the real person.* And there is no getting out of that. I’m entirely in favor of writers using everything in the world and of writers taking the people and the books that have come before us as part of what there is for us to write from and about.” (CUNNINGHAM, 2003, p.116, grifo nosso).

²² OLIVEIRA, Maria Aparecida de. **A Narrativa Narcísica e o Duplo no romance As horas, de Michael Cunningham**. Olho d’água, v. 2, n. 2, São José do Rio Preto, p. 139-147, 2010.

porventura, essa suspensão se revela meramente momentânea, já que a personagem regressa à trama.

No prólogo de **As Horas**, portanto, o (a) leitor (a) acompanha o desenrolar da cena do suicídio da personagem-protagonista Virginia Woolf: primeiramente, a londrina deixa uma carta endereçada a seu marido Leonard²³ — carta essa que ela de fato escrevera, e da qual Cunningham²⁴ se apossa e reproduz, *ipsis litteris*, em seu romance — e depois sai de casa às pressas, “vestida com um casaco pesado demais para a época do ano”, em julho de 1941. Resoluta, chega até as margens do rio Ouse, onde escolhe uma pedra “mais ou menos do tamanho e da forma de uma cabeça de porco”, e depois a põe no bolso e mergulha. Podemos tomar essa passagem como uma espécie de concretização da chamada “morte do autor”, aludida por Roland Barthes em seu ensaio homônimo. No referido texto, o teórico se propõe a discutir as diversas interpretações atribuídas à instância autoral ao longo dos séculos: para o Positivismo, por exemplo, a figura do autor é central e centralizadora, posto que “[...] reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos [...]” (BARTHES, 2004, p. 01).

Já no contexto moderno/pós-moderno, assistimos a uma desarticulação ou descentralização da entidade autoral, operada por uma série de correntes — tais quais a

²³ Eis a carta que Woolf escrevera a Leonard:

“Dearest,

I feel certain I am going mad again. I feel we can't go through another of those terrible times. And I shan't recover this time. I begin to hear voices, and I can't concentrate. So I am doing what seems the best thing to do. You have given me the greatest possible happiness. You have been in every way all that anyone could be. I don't think two people could have been happier till this terrible disease came. I can't fight any longer. I know that I am spoiling your life, that without me you could work. And you will I know. You see I can't even write this properly. I can't read. What I want to say is I owe all the happiness of my life to you. You have been entirely patient with me and incredibly good. I want to say that - everybody knows it. If anybody could have saved me it would have been you. Everything has gone from me but the certainty of your goodness. I can't go on spoiling your life any longer. I don't think two people could have been happier than we have been. V.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 06-07).

²⁴ “Queridíssimo,

Tenho certeza de que estou ficando louca outra vez: sinto que não podemos passar por mais uma dessas temporadas terríveis. E dessa vez eu não vou me recuperar. Começo a ouvir vozes e não consigo me concentrar. Por isso estou fazendo o que parece ser o melhor a fazer. Você me deu toda a felicidade que eu poderia ter. Você tem sido, sob todos os aspectos, tudo o que alguém podia ser. Não creio que pudesse haver no mundo duas pessoas mais felizes, até que veio essa doença terrível. Não posso mais combatê-la, sei que estou estragando sua vida que sem mim você poderia trabalhar. E vai, eu sei. Você vê que nem estou conseguindo escrever isso direito. Eu não consigo ler. O que eu quero dizer a você é que devo toda a felicidade que tive na vida a você. Você foi imensamente paciente comigo e tremendamente bom. Eu quero dizer isso – e todo mundo sabe. Se alguém pudesse ter me salvado, esse alguém teria sido você. Tudo o que eu tinha se foi, exceto a certeza de sua bondade. Eu não posso continuar estragando sua vida. Não creio que duas pessoas poderiam ter sido mais felizes do que nós fomos. V.” (CUNNINGHAM, 1999, p. 11-12).

Desconstrução de base derridiana, o Surrealismo, a Psicanálise freudiana, dentre outras — e pensadores/escritores — Saussure; (recobremos as elucubrações acerca dos postulados “saussurianos” empreendidas no capítulo anterior desse estudo: o linguista nos mostra que não somos os autores das afirmações que fazemos e que nossas palavras sempre carregam vestígios/marcas de palavras proferidas por outrem); Virginia Woolf, uma vez que, conforme nos mostra Auerbach no ensaio “The Brown Stocking”, uma das particularidades da poética da inglesa consiste justamente no apagamento da figura autoral em favor de uma mescla de vozes e/ou jogo polifônico, de modo que o leitor de Woolf não sabe ao certo quem fala, tampouco onde uma consciência termina e a outra começa: tudo é profusão, embaralhamento; ou ainda Proust, no cenário romanesco; e Bertold Brech, no âmbito do teatro. Essa descentralização da entidade autoral implica, ainda segundo Barthes que “[...] o texto é a partir de agora feito e lido de tal sorte que nele, a todos os seus níveis, o autor se ausenta” (2004, p. 03).

Rompe-se assim, por conseguinte, com a ilusão de que o (a) autor (a) detém total controle sobre o texto, suas cifras e códigos: vemos, em **As Horas**, nos capítulos destinados a simular o processo criativo de **Mrs. Dalloway**, como a personagem e escritora Virginia — eis aqui uma aporia — por vezes perde o fio condutor de sua trama, outrora o encontra novamente, como se o texto estivesse a enredá-la, e não o contrário. Em determinada passagem de **As Horas**, Mrs. Woolf decide empreender uma caminhada pelos arredores de Richmond, com o intuito de refletir acerca da composição de seu romance — passeio esse que muito se assemelha ao de Clarissa Dalloway e ao de Clarissa Vaughan, posto que, conforme já mencionamos no capítulo anterior do presente estudo, esse movimento de vagar pelas cidades, tanto na narrativa da escritora inglesa quanto na do escritor norte-americano, serve, de fato, para que as consciências de suas respectivas personagens venham à tona —, como se pode observar na citação que se segue:

Clarissa Dalloway, no começo da juventude, amará uma outra moça, pensa Virginia; Clarissa vai acreditar que há um futuro opulento e divertido abrindo-se à sua frente, mas, no fim (*como, exatamente, será feita a mudança?*), recobrará o bom senso, como fazem as jovens, e se casará com um homem adequado. Sim, ela recobrará o bom senso e se casará. Morrerá na meia-idade. *Provavelmente* vai se matar, por causa de alguma bobagem. (*Como fazê-lo de modo convincente, trágico, em vez de cômico?*) Isso, é claro, ocorrerá mais adiante no livro e, até Virginia chegar lá, espera que sua natureza precisa tenha se revelado. Por enquanto, andando pelas ruas de Richmond, concentra-se na questão do primeiro amor de Clarissa.²⁵ (CUNNINGHAM, 1998, p.70, grifos nossos).

²⁵ No original: “Clarissa Dalloway, in her first youth will love another girl, Virginia thinks; Clarissa will believe that a rich, riotous future is opening before her, but eventually (*how exactly will the change be accomplished?*) she will come to her senses, as young women do, and marry a suitable man. Yes, she will come to her senses, and marry. She will die in middle age. She will kill herself, probably, over some trifle (*how can it be made convincing,*

Se, por sua vez, o texto escapa ao domínio do (a) autor (a) — como foi possível notar no supracitado trecho —, cabe ao leitor o papel de lhe inculcar significados: podemos dizer que uma obra se encontra, dessa forma, em peremptória transformação, pois “renasce” a cada nova leitura. Destarte, ainda que testemunhemos em **As Horas** a “morte da autora” Virginia, vemos seus escritos — romances, ensaios, cartas, diários e contos — serem revisitados/recuperados tanto internamente à trama — por meio da personagem Laura Brown, a dona de casa desajustada, que, ao invés de se interessar pelas tarefas domésticas ou pelas “revistas femininas”, recheadas de propagandas inúteis e dicas de como “ser a esposa ideal” ou uma “perfeita *hostess*”, empreende leitura de “toda a obra de Virginia Woolf, livro por livro”, pois está fascinada com a escrita da londrina; e também por intermédio de Clarissa Vaughan, já que essa personagem resgata e ressignifica a Clarissa *woolfiana*, promovendo, com essa última, uma espécie de “jogo de espelhos”, posto que por vezes dela se aproxima ou se afasta — quanto externamente a ela, por meio do próprio escritor Michael Cunningham que, como sabemos, se vale do espólio da britânica, para, a partir dele e em tributo a ele, coser as suas “Horas”.

Por conseguinte, podemos inferir que, ao tecer o supracitado romance, Cunningham está escrevendo/pensando retrospectivamente através de sua “matriarca literária” — Woolf, em um movimento análogo ao das *escritoras*, as quais, como procuramos elucidar, estão sempre aludindo às suas predecessoras —, pois somente assim puderam construir e consolidar uma tradição literária e crítico-literária “toda sua” — seja com vistas a resgatar suas obras/pressupostos e delas/deles se valer para a composição de seus textos, ou ainda com o intuito de lhes transpor a um novo cenário — a pós-modernidade — e assim lhes conferir renovados vieses.

Woolf continua, portanto, e quiçá mais do que nunca, a inspirar uma série de escritores, bem como a ressoar em seus trabalhos e nos meios artísticos e culturais hodiernos. Seu imensurável legado ultrapassa todo e qualquer “culto” à sua “personalidade excêntrica”, aos problemas psíquicos que a atormentaram durante toda a vida (seus verdadeiros fantasmas), à sua morte prematura, ou a qualquer outro aspecto de sua biografia. Deixemo-nos, à maneira de Cunningham, enredar-nos pela sua “prosa caleidoscópica”, e empreendamos — recobrando agora as considerações acerca da autora londrina tecidas por Rebecca Solnit em **Men Explain Things to Me**, das quais tratamos há algumas páginas — por meio de seus escritos, um passeio pela estonteante e inefável natureza humana:

tragic instead of comic?) That, of course, will occur later in the book, and by the time Virginia reaches the destination she hopes its precise nature will have revealed itself. For now, walking through Richmond, she focuses her thoughts on the question of Clarissa’s first love.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 81-82, grifos nossos).

*Fui atraído a Woolf pela arte, não por seu culto. Lembro vagamente de quando eu era jovem e li Mrs. Dalloway pela primeira vez, que eu tinha uma vaga imagem de Virginia Woolf como uma mulher muito alta que saiu de um farol e entrou no oceano com pedras nos bolsos. Aprendi muito sobre ela desde então. Mas o que mais me atrai a ela é o mistério de sua arte. Bloomsbury e tudo isso o mais é muito interessante, e histórica e culturalmente significativo, mas minha fixação principal sempre foi nos próprios livros.*²⁶ (CUNNINGHAM, 1999, grifos nossos).

A citação reproduzida acima evidencia a hipótese a qual procuramos aventar nesse capítulo, isso é, a de que o escritor norte-americano Michael Cunningham pode ser tomado como um dos possíveis herdeiros da tradição literária da escritora britânica Virginia Woolf.

²⁶ No original: “I was drawn to Woolf by art, not her cult. I vaguely remember, when I was a kid and first reading Mrs. Dalloway, that I had some image of Virginia Woolf as a very tall woman who stepped out of a lighthouse and walked into the ocean with stones in her pockets. I’ve learned a lot more about her since then. But what most draws me to her is the mystery of her art. Bloomsbury and all that is all very interesting, and historically and culturally significant, but my main fixation has always been on the books themselves.” (CUNNINGHAM, 1999, grifos nossos.)

3. Nem bruxa, nem santa: faces do feminino na pós-modernidade²⁷

“I’m sick to death of this particular self. I want another”.²⁸ (WOOLF, 2017, p. 237)

No capítulo inicial desse estudo, intitulado “Ficção Pós-Modern@: o passado no tempo presente”, intentou-se demonstrar como o advento da pós-modernidade operou modificações significativas nos cenários artísticos e sociais ao forjar renovadas concepções em variados âmbitos e como esses rearranjos, por sua vez, culminariam — e ainda hoje o fazem — em indelévels marcas nas paisagens literárias e culturais do ocidente. Nas elucubrações empreendidas até o momento, visou-se a abordar o pós-moderno como um fenômeno de caráter heterogêneo, ainda vigente, em constante reavaliação de seus códigos, cuja expressão não se restringe à seara artística, ramificando-se nos campos políticos, estéticos, sociais, e até mesmo tecnológicos, citados apenas a título de ilustração. Recobremos e reiteramos, ainda, por meio dos apontamentos da teórica Linda Hutcheon, (cf. 1984, 1985, 1989, 1991), sua natureza híbrida e seu despontar em uma época essencialmente caracterizada por rupturas aos costumes e às ordens há muito sedimentadas na sociedade.

Uma vez que essas transformações atingiram o todo da Arte²⁹, certamente observamos mudanças no que concerne às maneiras — ou aos modos — como se deu o retrato do feminino na literatura. Graças à progressão e ao aperfeiçoamento das técnicas relacionadas à fotografia e ao subsequente fomento da indústria cinematográfica no decorrer dos séculos XX e XXI, e com a propagação dos produtos de ambos em larga escala, não apenas o imagético passa a se esgueirar primeiro pelas bordas dos cercos dos domínios textuais, para, por fim, se fundir, por

²⁷ Observaremos, no decurso desse trabalho, uma aproximação entre os termos “Pós-Moderno” e “Contemporâneo”. Podemos dizer que, nas elucubrações aqui empreendidas, esses vocábulos se avizinham, sendo até mesmo por vezes empregados de maneira indiscriminada. Embora estejamos cientes de que possa haver diferenças entre esses conceitos, absteremo-nos, no presente estudo, de enveredar por essa discussão devido à sua natureza nebulosa.

²⁸ O excerto reproduzido alhures é proveniente do romance **Orlando: A Biography**, de autoria da britânica Virginia Woolf. Para fins dessa pesquisa, consultamos a edição em língua inglesa publicada pela *Roads*, em 2017. Originalmente lançada pela *Hogarth Press*, em 1928, a obra narra a saga da personagem homônima, a qual vagueia pelos séculos e transita pelos meandros das identidades de gênero. Recobramos esse livro, ainda que de maneira breve, não apenas com o intuito de rememorar sua posição de destaque em meio ao espólio literário *woolfiano*, mas, primordialmente, com vistas a ilustrar algumas das “rupturas” ou mudanças as quais acometeram as representações do feminino no âmbito da literatura ocidental, alterações essas às quais se pode observar indícios, no cenário das literaturas anglófonas, majoritariamente ao longo do século XIX, por escritoras tais como Jane Austen e Kate Chopin, e também pelas irmãs Emily e Charlotte Brontë, apenas para citar alguns dos nomes mais conhecidos no campo da prosa. A fim de fomentar essa discussão e elucidar como se deu esse processo, optamos por tomar como base crítico-teórica das reflexões aqui propostas o compêndio ensaístico **The Madwoman in the Attic** (1979), das teóricas literárias norte-americanas Sandra Gilbert e Susan Gubar. Ressaltamos, ainda, que os trechos referentes a essa obra mencionados ao longo desse capítulo datam da edição de 2000.

²⁹ Conforme procuramos demonstrar no primeiro capítulo dessa pesquisa.

vezes de maneiras quase indissociáveis, ao discurso verbal — conforme procuramos enfatizar no primeiro capítulo do presente estudo —, mas também a arte começa a abandonar seus domínios até então restritivos.

A fim de melhor compreendermos como isso se dá, basta pensarmos que na Antiguidade a obra de arte ficava resguardada em uma espécie de “redoma”, o que a tornava, por conseguinte, pouco acessível ao grande público, e assim lhe conferia uma certa “aura mística”, posto que a aproximava do que aqui chamar-se-á de “sagrado” (BENJAMIN, 2017, p. 61- 68). No contexto atual, entretanto, esse acesso se torna significativamente facilitado, já que podemos consultar acervos inteiros de museus sem sequer sair de casa, uma vez que, para o fazer, é necessário apenas dispor de um aparelho eletrônico, seja um celular, *notebook* ou *tablet*. Com qualquer um desses aparatos, torna-se possível, por exemplo, fazer um *tour* virtual pelas galerias do *Louvre*. Desse modo, podemos dizer que, na contemporaneidade, a arte passa a circular de forma mais dinâmica por toda a extensão do globo, impulsionada especialmente pelas novas mídias, as quais, por sua vez, atuam ainda como veículos de sua construção.³⁰

Cabe destacar, também, que esses sucessivos adventos tecnológicos aos quais está sujeito o mundo pós-moderno não apenas contribuíram para que as obras de arte pudessem enfim chegar às massas de maneira mais democrática, mas, de fato, deixaram significativas marcas nas paisagens artísticas dos séculos XX e XXI. No que concerne ao trato do feminino no âmbito literário, especificamente, podemos advogar a favor da ideia de que, sob a influência e o escopo do midiático, bem como do tecnológico — destacamos o constante pluralismo, a elasticidade e capacidade reinventiva desses códigos —, as representações femininas se tornam cada vez mais “difusas” e afeitas à multiplicidade, o que, por conseguinte, as afasta dos antigos dualismos e estereótipos, tais como as imagens da bruxa e da santa, há muito cristalizadas na tradição ocidental.

Essas mudanças, somadas a todas as demais transcorridas ao longo do século XX, tais como a “descoberta” do inconsciente por Freud, e, décadas depois, o nascedouro do Feminismo, cuja gestação se deu em meados de 1960, — recobremos que esses são apenas dois dos cinco “descentramentos”³¹ de que trata o sociólogo Stuart Hall em **A identidade cultural na pós-modernidade** (1966) — por sua vez, rearranjariam ambas as tessituras sociais

³⁰ Em um excerto do ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin chama a atenção de seu leitor para o fato de que “[...] nunca antes obras de arte foram tecnicamente reprodutíveis num grau tão elevado e em proporções tão vastas como hoje”. (p.68).

³¹ Os demais “descentramentos” retratados por Stuart Hall, os quais são a reinterpretação dos postulados de Karl Marx no século XX, os estudos sobre a natureza do signos desenvolvidos por Ferdinand de Saussure, e, por fim, os trabalhos de Foucault encontram-se melhor explicitados no primeiro capítulo do presente estudo.

e culturais, e, conseqüentemente, acabariam por fazer com que as concepções artísticas fossem deslocadas ou desarticuladas de seus “lugares comuns”, para, gradualmente, serem inseridas em outros paradigmas, passando, assim, a ser analisadas sob novos ângulos.

À luz dessa renovada ótica, a arte moderna/pós-moderna vai paulatinamente despindo-se do “roto manto virginal”, isto é, de sua “aura” de “intocada” — lembremos que até então era vista sob essa perspectiva e valorizada enquanto detentora de uma originalidade, a qual, como se sabe, fora meticulosamente articulada e fundida em suas “entranhas” por meio de movimentos repetidos e seculares — para, progressivamente, se revelar como um construto, ou, se assim se preferir, como “produto”, aqui pensado não em um sentido pejorativo, mas simplesmente como algo resultante de uma série de mesclas e profusões, espécie de “colcha de retalhos”, na qual as fronteiras entre “original e cópia”, ou “primitivo e derivado”, encontram-se indubitável e irrevogavelmente borradas — e assim se ver desimpedida para fruir de sua “natureza caleidoscópica”.

No renomado ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, originalmente publicado em 1936, o filósofo alemão Walter Benjamin celebra justamente essa “perda da aura” que mencionamos alhures. Para o teórico, esse “descolamento” ou distanciamento da crença milenar de que a arte devia se manter tão “pura” quanto possível não se caracteriza como derrisório, posto que não acarreta, a seu ver — posicionamento esse de que partilhamos — uma deturpação ou um “rebaixamento” das qualidades de uma obra, mas atua sim, e sobretudo, em um movimento contrário, pois sinaliza em prol de uma abertura do artístico a outros domínios e linguagens, incentivando, outrossim, e por sua vez, os contatos entre códigos tidos como distintos, junção essa que, por sinal, mostra-se deveras rica, conforme se pode observar na citação que se segue:

Formulado de modo geral, a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. E, na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do espectador em sua situação particular, atualiza o reproduzido (BENJAMIN, 2017, p. 57-58, grifos do autor).

Ora, se o âmbito artístico passou, portanto, por significativos processos de mudança, conforme se procurou apontar alhures, era de se esperar, por conseguinte, que essas alterações se estendessem ao — e se manifestassem no — sempre profícuo e seminal tópico “representações e/ou imagens do feminino” no meio literário. Destarte, notamos que, especialmente no decurso do século XX, escritores e escritoras, tais como Virginia Woolf, foram aos poucos modificando velhos “traços e contornos”, revendo as “paletas de cores” das

quais alguns de seus antecessores haviam se valido para compor personagens femininas ainda atadas a arcaicos estereótipos — como, por exemplo, o da “mulher anjo” e o da “mulher monstro” — e assim puderam ir conferindo novas formas ao retrato do feminino no âmbito da tradição literária.

No cenário anglo-americano, no qual se insere a narrativa **As Horas**, cerne do presente estudo, podemos dizer que parte dos indícios dessas “rupturas” aos modelos mais tradicionalistas de representação teve início, de modo mais contundente, logo nos meados do século XIX. Enfim agraciadas por ainda que canhestras melhorias nos contextos socioeconômico, as mulheres se viram nesse momento, mais do que nunca dantes, encorajadas a adentrar o universo da escrita literária, com o qual até então haviam flertado por vezes timidamente, encerradas em seus quartos, longe dos olhares curiosos de seus pares masculinos, nas horas mortas da madrugada, à opaca luz de velas.

O ato da escrita, conforme nos informa a teórica francesa Hélène Cixous, em “The laugh of the medusa”, ou “O riso da medusa” — um dos mais belos e renomados ensaios já tecidos acerca da temática autoria feminina, datado de 1975, e cujos ecos se fazem ouvir ainda nas vozes de autoras da contemporaneidade — era visto, especialmente até o final do século XIX, como uma forma de transgressão, tanto é que as teóricas Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000) cunhariam o termo *angústia da autoria* a fim de descrever as agruras experimentadas pelas mulheres que se aventurassem a produzir textos literários e/ou ensaísticos/críticos nesse período. Por outro lado, à revelia desse impedimento, cada vez mais autoras passaram a enxergar a escrita como uma poderosa ferramenta, uma possibilidade e/ou um modo de se colocar no mundo, de se fazer ouvir e de comunicar experiências das mais diversas naturezas.³² (cf. CIXOUS, 2007, p. 350).

É justamente nessa época, portanto — informam-nos ainda as referidas teóricas inglesas —, que podemos observar o nascedouro de uma escrita seriada feminina nas literaturas ocidentais de língua inglesa, movimento encabeçado ainda no século XVIII por figuras tais como a norte-americana Emily Dickinson — cuja vida quase monástica contrastava drasticamente com uma expressiva e extensiva produção poética, com versos febris,

³² Conforme consta na tradução em língua inglesa por Keith Cohen e Paula Cohen, contida na coletânea de ensaios **Feminisms** (2007): [...] “writing is precisely *the very possibility of change*, the space that can serve as a springboard for subversive thought, the precursory movement of a transformation of social and cultural structures.” (CIXOUS, p. 350, grifos da autora), que por sua vez poderia equivaler em língua portuguesa à seguinte versão: a escrita é precisamente a própria possibilidade de mudança, o espaço que pode servir de trampolim para o pensamento subversivo, o movimento precursor de uma transformação das estruturas sociais e culturais. (tradução nossa).

provocativos e prenes de subversão em nível de subtexto — e, já no século XIX, por meio das irmãs Emily e Charlotte Brontë, ambas essenciais no que tange ao retrato dos anseios e da ansiedade de personagens femininas complexas, que por vezes se propõem a desafiar o *status-quo*, a norte-americana Kate Chopin — tanto no âmbito do conto quanto no cerco da prosa — e por aquela que ficaria conhecida como uma das autoras mais canônicas — e ao mesmo tempo mais populares — do gênero romanesco inglês, a britânica Jane Austen.

O pioneirismo dessas escritoras, que apesar de figurarem como minoria em meio a um cenário notadamente androcêntrico, não se abstiveram de questionar e tecer franca oposição aos preceitos ditados pelo patriarcado ocidental — conforme objetivamos ilustrar no segundo capítulo dessa pesquisa — inspiraria, no século seguinte, uma leva de mulheres intelectuais nos mais variados âmbitos. Ciente desse fato, a romancista inglesa Virginia Woolf já promovera, em sua produção ensaística, um resgate dessas autoras, às quais se refere como suas “matriarcas literárias”, uma vez que desbravaram caminhos em meio à ainda inóspita seara artística do século XIX, e forjaram, por meio de seus escritos subversivos, uma tradição literária feminina e de vertente feminista.

Graças às conquistas dessas precursoras, Woolf se vira encorajada a alçar voos ainda maiores no terreno da escrita literária, e assim se propusera a se aventurar por uma série de experimentalismos dos mais diversos, os quais abrangeram não apenas explorações de gêneros literários tidos como de natureza distinta — são exemplos o ensaio e o romance — mas ainda o desenvolvimento de novos métodos e técnicas narrativas, como é o caso do “fluxo de consciência” — ou, no inglês, *stream of consciousness* —, bem como “brincar” com uma possível mescla entre os gêneros feminino e masculino, conforme se observa na obra **Orlando: A Biography**, além de privilegiar, na totalidade de seus escritos, os anseios e receios das personagens femininas em detrimento das masculinas.

Desse modo, é somente em meados do século XIX que de fato observamos uma mescla e/ou desestabilização das “ideias fixas” ou “representações estanques”, se assim se preferir, às quais foram convencional e exaustivamente atreladas ao feminino, balizando-o e cerceando suas potencialidades e horizontes, conforme preconizam as teóricas Sandra Gilbert e Susan Gubar no renomado *compendium* ensaístico **The Madwoman in the Attic** (1979). Nessa obra, as referidas autoras propõem um longo estudo da poética anglo-americana de autoria feminina do supracitado século, bem como tecem uma série de reflexões acerca das representações do feminino nessa era, pressupostos esses os quais a britânica Elaine Showalter já havia tomado como mote para a composição de seu livro **A Literature of Their Own** (1977), o qual também

se propõe a estudar a poética anglo-americana do século XIX, além de promover um resgate e sublinhar como se deu a construção de uma tradição feminina — e feminista — no cenário das literaturas de língua inglesa. No referido livro, Showalter destaca a existência, nesse período, tanto de uma cultura quanto de uma literatura feminina, que, no entanto, se manifestava, majoritariamente, de modo velado, nas entrelinhas, ou, se assim o preferirmos, em nível de subtexto, posto que, devido às circunstâncias históricas, as quais, conforme sabemos, ainda não eram inteiramente favoráveis, as mulheres ficavam impedidas de manifestar suas ideias e ideais às claras.

Se retomarmos os apontamentos de Gilbert e Gubar, contidos no livro **The Madwoman in the Attic** (2000), notaremos que perdura, até por volta do início do século XIX, a tradição milenar cunhada e reiterada por uma série de *escritores* — nesse caso a marcação de gênero é proposital, pois se trata de uma tradição a qual se mantivera viva e predominante não apenas nos cercos artísticos, mas também nos sociais, e até mesmo no imaginário coletivo durante tantos anos graças, em grande parte, a homens escritores — os quais costumavam associar suas personagens femininas, majoritariamente, a dois tipos de arquétipos³³, a saber: o da mulher anjo e o da mulher monstro³⁴ (cf. GILBERT; GUBAR, 2000). Ainda que o foco desse trabalho recaia sobre as literaturas de língua inglesa, pelo fato de o nosso *corpus* ser o romance **As Horas**, podemos dizer que é possível encontrar vestígios dessa manifestação no todo da tradição literária, seja ela de vertente ocidental ou oriental.

Basta pensarmos que as gêneses dessas representações se encontram nos textos bíblicos. De um lado, há figuras como as da Virgem Maria — a qual podemos considerar uma das representantes máximas do arquétipo da mulher angelical — e de outro, Eva, aquela que se deixou corromper e corrompeu seu companheiro; e também Lilith, que por sua vez se insurgiu e se recusou a ser subjugada por seu esposo, ato que as aproxima, em contextos religiosos, ao profano e ao monstruoso, portanto. Foi justamente visando a espelhar o primeiro que Richardson teceu a personagem Pamela, do romance homônimo, citada por Gilbert e Gubar em **The Madwoman in the Attic** como um exemplo de figura que sumariza um conjunto de características relacionadas aos já mencionados campos semânticos da submissão, feminilidade e contemplação passiva.

³³ Conforme consta no original: “[...] those mythic masks male artists have fastened over her human face both to lessen their dread of her "inconstancy" and-by identifying her with the "eternal types" they have themselves invented-to possess her more thoroughly”. (p.17).

³⁴ [...] aquelas máscaras míticas que os artistas masculinos fixaram em seu rosto humano para diminuir seu medo de sua "inconstância" e - identificando-a com os "tipos eternos" que eles mesmos inventaram - para possuí-la mais completamente. (tradução nossa).

Em contrapartida, o arquétipo da mulher monstro — sobre o qual podemos pensar recorrendo a uma linguagem metafórica, como o outro lado da “face”, o (re)verso da costura, o reflexo invertido do espelho, a sombra ou duplo do anjo — e portanto sempre a sua espreita — também engloba uma gama extensa de personagens, as quais negam ou contradizem as premissas supracitadas. Se regredirmos no tempo e voltarmos nossos olhos à poética de um dos dramaturgos fundadores das tradições literárias em língua inglesa, William Shakespeare, encontraremos um dos mais bem concebidos exemplos desse arquétipo: a personagem Lady Macbeth. Ardilosa e ambiciosa, convence o marido a assassinar o monarca Duncan, para que assim possam ascender socialmente e tomar posse do trono escocês.

Figura igualmente notável, a qual também pode ser tomada como uma representante do supracitado arquétipo, porém, dessa vez, fora dos cercos das literaturas ocidentais em língua inglesa é Medeia, da peça homônima, a qual acabaria por se tornar uma das protagonistas mais conhecidas no âmbito das tradições das tragédias gregas. Movida por um desejo insaciável e irresoluto de vingança, uma vez que se reconhece traída por seu companheiro de longa data, a personagem de Eurípedes acaba por cometer uma série de atrocidades, as quais incluem até mesmo o assassinato de sua própria prole.

Podemos dizer, portanto, que a primeira faceta — a angelical — é derivada da concepção de que o feminino devia ser associado, acima de tudo e conforme já foi dito, à subserviência. Nessa linha de visão essencialista, a mulher se encontra em uma postura essencialmente passiva e abnegada, ou, em outras palavras, em constante exercício de sublimação em favor de uma personagem masculina que a sobrepuja ao ponto de a anular; enquanto a segunda — a diabólica/monstruosa — por sua vez, sedimenta-se justamente sobre o polo oposto, ou seja, engloba, de maneira redutora e superficial — como o fazem os estereótipos, os quais se encontram indubitavelmente associados ao pensamento de cunho binário — todas aquelas figuras dissonantes, as quais, devido à sua natureza ou comportamento, acabam por ser relegadas às margens da sociedade.

As razões para essa segregação podem ser das mais diversas facetas, como, por exemplo, a detenção de um conhecimento tido como “obscuro” e/ou proibido, em especial quando se trata de um dado que desafia a ordem e a lógica racionalistas, como é o caso dos saberes das bruxas e/ou de suas “derivações” — tais como as feiticeiras, as curandeiras, dentre outras — nos cenários tradicionais das literaturas góticas. Essa exclusão podia se dar, ainda, pela simples desobediência ou discordância de preceitos ditados pelo patriarcado, quaisquer que fossem. Recobremos que, no cenário bíblico, Eva foi severamente punida por sua

transgressão, a qual lhe custou a permanência no Paraíso. Há inúmeros outros exemplos desse fenômeno na literatura, conforme observaremos a seguir.

Se retornarmos ao campo das ficções góticas, recobramos que, nas narrativas mais tradicionalistas, a protagonista feminina — a qual é retratada, em grande parte das produções relativas a esse gênero literário (em especial no período correspondente à sua gênese), como afiliada ao arquétipo da mulher angelical, pois é geralmente uma jovem casta, abnegada e um tanto quanto ingênua — que se dispusesse a vagar a esmo pelos salões e masmorras dos imensos castelos medievais, e que porventura, intencionalmente ou não, acabasse por transgredir os espaços que lhe eram cabíveis — conforme assim o havia (pré)destinado a figura masculina detentora de poder e influência na trama — leia-se o antagonista — estava fatalmente fadada a ser punida por seu ato transgressor.

Se tomarmos ainda o romance **Madame Bovary** (1857), obra de autoria do francês Gustave Flaubert, a qual ficaria conhecida como uma das narrativas-símbolo do realismo em língua francesa, podemos argumentar que a protagonista Emma, uma inocente jovem que sonha em poder experimentar, no âmbito da realidade, as paixões fugazes as quais lia em romances folhetinescos, configura, a nosso ver, mais um dos exemplos da premissa referendada alhures. Partilhemos, na medida em que a trama avança, das agruras dessa personagem, a qual acaba por experimentar um acelerado processo de declínio da sanidade mental, até o ponto em que chega, já no desfecho da narrativa, ao extremo de pagar com a própria vida — como sabemos, termina por suicidar-se — uma vez descobertos seus casos extraconjugais e suas inconseqüências financeiras.

Basta consultarmos essa ou outras obras literárias produzidas em períodos que antecedem o advento do século XX para notarmos como essas imagens de clausura e/ou silenciamento das personagens femininas nos âmbitos artísticos se fazem deveras recorrentes para serem ignoradas. De fato, pode-se dizer que o patriarcado obteve considerável sucesso ao incutir no imaginário de homens e mulheres, escritores e leitores, a crença de que, quando comparado ao masculino, o feminino é derrisório, e, portanto, deve se manter sempre sob tutela, manifestando-se, quando muito, somente em níveis subtextuais. Noções como essas perduraram por séculos a fio, a ponto de se sedimentarem como tradições no cerco da arte ocidental, conforme se pode notar na seguinte citação proveniente do livro **The Madwoman in the Attic** (2000):

[...] as mulheres nas sociedades patriarcais foram historicamente reduzidas a meras propriedades, a personagens e imagens aprisionadas em textos masculinos porque

geradas unicamente, como observam Anne Elliot e Anne Finch, pelas expectativas e desenhos masculinos [...] De Eva, Minerva, Sophia, e Galatéia em diante, afinal, a mitologia patriarcal define mulheres como criadas por, de e para homens, filhas de cérebros masculinos, costelas e engenhosidade.³⁵ (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 12).

Contudo, observamos que, em especial no período que sinaliza a transição do século XIX para o XX, esse cenário começa a sofrer alterações mais significativas, as quais, por sua vez, conferem-lhe novos contornos e significações, e, por conseguinte, encontram-se espelhadas no campo das artes, a começar pela constatação de que quaisquer certezas e crenças “solidificadas” no seio da sociedade foram prontamente reduzidas a pó por meio do advento dos conflitos deflagrados ao longo de duas grandes Guerras Mundiais (1914 - 1918 e 1939 - 1945). Desnorteado, temeroso e imerso em um mar de indagações e incredulidade, o sujeito do século XX herda, desse cenário nefasto, a traumática experiência de se ver lançado, sem sobreaviso, em um mundo de desconcertos.

Suas percepções espaço-temporais, antes aparentemente tão seguras e rijas em seus parâmetros positivistas, haviam sido, a partir desse momento, indubitável e irrevogavelmente diluídas ou liquefeitas, mudanças essas, as quais, por sua vez, se manifestam, no âmbito da ficção e em se tratando especificamente do gênero narrativo, seja prosa ou conto, por meio de um efeito de simultaneidade espacial e/ou atemporalidade — aqui compreendida como suspensão temporal ou sobrepujamento/mescla de temporalidades diversas. Ademais, à medida que o mundo passa a ser cada vez mais fragmentário, o sujeito, por conseguinte, percebe-se despido de sua ilusão de “integridade” e se perde em meio aos já desarranjados tecidos sociais, podendo, assim, assumir ora uma identidade, ora outra (cf. HALL, 2006).

Diretamente afetados pelas transformações mencionadas alhures e, portanto, cientes de estarem diante de uma nova realidade, escritores, tais como a inglesa Virginia Woolf, o irlandês James Joyce, e o francês Marcel Proust, propuseram-se a atuar, em seus projetos estéticos e literários, em favor do desenvolvimento de novas técnicas narrativas — conforme mencionamos brevemente no primeiro capítulo desse estudo — que lhes permitissem simular, no âmbito da escrita, essa experiência inóspita de se perceber inseridos em um cenário cujas configurações passaram a diferir, em um período de tempo bastante curto, drasticamente daquelas que se apresentavam nas eras que antecedem às duas Grandes Guerras, e que por esse motivo, não lhes pareciam mais familiares.

³⁵ No original: “[...] women in patriarchal societies have historically been reduced to mere properties, to characters and images imprisoned in male texts because generated solely, as Anne Elliot and Anne Finch observe, by male expectations and designs [...] From Eve, Minerva, Sophia, and Galatea onward, after all, patriarchal mythology defines women as created by, from, and for men, the children of male brains, ribs, and ingenuity”. (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 12).

Nem o mundo nem os sujeitos podem mais ser vistos como “inteiriços” e o mesmo pode ser dito acerca das representações do feminino no âmbito das artes. As polarizações — “mulher anjo” e “mulher monstro” — de que vimos tratando há pouco, e as quais foram predominantes nos cenários das literaturas ocidentais de forma maciça até o início do século XIX, vão cedendo, progressivamente — como já se disse, em especial no período de transição entre esse século e o subsequente — lugar ao “jogo”, vocábulo tomado de empréstimo do léxico *derridiano*, o que lhe confere o sentido de “profusão”, ou, se assim se preferir, às mesclas e às “rupturas” aos dualismos, de modo que não se pode mais dizer, aludindo às palavras de Walter Benjamin provenientes do ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, que exista uma “aura” do feminino, esteja ela ligada à esfera do divino ou a do profano.

Percebemos, portanto, nos cenários das literaturas contemporâneas, um distanciamento ou “descolamento” dessas imagens mais estereotipadas das representações do feminino. Do mesmo modo, não podemos mais achar, em especial em se tratando do contexto pós-moderno, o qual é essencialmente caracterizado pelas profusões e pelas mesclas — lembremos que o conceito de originalidade torna-se, nessa era na qual as possibilidades de reprodução e reprodutibilidade são infindas, mais obsoleto do que nunca — tampouco que ela outrora o fora, e muito menos que o “desnudamento” de sua natureza híbrida e de seus processos referenciais — tais como a incorporação de outros textos e códigos, ou mesmo autorreferenciais, aqui compreendidos como a capacidade que a arte tem de se vergar e também de versar sobre si mesma — possa ser considerado derrisório ou diminuto frente a quaisquer produções artísticas das eras passadas.

A narrativa **As Horas**, de autoria do norte-americano Michael Cunningham e cerne do presente estudo, procura se afirmar, por exemplo, justamente enquanto “derivada” do romance **Mrs. Dalloway**, de Virginia Woolf. Se a questão temporal já se mostrava pungente na supracitada narrativa da romancista britânica, tanto é que a autora se valera da experiência do pós Primeira Guerra como cenário histórico e pano de fundo para a composição da trama da referida obra, e assim aproveitara para tecer uma ferrenha crítica à herança desse conflito, o qual produzira, por exemplo, homens como Septimus Warren Smith, — soldado recém-chegado do campo de batalha —, incapazes de se reabilitar socialmente e de retomar as vidas que haviam deixado para trás, observamos, no referido romance de Cunningham, igual cuidado no que concerne ao trato com o tempo.

Na supracitada obra do escritor norte-americano, o leitor constata a existência de três temporalidades aparentemente isoladas, independentes ou distintas, mas que, embora datadas,

acabam por se sobrepôr, ou, melhor dizendo, “enredar-se” umas às outras. Isso se deve ao fato da trama de **As Horas** ser tecida de modo tal que a disposição dos capítulos promova uma alternância entre as três personagens-protagonistas do romance, as quais são, recobremos, as seguintes: uma versão que mescla ficção e biografia — recordemos que, para a composição de Woolf, Cunningham consultara suas cartas, diários, biografias, dentre outros materiais — da escritora inglesa Virginia Woolf ou Mrs. Woolf — movimento similar ao que a própria autora inglesa fizera em **Orlando: A Biography**; uma dona de casa dos anos 1950 que se sente pouco à vontade no âmbito doméstico e que anseia dele um dia poder se libertar, Laura Brown ou Mrs. Brown; e, por fim, a “*socialite* moderna” Clarissa Vaughan ou Mrs. Dalloway, conforme é também referida ao longo da narrativa.

A nosso ver, é possível associar essa configuração, isso é, essa representação tripartite, porém complementar do feminino que se observa em **As Horas**, como uma espécie de alusão velada à personagem Orlando, do romance homônimo da autora inglesa Virginia Woolf, posto que se pode considerar as personagens-protagonistas da supracitada narrativa do autor norte-americano como espécies de “facetas que se complementam”, já que se sobrepõem e reportam umas às outras ao longo de toda a trama, conforme procuraremos exemplificar a seguir. Essa mescla de que fazemos alusão fica ainda mais evidente na adaptação cinematográfica de **As Horas**, já que o cinema permite a concretização, via *mise-en-scène*, desse fenômeno.

Observamos essa “sobreposição de rostos” ainda na narrativa **Orlando: A Biography**, posto que, a nosso ver, essa personagem se caracteriza, acima de tudo, por sua multiplicidade — recobremos que contém em si várias figuras, ou faces, contraditórias ou não, tais como a de um rapaz elisabetano e a de uma escritora do século XX — e que guarda em seu próprio nome a capacidade ou o potencial de se reinventar *ad infinitum* — arriscamos dizer que se pode tomar a letra inicial do nome da protagonista do romance de 1928 de Woolf como um símbolo/índice dessa habilidade de se reformular, de se tornar outro/a, de assumir novas identidades ou roupagens — advém daí nossa escolha pela frase a qual tomamos emprestada como epíteto do presente capítulo — em destaque na citação que se segue — e na qual se lê:

De modo que é a coisa mais usual do mundo para uma pessoa chamar, diretamente eles estão sozinhos, Orlando? (se esse é o nome da pessoa) significando por isso, Venha, venha! *Estou farto deste eu em particular. Eu quero outro* [...] ainda que o Orlando que ela precisa não possa vir; esses eus dos quais somos construídos, um em cima do outro, como placas empilhadas na mão de um garçom, têm ligações em outros lugares, simpatias, pequenas constituições e direitos próprios, chamem-lhes o que quiserem (e para muitos desses coisas que não há nome), de modo que um só virá quando estiver chovendo, outro em uma sala com cortinas verdes, outro quando a sra. Jones não estiver lá, outro se você prometer uma taça de vinho — e assim por diante;

pois todos podem multiplicar, a partir de sua própria experiência, os diferentes termos que seus diferentes eus fizeram com ele — e alguns são demasiadamente ridículos para serem mencionados no papel.³⁶ (WOOLF, 2017, p. 237, grifo nosso).

De modo similar a Orlando, pode-se dizer que, na narrativa **As Horas**, as personagens-protagonistas também se encontram em um peremptório processo de construção ou de reformulação de suas identidades. Ainda que não vagueiem pelos séculos — como o faz a personagem de Woolf — tampouco cheguem ao extremo de assumirem novas identidades de gênero, Virginia Woolf, Laura Brown e Clarissa Vaughan — as duas primeiras inseridas, respectivamente, nas décadas de 1920, 1950, e essa última no final da década de 1990, de modo que assim o romance fornece ao leitor um retrato panorâmico do sujeito feminino em diferentes períodos do século XX — (com)partilham, por diversas vezes no decurso do enredo — procuraremos ilustrar e referenciar alguns desses paralelos com vistas a mostrar como essas personagens se intercambiam — de momentos e/ou de sentimentos, sejam eles eufóricos ou disfóricos.

A começar, conforme já dissemos, pela própria disposição dos capítulos, parece-nos que, em sua totalidade, o romance **As Horas**, foi tecido ou construído de forma a suscitar/fomentar esse efeito de mescla/continuidade e/ou simultaneidade de que viemos tentando propor ao longo desse terceiro capítulo, posto que o foco narrativo da referida obra oscila constantemente no decurso da trama, de modo a recair ora sob uma das personagens-protagonistas, ora sob outra, para, logo em seguida, focar novamente a primeira, passando depois à terceira, e por fim voltando à segunda, dentre outras inúmeras possibilidades combinatórias.

Destarte, o leitor do supracitado romance partilha desse movimento de alternância, e, ao passo disso, vai paulatinamente testemunhando as vivências dessas três mulheres (Virginia Woolf, Laura Brown e Clarissa Vaughan), de modo que acompanha tanto seus afazeres comezinhos — os quais, à primeira vista, podem se mostrar demasiado simples, e portanto aparentemente destituídos de significações e simbolismos, mas, que, se examinados com cautela, revelam, no bojo ou nas entrelinhas das situações mais banais do cotidiano, muito

³⁶ No original: “So that it is the most usual thing in the world for a person to call, directly they are alone, Orlando? (if that is one’s name) meaning by that, Come come! *I’m sick to death of this particular self. I want another* [...] still the Orlando she needs may not come; these selves of which we are build up, one on top of another, as plates are piled on a waiter’s hand, have attachments elsewhere, sympathies, little constitutions and rights of their own, call them what you will (and for many of those these things there is no name) so that one will only come when it is raining, another in a room with green curtains, another when Mrs Jones is not there, another if you promise it a glass of wine – and so on; for everybody can multiply from his own experience the different terms which his different selves have made with him – and some are too wildly ridiculous to be mentioned in print at all.” (WOOLF, 2017, p. 237, grifo nosso).

acerca da subjetividade de cada uma das três protagonistas da narrativa — tais como uma caminhada no parque, um passeio que vise a comprar flores, a feitura de um bolo de aniversário, uma conversa com um ente querido ou um conhecido dos tempos da juventude que não se vê há muito, dentre outros, e, simultaneamente, seus anseios e/ou receios mais recônditos, desvelados a seus olhos por meio do recurso ou técnica narrativa conhecida como “fluxo de consciência”.

Entretanto, cabe destacar que a visão que o leitor de **As Horas** tem das personagens da referida narrativa é, de certa forma, fragmentária, posto que cada capítulo lhe fornece apenas um lampejo ou relance da subjetividade de cada uma dessas figuras, cabendo-lhe o desafio de tentar compor, por si só, e por meio desses “retalhos”, o retrato “completo” dessas mulheres — se é que se pode o fazer em se tratando do contexto atual e da ficção contemporânea — já que o narrador pós-moderno, como se sabe, (cf. SANTIAGO, 1989)³⁷, não lhe facilita o trabalho interpretativo, tampouco lhe entrega tudo “pronto”, como o faziam alguns narradores mais tradicionais.

Conforme já explicitamos anteriormente no decurso desse trabalho, e apenas para que possamos melhor ordenar as considerações que se seguem, cabe lembrar que toda a trama do romance **As Horas** transcorre em um único dia, mais precisamente um dia qualquer do mês de junho, no qual o leitor acompanha cada uma das três figuras — ou faces do feminino, se assim se preferir — as quais protagonizam o romance. Os paralelos entre essas personagens, conforme mencionamos alhures, são possibilitados, graças, em primeiro lugar, à disposição dos capítulos na obra, já que o escritor norte-americano Michael Cunningham, como dizemos há pouco, monta seu romance de modo que o foco oscile entre essas mulheres, configuração essa, que, por sua vez, cria um efeito de circularidade no todo da narrativa.

Podemos constatar tal efeito logo no início do primeiro capítulo, o qual é destinado à apresentação da personagem Clarissa Vaughan, no qual se lê: “Ainda é preciso comprar as flores. Clarissa finge-se irritada, embora adore tarefas como essa, deixa Sally limpando o banheiro e sai correndo, com a promessa de voltar em meia hora.”³⁸ (CUNNINGHAM, 1999, p. 15), posto que essas palavras já nos transportam aos arredores de Londres, mais precisamente a Richmond, em meados da década de 1920, época na qual a escritora inglesa Virginia Woolf

³⁷ No ensaio “O narrador pós-moderno”, contido no livro **Nas malhas da letra**, Silviano Santiago compara a figura desse enunciatário a de um repórter, posto que ambos se limitam a observar seus objetos, sem deles poder tomar parte.

³⁸ No original: “There are still 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”. (CUNNINGHAM, 1998, p. 09).

começara a trabalhar na redação de um de seus mais renomados romances, **Mrs. Dalloway** (1925), que, como bem sabemos, inicia-se da seguinte maneira: “Mrs. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores”. (WOOLF, 2011, p.11).

Em sequência, vemos a personagem Virginia Woolf, de **As Horas**, rascunhar justamente essa frase logo no capítulo que se sucede ao supracitado. Eis o excerto ao qual nos referimos: “Mrs Dalloway disse alguma coisa (o quê?) e comprou ela mesma as flores. [...] Virginia acorda. Talvez esse seja um outro jeito de começar, quem sabe, com Clarissa saindo de casa encarregada de fazer algo, numa manhã de junho [...]”³⁹ (CUNNINGHAM, 1999, p.30), para, por fim, a terceira protagonista de **As Horas**, Laura Brown, ler, em sua cópia de **Mrs. Dalloway** — pela qual nutre um apreço quase maternal — a versão já editada e “finalizada” dessas mesmas linhas, reproduzidas tal como constam na referida narrativa de Woolf, tanto é que, para o fazer, o escritor norte-americano se vale do recurso “itálico”, com vistas a demonstrar que está, sim, se apropriando de excertos da prosa da escritora inglesa e os reproduzindo diretamente em seu romance, contudo, não sem lhe prestar os devidos créditos: “*Mrs Dalloway disse que compraria ela mesma as flores. Porque Lucy já tinha trabalho de sobra. [...]*”⁴⁰ (WOOLF *apud* CUNNINGHAM, 1999, p. 35, grifos do autor).

O excerto reproduzido alhures configura apenas mais um dentre os inúmeros momentos da trama, os quais podemos tomar como representantes da natureza encíclica de **As Horas**. No decurso da narrativa, faz-se notável, em diversas passagens, a existência de sobreposições — ou paralelismos — entre as três protagonistas, tais como os que sublinhamos a seguir: tanto a personagem Mrs. Woolf, quanto a dona de casa Mrs. Brown, (com)partilham o anseio de se emanciparem dos jugos sociais que eram dispendidos a elas e às demais mulheres inseridas nos contextos históricos dos quais fazem parte, que são, respectivamente, as décadas de 1920 e 1950. Vemos, ainda, que Mrs. Brown e Mrs. Vaughan, apesar de separadas temporalmente por quase meio século — lembremos que a personagem Clarissa pertence, no contexto do romance, ao final da década de 1990 — experimentam, por razões distintas, mesmo assim de modo similar, uma sensação de “oportunidade perdida”.

A fim de elucidar o primeiro paralelismo supracitado, faz-se necessário tecer um breve parêntese: se consultarmos a parcela de **As Horas** que cabe à personagem Virginia Woolf, notaremos, no decurso do arco narrativo dessa figura, que é de seu feitio, sempre que possível,

³⁹ No original: “Mrs. Dalloway said something (what?), and got the flowers herself. [...] Virginia awakens. This might be another way to begin, certainly; with Clarissa going on errand on a day in June [...]” (CUNNINGHAM, 1998, p. 29).

⁴⁰ No original: “*Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself. For Lucy had her work cut out for her.*” (WOOLF *apud* CUNNINGHAM, 1998, p. 37, grifos do autor).

empreender caminhadas pelas redondezas de suas residências, sendo uma se localiza nos arredores de Richmond.

Esses passeios, além de lhe conferirem um merecido descanso após longos períodos nos quais passa encerrada em seu quarto, envolta com a redação de **Mrs. Dalloway**, podem também ser lidos como “escapadelas” de quaisquer tarefas não relacionadas à escrita ou aos afazeres de cunho intelectual, e que, portanto, eram vistas pela personagem como enfadonhas ou mesmo intoleráveis, como por exemplo o era o trabalho doméstico.

Após já ter feito uma série desses passeios, Mrs. Woolf decide, de sobressalto, tomar o caminho que leva à estação de trem, com o intuito de embarcar, tão rapidamente quanto possível, e sem que seu marido o saiba, com destino a Londres, rota essa que lhe fora terminantemente proibida pelos médicos que acompanhavam sua condição psicológica, sob a justificativa de que a cidade lhe deixava em um estado de alerta, em uma espécie de agitação excessiva, podendo ser prejudicial, portanto, a sua recuperação frente aos episódios depressivos pelos quais já havia passado ao longo da vida. Eis, reproduzido a seguir, o momento em que a referida personagem chega na plataforma de embarque:

Quando chega à Quadrant (o açougue e a quitanda já suspenderam o toldo), dobra rumo a estação de trem. Ela ira, acha, até Londres; simplesmente irá até Londres, como Nelly durante a tarde, embora sua incumbência seja a própria viagem, a meia hora no trem, o desembarque em Paddington, a possibilidade de descer uma rua e mais outra e mais outra [...] Parece-lhe que pode sobreviver, prosperar se tiver Londres à sua volta; se desaparecer algum tempo em sua enormidade, impetuosa e imprudente sob um céu desprovido de ameaças, todas as cortinas abertas (aqui o perfil austero de uma mulher, ali o topo de uma cadeira entalhada), o trânsito, homens e mulheres passando alegres em traje de noite; o cheiro de cera, de gasolina e de perfume, enquanto alguém em algum lugar (numa dessas avenidas largas, numa dessas casas brancas, com pórtico na entrada), toca piano; enquanto as buzinas berram e os cães ladram, enquanto todo o estridente carnaval gira e revira, ardendo, luzindo; enquanto o Big Ben dá as horas, que caem em círculos de chumbo sobre transeuntes e ônibus, sobre a pétrea rainha Vitória sentada diante do palácio [...] ⁴¹ (CUNNINGHAM, 1999, p. 135-136).

A nosso ver, podemos tomar esse gesto de “desobediência” da referida personagem não apenas como uma refuta às imposições e às expectativas que lhe eram depositadas, mas,

⁴¹ No original: “When she reaches the Quadrant (the butcher and greengrocer have already rolled up their awnings) she turns toward the rail station. She will go, she thinks, to London; she will simply go to London, like Nelly on her errand, although Virginia’s errand will be the trip itself, the half hour on the train, the disembarking at Paddington, the possibility of walking down a street into another street, and another after that. [...] It seems she can survive, she can prosper, if she has London around her; if she disappears for a while into the enormity of it, brash and brazen now under a sky empty of threat, all the uncurtained windows (here a woman’s grave profile, there the crown of a carved chair), the traffic, men and women going lightly by in evening clothes; the smells of wax and gasoline, of perfume, as someone, somewhere (on one of these broad avenues, in one of these white, porticoed houses), plays a piano; as horns bleat and dogs bay, as the whole raucous carnival turns and turns, blazing, shimmering; as Big Ben strikes the hours, which fall in leaden circles over the partygoers and the omnibus, over stone Queen Victoria seated before the Palace [...]”. (CUNNINGHAM, 1998, p. 167-168).

também, e principalmente, como um “índice de resistência/insurgência”, bem como um anseio de criar/desenhar um “destino todo seu”. Ainda que Leonard Woolf acabe por se dar conta da ausência de sua esposa ou mesmo que a criada Nelly o tenha chamado a atenção para esse fato, partindo apressado no encalço da protagonista, chegando a tempo de lhe dissuadir da empreitada, a cena não deixa de ser significativa enquanto representação de uma busca por novos caminhos e possibilidades para o feminino no contexto da década de 1920.

Mrs. Brown também partilha, conforme já dizemos, desse ímpeto, uma vez que sente que o casamento tolheu — em certa medida — muito de sua liberdade e de seus potenciais. Recobremos que, nesse contexto, isso é, em se tratando da América-do-Norte dos anos 1950, as possibilidades oferecidas às mulheres ainda estavam longe de serem ideais. Esse cenário só viria, de fato, a sofrer mudanças significativas no período histórico que se sucede ao advento dos movimentos e das manifestações em prol do Feminismo, o qual eclodiu mais precisamente, e conforme mencionamos anteriormente, nos idos da década de 1960.

Podemos dizer que, dentre as três protagonistas de **As Horas**, portanto, a única que pode de fato usufruir de plena liberdade jurídica e social é a nova-iorquina Clarissa Vaughan, o que, por sua vez, não a impede de experimentar, mesmo liberta das amarras sociais que atavam as outras protagonistas do referido romance, uma “inquietação”, ou, conforme ela mesma o define, uma “sensação de oportunidade perdida”.

Quiçá uma versão contemporânea do “problema sem nome” de que trata Betty Friedan no livro **Mística Feminina**, podemos dizer que o desconforto experimentado pela personagem Clarissa Vaughan muito se assemelha àquele descrito pelo filósofo e estudioso dos chamados “tempos modernos”, o filósofo Zygmunt Bauman, o qual se propôs a tratar dessa questão ao longo de uma série de livros, tais como **O mal estar da pós-modernidade (Intimations of Postmodernity)**, publicado em 1999 e logo seguido pelas obras **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos (Liquid love: in the frailty of human bounds, 2003)**; **Vida líquida (Liquid life, 2005)**, **Medo Líquido (Liquid fear, 2006)** e, por fim, **Tempos líquidos (Liquid times: Living in an age of uncertainty, 2007)** — apenas para mencionar alguns de seus títulos mais renomados — obras essas nas quais o autor procura traçar um retrato da condição do sujeito contemporâneo/pós-moderno.

Destarte, majoritariamente devido às pressões sociais a que se via sujeita, Laura Brown acaba por consentir em se casar com um dos poucos rapazes que a cortejaram, desfazendo-se, assim, de quaisquer planos que porventura pudesse ter vindo a almejar ou traçar na época de sua juventude. Deixara de ser Laura Zielski, a leitora inveterada, para se conformar com um

casamento de conveniência, a maternidade e a monótona vida nos subúrbios, conforme podemos observar nos seguintes trechos de **As Horas**:

Ele [Dan, o esposo de Laura] poderia (nas palavras alarmadas de sua própria mãe) 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 melhor amigo, a ratazana de biblioteca, a que tinha cara de estrangeira, de olhos escuros muito juntos e um nariz romano, que nunca fora paquerada ou paparicada; que sempre fora deixada em paz, com seus livros. O que mais poderia dizer-lhe exceto sim? 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.⁴² (CUNNINGHAM, 1999, p. 37)

Ela se pergunta, ao empurrar o carrinho no supermercado ou arrumando o cabelo no cabeleireiro, se as outras mulheres não estariam todas pensando, até certo ponto, a mesma coisa: Eis aqui um espírito brilhante, uma mulher cheia de dores, uma mulher de alegrias transcendentais, que preferiria estar em outra parte, que consentiu em executar tarefas simples e essencialmente tolas, examinar tomates, sentar-se embaixo de um secador de cabelo, porque é sua arte e seu dever.⁴³ (CUNNINGHAM, 1999, p. 39)

Essa sensação de oportunidade perdida de que mencionamos alhures, a qual se pode constatar manifestada nos excertos em destaque, vai paulatinamente tomando proporções tamanhas no decurso do romance, que já bem próximo do desfecho da narrativa — mais precisamente em meio à comemoração do aniversário de seu marido, Dan — Laura Brown é tomada por uma inquietude ferrenha, ao perceber que aquela seria apenas mais uma dentre as inúmeras atividades cotidianas às quais teria de desempenhar ao lado do marido e do filho, Richard, provavelmente por muitos anos ainda, tanto é que a personagem sente que está “posando de esposa”, e se reconhece irremediavelmente atada a uma realidade da qual não mais deseja partilhar, tendo de “[...] atravessar esta noite, depois a manhã, aí mais uma noite, nestes aposentos, sem ter outro lugar aonde ir”. (CUNNINGHAM, 1999, p. 162). Diante desse cenário, opta por abandonar a família e se mudar para o Canadá.

⁴² No original: “He could, (in the words of his own alarmed mother) 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, the bookworm, the foreign-looking one with the dark, close-set eyes and the Roman nose, who had never been sought after or cherished; who had always been left alone, to read. What could she say but yes? 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, 1998, p. 40).

⁴³ No original: “She wonders, while she pushes, a cart through the supermarket or has her hair done, if the other women aren’t all thinking, to some degree or other, the same thing: Here is the brilliant spirit, the woman of sorrows, the woman of transcendent joys, who would rather be elsewhere, who has consented to perform simple and essentially foolish tasks, to examine tomatoes, to sit under a hair dryer, because it is her art and her duty.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 42).

Cabe destacar que essa tomada de decisão por parte da supracitada personagem se dá também, a nosso ver, graças ao contato de Laura com a prosa poética da escritora inglesa Virginia Woolf. Conforme podemos observar no trecho da narrativa que se segue, a leitura de textos literários pode funcionar como uma poderosa atividade “desautomatizadora”, no sentido de que o texto literário pode carregar consigo, em seu bojo, um possível germe ou fagulha capaz de operar mudanças nos leitores — nós — e também nos personagens-leitores. Ao longo das horas e de **As Horas**, Laura Brown passa por significativas transformações, especialmente na medida em que vai progredindo na leitura de seu livro de cabeceira, **Mrs. Dalloway**:

Está mais atrasada do que pretendia, mas nada de muito grave; não tão atrasada que precise dar explicações. São quase seis da tarde. 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 do carro, o avião com sua mensagem. Laura ocupa uma espécie de região obscura limíastrofe; um mundo composto de Londres nos anos 20, um quarto de hotel turquesa e desse carro, descendo a rua desconhecida. *Ela é e não é ela mesma. É uma mulher em Londres, uma aristocrata, pálida e encantadora, um tanto falsa; é Virginia Woolf; e é esta outra uma coisa incipiente, cambaleante, conhecida como sendo ela própria, mãe, motorista, uma faixa espiralada de pura vida [...]*⁴⁴ (CUNNINGHAM, 1999, p. 150, grifo nosso).

É curioso observar, nessa passagem, não apenas a existência explícita de paralelos entre as personagens-protagonistas de **As Horas** — já que nesse momento, Laura Brown, enredada pela narrativa da britânica, incorpora parte do conteúdo que leu, a ponto de sentir que outras faces do feminino vão sendo sobrepostas ou entrelaçadas à sua — mas que Mrs. Brown vai aos poucos desfiando a trama de **Mrs. Dalloway**, o qual o faz por meio do ato de leitura do romance — ao passo que, simultaneamente, vai tecendo para si própria uma “outra vida”, preenche de novas possibilidades e reinventada em uma terra distante — o Canadá — ainda que, ao final da narrativa, venha a descobrir, fatalmente tarde demais, que não se pode simplesmente partir e se livrar de todas as amarras que a unem ao marido e ao filho sem que esse ato de ruptura brusca acarrete perdas consideráveis a todas as partes envolvidas.

Por fim, notamos, conforme havíamos dito, que Clarissa Vaughan, assim como Laura Brown — eis aqui, portanto, a confirmação da existência de outro paralelo entre essas figuras

⁴⁴ No original: “She is later than she’d meant to be, but not seriously late; not so late as to need an explanation. It is almost six. She has gotten halfway through the book. Driving to Ms. Latch’s house, she is full of what she’s read: Clarissa and 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 composed world of London in the twenties, of a turquoise hotel room, and of this car, driving down this familiar street. *She is herself and not herself. She is a woman on London, an aristocrat, pale and charming, a little false; she is Virginia Woolf; and she is this other, the ichoate, tumbling thing known as herself* a swirling streak of pure life [...]”. (CUNNINGHAM, 1998, p. 187, grifos nossos).

— também experencia essa sensação de oportunidade perdida, em uma postura bastante similar, ainda, à personagem que a inspirara, isto é, à Clarissa Dalloway, de Woolf. Ambas as Clarissas não conseguem deixar de indagar como teria sido composto o arranjo ou como suas vidas teriam se orquestrado caso tivessem optado por passar seus dias ao lado de seus amores de juventude; no caso da Clarissa de Woolf, Sally Seton, e no caso da Clarissa de Cunningham, Richard Brown. Vemos a referida protagonista de **As Horas** manifestar seu desconforto na seguinte passagem da narrativa:

Quantas vezes, desde então ela se perguntara o que teria acontecido se tivesse tentado ficar com ele; se tivesse retribuído o beijo de Richard na esquina da Bleecker com a MacDougal, se tivesse viajado para algum lugar (para onde?) com ele; nunca tivesse comprado os incensos nem o casaco de alpaca, com os botões em forma de rosa. Não poderiam ter descoberto algo ... maior e mais estranho do que aquilo que tinham? Era impossível deixar de imaginar aquele outro futuro, o futuro rejeitado, acontecendo na Itália ou na França, entre quartos e jardins imensos e ensolarados; cheios de infidelidades e grandes batalhas; como um vasto e duradouro romance sobreposto a uma amizade tão marcante e profunda que haveria de acompanhá-los até a tumba e além, possivelmente. Ela poderia, acha, ter entrado num outro mundo. Teria tido uma vida tão intensa e perigosa quanto a própria literatura. Por outro lado, talvez não, Clarissa diz para si mesma. Essa sou eu – uma mulher decente, com um bom apartamento, com um casamento estável e afetuoso, dando uma festa. Aventure-se, muito além no amor, diz consigo mesma, e você renuncia à cidadania no país que construiu para si mesma. Acaba apenas navegando de porto em porto. Mesmo assim, existe essa sensação de oportunidade perdida. Talvez não haja nada, nunca, que possa se equiparar à lembrança de ter sido jovem junto de alguém. Quem sabe seja simples assim. Richard foi a pessoa que Clarissa amou em seu momento mais otimista.⁴⁵ (CUNNINGHAM, 1999, p. 82).

Esperamos que, por meio das considerações aqui propostas, tenhamos podido ilustrar como as personagens protagonistas de **As Horas** empreendem um verdadeiro jogo de espelhos, posto que se reportam constantemente umas às outras, em um incessante lusco-fusco de reflexos, o qual, por sua vez, afeta de tal modo o/a leitor/a que se propuser a partilhar algumas de suas horas com as referidas personagens, de modo que, ao final da leitura do supracitado romance do escritor norte-americano Michael Cunningham, sintam-se verdadeiramente

⁴⁵ No original: “How often since then has she wondered what might have happened if she’d tried to remain with him; if she’d returned Richard’s kiss on the corner of Bleecker and MacDougal, gone off somewhere (where?) with him, never bought the packet of incense or the alpaca coat with the rose-shaped buttons. Couldn’t they have discovered something ... larger and stranger than what they’ve got? It is impossible not to imagine that other future, that rejected future, as taking place in Italy or France, among big sunny rooms and gardens; as being full of infidelities and great battles; as a vast and enduring romance laid over friendship so searing and profound it would accompany them to the grave and possibly even beyond. She could, she thinks, have entered another world. She could have had a life as potent and dangerous as literature itself. Or then again, maybe not, Clarissa tells herself. That’s who I was. That’s who I am – a decent woman with a good apartment, with a stable and affectionate marriage, giving a party. Venture too far for love, she tells herself, and you renounce citizenship in the country you’ve made for yourself. You end up sailing from port to port. Still, there is this sense of missed opportunity. Maybe there is nothing, ever, that can equal the recollection of having been young together. Maybe it’s as simple as that. Richard was the person Clarissa loved at her most optimistic moment.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 97).

incapacitado/a de divisar com facilidade — a despeito da ordenação da trama em capítulos, e de cada um ser designado especificamente a uma dessas figuras femininas, Woolf, Brown e Vaughan — os limites entre cada uma dessas “faces”.

PARTE II:

EM FACE DO FEMININO

4. MRS. DALLOWAY

Procuramos, até esse momento, apresentar e discutir aspectos referentes à literatura e às estéticas pós-modernas, com o intuito de investigar, sobretudo, como as representações do feminino se articulam e se manifestam em meio a esses novos cenários artísticos e sociais. Tratamos, ainda, de maneira incipiente, das protagonistas da narrativa **As Horas**, de Cunningham. Nos capítulos que se seguem, objetivamos aprofundar as análises de cada uma dessas figuras, esperando que, destarte, possamos tecer um possível retrato das diversas “faces” do feminino que compõem a referida obra. Para tanto, optamos por dividir e elencar as reflexões que se seguem em três sessões majoritárias, as quais abordam, respectivamente, as personagens Clarissa Vaughan ou Mrs. Dalloway; Laura Brown ou Mrs. Brown, e Virginia Woolf ou Mrs. Woolf.

4.1 *New York, New York: Mrs. Dalloway in West Tenth Street*

Antes de darmos início às nossas considerações acerca da personagem Clarissa Vaughan, faz-se necessário tecer um breve parêntese: no decurso do primeiro capítulo desse estudo, mencionamos, em determinado momento, uma entrevista que o escritor norte-americano Michael Cunningham concedera à revista literária **The Missouri Review** (2003, p.111-128). Nessa conversa, o autor relata que uma das questões que mais lhe aguçaram a atenção em meio às suas inúmeras (re)leituras e estudos da narrativa **Mrs. Dalloway** — e que posteriormente lhe inspirariam a escrever **As Horas**, “romance-resposta” à supracitada obra de Woolf — consistiu na perspectiva de (re)imaginar como a Clarissa da escritora inglesa se comportaria, bem como investigar quais seriam seus ideais, suas crenças, suas angústias e alegrias, caso se visse transportada da Inglaterra, mais especificamente da década de 1920, para o âmbito da contemporaneidade, mais especificamente à cidade de Nova Iorque, no final da década de 1990. Movido pelo anseio de explorar as inúmeras potencialidades narrativas as quais esse interessante trâmite espaço-temporal poderia apresentar, o romancista estadunidense se pôs a compor a sua própria Clarissa, — Clarissa Vaughan ou Mrs. Dalloway —, conforme a denominou, personagem que se quer, ao mesmo tempo — procuraremos demonstrar como esse fenômeno de espelhamento se articula ao longo das elucubrações que se seguem — indubitavelmente afiliada à da escritora Virginia Woolf, sem, no entanto, — aliás longe disso —, dela se limitar a ser mera reprodução.

Conforme já dizemos anteriormente, portanto, a trama de **Mrs. Dalloway** se passa na metropolitana Londres, cidade a qual, como sabemos, era especialmente cara à Virginia Woolf, pois ela mesma fizera questão de anunciar esse apreço por diversas vezes em suas correspondências e em seus diários. Podemos dizer que nessa obra a autora presta um belo tributo à capital inglesa ao lhe conferir posição de destaque e não apenas de simples “pano-de-fundo” dos acontecimentos que se descortinam no referido romance. Para se constatar esse fato, basta pensarmos como um dos símbolos históricos dessa capital, o Big Ben, tem uma presença bastante significativa na construção de sentidos no enredo, operando como uma espécie de “pêndulo” ou “compasso”, posto que “dita o ritmo da narrativa”, trazendo à tona, a cada renovar de seu atemporal badalar metálico e consequente anúncio da chegada de mais uma hora, uma torrente de memórias de extensa gama de sujeitos — além da própria Clarissa Dalloway, a protagonista da obra, acompanhamos, ainda, a subjetividade das personagens Septimus Smith e Peter Walsh —, conferindo ao leitor acesso ao “íntimo” de cada uma dessas figuras. Em se tratando do romance **As Horas**, vemos, por sua vez, Cunningham se afastar dessa ambientação espacial e partir em busca de outro “terreno” que lhe permita semear novas possibilidades. Conforme já adiantamos alhures, trata-se da cosmopolita Nova Iorque da década de 1990.

Destarte, sua Clarissa não mais caminha pelas veredas da *Bond Street*, como o fizera a de Woolf quase um século antes. Porventura, ainda que o “traçado dos ladrilhos” seja outro — se assim se pode dizer — notamos que ambas as personagens partilham do mesmo encantamento pelas suas respectivas cidades. O trajeto que cursam também é, em sua integridade, espelhado e/ou pontuado por uma série de similitudes: ambas as Mrs. Dalloway têm como destino final uma floricultura, e encontrarão, ao longo de suas respectivas “andanças”, alguns conhecidos com os quais conversam brevemente; ademais, as duas recobram, com nostalgia e apreço, momentos marcantes de suas juventudes; por fim, o leitor de ambas as narrativas descobre, ainda, que os ramalhetes de flores que essas mulheres adquiriram teriam sido destinados ao mesmo fim — isso é, ao adorno ou arranjo para uma festa —, caso o evento previamente planejado não tivesse sido bruscamente suspenso devido ao suicídio das personagens Septimus, em se tratando de **Mrs. Dalloway**, e Richard, no caso de **As Horas**.

Entretanto, a despeito dessas semelhanças, se consultarmos a referida obra de Cunningham, observaremos que o autor incorpora a essa narrativa uma série de excertos de **Mrs. Dalloway** — o fazendo ora de maneira “integral”, isto é, sem alterá-los/modificá-los, ora

de maneira “parcial”, a qual pode consistir na ressignificação ou, se assim se preferir, “reescrita”, de cenas do supracitado romance da britânica — promovendo outrossim, por meio de um movimento que podemos considerar como tipicamente pós-moderno, uma série de alterações, rasuras ou rearranjos na tessitura de **Mrs. Dalloway**, mudanças essas — procuraremos demonstrar algumas dessas ocorrências no decurso desse capítulo — que não apenas contribuem para aproximar a narrativa de Woolf a um contexto da contemporaneidade, mas, ainda, para “enriquecê-la”, e/ou para expandir suas já deveras férteis potencialidades.

Uma dessas alterações consiste, a nosso ver, justamente no retrato do contemporâneo — a Nova Iorque do final do século XX, no caso de **As Horas** —, época, como se sabe e como procuramos demonstrar anteriormente, prenhe de efervescentes mudanças nos âmbitos artísticos e sociais, as quais levariam à desarticulação de antigos costumes e valores. Observamos um exemplo desse novo paradigma manifesto, por exemplo, por meio do ato de “reescrita” de uma das cenas iniciais de **Mrs. Dalloway**, a qual já mencionamos brevemente no primeiro capítulo desse estudo, mas que aqui novamente recorreremos visando a exemplificar uma questão de ordem diversa. Trata-se, especificamente, do momento no qual a personagem Clarissa Dalloway, de Virginia Woolf, já dentro da floricultura e às voltas com a escolha de um ramalhete de flores, constata a existência de um acontecimento extraordinário — no sentido de pouco recorrente, inesperado — pelos arredores da loja, já que os indivíduos que estão caminhando por aquela região passam a apresentar um estado de agitação quase pueril.

A “surpresa” dos que ali se encontram, revela-nos Woolf, deve-se ao fato da chegada de um “auto” — assim aparece grafada em **Mrs. Dalloway** a palavra correspondente a carro, pois, lembremos, trata-se da década de 1920 — naquela localidade, que devia pertencer a algum sujeito de notável prestígio social, ou pelo menos assim o supõem os curiosos transeuntes que ali se encontram reunidos. Na narrativa **As Horas**, observamos, em contrapartida, que essa cena sofre uma curiosa modificação, posto que a Clarissa de Cunningham não mais avista um veículo pertencente a uma figura da nobreza, mas, sim, nesse caso, o trailer de uma artista de cinema que ali o estacionara.

Podemos tomar esse excerto do referido romance de Cunningham, a nosso ver, como uma espécie de “microcosmo” ou um simbolismo da sociedade contemporânea como um todo, a qual, por sua vez, conforme já mencionamos previamente no decurso desse estudo, muito preza as artes visuais e/ou o imagético de forma geral. Essa passagem nos remete, ainda, às considerações de Walter Benjamin (2017) — das quais tratamos há pouco — acerca da “perda da aura” no domínio artístico no contexto do século XX. Se antes a “figura imortal” e

valorizada estava, no contexto de **Mrs. Dalloway** e da década de 1920, relacionada ao âmbito das tradições e/ou à esfera do “erudito”, em **As Horas**, em contrapartida, ou em se tratando mais especificamente do contexto da contemporaneidade, as perspectivas se invertem, de modo que a valorização recai agora sobre um elemento pertencente à esfera “popular”: o cinema. Observemos essa transição manifesta, respectivamente, nas obras de Woolf e de Cunningham:

A violenta explosão que sobressaltara Mrs. Dalloway e fizera Miss Pym correr à janela e desculpar-se provinha de um auto que se aproximara da calçada oposta à Casa Mulberry. Os transeuntes, que, naturalmente, pararam e olharam, mal tiveram tempo de divisar uma face da mais alta importância contra a almofada gris-pérola, antes que uma mão de homem baixasse a cortina, nada mais se podendo ver senão um quadrado cinzento. Todavia, começaram imediatamente a circular rumores [...] agora o mistério os havia roçado com a sua asa; tinham ouvido a voz da autoridade; o espírito religioso pairava agora, de olhos fortemente vendados e lábios abertos. Mas de quem era a face ninguém sabia. Do príncipe de Gales? da rainha? do primeiro ministro?⁴⁶ (WOOLF, 2011, p. 21).

Clarissa continua à janela olhando para a profusão de caminhões e trailers. De repente e porta de um dos trailers se abre e surge uma cabeça famosa. É a cabeça de uma mulher, a uma boa distância, vista de perfil, como uma moeda e, ainda que Clarissa não consiga identificá-la de imediato (Meryl Streep? Vanessa Redgrave?), sabe, sem sombra de dúvida, que a mulher é uma estrela de cinema. Sabe pela aura de confiança majestosa e pela prontidão com que os assistentes lhe explicam (é inaudível aos ouvidos de Clarissa) a origem do barulho. A cabeça da mulher se retira rápido, a porta do trailer se fecha de novo, mas ela deixa atrás de si uma sensação inegável de advertência vigilante, como se um anjo tivesse tocado de modo muito breve a superfície do mundo com suas sandálias [...] ⁴⁷ (CUNNINGHAM, 1999, p. 28).

Nessa e nas duas passagens que se seguem, Cunningham traça um panorama ou um retrato/paisagem das profusões e sincretismos que compõem e caracterizam a contemporaneidade. O autor norte-americano nos fornece, ainda, por meio desses excertos da referida narrativa, um exemplo de como se configura a vida nas grandes metrópoles — destacamos o cosmopolitismo já marcante na Nova Iorque da década de 1990, a cidade “que

⁴⁶ No original: “The violent explosion which made Mrs. Dalloway jump and Miss Pym go to the window and apologise came from a motor car which had drawn to the side of the pavement precisely opposite Mulberry’s shop window. Passers-by who, of course, stopped and stared, had just time to see a face of the greatest importance against the dove-grey upholstery, before a male hand drew the blind and there was nothing to be seen except a square of dove grey. Yet rumors were at once in circulation [...] But now mystery had brushed them with her wing; they had heard the voice of authority; the spirit of religion was abroad with her eyes bandaged tight and her lips gaping wide. But nobody knew whose face had been seen. Was it the Prince of Wales’s, the Queen’s the Prime Minister’s?” (WOOLF, 2016).

⁴⁷ No original: “Clarissa remains, looking out at the welter of trucks and trailers. Suddenly the door to one of the trailers opens, and a famous head emerges. It is a woman’s head, quite a distance away, seen in profile, like the head on a coin, and while Clarissa cannot immediately identify her (Meryl Streep? Vanessa Redgrave?) she knows without question that the woman is a movie star. She knows by her aura of real assurance, and by the eagerness with which one of the prop men speaks to her (inaudibly to Clarissa) about the source of the noise. The woman’s head quickly withdraws, the door to the trailer closes again, but she leaves behind her an unmistakable sense of watchful remonstrance, as if an angel had briefly touched the surface of the world with one sandaled foot [...]” (CUNNINGHAM, 1998, p. 27).

nunca dorme” — revelando, ainda, a natureza “caleidoscópica” do sujeito pós-moderno, o qual se encontra em um peremptório processo (re)inventivo, posto que vai se cosendo/descosendo na medida em que interage com os outros e com o seu entorno, interações essas, como se sabe e já se procurou explicitar ao longo desse trabalho, que se revelam, na pós-modernidade, como essencialmente fugazes:

Clarissa atravessa a Eight 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, cada coisa com um cartão mostrando o preço, em meio à pontuação abundante: “\$1,49!?”. “3 por UM dólar!?!?” “50 centavos CADA!!!!!!” Adiante, sob o arco da praça, uma senhora de idade, num vestido escuro, de bom corte, parece estar cantando, parada exatamente entre as estatuas gêmeas de George Washington, como guerreiro e 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.⁴⁸ (CUNNINGHAM, 1999, p. 18-19).

Rodas zumbindo sobre concreto, a agitação e o choque produzidos; um céu de espuma branca soprando da fonte, enquanto rapazes sem camisa jogam frisbee e ambulantes (do Peru, da Guatemala) emitem uma fumaça pungente, cheirando a carne assada, de seus carrinhos prateados; homens e mulheres idosos buscando o sol em seus bancos, falando baixinho entre si, balançando a cabeça; o balir das buzinas e o planger das guitarras (aquele grupo esfarrapado ali adiante, três meninos e uma menina, será que eles estão tocando “Eight miles high”?); folhas cintilando nas árvores; um cachorro malhado caçando pombos e um rádio que passa tocando “Always love you”, enquanto a mulher de vestido escuro, parada de pé sob o arco, canta *iiiiii*⁴⁹ (CUNNINGHAM, 1999, p. 20).

Uma vez que Clarissa não mais pertence à Londres da década de 1920, mas sim à Nova Iorque do final do século XX, podemos dizer, por conseguinte, que o leitor de **As Horas** tem diante de si *outras* facetas da Mrs. Dalloway de Virginia Woolf. Seria por deveras ilusório supor que a referida personagem de Cunningham conservaria intacta, em sua integridade, e portanto sem nenhuma alteração aparente, configurando assim uma mera cópia, toda a “essência” daquela que a originou — especialmente em se tratando de ficção pós-moderna, a qual procura atuar no sentido de produzir “diálogos diferidos” com as produções artísticas do

⁴⁸ No original: “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, each labeled with an index card that offers a price amid abundances of punctuation “\$1,49!?” “3 for ONE Dollar!?!?” “50 Cents EA!!!!!!” Ahead, under the arch an old woman in a dark, neatly tailored dress appears to be singing, stationed precisely between the twin states of George Washington, as warrior and politician, both faces destroyed by weather. It’s the city’s crush and heave that move you; its intricacy; its endless life.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 13-14).

⁴⁹ No original: “Wheels buzzing on concrete, the roil and shock of it; streets of bright spray blowing from the fountain as Young shirtless men toss a Frisbee and vendors (From Peru, from Guatemala) send pungent, meaty smoke up from their quilted silver carts; old men and women straining after the sun from their benches, speaking softly to each other, shaking their heads; the bleat of car horns and the stum of guitars (that ragged group over there, three boys and a girl, could they possibly be playing “Always love you” as the woman in dark dress stands under the arch singing *iiiiii*.” (CUNNINGHAM, 1998, p.15).

passado, (cf. HUTCHEON, 1989, 1991), retomando-as e lhes conferindo novos vieses e nuances — ainda mais estando disposta nesse novo cenário, marcadamente “cibernético-informacional”, e tendo vivenciado, portanto e por conseguinte, alguns — pois se trata de uma personagem ainda jovem, com pouco mais de cinquenta anos — dos principais eventos decorridos ao longo do século XX, bem como colhido os “frutos” desses e de acontecimentos passados, que por sua vez abrangem tanto uma esfera obscura, no que concerne às suas máculas/mazelas — por exemplo, os horrendos conflitos deflagrados ao longo de duas Guerras Mundiais, as quais, como sabemos, assolaram toda a superfície do globo — quanto, por outro lado, suas benesses, progressos ou bem-aventuranças, tais como os que citamos anteriormente no primeiro capítulo desse estudo e que agora recobramos, apenas a título de ilustração: o advento das manifestações feministas e a posterior consolidação desse movimento, tanto nos cenários políticos e sociais quanto nos mais diversos cercos artísticos; os chamados movimentos “contraculturais” (o despontar daqueles que ficariam conhecidos como “hippies”, os quais começaram a difundir uma série de novos ideais, questionando a sedimentação de velhos preceitos) que, por sua vez, fomentaram o apelo anti-belicista; bem como os protestos estudantis e o levante de outros grupos minoritários ou “ex-cêntricos” — termo cunhado por Hutcheon (1991) para denominar aqueles que ficam à deriva da sociedade, tais como as mulheres, os negros e a comunidade LGBT. Todos esses fenômenos, deflagrados ao longo da década de 1960, foram atuando no sentido de conferir novos contornos à personagem Clarissa Vaughan — essa Mrs. Dalloway contemporânea —, conforme procuraremos demonstrar nas sessões que se seguem.

4.2 *Hippies, hipsters e renegados: Clarissa, Louis e Richard*

Ao contrário da Clarissa de Woolf, a qual apenas pudera aspirar, em sua juventude e na companhia de sua astuciosa amiga Sally Seton — recobremos que em **Mrs. Dalloway**⁵⁰ as duas personagens costumavam passar, sempre que possível, longas horas juntas, e que era do feitio de ambas se recolher em algum cômodo mais reservado da casa dos tios de Clarissa, para que assim pudessem ficar a sós para conversar, posto que “[...] tia Helena não gostava que se discutisse coisa alguma [...]”⁵¹ (WOOLF, 2011, p. 40). A despeito desse impedimento, e a

⁵⁰ As citações do romance **Mrs. Dalloway** reproduzidas a seguir são provenientes da edição digital/eletrônica publicada pela *LVL Editions* em 2016. A ausência da numeração de páginas se deve, portanto, ao fato de se tratar de um *e-book*.

⁵¹ No original: “[...] Aunt Helena never liked discussion of anything”. (WOOLF, 2016).

contragosto dos adultos, Clarissa vai sorvendo as palavras de Sally com voracidade; afinal, eram ideias novas que ela lhe apresentava, conforme procuraremos elucidar no próximo tópico desse capítulo. Vez ou outra, a amiga lhe emprestava, ainda, “por debaixo dos panos”, algum livro tido como “subversivo”, tais como os escritos dos filósofos Platão e William Morris, bem como os da romancista Mary Shelley, os quais Clarissa cuidava de encobrir as capas com papel de embrulho, para que assim pudesse ler à luz do dia sem levantar maiores suspeitas — a certas liberdades individuais, tais como, citados apenas a título de ilustração, o direito ao voto e o direito de dispor de um estudo formal, sua predecessora, Clarissa Vaughan, por sua vez, realocada na Nova Iorque da década de 1990, já se veria inteiramente liberta não apenas dessas “amarras”, mas também de grande parte dos preceitos patriarcais que outrora haviam assombrado a primeira, podendo, de fato, fazer o que a outra não pudera, qual seja traçar “um destino todo seu”.

Conforme já adiantamos há pouco, a Clarissa de Cunningham vivenciou o advento do Feminismo, e, graças a ele, pôde desfrutar de todo um vasto leque de conquistas que foram ainda que tardiamente concedidas às mulheres. Dentre essas conquistas, as quais contribuiriam significativamente para desarticular os paradigmas sociais vigentes na época, sublinhamos o despontar, nos idos da década de 1960, da chamada era da “revolução sexual”, impulsionada, como sabemos, pela descoberta de um novo e eficaz método contraceptivo, a pílula, e fomentada justamente pelo movimento *hippie* que mencionamos alhures.

À medida que a mulher foi progressivamente podendo dispor de um maior domínio sobre seu próprio corpo, sua percepção espacial foi também sendo ressignificada/alterada, seu caminhar foi se tornando mais resoluto, e suas vestimentas mais “flexíveis”. No âmbito intelectual, brotavam-lhe novos feixes de ideias, luminosas, “revolucionárias”, impulsionando-a ocupar esferas que até então lhe eram terminantemente proibidas. Cabe aqui abrir um pequeno parêntese: recobremos que a própria Virginia Woolf, conforme já mencionamos brevemente no segundo capítulo desse estudo, dado esse que agora se retoma apenas a título de ilustração, não pôde ingressar em uma universidade simplesmente por aquele se tratar, em sua época, de um espaço destinado exclusivamente aos homens. Felizmente, essa realidade seria alterada — ainda que apenas meio século mais tarde — quando as mulheres começaram a ingressar, ainda que de forma esporádica, nos âmbitos acadêmicos, impulsionadas por escritoras como a francesa Simone de Beauvoir (1949) — vale recobrar também esse dado mencionado no primeiro capítulo — que já haviam escrito sobre a perspectiva da experiência feminina e sobre

os séculos de sobrepujamento e silenciamento a que as mulheres foram submetidas, retomando um tópico do qual a própria Woolf já se ocupara décadas antes.

Diante desse novo cenário, a Clarissa de Cunningham, vendo-se livre desses impedimentos, não hesita em adotar, em conjuntura de seu melhor amigo e poeta Richard, um estilo de vida que muito se assemelha ao *hippie*. Companheiros de faculdade, partilhavam do mesmo apreço pelas artes, pelas ideias e pelos ideais revolucionários, bem como nutriam o mesmo anseio por romper com os costumes e as tradições. Em determinado momento, e sem que ambos o tivessem planejado, acabam por engatar um relacionamento romântico, e mesmo quando Richard se vê subitamente encantado por outro rapaz, Louis “[...] que o venerava, de membros desajeitados, nem um pouco burro, um rapaz que Michelangelo teria tido prazer em desenhar [...]”⁵² (CUNNINGHAM, 1999, p. 47), que acaba por se interpor entre o duo, Clarissa não se deixa dissuadir, tampouco se sente traída ou injustiçada, de modo que os três passam então a viver juntos em uma casa de veraneio dos pais de Louis, ainda que por um mês apenas. Cunningham, o qual já recorrera aos “trios disfuncionais” na narrativa **A home at the end of the world (Uma casa no fim do mundo, 1990)** — com a diferença de que nesse caso é uma moça, Clare, que se entrepõe no relacionamento de dois rapazes, Bobby e Jonathan, e que os três, ao contrário de Clarissa, Louis e Richard, terminam por formar uma família — repete o feito em **As Horas**.

Porventura, observador arguto como o é, Richard logo nota que os tempos de “rebeldia” de Clarissa Vaughan estavam fadados a se esgotar muito em breve. Afeito ao literário e ao trato com as palavras, acaba por conferir à amiga a alcunha “Mrs. Dalloway”, oriunda, obviamente, do romance homônimo de Woolf. Move-lhe, inicialmente, a questão prática de ambas compartilharem o mesmo prenome, mas, para além dessa simples “coincidência”, o poeta parece notar que Vaughan carrega consigo uma certa “aura” de aristocrata, de quem está destinada ao “charme e à prosperidade”. O apelido, certamente carregado de uma dose de ironia, denuncia que mesmo que Clarissa Vaughan se veja liberta de todas as amarras as quais atavam a personagem de Woolf, e de algumas das quais já discurremos, ainda assim partilha de semelhanças consideráveis com essa figura, encontrando-se irrevogavelmente ligada a ela, de modo que se pode dizer que as faces de ambas se sobrepõem e/ou se mesclam, conforme podemos observar no trecho em destaque na citação que se segue:

⁵² No original: “[...] worshipful Louis, heavy-limbed, far from stupid, a boy Michelangelo would have been pleased to draw?” (CUNNINGHAM, 1998, p. 52).

O nome Mrs. Dalloway fora ideia de Richard – um capricho fantasioso inventado numa noite regada à álcool, no dormitório da faculdade. Ele lhe garantira que Vaughan não era o nome apropriado e que ela deveria ter o mesmo nome de uma das grandes personagens da literatura. Embora tivesse defendido a ideia de uma Isabel Archer ou Anna Karenina, *Richard insistira em que Mrs. Dalloway era a única e óbvia escolha. Havia a questão do primeiro nome, um sinal patente demais para se ignorar e, mais importante, a questão do destino. Ela, Clarissa, evidentemente não estava destinada a um casamento desastroso ou a morrer sob as rodas de um trem. Estava destinada ao charme, à prosperidade. De modo que tinha que ser, e foi, Mrs. Dalloway.*⁵³ (CUNNINGHAM, 1999, p. 16, grifos nossos).

Embora Richard seja o primeiro a reconhecer que Clarissa não fosse mesmo propensa a se tornar, na vida adulta, uma figura muito dissidente do que costuma ser esperado pelas convenções sociais, notamos que outros personagens partilham dessa mesma crença. Configura um exemplo desse pressuposto uma passagem do romance, a qual reproduzimos abaixo, na qual um dos conhecidos de Vaughan a avista na rua. A nosso ver, o “filtro” desse olhar reforça o “retrato” da personagem que intentaremos traçar ao longo desse capítulo, e do qual ela mesma compartilha, qual seja o de uma mulher que na juventude assumira, juntamente a Richard e a Louis, o que a teórica Linda Hutcheon (1991) denomina de identidade “ex-cêntrica”, posto que os três foram *hippies* quando mais jovens, mas que, na vida adulta, Clarissa, de forma mais incisiva do que os rapazes, procurara se afastar dessa posição “marginalizada”, em prol de assumir um posicionamento de uma natureza mais conservadora, qual seja o de “esposa-modelo”, *hostess* ou “anfitriã”.

Valendo-nos de um “jogo de palavras”, podemos dizer que Vaughan passa de *hippie* — uma vez que acreditava no “amor-livre” e no desmantelamento ou esfacelamento das convenções sociais — a *hipster*, posto que ainda leva, de certa forma, o que se pode considerar uma vida “alternativa”, trabalhando no meio editorial e estando já há muitos anos junto de outra mulher, sua companheira Sally Seton, mas sem que, no entanto, esses arranjos escandalizem os outros, como outrora o fizeram:

Endireita os ombros, parada na esquina da Eight 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, fazendo suas compras matinais [...] Ainda conserva certa sensualidade; certo charme boêmio, de bruxa boa [...]*⁵⁴ (CUNNINGHAM, 1999, p. 18, grifos nossos).

⁵³ No original: “The name Mrs. Dalloway had been Richard’s idea — a conceit tossed off one drunken dormitory night as he assured her that Vaughan was not the proper name for her. She should, he’d said, be named after a great figure in literature, and while she’d argued for Isabel Archer or Anna Karenina, *Richard had insisted that Mrs. Dalloway was the singular and obvious choice. There was the matter of her existing first name, a sign too obvious to ignore, and, more important, the larger question of fate. She, Clarissa, was clearly not destined to make a disastrous marriage or fall under the wheels of a train. She was destined to charm, to prosper. So Mrs. Dalloway it was and would be.*” (CUNNINGHAM, 1998, p. 11, grifo nosso).

⁵⁴ No original: “She straightens her shoulders as she stands at the corner of Eighth Street and Fifth Avenue, waiting

Richard [...] nunca irá descartar sua convicção particular de que, no fundo, Clarissa se tornou uma esposa-anfitriã, e para o diabo com o fato de que ela e Sally nunca tentaram disfarçar seu amor em benefício de ninguém, nem que Sally seja uma mulher dedicada, inteligente, produtora de uma televisão estatal, faça-me o favor — quanto mais esforçada e socialmente responsável, quanto mais dramaticamente mal paga ela precisa ser? Para o diabo com os livros bons e decerto não lucrativos que Clarissa insiste em publicar ao lado daqueles que pagam suas contas. Para o diabo com sua política, todo seu trabalho com os soropositivos.⁵⁵ (CUNNINGHAM, 1999, p. 24).

Como era de se esperar do feitio de uma “perfeita anfitriã”, Clarissa Vaughan não poderia deixar de cuidar de Richard quando ele acaba vítima da AIDS, a qual pode-se considerar como sendo um dos grandes “fantasmas” das décadas de 1980 e 1990 — e que até hoje ainda nos ronda — como outrora o fora a Segunda Guerra em **Mrs. Dalloway**. Parada na soleira da porta do apartamento do poeta, com o ramalhete de flores a adornar o colo — que costume mais arcaico aquele, levar flores a um amigo que se encontra à beira da morte, assim o poderia pensar Richard, com seu humor pontilhado de ironias à lá Peter Walsh, mas como o cansaço o domina, ele apenas agradece pela lembrança quando a amiga lhe explica que as flores não são propriamente para ele, mas para sua festa, que tem por intuito celebrar o fato de ele ter sido agraciado com um prêmio literário —, Clarissa mais parece uma figura recém-saída da década de 1920. Carrega consigo, oculta por detrás da face de “velha hippie” — ele sempre o percebera, conforme se mencionou alhures — uma certa “aura” de aristocrata, de quem tem as raízes sedimentadas e apontadas para o passado, para as tradições, as flores, as festas, sempre as festas.

Como quem nota uma figura à espreita de Clarissa Vaughan, ou quiçá uma sombra ou um rastro, o poeta passara, quando ainda eram adolescentes, a chamá-la de “Mrs. Dalloway”, conforme ilustramos há pouco, e embora ela ache que, agora que ambos estão mais vividos, seja hora de “acabar com o velho apelido”, Richard insiste em ainda se referir à amiga dessa maneira, tanto é que, quando Vaughan anuncia a chegada em seu prédio, dizendo “Sou eu, Clarissa”, ele logo a corrige: “Ah, Mrs. D. Entre”. Clarissa viera, como vem sempre, para desempenhar o papel de que Laura Brown abdicara há muitos anos. Como já dispõe de uma chave, Mrs. Dalloway logo entra e vai abrindo as cortinas, enchendo o pequeno e puído

for the light. There she is, thinks Willie Bass, who passes her some mornings just about there. *The old beauty, the old hippie, hair still long and defiantly grey, out on her morning rounds [...]* She still has a certain sexiness; a certain bohemian, good-witch sort of charm [...].” (CUNNINGHAM, 1998, p. 13, grifo nosso).

⁵⁵ No original: “Richard [...] will never discard his private conviction that Clarissa has, at heart, become a society wife, and never mind the fact that she and Sally do not attempt to disguise their love for anyone’s sake, or that Sally is a devoted, intelligent woman, a producer of public television, for heaven’s sake — how much more hardworking and socially responsible, how much more dramatically underpaid, does she need to be? Never mind the good, fragrantly unprofitable books Clarissa insists on publishing alongside the pulpier items that pay her way. Never mind her politics, all her work with PWAs”. (CUNNINGHAM, 1998, p. 20-21).

apartamento de seu amigo de um mosaico de luzes, das quais ele tende a se afastar, querendo sempre voltar as costas para o mundo.

Triplamente marginalizado ou renegado, — por ser poeta, homossexual e soropositivo — Richard Brown encontra-se deslocado nas mais variadas esferas e âmbitos, inclusive o temporal, pois confia à Clarissa a sensação de estar vivendo em uma espécie de “limbo”, como se habitasse, ao mesmo tempo, o passado e o futuro. Em sua poesia e em seus romances, ambos tidos como demasiado herméticos para que se tornassem *best-sellers*, podemos dizer que ainda “pulsa” ao menos uma faceta daquele frágil e hipersensível garoto de três anos, que tudo vê, sente e interioriza, e que mais tarde se poria a rascunhar versos e ordenar palavras como que para compensar o desarranjo prematuro de seu mundo e de suas perspectivas.

Sua escrita é, portanto, toda pontuada de espaços em branco e de silêncios, os quais Richard procura preencher por meio da tentativa de capturar — ao menos no âmbito da ficção, já que não o pudera fazer no âmbito da “realidade” — a figura daquela que a abandonara, sua mãe, Laura Brown e, anos mais tarde, a figura daquela que estaria sempre a seu lado, Clarissa Vaughan, seja para lhe presentear com arranjos de flores, para preparar uma festa em comemoração pelos prêmios literários que obtivera, ou mesmo apenas para lhe inquirir, pela enésima vez, acerca de seu estado de saúde.

4.3 Revolucionária, *pero no mucho*: Sally Seton, a companheira

Embora Michael Cunningham tenha inicialmente planejado — conforme relatara, recobremos, em uma entrevista concedida à *The Missouri Review*⁵⁶ (2003, p. 111-128) — tecer, em *As Horas*, “apenas” um possível retrato de uma Mrs. Dalloway contemporânea, realocada na cidade de Nova Iorque da década de 1990, para depois a contrapor com uma versão ficcional da escritora Virginia Woolf, observamos, ao consultar a referida narrativa, que o escritor norte-americano acabou por revisar e alterar significativamente o escopo de seu projeto. Primeiramente, decidiu entrepor uma terceira figura — a personagem Laura Brown — entre o duo de protagonistas, Vaughan e Woolf. Por fim, expandiu ainda mais o leque das representações do feminino na referida obra, ao compor a personagem Sally Seton e outras duas das quais trataremos logo em seguida: Julia e Mary Krull.

⁵⁶ Conforme consta na entrevista: “I thought for a while about running the two stories — a day in Virginia Woolf’s life and a day in Clarissa Dalloway’s life — on facing pages. So you would get two books for the price of one. Each would be thwack up against the other story; you’d have the left-hand page for one story and the right-hand page for another. Also an idea that did not pan out.” (CUNNINGHAM, 2003, p. 115).

Se em **Mrs. Dalloway** Virginia Woolf já privilegiara o elemento feminino em detrimento do masculino — basta pensarmos que o ponto de vista “majoritário”, se assim se pode dizer, ou pelo menos predominante na trama é o de Clarissa Dalloway, ainda que o leitor de Woolf acompanhe também, em algumas passagens da referida narrativa, os pontos de vista das personagens Septimus Warren Smith, o soldado, e Peter Walsh, um amigo de juventude de Clarissa — em se tratando de **As Horas**, podemos dizer que essa perspectiva é retomada e potencializada, haja vista que nessa obra o elemento masculino é praticamente relegado a segundo plano ou ao “avesso da costura” do tecido narrativo, ainda que a personagem Richard Brown configure uma exceção a essa premissa.

Destarte, em meio a esse ato de “coser” uma Mrs. Dalloway contemporânea, Cunningham retoma, ainda e de quebra, um dos “filamentos” do supracitado romance, dentre os quais a escritora inglesa optara por explorar de forma mais concisa, qual seja o “encantamento” de Clarissa Dalloway por sua amiga de adolescência, Sally Seton. O primeiro encontro entre essas duas personagens teve tamanho impacto na “memória afetiva” da protagonista de **Mrs. Dalloway**, que ela ainda o recorda com uma certa riqueza de detalhes digna de nota, especialmente se considerarmos que se trata de um evento que ocorrera em sua juventude, e levando em consideração o fato de que Clarissa Dalloway tem, no momento em que a narrativa transcorre, por volta de cinquenta anos de idade. Observemos o relato dessa passagem no excerto que se segue:

Estava sentada no chão — foi sua primeira impressão de Sally —, estava sentada no chão, com os braços rodeando os joelhos e fumando um cigarro. Onde poderia ter sido? Em casa dos Mannings? Ou dos Kinloch-Jones? Fora nalguma festa (onde, não sabia ao certo), pois lembrava-se de ter dito ao homem que a acompanhava “Quem é *essa*?” [...] durante toda a noite não pudera afastar os olhos de Sally. Era uma extraordinária beleza, do gênero que ela mais admirava, morena, olhos grandes, com essa qualidade que, por não possuir, sempre invejara – uma espécie de abandono, como se pudesse dizer o que quer que fosse, fazer não importa o quê; uma qualidade muito mais generalizada entre as estrangeiras que entre as mulheres inglesas. Sally sempre dizia que tinha sangue francês nas veias, que um antepassado seu estivera com Maria Antonieta, lhe haviam cortado a cabeça, e deixara um anel com um rubi.⁵⁷ (WOOLF, 2011, p. 39, grifo da autora).

⁵⁷ No original: “She sat on the floor — that was her first impression of Sally — she sat on the floor with her arms round her knees smoking a cigarette. Where could it have been? The Mannings? The Kinloch-Jones’s? At some party (where, she could not be certain), for she had a distinct recollection of saying to the man she was with: “Who is *THAT*?” [...] But all that evening she could not take her eyes off Sally. It was an extraordinary beauty of the kind she most admired, dark, large-eyed, with that quality which, since she hadn’t got it herself, she always envied — a sort of abandonment, as if she should say anything, do anything; a quality much commoner in foreigners than in Englishwomen. Sally always said she had French blood in her veins, an ancestor had been with Marie Antoinette, had his head cut off, left a ruby ring.” (WOOLF, 2016, grifo da autora).

A partir desse momento, Clarissa já se percebe “enredada” pela estrangeira — aquela moça que lhe parece envolta em uma irresistível “aura” de mistério, talvez por possuir justamente as qualidades e características, ou “facetas”, as quais secretamente sempre almejava e das quais nunca pôde de fato dispor —, em especial após as duas terem conversado por horas ao longo da festa, e por Clarissa ter notado, pela primeira vez, o quão “mediocre” ou comezinha era a sua vida em Bourton, já que ela “[...] nada conhecia sobre os sexos, nada sobre os problemas sociais.”⁵⁸ (WOOLF, 2011, p. 40). Para seu deleite, Clarissa descobre que Sally se hospedará em sua casa por alguns dias, pelo menos até que haja tempo suficiente para que seus pais se reconciliem de uma briga.

Instaladas na mesma residência, Clarissa e Sally passam a conversar periodicamente, sempre resguardadas dos olhares atentos dos adultos, uma vez que se punham a discutir uma série de assuntos tidos como “subversivos”, tais como a possibilidade de se abolir a propriedade privada, ou, por vezes, alguns conceitos de Filosofia e/ou alguns de seus principais pensadores, ou, ainda, Literatura, pois recobremos que Clarissa andara a ler Mary Shelley por recomendação da amiga, e acabara por nutrir um grande apreço pela prosa da inglesa. Todas essas “questões” eram até então estranhas à Clarissa, uma moça que pouco conhecia do mundo e de suas potencialidades, que mal saíra da região de onde nascera, e que nunca havia transitado para além dos cercos sociais que lhe eram familiares.

É de se esperar, portanto, que na medida em que o tempo passe, floresça uma bela empatia e cumplicidade entre ambas as moças. O laço que as une se fortalece e se estreita cada vez mais, a ponto de Clarissa por fim se descobrir enamorada da amiga. Em determinada passagem do romance, ambas chegarão até mesmo a trocar um beijo casto, porém bastante significativo, o qual a futura Mrs. Dalloway descreverá, mesmo decorridos muitos anos desse acontecimento, como uma das passagens mais marcantes de sua vida, como se naquele momento “[...] tivesse recebido um presente, embrulhado, e lhe houvessem dito que assim o conservasse, sem olhá-lo, um diamante, uma coisa infinitamente preciosa [...]”⁵⁹ (WOOLF, 2011, p. 42). Entretanto, cabe destacar que essa postura de não subserviência, em especial por parte de Sally Seton — pois Clarissa era mais “contida” — causava enorme desconforto aos mais velhos que com ela conviviam. Porventura, Seton parecia nem notar essas malquerenças, e seguia cortando os caules das flores e as “raízes das tradições”, deixando-as à deriva:

⁵⁸ No original: “She knew nothing about sex — nothing about social problems [...]” (WOOLF, 2016).

⁵⁹ No original: “[...] she felt that she had been given a present, wrapped up, and told just to keep it, not to look at it — a diamond, something infinitely precious [...]” (WOOLF, 2016).

Surpreendente era o poder de Sally, os seus dons, a sua personalidade. Seu modo de arranjar flores, por exemplo. Em Bourton sempre havia vasos com ramalhetes sobre a mesa. Sally saiu um dia, apanhou alteias, dalias — toda a espécie de flores que nunca se haviam visto juntas —, arrancou-as das hastes e pô-las a nadar em tigelas cheias de água. Foi extraordinário o efeito, quando chegaram para jantar à noitinha. (Naturalmente tia Helena achou uma crueldade tratar flores daquele jeito).⁶⁰ (WOOLF, 2011, p. 40).

Se tomarmos as flores — imagem recorrente tanto em **Mrs. Dalloway** quanto em **As Horas** — como uma espécie de metáfora, simbologia ou sinonímia das tradições e das expectativas sociais, o referido gesto de Sally, conforme descrito na passagem sublinhada alhures, apesar de aparentemente simples, ganha novos contornos e se torna deveras significativo. Ao podar as hastes das flores e, portanto, as “macular”, a personagem parece sinalizar em favor de uma postura de insurgência aos ideais e aos valores patriarcais. Destarte, a nosso ver, podemos tomar a figura de Sally como uma possível representação de uma mulher “revolucionária”, no sentido de que tinha consciência das parcas potencialidades cabíveis às mulheres da década de 1920, e que justamente por ter ciência desse fato, visa, dentro de suas possibilidades, a quaisquer formas de emancipação que lhe pareciam possíveis, ainda que elas se restrinjam à mera leitura de algum autor/autora considerado “subversivo”/ “subversiva”.

A despeito de seus esforços e de sua intenção inicial, ao final de **Mrs. Dalloway**, observamos que o destino reservado à Sally é justamente o mesmo que seria compartilhado pela maciça maioria das mulheres da década de 1920: o casamento. O leitor de Woolf vê, portanto, Seton abdicar de seu sobrenome, — acaba por se casar com um membro da aristocracia inglesa, passando a ser conhecida como Lady Rosseter — e, portanto, de parte de sua identidade, bem como de seus ideais “revolucionários”, para se tornar uma das facetas do feminino das quais desejava se afastar em sua juventude, qual seja a da mulher inteiramente submissa a seu marido. Clarissa, sua amiga de adolescência, se espelha mais uma vez seus atos, e assim também o faz, escolhendo se casar não com Peter Walsh, que fora apaixonado por ela durante toda a juventude, e por quem ela também havia nutrido sentimentos, mas sim com um rapaz que mal conhecia, Richard Dalloway, visando, majoritariamente, ao prestígio social que essa união poderia vir a lhe conceder.

Em se tratando da narrativa **As Horas**, observaremos que o escritor norte-americano Michael Cunningham retoma e “reinventa” não apenas a personagem Clarissa Dalloway de

⁶⁰ No original: “Sally’s power was amazing, her gift, her personality. There was her way with flowers, for instance. At Bourton she always had stiff little vases all the way down the table. Sally went out, picked hollyhocks, dahlias, — all sorts of flowers that had never been seen together — cut their heads off, and made them swim on the top of water in bowls. The effect was extraordinary — coming in to dinner in the sunset. (Of course Aunt Helena thought it wicked to treat flowers like that).” (WOOLF, 2016).

Virginia Woolf, conforme já procuramos explicitar no decurso desse trabalho, mas também a figura de Sally Seton, ainda que ela não mais ocupe uma posição de destaque na trama como outrora ocupara em **Mrs. Dalloway**. Cunningham se vale, conforme já dito, de um fio narrativo da supracitada obra que Woolf não explorara de maneira adensada, qual seja a possibilidade da concretização do romance entre as personagens Clarissa e Sally (cf. OLIVEIRA, 2006, p. 90). Nesse caso, portanto, tem-se a consolidação do que antes não era sequer uma probabilidade no contexto da década de 1920, isto é, de um relacionamento homossexual ser aceito e difundido. Já na Nova Iorque da década de 1990, cenário de **As Horas**, essa configuração começa, felizmente, e por fim, a se tornar uma realidade tangível.

Em um movimento bastante similar ao da Clarissa Dalloway contemporânea, Sally Seton, conforme a concebera o autor norte-americano, abandona a “aura” de rebeldia da personagem que a inspirara em favor da obtenção de prestígios sociais, já que, assim o fazendo, pode desfrutar de uma vida mais confortável ao lado de sua companheira, Vaughan. Desse modo, a despeito do fato de estar em um relacionamento romântico com uma mulher, podemos dizer que Sally ainda se encontra inserida nos chamados “paradigmas normativos”. Ao invés de se tornar, por exemplo, uma ativista em prol do Feminismo — configuração essa que bem o podíamos imaginar ou supor para a Sally da década de 1990 — observamos, ao contrário, que a personagem assume, em **As Horas**, uma postura de ordem mais “conservadora”, embora trabalhe em um ramo que podemos considerar como eclético e, portanto, propenso a “desvios” dos padrões sociais, o audiovisual.

Se por sua vez a Sally de Woolf almejava poder viver em uma sociedade na qual a noção de propriedade privada havia deixado de ser pertinente, a Sally de Cunningham, inserida na cosmopolita Nova Iorque da década de 1990, e, portanto, imersa em uma cultura voltada para o consumo, acaba por se render ao apelo do mercado. Quando Louis decide visitá-las após anos de ausência, depara-se com um apartamento milimetricamente decorado, que mais parece recém-saído de um catálogo de imóveis “alternativos”:

Ele culpa Sally pelo apartamento. É obra de Sally, é o gosto de Sally. Sally e Clarissa vivem em uma réplica perfeita de um apartamento de alto padrão do West Village; dá para imaginar uma assistente de produção checando tudo de prancheta em punho: poltronas francesas de couro, confere; mesa Stickley, confere; paredes cor de linho cru com gravuras de botânica penduradas, confere; estantes recheadas de pequenos tesouros adquiridos no exterior, confere. Até mesmo as excentricidades – a moldura do espelho comprada num brique, coberta de conchas, o velho e molambento baú sul-americano, pintado com sereias lúbricas – parecem calculadas, como se o diretor de arte tivesse vistoriado tudo e dito: “Ainda não está convincente, precisamos de mais

objetos para nos dizer quem são essas pessoas, de fato.”⁶¹ (CUNNINGHAM, 1999, p. 104).

Parece-nos, portanto, que transposta para esse contexto pós-moderno, Sally preocupa-se mais em manter intactos seu apartamento e seu casamento com Clarissa Vaughan do que seus ímpetos revolucionários. Já bem próximo do final da narrativa, a referida personagem decide comprar um ramalhete de flores para a esposa, como se assim lhe dissesse que enquanto permanecesse ao seu lado, teria, senão a felicidade plena, pelo menos dias calmos, horas que se seguem sem grandes turbulências, pois tal havia sido o relacionamento de ambas por quase duas décadas:

Sally balança as rosas e, ao mesmo tempo, vê o vaso cheio de rosas que Clarissa põe sobre a mesa. As duas caem na risada. “Isso está parecendo um daqueles momentos à lá O. Henry, não está não?”, Sally diz. “Rosas nunca são demais”, fala Clarissa. Sally entrega-lhe as rosas e por um instante sentem-se completamente felizes. Estão ambas presentes neste momento e conseguiram, de um modo ou de outro, no decorrer dos últimos dezoito anos, continuar se amando. Isso basta. Neste momento, basta.⁶² (CUNNINGHAM, 1999, p. 149).

4.4 *Doc Martens* e uma dose de rebeldia: Julia, a filha

Vimos, ao longo desse capítulo e até o presente momento, como o escritor norte-americano Michael Cunningham se apropriou de duas personagens femininas seminais em **Mrs. Dalloway**, de autoria da britânica Virginia Woolf, para compor a narrativa **As Horas**, obra essa que, conforme se procurou elucidar ao longo desse trabalho, encontra-se essencialmente alinhada ou imbricada à primeira. Por meio desse gesto tipicamente pós-moderno, e graças à “ampliação” do escopo das representações do feminino provenientes do romance de Woolf mencionado alhures, podemos dizer que Cunningham acaba por tecer, em **As Horas**, o que aqui chamaremos de um (possível) panorama das representações femininas

⁶¹ No original: “He blames Sally for the apartment. It’s Sally’s influence, Sally’s taste. Sally and Clarissa live in a perfect replica of an upper-class West Village Apartment; you imagine somebody’s assistant striding through with a clipboard: French leather armchairs, check; Stickley table, check; lined-colored walls hung with botanical prints, check; bookshelves studded with small treasures acquired abroad, check. Even the eccentricities — the flea-market mirror frame covered in seashells the scaly old South American chest painted with leering mermaids — feel calculated, as if the art director had looked it all over and said, “It isn’t convincing enough yet, we need more things to tell us who these people really *are*.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 127, grifo do autor).

⁶² No original: “Sally flourishes the roses and, at the same moment, notices the vase full of roses Clarissa has put on the table. They both laugh. “This is sort of an O. Henry moment, isn’t it?” Sally says. “You can’t possibly have too many roses,” Clarissa says. Sally hand the flowers to her and for a moment they are both simply and entirely happy. They are present, right now, and they have managed, somehow, over the course of eighteen years, to continue loving each other. It is enough. At this moment, it is enough.” (CUNNINGHAM, 1998, p.185).

no século XX, — ou, fazendo menção a um termo de Tavares (2008, p. 66), uma “linhagem feminina” —, uma vez que o escritor toma como ponto de partida, ou como fio condutor da trama desse seu romance, a personagem Virginia Woolf, alocada na década de 1920. Depois e a partir dela, prossegue tecendo outras paisagens e outros sujeitos femininos.

Cabe destacar que essa “genealogia do feminino”, ou “linhagem do feminino” (TAVARES, 2008, p. 66), no caso de **As Horas**, não se deixa subscrever às convenções espaciais e temporais, haja vista que o leitor da referida narrativa parte de Richmond, — cidade localizada nos arredores de Londres — e do ano de 1923, para a América do Norte, mais especificamente para Los Angeles, no início da década de 1950 — contexto, como se sabe, do Pós-Segunda Guerra e ao qual pertence a dona de casa Laura Brown — para, por fim, avançar ainda aos derradeiros anos da década de 1990 e à cidade de Nova Iorque, onde por sua vez encontrará a editora Clarissa Vaughan e sua companheira Sally Seton. Destarte, podemos dizer que Cunningham condensa, nesse seu romance, quase um século de “genealogia do feminino”, emoldurado em um único dia de junho.

Contudo, ao invés de demarcar que aquele seria o desfecho da costura ou o “arremate da narrativa”, o escritor estadunidense opta por ampliar ainda mais o leque das representações do feminino em **As Horas**, pois compõe outra personagem derivada de uma preexistente em **Mrs. Dalloway**, ainda que, dessa vez, e diferentemente de Sally Seton e de Clarissa Dalloway, trate-se de uma figura minoritária ou periférica na trama, Miss Kilman, que em **As Horas** aparecerá envolta em “novas roupagens”, — eis aqui, a nosso ver, uma manifestação da paródia pós-moderna, a qual, tal como se mencionou no primeiro capítulo desse estudo, remonta à concepção de “repetição com diferença” (HUTCHEON, 1989, 1991) —, conforme procuraremos demonstrar a seguir.

Se, por sua vez, Miss Kilman era, em **Mrs. Dalloway**, uma cristã conservadora, afeita à manutenção dos costumes, e que nutria verdadeira repulsa por quaisquer celebrações que não fossem de cunho religioso, — como Clarissa Dalloway poderia vir a gostar dela dessa forma? —, no romance pós-moderno **As Horas**, o escritor estadunidense Michael Cunningham redesenha os contornos dessa personagem de um modo tal que ela acaba por transitar a outras esferas e paisagens, uma vez que se “despe do hábito de religiosa” em favor de assumir a “bandeira” de revolucionária. Passa de Kilman à (Mary) Krull, tornando-se professora na *New York University* e militante em prol dos direitos feministas e das causas de grupos minoritários. Dessa nova configuração, permanece inalterada, apenas, a antipatia que tanto a Clarissa de Woolf quanto a de Cunningham nutrem por ambas essas mulheres, que misteriosamente

acabaram por “enredar” suas respectivas filhas, Elizabeth e Julia, conforme observaremos seguir.

A nosso ver, é possível traçar, ainda, alguns paralelos entre a professora universitária Mary Krull e a Sally Seton de Virginia Woolf, pois, de certa forma, Krull representa ou emula a concretização do “ideal feminino” com o qual Seton havia sonhado poder um dia vir a se espelhar. Além disso, podemos inferir que essa personagem evoca uma outra “faceta” da mulher contemporânea, — qual seja a de questionar e problematizar, com mais veemência, justamente por poder contar com uma tradição de pensadoras e ativistas Feministas, noções e preceitos cristalizados no seio da sociedade — e, simultaneamente, uma faceta do próprio Feminismo, qual seja a discussão apresentada por Judith Butler em uma de suas obras mais renomadas, **Gender Trouble — Feminism and the Subversion of Identity (Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade, 1990)**, na qual, como se sabe, a teórica introduz e discute sua teoria do gênero como performático. As personagens Mary Krull e Julia parecem partilhar dessa vertente, posto que, conforme observaremos nas citações que se seguem, não hesitam em usar roupas tidas como “tipicamente masculinas”, enquanto Clarissa Vaughan, por outro lado, ainda se encontra atada a “velhos dualismos”.

Para além de Mary, Cunningham tece, ainda e por fim, uma outra figura ou face do feminino, em **As Horas**: a da adolescente Julia. Filha de Clarissa Vaughan e somente dela, uma vez que seu pai era “[...] nada mais do que uma proveta numerada, desculpe, Julia, não há como achá-lo [...]”⁶³ (CUNNINGHAM, 1999, p. 127) ou, se assim se quiser pensar, filha de Sally e de Clarissa, ou, melhor ainda, metaforicamente, “filha” ou “neta” — recuperando o raciocínio da “genealogia” mencionado há pouco (TAVARES, 2008, p. 66), — também das demais figuras femininas de **As Horas** que a precederam temporalmente, Woolf e Brown, já que propusemos, ao longo desse estudo, que as diversas faces do feminino retratadas no referido romance se encontram em um peremptório processo de mescla e sobrepujamento.

Ainda que Julia não esteja explicitamente ligada a nenhuma personagem de **Mrs. Dalloway** em particular, com exceção, talvez, da filha de Clarissa Dalloway, Elizabeth, podemos dizer que a referida personagem guarda, em seu íntimo, uma certa fagulha de “não subserviência”, característica essa a qual, por sua vez, remete-nos à Sally Seton, — não essa nova Sally, a Sally de Cunningham, “refeita” ou “reformulada”, mais “*soft*”, possível apreciadora de vinhos e de vinis —, mas sim à antiga Sally, à de Virginia Woolf e da juventude

⁶³ No original: “[...] (the father no more than a numbered vial, sorry, Julia, no way of finding him) [...]” (CUNNINGHAM, 1998, p. 157).

de Clarissa, com seu espírito incandescente e suas respostas-prontas, sempre a fazer uma sandice, só pelo deleite de chocar os mais velhos. Alguns dos ideais e comportamentos de Julia parecem demasiado “estranhos” à sua mãe, Clarissa Vaughan, tanto é que vemos a referida personagem lamentar, — em meio a sua caminhada pelos arredores da *West Tenth Street*, conforme a passagem que se segue —, que a filha acabara por se afastar dela, uma vez que se encantara por Mary Krull, a teórica feminista de que tratamos alhures:

Clarissa passa por uma loja e pensa em comprar um vestido para Julia, ela ficaria fantástica naquele pretinho com alças à la Anna Magnani, mas Julia não usa vestidos *ela insiste em passar a juventude, o breve período em que se pode usar qualquer coisa, circulando com camisetas de homem e botas de amarrar, do tamanho de blocos de concreto.* (Por que a filha fala tão pouco com ela? O que aconteceu com o anel que Clarissa lhe deu no aniversário de dezoito anos?)⁶⁴ (CUNNINGHAM, 1999, p. 24, grifo nosso).

Pára [sic] enquanto olha os livros [...] depois segue caminho, lamentando o lindo vestido preto que não pode comprar para a filha porque Julia está enfeitiçada por uma teórica esquisita e insiste em usar camisetas e botas de combate. Há que se respeitar Mary Krull, ela na verdade não lhe dá outra escolha, vivendo como vive, à beira da miséria, indo para a cadeia em nome de suas várias causas, lecionando apaixonadamente na New York University sobre o triste embuste conhecido como gênero. Até quer gostar dela, até se esforça, mas Mary Krull é despótica demais em sua intensidade intelectual e moral, em suas intermináveis demonstrações de retidão arguta, dentro daquela sua eterna jaqueta de couro. Clarissa sabe que é alvo de zombarias, se bem que não em público, por causa de sua vida confortável e de suas antiquadas (ela deve achá-las antiquadas) noções sobre identidade lésbica. Está cansada de ser tratada como inimiga simplesmente porque não é mais jovem; porque as roupas que veste são normais. Dá vontade de gritar para Mary Krull que isso não faz muita diferença; dá vontade de convidá-la a entrar dentro de sua cabeça uns dias para sentir suas preocupações e dores, o medo sem nome. Você acredita — você sabe — que Mary Krull e você sofrem da mesma doença mortal, do mesmo enjôo de alma e que com mais uma volta do relógio vocês poderiam ter ficado amigas, mas ela chegou para reivindicar sua filha e você fica lá sentada em seu apartamento confortável, odiando Mary Krull tanto quanto qualquer pai republicano.⁶⁵ (CUNNINGHAM, 1999, p. 26).

⁶⁴ No original: “Clarissa passes a shop and thinks of buying a dress for Julia, she’d look stunning in that little black one with the Anna Magnani straps, *but Julia doesn’t wear dresses, she insists on spending her youth, the brief period in which one can wear anything at all, stomping around in men’s undershirts and leather lace-ups the size of cinder blocks.* (Why does her daughter tell her so little? What happened to the ring Clarissa gave her for her eighteenth birthday?)” (CUNNINGHAM, 1998, p. 21, grifo nosso).

⁶⁵ No original: “She stands, looking at the books [...], and then she walks on, regretting the lovely little black dress she can’t buy for her daughter because Julia is in thrall to a queer theorist and insists on T-shirts and combat boots. You respect Mary Krull, she really gives you no choice, living as she does on the verge of poverty, going to jail for her various causes, lecturing passionately at NYU about the sorry masquerade known as gender. You want to like her, you struggle to, but she is finally too despotic in her intellectual and moral intensity, her endless demonstration of cutting-edge, leather-jacketed righteousness. You know she mocks you, privately, for your comforts and your quaint (she must consider them quaint) notions about lesbian identity. You grow weary of being treated as the enemy simply because you are not young anymore; because you dress unexceptionally. You want to scream at Mary Krull that it doesn’t make that much difference; you want her to come inside your head for a few days and feel the worries and sorrows, the nameless fear. You believe —you *know*— that you and Mary Krull suffer from the same mortal sickness, the same queasiness of soul, and with one more turn of the dial you might have been friends, but as it is she’s come to claim your daughter and you sit in your comfortable apartment hating her as much as any Republican father would.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 23-24).

Cabe destacar, por fim, que os excertos da narrativa **As Horas**, reproduzidos acima, configuram ou reforçam, conforme procuramos aventar há pouco, a sugestão de um espelhamento, de uma “reescrita” ou de uma “reformulação” do seguinte trecho do romance **Mrs. Dalloway**, no qual observamos a personagem Clarissa manifestar sua aversão por Miss Kilman, amiga de sua filha Elizabeth:

Clarissa estava verdadeiramente chocada. Uma cristã - aquela mulher! Aquela mulher que lhe havia roubado sua filha! Ela, em comunicação com invisíveis presenças!? Ela, feia, pesada, vulgar, sem bondade e sem graça, podia por acaso conhecer a significação da vida?!⁶⁶ (WOOLF, 2011, p. 128).

Por meio do retrato dessas “novas mulheres” — Julia e Mary Krull —, Cunningham parece sinalizar em prol de uma sugestão de que, em seu referido romance, o elemento feminino se encontra em um perene processo de retomada e “renovação”, já que, conforme antevira Woolf em sua série de reflexões e ensaios sobre a condição, a escrita e as representações do feminino no âmbito da literatura, as mulheres estão sempre pensando retrospectivamente através de “suas matriarcas”. Seguindo essa mesma linha de raciocínio, podemos inferir que as personagens Julia e Mary, assim como Clarissa Vaughan e Sally Seton, podem ser tomadas como possíveis representações do feminino contemporâneo, sem que, para o fazerem, entretanto, precisem deixar de carregar consigo traços — ou de evocar faces — de todas as demais personagens femininas de **As Horas** que as antecederam cronologicamente.

⁶⁶ No original: “Clarissa was really shocked. This a Christian — this woman! This woman had taken her daughter from her! She in touch with invisible presences! Heavy, ugly, commonplace, without kindness or grace, she know the meaning of life!” (WOOLF, 2016).

5. MRS. BROWN

5.1 “Bela, recatada e do lar”

Deixemos agora o sofisticado apartamento de Clarissa, Sally e Julia e a Nova Iorque do final do século XX, afastemo-nos de suas avenidas movimentadas, do vai-e-vem dos transeuntes, das profusões de cores, luzes e sons para caminharmos rumo ao extremo oeste dos Estados Unidos, com destino ao estado da Califórnia, ou, mais especificamente, à cidade de Los Angeles. Deslizemos por sobre a malha do tempo e ajustemos nossos relógios para um dia qualquer do mês de junho, do ano de 1949. Avancemos, por fim, em direção a um conjunto habitacional suburbano, onde rapazes de roupas alinhadas e que exalam um leve aroma de menta e loção pós-barba jantam na companhia de suas esposas e de seus filhos. Tudo parece perfeitamente orquestrado, cada coisa em seu devido lugar. Porventura, se examinarmos as entrelinhas desse cenário, notaremos que, por detrás dessa aparente “aura” de tranquilidade aconchego e segurança, permanece, ainda fresca na memória de todos, a lembrança dos conflitos armados, (1939-1945), já que aqueles que tiveram a sorte de sobreviver aos campos de batalha, trouxeram, em meio às suas bagagens e juntamente dos parques pertences que lhes haviam restado, rastros da Guerra.

É nesse mundo fragmentado, e, portanto, em vias de ser “refeito” ou “reformulado” — um mundo no qual não sobrara “[...] muito espaço para o ócio.”⁶⁷ (CUNNINGHAM, 1999, p. 37) —, que encontraremos a segunda protagonista de **As Horas**, a dona de casa Laura Brown. Recolhida em seu quarto e envolta nas cobertas, tem, junto ao colo, como quem aninha um recém-nascido, uma cópia do romance **Mrs. Dalloway**, da escritora britânica Virginia Woolf. Há muito amanhecera, e ainda que absorta pela leitura, ela bem o sabia que seu marido Dan já se encontrava na cozinha, provavelmente desde cedo, pois a Guerra o ensinara a se levantar antes mesmo dos primeiros indícios dos raios solares. Sabia ainda que o melhor ou o “mais correto” a se fazer era se aprontar, descer o mais rápido possível e ajudar no preparo do café da manhã de seu filho pequeno, Richard; no entanto, Laura anseia poder ficar a sós por mais alguns minutos, pelo menos o suficiente para que possa terminar o capítulo que havia começado, pois há que se admitir que ela se encontra irresolutamente enredada por uma história que andara a ler madrugada adentro, um livro, capaz de condensar em um único dia de junho,

⁶⁷ No original: “[...] there’s not much room for idleness.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 39).

— quase da mesma forma que um único fragmento de DNA condensa todo o material genético de uma pessoa ⁶⁸ (CUNNINGHAM, 2011) —, toda a vida de uma mulher, uma “aristocrata pálida e encantadora, um tanto falsa.” ⁶⁹ (CUNNINGHAM, 1999, p. 150), e com um quê de pássaro, “[...] de um gaio, azul-verde, leve, vivaz [...]” ⁷⁰ (WOOLF, 2011, p. 11), chamada Clarissa Dalloway.

A leitura é, para a referida personagem, não apenas uma forma de resistência, ou um meio de “desautomatizar” seu cotidiano enfadonho, — já que ela está sempre às voltas com os afazeres domésticos —, mas, ainda, um veículo de transporte para sua juventude, uma maneira de se conectar com aquele “antigo eu”, ou com sua outra face, sua face de moça, de quando ela ainda tinha um sobrenome excêntrico, — Zielski —, e passava as tardes a coletar livros empoeirados nos corredores das bibliotecas, faceta essa que, embora dormente, ainda continua ali, habitando em alguma parte de seu íntimo, ela bem o sabe e sente. Entretanto, desde que se casara com Dan, “o herói de guerra”, em parte graças à insistência de sua mãe, em parte graças às pressões sociais, ela passara a ser chamada de Mrs. Brown, não mais Zielski, e, de certa forma, em meio a esse processo de mudança, parece ter perdido, junto de seu antigo sobrenome, parte de sua individualidade. Parece ter “desbotado”, adquirido uma tonalidade sem graça, quase opaca. Passara a habitar, ainda, uma nova casa, toda simétrica e com uma certa “aura” de artificialidade, quase como uma maquete ou uma “*Doll’s House*”, pois assim são os subúrbios — já que os homens buscavam, agora mais do que nunca dantes, a arte da simetria —, dispostos dessa forma como que para garantir que os dias corressem espelhados e as horas se seguissem umas às outras, sem grandes intercorrências ou eventos extraordinários. Agora Mrs. Brown desempenha outras facetas, a de esposa e a de mãe, e nessa nova realidade não lhe sobra muito tempo para a leitura.

Aliás, podemos inclusive supor que Laura Brown tenha ouvido, durante sua juventude, — mesmo que a referida narrativa de Cunningham não o demonstre de forma explícita — por diversas vezes e das mais diversas gamas de pessoas, que “leitura demais” acabava por ser prejudicial às mulheres, e que esse seu costume de frequentar bibliotecas logo deveria ficar no passado, já que, quando se casasse, não haveria de lhe restar tempo algum, pois as obrigações de esposa eram tantas e tão importantes que o hábito da leitura iria mesmo se tornando cada

⁶⁸ Excerpt from the article “Virginia Woolf, my mother and me”, published in 2011: “In *Mrs Dalloway*, Woolf asserts that a day in the life of just about anyone contains, if looked at with sufficient penetration, much of what one needs to know about all human life, in more or less the way the blueprint for an entire organism is present in every strand of its DNA”.

⁶⁹ No original: “[...] an aristocrat, pale and charming, a little false [...]” (CUNNINGHAM, 1998, p. 187).

⁷⁰ No original: “[...] a touch of the bird about her, of the jay, blue-green, light, vivacious [...]” (WOOLF, 2016).

vez mais esparso, uma atividade para ser desempenhada apenas enquanto se espera o cabelo terminar de ficar pronto ou o médico chamar para uma consulta. Além disso, Laura devia estar ciente de que, sobrepostas ou somadas às obrigações de esposa viriam, como era de se esperar, as obrigações de mãe. Entretanto, era preciso que não se assustasse com essas mudanças; afinal, elas eram compartilhadas pela maciça maioria das norte-americanas de sua época. Esse também haveria de ser o seu destino, diziam-lhe todos, e somente nele poderia de fato alcançar felicidade e realização plena.

A felicidade consistia — assim lhe era “ensinado” dos mais diversos modos e nas mais diversas esferas e meios, seja na mídia, nos discursos propagandísticos, nas revistas ou nos romances voltados ao público feminino, e onde quer que ela fosse — em abdicar de toda e qualquer individualidade em favor do esposo e dos filhos. Pois não era justamente assim que suas amigas e conhecidas aparentavam viver? Laura bem o sabia que algumas costumavam passar horas a fio encerando o chão ou lustrando os móveis, com um, dois, três produtos diferentes, enquanto outras preparavam tortas maravilhosas, esculturais, que mais pareciam recém-saídas de catálogos de festas, como ela sempre supôs que sua vizinha Kitty e suas amigas, — as quais, nos tempos de juventude, “[...] foram as rainhas dos muitos festivais, as animadoras das várias torcidas, as estrelas das peças de teatro”⁷¹ (CUNNINGHAM, 1999, p. 86) —, o fizessem.

Ora, se assim lhe parecia, certamente devia mesmo haver algo de “errado” com ela. Caso contrário, porque acharia tão difícil cumprir tarefas as quais eram consideradas pelo “senso comum” como demasiado simples, tais como o preparo de um bolo de aniversário? Por que lhe era tão pesaroso abandonar Woolf na escrivaninha e se preparar para enfrentar mais um dia ao lado do marido e do filho? Parada no alto da escadaria, Laura hesita em descer logo à cozinha. Parece estar murmurando uma lista ou uma espécie de roteiro, como se houvesse de premeditar cada gesto, cada olhar e cada palavra, de modo a se mostrar convincente em seus papéis de mãe e de esposa.

Na medida em que se prepara para descer, percebe-se envolta em uma espécie de torpor, como se estivesse prestes a entrar em uma redoma, já que o ambiente doméstico, no qual estaria supostamente “protegida” — ou pelo menos era essa a mensagem ou ideia veiculada, ou melhor, construída pela eficaz aparelhagem propagandística daquela época — acaba por isolá-la do mundo e privá-la de uma existência de ordem própria, tratando-a como se fosse feita de

⁷¹ No original: “[...] were the queens of the various festivals, the cheerleaders, the stars of the plays.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 102).

“porcelana” e, portanto, demasiado frágil ou mesmo incapaz de sobreviver fora desse cerco ou cenário:

Ela escova os dentes, escova o cabelo e começa a descer. Pára vários degraus acima do fim da escada, escutando, esperando; está de novo possuída (parece estar piorando) por uma sensação meio onírica, como se estivesse nos bastidores, próxima da hora de entrar em cena e atuar numa peça para a qual não está adequadamente vestida e para a qual não ensaiou como devia. O quê, pergunta-se, estaria errado com ela. É o seu marido que está na cozinha; e seu filhinho. Tudo que homem e menino exigem dela é sua presença, e claro, seu amor. Ela vence o desejo de voltar em silêncio lá para cima, para sua cama e seu livro. Vence a irritação que lhe causa o som da voz do marido dizendo alguma coisa a Richie sobre os guardanapos (por que será que a voz dele a faz pensar às vezes em uma batata sendo ralada?). Ela desce os três últimos degraus, atravessa o hall estreito e entra na cozinha.⁷² (CUNNINGHAM, 1999, p. 39-40).

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 como uma mãe deve agir.⁷³ (CUNNINGHAM, 1999, p. 43).

A nosso ver, esse desconforto experimentado pela personagem muito se assemelha àquele descrito por Betty Friedan em uma de suas produções mais renomadas, **Mística feminina** (*The feminine mystique*, 1963). No referido livro, a autora tece um extenso e detalhado retrato da condição da mulher norte-americana, abordando desde o contexto que se sucede à Segunda Guerra até o período da Guerra Fria. Podemos dizer que, por meio da supracitada obra, Friedan desbravara um terreno do Feminismo até então pouco explorado, qual seja o de propor uma coligação entre as esferas teóricas e práticas, tanto é que, ao longo do processo de escrita do aludido volume, o qual por sinal lhe tomara anos, conforme ela mesma o relata, pusera-se a coletar uma série de dados que lhe foram concedidos por meio de entrevistas, visando, desse modo, a melhor elucidar sua tese, qual seja a constatação da existência de um fenômeno ao qual denominara “mística” (FRIEDAN, 1971, p. 11): espécie de imagem distorcida do que constituía ou compunha a identidade feminina, veiculada e

⁷² No original: “She brushes her teeth, brushes her hair, and starts downstairs. She pauses several treads from the bottom, listening, waiting; she is again possessed (it seems to be getting worse) by a dreamlike feeling, as if she is standing in the wings, about to go onstage and perform in a play for which she is not appropriately dressed, and for which she has not adequately rehearsed. What, she wonders, is wrong with her. This is her husband in the kitchen; this is her little boy. All the man and boy require of her is her presence and, of course, her love. 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.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 43).

⁷³ No original: “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 of handedness that seems effortless. Alone with the child, though, she loses direction. She can’t always remember how a mother would act.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 47).

reiterada pelos aparatos midiáticos e pela sociedade patriarcal como um todo, e com a qual as mulheres se viam constantemente confrontadas, porém impossibilitadas de espelhar em todas as suas especificidades.

Foi justamente graças à diversidade do material de que passou a dispor que Friedan pôde, de fato, comprovar que a maciça maioria das norte-americanas dos contextos mencionados alhures, — independente de faixa etária e de condição socioeconômica —, sofria de uma espécie de “mal sem nome”, ou de um “problema sem nome”⁷⁴, como a autora o passou a definir, uma vez que constatou uma ausência de vocábulos capazes de elucidar ou de sumarizar a natureza dessa “moléstia”. Nem médicos, tampouco sociólogos, pareciam dispor de um léxico capaz de explicar porque as donas de casa relatavam sofrer de uma profunda angústia, mesmo quando seus esposos eram agradáveis, os filhos saudáveis e a casa era mantida em perfeita ordem. Não parecia lhes faltar nada, diziam os especialistas. Faltava-lhes algo primordial, elas retrucavam à meia voz. Felizmente, Friedan se dispôs a ouvir e examinar esses apelos e o fez com um apreço quase pessoal, já que ela bem poderia ter passado por alguma experiência similar a das mulheres que entrevistara.

Primeiramente, a teórica notou que a mídia passara a exercer uma enorme influência na vida dos norte-americanos no contexto do pós-Guerra. Nunca dantes se veiculara e se vendera tantas ideias, tampouco se ditara com tamanho afinco e eficácia — basta pensarmos como a produção de televisores em larga escala contribuiu significativamente para esse fenômeno — modelos de como deveriam se articular as famílias, os lares e, principalmente, as condutas femininas. Como a sombra da Guerra ainda pairava sobre todos, homens “cuidaram” para que as mulheres fossem deixando de ocupar cargos assalariados em favor de se recolherem ao âmbito doméstico e lidarem exclusivamente com as incumbências do lar.

Para esse intento, obviamente, projetou-se um engenhoso esquema de *marketing* que, por sua vez, atuava nas mais diversificadas esferas, sejam audiovisuais, tais como o cinema e a televisão — recobremos os famigerados comerciais com maridos sorridentes e esposas submissas —, ou verbais —; nesse caso, cabe destacar a existência de revistas, cartilhas, suplementos e romances inteiramente voltados ao “público feminino” que, em verdade, como

⁷⁴ Podemos dizer que o “problema sem nome” ou “mal sem nome” de que trata Friedan (1971), oriunda devido à discrepância entre a projeção de um olhar androcêntrico e patriarcal sobre a mulher - e portanto carregado de preconceções e expectativas acerca do feminino - e a própria percepção que ela tinha de si, que por sua vez diferia daquela que lhe era imposta ou esperada. Percebendo-se incapaz de reproduzir com exatidão a imagem de “perfeita dona de casa”, a mulher norte-americana passa a padecer de um mal-estar que se manifesta tanto em seus domínios psíquicos quanto físicos, de modo que lhe brota no seio, especialmente nas horas mortas da tarde, uma espécie de “insatisfação”, uma “estranha agitação”, para as quais não parece haver remédio algum.

bem o sabemos, tinham a função de doutriná-lo, realidade essa retratada ou reconstruída, por exemplo, na série televisiva **Mad Men** (2007-2015). Todo esse aparato foi montado com vistas a convencer as norte-americanas de que sua maior aspiração consistia justamente no que se denominava “exercício de sua feminilidade”, conforme podemos observar no excerto da **Mística** reproduzido a seguir:

A mística feminina afirma que o valor mais alto e o compromisso único da mulher é a realização de sua feminilidade. Afirma ainda que o grande erro da cultura ocidental, no decorrer dos séculos, foi a desvalorização dessa feminilidade. Diz ainda que esta é tão misteriosa, intuitiva e próxima à criação e à origem da vida, que a ciência humana talvez jamais a compreenda. Contudo, por mais essencial e diferente que seja, de modo algum é inferior à natureza do homem; em certos aspectos pode até ser superior. O erro, diz a mística, a raiz do problema feminino no passado, é que as mulheres invejavam os homens, tentavam ser como eles, em lugar de aceitar sua própria natureza, que só pode encontrar realização na passividade sexual, no domínio do macho, na criação dos filhos, e no amor materno.⁷⁵ (FRIEDAN, 1971, p. 40)

É justamente quando se percebe ou se reconhece incapaz de reproduzir esse ideal de feminilidade tal como preconizado pelo patriarcado que a mulher da década de 1950, — retornando ao contexto de Laura Brown —, passa a experienciar o sentimento de angústia ou de desconforto de que tratamos alhures. Acostumada a ser vista unicamente sob a ótica masculina —, pois assim o fora desde o princípio dos tempos, como já nos alertara a própria Virginia Woolf em sua série de ensaios sobre a condição feminina, mas especificamente em “Professions for women” (1942), no qual tece a figura do Anjo do Lar, arquétipo sobre o qual intentamos discorrer de forma mais detalhada no terceiro capítulo do presente estudo — a mulher começa a acreditar que sua existência está sempre condicionada ao olhar do outro, especialmente ao olhar androcêntrico, e que só é possibilitada graças a ele, tanto é que, se retomarmos o segundo excerto da narrativa **As Horas**, reproduzido acima, notaremos que, quando se encontra longe do marido, Dan, Laura Brown parece não saber ao certo como se portar.

Eis que ressurge, no contexto do pós-Guerra, em meio a esse mundo “reformulado” da década de 1950, e portanto manifesto em outras paisagens, o velho ideal vitoriano de feminilidade, a figura angelical, que regressa “travestida” sob o nome de “mística feminina”,

⁷⁵ No original: “The feminine mystique says that the highest value and the only commitment for women is the fulfillment of their own femininity. It says that the great mistake of Western culture, through most of its history, has been the undervaluation of this femininity. It says this femininity is so mysterious and intuitive and close to the creation and origin of life that man-made science may never be able to understand it. But however special and different, it is in no way inferior to the nature of man; it may even in certain respects be superior. The mistake, says the mystique, the root of women's troubles in the past is that women envied men, women tried to be like men, instead of accepting their own nature, which can find fulfillment only in sexual passivity, male domination, and nurturing maternal love.” (FRIEDAN, 1963, p. 37).

ou envolto em novas roupagens, se assim se preferir, e que acaba por agigantar-se agora mais do que nunca, estendendo sua influência a todos os cantos e fazendo morada na psiquê das norte-americanas. Eis aqui a voz interior a lhes sussurrar intermitentemente que não bastava apenas serem “belas e recatadas”, mas que era necessário, antes de mais nada, que se dedicassem inteiramente a seus lares, seus esposos e seus filhos. Podemos dizer, destarte, que, na referida narrativa de Cunningham, a personagem Laura Brown se vê imersa justamente nesse cenário e atrelada a essas condições, conforme procuraremos retratar nos tópicos subsequentes desse capítulo.

5.2 Face a Face: Laura e Kitty

Laura Brown acaba descendo à cozinha, por fim, onde haverá de passar parte da manhã na companhia de seu marido, Dan, e do filho de três anos, Richie. Deixara, a contragosto, conforme já dissemos, o universo literário, a Londres da década de 1920, e os “devaneios” de Clarissa Dalloway, para se juntar a sua família. Constata, assim que os vê, que o café já está servido, ainda que seja bastante cedo, e que Dan lhe comprara rosas brancas, embora fosse ele o aniversariante. Diante das flores, Laura se ressent. Enquanto ela estivera imersa no romance de Woolf, o marido se pusera a rondar a floricultura mais próxima, por volta das seis da manhã, apenas para que ela pudesse acordar e ver o ramalhete adornando a mesa. Ele era tão demasiadamente gentil, poderia pensar Laura, que ela mal sabia ao certo como retribuir a atenção que lhe dispndia. Por um instante, naquele exato momento, parada ao lado do arranjo, parece-lhe que a inquietude que a acompanhava desde o dia em que se casara havia sido posta em suspenso, esvaecido por alguns minutos, de modo que ela sente que é “[...] *quase perfeito, é quase suficiente*, ser uma mãe jovem numa cozinha amarela, tocando o cabelo espesso, castanho, grávida de uma outra criança [...]”⁷⁶ (CUNNINGHAM, 1999, p. 40, grifos nossos).

Além das rosas e do apreço sempre em vias de (re)florescer de Dan, havia ainda o “encantamento” de Richie — é curioso como o garoto parecia se iluminar em sua presença — ela bem o sabe que ele espera por ela como quem espera pela chegada de uma data festiva ou por um presente que há muito se deseja. Entretanto, não passam muito tempo juntos, os três, pois logo os ponteiros (es)correm e o marido de Laura se apronta e sai, pois, nessa nova realidade, há que se trabalhar muito para recompensar o tempo que se perdera, ou justamente

⁷⁶ No original: “[...] It is almost perfect, it is almost enough to be a young mother in a yellow kitchen touching her thick, dark hair, pregnant with another child.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 44).

para valorizar os anos dispendidos nos campos de batalha. Longe do esposo, Laura nem sempre sabe como se portar, como se ele fosse uma âncora que a mantivesse estável, ou um farol à beira do cais a lhe indicar o caminho. Agora que o vira partir, sente recair sobre seus ombros todo o cansaço da noite anterior, que até então tinha tentado camuflar. Ficara lendo até por volta das duas, e embora suspeite que dormir assim tão pouco possa ser prejudicial à saúde do bebê, teme confidenciar sua conduta a um médico, pois receia que ele lhe diga para “parar de ler por completo”. Tudo menos isso, ela poderia refletir. Afinal, como haveria de atravessar essa hora e mais outra e mais aquela sem o consolo da prosa de Woolf?

Mas agora a leitura terá que ficar para a noite, pois decidira, em uma espécie de ímpeto — ela tem disso às vezes —, assar um bolo para Dan. Sim, essa lhe parecia uma boa ideia, pois, desse modo, Richie poderia estar em sua companhia e testemunharia todo o processo de preparo, ele que era tão observador. Quem sabe até mesmo o garoto lhe ajudaria? Não devia ser tão difícil fazer um bolo de aniversário, já que todas as suas amigas o faziam, e, além disso, seria uma forma de retribuir a compra das rosas e de agradar a Dan. Ela haveria de conseguir. Era só um bolo, afinal. Pois Woolf não havia se sentado em seu escritório certa manhã de junho da década de 1920 — uma manhã não muito diferente daquela que Laura vivia nesse exato momento —, e se pusera a rascunhar as primeiras linhas de **Mrs. Dalloway**, sem poder contar com “receita” alguma? Ela pelo menos tem a sua disposição uma série de coordenadas, sugestões de medidas e de ingredientes. Quem sabe, por meio do preparo do bolo, Laura não constata que ainda é capaz de criar algo, como outrora o fora em sua juventude? Ou quem sabe constata, por meio desse gesto, que ainda carrega consigo uma pitadinha de “gênio”, um quê de “inventividade?”. Ainda que sua “obra” seja deveras comezinha ou até mesmo irrisória quando comparada à de Woolf, Laura decide dar continuidade a seu intento:

Vai fazer um bolo de aniversário — apenas um bolo —, mas em sua cabeça, nesse instante, o bolo é tão sofisticado e esplendoroso quanto qualquer fotografia em qualquer revista; é ainda melhor do que as fotografias de bolo nas revistas. Ela se imagina fazendo, com os materiais mais humildes, um bolo com todo o equilíbrio e autoridade de uma urna ou uma casa. O bolo falará de benesses e delícias da mesma forma que uma boa casa fala de segurança e conforto. Isso, ela pensa, é o que os artistas ou arquitetos devem sentir (é uma comparação horrivelmente grandiosa, ela sabe, talvez até um pouco tola, mas e daí?) diante da tela, da pedra, do óleo ou do cimento fresco. Pois então um livro como *Mrs. Dalloway* já não foi um dia apenas papel em branco e um tinteiro? [...] ⁷⁷ (CUNNINGHAM, 1999, p. 67).

⁷⁷ No original: “She is going to produce a birthday cake — only a cake — but in her mind at this moment the cake is glossy and resplendent as any photograph in any magazine; it is better, even, than the photographs of cakes in magazines. She imagines making, out of the humblest materials, a cake with all the balance and authority of an urn or a house. The cake will speak of bounty and delight the way a good house speaks of comfort and safety. This, she thinks, is how artists or architects must feel (it’s an awfully grand comparison, she knows, maybe even

Para tanto e conforme havia planejado, atribui algumas tarefas básicas a Richie, de modo que, aos poucos e em conjuntura, mãe e filho vão tecendo camada por camada do bolo, assim como Woolf outrora o fizera com seu romance. Nesse instante, Mrs. Brown sente que está desempenhando parte do conjunto de tarefas que lhe é esperada, e o faz, a nosso ver, como se seu marido, Dan, estivesse parado na soleira da porta da cozinha, logo ali, observando-a na companhia do menino e aprovando a configuração daquele retrato; afinal, era justamente para poder usufruir de momentos como aquele que ele havia lutado tanto na Guerra, poderia pensar Laura. Era por essa razão que ela queria lhe preparar o melhor bolo tanto quanto fosse possível, pois o bolo era uma maneira de conferir forma a seu apreço. Além disso, era por meio do bolo que ela lhe garantiria que, apesar de sua “aura” de estrangeira e de todas as suas excentricidades, seria, sim, capaz de assumir os papéis que achava que lhe fossem cabíveis — ou que pelo menos lhe diziam que eram — quais sejam o de mãe e o de esposa:

De repente parece fácil assar um bolo, criar um filho. Ela ama o filho, simplesmente, como as mães amam — não se ressent dele, não deseja ir embora. Ama o marido e sente-se feliz de estar casada. Parece possível (não lhe parece impossível) que tenha cruzado uma linha invisível, a linha que sempre a separou daquilo que teria preferido sentir, daquilo que teria preferido ser [...] Parece que ela vai ficar bem. Não perderá a esperança. Não se lamentará pelas oportunidades perdidas, pelos talentos inexplorados (e se não tiver talento nenhum, no fim das contas?). Continuará dedicada ao filho, ao marido, à casa e aos seus afazeres, a todos os seus dons.⁷⁸ (CUNNINGHAM, 1999, p. 69).

É provável que o episódio retratado alhures ficasse, ainda, de certa forma, gravado na memória de Richie e que ele o carregasse ao longo da vida como quem carrega um pequeno “tesouro”, pois, durante esse fragmento de hora, ele bem o soubera e sentira, sua mãe estivera inteiramente a seu lado, e juntos haviam conferido forma a algo que até então fora “inerte”. É curioso pensarmos que, já adulto, Richard fará o mesmo em seus romances e em sua poesia, uma vez que o processo de escrita evoca algumas etapas bastante semelhantes às do preparo de uma receita, posto que há que se selecionar, dosar e mesclar palavras, e por vezes recorrer a um ou outro “tempero”/termo diferente, para, por meio e ao final de todos esses processos, se ter uma possível versão de um texto, sempre passível de retoques e melhorias. Em

a little foolish, but still), faced with canvas, with stone, with oil or wet cement. Wasn't a book like *Mrs. Dalloway* once just empty paper and a pot of ink?" (CUNNINGHAM, 1998, p. 76).

⁷⁸ No original: “It seems suddenly easy to bake a cake, to raise a child. She loves her son purely, as mothers do — she does not resent him, does not wish to leave. She loves her husband, and it glad to be married. It seems possible (it does not seem impossible) that she's slipped across an invisible line, the line that has always separatated her from what she would prefer to feel, who she would prefer to be. [...] It seems she will be fine. She will not lose hope. She will not mourn her lost possibilities, her unexplored talents (what if she has no talents, after all?). She will remain devoted to her son, her husband, her home and duties, all her gifts. She will want this second child.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 79).

contrapartida, Laura notará que essa lógica não se aplica de forma integral ao bolo que acabara de fazer, já que, uma vez findo, parece se “cristalizar”, não sendo passível de tantas melhorias.

Eis, portanto, revelada ali, diante de seus olhos, dos olhos de Richie e agora dos olhos de quem quer que chegasse a sua cozinha naquele momento, toda sua imperícia doméstica. Ela certamente fizera algo de errado, pois o bolo saía muito aquém de sua expectativa. Decidira, no último momento, desenhar mais alguns detalhes sob a cobertura de glacê, e o resultado fora desastroso. No entanto, Dan há de compreender, há de ver que ela se esforçara, não? Ademais, comprara-lhe outros presentes, incluindo uma “gravata e uma camisa”, ambas finas e sofisticadas. Tudo o que Laura mais quer, ao menos naquele momento, é “[...] ser amada [...] ser uma mãe competente, lendo calmamente para o filho; [...] ser uma esposa que põe uma mesa perfeita”⁷⁹ (CUNNINGHAM, 1999, p. 85). Para procurar se esquecer do bolo malfadado, ou para compensar esse fracasso, põe-se a realizar uma série de afazeres domésticos, e termina por ficar tão absorta nessas atividades, que demora alguns minutos para perceber que alguém havia tocado a campainha da porta dos fundos.

Uma onda de pânico a invade. Como poderia receber visita desse jeito, com o cabelo por arrumar e, pior, vestida de roupão de banho? O indivíduo certamente veria o bolo em cima da mesa, veria seu amadorismo, sua inaptidão para a culinária, veria o quão discrepante ela era das demais donas de casa suburbanas, veria a sua “aura” de “estrangeira”, que ela havia lutado tanto para suprimir ou renegar desde que se casara. Laura cogita ignorar o chamado. Se ela não for atender à porta, talvez a pessoa desista de esperar e simplesmente vá embora, ou, quem sabe, se ela ficar em absoluto silêncio, há uma chance, mesmo que pequena, de quem fora vê-la achar que não havia ninguém em casa, e que portanto o melhor a fazer era voltar em uma hora mais oportuna. Pois sim, poderia ficar tanto emudecida quanto possível, se não fosse pelo entusiasmo de Richie, que parecera ter sido desperto pelo tinido da campainha, e logo se pusera a anunciar, com veemência, a chegada de um visitante.

Mrs. Brown reluta em ceder ao apelo mais uma vez, aguardando, protelando o máximo que pode, como quem sorve, a conta-gotas, os últimos minutos de liberdade que lhe restam. Por fim, procura se recompor, seca as mãos em um pano de prato, pois estivera lavando a louça, e abre a porta. Felizmente é apenas uma velha conhecida que viera vê-la. Não havia porque se alarmar tanto, afinal, aquela mulher era tão humana quanto ela, tão propensa a feitos grandiosos ou a falhas quanto ela. Porventura, parada ali na soleira da porta, prestes a entrar em sua

⁷⁹ No original: “[...] to be loved [...] to be a competent mother reading calmly to her child; she wants to be a wife who sets a perfect table.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 101).

cozinha, a visitante mais parece uma espécie de divindade, uma presença superior. Podemos dizer que há nela algum traço de anjo, pois Laura logo nota “[...] a auréola indistinta do cabelo castanho-dourado de Kitty [...]”⁸⁰ (CUNNINGHAM, 1999, p. 85).

Ademais, ela bem o suspeitava que a amiga devesse emanar, desde os tempos de juventude, pelo menos um rastro ou um espectro daquela “[...] aura de limpeza e filosofia doméstica [...]”⁸¹ (CUNNINGHAM, 1999, p. 86), que agora lhe era imanente ou intrínseca a sua personalidade, e que, talvez, por esse motivo, poderia supor Mrs. Brown, Kitty tenha chamado a atenção de alguns rapazes que já viessem a ansiar por uma “esposa-modelo”. É bastante provável, também, que tenha sido mais popular no colégio do que ela o fora; sim, certamente Laura imagina que tenha ocupado alguma posição de prestígio e que esse feito deva ter despertado uma certa dose de inveja nas colegas. Em contrapartida, podemos dizer que a mística feminina se ocupara de aproximá-las, ou, se assim se preferir, por destituí-las de suas individualidades, ainda que outrora houvessem sido tão diferentes, pois se uma era “a ratazana de biblioteca”, a outra devia ter sido “animadora de torcidas”, ou “estrela de peças de teatro”, — como o fazia com a maciça maioria das mulheres da década de 1950, de modo que ambas, Laura e Kitty, haviam de terminar seus dias naquelas casas geminadas, procurando desempenhar, da melhor forma que pudessem, as funções que lhe eram cabíveis ou “destinadas”.

Como se respondesse a um questionamento que Laura deixara pairando no ar, prateado e cheio de potencialidades, — por que ela veio? —, Kitty anuncia que viera para lhe pedir um favor, se assim fosse possível. Mrs. Brown aquiesce, e sob o olhar atento de Richie — ele estava mesmo sempre à espreita dela, a observar, com uma devoção quase religiosa, cada movimento e cada palavra que proferia — senta-se à mesa da cozinha. A visitante logo a copia, postando-se à sua frente. Nessa configuração, parecem estar dispostas diante de um espelho invisível, como se uma fosse o reflexo, o reverso, a sombra ou a face oculta da outra: são, ao mesmo tempo, tão diferentes, em especial no que concerne às suas aptidões — Laura havia se empenhado tanto para fazer um bolo de aniversário para Dan, havia dispendido tantas horas nessa tarefa aparentemente simples, e que, para seu desconsolo, havia se relevado irresolutamente frustrada, enquanto Kitty, o anjo do lar, certamente o seria capaz de fazê-lo em um “passe de mágica”, sem grandes esforços — e características —; se uma era a “estrangeira”, aquela que de certa forma se encontrava à margem, a outra era praticamente uma personificação

⁸⁰ No original: “[...] the vague halo of Kitty’s brown-blond hair.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 101).

⁸¹ No original: “[...] aura of cleanliness and a domestic philosophy [...]” (CUNNINGHAM, 1998, p. 102).

do ideal feminino da época, justamente aquele propagado pela mística de que tratamos há pouco, e o qual Laura via reproduzido nas revistas, nas propagandas, nos livretos que lia enquanto esperava o cabelo ficar pronto —; mas, paradoxalmente, tão similares em suas angústias, como o leitor de **As Horas** perceberá muito em breve.

Afeita à esfera doméstica como era, Kitty logo nota o bolo que Laura se esquecerá ou não tivera tempo de se desfazer. Em um gesto de polidez, elogia o confeito da amiga, mas Mrs. Brown percebe, de imediato, que a outra se valera do mesmo tom de voz que se usa quando se congratula uma criança. A partir dessa ocasião, Mrs. Brown parece compreender que, naquele universo do pós-Guerra, no qual homens saem para trabalhar e produzir bens e ideias, parecem restar apenas duas alternativas às mulheres: ou elas se emolduram aos parâmetros de feminilidade ditados pelo patriarcado e pela mística, e, portanto ficam restritas à redoma doméstica, às voltas com limpezas variadas, preparos de confeitos e quaisquer outras atividades consideradas como relacionadas ao âmbito “do lar”, e em recompensa são aceitas e valorizadas socialmente; ou, por outro lado, optam por renegar essa imagem, e, como consequência, são segregadas. Podemos dizer que, até esse momento da narrativa, Mrs. Brown ainda anseia por reproduzir a primeira “faceta do feminino” mencionada alhures, conforme podemos observar na citação que se segue:

Pode-se fazer um bolo primoroso com as próprias mãos ou, caso contrário, acender um cigarro, declarar-se incompetente para projetos dessa natureza, servir mais uma xícara de café e encomendar um bolo na padaria. Laura é uma artesã que tentou, e fracassou, publicamente. Ela produziu algo que ficou uma gracinha, quando esperava, (é constrangedor, mas verdadeiro) produzir alguma coisa bela.⁸² (CUNNINGHAM, 1999, p. 87).

Porventura, ainda que almeje se espelhar em Kitty, Laura ambiciona saber se a amiga padece do mesmo mal que ela, se também partilha daquela mesma inquietude que por vezes lhe ronda e lhe invade o peito nos finais de tarde. Gostaria de saber se Kitty, assim como ela, também se sente “estranha”, “poderosa” e “desequilibrada”, tudo ao mesmo tempo, se concorda que lhes foi imposta uma tarefa árdua, qual seja a de (re)criar um novo mundo. Será que Kitty também se sente guiada por aquela voz mística e mítica que lhe impulsiona sempre a ser submissa, a nunca questionar, a ser agradável, feminina e delicada? Será que a amiga imagina como seu futuro teria se desenrolado em uma outra realidade, em outras paisagens para além

⁸² No original: “You can produce a masterful cake by your own hand or, barring that, light a cigarette, declare yourself hopeless for such projects, pour yourself another cup of coffee, and order a cake from the bakery. Laura is an artisan who has tried, and failed, publicly. She has produced something cute, when she had hoped (it’s embarrassing, but true) to produce something of beauty.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 104).

daquele mundo refeito, onde elas deveriam cumprir papéis determinados e tradicionais? Como teria sido se pudessem ter dado continuidade aos seus ideais de juventude, sem que isso lhes acarretasse perda de prestígio social ou qualquer outro prejuízo? Mesmo que a pergunta não seja de fato verbalizada, vemos Mrs. Brown manifestar seu intento no seguinte excerto:

Laura gostaria de fazer uma pergunta à Kitty, uma pergunta não consegue formular por completo. A pergunta tem a ver com subterfúgio e, mais obscuramente, com brilho. Ela gostaria de saber se Kitty se sente como uma mulher estranha, poderosa e desequilibrada, como dizem que são os artistas, cheia de visões, cheia de raiva, comprometida acima de tudo com a criação... do quê? Isso. Esta cozinha, este bolo de aniversário, esta conversa. Este mundo revivido.⁸³ (CUNNINGHAM, 1999, p. 89).

Por fim e para a surpresa da referida personagem de **As Horas**, Kitty lhe confia a verdadeira razão pela qual tinha vindo lhe ver naquela tarde: enfim entendera o porquê de ainda não ter conseguido engravidar, a despeito dos muitos anos de casada. Tinha ido ao médico e acabara de descobrir um tumor no útero. Viera lhe pedir que cuidasse de seu cachorro em sua ausência e na ausência de seu marido. Eis aqui, pensa Laura, a “poderosa Kitty, a Rainha de Maio, doente e assustada”⁸⁴. Eis aqui — Mrs. Brown parecerá o perceber muito em breve — a impossibilidade de se adequar integralmente às expectativas da mística, pois Kitty, o anjo do lar, a representação do ideal de feminilidade, o símbolo da aptidão doméstica, não conseguiria cumprir com uma das principais “premissas da feminilidade”, qual seja a de se tornar mãe. Laura procura confortar a amiga. O que se deve dizer em um momento como aquele? Decide que o melhor a fazer é a abraçar, pois talvez não haja palavras aveludadas o bastante para substituir a proteção oferecida por aquele enlace.

Sem planejar, Mrs. Brown deposita um beijo na testa de Kitty, que ergue a face, e, por esse motivo, e não mais do que por uma fração de segundos, os lábios de ambas se tocam. Parece-lhe, agora mais do que nunca, que não eram mesmo tão diferentes, afinal. Podemos pensar que ambas são mulheres “[...] atormentadas e abençoadas, cheias de segredos partilhados, empenhando-se sempre [...] fazendo-se passar por alguém [...]” e que estão “[...] extenuadas e cercadas; assumiram uma tarefa tão imensa”⁸⁵ (CUNNINGHAM, 1999, p. 92).

⁸³ No original: “Laura would like to ask Kitty a question, one she can’t quite phrase. The question has to do with subterfuge and, more obscurely, with brilliance. She would like to know if Kitty feels like a strange woman, powerful and unbalanced the way artists are said to be, full of vision, full of rage, committed above all to creating ... what? This. This kitchen, this birthday cake, this conversation. This revived world.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 106).

⁸⁴ No original: “Here is Kitty the powerful, Kitty the May Queen, ill and frightened.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 108).

⁸⁵ No original: “They are both afflicted and blessed, full of shared secrets, striving every moment [...] impersonating someone [...] weary and beleaguered; they have taken on such an enormous work”.

E pensar que até há pouco pareciam ser tão distintas, Laura com suas inquietudes e Kitty com o seu esplendor. Agora, bastaria não mais do que uma “volta do relógio” para que o destino houvesse se encarregado de trocá-las de lugar.

5.3 *A room of her own*

Assim que Kitty fora embora, Laura se livrara do bolo. Decidira que iria começar tudo de novo, pois havia tempo de sobra. Seguiria a mesma receita, porém, dessa vez, seria mais cautelosa na lida com o glacê. Cuidaria para que os escritos na superfície do bolo ficassem simétricos e centralizados, cada letra no seu devido lugar. Pois sim, era possível recomeçar. Quantas vezes, poderia se perguntar, Virginia não devia ter reescrito trechos ou mesmo páginas inteiras de **Mrs. Dalloway**? Ambas eram “artesãs”, cada uma a sua maneira, de modo que agora há um novo bolo adornando sua cozinha, mais sofisticado do que o primeiro — ela enfim aprendera que se devia sempre fazer duas camadas de glacê — mas, ainda assim, a seus olhos, insuficiente, ou com aquele mesmo aspecto “amadorístico”, que por sua vez lhe parecia inaceitável. Tentara, novamente, esquecer-se do confeito e se pusera a preparar os legumes e a carne para o jantar. Procurara ler, e havia inclusive se deitado um pouco, ela bem o sabia como repousar poderia ser benéfico para o bebê; entretanto, não conseguira descansar por um segundo sequer. Estava de novo tomada por aquela sensação de desconforto, aquele mal-estar que dessa vez parecia ter se manifestado com uma veemência nunca dantes experienciada, pois sentira que começara a entrar em pânico.

Deixara Richie na casa da senhora Latch, sua vizinha, pegara o carro e se pusera a vagar a esmo, pois simplesmente notara que precisava, ainda que por um curto período, estar a sós, longe do filho, do marido e da casa. Arrumara-se como quem vai a um encontro: pusera sua melhor roupa, algumas de suas joias favoritas, e levava consigo apenas seu livro de cabeceira, seu companheiro de todas as horas, **Mrs. Dalloway**. Enquanto dirige pela *Pasadena Freeway*, como quem de fato busca uma via alternativa, um caminho que lhe permita explorar novas possibilidades, vai criando narrativas. Ainda que não fosse mesmo uma boa cozinheira como Kitty, e talvez nunca viesse a ter a “aura” da amiga, e por isso a invejava tanto, em contrapartida, sabia tecer histórias. Pois não estava agora mesmo fiando um futuro todo imaginado, mas não por isso menos preche de detalhes, ou uma outra realidade na qual, ao invés de ter se casado com Dan, havia optado por passar seus dias ao lado de Kitty? O beijo na

(CUNNINGHAM, 1998, p.110).

cozinha havia lhe transportado até ali, até aquele “devaneio”, aquela espécie de sonho. Será que a própria Clarissa Dalloway não poderia ter imaginado para si um futuro não muito diferente daquele do dia em que Sally Seton colhera uma flor e a beijara sob as estrelas?

Entretanto, o que de fato atormenta Laura, e o que configura a verdadeira razão pela qual havia saído daquele jeito, às pressas e sem um destino ou um plano pré-determinado, é sua incapacidade de fazer um bolo que fosse, de certa forma, “ungido” da mesma importância que uma obra de arte. Ela queria “[...] ter feito algo maravilhoso; algo que teria sido maravilhoso mesmo para aqueles que não a amam.”⁸⁶ (CUNNINGHAM, 1999, p. 116), queria ter feito algo digno de nota e de admiração, como Woolf o fizera; entretanto, não obtivera sucesso em seu propósito, mesmo após nova tentativa, e por isso estava tomada por aquela sensação nebulosa, aquele pensamento que cada vez mais se transmutava na certeza ou na convicção de que devia mesmo haver algo de intrinsecamente errado com ela. Destarte, optara por se afastar da esfera doméstica por um tempo. Deixara o bolo guardado em um invólucro — como se assim disposto, também ficasse esquecido em alguma parte inacessível de sua memória —, e começara a procurar por um lugar privado, no qual poderia ler mais um pouco e refletir acerca dos últimos acontecimentos de sua vida.

Após ponderar algumas opções, decide, por fim, alugar um quarto de hotel. É curioso como o simples fato de cogitar o fazer, de imaginar essa espécie de “fuga” temporária, já lhe deixa em um estado de alerta iminente — até parece que por um instante voltara no tempo, voltara a cometer as pequenas “transgressões” da juventude, como quando acabava “lendo demais”, ou lendo autores ou autoras tidos como não recomendados para a formação de uma “moça como ela” — porventura, apesar do receio, Laura se dirige a uma fachada que lhe agradara — havia sido seduzida pelo letreiro luminoso —, e logo se põe a caminhar, um tanto quanto nervosa, mas resoluta, rumo à recepção. Sente, logo de imediato, que o hotel e o saguão são “[...] exatamente o que ela quer — o não-estar em parte alguma, imperturbável, a imaculada ausência de cheiros, o ir e vir vigoroso, impassível.”⁸⁷ (CUNNINGHAM, 1999, p. 118). Para que possa fazer a reserva, inventa uma mentira: diz ao recepcionista que seu marido irá chegar em breve, e que ela viera antes para ver se haveria algum quarto disponível para o pernoite de ambos.

Quando recebe a chave, sente como se tivesse atravessado uma espécie de portal, ou

⁸⁶ No original: “[...] wants to have produced something marvelous; something that would be marvelous even to those who do not love her”. (CUNNINGHAM, 1998, p. 144).

⁸⁷ No original: “[...] precisely what she wants — the cool nowhere of it, the immaculate non-smell, the brisk unemotional comings and goings.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 147).

como se houvesse passado para uma “nova dimensão”, na qual poderá ler seu romance sem ser importunada, e na qual o marido e o filho não são mais do que uma ideia sem contorno, não lhe demandam nada, nem se encontram sempre a sua espreita, como sombras ou espectros. Nesse novo cenário, parece que deixou de lado um pouco a ansiedade — eis aqui, a nosso ver, a manifestação do “problema sem nome”, de que trata Friedan (1971) — que a acompanha a todo momento “[...] o nervosismo, a raiva e a decepção consigo mesma continuam todos perfeitamente reconhecíveis, mas agora residem em outra parte [...]”⁸⁸ (CUNNINGHAM, 1999, p. 120), como se a entrada no hotel houvesse, portanto e de certa forma, e ainda que temporariamente, anestesiado-lhe esse sentimento. Dispor de um quarto de hotel só para si parece-lhe “[...] ao mesmo tempo pudico e libertino”⁸⁹ (CUNNINGHAM, 1999, p. 121), uma vez que, estando nesse espaço, pode usufruir de uma liberdade da qual apenas usufruía em pequenas doses, pois sempre havia tantas obrigações a serem cumpridas nesse mundo refeito do pós-Guerra.

Já devidamente instalada e enredada pelas palavras de Woolf, — pois mal chegara e logo se pusera a ler sua cópia de **Mrs. Dalloway** —, Laura experiencia uma mescla de estranhamento e fascínio, tal como Alice o devia ter sentido ao se ver transposta para o País das Maravilhas, pois, assim como a personagem de Lewis Carroll, Mrs. Brown também havia adentrado um outro reino. Estava agora na Inglaterra da década de 1920 e caminhava pelas veredas da *Bond Street* ao lado de uma mulher chamada Clarissa Dalloway. Conforme andavam, a dona de casa ia partilhando do encantamento da aristocrata pela cidade e de sua súbita realização de que tudo aquilo que amava, — o Big Ben, as festas, ou as flores, por exemplo —, haveria de continuar existindo depois de sua morte.

Laura acabara de tomar consciência, por meio da leitura e naquele espaço neutro, ou melhor, naquele quarto que não lhe pertencia, mas que ao mesmo tempo se tornara “todo seu”⁹⁰ —, pois, nesse exato momento, seus anseios e receios haviam sido expostos, de modo que não era mais possível os resguardar por detrás da face de “esposa-anfitriã”, papel que lutava tanto para reproduzir, mas que nunca o conseguia de maneira a qual considerava satisfatória —, de que era plausível optar pela morte. Ela quase verbaliza o pensamento para torná-lo mais “concreto”: pois então era mesmo possível pôr fim à própria vida. Permite-se considerar a

⁸⁸ No original: “[...] nervousness along with her anger and disappointment in herself are all perfectly recognizable to her but they now reside elsewhere” (CUNNINGHAM, 1998, p. 148).

⁸⁹ No original: “[...] both prim and whorish” (CUNNINGHAM, 1998, p. 150).

⁹⁰ Em uma entrevista concedida à **Bomb Magazine** (1999), Michael Cunningham aventa a hipótese de que esse quarto de hotel pode simbolizar, para a personagem Laura Brown, a criação de um “espaço todo seu”, de um “room of her own”, fazendo uma alusão ao renomado ensaio de Woolf.

hipótese por alguns minutos. Não seria capaz de o fazer estando na companhia do marido ou na de Richie, mas ali, naquele quarto que era só dela por algumas horas, pôde pensar acerca dessas questões de finitude. Decide ir um passo além e chega a cogitar que ela também poderia, assim como Virginia Woolf, abandonar suas obras e seus entes queridos para “passar à outra paisagem”, essa é a metáfora que lhe ocorre. Talvez seja libertador. No entanto, ela nunca o haveria de fazê-lo, conclui quase que subitamente, pois gosta da vida e da possibilidade de gerá-la. Ainda assim, sente-se grata ao notar que há uma extensa gama de opções, horizontes e probabilidades, que até então não havia contemplado:

De todo modo, está satisfeita em saber (porque de alguma maneira, de repente, ela sabe) que é possível parar de viver. Há conforto em encarar toda uma gama de opções; em considerar todas as escolhas, sem medo e sem malícia.⁹¹ (CUNNINGHAM, 1999, p. 123).

Por fim, o tempo se esgota, e Laura parte o mais rápido que pode com destino à casa da senhora Latch, porque já são quase seis horas e Richie deve estar farto de lhe esperar. Acabara lendo por tempo demais, como sempre, e agora sente-se dispersa, como se carregasse consigo fragmentos do texto e das personagens de Woolf. Não é mais apenas a dona de casa, amiga de Kitty e esposa de Dan, o herói de guerra. Começa quase a achar que algumas linhas de seu rosto remontam às de Clarissa Dalloway, ou que há nela algum rastro ou algum aspecto da loucura de Septimus Smith, pois não eram ambos deslocados, ainda que cada um à sua maneira? Talvez habite nela, ainda, quem sabe, alguns traços da própria Virginia, quiçá uma fagulha de sua inventividade, uma vez que ambas partilham o anseio de produzir obras grandiosas.

Estaciona diante da casa da senhora Latch. Está de novo tomada por um sentimento de estranheza, “uma sensação de não-ser”. Parece que a estada no hotel lhe “despersonalizara”, como se, ao fazê-lo, tivesse transgredido uma espécie de barreira invisível, e que, agora que voltara ao mundo dos subúrbios, a realidade que antes lhe era familiar havia se descortinado. Sente-se, agora mais do que nunca, como uma estrangeira. Considera a ideia de simplesmente partir de novo, ir afastando-se cada vez mais do filho e do marido, porventura, a voz da mística parece lhe advertir que ela deixara o jantar ainda em vias de ser preparado, e que seu Richie não podia mais permanecer com a vizinha, afinal, era seu dever zelar por sua integridade e por suas necessidades. A mística lhe (re)cobra, ainda, o preparo da festa de Dan, pois, sim, como

⁹¹ No original: “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.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 152).

Clarissa, Laura prepararia uma festa de aniversário. E novamente, de maneira espelhada à personagem de Woolf, era bastante provável, também no caso de Mrs. Brown, que ninguém desconfiasse, em meio às comemorações, o quão ela estava profunda e irresolutamente abalada. Provavelmente todos deviam supor que “suas mágoas eram mágoas comuns”. Já de volta ao carro, e, portanto, tendo agradecido e se despedido da senhora Latch, Richie, justamente ele, parece notar o desconforto de sua mãe, e como se soubesse que ela os abandonaria muito em breve, faz questão de lhe dizer que a ama. Laura se alarma ao notar como a resposta lhe demanda esforço. O menino parece perceber sua hesitação.

Algumas horas depois, tendo percebido que a festa de aniversário de Dan transcorreria perfeitamente bem, apesar de seu receio quanto ao bolo, Laura sente-se reconfortada por ter desempenhado sua função conforme o esperado. Ainda que falhe em ocasiões futuras, pelo menos nesse exato momento sente-se acalentada, menos apreensiva. Parece ter se “agigantado”, como se agora dispusesse de um pouco do brilho de Kitty. Pode ser que o tenha herdado por meio do beijo que ambas trocaram nessa mesma cozinha onde agora ela se encontra com o marido, que por sua vez nada desconfia do que acontecera. Nesse instante, tendo conseguido organizar a festa, Mrs. Brown sente que produziu uma “obra significativa”. Em contrapartida, logo seu contentamento se revela deveras frágil, tão fino e oscilante quanto a chama de uma única vela, pois, ao se preparar para dormir, sente que lhe brota no íntimo aquele “mal-estar” recorrente, para o qual ela não conseguia atribuir um nome ou uma única causa. Como haveria de dizer a Dan o que se passava com ela? Seria ele capaz de compreender e de lhe ajudar? A cada volta do relógio a sensação de impotência se intensifica, de modo que Laura chega a imaginar que aquele “outro eu” — o reverso de sua face — ou aquele ideal de mulher no qual ela devia se espelhar, mas não consegue, viera a lhe assombrar, tal como um espectro:

Quando olha o espelho do armário do banheiro, imagina, por alguns instantes, que tem alguém parado atrás dela. Não tem ninguém, claro; é apenas um efeito da luz. Durante um segundo, não mais do que isso, imaginou algum tipo de fantasma, uma segunda versão de si mesma parada logo atrás, vigiando. Não é nada. Abre o armário, guarda a pasta de dente. Sobre as prateleiras de vidro, as várias loções e atomizadores, as pomadas, os remédios. O tubo de plástico, com suas pílulas para dormir [...] Pega o tubo da prateleira e o põe contra a luz. Há no mínimo trinta pílulas lá dentro, talvez mais. Ela o devolve ao armário. Seria tão simples quanto entrar num quarto de hotel. Tão simples quanto. Pense como poderia ser maravilhoso não importar mais. Pense como poderia ser maravilhoso não ter de se preocupar mais, nem lutar, ou fracassar.⁹² (CUNNINGHAM, 1999, p. 167-168).

⁹² No original: “When she looks in the medicine-cabinet mirror, she briefly imagines that someone is standing behind her. There is no one, of course; it’s just a trick of the light. For an instant, no more than that, she has imagined some sort of ghost self, a second version of her, standing immediately behind, watching. It’s nothing.

Laura parece reconhecer, por fim, e na passagem reproduzida alhures, que o espectro da mística estará sempre a lhe rondar, e não apenas a ela, mas a todas as suas amigas e às demais norte-americanas de sua época, assim o poderíamos pensar. Mrs. Brown parece intuir, provavelmente inspirada pelos escritos de Woolf e ainda que não o verbalize, que não era possível se espelhar de maneira integral naquele modelo ou imagem de feminilidade, pois se nem mesmo Kitty, a bela Kitty, com sua “aura” de estrela de cinema, o havia alcançado, como ela, a “estrangeira”, o poderia conseguir? Esse momento de introspecção e aquele transcorrido no quarto de hotel, cujo desenrolar vimos há pouco, farão com que a referida personagem experimente um anseio de tecer para si uma “nova narrativa”, ou uma nova vida, e, para o fazer, decide abandonar a família e se mudar para o Canadá, — ainda que o leitor de **As Horas** o venha a saber de tal fato apenas no capítulo final do romance, conforme procuraremos elucidar no tópico que se segue —, onde se tornará bibliotecária.

5.4 A hora derradeira

O escritor Michael Cunningham resguarda, para o epílogo de **As Horas**, portanto e conforme já se procurou aventar alhures, dois acontecimentos, os quais se mostram primordiais à tessitura da narrativa, eventos esses que, de quebra, acabam por surpreender o leitor. O primeiro consiste na “revelação” de que a personagem Laura Brown, nossa atormentada dona de casa, optara por romper bruscamente com todas as cerdas que lhe prendiam ao marido e ao filho em favor de se mudar para um novo País, o Canadá, o qual, podemos pensar, encontrava-se um pouco menos sujeito à influência e ao escopo da mística feminina de Betty Friedan (1971), especialmente se comparado ao cenário estadunidense, e no qual encontraria refúgio e propósito, atuando como bibliotecária.

A segunda “revelação” encontra-se intrinsecamente atrelada à primeira, posto que se trata do fato de que o poeta Richard, amigo de Clarissa Vaughan — e que termina por se suicidar no dia em que sua velha conhecida e mais fiel companheira havia lhe preparado com o maior esmero tanto quanto fosse possível, como era de seu feitio, uma festa, com o intuito de celebrar sua conquista de um prêmio literário —, é, na verdade, o filho que Laura deixara para

She opens the medicine cabinet, puts the toothpaste away. Here, on the glass shelves, are the various lotions and sprays, the bandages and ointments, the medicines. Here is the plastic prescription bottle with its sleeping pills. [...] She takes the bottle off the shelf, holds it up to the light. There are at least thirty pills inside, maybe more. She puts it back on the shelf. It would be as simple as checking into a hotel room. It would be as simple as that. Think how wonderful it might be to no longer matter. Think how wonderful it might be to no longer worry, or struggle, or fail.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 214).

trás, o hipersensível Richie, como ela o chamava, um garoto que, como se procurou demonstrar, já mostrava indícios de uma certa melancolia latente e de um olhar sempre aguçado, características essas as quais, por sua vez, viriam a aflorar e compor a personalidade de Richard Brown em sua adolescência/vida adulta.

Diante da morte da referida personagem, Laura, já idosa, regressa a sua terra-natal com vistas a atender o velório do filho. Por meio desse retorno, Cunningham promove uma interessante “fusão” ou adensamento de espacialidades e de temporalidades, posto que o leitor de **As Horas** se depara, no derradeiro capítulo do romance, com um encontro entre as diversas faces do feminino que compõem a supracitada obra do romancista norte-americano. Se até então parecia haver demarcações precisas concernentes ao espaço e ao tempo, uma vez que cada capítulo da trama indicava, por meio do sobrenome de uma das três protagonistas, de qual personagem aquelas páginas se ocupariam, a partir desse momento, de maneira mais enfática, podemos dizer que essa suposta “ordem” é posta em xeque ou em suspenso. Isso se deve ao fato que de, embora as personagens protagonistas de **As Horas** tenham, ao longo de toda a narrativa, reportado-se umas às outras, é somente nessa passagem, em específico, que testemunhamos uma conjunção entre essas figuras, pois Laura Brown e Clarissa Vaughan se unem em um único espaço — Nova Iorque — e tempo — final da década de 1990.

Podemos pensar, por analogia, que a personagem Virginia Woolf está também junto delas nesse momento, uma vez que ambas, tanto Laura quanto Clarissa, carregam consigo traços *woolfianos*. A primeira o faz através da literatura, posto que está sempre a conceder “vida nova” à Woolf por meio das incessantes (re)leituras de suas obras, gesto que lhe permite trazer a escritora inglesa para outras configurações e paisagens, e se pudermos supor que continuara a (re)visitar os textos de Virginia ao longo de toda sua vida, certamente a trouxera ainda à contemporaneidade. Clarissa Vaughan, por sua vez, traz consigo — fôra o poeta que lhe conferira —, um “germe”, ou, se assim se preferir, rastros da protagonista de **Mrs. Dalloway**, ainda que nesse momento seja apenas Clarissa, “[...] não mais Mrs Dalloway; não há mais ninguém para chamá-la assim.”⁹³ (CUNNINGHAM, 1999, p. 176). Junto delas, não nos esqueçamos, estão ainda Sally Seton, companheira de Vaughan, e Julia, sua filha, todas reunidas por Richard e sob sua sombra.

Nesse mesmo espaço-tempo residem, portanto, as múltiplas facetas do feminino existentes na narrativa **As Horas**, as quais, por sua vez, mesclam-se em uma espécie de “jogo

⁹³ No original: “[...] not Mrs. Dalloway anymore; there is no one now to call her that.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 226).

de luz e sombras”, marcado por espelhamentos, sobreposições e contrastes. Por meio dessa manobra, Cunningham combina o “velho” e o “novo”, ou, em outras palavras, mulheres com experiências de vida distintas e com olhares diferenciados, mas que (com)partilham angústias e inquietudes. E é justamente em horas obscuras como essa que essas similitudes vêm à tona de forma mais acentuada. Em se tratando das representações do feminino em **As Horas**, portanto, parece-nos que cada uma dessas figuras, as quais vimos procurando abordar no decurso desse estudo, guarda ao menos um traço de outra(s), como se, durante a tessitura ou a composição de suas “faces”, Cunningham houvesse se valido de ao menos uma “linha” comum a todas.

6. MRS. WOOLF

6.1 A hora primeira

Façamos agora como Laura Brown e abandonemos os cercos suburbanos em busca de novas paisagens. Porventura, ao invés de procurarmos refúgio em solo canadense, na quietude de alguma biblioteca ou de um quarto de hotel, caminhemos com destino à Inglaterra ou à Richmond, cidade localizada nos arredores de Londres, na qual, com mais algumas voltas do relógio, encontraremos a terceira protagonista de **As Horas**, a escritora Virginia Woolf, ou Mrs. Woolf. Estamos no ano de 1941, época em que a britânica há muito se consagrara como uma das autoras mais proeminentes de sua geração; porventura, a despeito desse brilhantismo literário, a autora se veria, nesse momento mais do que nunca, irresolutamente devastada por outro de seus nefastos episódios depressivos, sendo que esse último, cabe destacar, havia sido potencializado pelo advento de uma nova guerra. Diante desse cenário e dessas condições, Mrs. Woolf acaba por tomar, logo no prelúdio da narrativa, uma decisão tão grave quanto irreversível, pois deixara uma carta endereçada ao marido, Leonard, e outra à irmã, Vanessa — insistira em se justificar, em conceder-lhes alguma espécie de conforto, se assim fosse possível —, e, despendendo um certo esforço, conseguira, afinal, se esgueirar do olhar precavido de Nelly, a empregada, a fim de que pudesse caminhar, a passos largos, com destino ao rio Ouse.

Envolta em um casaco demasiado espesso para aquela estação do ano, sente que, por mais que tenha procurado se “resguardar”, ou por mais que tenha lutado para atravessar uma hora, outra e ainda aquela, acabara por sucumbir às “vozes” que a haviam acompanhado nesses derradeiros anos, e que fatalmente terminariam por lhe minar as forças. Virginia bem o sabia que eram elas que lhe faziam acreditar que não produzira sequer uma obra digna de nota ao longo de toda sua vida, e, que, em verdade, ela não passava de uma figura excêntrica, sempre a carregar consigo uma “aura” de “estrangeira”, — à moda de Laura Brown —, pois não era afeita aos afazeres domésticos, tampouco era capaz de lidar com quaisquer incumbências de sua casa, ou de recepcionar visitas sem o auxílio de Nelly, e até mesmo de zelar por seu marido, Leonard. Desiste, por fim, de tentar silenciar essas “vozes” que se assemelham a espectros, a lhe rondarem com uma perseverança monástica, e que sempre aparecem acompanhadas de uma dor de cabeça pungente. Ademais, — essa última questão é de ordem crucial para ela —, sente, enquanto marcha em direção ao Ouse, que os anos lhe pesam sobre os ombros, e que não consegue, nesse estado em que se encontra, escrever como outrora, de modo que o melhor a

fazer, pelo menos assim lhe parece, é justamente o que se propõe nesse exato momento.

Conforme avança em seu trajeto, vai observando seu entorno, como se estivesse a tomar notas para a escrita de um romance, ainda que seja tarde demais para empreender um novo projeto. De qualquer forma, agradar-lhe-ia pensar que talvez ainda restasse, em seu íntimo, uma centelha da antiga Virginia, pois, sim, quando estava psicologicamente bem, escrevera uma série de livros, de modo que, mesmo debilitada como agora, não perdera de todo a “sensibilidade de escritora”, capacidade essa que, por sua vez, a faz conferir um certo “lirismo” a paisagem a sua volta. Permite-se parar por uns instantes para observar, portanto e pela última vez, as colinas da região, uma igreja e um grupo de carneiros, que a seus olhos parecem “incandescentes” e “matizados por um vago tom de enxofre”. Como dispõe de pouco tempo, — quanto até que Leonard acusasse sua ausência? —, logo retoma seu curso, seguindo resoluta e procurando ignorar o fato de que acabara de ser vista por um dos funcionários da fazenda — ele não haveria de desconfiar de nada, ou haveria? —, até que chega à margem do rio.

Há um pescador logo ali perto, também, e Virginia torce para que ele, assim como o fazendeiro, não perceba seu verdadeiro intento, e, acima de tudo, não intervenha. A fim de evitar quaisquer contratemplos, trabalha tão depressa quanto possível, procurando uma pedra que tenha tamanho e peso adequados. Sua escolha é imbuída da mesma meticulosidade da qual se valia quando selecionava uma frase ou uma “palavra exata” para compor um trecho de um de seus livros, pois há que ser tão precisa nesse instante como quando se propunha a escrever. Por fim, quando se dá por satisfeita, deposita a pedra a qual selecionara no fundo do bolso do casaco, — fora para isso que o trouxera, afinal —, e começa a entrar no Ouse.

Nesse momento, uma miríade de flashes e de faces brota em sua memória: Mrs. Woolf se recobra de seu esposo Leonard, pensando, especificamente, na textura de seu rosto e nos sulcos de sua pele, mas bem que poderia se demorar, caso houvesse tempo, rememorando seus modos, sempre tão gentis para com ela; Virginia evoca também a figura de sua irmã Vanessa e de seus sobrinhos, Quentin, Angelica e Julian, que agora já estão crescidos, mas que em sua imaginação serão sempre crianças, pois naquela época ela ainda estava relativamente bem; pensa, por fim, em Vita Sackville-West, agora sua amiga apenas, mas a quem havia amado fervorosamente, a ponto de lhe escrever dezenas de cartas e de procurar “imortalizá-la” em uma de suas narrativas mais virtuosas, **Orlando: A Biography**. Por alguns segundos, cogita voltar — por eles e para eles —, mas desiste, pois, as vozes se manifestam novamente, e a promessa de uma nova onda de dor de cabeça se desenha no horizonte. Caminha, então, mais alguns passos à frente, de modo que agora a água lhe envolve a cintura. Bastam apenas mais

algumas tímidas passadas rumo ao “coração” do rio, para que enfim a pedra a puxe para o fundo e a correnteza a carregue por entre os meandros das águas:

Rápida, a corrente a leva. *Ela parece estar voando, uma figura fantástica, os cabelos soltos, a aba do casaco enfunada atrás.* Flutua, pesada, por entre hastes de luz marrom, granular. Não vai muito longe. Seus pés (os sapatos se foram) batem de vez em quando no fundo e, quando o fazem, convocam uma nuvem indolente de sujeira, povoada por silhuetas negras de esqueletos de folhas que param quase imóveis na água, depois que ela some de vista. Fiapos de mato de um verde quase negro enroscam em seu cabelo e no pelo do casaco e, por alguns instantes, um chumaço grosso de capim lhe tapa os olhos, depois acaba se soltando e sai flutuando, torcendo-se, destorcendo-se e retorcendo-se. Por fim, acaba parando num dos pilares da ponte de Southease [...] Um menino pequeno, não mais do que três anos de idade, cruza a ponte com a mãe, para na grade, agacha-se e enfia entre as frestas o pauzinho que vinha carregando, para que caia na água. A mãe o chama, mas ele insiste em ficar um pouco mais [...] ⁹⁴ (CUNNINGHAM, 1999, p. 12, grifo nosso).

Ei-los então, num dia no começo da Segunda Guerra Mundial: o menino e sua mãe sobre a ponte, o pauzinho flutuando pela superfície da água e o corpo no fundo do rio, *como se Virginia estivesse sonhando com a superfície, o pauzinho, o menino, a mãe, o céu e as gralhas.* Um caminhão verde-oliva cruza a ponte, carregado de soldados fardados, que acenam para o menino que acabou de derrubar o pauzinho. Ele acena de volta. E exige que a mãe o pegue no colo, para que possa ver melhor os soldados; para ficar mais visível. *Tudo isso entra na ponte, ressoa através de suas madeiras e pedras e entra no corpo de Virginia. Seu rosto, comprimido de lado contra o pilar, absorve tudo: o caminhão e os soldados, a mãe e o filho.* ⁹⁵ (CUNNINGHAM, 1999, p. 13, grifos nossos).

Cabe sublinhar a sutileza com que Cunningham retrata o momento referente ao suicídio da personagem Virginia Woolf em **As Horas**, como se pode observar nas passagens dantes reproduzidas. Tecida dessa maneira, a cena perde o caráter lúgubre arquetípico dessa temática em favor de ganhar contornos líricos, na medida em que Mrs. Woolf mais parece estar dormindo, como se as águas estivessem acolhendo-a e se encontrasse prestes a entrar em um novo “reino” — pode-se, aqui, inclusive, recuperar a analogia com a personagem Alice, de

⁹⁴ No original: “She is borne quickly along by the current. *She appears to be flying, a fantastic figure, arms outstretched, hair streaming, the tail of the fur coat billowing behind.* She floats, heavily, through shafts of brown, granular light. She does not travel far. Her feet (the shoes are gone) strike the bottom occasionally, and when the do they summon up a sluggish cloud of muck, filled with the black silhouettes of leaf skeletons, that stands all but stationary in the water after she has passed along out of sight. Stripes of green-black weed catch in her hair and the fur of her coat, and for a while her eyes are blindfolded by a thick swatch of weed, which finally loosens itself and floats, twisting and untwisting and twisting again. She comes to rest, eventually, against one of the pilings of the bridge at Southease. [...] A small boy, no older than three, crossing the bridge with his mother, stops at the rail, crouches, and pushes the stick he’s been carrying between the slats of the railing so it will fall into the water. His mother urges him along but he insists on staying awhile [...]” (CUNNINGHAM, 1998, p. 7-8, grifo nosso).

⁹⁵ No original: “Here they are, on a day early in the Second World War: the boy and his mother on the bridge, the stick floating over the water’s surface, and Virginia’s body at the river’s bottom, *as if she is dreaming of the surface, the stick, the boy and his mother, the sky and the rocks.* An olive-drab truck rolls across the bridge, loaded with soldiers in uniform, who wave to the boy who has just thrown the stick. He waves back. He demands that his mother pick him up so he can see the soldiers better; so he will be more visible to them. *All this enters the bridge, resounds through its wood and stone, and enters Virginia’s body. Her face, pressed sideways to the piling, absorbs it all: the truck and the soldiers the mother and the child.*” (CUNNINGHAM, 1999, p. 13, grifos nossos).

Lewis Carroll, empreendida no capítulo anterior —, pois, assim como Mrs. Brown, Virginia parece atravessar “um espelho” a fim de chegar a outros domínios. Notamos, ainda, que a referida personagem é associada ao fantástico, — vide os trechos os quais procuramos destacar —, na medida em que vai sendo destituída de sua materialidade ou de sua existência corpórea para se tornar uma espécie de “consciência onipresente”, que tudo vê, absorve e assimila; como se nesse novo “reino” Mrs. Woolf houvesse adquirido a habilidade de conhecer no íntimo os sujeitos, ou de transitar livremente pelas “cavernas” ou pelas camadas que os compõem.

Nas profundezas e no berço das águas, Woolf capta tudo o que se passa na superfície: acompanha o trajeto de um menino pequeno que transitava por aquelas regiões sob o olhar atento de sua mãe e partilha de seu encantamento, primeiro pelo fluxo da correnteza, depois pela chegada de um batalhão de soldados, que o faz pedir colo, com vistas a melhor observar as fardas daqueles homens e o enorme caminhão verde-oliva no qual se encontravam. É curioso pensarmos que nessa cena inaugural do romance Cunningham já possa ter feito, por meio do retrato dessa mulher e do menino, uma espécie de referência velada à personagem Laura Brown e a seu filho, Richie ou Richard — recobremos que o contexto histórico é o mesmo, isto é, o cenário da Segunda Guerra, e que ambos os garotos partilham da mesma idade e parecem nutrir uma curiosidade ou uma sensibilidade intrínsecas —, como se fornecesse ao leitor, nesse momento, uma pista de que essas figuras periféricas e aparentemente insignificantes descritas nessa passagem acabariam por se desdobrar em duas personagens primordiais de **As Horas**.

Podemos dizer, ainda, que uma vez destituída de sua materialidade ou “existência corpórea”, conforme se procurou aventar há pouco, a personagem Virginia Woolf se desprende ou se desvincula das amarras e das convenções narrativas referentes à espacialidade e à temporalidade, — intentaremos demonstrar como esse fenômeno se articula no tópico seguinte desse mesmo capítulo —, ficando, destarte, liberta para se dispersar, proliferar ou se estender a toda a extensão dos tecidos narrativos da supracitada obra do escritor norte-americano.

Façamos agora um breve parêntese a fim de retomarmos um dado do segundo capítulo do presente estudo, o qual se mostrará relevante para darmos continuidade às discussões propostas nesse momento: recobremos que, em uma entrevista concedida à revista **The Missouri Review** (Vol. 26, n. 2, 2003, p. 111-128), Michael Cunningham relatara que, embora houvesse pesquisado e estudado a fundo aspectos biográficos da escritora britânica Virginia Woolf, com vistas a poder, tão respeitosa e detalhadamente quanto possível, reconstituir algumas passagens de sua vida em **As Horas**, não intentara, por meio desse gesto de assimilação e nesse seu romance, tecer um retrato da biografia da inglesa. Essa estratégia ou

escolha estilística muito se assemelha, a nosso ver, àquela empregue pela própria Virginia Woolf na composição da personagem Orlando, de seu romance homônimo, a qual, como se sabe, fora baseada na escritora Vita Sackville-West (1892-1962), uma das presenças mais marcantes na vida da autora de **Mrs. Dalloway**.

Ambas as personagens, Mrs. Woolf e Orlando, recuperam facetas das mulheres nas quais foram inspiradas, mas sem o intuito e o compromisso de se ater unicamente a elas ou de retratá-las de uma forma puramente objetiva e impessoal; pelo contrário. Aventamos a hipótese de que haja uma certa dose de “*playfulness*” na composição da segunda e de “liberdade criativa” na da primeira, e que, talvez por esse motivo, Virginia Woolf tenha até mesmo ido além do escritor estadunidense, ao incluir, no título dessa sua obra, o epíteto “uma biografia”, quando, obviamente, e como se sabe, não se trata de um retrato biográfico aos moldes e parâmetros convencionais, posto que se caracteriza, conforme a própria autora escrevera em seu diário, por ser “uma biografia que começa nos anos 1500 e que continua até os tempos atuais, chamada Orlando: Vita; apenas com uma mudança de um sexo para outro”⁹⁶ (WOOLF *apud* LEASKA, 1985, p. 31).

Assim como a inglesa procurara preservar “[...] para si a Vita que amava no mundo espetacular de *Orlando* [...]”, de modo que Sackville-West “[...] deixara as ninharias da vida para adentrar as câmaras mais puras da arte, onde agora haveria de permanecer por toda a eternidade.”⁹⁷ (LEASKA, 1985, p. 32), pode-se dizer que Cunningham também traçara, por meio do retrato de sua personagem Mrs. Woolf, um belo tributo à romancista inglesa que tanto o cativara em sua mocidade e que continuaria por fasciná-lo e intrigá-lo no decurso dos anos. Por vezes, quando se punha a escrever, conforme relata no artigo “Virginia Woolf, my mother and me” publicado no jornal **The Guardian** em 2011, o norte-americano se recobrava do impacto que a leitura primeira de **Mrs. Dalloway** lhe causara, rememorando o virtuosismo da prosa poética *woolfiana*.

Nesses instantes, podemos até mesmo imaginar que a britânica o “visitava”, tal como um espectro ou uma “voz interior”, e tanto lhe requisitou atenção, que o estadunidense acabou, de fato, por tecer um romance inteiramente dedicado a ela, cosido a sua sombra, e em sua homenagem, — **As Horas** —, no qual lhe conferiu o status de fio condutor de toda a trama — conforme procuraremos demonstrar no seguinte tópico —, e no qual sua influência perpassa,

⁹⁶ No original: “a biography beginning in the year of 1500 & continuing to the present day, called Orlando: Vita; only with a change about from one sex to another”. (WOOLF *apud* LEASKA, 1985, p. 31).

⁹⁷ No original: “[...] Virginia preserved for herself the vita she loved in the spectacular world of Orlando [...] The Orlando of Virginia’s book had stepped outside the irrelevancies of life and into the purer chambers of art, where she would remain forever.” (LEASKA, 1985, p. 32).

ou suplanta, até mesmo a intransponível — exceto nos domínios da ficção —, barreira da morte.

6.2 O fio d' *As Horas*: Mrs. Woolf, o compasso do enredo

Reencontramos Mrs. Woolf logo no segundo capítulo de *As Horas*, reintegrada à trama e estabelecida em uma de suas residências vicinais a Londres, a *Hogarth House*, no ano de 1923, arranjo esse que contraria a lógica da progressão narrativa. Nesse momento, a personagem habita uma espécie de “entre-lugar”, posto que, acomodada em seus aposentos, ora dormita ora acorda, como se houvesse apenas sonhado com sua própria morte, sem, de fato, chegar a concretizá-la. Os termos usados para descrever os “devaneios” da referida protagonista nos reportam novamente ao “campo” do fantástico e reiteram a imagem, pelo menos nessa passagem em específico, de um ser destituído de materialidade, uma vez que Virginia sonha com um parque, no qual “[...] *transita* [...] sem chegar a andar; *flutua* [...], é uma *pluma* de percepção, *incorpórea*.”⁹⁸ (CUNNINGHAM, 1999, p. 30, grifos nossos). Já desperta, evita olhar-se no espelho, temerosa de ver diante de si uma espécie de duplo ou de sombra, tal como Laura Brown haveria de ver, e depois atravessa os aposentos da *Hogarth House*, que lhe parecia sempre soturna, — pois ela gostava mesmo era de Londres; Leonard sabia como ela ansiava por estar bem o suficiente para poder ir à capital; no entanto, os médicos haviam lhe recomendado um período de repouso, o qual agora cumpria, e por isso se encontrava em Richmond — para estar na companhia de seu esposo por alguns minutos antes de dar início a sua costumeira rotina de trabalho.

Conversam brevemente e o Sr. Woolf, sempre tão atento a sua saúde, tenta convencê-la a comer algo, mas Virginia recusa com veemência, aceitando apenas, e quase a contragosto, uma xícara de café. Deixará para ir à cozinha mais tarde, pois essas horas iniciais da manhã lhe parecem demasiado preciosas para serem dispendidas em qualquer outro afazer que não estivesse vinculado à escrita. Aliás, podemos dizer que a Mrs. Woolf de Cunningham é uma personagem afeita às palavras e feita de palavras, valendo-nos de um “jogo” semântico, posto que, conforme o próprio escritor norte-americano o relatara, sua Woolf é fruto mais de uma criação artística/poética do que de um apanhado de dados e de índices biográficos, ainda que essa faceta lhe tenha sido atribuída durante o processo de sua composição.

⁹⁸ No original: “[...] *without quite walking; she floats through it, a feather of perception, unbodied.*” (CUNNINGHAM, 1998, p. 30, grifos nossos).

Uma vez instalada em seu “escritório” e prestes a tomar a pena para rascunhar os primeiros excertos de suas “Horas” — pois era esse, recobremos, o título primeiro de **Mrs. Dalloway**, do qual Cunningham astuciosamente se apossara em um típico gesto pós-moderno —, Virginia sente-se esperançosa, pois eis que lhe surgira, enfim, nessa manhã de junho e sob a sombra de uma Guerra, um filamento de ideia, com o qual ela podia, assim esperava, vir a tecer um romance. Mrs. Woolf parece, a nosso ver, evocar a figura ou a imagem de uma tecelã, pois vai, paulatinamente, ponto por ponto, cosendo/atrelando ou imbuindo significados a essa sua narrativa, posto que toma cá um filamento de ideia, sutura a outro acolá, ata excertos, personagens e temas, dentre outras infundas possibilidades combinatórias.

Por meio desse movimento de cerzir, — ou nesse “ir e vir” da agulha/pena ⁹⁹ —, Virginia vai fiando a malha desse seu romance, uma obra que, a nosso ver, muito se assemelha a uma “colcha de retalhos” ou a uma complexa teia de significações, na qual os caminhos da protagonista Clarissa Dalloway, “a anfitriã”, e de outras figuras de destaque no supracitado livro, — tais como Sally Seton, “a revolucionária”; Septimus Smith, “o soldado irresolutamente marcado pela Guerra”, como a própria autora o havia sido; e Peter Walsh, “o amigo de juventude da protagonista” —, vão sendo entrecruzados por “debaixo dos panos” ou de uma aparente “simetria” em nível de superfície, na medida em que o leitor percebe, conforme avança na trama, que em **Mrs. Dalloway** não partilhará apenas do ponto de vista da Sra. Dalloway — como as páginas iniciais da narrativa o pareciam ter indicado —, mas sim das impressões de outras personagens, as quais vão se sobrepondo, complementando, contrastando e enriquecendo as de Clarissa.

Cabe destacar, ainda, que Virginia, a personagem — Mrs. Woolf —, vai alinhavando sua narrativa internamente à de Cunningham, de modo que o leitor de **As Horas** acompanha, conforme a trama se desenrola, o que seria uma possível encenação do processo criativo de **Mrs. Dalloway**. Recobremos que esse fenômeno da autorreflexividade ou da autorreferência — metalinguagem —, é deveras comum no cenário da arte contemporânea, conforme demonstra a teórica canadense Linda Hutcheon (1984, 1991), a qual nos informa que o texto pós-moderno tende a vergar e a versar sobre si mesmo, e o faz de uma maneira tal que sempre se propõe a revisar seus limites e suas potencialidades, ou, em outras palavras, por meio de um olhar ou de uma postura tipicamente autocrítica.

⁹⁹ Cabe sublinhar que a aproximação entre os vocábulos “agulha” e “pena”, a que fazemos menção nesse capítulo, bem como entre as palavras “texto” e “tecido”, essa última empreendida, de certa forma, na totalidade do presente trabalho, já havia sido aludida ou sugerida pelas teóricas feministas norte-americanas Sandra Gilbert e Susan Gubar, no renomado compêndio ensaístico **The Madwoman in the Attic** (2000), ainda sem tradução para o português.

Destarte, no supracitado romance do escritor norte-americano, testemunhamos, como já dito, uma emulação da escrita de **Mrs. Dalloway**, desde o instante em que a autora idealiza a célebre frase “Mrs. Dalloway disse que compraria ela mesma as flores”, ou “*Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself*”, no original, até o momento em que toma decisões cruciais para o desenrolar da trama, quais sejam a escolha e a composição da protagonista Clarissa Dalloway, ou a redefinição de seu destino — conforme se observa nas citações reproduzidas abaixo —, uma vez que Woolf inicialmente intentara que a referida personagem se suicidasse no desfecho da supracitada obra; contudo, como se sabe, será o soldado Septimus Warren Smith que acabará por fazê-lo:

Esse romance em questão envolve uma mulher serena, inteligente, de sensibilidade dolorosamente suscetível, que já esteve doente mas que agora se recuperou; que está se preparando para a temporada londrina, onde dará e frequentará festas, escreverá de manhã, lerá à tarde, almoçará com as amigas e se vestirá com apuro. Existe uma verdadeira arte nisso, nesse comando de chás e jantares; nessa precisão animada. Os homens podem se felicitar por seus escritos verdadeiros e apaixonados a respeito dos movimentos das nações; podem achar que a guerra e a procura de Deus são os únicos temas da grande literatura; mas, se a posição dos homens no mundo pudesse ser derrubada por uma escolha infeliz de chapéu, a literatura inglesa ver-se-ia dramaticamente transformada.¹⁰⁰ (CUNNINGHAM, 1999, p. 71-72).

Clarissa sofrerá perdas, sentir-se-á profundamente solitária, mas não morrerá. Está apaixonada demais pela vida, por Londres. Virginia imagina um outro, sim, 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 é, tecnicamente falando, insano, porque vê significado em tudo, sabe que as árvores são seres conscientes e que os pardais cantam em grego. Sim, alguém que seja assim. Clarissa, essa mulher sã — essa mulher exultante, comum —, continuará vivendo, amando Londres, amando sua vida de prazeres comuns, e uma outra pessoa, um poeta perturbado, um visionário, é que vai morrer.¹⁰¹ (CUNNINGHAM, 1999, p. 166).

Michael Cunningham se valerá, a nosso ver, dessa mesma estratégia composicional a qual procuramos aventar alhures — isto é, a da tessitura de um romance em formato de “colcha de retalhos” —, posto que incorpora ao tecido desse seu livro fragmentos ou excertos de **Mrs.**

¹⁰⁰ No original: “This particular novel concerns a serene, intelligent woman of painfully susceptible sensibilities who once was ill but has now recovered; who is preparing for the season in London, where she will give and attend parties, write in the mornings and read in the afternoons, lunch with friends, dress perfectly. There is true art in it, this command of tea and dinner tables; this animating correctness. Men may congratulate themselves for writing truly and passionately about the movements of nations; they may consider war and the search for God to be great literature’s only subjects; but if men’s standing in the world could be toppled by an ill-advised choice of hat, English literature would be dramatically changed.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 83-84).

¹⁰¹ No original: “Clarissa will be bereaved, deeply lonely, but she will not die. She will be too much in love with life, with London. Virginia imagines somebody else, yes, someone strong of body but frail-minded; someone with a touch of genius, of poetry, ground under by the wheels of the world, by war and government, by doctors; a someone who is, technically speaking, insane, because that person sees meaning everywhere, knows that trees are sentient beings and sparrows sing in Greek. Yes, someone like that. Clarissa, sane Clarissa — exultant, ordinary Clarissa — will go on, loving London, loving her life of ordinary pleasures, and someone else, a deranged poet, a visionary, will be the one to die.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 211).

Dalloway. O escritor estadunidense se apropria, portanto, de cenas e de personagens da referida narrativa, conferindo-lhes novas roupagens e novos contornos. Por meio dessa manobra tipicamente pós-moderna, o autor revisita e recupera a prosa da britânica, transpondo-a ao contexto da contemporaneidade e imbricando-a em **As Horas** de uma forma tal que, por vezes, sua “voz” se sobrepõe à de Woolf a ponto de se tornar bastante similar à dela, de modo que as malhas das supracitadas obras acabam por se enredar e por se espelhar, como se observa, por exemplo, nas passagens iniciais de ambos os romances, as quais se destinam a ilustrar os passeios das personagens Clarissa Dalloway e Clarissa Vaughan por Londres — especialmente pelas veredas da famosa *Bond Street* —, e por Nova Iorque —, dessa vez pela *West Tenth Street* —, respectivamente.

Diante desse cenário, pode-se atribuir à personagem Virginia Woolf a qualidade de figura primordial ou de “fio condutor” de **As Horas**, posto que, a nosso ver, Mrs. Woolf é o cerne de onde irradiam e para onde convergem todas as demais representações do feminino existentes na supracitada narrativa. Destituída de sua materialidade ou de uma existência corpórea logo no prólogo do referido romance, Mrs. Woolf parece se libertar das amarras espaciais e temporais a fim de transitar ou de se imbricar livremente, tal qual a um espectro, por toda a extensão ou por todas as brechas do tecido de **As Horas**, e, nessa posição de destaque, dita, como o Big Ben o fizera em **Mrs. Dalloway**, o compasso do enredo da aludida obra do escritor estadunidense. Cunningham parece sinalizar, por meio desse gesto, — questão essa a qual apresentamos no segundo capítulo do presente estudo e que agora retomamos com o intuito de complementar a análise da personagem Virginia empreendida nessa seção —, que o espólio literário da escritora inglesa perdura até mesmo depois de sua morte, e que, em especial nos contextos modernos e pós-modernos, há uma quebra da ilusão de uma instância autoral centralizadora, a qual detém todos os “direitos” sobre um texto/obra.

Prova disso é que vemos os escritos da personagem Mrs. Woolf serem resgatados e ressignificados em outros contextos e paisagens, primeiramente sendo revisitados, na década de 1950, pela dona de casa Laura Brown, a qual, por meio do ato de leitura, confere “vida nova” à Virginia Woolf, uma vez que, conforme se procurou demonstrar, o romance **Mrs. Dalloway** é “seu companheiro”, seu alento, espécie de “bússola” a lhe mostrar caminhos e possibilidades para além da vida comezinha que levava nos subúrbios; e, por fim, podemos dizer, ainda, que em **As Horas** o “espectro” de Mrs. Woolf atravessa outras barreiras espaço-temporais e termina por chegar à contemporaneidade, ou à pós-modernidade, âmbito no qual se encontram inseridas as personagens Clarissa Vaughan, sua companheira Sally Seton, sua

filha, Julia, e a militante feminista e professora universitária Mary Krull, todas, de certa forma, ainda que a primeira o seja de maneira mais evidente, marcadas ou ligadas à personagem Virginia e/ou à narrativa **Mrs. Dalloway** como um todo, de modo que se possa inferir que Mrs. Woolf seja a “linha condutora” da qual o escritor norte-americano Michael Cunningham se vale para traçar o elemento feminino desse seu romance.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decurso do presente estudo, procuramos demonstrar como o escritor Michael Cunningham promoveu, por meio de **As Horas** (*The Hours*, 1998), uma revisita e um tributo a uma das obras seminais do modernismo em língua inglesa, o romance **Mrs. Dalloway** (1925), de autoria da britânica Virginia Woolf. Vimos que o autor se apropria de temas, motivos e figuras preexistentes na supracitada narrativa, e, por meio de um gesto tipicamente pós-moderno, vai transpondo-os a outros cenários, conferindo-lhes renovados contornos e vieses. Podemos dizer ainda, e sobretudo, que o estadunidense enriquece e amplia o leque das representações do feminino preexistentes no referido livro, uma vez que não apenas recobra personagens renomadas de **Mrs. Dalloway**, tais como a protagonista Clarissa e sua amiga Sally Seton, mas as transporta a um novo contexto, a Nova Iorque da década de 1990, o que lhe confere margem para explorar *outras* facetas dessas mulheres, uma vez que, por meio dessa manobra, Cunningham passa a dispor de liberdade criativa para as “re-imaginar” ou as “re-escrever”, tal como tipicamente o fazem os artistas pós-modernos. O autor norte-americano tece, ainda, uma nova personagem não diretamente ligada às *woolfianas*, a dona de casa Laura Brown, livremente inspirada em sua mãe, bem como incorpora sua própria mentora, a escritora londrina Virginia Woolf, à trama de **As Horas**.

Procuramos sustentar, ao longo desse trabalho, a tese de que as três protagonistas femininas do supracitado romance se reportam umas às outras no decorrer de toda a trama, efeito esse que cria uma miríade de possibilidades significativas e um verdadeiro “jogo de espelhos” pós-moderno. No entanto, essas mulheres não chegam, a nosso ver, a se fundir em uma única figura, a ponto de comporem “[...] três faces de uma mesma mulher: a que escreve, a que lê e a que transforma os livros e segue adiante, enfrentado as horas”, tal como postula Tavares (2008, p. 24). A capacidade inventiva dessas figuras reside, justamente, assim o intentamos demonstrar, em especial nos capítulos destinados às análises de cada uma dessas personagens, em sua multiplicidade, ou, em outras palavras, na possibilidade de se sobreporem, de se complementarem e de se reportarem umas às outras no decorrer de toda a malha narrativa de **As Horas**.

Cabe sublinhar, por fim, que esse trabalho não foi redigido de forma a esgotar ou de explorar todas as possibilidades interpretativas da supracitada obra do autor estadunidense, tampouco teríamos a pretensão ou a ilusão de o fazer, em especial em se tratando de temáticas pluralísticas por natureza, tais como a literatura pós-moderna e as representações do feminino no contexto da contemporaneidade.

Cientes do fato de que o texto literário, em especial o pós-moderno, constitui-se como um “tecido vivo”, como um “véu inacabado”, ou como uma malha composta por infindas camadas, capaz de se reordenar e de se conectar a outros textos, e que, portanto, encontra-se sempre sujeito a novas análises, aventamos, nesse estudo, tomar apenas *uma* dentre as inúmeras possibilidades interpretativas passíveis de serem escolhidas como “caminhos”. Destarte, deixamos um convite ao leitor(a) para que, assim como nós e outros pesquisadores(as) preexistentes, — os (as) quais também se debruçaram sobre a escrita de Cunningham e/ou a de Woolf —, sintam-se compelido(a) a tecer novas leituras dessa narrativa tão profícua intitulada **As Horas**.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi . **Sejamos todos feministas**. Trad. Christina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. (e-book).

AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: _____. **Mímesis**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.471-498.

ALBEE, Edward. **Who's afraid of Virginia Woolf?** USA: Penguin Books, Harmondsworth, 1965.

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher**. Trad. Cecília Rosas. Companhia das Letras, 2016.

ATKINS, Eileen. **Vita & Virginia**: Adapted from the Correspondence Between Virginia Woolf and Vita Sackville-West. Samuel French Limited, 1995.

BANFIELD, Ann. Mrs. Dalloway. In: _____. MORETTI, Franco. **A cultura do romance**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.629-658.

BARTH, John. **Lost in the Funhouse**. Anchor Books, 1988.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

_____. A morte do autor. In: _____. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1999.

_____. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2003.

_____. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2007.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo** – v. 1: Fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: DIFEL, 1970.

_____. **O segundo sexo** – v. 2: A experiência vivida. Trad. Sérgio Milliet. 3. ed. São Paulo: DIFEL, 1975.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOJUNGA, Lygia. **Fazendo Ana Paz**. São Paulo: Agir, 1993.

BONDANELLA, Peter. **Umberto Eco and the Open Text: Semiotics, Fiction, Popular Culture**. Cambridge University Press, 1997.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: _____. JOBIM, José Luiz (org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p.111-125.

CIXOUS, Hélène. The Laugh of the Medusa. Trad. Keith Cohen; Paula Cohen. In: _____. **Feminisms: an anthology of literary theory and criticism**. 2. ed. New Jersey: Rutgers University Press, 2007, p. 347-362.

CUNNINGHAM, Michael. **The Hours**. New York: Picador USA, 1998.

_____. **As horas**. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ENTREVISTA_____. Michael Cunningham, by Justin Spring. In: _____. **BOMB Magazine**, Vol. 66, 1999. Disponível em: <<http://bombmagazine.org/article/2208/michael-cunningham>>. Acesso em: 15 de outubro de 2017.

_____. **Com Michael Cunningham**. Disponível em <https://www.pbs.org/newshour/show/entertainment-jan-june99-pulitzer_4-13/>. Acesso em: 15 out. 2017.

_____. An Interview with Michael Cunningham. In: _____. **The Missouri Review**, Vol. 26, N. 2, 2003, pp. 111-128. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/409100/summary>>. Acesso em: 15 de outubro de 2017.

_____. **Michael Cunningham on Virginia Woolf & The Hours**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=F7nwZb5ou8w>>. Acesso em: 15 de outubro de 2017.

_____. **Virginia Woolf, my mother and me**. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2011/jun/04/virginia-woolf-the-hours-michaelcunningham>>. Acesso em: 15 de outubro de 2017.

FRIEDAN, Betty. **The feminine mystique**. Dell Publishing, 1963.

_____. **Mística feminina**. Trad. Áurea B. Weissenberg. Editora Vozes, 1971.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic**. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. 2. ed. New Haven; London: Yale University Press, 2000.

_____. **No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century**. New Haven; London: Yale University Press, 1988, 1989, 1994, v. 1 (The War of the Words), v. 2 (Sexchanges), v. 3 (Letters from the Front).

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative**. New York: Routledge, 1984.

- _____. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- _____. **The Politics of Postmodernism**. New York: Routledge, 1989.
- _____. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JOBIM, José Luiz (org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- LEASKA, Mitchell A.; SALVO, Louise de. **The Letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf**. New York: William Morrow and Company, Inc. 1985.
- LEHMANN, Rudolf. J. F. Working with Virginia Woolf. In _____. **Virginia Woolf: Interviews and Recollections**. London: Macmillan Press, 1995.
- LYOTARD, Jean. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- MARKS, Elaine; COURTIVRON, Isabelle de (ed.). **New French Feminisms: an Anthology**. Amherst (MA): The University of Massachusetts Press, 1980.
- MOI, Toril. **Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory**. London; New York: Routledge, 2002.
- OLIVEIRA, Maria Aparecida de. **A busca do tempo perdido em *As horas* de Michael Cunningham: a modernidade revisitada pela pós-modernidade**. 2006. 148f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara.
- _____. A Narrativa Narcísica e o Duplo no romance *As horas*, de Michael Cunningham. In _____. **Olho d'água**, v.2, n.2, São José do Rio Preto, p. 139-147, 2010.
- _____. **A representação feminina na obra de Virginia Woolf: um diálogo entre o projeto político e o estético**. 2013. 253f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara.
- PIQUEIRA, Gustavo. **Lululux**. Lote 42, 2015.
- QUINTANA, Mário. **Caderno H**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2006.
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 38-52.
- SHOWALTER, Elaine. Towards a Feminist Poetics. In: JACOBUS, Mary (ed.). **Women Writing and Writing About Women**. London; New York: Croom Helm; Oxford University Women's Committee; Barnes & Noble Books, 1979.
- _____. **A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing**.

Expanded Edition. Princeton: Princeton University Press, 1999.

_____. The Female Tradition. In: _____. **A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing.** Expanded Edition. Princeton: Princeton University Press, 1999, p. 3-36.

SOLNIT, Rebecca. **Os homens explicam tudo para mim.** Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Cultrix, 2017. (*e-book*).

_____. **A mãe de todas as perguntas.** Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. (*e-book*).

TAVARES, Ana Adelaide Peixoto. **Que mergulho! O espaço vertiginoso da subjetividade feminina no livro/filme As Horas.** 2008. 243f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Centro de Artes e Comunicação. (PPGL). Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

TELLES, Norma. Autor+a. In: _____. JOBIM, José Luiz (org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura.** Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 45-63.

WARHOL, Robyn R.; HERNDL, Diane Price. **Feminisms: an anthology of literary theory and criticism.** 2. ed. New Jersey: Rutgers University Press, 2007.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **A Vindication of the Rights of Woman.** Ed. Carol H. Poston. New York: W. W. Norton & Company, 1975 (A Norton Critical Edition).

WOOLF, Virginia. **Granite and rainbow: essays.** New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1958.

_____. Women and Fiction. In: _____. **Granite and rainbow: essays.** New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1958, p.76-84.

_____. Professions for Women. In: _____. **The Death of The Moth and other essays.** London: The Hogarth Press, 1981, p. 149-154.

_____. Modern fiction. In: **The essays of Virginia Woolf.** v.1. London: Hogarth Press, 1986.

_____. **Um teto todo seu.** Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

_____. Profissões para Mulheres. In: _____. **Kew Gardens: o status intelectual da mulher, um toque feminino na ficção, profissões para as mulheres.** Trad. Patrícia de Freitas Camargo e José Arlindo F. de Castro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

_____. **Mrs. Dalloway.** Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. **A room of one's own.** Ed. David Bradshaw and Stuart N. Clarke. Oxford, 2015.

_____. **Mrs. Dalloway.** LVL Editions, 2016.

_____. **Orlando: A Biography.** Dublin: Roads, 2017.

_____. **A arte da brevidade: contos.** Edição bilíngue. Trad. Tomaz Tadeu. São Paulo:

Autêntica Editora, 2017.

_____. **The** **Cinema.** Disponível em:
<https://www.nsd.org/cms/lib08/WA01918953/Centricity/Domain/1510/IB%20Docs/Virginia_Woolf_Essays.pdf>. Acesso em: 15 de outubro de 2017.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BRIGGS, Julia. **Virginia Woolf: An Inner Life**. London: Penguin Books, 2006.

GENETTE, Gérard. **Palimpsests: Literature in the Second Degree**. Trad. Channa Newman e Claude Doubinsky. Lincoln (NE); London: University of Nebraska Press, 1997.

GILBERT, Sandra M. What Do Feminist Critics Want? Or a Postcard from the Volcano. **ADE Bulletin**, New York: Association of Departments of English, v. 66, p. 16 – 24, Winter 1980.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Norton Anthology of Literature by Women. The Traditions in English**. 2. ed. New York; London: W. W. Norton, 1996.

_____. **Feminist Literary Theory and Criticism**. New York; London: W. W. Norton, 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses**. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JARDINE, Alice; SMITH, Paul (ed.). **Men in Feminism**. New York; London: Methuen, 1987.

LENTRICCHIA, Frank; McLAUGHLIN, Thomas (ed.). **Critical Terms for Literary Study**. 2. ed. Chicago (IL); London: The University of Chicago Press, 1995.

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ROSSI, Aparecido Donizete. **A desarticulação do universo patriarcal em The Awakening, de Kate Chopin**. 2006. 195f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara.

_____. **Segredos do sótão: Feminismo e Escritura na obra de Kate Chopin**. 2011. 387f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-Ar), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara.

SELLES, Susan (ed.). **The Cambridge Companion to Virginia Woolf**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.