

VERSÕES DO FEMININO EM *AS HORAS*: PERSPECTIVAS COMPARADAS ENTRE LITERATURA E CINEMA

Antônio João Galvão de Souza (UFG)
Glacy Magda de Souza Machado (UFG)
Marina Cardozo Mesquita (UFG)
Paulo Alberto da Silva Sales (UFG)

RESUMO: Este artigo é o resultado de uma análise comparada do romance *As Horas*, de Michael Cunningham, e do filme *As Horas*, de Stephen Daldry. Primeiramente, analisamos aspectos da intertextualidade, o que nos faz situar a referida obra como pastiche, além de refletirmos sobre a pós-modernidade e sobre a fragmentação de identidades no século XX. Procedemos, então, a uma análise intersemiótica com o filme homônimo, lançado em 2002, por considerarmos a importância da interação entre estas duas formas de linguagem, a escrita e a visual, nos estudos contemporâneos. Por fim, tendo em vista as concepções de identidade na pós-modernidade, encerramos com um breve estudo sobre o feminino e o homoerotismo presente em *As Horas*.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura comparada; literatura e cinema; pós-modernidade.

Uma das possibilidades mais profícuas do vasto campo de estudos da literatura comparada é aquela que permite a análise dos diferentes aspectos estabelecidos entre uma narrativa literária e um filme. De que outro modo tentar compreender as questões e os recentes problemas trazidos pelas manifestações culturais contemporâneas senão por uma via que privilegie a aproximação entre as diversas formas da arte, como a literatura e o cinema, por exemplo? É no bojo dessa aproximação entre narrativa literária e fílmica, e na ampla abordagem por ela permitida, que queremos discutir as formas como o feminino é representado no século XX tanto no livro *As Horas*, de Michael Cunningham, quanto no filme homônimo, dirigido por Stephen Daldry. Iniciemos, então, tecendo considerações acerca da obra literária.

As Horas, de Michael Cunningham, sustenta-se por três histórias paralelas, ocorridas em tempos e espaços diferentes, mas relacionadas entre si. As três narrativas são alternadas e relatam cenas do cotidiano de suas protagonistas: Virgínia Woolf, no momento da escrita de *Mrs. Dalloway*, em 1923; Laura Brown, leitora do romance de Woolf, casada com um herói da Segunda Guerra Mundial, em 1949; e Clarissa Vaughan, homônima da personagem protagonista de Virgínia Woolf, uma editora homossexual às voltas com os preparativos para a festa que dará em homenagem a um amigo poeta, soropositivo, em 1998.

O prólogo abre o romance com a narração do suicídio de Virgínia Woolf e a transcrição da carta que ela deixou para o marido, Leonard Woolf. A saída encontrada pela escritora para a sua inabilidade em inserir-se numa vida convencional já nos dá indícios do isolamento que as personagens vivenciarão na obra de Cunningham. Em seguida, temos a narrativa propriamente dita, que representa o tempo de um dia na vida de suas protagonistas. O livro é dividido em capítulos, os quais têm como título os nomes dessas mulheres, cujas histórias são dispostas numa ordem seqüencial, de tal modo que as narrativas de suas vidas estão intercaladas.

Uma das principais características deste romance é a transtextualidade, isto é, a relação dialógica entre textos que retomam discursos anteriores, de maneira crítica ou não. Gérard Genette (1982), em *Palimpsestes*, observa que esse dialogismo pode ser dividido em cinco tipos: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, architextualidade e hipertextualidade.

Segundo este autor, a intertextualidade define-se a partir da co-presença de dois ou mais textos dentro de um único texto, o que pode ser detectado a partir da alusão, da citação e do plágio. A paratextualidade é entendida pela relação do texto com o extratexto do próprio livro, tais como: títulos, prefácios, posfácios, advertências, notas e epígrafes. Já a metatextualidade tem a função de “comentário” que une um texto a outro do qual o primeiro fala. A architextualidade é a relação mais abstrata e frequentemente a mais implícita, às vezes assinalada por uma simples indicação paratextual. E, por fim, a hipertextualidade é entendida pela relação de união entre um texto “B”, chamado de hipertexto, e um texto “A”, chamado de hipotexto. Nesta relação entre texto “A” e “B”, há duas formas de categorização: paródia e pastiche. Discutiremos estes dois fenômenos hipertextuais para compreender o que Cunningham elabora ao compor *As horas*.

Tendo em vista que o romance *As horas* estabelece um diálogo hipertextual com o romance *Mrs. Dalloway*, é bom verificar o que dizem a crítica e a teoria literária a respeito da paródia e do pastiche. Afonso Romano de Sant’Anna (1985) observa que o termo paródia institucionalizou-se a partir do século XVII. No entanto, já em Aristóteles, em sua *Poética*, há uma colocação a respeito desta técnica discursiva quando Hegemon de Tarso (século 5 a.C.) teria invertido o uso habitual de uma epopéia. Há vários estudiosos que se debruçaram sobre a paródia, tais como Flávio Kothe (1980), Margaret Rose (1993), Leonor Fávero (2002) e Mikhail Bakhtin (2005). Segundo este:

Na paródia, o autor fala a linguagem do outro, porém, reveste esta linguagem de orientação semântica oposta à orientação daquele. A segunda voz, uma vez

instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre vozes (BAKHTIN, 2005, p. 194).

A paródia, todavia, exige um tipo específico de leitor que seja capaz de estabelecer relações intertextuais, ou seja, que já possui um arcabouço literário. Ela anula a idéia passada que o leitor tinha a respeito do texto “A” (hipotexto) e, a partir do texto parodiado, texto “B”, (hipertexto) utiliza a ironia, o cômico e a sátira como seus recursos principais.

Linda Hutcheon (1985) nota que Mikhail Bakhtin (2005) analisou a paródia sob uma perspectiva de desvio crítico e de negação. Assim, em seu livro *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*, a autora propõe uma ampliação e um estudo aprofundado dos princípios que regem a paródia. Ela revê a origem etimológica do termo paródia e observa que o prefixo grego *para*, tradicionalmente associado ao caráter de desvio crítico, também pode significar “ao longo de”, o que fornece uma nova possibilidade de se estudar a paródia na pós-modernidade.

Dessa forma, a paródia retoma estilo e discurso como uma forma de dar “continuidade” aos grandes estilos passados e o resultado pode ser uma homenagem, uma recontextualização, uma ressignificação ou, como prefere Hutcheon, uma transcontextualização de valores de uma tradição. Para Margaret Rose (1993), a paródia, na definição de Hutcheon, ou seja, a da transcontextualização, aproxima-se da técnica que aquela prefere denominar como *pastiche*

O *pastiche*, na acepção de Rose (1993), chama-nos a atenção para o fato de que a obra de arte na pós-modernidade, como o romance, por exemplo, é uma recombinação de vários elementos textuais oriundos de diferentes obras e meios os quais, uma vez reorganizados, passam pelo processo de transcontextualização e assim adquirem novos sentidos. Portanto, conceituar como *pastiche* ou paródia pós-moderna o procedimento hipertextual que não mais tem como alvo a crítica irônica aos textos passados é apenas uma questão idiossincrática da crítica. O que nos interessa é tão somente observar que a arte pós-moderna exigiu uma ampliação do termo paródia, o qual antes estava relacionado exclusivamente à noção crítica.

1. Desatando os nós em *As horas*

O romance de Michael Cunningham, que a princípio poderia ser considerado como apenas uma paródia (no sentido tradicional do termo) do livro de Virgínia Woolf, vai além do

que se espera de uma imitação do “original”. O autor norte-americano reatualiza seu texto, criando uma nova narrativa e fazendo com que o leitor volte os olhos à obra de Virgínia.

As horas traz duas epígrafes que elucidam o caráter da narrativa e demonstram a intenção do autor em fazer paródia pós-moderna, ou pastiche, do livro de Woolf. A primeira é de Jorge Luís Borges e a segunda é de Virgínia Woolf. De acordo com o texto de Borges:

Procuremos 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. Sei 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.
 (Borges, 2003, apud Cunningham, p. 7).

O “terceiro tigre” que Borges busca é o texto perfeito, ideal, aquele não escrito e que só existe enquanto idéia. A obra, sob esta perspectiva, é recriada e dotada de sentido pelo leitor, que contribui para o seu processo de acabamento. O que há é um processo de interação contínuo e infinito de construção e reconstrução de sentidos.

É preciso lembrar que se o romance de Virgínia Woolf rompe com as suas tradições é porque foi escrito num momento entre duas grandes guerras, em uma época de grandes transformações como, entre outras, as descobertas de Freud sobre o inconsciente e a divulgação do pensamento filosófico de Nietzsche e Heidegger a respeito da existência do homem.

A maneira de encarar o tempo, em *Mrs. Dalloway*, muda a estrutura do romance, como também a forma de descrever passado, presente e futuro entra em colapso. Desse modo, a narrativa já não apresenta uma estrutura regular e as personagens fragmentam-se em uma sociedade já em dissolução, sendo arrebatadas pelo tempo que as consome, e já não têm mais certeza da própria existência e do mundo que as cerca:

Importava então, indagava consigo mesma, caminhando para *Bond Street*, importava mesmo se tivesse de desaparecer um dia, inevitavelmente? Tudo aquilo continuaria sem ela. Sentia-o. Ou seria um consolo pensar que a morte acabava com tudo, absolutamente? Ou, de qualquer maneira, pelas ruas de Londres, no fluxo e refluxo das coisas talvez sobrevivesse (WOOLF, 1980, p. 12).

Na pós-modernidade, diferentemente do seu momento anterior, Cunningham não sofre o peso de ter que criar algo inteiramente novo e original. Aliás, o próprio pós-modernismo

nos ensina que não há novas histórias, mas sim um recontar infinito que se debruça sobre a arte de narrar. Conforme afirma Michel Foucault (1996):

(...) não há sociedade onde não existam narrativas maiores que se contam, se repetem e se fazem variar, fórmulas, textos, conjuntos ritualizados de discursos que se narram, conforme bem determinadas; coisas ditas uma vez e que se conservam, porque nelas se imagina haver algo como um segredo ou uma riqueza (FOUCAULT, 1996, p. 22).

É de suma importância lembrar que *As Horas* foi o primeiro título dado por Virginia Woolf ao seu livro, depois nomeado *Mrs. Dalloway*. A ideia da escritora era a de que os personagens, por meio da técnica do fluxo de consciência, se comunicassem, interligando principalmente as personagens Clarissa Dalloway e Septimus, considerados duplos. Em determinado momento da narrativa, deveria haver um encontro que definisse a proximidade entre ambas as personagens.

Cunningham faz mais do que criar de uma conexão entre as personagens de diferentes gerações. Em distintos planos da narrativa, as personagens estão ligadas por um fio da história que percorre suas vidas: o livro *Mrs. Dalloway*. Virginia Woolf, em 1923, com sua obra, arrebatada a vida de Laura Brown em 1949, a qual, por sua vez, está ligada à narrativa de Clarissa Vaughan e a de seu amigo Richard, em 1998.

Assim, *As horas* representa um suplemento de *Mrs. Dalloway*, porque remete ao texto de Virgínia Woolf como se fosse parte dependente dele. Cunningham sugere ao leitor uma revisão, que é possibilitada pelo pastiche sobre o livro de Woolf, sobre o pensamento da escritora em questões acerca de identidade, sexualidade, feminismo, guerra e literatura. Observemos de quais formas esse diálogo se processa na comparação entre a obra filmica e a literária.

2. O livro e o filme: uma análise intersemiótica

O romance *As Horas* foi adaptado para o cinema em 2002. As protagonistas Virgínia Woolf, Laura Brown e Clarissa Vaughan foram interpretadas pelas atrizes Nicole Kidman, Julianne Moore e Mary Streep, respectivamente.

Um aspecto a ser considerado no roteiro de Hare é o silêncio, tomado como indicador do isolamento no qual as personagens estão inseridas. Pode-se dizer que o silêncio configura-se como uma forma de traduzir os sentimentos das personagens e mostrá-los ao espectador. Nesse sentido, são explorados também os olhares dos atores e os closes, utilizados para

mostrar a inadequação das personagens principais frente ao trivial cotidiano doméstico. Assim, são notáveis as seqüências nas quais Laura troca olhares com o filho e as que mostram a discussão do casal Woolf na estação ferroviária, por exemplo.

Os cortes, por sua vez, têm a intenção de mostrar a simultaneidade de ações na rotina das protagonistas, como o ato de acordar, tomar café e realizar pequenas tarefas do lar. Logo no início do filme, Virgínia Woolf, Laura Brown e Clarissa Vaughan acordam ao mesmo tempo, como se não houvesse um intervalo de muitos anos separando as três narrativas.

Após essa apresentação inicial, há uma fragmentação e mistura de histórias, sem qualquer divisão que explicita as alternâncias entre elas. Já no romance de Cunningham, observa-se uma estruturação por capítulos, o que faz com que as histórias sejam desenvolvidas separadamente para se juntarem somente no final do livro. Portanto, o filme, ao utilizar o recurso de hibridização das histórias, permite ao público estabelecer de imediato uma relação entre as três protagonistas e as narrativas apresentadas. O livro, ao contrário, ao destinar capítulos inteiros e separados a essas personagens, exige mais do leitor para relacionar esses mesmos elementos.

Algumas seqüências do filme deixam entrever a intenção do diretor em estabelecer paralelos entre as personagens da trama. A cena no quarto de hotel tomado pelas águas, no momento em que Laura pensa em se matar, é uma clara alusão ao suicídio de Virgínia Woolf, ligando o sofrimento das duas. Já com Clarissa Vaughan, os paralelos não são tão evidentes para o espectador que desconheça o romance *Mrs. Dalloway*, tendo em vista que não houve intenção do roteirista de aprofundar o conteúdo ou oferecer detalhes dessa obra. Notamos que tanto o filme quanto o livro deixam entrever a dor das personagens em face das limitações e adversidades de suas vidas, características de um século complexo e contraditório: o século XX, palco do embate entre o moderno e o pós-moderno.

3. Paradigmas da modernidade x pós-modernidade

O termo moderno tem uma carga semântica ambígua e que se desprende em valores dissonantes. A própria idéia de modernidade está contida no eixo de sustentação mudança e novidade. Octávio Paz (1984), por exemplo, reflete sobre tal questão quando sustenta que a modernidade surge no momento em que há uma negação do passado e uma interrupção da continuidade, uma vez que o moderno transmite a idéia de progresso, mudança e ruptura. Assim, observa Paz (1984):

(...) o moderno não é caracterizado unicamente por uma novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. (...) Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical. (...) O moderno é auto-suficiente: cada vez que aparece, funda sua própria tradição (PAZ, 1984, p. 18).

Desse modo, o tempo na modernidade é o “tempo da máquina” (PAZ, 1984), da simultaneidade, uma vez que **para** este autor “nada é permanente. A razão se identifica com a sucessão e alteridade” (PAZ, 1984, p. 47). A visão moderna é definida a partir de um rompimento constante e **de** uma insistência de sucessões temporais (causa/consequência) de um modelo que volta ao passado.

Já Fredric Jameson (1985) trata das particularidades do pós-moderno em paralelo ao seu reflexo social. Sua argumentação é pautada em dois rumos: as “reações específicas às formas canônicas da modernidade” e a mescla entre “cultura erudita e cultura de massa”. Este autor é singular na tentativa de compreender as manifestações da cultura contemporânea. Ele trata o fenômeno pós-moderno não como uma estética ou como um simples movimento artístico-literário, mas analisa o quadro sócio-político-econômico da sociedade pós-industrial, ou sociedade das mídias, da informação, do consumo, da eletrônica, e suas interferências e reflexos nas artes.

Um outro traço destacado por Jameson (1985) como específico da modernidade é a esquizofrenização do tempo. Aplicada ao tempo, a esquizofrenia pode causar uma desordem temporal, aglutinando passado e futuro no presente. A noção de tempo, a partir desta perspectiva, é fragmentada. Não há um passado histórico, mas sim um tempo presente que retoma o passado e projeta fatos futuros. É nessa ambiência da pós-modernidade, marcada por incertezas e rupturas, que empreendemos uma leitura do feminino e do homoerotismo presentes no livro de Michael Cunningham.

4. O feminino e o homoerotismo em *As Horas*

Um grande marco contemporâneo do pensamento de gênero e sexualidade é, sem dúvida, a luta feminista, uma vez que ela trouxe à tona questões negligenciadas, além de ocupar a esfera pública com questões tidas como privadas, ou de âmbito doméstico.

Judith Butler (2003), a partir do pensamento de Jacques Derrida, segundo o qual o significado é atingido pelo deslizamento dos significantes, afirma que os sujeitos não são egos individualizados, pois acredita que tanto sexo como gênero são conceitos construídos

culturalmente. Dessa forma, a autora desconstrói o caráter natural e biológico do gênero. Contudo, o que se percebe é que tanto a masculinidade como a feminilidade são estabelecidas desde a vida intra-uterina, pois, nessa etapa, os pais do futuro bebê já questionam a posição que ele ocupará na sociedade. E, por essa razão, definem as cores de roupas que serão usadas pelo filho, dependendo de seu sexo, fazem para ele projetos de realização profissional e, principalmente, lhe escolhem um nome, o que lhe garantirá a identificação e entrada no mundo social. Butler afirma que os papéis de gênero são performances garantidas e sustentadas pela reiteração de atitudes e práticas, sendo necessárias essas repetições para a sua manutenção. Não existem homens ou mulheres, mas pessoas que se comportam de acordo com as circunstâncias nas quais se acham envolvidas.

Observamos que Butler, ao desconstruir o conceito de gênero, retira também o caráter essencial do sexo como fator de reprodução humana, ao mesmo tempo em que abre a discussão para outros tipos de relacionamentos. Essas discussões, no entanto, só são possíveis neste momento de nossa história, com seus sujeitos universais e contingenciais, sujeitos estes percebidos no âmbito descrito anteriormente, aliás, o mesmo presente em *As Horas*.

Porém, antes de analisarmos aspectos do homoerotismo em *As Horas*, é importante vermos a concepção de sujeito na referida pós-modernidade. Stuart Hall (2006) explica que o processo de identificação do sujeito (seja ele homem ou mulher) já não está mais centrado na consistência de um “eu interior”, unificado e estável e nem mesmo na combinação desse “eu interior”, ou ego, com a sociedade. Ele ainda acrescenta que o sujeito pós-moderno é fragmentado, ou seja, é composto de várias identidades ao mesmo tempo.

Em seus estudos, este autor estabelece três concepções de identidade firmadas através dos tempos. A primeira dessas concepções é a identidade do sujeito do iluminismo, contemplando um indivíduo totalmente centrado e unificado, além de, também, bastante racional. Essa concepção fez com que as pessoas desempenhassem papéis bem determinados na sociedade.

Na segunda identidade, definida como o sujeito sociológico, apesar de o indivíduo ainda ter seu “eu interior” como núcleo, ele precisa interagir com o grupo para ter sua identidade consolidada. Essa concepção traz em si uma crítica ao individualismo racional do sujeito do iluminismo, uma vez que enfatiza a formação subjetiva dos indivíduos por meio de suas participações na sociedade. Porém, os processos e as estruturas sociais são ainda sustentados pelos papéis que os sujeitos neles desempenham.

A terceira concepção de identidade caracteriza o sujeito pós-moderno, centro de nossa discussão neste artigo. Para explicá-la, Hall (2006) afirma que as mudanças estruturais e funcionais ocorridas na sociedade fragilizaram as identidades antes pré-estabelecidas do sujeito

iluminista e do sujeito sociológico, modificando os parâmetros que ajudaram a determiná-las, desestabilizando-as. Acrescenta, também, que “as transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas” (HALL, 2006, p. 25), provocando um alargamento do campo das identidades e uma maior polarização entre elas.

Quanto à sexualidade, verifica-se que no sujeito pós-moderno o desejo de amar sem estabelecer regras foge ao padrão monogâmico dos sujeitos iluminista e sociológico. Assim, uma vez que já não existem mais papéis definidos nas relações, as identidades também não têm como ser pré-estabelecidas.

Vejamos o histórico recente das reivindicações femininas. Nos anos 60, as mulheres queimaram sutiãs em praça pública como forma de exigir seus direitos. Tudo isso abriu caminho para que novos comportamentos fossem incorporados à sociedade. Através de uma militância incansável e persistente, as mulheres começaram a ocupar com mais consistência o mercado de trabalho, os cargos públicos de grande relevância e também o poder institucionalizado, dirigindo cargos no legislativo e executivo. Contudo, muitas vezes ainda precisavam se desdobrar para conciliar esses trabalhos com as tarefas ditas compulsórias, como o lar e a maternidade.

A partir dos anos 80, emergem novas correntes de pensamento. De acordo com Rose Marie Muraro (2000), estudiosa contemporânea de questões de gênero, as filosofias pós-modernas contribuíram para que se fizesse um trabalho de desconstrução das verdades consideradas “eternas” no campo da filosofia e até do próprio conhecimento. Muraro cita Foucault, Derrida, Guatári, Rorty, Culler, entre outros estudiosos, para mostrar o quão relativo é o que se pensava permanente. E é nesse sentido que seus estudos são retomados pelas teóricas feministas, entre as quais Judith Butler, cujas metodologias reincorporam a emoção e a subjetividade ao processo de conhecimento científico, até então baseado numa objetividade e numa racionalidade dissociadas entre si. O conhecimento, dessa forma, embora não se afaste do concreto e do vivido, alia-se ao saber geral e abstrato, tendo por essência a ética, tomada, em sua definição, como “o cuidado do coletivo dentro da vivência individual” (MURARO, 2000, p. 196).

De qualquer forma, no final do século XX, encontramos uma mulher já emancipada financeiramente. E para essa mulher é mais fácil quebrar tabus e escolher com mais liberdade seus parceiros sexuais. Portanto, após essas considerações, podemos dizer que no romance as questões femininas são abordadas de maneira singular. A narrativa é construída em torno de três personagens femininas, vivendo em diferentes momentos da história e desempenhando, em conseqüência, distintos papéis na sociedade na qual estão inseridas. Desta forma, temos três protagonistas com igual importância para a narrativa. Isto é possível porque o romance

contemporâneo acrescenta dados novos à composição das personagens, que passam a ser vistas, analogamente ao sujeito pós-moderno de Hall, não mais como identidades únicas e coerentes.

Fazendo uma comparação entre as três protagonistas do romance, podemos dizer que Virgínia Woolf, nessa narrativa, é uma mulher que deseja liberdade para tomar suas próprias decisões, inclusive rejeitar a maternidade para se dedicar à carreira de escritora. Virgínia, portanto, vai de encontro aos costumes vitorianos que, embora decadentes, ainda se acham presentes em sua época.

Pode-se afirmar que para as mulheres da condição social dessa escritora o trabalho fora do lar era inimaginável. Às mulheres mais humildes era permitido algum trabalho, geralmente na condição de operárias, e sempre com um salário inferior aos dos homens. Mesmo uma mulher como Virgínia Woolf, considerada moderna demais para seu tempo, não era absolutamente dona de si, vivendo sob a guarda do marido.

No que tange à sexualidade da personagem Virgínia Woolf, na narrativa de Cunningham não há menção a um comportamento homossexual, porém, no romance escrito por esta autora no início do século, *Clarissa Dalloway*, embora sentisse atração por Sally, vivia em uma época em que tal comportamento não era aceito e tampouco discutido. Assim sendo, rendeu-se à instituição matrimonial, pois sabia que naquela sociedade não havia espaço para outro tipo de relacionamento. Dessa forma, a escolha de Clarissa Dalloway mostra a pouca opção de vida que tinha uma mulher burguesa em uma sociedade tradicional após a primeira grande guerra. Ou Clarissa aceitava sua condição “protegida” naquela sociedade, por meio da dependência econômica ao marido, ou sequer teria um lar. Portanto, se tivesse que optar por uma vida menos convencional do que a que levava com o esposo, escolheria viver com Peter Walsh e não com Sally. Contudo, podemos inferir daí que Virgínia Woolf, tendo tido ela própria, de acordo com sua biografia, ligações homossexuais durante sua vida, já se preocupava em levantar assuntos considerados tabus no contexto social no qual estava inserida.

Quanto à Laura, percebe-se o vazio de sua rotina, o que não difere do das outras protagonistas do romance *As Horas*. Sua família é a imagem típica da família de classe média norte-americana após a Segunda Guerra Mundial. Nesse contexto, as mulheres eram vistas como uma espécie de recompensa para os homens que voltavam dos combates, conforme atesta o pensamento da personagem no que diz respeito à sua condição:

Eis aqui um espírito brilhante, uma mulher cheia de dores, uma mulher de alegrias transcendentais, que preferia 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. Porque a guerra terminou, o mundo sobreviveu e estamos aqui, todas nós, construindo lares, tendo e criando filhos, produzindo não

apenas livros ou telas mas todo um mundo – um mundo de ordem e harmonia onde as crianças se sintam seguras, se não felizes (CUNNINGHAM, 1999, p. 39).

O sentimento de Laura, portanto, parece reivindicar por transformações, embora a personagem ainda se encontre longe do discurso feminista. Kitty, à primeira vista, sugere um contraponto à imagem conturbada de Laura. Diferentemente da amiga, ela é integrada ao seu ambiente doméstico. No entanto, Kitty não pode ter filhos, o que a torna inadequada ao modo de vida das famílias de sua cidade, pois não é capaz de desempenhar um de seus mais importantes papéis, o de ser mãe.

Laura deseja a amiga Kitty, chegando a beijá-la em um momento em que esta se encontra de certa forma fragilizada. Porém, mesmo se Laura tivesse coragem para assumir um relacionamento homossexual com a vizinha, Kitty é presa demais às convenções sociais para se permitir um envolvimento dessa natureza, tanto que logo se recompõe e finge ignorar o momento de ternura ocorrido entre elas. Assim, é “com um sorriso relutante, um pequeno franzir de lábios, [que] Kitty se vira e sai” (CUNNINGHAM, 1999, p. 91).

Já Clarissa Vaughan pôde optar por relacionamentos abertos e sem compromissos, conforme é atestado pelo fragmento abaixo:

Naquele verão, quando tinha 18 anos, parecia-lhe que tudo podia acontecer; qualquer coisa... Era 1965; o amor consumido podia apenas engendrar mais do mesmo. Pelo menos, parecia possível. Por que não fazer sexo com todo mundo, contanto que você os quisesse e eles quisessem você? (CUNNINGHAM, 2003, p. 81).

Entretanto, com o passar do tempo Clarissa distanciou-se desse excesso de liberdade e, embora mantenha na maturidade um relacionamento homossexual, reproduz a estrutura de uma família convencional. Ao lado de Sally, Clarissa tem uma relação harmoniosa e estável, substituindo a segurança financeira pela segurança afetiva que não encontrou.

Considerando que no final do século XX, novos comportamentos são incorporados à sociedade, Clarissa Vaughan é um exemplo claro do sujeito pós-moderno, representante de várias identidades diferentes, e que atua em cada momento conforme lhe sugere a situação. Dessa forma, parece confuso, mas ao mesmo tempo natural que ame Richard, tenha várias relações frustradas com Louis e se case, finalmente, com Sally.

Talvez possamos dizer que Clarissa Vaughan, embora possua uma identidade fragmentada, típica da terceira concepção de Hall, ainda tenha uma essência tradicional que a faz buscar a estabilidade em um relacionamento “quase” convencional com a amiga. Laura, ao contrário de Clarissa, tem uma aparência tradicional, na medida em que procura cumprir com as

obrigações impostas pela sociedade de sua época, e embora não tenha assumido um romance homossexual com a vizinha, ao romper com a organização familiar, mudar de país e sustentar-se com o seu trabalho, demonstra estar à frente de seu tempo, pois assume papéis até então impensáveis para a classe social de mulheres a que pertencia.

Ao considerarmos a declaração de Virgínia Woolf que sua independência dependia de um rendimento pessoal e de um quarto próprio, compreendemos que a idéia vigente de que o lugar natural da mulher era dentro da família criou o problema das mulheres que não tinham esse suporte ou que consideravam a família inadequada para apoiá-las, como é o caso de Laura. Logo, foram essas mulheres não conformadas com os papéis a elas impostos que contribuíram para forçar o ritmo das mudanças.

Portanto, concordamos com o pensamento de Stuart Hall (2006) de que o movimento feminista teve uma relação direta com o descentramento dos sujeitos cartesiano, ou iluminista, e sociológico. Ao questionar a clássica distinção entre “privado” e “público”, o movimento politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação do sujeito. O que começou como contestação da posição social das mulheres, expandiu-se para incluir a formação das identidades sexuais e de gênero, abrindo a questão para as diferenças e para os novos conceitos de identidade, conforme percebemos nas representações dessas mulheres no filme e no livro *As Horas*.

Referências

- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CLERC, Jeanne Marie. *A literatura comparada face às imagens modernas : cinema, fotografia, televisão*. In: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves. *Compêndio de literatura comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- CUNNINGHAM, Michael. *As horas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DALDRY, Stephen. *As horas*. Estados Unidos, 114 minutos, Scott Rudin Productions, 2002.
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no ocidente. Do renascimento à Idade Moderna*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

- FÁVERO, Leonor. *Linguagem e pensamento: reflexões interdisciplinares*. São Paulo: Cortez, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Lisboa: Passagens, 1996.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- _____. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1985.
- JAMESON, Frederic. *Pós-modernidade: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- KOTHE, Flávio. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez, 1980.
- LUKÁCS, George. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- METZ, Christian. *A significação do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária. Prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- MURARO, Rose Marie. *A mulher no terceiro milênio. Uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2000.
- NEWTON, Isaac. *Princípios matemáticos de filosofia natural*. São Paulo: EDUSP, 1990.
- PAZ, Octávio. *A tradição da ruptura. A revolta do futuro*. In: PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ROSE, Margaret. *Parody: ancient, modern and post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Por um novo conceito de literatura*. Rio de Janeiro: Editora Eldorado, 1985.
- SANTIAGO, Silviano. *A permanência do discurso da tradição moderna no modernismo*. In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- WOOLF, Virgínia. *Mrs. Dalloway*. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1980.