

MRS. DALLOWAY: DA LITERATURA AO CINEMA¹

Vinícius Rangel Bertho da
Silva¹

Obras-primas não são nascimentos únicos e solitários, pois elas são o resultado de muitos anos de pensamento em comum, de pensar pelo corpo das pessoas, de modo que a experiência da massa está por trás de uma única voz.
(Virginia Woolf).

Resumo: Londres, 1925: Virginia Woolf publica um dos romances centrais de sua obra ficcional, *Mrs. Dalloway*. A trama gira em torno de um dia de Clarissa Dalloway, uma dama da alta sociedade inglesa que está às voltas com seu ecos de seu passado e com uma festa que dará naquela noite. O romance surpreende crítica e público por adotar uma forma pouco explorada pela Literatura de então, o que fez de Woolf uma das escritoras mais célebres e comentadas de seu tempo. Toronto, 1997: Marleen Gorris exhibe seu filme *Mrs. Dalloway* em uma das sessões de gala do Toronto International Film Festival, surpreendendo crítica e público por realizar um filme baseado em um romance tido como “inadaptável”. O presente artigo busca promover o diálogo entre Literatura e Cinema através da análise do romance e de sua tradução cinematográfica realizada por Gorris a partir do original de Woolf.

Palavras-chave: *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf, Literatura, Cinema, Marleen Gorris

Abstract: London, 1925: Virginia Woolf publishes one of the most important novels of her fictional work: *Mrs. Dalloway*. The plot is based on a day in life of Clarissa Dalloway, a high society dame who is worried about echoes from her distant past and with a party she's giving that night. The novel surprises critic and public for adopting a very unusual literary form by that time, what made Woolf one of the most famous and commented writers of her time. Toronto, 1997: Marleen Gorris shows her movie *Mrs. Dalloway* in one of Toronto

¹ Mestre em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura pela UFF.

International Film Festival premiere nights, surprising critic and public for making a movie based on a novel considered as "unadaptable". The present essay has the aim to promote the dialogue between Literature and cinema through a novel analysis and its cinematic translation by Gorris based on Woolf's original text.

Keywords: *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf, Literature, Cinema, Marleen Gorris.

Cena 1: As páginas cinematográficas de Virginia Woolf

Quando o público-leitor teve o primeiro contato com *Mrs. Dalloway*, o quarto romance de Virginia Woolf, em 1925, foi constatado não apenas a afirmação do projeto literário de uma das escritoras mais importantes do século XX, como também a afirmação de um novo capítulo da modernidade no romance. Influenciada pelo procedimento entitulado *stream of consciousness* (originalmente formulado por James Joyce², seu contemporâneo) de relatar os fatos que ocorreram na vida de sua personagem principal em um único dia, Woolf trouxe uma importante contribuição para a narrativa literária ao aliar às palavras elementos típicos da narrativa cinematográfica (*flashbacks*, cortes bruscos, *tracking shots*). Ao contrariar as expectativas do romance tradicional, a autora inglesa buscou, de maneira incessante, a escrita de uma obra de caráter *impressionista* “cujo desafio ambicioso consiste em relegar a ação ao segundo plano a fim de privilegiar os inúmeros sentimentos que habitam a heroína nas diferentes horas do dia” (Lemasson, 2011: 141).



**Virginia Woolf fotografada
por Man Ray (1927)**

O romance de Woolf possui como figura central a personagem Clarissa Dalloway, uma dama da alta sociedade londrina de 52 anos casada com um membro do parlamento inglês e que planeja uma grande festa em uma noite de junho de 1923. Apesar de suas preocupações girarem em torno da vistosa recepção que está organizando, memórias de sua juventude retornam ao seu pensamento com tamanha intensidade

como se o seu passado inteiro retornasse ao presente em golpes curtos e precisos. A partir do momento em que a dona da casa anuncia à Lucy, sua criada, que ficaria a cargo da compra das flores para aquela noite de verão, o leitor passa a acompanhar os passos da personagem principal da narrativa edá início a um trajeto sinuoso que alia os pensamentos e movimentos de Clarissa pela Londres dos anos 1920. As impressões vivenciadas ao andar pelas ruas do bairro de Westminster, ao ouvir as badaladas precisas do Big Ben, a vislumbrar a beleza do Regent's Park, da Bond Street e de Piccadilly Circus, lembranças do verão que passou em Bourton ao lado de seu ex-noivo Peter Walsh e de sua grande amiga Sally Seton se misturam às sensações mais fúteis da personagem principal na medida em que encontra personagens secundários na trama como a florista, Miss Pym, e Hugh Whitbread³.

Entretanto, na medida em que a Sra. Richard Dalloway transita entre ações, impressões e reminiscências, os personagens secundários “adquirem” voz e pensamento, gerando elementos que levam o leitor para territórios

distantes do ponto de vista principal da obra em questão – a narrativa do romance é composta “de ângulos de visão constantemente mutantes de muitos pontos de vista diferentes” que intensificam a complexidade do texto, conforme atesta Christiane Zschirnt:

No nível dos acontecimentos externos observáveis, realmente não acontece muita coisa. Mas isso é proposital. Pois a literatura moderna abre mão de uma ação contínua e de heróis que se desenvolvam gradualmente – a maneira que conhecemos nos grandes romances dos séculos XVIII e XIX. A modernidade tenta, ao contrário, descrever o mundo assim como o compreendemos no momento: em toda a sua caótica impenetrabilidade. Por isso, romances como *Mrs. Dalloway* dava a ligeira impressão aos leitores desacostumados de que algumas coisas lá não combinavam muito bem, e que às vezes nos desaparece a perspectiva panorâmica de um narrador que ordena os fatos (Zschirnt, 2006: 256).

O traço distintivo de *Mrs. Dalloway* em relação às formas clássicas do romance foi o recurso estilístico denominado *streamofconsciousness* (fluxo de consciência). A presença desta técnica narrativa permite que o leitor tenha acesso aos processos que regem os pensamentos, impressões e sentimentos dos personagens a partir de uma inserção em suas mentes, em seus dilemas íntimos, em seus conflitos mais profundos, dentre outros aspectos. O quarto romance de Virginia Woolf permite ao leitor a possibilidade de vislumbrar uma miríade de perspectivas acerca de personagens como Clarissa Dalloway, Peter Walsh (ex-noivo de Clarissa, preterido por esta ao conhecer Richard Dalloway e a promessa de um casamento marcado por interesses sociais) e Septimus Warren Smith (ex-combatente de guerra irremediavelmente atormentado pelos conflitos armados do qual participou⁴). Tal qual as artes cubistas, a narrativa de Woolf busca retratar o objeto a partir de variados pontos de vista e em temporalidades distintas, como em um processo de *colagem*, que fizeram

artistas como Pablo Picasso e Georges Braque tão célebres.

Ao introduzir uma edição de *Mrs. Dalloway* publicada em 1992, a crítica literária norte-americana Elaine Showalter observou que a narrativa literária de Virginia Woolf, ao se revelar como um produto de sua época, aproximou-se da narrativa cinematográfica ao refratar o foco narrativo de maneira semelhante a qual os Cubistas fragmentaram o plano visual. Além disso, Showalter acrescentou que as personagens de Woolf “são o produto de seu passado como também de seu presente”, visto que concentram em sua essência “a soma de múltiplas perspectivas sobre elas” (Showalter, 1992: xxi).

Em outras palavras, a narrativa de Virginia Woolf é resultado de uma rede intrincada de pontos de vista diversos e que, justapostos em fragmentos, são passíveis de adaptação para a tela do cinema, visto que o tempo da narrativa está refratado em várias dimensões. A passagem na qual Peter Walsh, envolto em um turbilhão de seus próprios pensamentos ao caminhar pelas ruas de Londres, é um exemplo latente deste fato:

Lembra-te da minha festa, lembra-te da minha festa, dizia Peter Walsh, enquanto parava na rua, falando a si mesmo ritmicamente, ao compasso daquela vaga sonora, o som direto do Big Ben batendo a meia hora. (Os pesados círculos dissolviam-se no ar.) Oh! essas festas, pensou; as festas de Clarissa. Por que dá essas festas? Não que as desaprovasse, como tampouco àquele homem de jaqueta e cravo na botoeira, que vinha na sua direção. Só uma pessoa no mundo podia estar como ele estava: *amando* [grifo nosso]. E ei-lo ali; esse afortunado homem, ele próprio, refletido na vitrina de um fabricante de automóveis, em Victoria Street. Toda a Índia estendia-se às suas costas; planícies, montanhas; epidemias de cólera; um distrito duas vezes maior do que a Holanda; decisões que ele tivera de tomar sozinho – ele, Peter Walsh, que estava agora, realmente amando pela primeira vez na vida. Clarissa havia-se tornado seca, pensou; e um tanto sentimental, em compensação, suspeitou ele, contemplando os grandes caminhões capazes de fazer... quantas milhas com quantos litros? Pois tinha vocação para mecânica; inventara um arado no seu distrito e encomendara carrinhos de mão da Inglaterra,

mas os cules não queriam usá-los; e de tudo isso Clarissa nada sabia (Woolf, 1980: 50).

A festa na residência dos Dalloway se iniciou com a expectativa de encontros importantes e grandes surpresas para a anfitriã. Na medida em que convidados ilustres (e outros não tão ilustres ou benquistos assim) são anunciados para a recepção do casal, dois personagens que marcaram a juventude de Clarissa aparecem para o evento: o primeiro é Peter Walsh, que depois de ler uma carta enviada por sua ex-noiva naquela mesma tarde, resolveu ceder os apelos e participar da festa daquela noite; a segunda é Sally Seton (em 1923, atende como Lady Rosseter, casada e mãe de cinco filhos), velha amiga (e ex-amor) da Sra. Richard Dalloway, que estava de passagem por Londres e resolvera reencontrar os amigos depois de anos. No decorrer das horas de festejo, há um misto de satisfação e nostalgia para Clarissa Dalloway; em primeiro lugar, porque, como costuma cultivar a arte de receber, verifica que todos estão se divertindo; em segundo lugar, ao descobrir que boa parte da vitalidade de Sally e Peter não se esvaiu com o passar das décadas e que o espírito deles pouco mudou em relação àquele verão em que estiveram juntos em Bourton (cf. Dick, 2000: 55).

O clima de harmonia na festa se dissolve temporariamente quando o casal Bradshaw chega à recepção dos Dalloway. Clarissa se sentiu sobressaltada por pressentir que Sir William não trazia boas notícias naquela noite. Ao saber da boca de Lady Bradshaw que o casal se atrasara para a festa por causa do suicídio de um paciente de seu marido, Clarissa pensou de forma indiferente e egoísta ao achar que a morte não deveria aparecer no meio de sua festa (cf. Woolf, 1980: 176). A morte de Septimus é o elo definitivo entre ele e a personagem que dá título ao livro de Virginia Woolf, evidenciando a crítica que a autora faz à alta sociedade inglesa, debochando de seus valores, de sua ética duvidosa, de sua falta de compaixão com os

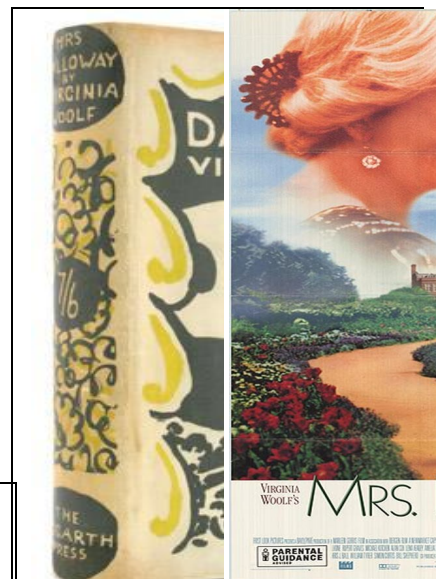
semelhantes. A voz do pensamento de Clarissa Dalloway dá margem ao leitor de como se processa a moral de boa parcela da classe dominante:

Que tinham os Bradshaws de falar de morte na sua festa? Um jovem se havia suicidado. E falavam disso na sua festa – os Bradshaws falavam de morte. Suicidado... mas como? [...] Jogara-se de uma janela. O chão como que subia; duras, agudas, as pedras penetravam o corpo. Ali jazia (aquele golpe, aquele golpe no cérebro!), e depois o afogamento na treva. Assim o via. Mas por que fizera ele aquilo? e os Bradshaws falavam aquilo em sua festa! (Woolf, 1980: 176).

Ao contrário do que Clarissa Dalloway esperava, as novas trazidas pelo casal Bradshaw não tiraram o brilho de sua festa. Tudo transcorre de maneira agradável: a presença de convidados importantes (o Primeiro Ministro, entre estes), a presença fulgurante de sua filha, Elizabeth Dalloway (que não tinha dado certeza de sua presença por estar excessivamente influenciada por sua tutora, Doris Kilman, que não nutria a menor simpatia por Clarissa) e os velhos amigos – todos imersos em um jogo social caracterizado por clichês e atitudes que fazem a alta roda girar com classe, maestria e futilidade. Todos estes clichês e lugares-comuns não escaparam ao olhar irônico e atento de Virginia Woolf, que se baseou nas recepções sediadas pela própria família em Hyde Park Gate ou na casa de praia dos Stephen em St. Ives⁵, dentre outros fatos (cf. Lemasson, 2011: 63-64).

Mrs. Dalloway fez de Virginia Woolf uma das vozes literárias mais importantes do século XX. Ao contar os fatos e pensamentos de sua personagem-título através da técnica do *streamofconsciousness* (fluxo de consciência), a obra faz uma diferenciação entre tempo real e tempo da consciência, privilegiando sentimentos e pensamentos em detrimento de ações relatadas em sequência, afinal “como quase todos os artistas modernos”, Virginia Woolf acreditava que existia apenas “uma possibilidade

de alcançar unidade num mundo fragmentado: por meio de uma percepção altamente individual, com a qual o remontamos constantemente” (Zschirnt, 2006: 258). Cabe ao leitor da obra literária investir a capacidade de organizar os fragmentos que Woolf nos propõe em sua narrativa, visto que ela sente a necessidade “de contar o passamento a prestações” (Dick, 2000: 51), desafiando as convenções do romance tradicional e primando pela subversão das convenções da forma romanesca.



Primeira edição de Mrs. Dalloway editada pela Hogarth Press (1925).

Pôster do filme de Marleen Gorris estrelado por Vanessa Redgrave (1997).

Cena 2: Mrs. Dalloway vai ao cinema

Marleen Gorris, ganhadora do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro por *Antonia's Line* (1995)

A diretora holandesa Marleen Gorris, ganhadora do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro por *Antonia's Line* (*A Excêntrica Família de Antônia*, 1995), elegeu um projeto sofisticado para o seu sexto longa, de 1997: transpor o universo literário de Virginia Woolf para a sétima arte a partir de uma adaptação de *Mrs. Dalloway*. O principal desafio a ser encarado por esta *filmmaker* de renome era como recriar os fluxos de consciência das personagens e dar voz ao pensamento de cada um deles em um meio de comunicação no qual a *ação* é matéria-prima. O roteiro adaptado de Eileen Atkins manteve esta característica do romance em seus mínimos detalhes – fotografia, figurino e escolha de elenco também foram fatores primordiais para que a transposição do romance de Woolf para o cinema fosse bem-sucedida.

É de natureza evidente que a tendência crítica de que o espectador deve buscar na obra cinematográfica uma “fidelidade” em relação à obra literária que o originou não deve ser posta em questão, visto que há distinções marcantes entre as linguagens literária e cinematográfica. Um filme cujo roteiro foi fruto de uma adaptação de um clássico da Literatura é, na verdade, uma releitura do texto original porque é “capaz de recriar, criticar, parodiar e atualizar os significados” (Corseuil apud Rocha, 2006: 2) do romance. Por possuir uma filmografia na qual aborda privilegiadamente a questão do *feminino*, Marleen Gorris buscou uma releitura do clássico de Woolf em seu longa-metragem.

Enquanto o romance dá voz às percepções de uma infinda quantidade de personagens, Gorris centra o foco de sua narrativa em apenas três – Septimus Warren Smith, Clarissa Dalloway e Peter Walsh, respectivamente. O intuito desta restrição é de conferir ritmo à trama cinematográfica e de situar o espectador-leitor em um contexto histórico específico. A primeira

cena do filme é justamente a de Septimus na Itália durante a 1.^a Guerra Mundial tentando salvar seu amigo Evans de ser morto em combate. No *take* seguinte, Clarissa Dalloway aparece em seu quarto, cinco anos depois, dividida entre pensamentos profundos e corriqueiros, já arrumada para a sua ida às ruas de Londres. Ao sair para a floricultura e encontrar seu velho amigo Hugh Whitbread no caminho, a conversa dos dois conhecidos cairá, inevitavelmente, sobre o conflito armado (a esposa de Hugh, Evelyn, está temporariamente internada em um sanatório devido aos traumas da guerra). Já na próxima cena, em *flashback*, uma jovem Clarissa conversa com seu noivo Peter Walsh sobre os dotes intelectuais e sentimentais de Hugh.

É notável a existência de uma intenção didática por parte da diretora/roteirista: a necessidade de estabelecer laços entre Clarissa e Septimus ea de conectar o passado ao presente (o verão passado ao lado de Peter Walsh e Sally Seton em Bourton) já surge a partir dos minutos iniciais da película⁶. A escolha da renomada atriz Vanessa Redgrave para viver a personagem principal também foi um grande acerto de Marleen Gorris, visto que a vasta experiência de Redgrave no cinema e no teatro lhe confere competência suficiente para vivenciar os sentimentos dúbios de Clarissa Dalloway no tocante à sua própria vida – afinal, antes de ser conhecida como Sra. Richard Dalloway, caminhos tiveram que ser trilhados em detrimento de outros (amor e paixão foram preteridos pela necessidade de *status* e segurança financeira). De acordo com uma resenha sobre o filme de Gorris publicada na época (cf. Berardinelli), o filme trata de enfatizar o fato de que todos nós possuímos caminhos a escolher na vida.

A versão fílmica de *Mrs. Dalloway* buscou a supressão de diversas cenas do romance que lhe deu origem com o intuito de conferir maior grau de fluidez à narrativa cinematográfica. Dentre as cenas do romance que foram suprimidas e/ou realocadas para outros pontos do filme destacam-se a

primeira cena em que Elizabeth Dalloway aparece na trama. No livro de Virginia Woolf, a herdeira do casal surge pela primeira vez quando sua mãe e Peter Walsh atingiram um ponto tenso da conversa entre eles. Para não ter que responder diretamente ao ex-noivo se era *realmente* feliz ou não, Clarissa apresenta sua rebenta a Peter de uma maneira teatralmente efusiva e feliz (cf. Woolf, 1980: 49). No longa-metragem, a conversa de Peter e Clarissa é interrompida por Lucy, que se dirige ao quarto de sua patroa para anunciar que os homens de Rumpelmayer já haviam chegado e esperavam pela dona da casa. Outras passagens do romance como os conflitos internos de Doris Kilman, tutora de Elizabeth, o desejo e a frustração de Rezia Warren Smith por não estar casada com um homem que não consiga realizar seu grande sonho (a maternidade), a passagem de Richard Dalloway por sua residência no meio da tarde para visitar sua esposa, levar-lhe flores e saber a respeito de sua filha – o encontro entre marido e esposa no meio do dia foi promovido por Woolf em sua narrativa com o intuito principal de salientar para o leitor que havia um grau de incomunicabilidade entre o casal⁷, o que deixa claro que a escolha de Clarissa por Richard não estava baseada em *sentimentos*, mas na *conveniência*. Infelizmente, no nosso ver, a sequência na qual marido e mulher se encontravam no meio da tarde não foi aproveitada por Gorris em seu longa-metragem, o que poderia guiar a interpretação do leitor-espectador de maneira ainda mais precisa.

A sequência da película na qual Peter Walsh e Lady Rosseter conversavam sobre o passado de Clarissa e os tempos de juventude também sofreu sensíveis modificações em relação ao romance. A conclusão de Sally sobre as relações humanas serve não apenas de consolo para Peter no tocante às decepções do passado, ou para as escolhas feitas por Clarissa no decorrer de sua vida, ou ainda pelo fato da jovem Sally Seton jamais ter posto suas crenças sobre o fracasso do casamento enquanto instituição em

prática⁸. A cena final do filme, na qual Clarissa aparece na biblioteca, olha profundamente para os olhos de seu ex-noivo para que, em sequência, saiam dançando pelo salão ao lado de Richard, Sally, Elizabeth e demais convidados não consta no romance. Marleen Gorris decidiu dar uma espécie de conclusão na trama deixada em aberto por Virginia Woolf na medida em que sugere um clima harmônico entre o passado e o presente de Clarissa Dalloway ao reunir todos em aparente comunhão naquela sala de estar⁹. Tanto para Woolf, quanto para Gorris, o passado e o presente de Clarissa eram pontas a serem unificadas. A escritora deixou esta possibilidade para o leitor. A cineasta optou por unir os elos dissonantes. Uma sugere a possibilidade de reunir o que fora antes posto em direções opostas. A outra decide por tornar a trama com essência mais didática para os olhos do leitor-espectador ao apresentar a sua leitura do enigma que fora antes proposto pela escritora. Cabe ao analista das relações entre o texto literário em questão e a narrativa fílmica baseada na obra literária identificar os pontos nos quais a recriação de um texto já consagrado busca criticar, parodiar e atualizar significantes e significados postos em voga anteriormente pela Literatura.



1



2

3

4



5



6

O FILME DE MARLEEN GORRIS EM SEIS MOMENTOS:

- 1 e 2 – Clarissa ao lado de Sally Seton e Peter Walsh em Bourton vivendo o ápice de sua juventude.
 3 – Septimus Warren Smith (observado por sua esposa, Rezia) em meio a alucinações de seu tortu-
 passado.
 4 – Mrs. Dalloway caminha por Westminster, entre ações, impressões e insistentes reminiscências.
 5 – Mr. e Mrs. Dalloway, sorridentes e vivazes, recebem ilustres presenças em sua recepção.
 6 – Clarissa Dalloway esboçando um sorriso ao exercitar o que sabe exercer melhor, a arte de receber.

Cena final: outras questões sobre literatura e cinema

A proposta que se faz aqui presente buscou analisar de maneira breve o diálogo entre duas expressões artísticas com linguagens altamente distintas. É evidente que contemplar questões mais específicas no tocante às versões literária e fílmica de *Mrs. Dalloway*, expondo propostas de análise mais detalhadas e resgatando maior arsenal crítico-teórico exige maior quantidade de tempo e espaço. No entanto, não podemos nos furtar em apresentar duas

perspectivas de análise que problematizaram as relações críticas entre Literatura e Cinema.

A primeira perspectiva que trazemos à baila foi formulada pelo poeta e crítico literário Sebastião Uchoa Leite. Em seu ensaio “*As relações duvidosas: notas sobre Literatura e Cinema*” (2003), o estudioso observou que o elo que une Literatura e Cinema *sempre* estará em conflito permanente ao levarmos em conta os elementos formais que as constituem, pois

[a Literatura] tende para a extensão e o desdobramento do tempo, [...] [o Cinema], para a retenção e a condensação no tempo. Embora sejam, do ponto de vista da ficção, artes narrativas por igual, os seus meios (um, a imagem; a outra, a escrita) a dissociam por completo, não só quanto à transmissão da mensagem como por sucessividade não delimitada temporalmente, isto é, o receptor do texto literário não tem, em princípio, a percepção presa à determinado período de tempo. Pode percorrê-lo na extensão do tempo por ele mesmo determinada, rápida ou vagarosa. O efeito do filme sobre o espectador é o da imediatez: o espectador está limitado ao tempo em que se passa a trama, em princípio. Se este tem duas horas de projeção, a percepção dele é igual quanto ao tempo, que é o da sua duração (Leite, 2003: 143).

As razões propostas por Leite em seu texto nos levam à conclusão de que é *impossível* para uma versão fílmica de *Mrs. Dalloway* ser bem-sucedida nas telas de cinema se o diretor / roteirista não impingirem estratégias adaptativas do original para as telas (corte de personagens e de fatos da narrativa literária, para não citar outros exemplos) de modo que o público consiga captar a *essência* do romance publicado por Virginia Woolf em 1925.

A segunda e última contribuição de caráter crítico que resgatamos para concluir este artigo é de um dos mais renomados e influentes críticos e teóricos do cinema, André Bazin. O co-fundador dos *Cahiers du Cinéma* defendia a igualdade do Cinema enquanto *arte* em relação ao romance e o

teatro – expressões artísticas mais antigas do que a chamada *Sétima Arte* (cf. Bazin, 1991: 93). Outra concepção crítica defendida pelo francês era a de que um bom filme baseado em um texto literário “deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito” [da obra literária] (Bazin, 1991: 96), afinal, “as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a procura das equivalências” [entre filme e romance], visto que “elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança” (Bazin, 1991: 95).

Ao levarmos em conta os pressupostos críticos de Bazin, é salutar para nós, estudiosos de Literatura, ter a lembrança de que

É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale por um outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura. Este raciocínio está confirmado por todas as estatísticas da edição, que acusa um aumento surpreendente da venda das obras literárias depois da adaptação pelo cinema. Não, na verdade a cultura em geral e a literatura em particular nada têm a perder com a aventura! (Bazin, 1991: 93).

Por isso, a proposta de Marleen Gorris ao recriar as páginas escritas por Virginia Woolf na tela de cinema é bem-sucedida por dois simples motivos:

- 1º. Relembrando a epígrafe deste trabalho, a experiência da criação de uma obra-prima *não perpassa por uma única voz*. E, como podemos concluir com o que foi exposto aqui, a voz de Gorris está longe de se situar como uma *voz dissonante* em relação à obra de Woolf;
- 2º. A filmagem de *Mrs. Dalloway* certamente trará novos

interessados em conhecer o universo literário de Virginia Woolf e buscar novas interpretações para uma das obras mais controvertidas de toda a Literatura¹⁰.

De qualquer maneira, na queda de braço das interfaces entre Literatura e Cinema, a entidade que certamente lucrará com as tensões propostas neste intenso diálogo, bem-sucedido ou não, é o *leitor/espectador*. Cabe a este o interesse tanto pelo que foi um dia escrito pelos artífices da escrita como pelo que foi (ou há de ser transposto) por cineastas nas telas dos cinemas mais próximas de cada um.

Referências

Livros e artigos acadêmicos

BAZIN, André. “Por um cinema impuro”. IN: **O Cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991, pp. 83-104.

BLUESTONE, George. “The Limits of the Novel and the Limits of the Film” IN: **Novels into film**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1957, pp. 1-64.

DICK, Susan, “Literary realism in *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse*, *Orlando* and *The Waves*”. IN: ROE, Sue & SELLERS, Susan (orgs.). **The Cambridge Companion to Virginia Woolf**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 50-71.

LEITE, Sebastião Uchoa. “As relações duvidosas: notas sobre Literatura e Cinema”. IN: **Crítica de Ouvido**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 143-173.

LEMASSON, Alexandra. **Virginia Woolf**. Tradução de Ilana Heinberg. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SHOWALTER, Elaine. “Introduction”. IN: WOOLF, Virginia. **Mrs.**

Dalloway. London: Penguin, 1992, pp.xi-xlvi.

SILVA, Carlos Augusto Viana da. “Adaptação Cinematográfica de *Mrs. Dalloway* como Tradução”. IN: **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v.2, n.º2, pp. 127-135, 2002.

SILVA, Vinícius Rangel Bertho da. “*Mrs. Dalloway*: das páginas de Virginia Woolf à tela de cinema” IN: RODRIGUEZ, Benito Martinez (org.). **Anais do XII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**. Curitiba: ABRALIC, 2011. *E-book*.

STRATHERN, Paul. **Virginia Woolf em 90 minutos**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

TROTTER, David. “Virginia Woolf and Cinema”. IN:CHRISTIE, Ian;GRANT, Michael; SMITH Murray; STANFIELD, Peter (Orgs.). **Film Studies: An International Review**. Manchester: Manchester University Press: 2005, pp. 13-26

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Mário Quintana. 12ª Reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

ZSCHIRNT, Christiane. **Livros: tudo o que você não pode deixar de ler**. Tradução: CláudiaAbeling. São Paulo: Globo, 2006.

Sites da internet

BERARDINELLI, James. “Mrs. Dalloway – A film review by James Berardinelli” IN: http://www.reelviews.net/movies/m/mrs_dalloway.html - Acesso em 19/07/2011.

CANNON, Damian. “Mrs. Dalloway (1997) – A review by Damian Cannon”. IN: http://www.film.u-net.com/Movies/Reviews/Mrs_Dalloway.html - Acesso em 19/07/2011.

ROCHA, Ivan Sousa. “As duas *Mrs. Dalloway*: O romance de Virginia Woolf e sua versão para o cinema”. IN: **Gênero, teoria e literatura**:

intersecções multiculturais. Curitiba: UFPR, 2006. IN: www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/I/Ivan_Sousa_Rocha_32.pdf - Acesso em 19/07/2011.

<http://www.imdb.pt/name/nm0331296/filmotype> - Acesso em 19/07/2011.

Filmes

DALDRY, Stephen (*Direção*). **The Hours [As Horas]**. Com Meryl Streep, Juliane Moore, Nicole Kidman e grande elenco. EUA: 2003, 115 min.

GORRIS, Marleen (*Direção*). **Mrs. Dalloway [A Última Festa]**. Com Vanessa Redgrave, Natasha McElhone, Rupert Graves e grande elenco. Inglaterra: 1997, 100min.

Notas:

1 Este artigo é uma versão revista e ampliada do artigo e resumo publicados nos Anais do *XII Congresso da ABRALIC* [vide item **Referências**], visto que uma das publicações citadas difere sensivelmente do que foi enviado pelo autor à Associação no mês de agosto de 2011. De forma que os enganos cometidos pela instituição em questão sejam reparados, apresento aqui uma nova versão do artigo e do resumo.

Dedico este artigo à **Renata Emily Fonseca Rodrigues**, irmã que a vida me proporcionou com muito carinho e uma das mulheres mais intensas que esta vida jamais viu. Aproveito também para fazer um profundo agradecimento ao eterno amigo **Nilton M. Serra** por ter sugerido o mote e por ser o primeiro leitor (e crítico audaz) da versão final do trabalho que aqui se apresenta.

2 É importante ressaltar que Joyce se utilizou deste mesmo procedimento antes de Woolf em *Ulisses* (1922), que foi enviado à Hogarth Press (editora fundada por Virginia e por seu marido, Leonard Woolf, anos antes) no dia 24 de abril de 1917. No entanto, o manuscrito foi recusado devido ao fato de ser excessivamente extenso para os padrões do que os Woolf poderiam publicar naquela época, visto que a editora iniciou suas atividades de forma meramente artesanal (cf. Lemasson, 2011: 109).

3 Ao encontrar este amigo de infância, Clarissa lhe confia uma opinião que salienta a importância do cenário urbano para o romance (e para a própria Virginia Woolf): “Gosto de passear por Londres. Sempre é melhor do que passear pelo campo” (Woolf, 1980: 9).

4 A descrição do personagem feita por Virginia Woolf, no início da narrativa, já indicava a aniquilação deste por causa dos males do conflito armado: “Septimus Warren Smith, de cerca de trinta anos, pálido, nariz aquilino, sapatos amarelos e sobretudo puído, de olhos claros, com esse olhar desconfiado que inspira desconfiança aos demais” (Woolf, 1980: 17).

5 Uma das características mais marcantes da mãe de Virginia, Julia Stephen, era a de ser uma exímia anfitriã. Já seu pai, o intelectual e escritor Leslie Stephen, era influente e respeitado pela intelligentsia inglesa e seus colegas da Universidade de Cambridge. Tais fatos fizeram com que os Stephen tivessem uma vida social intensa (cf. Lemasson, 2011: 74).

6 O espectador-leitor já tem noção de parte da importância destes personagens em 10 minutos de filme, enquanto os leitores do romance ainda estão na metade da “caminhada” de Clarissa ao se depararem com a décima página de *Mrs. Dalloway*, por exemplo.

7 Ao ver o marido se afastar antes de repousar no meio daquela fatídica tarde de junho, Clarissa pensou sobre a relação dos dois: “Há uma dignidade nas pessoas; uma solidão; até entre marido e mulher, um abismo [grifo nosso]; mas que se devia respeitar (...)” (Woolf, 1980: 116).

8 Nesta ocasião, Sally diz a Peter Walsh, em tom conclusivo, que “todos os relacionamentos são apenas riscos nas superfícies”, evidenciando a ausência de afinidades entre muitos casais, por exemplo.

9 O trecho final do romance de Virginia Woolf evidencia a decisão da autora de deixar para a imaginação do leitor o que aconteceria entre Clarissa e Peter depois que ela o encontrasse na biblioteca da casa dos Dalloway:

“– Eu também vou – disse Peter [a Sally Seton], mas deixou-se ficar sentado, um momento. Mas que terror é este? pensou consigo, Que êxtase me vem? Que é que me enche de tão extraordinária excitação?

É Clarissa, descobriu.

Pois ela ali estava.” (Woolf, 1980: 187).

10 É importante salientar que a obra literária de Virginia Woolf passou a ter uma comunidade mais extensa de leitores após a publicação de *As Horas*, aclamado (e belíssimo) romance do escritor norte-americano Michael Cunningham, cuja trama relata o

cotidiano de três mulheres que vivem em épocas diferentes e que foram, cada uma à sua maneira, intensamente marcadas por Mrs. Dalloway: a primeira é Clarissa Vaughan, renomada editora de Nova York; a segunda é Laura Brown, dona de casa norte-americana que vivia atormentada entre o desejo de uma paixão impossível e as limitações de sua vida marital no limiar dos anos 1950; a terceira personagem, não menos importante, é a própria Virginia Woolf, que começa a escrita de seu quarto romance em Richmond, em 1923. A transposição desta obra para o cinema feita pelo diretor Stephen Daldry e pelo roteirista David Hare (além das atuações primorosas das atrizes Meryl Streep, Juliane Moore e Nicole Kidman), no ano de 2002, também merece destaque para o fato de que muitos (inclusive o autor destas linhas) passaram a demonstrar interesse pelo universo literário de Woolf a partir da merecidíssima consagração desta película.