

Maria de Deus Duarte
Universidade do Algarve

A Story with a Twist: Cunningham responde a Woolf – *Mrs. Dalloway e The Hours*

1.

O diálogo, a (re)invenção e o desvio que se estabelecem entre a quarta obra do norte-americano Michael Cunningham, *The Hours* (1998),¹ e a memória literária, nomeadamente os mecanismos construtivos de *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf (1925),² levantam o problema da existência de estratégias dessacralizadoras que deram origem à suspeita de que se avizinhava o fim do romance, traço que distingue justamente a auto-reflexividade no fim do século XX. Utilizando um dos episódios centrais de ambas as narrativas – uma festa, na grande cidade –, é nosso objectivo reflectir sobre o modo como o texto norte-americano espelha a dependência relativamente à forma romanesca, mas, também, a inovação. Ao chamar a atenção do leitor para a idiossincrasia, as raízes, a influência e o reconhecimento da integração de narremas do texto de 1925, a homenagem ao método woolfiano em *The Hours* tem em si a tematização do carácter positivo da influência, e do que se vem denominando como “uma poética da impureza”, explorando a relação de estratégias romanescas vanguardistas com a ideia da crise do romance e o progressivo deslocar do centro de interesse da trama para o processo de contar.

The Hours, narrativa pós-moderna vivendo da especulação sobre o passado alimentada pela intertextualidade, é a intersecção da vida de três mulheres sob o foco de um dia seminal. Nesse dia, que o narrador mostra ter marcado a diferença, rejeitaram a resignação, problematizando as opções feitas ao longo do seu percurso e a construção da sua identidade: Mrs. Woolf, a inconformada escritora britânica que, perto de Londres e em 1923, se angustia com a criação de um romance no qual a protagonista se suicida, final que mais tarde evitará, mas tomará como seu; Clarissa Vaughan, a editora nova-iorquina que se debate no mundo complexo dos intelectuais e de Greenwich Village, no final do século passado; e Laura Brown, a doméstica de Los Angeles, em

¹ Abreviatura a usar: *TH*.

² Abreviatura: *MD*.

MARIA DE DEUS DUARTE

1949, que toma consciência dos dias vazios, das limitações, banalidade e pequenez do quotidiano ao lado de um filho tão sensível como Richie, simbolicamente espelhadas num bolo de aniversário que não sai perfeito, bolo que indicia ainda as dificuldades e inseguranças dos processos criativos.

Três escolhas, três personagens seminais, em três tempos e espaços diferentes.

Mrs. Dalloway, urbano, experimental e frequentemente definido pela crítica como o melhor romance woolfiano, é decerto a mais lida e citada das obras de Virginia Woolf (1882-1941). Esta tendência explica-se pelo facto de ter usado subjectividade e simbolismo, lado a lado, ao explorar os meandros dos pensamentos das personagens, as rupturas e os elementos definidores, apresentando uma matriz dual – Clarissa Dalloway e Septimus Warren Smith – completamente dissociada numa primeira leitura, até que a estrutura romanesca expande essa matriz para além da mera dualidade. Em *Mrs. Dalloway*, as personagens não nos dão uma sequência simples dos seus pontos de vista, dão-nos relatos da vida como se fossem viagens de descoberta: hesitações, ânsia, revolta, desistência, insatisfação. O texto demonstra a preocupação em apresentar uma experiência, transformada na mistura complexa de um acontecimento, sentimentos e reflexões. Woolf gostava de receber sensações, trabalhando-as na mente, onde se juntavam a teorias e às suas memórias, re-efabuladas, depois, nos romances; mas também podemos ver que Woolf alterou o método narrativo em *Mrs. Dalloway* de modo a permitir a existência de grande ambiguidade – através do uso das ideias e impressões das personagens dadas sem grande comentário autoral, ou apresentando as acções do ponto de vista de uma personagem, cuja sensibilidade as filtra e lhes dá sentido. A narrativa na primeira pessoa permitiria uma espécie de intimidade e proximidade às ideias e experiências vividas pelas personagens, mas os romances de Woolf não só não usam este método, como omitem também muitos pormenores relativos ao mundo exterior aos sujeitos – o leitor tem que pôr de pé uma história que faça algum sentido de todos aqueles pensamentos, mas cuja apreensão, parcelar e gradual, permite a multiplicidade dos significados:

You see one thing in character, and I another. You say it means this, and I that. (...) in all these novels these great novelists have brought us to see whatever they wish us to see through some character. Otherwise, they would not be novelists; but poets, historians, or pamphleteers. (Woolf, “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, 1950: 96)³

Aprendida esta lição, a leitura de *The Hours* tem sempre pelo menos duas faces, dois olhares díspares: um aponta para o passado, para a fonte e o contexto original dos signos que temos que decifrar; o outro, leva-nos claramente ao futuro, baseando-se na mutabilidade da forma romanesca enquanto subgénero – narrativa da descontinuidade, de ritmos inusitados, de fronteiras transgredidas e discursos múltiplos. O método oblíquo em Cunningham chama a atenção para a travessia da própria escrita, e, implicitamente, fornece algumas chaves ao leitor, no seu fantástico convite a uma nova (des)construção, na qual, à colagem das epístolas, são ainda amalgamadas a narrativa e a biografia.

³ Abreviatura: “MBMB”.

A STORY WITH A TWIST: CUNNINGHAM RESPONDE A WOOLF – MRS. DALLOWAY E THE HOURS

2.

Em 1922, Woolf decidiu voltar a ocupar-se da personagem criada em 1905, Mrs. Dalloway, para a desenvolver, depois dos avanços de 1915 (cenas registadas nas entradas do diário de 1 e 14 de Fevereiro). Escreveu diversos contos, dos quais o primeiro foi “Mrs. Dalloway in Bond Street”, pretendendo elaborar um livro intitulado *The Party or At Home*. Abandonou o projecto e começou o romance *The Hours* – como Woolf lhe chamou significativamente, em 1922 – (cf. Hoffmann, 1968: 171-186), mais tarde *Mrs. Dalloway*. Voltou à sequência de contos e, nos primeiros meses de 1925, completou-a.

A criação das personagens woolfianas amadurece durante os anos vinte, época em que se desenvolve também a serenidade de um casamento e a base de uma pequena empresa, a Hogarth Press, cujas práticas quotidianas Cunningham reutiliza (cf. Rosebaum, 1987; Anand, 1995; Rosenbaum, 1975). Nesta década, Woolf regista nas cartas e no diário a certeza do controlo dos processos mentais que deviam estar envolvidos na construção de um romance moderno: “At forty I am beginning to learn the mechanism of my own brain” (carta de 4 Outubro de 1922). Aproxima-se da fala que atribuíra a Katharine em *Night and Day* (1919)⁴: “‘It’s life that matters, nothing but life – the process of discovering, the everlasting and perpetual process’, said Katharine as she passed under the archway, and so into the wide space of King’s Bench Walk, ‘not the discovery itself at all’ ” (*ND*, 24). Uma convicção que Woolf já expressara antes, traduzindo-a como a verdadeira forma de amar a vida, evidenciada numa carta de 12 de Agosto de 1919 – a sua existência dependia da escrita: “Of course literature is the only spiritual and humane career. Even painting tends to dumbness, and music turns people erotic, whereas the more you write, the nicer you become” (Woolf, 1975-1980: 1073).⁵

Cunningham herda de Woolf a preocupação com a novidade e a vanguarda do processo de contar.

Quando escrevia, a artista preocupava-se fundamentalmente com os aspectos técnicos: a concepção da forma, a criação das personagens, o modo de veicular a trama – para Woolf o romance era uma espécie de espectáculo que se defrontava com realidades imprevisíveis, e fazia surgir, momentaneamente esfrangalhados, muitos sentimentos imperceptíveis. A forma era ainda muito importante; no romance, tal como num poema, o escritor tinha um vasto conjunto de princípios e limitações. A trama, a personagem, a tragédia, a comédia, os velhos temas e as categorias convencionais não eram adequados à comunicação da moderna corrente de consciência e das trivialidades do dia-a-dia, como afirmara em *Jacob’s Room* (1922)⁶: “It’s not catastrophes, murders, deaths, diseases, that age and kill us; it’s the way people look and laugh, and run up the steps of omnibuses” (*JR*, 69).

A escritora sabia que o problema do romance era o de ser, de facto, uma forma muito flexível, mas possuir, ao mesmo tempo, uma moldura peculiar que limitava as várias opções, permitindo, paradoxalmente, que a imaginação deambulasse em liber-

⁴ Abreviatura: *ND*.

⁵ Carta a Katherine Arnold-Forster, 12 de Agosto de 1919. Todas as referências subsequentes serão feitas através da abreviatura *Letters*. Os volumes estão divididos de *I* a *VI* (*I* - 1888-1912; *II* - 1912-1922; *III* - 1923-1928; *IV* - 1929-1931; *V* - 1932-1935; *VI* - 1936-1941). O número depois do volume indica o que foi dado à carta.

⁶ Abreviatura: *JR*.

dade. Woolf brincava muitas vezes com a obsessão dos romancistas eduardianos com a minúcia e a classificação de toda a realidade exterior, na tentativa de descreverem rigorosamente o comportamento humano e os seus contextos materiais, de representarem figuras e objectos exactamente como eles pareciam existir no quotidiano. Os romances eduardianos tinham proporcionado o reconhecimento facilitado do mundo exterior, “have given us a house in the hope that we may be able to deduce the human beings who live there”, como Woolf afirma, ironicamente, em “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (“MBMB”, 123-124). Os escritores partiam da certeza de que os leitores estavam equipados com o conhecimento de critérios relevantes, e as deduções que podiam fazer dependiam assim da habilidade que tinham, ou não, em lidar com o (re)conhecimento da realidade social que lhes era mostrada ao longo das páginas da narrativa convencional.

Uma nova escrita era pois um desafio constante.⁷ Mas, fundamentalmente, a escolha de uma nova forma para a ficção tinha sido determinada pela necessidade de oferecer uma diferente concepção da vida e da realidade. Os anos vinte representam a luta de Woolf contra os modelos e as formas repetitivas, e a procura da presentificação da liberdade subjectiva através de ícones visuais, aprisionando-os na linguagem da narrativa. É apenas com *Mrs. Dalloway* que a direcção a seguir se torna clara, solidificando uma extrema subjectividade que se transforma num canibalismo parasitário da narrativa intimista e da História (cf. Thomas, 1987: 49-57). Em *Mrs. Dalloway*, o modo como algo é dito adquire maior importância do que é realmente afirmado. Esta construção era sentida como um caminho penoso, mas igualmente como uma fonte de extremo prazer, uma nova luz que lhe proporcionava o delinear de um padrão lógico, o qual, ultrapassando o nível da realidade, a transfigurava e (re)construía, gerando a representação que constitui a narrativa.⁸

Cedo em *Mrs. Dalloway* ficamos a conhecer a frágil Clarissa de Westminster, definida socialmente através do monólogo interior directo. Apesar da presença na narrativa de um vasto conjunto de personagens de uma determinada cultura, meio e perfil, é a mente de Clarissa na sua geografia reveladora – com o seu deslumbramento pela agitação vivida em Bond Street e nas lojas de Regent Street, com o seu sentido único dos sons e das vibrações da mágica cidade de Londres⁹ –, a estratégia narrativa que

⁷ A romancista tentava dissociar-se dos escritores que apelidara de eduardianos – George Wells (1866-1946); Arnold Bennett (1867-1931); John Galsworthy (1867-1933) –, e também dos jorgianos: Edward Forster (1879-1970), D. H. Lawrence (1885-1930) e T. S. Eliot (1888-1965). Fazia saber a sua atitude cáustica relativamente a Bennett, Wells e Galsworthy, e o descontentamento relativamente à preocupação obsessiva com as classes mais desfavorecidas, patente nos romances dos gigantes, tão populares, é visível no ensaio já referido: “Mr. Bennett and Mrs. Brown”.

⁸ Cf. carta a Gerald Brenan de 25 de Dezembro de 1922: “But you must reflect that I am 40: further, every 10 years, at 20, again at 30, such agony of different sorts possessed me that not content with rambing and reading I did most emphatically attempt to end it all; and should have been often thankful, if by stepping on one flagstone rather than another I could have been annihilated where I stood. (...) I mean, *life has to be sloughed; has to be faced; to be rejected*; then accepted on new terms with rapture. And so on, and so on; till you are 40, *when the only problem is how to grasp it tighter and tighter to you, so quick it seems to slip, and so infinitely desirable it is*. As for writing, at 30 I was still writing, reading; tearing so industriously. I had not published a word (save reviews). I despaired. Perhaps at that age one is really most a writer. *Then one cannot write, not for the lack of skill, but because the object is too near; too vast*” (*Letters. II*. 133: 7; itálico nosso).

⁹ A cidade do princípio do século XX desenhava-se, de facto, como um sinal da modernidade e da mudança – tal como a fábrica, era um metáfora concentrada de esperanças e de medos acerca da direc-

A STORY WITH A TWIST: CUNNINGHAM RESPONDE A WOOLF – MRS. DALLOWAY E THE HOURS

leva o leitor a participar na tentativa de investigação da consciência desta personagem, criando um espaço do possível e, também, um espaço metanarrativo.

Em *Mrs. Dalloway* o leitor segue o processo a que Woolf deu simbolicamente a designação de ‘tunnelling process’ através do qual o narrador conta a história de Clarissa partindo de estilhaços – o momento presente abre o horizonte do passado. Em “Mrs. Dalloway in Bond Street”, o capítulo de abertura e a história de que o romance partiu, Clarissa é ainda um objecto da crítica sarcástica da autora, mas em *Mrs. Dalloway* o leitor segue o seu vaguear, captando um olhar demorado nos objectos, apercebendo-se das suas preocupações sociais, fantasias, e memórias. Apenas deste modo pode aperceber-se da união metafísica entre Clarissa e Septimus: espreitando através dos silêncios e das frases das personagens, o leitor compreende, gradualmente, a essência do romance, pois a maior parte das acções tem lugar na memória prodigiosa de Clarissa, num crescendo de intimidade e espontaneidade.¹⁰ A capacidade de fixação pormenorizada e constante, por parte do narrador, dos pensamentos de uma personagem, das imagens que vai construindo, das suas emoções e associações, pedia uma forma de representação que destruísse claramente as fronteiras lineares do espaço e do tempo, categorias básicas do romance do século XIX. Era também necessário atacar a docilidade do código usado e transformá-lo num meio revolucionário que permitiria a fixação dos pensamentos antes do estado verbal, com pouca ou nenhuma interferência da voz autoral, como recria o narrador de *The Hours*, em paródia: “She has lavish hopes, of course – she wants this to be her best book, the one that finally matches her expectations” (*TH*, 69). Woolf estava realmente interessada na reflexão sobre os valores em que assentava a vida na sociedade britânica, e o romance tornava possível a crítica e a avaliação constantes dos valores burgueses, e, bem assim, permitia a sugestão de um estilo de vida tolerante, jovial, civilizado, que a eles se podia opor.

Através da leitura do diário e das cartas, sabemos que Woolf considerava o trabalhar da linguagem como um processo lento e difícil, apercebendo-se de que a transmissão de uma visão poderosa dependia precisamente da sua habilidade em dominar o estilo, a par das técnicas ligadas ao controlo da forma exterior, preocupações que transparecem nas estratégias narrativas utilizadas em *Mrs. Dalloway*. O seu caminho

ção do progresso industrial: locomotivas, aviões, carros, jornais, anúncios, empregos, consumo. Sublinhava a ideia de que o meio urbano constituía um local de aprendizagem, conhecimento, expansão, tal como era o centro do poder – magnificência, vitalidade, variedade -, da mobilidade e da diversidade libertadora. 22 Hyde Park Gate, Kensington, a primeira morada urbana desde 25 de Janeiro de 1882 da vida de Virginia Stephen, no seio de uma família constituída pela apagada existência de uma jovem imbecil, Laura, por três filhos do primeiro casamento de Julia (Prinsep Jackson) Duckworth, e os quatro filhos de Leslie Stephen, viria a revelar-se vital não só na execução da escrita woolfiana, mas também no desenvolvimento da complexa identidade da escritora: “People say how lucky I am, and how glad I ought to be out of London. They don’t realise that London means my own home, and books, and pictures, and music, from all of which I have been parted since February now, – and I have never spent such a wretched 8 months in my life” (Carta a Violet Dickinson de 30 Outubro de 1904, in *Letters. I*. 186).

¹⁰ O termo ‘acção’ é usado de uma forma mais lata, afastando-se do padrão do século XIX, e não significa já o acontecimento no mundo social ou material exterior ao sujeito. Em *Mrs. Dalloway* as acções são muito mais interiorizadas do que exteriores. Woolf não dispensa acções ou acontecimentos, mas concentra-se sobre o que parecia aparentemente inconsequente – arranjar o vestido, dar ordens às criadas ou comprar flores, por exemplo –, como foco da ligação entre o presente de Mrs. Dalloway e o passado que dispara na sua mente trazendo-lhe Peter Walsh, o qual convida para a festa que irá dar nessa noite: “My party to-night ! Remember my party ” (*MD*, 52). Cf. a propósito, Harvena, 1970.

MARIA DE DEUS DUARTE

era, pois, o do domínio total das frases, parágrafos e secções do texto, a par do controlo de uma semântica e imagética que se iam tornando cada vez mais particulares e próprias. Assim, do romance rotulado como psicológico, passamos a um romance de grande simbolismo metafórico (cf. Love, 1970), o qual adquire grandeza através da ambiguidade provocada pela revelação da personalidade humana através da consciência de uma personagem, e da projecção desta sua consciência na mente de outras – *Mrs. Dalloway* estrutura-se através de três planos que (inter)reagem trabalhando a fragmentação do sujeito e a alteridade: as consciências das personagens Clarissa, Peter e Septimus.

A presença destes caminhos de descoberta e vanguarda trilhados pela escritora britânica é constante na construção da personagem Mrs. Woolf de *The Hours*, texto no qual encontramos também narremas do romance woolfiano: a festa, aqui tomada como episódio seminal (de Mrs. Dalloway; de Laura Brown e de Clarissa Vaughan); a compra de flores (de Mrs. Dalloway e de Clarissa Vaughan); o suicídio (de Septimus Warren Smith e de Richard Brown); a fuga à rotina e mesquinhez do quotidiano (do traumatizado Septimus e da infeliz Laura Brown).

Assim, se o espaço da acção do texto de Cunningham é Nova Iorque, Londres não podia deixar de ser evocada: “She is starved for London” (*TH*,83). Nova Iorque impõe-se em *The Hours*; mas Cunningham dá particular atenção ao corpo e ao seu papel no seio dos pensamentos das personagens femininas que nela se agitam.¹¹ Suportada pela biografia da escritora, que o autor americano explora com a segurança de quem muito a estudou, a personagem Mrs. Woolf de *The Hours* evita os espelhos, pois eles lembram o corpo de mulher de que tomou consciência no lar londrino: “She does not look directly into the oval mirror that hangs above the basin. She is aware of her reflected movements in the glass but does not permit herself to look” (*TH*, 30).¹² Se Cunningham respeita as circunstâncias que as biografias da escritora evidenciam, imagina livremente, no prólogo de *The Hours*, a preparação dos últimos momentos da romancista longe dessa cidade que amou, e no leito de um rio, depois de ter escrito uma carta de despedida ao marido (embora aí use a imagética particular de Woolf – “she selects one roughly the size and shape of a pig’s skull” -).¹³ Utiliza na sua narrativa várias cartas

¹¹ Veja-se, a propósito: as entrevistas dadas em Portugal por Cunningham a Franco, 2000, e Pinheiro, 2000; e também Erickson, 2001.

¹² Na verdade, se recordarmos o trabalho mais autobiográfico, “A Sketch of the Past”, de 1939, apercebemo-nos de que ao rejeitar mais tarde 22 Hyde Park Gate, a casa da família Stephen, o alvo real de Woolf não é nem a sua família, nem a mansão londrina. O motivo dessa procura de separação e esquecimento é representado pelos irmãos Duckworth – George (1868-1934) e Gerald (1870-1937), jovens cerca de dez anos mais velhos, que procuravam o seu lugar no seio de um grupo convencional, elitista e mundano -, filhos de Herbert e Julia, a viúva com quem *Sir* Leslie Stephen casara em 1878 depois da morte da primeira mulher, Harriet Marian, uma das filhas do escritor William Thackeray (1811-63). O mundo discreto e privilegiado de Hyde Park Gate produziu ainda outros fantasmas dolorosos, que durante muito tempo acompanharam o quotidiano de Woolf: o irmão Thoby Stephen (1880-1906) seria uma das figuras centrais subjacentes às elegias que *Jacob’s Room* (1922) e *The Waves* (1931) constituem, e os pais são as personalidades que se escondem sob as personagens principais da sua maior elegia, *To The Lighthouse* (1927). Cf. Woolf, 1985: 83-84.

¹³ Itálico nosso. A escritora insiste no uso de uma simbologia privada enraizada em metáforas como o remoinho, o desaparecimento na água, o afogamento. Essa simbologia repete-se em vários textos, a par da discussão das ideias mais queridas (monarquia; valor dos artistas, políticos e críticos; família; civilização; trabalho; amor; suicídio; doença; morte; loucura; homossexualidade), e no processo estrutural encontrado para as veicular: folhas, facas, nuvens, anéis, caveiras, relógios, globos, círculos, espelhos,

A STORY WITH A TWIST: CUNNINGHAM RESPONDE A WOOLF – MRS. DALLOWAY E THE HOURS

da escritora e as presenças protectoras e amigas de Vanessa Bell e Leonard Woolf, sublinhando a instabilidade da autora e a aliança que sem dúvida determinou uma convicção pautada pelo acatar dos conselhos e opiniões do último, na procura de uma obra de primeira água. Esta colagem confere à personagem de *The Hours*, Mrs. Woolf, uma base ineludivelmente biográfica, histórica e documentada. A nota final sobre as fontes sublinha esta perspectiva. Woolf sabia bem que a sua escrita fulgurante era intensamente retrospectiva e baseada em experiências pessoais: as cartas explicam uma aproximação à loucura – “this terrible disease came” (*TH*, 6) –, e antecipam o seu fim, mas também formam a análise social, a convencionalidade do início da sua vida e a obstinada procura de uma nova ficção, revelando, por exemplo, a recorrência de outras crises.¹⁴ Estes acontecimentos revelam o travejamento das posições tomadas pelas personagens Septimus e Richard, em *Mrs. Dalloway* e *The Hours* respectivamente, dando lugar, contudo, a novas perspectivas. Em *Mrs. Dalloway*, Clarissa é iluminada pelo seu duplo introspectivo – Septimus – como um exorcismo que pretende activar o fio finíssimo que separa a doença mental da sanidade, isto é, da actuação quotidiana em conformidade com as regras sociais, aceites e definidas. *Mrs. Dalloway* representa a comunicabilidade dos efeitos escondidos da insanidade, que Woolf detectava objectivamente em si mesma durante a última fase da sua produção literária: “As an experience, madness is terrific, I can assure you, and not to be sniffed at; and in its lava I still find most of the things I write about. It shoots out of one everything shaped, final, not in mere dribblets as sanity does”.¹⁵

Woolf inicia *Mrs. Dalloway* com o impacte causado pela dor e necessidade de esquecimento de uma mulher madura, bastante parecida com ela, sentimentos que estão também presentes na festa no final da diegese: aí, os sinais do passado cruzam-se com uma lógica temporal que nos dá indícios para o (re)conhecimento da história passada, resolvendo a vacilação estrutural entre a recapitulação do seu passado e a farsa social do presente, entre o que é da ordem dos factos objectivos e o que pertence ao domínio da projecção subjectiva. Em *Mrs. Dalloway*, de um modo muito particular, viajamos através do jorro das memórias de Clarissa, o que torna possível o canibalismo no que diz respeito à identidade de Septimus. Clarissa e Septimus lançam os alicerces de um novo padrão para medir a loucura, propondo-a como incomunicação, num romance afastado dos textos fundamentalmente autobiográficos.

Woolf encara a caracterização da personagem Mrs. Dalloway de forma muito consistente, de acordo com a definição do carácter extremamente complexo do ser humano: as pessoas não podem ser rotuladas, não podemos sumariar rapidamente o que são – é justamente isso o que Woolf pretende demonstrar. A aproximação à vida resulta na técnica que pretende exorcizar as criações dos seres que não dominam a vida transi-

ondas, banquetes, a marcação do tempo, a janela. Cf. Thakur, 1965: 4: “Virginia Woolf’s symbols are aesthetic symbols rationally created to suggest and give insight into the ineffable in human thought and feeling, or to heighten and make splendid the desired emotions and ideas; hence they are easy to interpret in the light of the thoughts and feelings that are available in her literary criticism, diary, and other writings”.

¹⁴ Tentou duas vezes o suicídio (saltando de uma janela em 1904 e ingerindo substâncias químicas em 1913), sofreu doenças de foro psicológico em 1895, 1897, 1904, 1910, 1912, 1913, 1915, e 1940-1, e lutou contra um abatimento extremo depois da publicação de cada um dos romances. Cf. Bazin, 1973.

¹⁵ Carta a Ethel Smyth de 22 de Junho de 1930, in *Letters*. III. 2194.

MARIA DE DEUS DUARTE

tória e corrente. Assim, Septimus é a personagem insular que ilumina a interioridade de Clarissa, levando-a a especular, e a reagir ao suicídio de forma contrária. Ele é, portanto, a chave da resposta possível a um certo vazio explicativo do texto, a uma interpretação do rumo da convivialidade que, finalmente, Clarissa toma, numa forma espacial e temporal também claramente inusitada – dezassete horas de um dia de Junho, numa área definida da cidade de Londres, em 1923 -, com duas personagens diferentes, que se tornam uma, como perceberemos no final. Dezassete horas da vida de uma mulher que registam as cinco décadas que viveu, oferecendo estilhaços de acções que se passaram durante mais de dezoito anos, da Grã-Bretanha à Índia. Tudo isto sujeito a um moldura fixada inicialmente por um foco narrativo estático e um só narrador, onisciente e impessoal – o que permite uma certa continuidade das percepções –, envolvido no cataclismo das associações que nascem das consciências das personagens.

Em *Mrs. Dalloway*, a descrição lúcida e cheia de humor de uma recepção de carácter político e social na cidade de Londres, para onde toda a trama converge, dá de novo a Woolf a oportunidade de capturar momentos epifânicos das existências que presentifica, num espaço muito circunscrito, que parece uni-las. A festa, na sua formalidade, é o palco por excelência para observarmos o modo como cada uma das personagens representa bem o seu papel, apesar de ter falhado os seus sonhos, ambições e desejos. Clarissa, ambicionando a glória do mundo, sente que a sua vida tem sido muito superficial; Peter Walsh é um falhado; Richard Dalloway não tem grande sucesso político, necessitando da ajuda da mulher e da presença do Primeiro Ministro; a entusiástica e revolucionária Sally Seton casou com um milionário pacato, fazendo murchar as defesas estridentes da liberdade feminina, que Elizabeth Dalloway também não alcançará; Miss Kilman transformou-se numa intelectual parda e é uma religiosa fanática; os Warren Smith são marginalizados, e Septimus (presente através da conversa do neurologista William Bradshaw) nada consegue sentir e morre.

Através do narrador, somos levados da mente de uma personagem para outra, deixando-nos perceber como disfarçam o medo da morte e de envelhecer. Na festa, falar e lembrar são formas de afirmar a continuidade, fingindo que se continua a ser exactamente o que se foi, formas aliás muito úteis à convenção e à sociabilidade. O narrador dá-nos uma pintura rica e complexa, de exactidão hipotética, das personagens principais (Septimus; Peter; Elizabeth; Miss Doris Kilman; Sally) e dos seus diferentes pontos de vista sobre a ambígua Mrs. Dalloway, reflectida através de diversos ângulos. O leitor é o convidado invisível daquele festim, e, no meio de uma colecção de seres vagamente conhecidos, vai vagueando, com Mrs. Dalloway, por entre os vários “amigos”, simultaneamente ridículos e admiráveis, ouvindo o princípio e o fim das conversas, observando todos os movimentos, todas as cores, desde o momento em que os convidados chegam. Esta estratégia confirma a ideia de que a nossa visão é algo de múltiplo, instável, móvel e excepcionalmente complexo. Nenhuma perspectiva é totalmente objectiva e o nosso olhar sobre o real está sempre em movimento. Ansioso por acompanhar o vaguear de Mrs. Dalloway através da leitura do seu silêncio revelador, o leitor ultrapassa a montagem cinematográfica e o grande número de imagens que estabelecem a simultaneidade dos acontecimentos, a diversidade dos temas, a mudança rápida do passado longínquo ao presente e ao futuro.

A STORY WITH A TWIST: CUNNINGHAM RESPONDE A WOOLF – MRS. DALLOWAY E THE HOURS

O episódio da festa, no qual as personagens se reúnem apenas externamente, surge também como estratégia narrativa central em *The Hours*, agora em Manhattan.

Cunningham aborda-a indicialmente presentificando a festa de anos de Dan Brown, num dos capítulos dedicados a Laura Brown (travejada pela biografia de Cunningham, e, talvez, a mais complexa das personagens de *The Hours*), revelando a sua ansiedade relativamente aos pequenos pormenores triviais e a inquietude da jovem mãe, que parece adivinhar que a vida tem mais para oferecer, ansiando por escapar. Laura não sabe ainda se prefere a via dos afectos, dos compromissos e da busca da empatia e da compreensão à confrontação e à conflitualidade; depois de ler, às escondidas, o clássico *Mrs. Dalloway*, compreende que o lar não é afinal o seu mundo, afigurando-se a efabulação como o espaço da sua liberdade. Inesperadamente, o beijo da vizinha Kitty permite-lhe antever também a existência possível de outros objectos da sua afeição: “Laura desires Kitty. She desires her force, her brisk and cheerful disappointment (...) Laura desires Dan, too; in a darker and less exquisite way” (*TH*, 143).

The Hours (re)inventa uma realidade segunda, e assim conhecemos as ruas de Nova Iorque através do olhar de Clarissa Vaughan, que organiza também uma festa, para a qual convida Louis, um amigo que não via há anos, tal como Clarissa não via Peter Walsh há muito: “The party. It’s at five. Please come” (*TH*, 137). Se tiver em conta o nome, o leitor pode imaginar como terminará a presentificação daquela nova-iorquina, apercebendo-se de que a mensagem que a ela subjaz é diversa da apreendida por Laura Brown, que tudo abandonara para viver a sua vida, sozinha. A festa de Clarissa Vaughan seria a consagração última de toda a vida literária de um romancista e poeta vítima da Sida, Richard, produção essa assombrada pelo ódio/ amor por uma mãe ausente, que, na realidade, Richard não (re)conhece. É uma festa que não chega a acontecer, pois esse filho, da até aí ausente Laura Brown, acaba por se suicidar, atirando-se de uma janela antes da festa que a amiga de sempre lhe preparara. Cunningham permite assim o paralelo entre a doença do homossexual que confunde o presente e o futuro, que pensa já ter vivido (*TH*, 63), e a dor do sobrevivente da I Guerra Mundial, o jovem gaseado Septimus Warren Smith (cf. Lane, 2001: 30-32; Bahr, 1999: 18-23).

Uma hora na vida de Clarissa Dalloway determinara o seu destino, em Bourton: “at three o’clock in the afternoon of a very hot day” (*MD*, 69). Dissera sim.¹⁶ Acordando

¹⁶ A liberdade de manobra e a oportunidade de escolher um marido estavam limitadas aos conhecimentos dentro da órbita social e económica em que se movimentava: não existiam, a não ser que fossem suprimidas as considerações económicas que influenciavam essa decisão. Um encorajamento decoroso ou um desencorajamento educado, aceitar ou recusar, eram os limites da sua opção. Da justeza dessa escolha, obviamente sujeita a uma grande pressão social, dependia todo o seu futuro e bem-estar. A diferença entre as suas necessidades pessoais e o que lhe era permitido ecoa o conflito típico entre as tendências elementares e as bases e papéis sociais estabelecidos, através dos quais o casamento se tornava, gradual e dolorosamente, conforme a uma harmonia exterior. Para Clarissa, o casamento não era o alcançar dos seus sentimentos e fantasias, mas um passo que não podia ser evitado e de que podiam esperar-se ganhos limitados. Esquecera a revolucionária Sally Seton e dissera sim a Dalloway; fora um arranjo prático que não permitia mais fantasias nem sentimentalismos. Cf. a propósito “The Journal of Mistress Joan Martyn”: “I thought, naturally, for a long time, until the dinner bell rung indeed at midday, of the general honour and burden, as my mother calls it, of marriage. No other event in the life of a woman can mean so great a change; for from flitting shadow like an unconsidered in her father’s house, marriage suddenly forms her to a substantial body, with weight which people must see and make way for” (Woolf, 1985b: 51).

MARIA DE DEUS DUARTE

das recordações, a Clarissa de *Mrs. Dalloway* era agora capaz de contemplar o casamento sem amor como algo que acontecia na vida real: ela era a mulher de Dalloway. As suas relações com homens e mulheres eram nobres – simpáticas e cordiais, mas sem paixão, intelectuais, mas sem frieza. O mundo não era livre para ela, e não vivia em liberdade – na festa é um dos muitos viandantes solitários. A crítica implícita à ideologia da domesticidade e do recato expressa a ansiedade de Woolf acerca do exercício efectivo, por parte das mulheres, da autoridade moral e social. A escritora revela um enorme cepticismo acerca da possibilidade de alcançar uma grande projecção social e uma autoridade forte. A continuação das actividades das militantes sufragistas tinha atirado estas questões da identidade e dos direitos civis para a ribalta da política e da opinião pública da Grã-Bretanha durante o período em que Woolf escreveu *Mrs. Dalloway*. Preocupava-a também a relação entre o valor dos políticos e o dos escritores: os seus romances deviam ter um objectivo didáctico, ou deveriam separar-se da realidade, do mundo da política e das amplas reformas sociais? Na sua primeira aparição na obra de Woolf, *The Voyage Out* (1992 [1915]: 42),¹⁷ Mrs. Dalloway revelara já de forma clara as preocupações da escritora que lhe deu voz, as quais iremos encontrar na mensagem e na esperança que a obra de Cunningham traduz:

“When I’m with artists I feel so intensely the delights of shutting oneself up in a little world of one’s own, with pictures and music and everything beautiful, and then I go out into the streets and the first child I meet with its poor, hungry, dirty little face makes me turn round and say, “No, I *can’t* shut myself up – I *won’t* live in a world of my own. I should like to stop all the painting and writing and music until this kind of thing exist no longer”. “Don’t you feel”, she wound up, addressing Helen, “that life’s a perpetual conflict?” (*TVO*, 36)

O casamento de Clarissa Dalloway tinha sido o grande momento da sua vida, consequentemente determinada e amordaçada pela escolha que fizera em jovem. Evitara o casamento com Peter Walsh, tal como em *The Hours* a cosmopolita Clarissa Vaughan, não obstante o beijo que sempre recorda (*TH*, 98; 199), não casou com Richard Brown, vivendo com uma produtora de televisão, Sally, uma relação que continua estável, a despeito de quase duas décadas em comum: “She, Clarissa, was clearly not destined to make a disastrous marriage or fall under the wheels of a train” (*TH*, 104). Uma certa incomunicabilidade, aceite, espelha a do texto de 1925, entre Clarissa e Richard Dalloway: “She’d like to tell Clarissa something, something important, but can’t get it phrased. ‘I love you’ is enough...” (*TH*, 182). Porém, apesar da alcunha cinicamente escolhida pelo amigo Richard, ‘Mrs. D.’(alloway), prevalece o seu nome próprio – Clarissa –, o qual ecoa o conservadorismo e a sentimentalidade richardsoniana, explicando o desaprovar da relação desviante da filha, Julia, com uma jovem mulher de vida transgressiva, Mary Krull, a versão contemporânea da inconformada Doris Kilman. Os condicionalismos, a hipocrisia e o convencionalismo das relações sociais – evidentes no início da narrativa quando Clarissa Vaughan vai comprar flores em Manhattan, momento no qual nos são reveladas as suas reflexões sobre o passado e a filha, tal como a pouco maternal Mrs. Dalloway especulava sobre Elizabeth, em Bond Street –, dão lugar em *The Hours* ao verdadeiro sentimento de todas as coisas e à apreciação arguta do valor de cada momento trivial, perante a inevitabilidade da morte e o deses-

¹⁷ Abreviatura: *TVO*.

A STORY WITH A TWIST: CUNNINGHAM RESPONDE A WOOLF – MRS. DALLOWAY E THE HOURS

pero da doença. Tal como o episódio da festa, esta é uma solução claramente woolfiana: “After that, how unbelievable death was! – that it must end; and no one in the whole world would know how she had loved it all, every instant...” (*MD*, 134). Clarissa Vaughan aceita pugnar pela vida como ela é, pois a felicidade é apenas uma celebração de verdades provisórias, uma demanda, constante e difícil de alcançar:

An hour here or there when our lives seem, against all odds and expectations, or burst open and give us everything we've ever imagined, though everyone but children (and perhaps they) knows these hours will inevitably be followed by others, far darker and more difficult. Still, we cherish the city, the morning; we hope, more than anything, for more. (*TH*, 225).

3.

Presentificando a condição da vida na grande cidade americana no fim do século passado através do olhar privilegiado de Clarissa Vaughan, o qual revela, simultaneamente, os despojos da civilização e a alegria, a beleza e o assombro pela diversidade da massa urbana, Cunningham (re)utiliza, de forma minuciosa, mas selectiva, um outro espaço, nos retalhos da vida da autora britânica no início do século XX – a cidade de Londres. Através deste palco, sublinha a condição de mulher de letras, a frustração sentida pela incompreensão do seu método, os momentos de angústia de Virginia Woolf durante a construção de *Mrs. Dalloway*, e os limites que a própria linguagem impunha à criadora: “She herself has failed. She is not a writer at all, she is merely a gifted eccentric” (*TH*, 4).

A ficção woolfiana tem uma estrutura narrativa travejada pelas recordações de personagens paradigmáticas, sob as quais a escritora conseguiu colocar, e distanciar, o seu próprio discurso: *Mrs. Dalloway* dá-nos a ideologia de Woolf, os seus valores e posições críticas perante a sociedade britânica, o conhecimento da vida das classes mais favorecidas, e da sua disfarçada decadência. A discrição e o desempenho elegante de Clarissa, enquanto anfitriã de uma festa, mostra a necessidade de continuar a manter os comportamentos antigos e as tradições sociais (cf. Nalbantian, 1983: 130-131). *Mrs. Dalloway* faz uso de cenas domésticas e do episódio da festa porque é nesse mundo das relações sociais e da intersubjectividade que Woolf quer reconciliar a sua consciência social, o seu discurso, e os seus silêncios.

Ecoando a teoria da influência (Bloom, 1977), o procedimento auto-reflexivo – aliado à confluência de discursos que permitiu a homenagem paródica (Hutcheon, 1988: 26; 93) que *The Hours* constitui – é, para Michael Cunningham, uma força regeneradora inerente ao discurso ficcional, nada de alienante ou uma contaminação negativa.

A sua escrita revela-se como uma série infinita de espelhos, e discute o papel seminal do sujeito nos processos de criação e recepção da obra romanesca. A personagem Laura Brown em *The Hours* – a única cuja acção é dividida em dois momentos distintos, o final do século XX, em Nova Iorque, e o final dos anos quarenta, em Los Angeles – exemplifica o papel activo do leitor num processo dinâmico de diversão e instrução, na homenagem às leituras que são, iniludivelmente, reflexivas e activas.¹⁸ Ao

¹⁸ Centenas de ensaios e volumes sobre Woolf espelham o processo. Ocorre como estratégia de autocanonização em vários escritores norte-americanos e, pateticamente, em *Lily Briscoe: A Self-Portrait. An Autobiography of Mary Meigs*, Talonbooks, Vancouver. A obra foi publicado em 1981 no Canadá,

MARIA DE DEUS DUARTE

ler obsessivamente *Mrs. Dalloway* num quarto de motel, Laura Brown descobre neste texto também consagrado pelo bloomiano cânone de gênios, um quarto só para si, e a segunda oportunidade da sua vida. Tendo em conta a construção metaficcional, ela demonstra também a consequente complexificação do conceito de mimese na pós-modernidade. Tal como as experiências, as personagens são momentos reveladores de visões e de sentimentos relacionados com as nossas próprias existências, de tal modo que podemos decidir o que fazer com elas e com as epifanias que assim atingimos através das figuras de papel. Laura é simultaneamente Virginia Woolf, a escritora britânica, a personagem Mrs. Woolf, e Clarissa Dalloway: “She is herself and not herself. She is a woman in London, an aristocrat, pale and charming, a little false, she is Virginia Woolf” (*TH*, 197).

Cunningham tem consciência da inevitabilidade dos ecos e empréstimos de *Mrs. Dalloway*, aqui referidos, com os quais *The Hours* dialoga continuamente, da reflexão metaficcional que o texto provoca no que diz respeito à construção romanesca da modernidade, e da sua autonomia relativamente ao mundo britânico a que Woolf pertenceu, sem que, no entanto, essa tripla consciência signifique uma separação absoluta, como estratégia daquele que-escreve-depois.

A procura da originalidade na ficção e, nela, a invenção da natureza humana, não têm limites: é assim que Cunningham responde a Woolf. Persegue a autocanonização, ao desconstruir *Mrs. Dalloway* com argúcia e através da intertextualidade cerrada, para evidenciar a criatividade da sua narrativa, (re)utilizando a sensibilidade feminina, excepcional, e a genialidade woolfiana na sua demanda solitária de inovação na expressão da Vida. Eis o percurso de *The Hours*. A inovação e o desvio instituem-se como a assunção de um permanente cordão umbilical relativamente à extraordinária criatividade da matriz woolfiana, e à própria forma romanesca, a que subjaz, sublimemente, a diversidade e a mutação.

A procura de novas soluções em *The Hours* é a história da própria forma, *a twist*, no melhor dos sentidos epistemológicos. Porque o romance não morre; as suas crises prenunciam, justamente, a sua extrema vitalidade.

onde vive a autora, Mary Meigs (1917-). Descreve o alter-ego daquela escritora nascida em Filadélfia, a pintora Lily Briscoe, personagem woolfiana de que a primeira faz decorrer três decisões seminais, tomadas depois da leitura de *To The Lighthouse* (1927): ser artista, ouvir a sua interioridade, e não casar. Excertos desta autobiografia, escrita aos 60 anos, foram publicados apropriadamente nos periódicos *Exile*, *Fireweed*, *Room of One's Own* e *Broadside*.

BIBLIOGRAFIA**Activa**

- CUNNINGHAM, Michael (1999), *The Hours*, London, Fourth Estate [1998]. (TH)
- WOOLF, Virginia (1985a), "A Sketch of the Past", *Moments of Being*, Ed. Jeanne Schulkind, London, Chatto and Windus [(1976) New York, Harcourt Brace Jovanovich].
- ____ (1992), *Jacob's Room*, Harmondsworth, Penguin Books [1922].
- ____ (1978), "Mr. Bennett and Mrs. Brown", *The Captain's Death Bed and Other Essays*, Ed. Leonard Woolf, New York, Harcourt Brace Jovanovich
- ____ (1992), *Mrs. Dalloway*, Harmondsworth, Penguin Books [1925].
- ____ (1992), *Night And Day*, Harmondsworth, Penguin Books [1919].
- ____ (1985b), "The Journal of Mistress Joan Martyn", *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, Ed. Susan Dick, New York, Harcourt Brace Jovanovich.
- ____ (1975-1980), *The Letters of Virginia Woolf*, Vol. I-IV. Eds. Nigel Nicholson and Joanne Trautmann, New York, Harcourt Brace Jovanovich.
- ____ (1992), *The Voyage Out*, Harmondsworth, Penguin Books [1915].

Passiva

- ANAND, Mulk Raj (1995), *Conversations in Bloomsbury*, Oxford, Oxford India Paperbacks.
- BAHR, David (1999), "The difference a day makes: after *Hours* with Michael Cunningham", *Poets and Writers*, V 27, no. 4 (July/ Aug), pp. 18-23.
- BATCHELOR, John (1991), *Virginia Woolf: The Major Novels*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BAZIN, Nancy G. Topping (1973), *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*, New Brunswick, NJ., Rutgers University Press.
- BEJA, Morris (ed.) (1985), *Critical Essays on Virginia Woolf*, Boston, G. K. Hall.
- BISHOP, Edward (1989), *A Virginia Woolf's Chronology*, London and Basingstoke, Macmillan.
- BLOOM, Harold (1977), *The Anxiety of Influence*, London & New York, Oxford University Press [1973].
- ____ (ed.) (1990), *Clarissa Dalloway: Major Literary Characters*, New York, Chelsea House Publishers.
- BRIGGS, Asa (ed.) (1994), *Virginia Woolf: Introduction to the Major Works*, London, Virago.
- CAUGHIE, Pamela (1991), *Virginia Woolf and Postmodernism: Literature in Quest and Question of Itself*, Urbana, University of Illinois Press.
- DIBATTISTA, Maria (1980), *Virginia Woolf's Major Novels: The Fables of Anon*, New Haven, Yale University Press.
- ERICKSON, Darlene (2001), "The upholstery of the soul: Michael Cunningham's *The Hours*", *Christianity and Literature*, V 50, no. 4 (Summer), pp. 715-722.
- FRANCO, Mónica (2000), "A tempo e Horas", *Máxima*, Lisboa (Outubro).
- HANSON, Clare (1994), *Virginia Woolf*, London, Macmillan.
- HOFFMANN, Charles (1968), "From Short Story to Novel: The Manuscript Revisions of Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway*", *Modern Fiction Studies*, 14, no. 2, pp.171-186.

MARIA DE DEUS DUARTE

- HUTCHEON, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism*, New York, Routledge.
- LANE, Christopher (2001), "When plagues don't end", *Gay and Lesbian Review*, V 8. no, 1 (Jan/ Feb), pp. 30-32.
- LEASKA, Mitchell Alexander (2000), *Granite and Rainbow: The Hidden Life of Virginia Woolf*, New York, Cooper Square Press.
- ____ (1977), *The Novels of Virginia Woolf: From Beginning to End*, London, Weidenfeld and Nicolson.
- LODGE, David (1977), *Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London, Eduard Arnold.
- LOVE, Jean O. (1970), *Worlds in Consciousness. Mythopoetic Thought in the Novels of Virginia Woolf*, Berkeley, University of California Press.
- ____ (1990), *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*, London and New York, Routledge.
- MAJUNDAR, Robin (ed.) (1975), *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul.
- MARDER, Herbert (1968), *Feminism And Art: A Study of Virginia Woolf*, Chicago, The University of Chicago Press.
- MARSH, Nicholas (1998), *Virginia Woolf: The Novels*, London, Macmillan Press Ltd.
- NALBANTIAN, Suzanne (1983), *Seeds of Decadence In The Late Nineteenth-Century Novel. A Crisis in Values*, London, Macmillan.
- MEPHAM, John (1992), *Virginia Woolf: Criticism in Focus*, London, Bristol Classical Press.
- PINHEIRO, Paula Moura (2000), "Em Fuga na Quietude", *Elle*, Lisboa (Setembro).
- REID, Panthea (1996), *Art and Affection. A Life of Virginia Woolf*, New York & Oxford, Oxford University Press.
- RICHTER, Harvena (1970), *Virginia Woolf: The Inward Voyage*, Princeton, N.J., Princeton University Press.
- ROE, Sue (1990), *Writing and Gender: Virginia Woolf's Writing Practice*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf.
- ROSE, Margaret A. (1993), *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ROSEBAUM, S. P. (1987), *Victorian Bloomsbury: The Early Literary History of the Bloomsbury Group*, New York, St Martin's Press.
- ____ (1975), *The Bloomsbury Group: A Collection of Memoirs, Commentary and Criticism*, Toronto, University of Toronto Press.
- RUOTOLO, Lucio P. (1986), *The Interrupted Moment: A View of Virginia Woolf's Novels*, Stanford, Stanford University Press.
- THAKUR, N. C. (1965), *The Symbolism of Virginia Woolf*, London, Oxford University Press.
- THOMAS, Sue (1987), "Virginia Woolf's Septimus Smith and Contemporary Receptions of Shell-Shock", *English Language Notes*, 25, no. 2, pp. 49-57.
- WARNER, Eric (1984), *Virginia Woolf: A Centenary Perspective*, London, Macmillan.
- ZWERDLING, Alex (1986), *Virginia Woolf and the Real World*, Berkeley, University of California Press.