

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

TAÍS DE OLIVEIRA

Enunciação e intertextualidade no filme
***As horas*, de Stephen Daldry**

São Paulo

2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

TAÍS DE OLIVEIRA
tais.oliveira@usp.br

Enunciação e intertextualidade no filme

***As horas*, de Stephen Daldry**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Linguísticos

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Elizabeth Harkot de La Taille

São Paulo

2015

OLIVEIRA, Taís de. *Enunciação e intertextualidade no filme As horas, de Stephen Daldry*.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos meus pais, Joana e Joilson, que sempre me incentivaram a estudar e se sacrificaram para me dar todas as condições necessárias para concluir mais esta etapa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Elizabeth Harkot de La Taille, minha orientadora desde “pequeninha”, no segundo ano da graduação, pelo apoio incondicional durante essa jornada semiótica que já completa nove anos.

Agradeço também à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela concessão das bolsas de Mestrado no País (processo nº 2012/24233-1) e de Estágio Pesquisa no Exterior (processo nº 2013/19891-2) e ao parecerista escolhido pela Fundação pelas contribuições ao trabalho, manifestadas no parecer ao Relatório Científico Parcial¹.

Agradeço ao Departamento de Letras Modernas (DLM) desta instituição e aos colegas e professores do GESUSP, pela troca de ideias e trabalhos em parceria.

Agradeço à Universidade de Liège (ULg) pelo acolhimento para o estágio sanduíche e à Maria Giulia Dondero pela orientação durante este período e pelas contribuições no exame de qualificação.

Agradeço igualmente à Norma Discini pelas contribuições no exame de qualificação e em tantas outras conversas, em Paris ou em Pinheiros.

À Maristela Rodrighero Salinas e Carolina Lindenberg Lemos, duas amantes do filme *As horas* com quem tive conversas esclarecedoras.

À Hélène Spitaels pelo acolhimento durante o estágio sanduíche, quem se tornou muito mais do que uma anfitriã.

À Hélène Spitaels, Céline Vanderwinkel e Julie Gonzalez pela revisão dos trabalhos escritos em francês.

À Paula Martins de Souza pela ajuda na tradução dos trechos da obra de Fontanille (1995) citadas no corpo do texto e por todos os toques com relação à burocracia ligada à bolsa.

À Marina Maluli César pela ajuda na entrega do relatório de qualificação à Norma Discini, que estava em Paris na época, e também pela generosidade em compartilhar seu conhecimento enciclopédico sobre bolsas.

À Natália Cipolaro Guirado pela revisão do texto e por ser essa amiga sempre tão carinhosa e tão presente.

¹ As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

À Nathália Horvath Simões, Marta Bidoli Fernandes, Aryana Aparecida de Souza e Nathália Rodrighero Salinas Polachini pela amizade de sempre. À última agradeço também por tirar minhas dúvidas com relação à formatação do texto.

E, finalmente, agradeço à minha mãe, Joana Medeiros Costa Oliveira – que tantas vezes assistiu ao filme *As horas* comigo, tendo que prestar atenção nesse ou naquele aspecto –, ao meu pai, Joilson Gonçalves Oliveira, e a todos os meus familiares, sem os quais eu nunca teria chegado até aqui, em especial à minha avó, Edite Medeiros Costa, que me alimenta de amor – e de comida – todos os dias.

“You cannot find peace by avoiding life”
(Fala da personagem Virginia Woolf em *As horas*)

RESUMO

OLIVEIRA, T. **Enunciação e intertextualidade no filme *As horas*, de Stephen Daldry**. 2015. 118 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Tendo por teoria norteadora a Semiótica Discursiva de linha francesa analisamos o filme *As horas* (*The Hours*, Stephen Daldry, 2002), adaptação fílmica do romance homônimo de Michael Cunningham (*The Hours*, 1998). Embora se trate de uma adaptação intersemiótica, não fazemos aqui um estudo sobre este tema. Nosso principal objetivo é analisar o filme *As horas* à luz da Semiótica Discursiva, identificando os elementos intertextuais contidos no filme e desvelando o papel destes no processo de construção dos efeitos de sentido da obra. O *corpus* escolhido é constituído por diversos intertextos, já que se trata de uma obra baseada no romance *Mrs. Dalloway* (WOOLF, 2003 [1925]) e na biografia de Virginia Woolf, proporcionando assim vários níveis de leitura. Sua análise é, portanto, desafiadora, principalmente quanto ao recorte a ser adotado. O texto apresenta diferentes níveis de produção de efeitos de sentido, dependentes da competência do enunciatário em identificar remissões ou citações ali presentes. Partimos de uma análise imanente estrita ao filme – baseando-nos na teoria semiótica clássica (GREIMAS; COURTÉS, 2008 [1979]), na semiótica tensiva (ZILBERBERG, 2006 [1988] & FONTANILLE, 1995) e na sociossemiótica (LANDOWSKI, 2004; 2005a; 2005b) –, passamos pelas questões de intratextualidade (GREIMAS; COURTÉS, 1986) e de enunciação enunciada (DONDERO, 2013a; 2013b; 2014), mostrando como o filme reflete sobre si mesmo e sobre o fazer literário, adquirindo um caráter metasemiótico (KLINKENBERG, 2000), e finalizamos pela discussão sobre a intertextualidade do filme (FIORIN, 2003) e sobre sua autonomia enquanto produtor de sentido (DISCINI, 2004 [2001]).

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade. Intratextualidade. Enunciação. Metalinguagem. *As horas*.

ABSTRACT

OLIVEIRA, T. **Enunciation and intertextuality in the movie *The Hours*, by Stephen Daldry**. 2015. 118 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

The movie *The Hours* (Stephen Daldry, 2002), a filmic adaptation of the homonymous novel by Michael Cunningham (*The Hours*, 1998) is analyzed within the framework of Discourse Semiotics. Our main objective is the identification of the intertextual elements and the unveiling of their role in the process of construction of meaning effects deriving from the film. The chosen corpus consists of several intertexts, since it is based on Virginia Woolf's novel *Mrs. Dalloway* (first published in 1925) and on Woolf's biography, providing several levels of pertinence for interpretation and thus several levels of interpretation. Its analysis is, therefore, challenging, especially regarding the level of pertinence to be adopted. The text offers different levels of production of meaning effects, which depend on the competence of the enunciatee to identify references or citations. We start with an immanent analysis, i.e. strict to the movie, – based on classic semiotics methodology (GREIMAS; COURTÉS, 2008 [1979]) and on its most recent developments (ZILBERBERG, 2006 [1988]; FONTANILLE, 1995; LANDOWSKI, 2004; 2005a; 2005b). We also treat issues such as intratextuality (GREIMAS; COURTÉS, 1986) and enunciated enunciation (DONDERO, 2013a; 2013b; 2014), showing how the movie reflects itself and the literary creation process, establishing itself as a metasemiotic object (KLINKENBERG, 2000). Finally, we discuss its intertextual figures (FIORIN, 2003) and its autonomy in the process of producing meaning (DISCINI, 2004 [2001]).

Keywords: Intertextuality. Intratextuality. Enunciation. Metalanguage. *The Hours*.

SUMÁRIO

Introdução, 10

Capítulo 1: Do enunciado do filme, 14

- 1.1 *O percurso de Clarissa, 14*
 - 1.1.1 *Plano narrativo, 15*
 - 1.1.2 *Plano fundamental, 18*
 - 1.1.3 *Hipótese intertextual, 20*
- 1.2 *Análise missiva da oposição de base, 21*
- 1.3 *A oposição de base e a luminosidade, 27*
- 1.4 *Hábito versus rotina, 29*
 - 1.4.1 *Laura e Dan Brown, 31*
 - 1.4.2 *Virginia e Leonard Woolf, 36*
 - 1.4.3 *Clarissa Vaughan e Richard Brown, 41*
- 1.5 *Opressão versus Liberdade, 43*
- 1.6 *Conclusões parciais, 45*

Capítulo 2: Da enunciação do filme, 48

- 2.1 *Sobre a reflexividade do filme, 49*
- 2.2 *Sobre a enunciação do filme, 58*
- 2.3 *Conclusões parciais, 68*

Capítulo 3: Da intertextualidade do filme, 70

- 3.1 *Do dialogismo à intertextualidade, 70*
- 3.2 *Intertextualidade e interdiscursividade, 73*
 - 3.2.1 *Definições não-técnicas, 73*
 - 3.2.2 *Definições técnicas, 74*
- 3.3 *A intertextualidade no filme As horas, 77*
 - 3.3.1 *Tipologia dos intertextos, 77*
 - 3.3.2 *Tipologia das relações, 82*
- 3.4 *A interdiscursividade no filme As horas, 93*
- 3.5 *Sobre os níveis mais profundos, 97*
- 3.6 *Intertextualidade e a construção das personagens, 97*
- 3.7 *Da autonomia do filme, 99*
- 3.8 *Conclusões parciais, 100*

Considerações finais, 102

Referência fílmica, 105

Referências bibliográficas, 105

Apêndice, 109

Introdução

A teoria norteadora deste trabalho é a Semiótica Discursiva de linha francesa, que tem como fundador e principal expoente Algirdas Julien Greimas. A semiótica de linha francesa ocupa-se principalmente dos processos produtores de efeitos de sentido em textos e discursos de tipos diversos. Há, atualmente, trabalhos desenvolvidos na área de Semiótica da Canção, notadamente por Luiz Tatit (1997), bem como análises de *corpora* ditos sincréticos, compostos por linguagem verbal e visual, como nas análises de histórias em quadrinhos, desenvolvidas por Antonio Vicente Pietroforte (2009).

Enraizada no estruturalismo, a Semiótica é uma teoria que visa a inventariar e explicitar em sua metalinguagem as relações internas dos elementos que compõem um texto, visando compreender como tais relações colaboram para a construção dos efeitos de sentido dos textos, conforme explicam Greimas e Courtés (2008 [1979], p.455), ao definirem a teoria semiótica como uma teoria da significação, cujo principal objetivo é “explicitar, sob forma de construção conceitual, as condições da apreensão e da produção do sentido”.

Tendo a Semiótica raízes saussurianas e hjelmslevianas, as relações internas dos componentes dos textos, mencionadas acima, estão relacionadas à noção de “estrutura”, definida no *Dicionário de Semiótica* como “uma entidade autônoma de relações internas, constituídas em hierarquias” (GREIMAS; COURTÉS, 2008 [1979], p.183). É, portanto, segundo a teoria, esta “rede relacional” que deve ser investigada, excluindo da análise qualquer recurso aos fatos extralinguísticos ou extratextuais, podendo ser estes prejudiciais à homogeneidade da descrição. A esta autonomia da linguística chamamos “princípio de imanência”.

O princípio de imanência foi e permanece uma das condições básicas para o desenvolvimento do modelo semiótico, como explica Jacques Fontanille:

sem o princípio da imanência, não haveria teoria narrativa, mas uma mera lógica da ação aplicada a motivos narrativos; sem o princípio da imanência, não haveria a teoria das paixões, mas uma mera importação de modelos psicanalíticos; sem o princípio da imanência, não haveria a semiótica do sensível, mas somente uma reprodução ou um arranjo de análises fenomenológicas. (2008, p.18)

Porém, o autor alerta sobre a confusão que se faz entre o princípio da imanência e a fixação dos limites da mesma. Segundo ele, o semioticista pode trabalhar “com ‘objetos’, com ‘práticas’ ou com ‘formas de vida’ que estruturam áreas internas da cultura” (2008, p.19). Caberia ao analista então definir suas “semióticas-objeto” para que sua análise seja pertinente e não haja a necessidade de buscar recursos no entorno do objeto.

O filme *As horas* (*The Hours*, Stephen Daldry, 2002), baseado no romance homônimo de Michael Cunningham (*The Hours*, 1998 – pelo qual o autor ganhou os prêmios Pulitzer para ficção, PEN/Faulkner e Stonewall Book Award, todos de 1999), foi um sucesso de público e crítica. Recebeu nove indicações ao Oscar de 2003, incluindo melhor filme, melhor roteiro adaptado e melhor atriz. Além disso, o filme foi premiado com o Globo de Ouro de 2003 de melhor filme e melhor atriz (ambos na categoria drama) e foi indicado em outras cinco categorias para este prêmio, incluindo melhor diretor e melhor roteiro. O filme também ganhou prêmios no Festival de Berlim, no BAFTA e foi indicado a muitos outros.

O roteiro de David Hare não fugiu muito das linhas escritas por Cunningham. As duas obras tratam do entrelace das histórias de três mulheres ligadas pelo romance de Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* (WOOLF, 2003 [1925]). A primeira vive no início do século XX, a segunda, em sua metade, e a terceira, no primeiro ano do presente século.

A primeira das mulheres é Virginia Woolf, personagem baseada na história de uma mulher “real”, as duas outras são fictícias. Há, portanto, no filme, além da história originalmente criada por Cunningham e adaptada para o cinema por Daldry, elementos biográficos de Virginia Woolf bem como elementos intertextuais com relação ao romance *Mrs. Dalloway*.

As três personagens principais – Virginia Woolf (Nicole Kidman), Laura Brown (Julianne Moore) e Clarissa Vaughan (Meryl Streep) são retratadas em um dia de suas vidas. A primeira personagem é a autora do romance mencionado, a segunda está lendo esse livro em algumas cenas em que a vemos e a terceira possui diversas características em comum com a personagem principal do romance de Virginia Woolf, a ponto de ter o nome da obra como apelido, atribuído por seu ex-namorado, Richard (Ed Harris). Todas as

personagens são casadas, Virginia com Leonard Woolf (Stephen Dillane), Laura com Dan Brown (John C. Reilly) e Clarissa com Sally (Allison Janney)².

Nosso principal objetivo é analisar o filme *As horas* à luz da Semiótica Discursiva, identificando os elementos intertextuais contidos no texto em questão e desvelando o papel destes na construção de possíveis efeitos de sentido da obra.

Entendemos “intertextualidade” como “o processo de incorporação de um texto em outro” (FIORIN, 2003, p.30), processo este que não ameaçaria a autonomia das semióticas ou dos discursos, já que para Greimas e Courtés (2008 [1979], p. 272) tal fenômeno implicaria “a existência de semióticas (ou de ‘discursos’) autônomas no interior das quais se sucedem processos de construção, de reprodução ou de transformação de modelos, mais ou menos implícitos”.

O presente trabalho traz para discussão uma obra da importância de *As horas*, abarcando o romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, sobre o qual há diversas referências explícitas no filme. Fizemos também um levantamento, no filme, dos elementos biográficos de Virginia Woolf e daqueles provenientes do romance mencionado e analisamos a relevância dos mesmos para a construção dos efeitos de sentido da obra.

O *corpus* escolhido é desafiador para a teoria semiótica do discurso, a qual busca analisar os textos sem levar em conta dados extratextuais, como explicita a conhecida frase de Greimas “fora do texto não há salvação”. Como então explicitar a construção dos efeitos de sentido atendo-se às relações internas de um texto, sendo este formado por intertextos? Como se daria a compreensão de espectadores que nunca leram *Mrs. Dalloway*? O filme seria incompreensível? Ou trata-se de uma questão de níveis de leitura, dependentes do repertório do enunciatário? Qual limitação o analista de um *corpus* como esse deve imprimir? Como entender a intertextualidade constitutiva?

Buscamos responder a essas perguntas suscitadas pelo filme em três capítulos, organizados da seguinte maneira:

Capítulo 1: Pautadas pela oposição de base de *As horas* (vida *versus* morte) buscamos analisar os aspectos mais relevantes do enunciado fílmico,

² As relações entre esses casais são bastante complexas e serão analisadas no capítulo 1.

começando pelo percurso de Clarissa Vaughan³, que suscita uma primeira hipótese para entendermos a intertextualidade do filme. Para compreendermos os valores envolvidos na oposição de base, investigamos as características missivas envolvidas e as características referentes à luminosidade, tanto no plano verbal como no visual. Analisamos, finalmente, a relação entre os casais da trama, pautadas pelos regimes landowskianos do hábito e da rotina.

Capítulo 2: Neste capítulo, analisamos os caracteres reflexivo e metalinguístico da obra. Fazemos isso através do exame dos intratextos e do jogo enunciativo criado pelo filme. Os principais conceitos mobilizados são os de metatexto, metasemiótica e enunciação enunciada.

Capítulo 3: Iniciando por um percurso histórico do conceito de intertextualidade, perseguimos sua definição tanto no arcabouço teórico quanto dicionarizado. Fazemos então o levantamento e a análise dos elementos intertextuais do filme *As horas*, considerando os desenvolvimentos que a Semiótica fez até a atualidade e propondo soluções para os problemas encontrados. Discutimos, finalmente, a questão da autonomia do texto ora analisado.

³ Começamos o trabalho pela análise de seu percurso por considerarmos Clarissa a personagem central da trama; trata-se do resultado do jogo enunciativo do filme (analisado no segundo capítulo): Clarissa Vaughan é a transposição da personagem principal de *Mrs. Dalloway* para o século XXI.

Capítulo 1: Do enunciado do filme

“Someone has to die in order that the rest of us should value life more. It’s contrast.”
(Fala da personagem Virginia em *As horas*)

Este capítulo é desenvolvido em torno da oposição de base do filme, vida *versus* morte. Fazemos, em um primeiro momento, uma análise do percurso do casal principal da trama – Clarissa e Richard –, passando tanto pelo plano do conteúdo (ao detalharmos o percurso da personagem Clarissa Vaughan e sua tentativa de manipular Richard) quanto pelo plano da expressão (ao analisarmos a missividade da oposição de base mencionada e a relação desta com a luminosidade do filme).

Em seguida, analisamos, a partir do modelo landowskiano, as interações internas a cada um dos três casais apresentados no filme, mostrando os pontos em comum entre eles. Para isso, lançamos mão dos conceitos de *hábito* e *rotina* buscando desvelar o papel desses regimes de fruição na construção dos efeitos de sentido do texto, sobretudo no que tange à interação entre os membros dos três casais apresentados na trama, isto é, as três personagens femininas – Virginia Woolf, Laura Brown e Clarissa Vaughan – e as três personagens masculinas que constituem seus pares – Leonard Woolf, Dan Brown e Richard Brown, respectivamente.

Além disso, levantamos uma hipótese intertextual ancorada no percurso gerativo de sentido e uma hipótese de chaves de leituras intertextuais ancoradas nas citações diretas e indiretas do livro *Mrs. Dalloway* (WOOLF, 2003 [1925]).

1.1 O percurso de Clarissa

A história de Clarissa Vaughan que nos é mostrada no filme *As horas* se passa em Nova Iorque no ano de 2001. Clarissa é uma editora, mora com sua parceira, Sally, e cuida de seu amigo e ex-amante Richard, este sim sua grande paixão. Richard é adético em estado terminal, homossexual e escritor. Durante o dia de suas vidas que nos é mostrado, Clarissa está cuidando dos preparativos

da festa que pretende dar em comemoração a um prêmio literário que seria oferecido a Richard naquela noite.

1.1.1 Plano narrativo

Entre 17'53" e 26'07"⁴ de filme vemos a primeira cena de interação entre as personagens Clarissa e Richard. Trata-se de uma visita rotineira de Clarissa a seu amigo doente. Ela leva flores, verifica se ele comeu e se tomou os remédios corretamente. Durante esta visita acontece uma conversa entre as duas personagens (aproximadamente entre 23 e 26 minutos), na qual nos é revelado o que ao longo do filme descobre-se ser o *Programa Narrativo de uso*⁵ do ator⁶ Clarissa (ver tabela 1)⁷. Neste, ela ocupa a função actancial de *Destinador Manipulador*, tentando fazer com que Richard se convença a continuar vivendo. Tal papel actancial fica claro nas falas transcritas abaixo:

Tabela 1 – Transcrição da cena entre 23'56" e 24'48"

0:23:56
1. Richard: <i>Would you be angry if I died?</i> [...]
2. Richard: <i>I think I'm only staying alive to satisfy you.</i> [...]
3. Clarissa: <i>I don't accept this. I don't accept what you are saying.</i>
4. Richard: <i>Oh, and it's for you to decide. Is it?</i>
0:24:48

⁴ Todas as minutagens são do DVD original reproduzido com o Reprodutor de Mídias VLC, versão 2.0.8 Twoflower.

⁵ Quando um *Programa Narrativo de base* – isto é, aquele em que o *Sujeito* em questão faz algo para mudar o seu estado e entrar em conjunção com seu *Objeto de Valor* principal, seu objetivo final – exige a realização de um outro *fazer*, este segundo programa é chamado de *Programa Narrativo de uso*.

⁶ Embora estejamos analisando um filme, o emprego da palavra *ator*, em nosso texto, não se confunde com o uso desta palavra no senso comum, isto é, para designar a pessoa que interpreta uma personagem. Aqui a palavra *ator* é empregada no sentido metalinguístico, conforme definido na Teoria Semiótica, ou seja, como uma estrutura topológica, uma unidade lexical, que, no discurso, pode receber investimentos de sintaxe narrativa.

⁷ As traduções dos trechos do filme transcritos em tabelas encontram-se em anexo com a mesma numeração do corpo do texto. Assim, a tradução da tabela 1 do corpo do texto encontra-se na tabela 1 do anexo, da tabela 2, na tabela 2 do anexo, e assim sucessivamente. A numeração das falas transcritas em tabelas também se repete no anexo. As falas citadas no corpo do texto fora de tabelas virão acompanhadas de tradução em nota de rodapé. Todas as traduções são as das legendas do DVD original (Legendas Videolar), com eventuais adaptações nossas, buscando fidelidade às falas originais.

O Programa Narrativo de base de Clarissa só é claramente explicitado após uma hora e quinze minutos de filme (ver tabela 2), quando em uma conversa com sua filha Julia (Claire Danes) diz:

Tabela 2 – Transcrição da fala à 1h15'06”

1:15:06
5. Clarissa: <i>When I'm with him, I feel: yes, I am living. And when I'm not with him... yes, everything does seem sort of... silly.</i>

Percebemos então Clarissa ocupando a posição actancial de um *Sujeito* que tem seu *Objeto de Valor* figurativizado em Richard, como mostra a representação (ver esquema 1):

S (Clarissa) => O (Richard)

Esquema 1 – Relação *Sujeito-Objeto* de Clarissa e Richard

A presença de Richard é condição necessária para que Clarissa experiencie a vida em sua plenitude. Assim, mantê-lo vivo seria a aquisição de um *poder-fazer* deste *Sujeito*. Por isso entendemos o primeiro *PN* como sendo um *PN de uso*.

Pode-se perceber a existência de um contrato previamente estabelecido entre Richard e Clarissa segundo o qual o *Sujeito do fazer* na figura de Richard aceita a *manipulação* de seu *Destinador*, figurativizado por Clarissa, e desempenha a ação de continuar vivendo. Para adquirir um *poder-fazer*, tem que se alimentar e tomar os remédios. Tal contrato nos é apresentado já em uma fase enfraquecida (ver tabela 3), como explicitado nas falas:

Tabela 3 - Transcrição da cena entre 19'05" e 19'41"

0:19:05
6. Clarissa: (procurando algo pelo apartamento) <i>They did bring you breakfast. Didn't they?</i> 7. Richard: <i>What a question! Of course.</i> 8. Clarissa: <i>Richard, you did eat it?</i> 9. Richard: <i>Well, can you see it? Is it here? Is there any breakfast lying around?</i> 10. Clarissa: <i>No, I don't see it.</i> 11. Richard: <i>Well, then I must have eaten it. Mustn't I?</i> 12. Clarissa: <i>I suppose...</i> 13. Richard: <i>Does that matter?</i> 14. Clarissa: <i>Of course that matters. You know what the doctors say. (verificando os comprimidos numa mesa ao lado da poltrona onde Richard está sentado) Have you been skipping pills?</i>
0:19:41

Aqui percebemos que há a necessidade de que Clarissa pressione Richard no sentido de forçá-lo a se alimentar e tomar a medicação. Notamos também certa resistência por parte de Richard. Em seguida, durante a segunda visita de Clarissa (ver tabela 4), o contrato que nos foi apresentado já em sua fase enfraquecida sofre um rompimento.

Tabela 4 – Transcrição da cena entre 1h32'19" e 1h33'31"

1:32:19
15. Richard: <i>I don't think I can make it to the party, Clarissa.</i> [...] 16. Clarissa: <i>You do have good days still, you know you do.</i> 17. Richard: <i>Not really. I mean, it's kind of you to say so but it's not really true.</i> [...] 18. Clarissa: <i>And it's the voices that you're hearing now, isn't it?</i> 19. Richard: <i>No, no, no, Mrs. Dalloway. It's you. I've stayed alive for you, but now you have to let me go.</i>
1:33:31

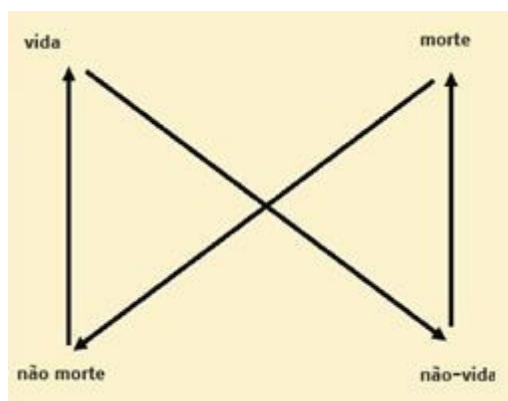
Clarissa não consegue fazer Richard crer em dias melhores. Percebe, portanto, que o poder do *Antidestinator* está fortalecido, em oposição ao seu. Busca então identificar qual *ator* desempenha tal *papel actancial* para tentar combatê-lo. A hipótese de Clarissa era de que o *papel actancial* de *Antidestinator* estaria sendo desempenhado pelo *ator* "vozes" ("voices", fala 18, Tabela 4), as quais Richard ouvia em suas alucinações. Richard, porém, nega tal hipótese (fala 19, tabela 4).

O texto dá indicações de que o *ator* procurado por Clarissa seria a própria doença (AIDS), figurativizada no plano imagético – remédios espalhados pela casa, aspecto físico da personagem (pele ressecada, roupa – a personagem

passa o dia vestindo um roupão), fraqueza e fragilidade vistas quando a personagem se levanta ou anda etc.

1.1.2 Plano fundamental

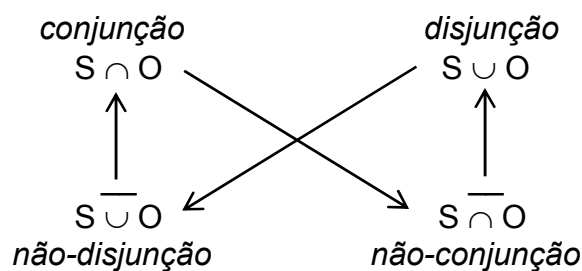
O quadrado semiótico que melhor expressa o percurso de Richard é aquele que opõe *vida* e *morte*, oposição de base do filme (juntamente com o par *opressão versus liberdade*, que será tratado nos itens 1.4 e 1.5), conforme representação abaixo (ver quadrado 1):



Quadrado 1 – Oposição de base: vida *versus* morte

Clarissa deixa transparecer em suas falas e atitudes que acredita, ou quer fazer acreditar, que Richard ainda poderia viver bem e feliz (“*You do have good days still, you know you do.*”, fala 16, tabela 4). Ela o coloca, portanto, na posição *não-morte*, podendo assim ‘ascender’ para a posição *vida*. Porém, Richard se coloca na posição *não-vida*, impossibilitado de retornar para a *vida* e com destino certo e breve em direção à *morte* (“*Not really. I mean, it’s kind of you to say so but it’s not really true.*”, fala 17, tabela 4).

O quadrado acima representado está relacionado ao *PN de uso* do ator Clarissa, aquele no qual ela ocupa a posição de *Destinador* com relação ao *Destinatário* Richard. Um outro quadrado é mais representativo quanto ao seu *PN de base* (ver quadrado 2):



Quadrado 2 – Conjunção versus disjunção

Os *sujeitos* figurativizados por Clarissa e Richard são apresentados desde o início da narrativa na situação de *não-conjunção*. O momento anterior de seus percursos, aquele durante o qual cada um desses *sujeitos* esteve conjunto com seus respectivos *objetos de valor*, aparece-nos somente como um passado potencializado em suas memórias, ao se lembrarem do romance que viveram na juventude.

Transcrevemos abaixo (ver tabelas 5 e 6) os trechos em que cada uma das personagens rememora o momento da *conjunção* plena:

Tabela 5 – Transcrição da cena entre 23'02" e 23'34"

0:23:02
20. Richard: <i>We want everything. Don't we?</i> 21. Clarissa: <i>I suppose we do.</i> 22. Richard: <i>You kissed me on a beach.</i> 23. Clarissa: <i>Yeah...</i> 24. Richard: <i>Do you remember?</i> (Clarissa esboça um sorriso incomum, como que misturando ironia e agonia) <i>How many years ago.</i> 25. Clarissa: <i>Of course I...</i> 26. Richard: <i>What did you want then?</i> (Clarissa não responde) <i>Come closer.</i>
0:23:34

Tabela 6 – Transcrição da cena entre 1h16'00" e 1h17'06"

1:16:00
27. Clarissa: (sentada em sua cama ao lado de sua filha, Julia) <i>If you say to me "When were you happiest?"</i> 28. Julia: <i>Mom...</i> 29. Clarissa: <i>"Tell me the moment you were happiest..."</i> 30. Julia: <i>I know, I know. It was years ago.</i> 31. Clarissa: <i>Yeah...</i> 32. Julia: <i>All you're saying is you were once young.</i> 33. Clarissa: (ri) <i>I remember one morning (deita-se) getting up at dawn... There was such a sense of possibility, you know? That feeling? (Julia deita ao lado de Clarissa) And I remember thinking to myself: So, this is the beginning of happiness. This is where it starts. And of course there'll always be more. (as duas riem. Clarissa acaricia o rosto de Julia) It never occurred to me... it wasn't the beginning. It was happiness. It was the moment. Right then.</i>
1:17:06

A transformação que acontece diante dos olhos do espectador é a passagem do estado de *não-conjunção* ao estado de *disjunção*, posição na qual o filme acaba, já que Richard comete suicídio.

1.1.3 Hipótese intertextual⁸

Há ao menos dois tipos de intertextos ancorados na personagem central da trama, Clarissa; um ligado especialmente ao *nível narrativo* e outro especialmente ao *nível discursivo*.

No *nível narrativo* esta personagem está envolvida em dois *programas narrativos (de base e de uso)*, conforme demonstramos no primeiro item deste capítulo. Os *papéis actanciais* desempenhados pelo ator Clarissa em ambos – de *Destinador manipulador* tentando convencer seu *Destinatário* a continuar vivendo (através da aquisição de um *poder-fazer* que incluía tomar medicação e se alimentar) e de *Sujeito* que se realiza ao entrar em *conjunção* com o *Objeto-sujeito amado* – colocam-na como um espelho do marido de Virginia, Leonard Woolf. Este, de acordo com as biografias, relatos e até mesmo com a personagem Leonard Woolf no livro e no filme *As horas*, está narrativamente para Virginia exatamente como Clarissa está para Richard⁹.

No *nível discursivo* temos o fato de que seu primeiro nome reproduz o da personagem central do romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, e o apelido pelo qual Richard a chama é justamente o título desta obra. Além disso, algumas falas da personagem do filme reproduzem as da Clarissa escrita por Virginia. Um exemplo que pode ser considerado até mesmo uma chave de leitura, por ser no início do filme, é justamente a primeira fala de Clarissa Vaughan que é uma reprodução em discurso direto da primeira frase do romance de Virginia Woolf. Virginia escreveu “*Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself*”¹⁰ (WOOLF, 2003, p. 3). Vemos aos 11 minutos e 9 segundos de

⁸ Esta e outras questões sobre a intertextualidade da obra são tratadas no capítulo 3.

⁹ Esta relação de cuidado tem seu paralelo na relação de Rezia e Septimus, no livro *Mrs. Dalloway*.

¹⁰ “Mrs. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores” (WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Trad. Mario Quintana, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011).

filme (ver tabela 7) a personagem que representa a escritora dando início à sua obra e falando em voz alta a primeira frase de seu futuro romance:

Tabela 7 – Transcrição da cena entre 11'09" e 11'24"

0:11:09
34. Virginia: <i>Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself.</i> 35. Laura: (lendo <i>Mrs. Dalloway</i>) " <i>Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself.</i> " 36. Clarissa: <i>Sally, I think I'll buy the flowers myself.</i>
0:11:24

Como vemos na transcrição acima, logo em seguida à fala de Virginia durante seu processo de criação em 1923, vemos Laura Brown lendo a mesma frase em seu livro em 1951 e Clarissa Vaughan, em 2001, transpondo a frase do discurso indireto para o discurso direto, ao dizer que iria ela mesma comprar as flores.¹¹

1.2 Análise missiva¹² da oposição de base

Cada uma das duas personagens aqui analisadas tem uma visão distinta com relação à vida e à morte. Para Clarissa a vida tem caráter *emissivo* e a morte, *remissivo*. Já Richard enxerga da maneira oposta, para ele a vida tem caráter *remissivo* e a morte é que tem caráter *emissivo*.

Três associações feitas por Zilberberg no livro *Razão e poética do sentido* (2006 [1988], p. 137), em que dedica um capítulo ao estudo do "fazer *missivo*", foram de grande valia para nossa análise. No capítulo em questão, o teórico associa a *remissão* ao fechamento, à intensidade e à implosão, e a *emissão* à abertura, à extensidade e à explosão.

Com base nas associações de Zilberberg acima reproduzidas, exemplificaremos com passagens do filme o que afirmamos no primeiro parágrafo do presente item.

Começamos dizendo que para Clarissa a vida tem caráter *emissivo*. Dentre as características da emissividade mencionadas por Zilberberg (2006

¹¹ As questões de enunciação desta cena são tratadas detalhadamente no capítulo 2.

¹² A missividade é uma maneira de organizar o fluxo discursivo, proposta por Claude Zilberberg (2006 [1988]), que lança mão de cifras sensíveis, sobretudo a da temporalidade e a da espacialidade.

[1988]) e elencadas acima, a abertura é a que se sobressai no caso da personagem feminina; isto porque em sua primeira visita ao apartamento de Richard ela já entra dizendo “*it’s a beautiful morning*”¹³ (por volta de 18 minutos) e sugerindo que deixem entrar um pouco de luz, ao mesmo tempo em que abre as cortinas (ver figura 1).

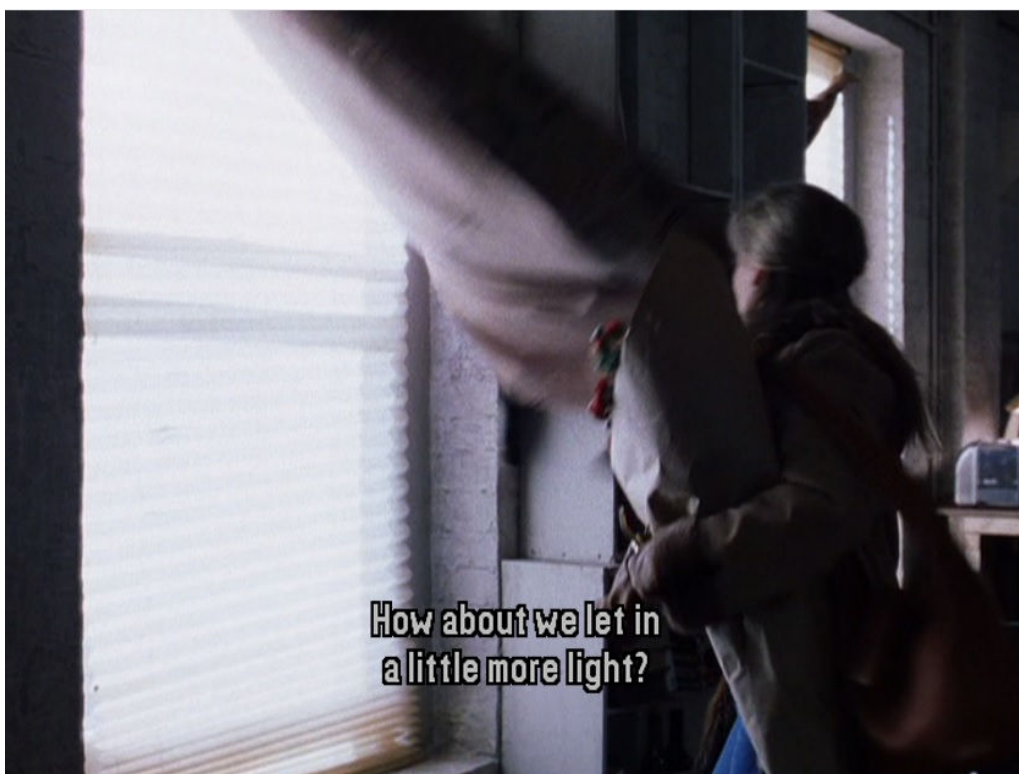


Figura 1 – Fotograma do filme *As horas* aos 18'10"¹⁴

Para esta personagem a morte é experienciada exatamente como Zilberberg (2006 [1988], p. 136) descreve a chegada de algo *remissivo*: “como surpresa, desordem e, evidentemente, como interrupção”, já que antes do suicídio de Richard era o que ela considerava *emissivo* que estava em operação, isto é, a vida. Assim, também de acordo com o que explicita o autor (2006 [1988], p. 137), o *fazer remissivo* sobreveio, enquanto o *fazer emissivo* advinha.

Zilberberg (2006 [1988], p. 136) diz que a surpresa rompe o percurso e o próprio sujeito. As cenas finais do filme (entre 1h41'36" e 1h47'57"), posteriores à surpresa vivida por Clarissa quando do suicídio de Richard, são

¹³ “a manhã está linda”.

¹⁴ Assim como neste caso, a tradução dos trechos que aparecem nas legendas dos fotogramas virão sempre em nota de rodapé, após a identificação da imagem: “Que tal deixarmos entrar um pouco mais de luz?”.

evidência da força de tal ruptura. Nelas, Julia (filha de Clarissa) e Sally (sua companheira) ajudam Clarissa a se desfazer dos preparativos da festa (ruptura do percurso), enquanto a mãe de Richard (Laura Brown) chega. Seu diálogo com Clarissa evidencia que esta também está “rompida”. Clarissa não fala muito durante sua interação com Laura Brown e após a conversa entra em seu quarto, sozinha, fechando a porta atrás de si. Relacionamos o caráter ‘implosivo’ da *remissividade* a esta sua reação internalizada.

Além do *sobrevir* que interrompe o percurso e rompe o sujeito, há uma outra cena que traz indícios de que a morte para Clarissa teria caráter *remissivo*. Trata-se da última cena envolvendo esta personagem (entre 1h50’20” e 1h50’43”), em que ela aparece de camisola no corredor de seu apartamento, apaga a luz, fecha a janela, caminha até a porta do quarto, apaga o abajur, entra no quarto e fecha a porta (ver figura 2). Temos aí uma sequência bastante representativa do “fechamento”, característica própria da *remissividade*, conforme mencionado anteriormente.



Figura 2 – Conjunto de fotogramas do filme *As horas* entre 1h50’20” e 1h50’43”

Zilberberg (2006 [1988], p. 136) diz que a “interrupção do tempo emissivo é um retorno ao ponto de partida”. Temos no final do filme *As horas* o suicídio de Richard, que interrompe o *tempo emissivo* vivido até então por Clarissa, personagem central da trama, fato este que retoma a cena de abertura do filme (trata-se do suicídio da personagem Virginia Woolf). Este movimento circular também é evidenciado pelo apagamento do abajur, ação que Clarissa repete no início e no final do filme. Lá, ao acordar (7’18”), e aqui, ao ir dormir (1h50’38”).

Mostraremos agora como para Richard há a inversão dos valores atribuídos por Clarissa com relação à vida e à morte. Primeiramente, evidenciamos que para ele a vida está relacionada ao ‘fechamento’, característica que Zilberberg relaciona à *remissividade*, já que seu apartamento sempre está com portas, janelas e cortinas fechadas – como nos é mostrado por volta dos 18 minutos de filme, quando da primeira visita de Clarissa (ver figura 3). A única exceção é a cena de seu suicídio (por volta de 1h31’), em que Richard aparece removendo barras de madeira que bloqueavam uma das janelas e abrindo-a (ver figura 4). Reproduzimos abaixo (ver tabela 8) o diálogo que ocorre nesta cena, entre ele e Clarissa, que chega ao apartamento mais cedo do que o que haviam combinado para ajudar Richard a se vestir para a festa.



Figura 3 - Conjunto de fotogramas do filme *As horas* entre 18'08" e 19'17"



Figura 4 - Conjunto de fotogramas do filme *As horas* entre 1h31'15" e 1h34'15"

Tabela 8 – Transcrição da cena entre 1h31'17" e 1h32'10"

1:31:17
37. Clarissa: <i>What the hell is going on here?</i> (ao ver Richard removendo pedaços de madeira da janela) <i>Richard!</i>
38. Richard: <i>What are you doing here? You're early!</i>
39. Clarissa: <i>Wha... wha... what is going on here? What are you doing?</i>
40. Richard: <i>I had this wonderful idea. I needed some light! I needed to let in some light!</i>
41. Clarissa: <i>Richard, what are you doing?</i>
42. Richard: <i>I had this fantastic notion.</i> (tenta andar pelo apartamento, mas cambaleia e segura nos móveis) <i>I took the Xanax and the Ritalin together. It'd never occurred to me.</i>
43. Clarissa: <i>Richard!</i> (tira os óculos e caminha em direção a Richard)
44. Richard: (gritando e levantando a bengala em direção a Clarissa, em posição ameaçadora) <i>Don't come near me!</i> (Clarissa para, assustada. Richard abaixa a bengala) <i>It seemed to me I needed to let in some light.</i> (arranca uma das cortinas com a bengala; Clarissa percebe vários comprimidos espalhados pelo apartamento) <i>What do you think? I cleared away all the windows.</i>
1:32:10

Vemos nesta cena que para Richard a morte está relacionada à abertura, e, portanto, tem caráter *emissivo*. É inclusive por uma dessas janelas recentemente abertas que Richard 'se liberta' do peso de continuar vivendo. Seu comportamento também nos permite associar a decisão de morrer e suas atitudes anteriores à morte (como misturar os medicamentos e gritar com Clarissa – ver falas 42 e 44, tabela 8) com o caráter 'explosivo' da *emissividade*.

Uma outra evidência do caráter *remissivo* que a vida assume para Richard está relacionada à temporalidade. Zilberberg associa o atraso e a espera à *temporalidade remissiva* (2006, p. 135), e percebemos que são essas as impressões temporais que Richard experiencia enquanto mantém seu 'acordo' de continuar vivendo. As seguintes falas demonstram tais impressões:

Tabela 9 – Transcrição da fala aos 18'11"

0:18:11
45. Richard: <i>Is it still morning?</i>

Tabela 10 – Transcrição da fala à 1h32'27"

1:32:27
46. Richard: <i>But I still have to face the hours, don't I? I mean, the hours after the party, and the hours after that.</i>

A palavra "*still*", presente nas duas falas transcritas acima, é um marcador temporal próprio do atraso e da espera, e por isso traz um efeito *remissivo* a essas falas (ver tabelas 9 e 10). O *Cambridge Advanced Learner's Dictionary* (2005) traz nas acepções desta palavra a ideia de uma continuidade

que tende ao infinito, imutável, que não progride (“*continuing to happen or continuing to be done*”¹⁵).¹⁶

1.3 A oposição de base e a luminosidade

Embora o fator luminosidade não esteja presente no trabalho de Zilberberg (2006 [1988]) utilizado como base teórica para nossa análise missiva, os desenvolvimentos de Fontanille (1995) colaboraram para o esclarecimento do papel desta na caracterização dos valores em questão. Com Fontanille (1995, p. 41), aprendemos que a luz é “o veículo potencial, ao mesmo tempo que o filtro, de toda axiologia no mundo visível”¹⁷.

Como mostram as figuras de 1 a 4 e os comentários que tecemos sobre elas, no item anterior, no texto analisado a abertura está sempre ligada à claridade e o fechamento à escuridão. Portanto, a vida, para Clarissa, está ligada à abertura e à luminosidade, enquanto a morte está ligada ao fechamento e à escuridão. Essas relações são o inverso das feitas por Richard: para ele é a morte que está ligada à abertura e à luminosidade, enquanto a vida está ligada ao fechamento e à escuridão. Temos assim uma relação semissimbólica: o escuro está ligado àquilo que é remissivo e o claro ao que é emissivo.

Segundo Fontanille (1995, p. 41), “[...] a iluminação aparece como uma instância de controle e de orientação axiológica do campo”¹⁸. Como mostramos no primeiro item deste capítulo, Clarissa é apresentada ao espectador, no início do filme, na posição de *Destinador Manipulador*, mesmo que com seu poder já enfraquecido. Enquanto ela ocupa esta posição, ela é o agente que opera as iluminações (rever figura 1). Já na segunda visita de Clarissa a seu ex-amante, durante a qual acontece o rompimento do contrato de manipulação (Richard assumindo o papel de *Destinador* de seus atos, ao arbitrar

¹⁵ “que continua a acontecer ou que continua a ser feito” (tradução nossa).

¹⁶ “Natureza morta” em inglês é “*still nature*”, o que reforça a ideia de *não-vida* em que Richard se encontra. Exploraremos a intertextualidade do filme com o gênero Natureza morta no capítulo 3.

¹⁷ Trecho original: “*le véhicule potentiel, en même temps que le filtre, de toute axiologie dans le monde visible*”. As traduções dos trechos citados da obra de Fontanille (1995) são nossas. Os trechos originais serão apresentados em notas de rodapé.

¹⁸ “[...] *l'éclairage apparaît alors comme une instance de contrôle et d'orientation axiologique du champ*”.

sobre a própria morte), é ele quem opera os movimentos de abertura e de iluminação (rever figura 4 e fala 40, tabela 8).

Fontanille (1995) diz que

O mundo do senso comum é aquele do andamento médio e da intensidade contida entre os dois extremos [“a obscuridade total de um lado, e a claridade ofuscante do outro”, p. 46]; o mundo do ofuscamento só é acessível brevemente, isto é, graça a uma aceleração brutal do andamento, que compensa a intensidade do clarão de luz, e da qual o limite é o instante; o mundo da obscuridade, inversamente, é acessível graça a uma desaceleração do andamento, que compensa o enfraquecimento da intensidade luminosa, e da qual o limite é a parada na eternidade. (FONTANILLE, 1995, p. 47; grifos nossos)¹⁹

Richard vivia no limite da escuridão: sua ‘parada na eternidade’ de viver é figurativizada no plano visual pela falta de luminosidade no seu apartamento (rever figura 3) e no plano verbal pelas falas 45 e 46 (rever tabelas 9 e 10).

Nenhuma das duas personagens das quais estamos tratando estão dentro dos limites do senso comum, isto é, nas áreas estáveis, mas sim nas zonas de luminosidade instável. Sobre essas zonas Fontanille (1995, p. 47) explica: “As zonas de instabilidade podem vir a ser zonas de passagem onde se pode mudar de mundo, desde que se adote o andamento adequado no momento preciso”²⁰.

A “desaceleração do andamento” (“*ralentissement du tempo*”), isto é, o abrandamento do ritmo relativo à escuridão é vivido por Clarissa quando a personagem precisa desacelerar seu ritmo interno após o impacto que sofre ao presenciar o suicídio de seu grande amor. Contrariamente à sua representação inicial (rever figura 1), em sua última cena, como mencionamos acima, além de fechar a janela, a personagem apaga a luz e o abajur do corredor de sua casa, entrando em seguida no quarto e fechando a porta atrás de si, deixando a cena

¹⁹ *Le monde du sens commun est celui du tempo moyen et de l'intensité contenue entre les deux seuils [« l'obscurité totale d'un côté, et la clarté éblouissante de l'autre », p. 46] ; le monde de l'éblouissement n'est accessible que brièvement, c'est-à-dire grâce à une accélération brutale du tempo, qui compense l'intensité de l'éclat, et dont la limite est l'instant ; le monde de l'obscurité, inversement, est accessible grâce à un ralentissement du tempo, qui compense l'affaiblissement de l'intensité lumineuse, et dont la limite est l'arrêt dans l'éternité.*

²⁰ “*Les zones d'instabilité elles-mêmes peuvent donc devenir des zones de passages où on peut changer de monde, à condition d'adopter au bon moment le bon tempo.*”

sem nenhuma luminosidade (rever figura 2). Ela passa, assim, pela escuridão como lugar de reestabelecimento.

Portanto, as duas zonas limiáres são atingidas pelas personagens centrais do filme; enquanto a passagem de Richard – da vida à morte – é feita pela claridade ofuscante, a passagem de Clarissa – de um mundo com Richard a um mundo onde ele não existe mais – é feita pela escuridão total.

Em seus exemplos, Fontanille (1995, p. 47-48) relaciona as passagens das quais trata a descobertas, o que também acontece no *corpus* aqui analisado. As falas 40 e 42 de Richard (transcritas na tabela 8) mostram isso. Dessa maneira, o descontrole de Richard (possivelmente causado pela mistura de medicamentos) e o fato de ele parar de seguir a voz de Clarissa enquanto seu *Destinador* confirmam a afirmação de Fontanille (1995, p. 48):

As duas zonas de instabilidade da configuração perceptiva não são somente zonas de aniquilação: elas podem se tornar portas de saída em que, às expensas de uma estesia muito particular, o sujeito se desprende da cotidianidade para entrar num tipo de imaginário, num outro universo discursivo.²¹

1.4 Hábito versus rotina²²

Eric Landowski desenvolveu, a partir de sua interpretação de *Da imperfeição* (GREIMAS, 2002 [1987]), os conceitos de *hábito* e de *rotina* e propôs um modelo de regimes de interação, discutido em várias de suas obras (LANDOWSKI, 2002; 2004; 2005a; 2005b). A partir de suas proposições, Fachine (2013) trabalhou o conceito de hábito por oposição ao de rotina e os utilizou para discutir os regimes de fruição da televisão. Utilizaremos, por vezes, os desenvolvimentos de Fachine (2013), que utiliza os dois regimes landowskianos da ordem do contínuo na análise de um contato diário (de um sujeito com a televisão), contato que, por seu caráter ordinário – no sentido de

²¹ *Les deux zones d'instabilité de la configuration perceptiva ne sont donc pas seulement des zones d'anéantissement : elles peuvent devenir des portes de sorties où, au prix d'une esthésie très particulière, le sujet s'affranchit de la quotidienneté pour entrer dans une sorte d'imaginaire, dans un autre univers de discours.*

²² Embora esses termos sejam usados como sinônimos na língua corrente, neste trabalho utilizamos *hábito* e *rotina* com o sentido estabelecido nos trabalhos de Landowski, portanto, como metalinguagem.

habitual, comum, normal, oposto a extraordinário –, assemelha-se ao que analisamos neste trabalho (relações entre casais).

A noção de hábito é descrita por Landowski (2004) como um sentido associado à ressemantização das práticas cotidianas, isto é, práticas que adquirem sentido a cada vez que se repetem. O próprio contato faz com que o hábito ganhe estatuto semiótico, o que faz dele um tipo particular de sentido que depende de uma prática interacional. Foram os horizontes abertos por *Da imperfeição* que permitiram compreender “o modo como o contato com o outro-objeto e a presença mesma das coisas *faz sentido*” (FECHINE, 2013, p. 592-593, grifos do original).

O hábito faz sentido independentemente de que algo fora do comum aconteça, ele não depende do acidente estésico. Ao contrário, o sentido do hábito se instaura no contato reiterativo entre sujeito e objeto. Há, neste caso, segundo Landowski (2004), uma apreensão contínua e progressiva de um em relação ao outro. No hábito, a presença *familiar* do objeto é parte daquilo que faz sentido para o sujeito, e é justamente nessa *familiaridade* da experiência de fruição do cotidiano que está seu sentido.

O *hábito*, forma de gosto ressemantizadora, se contrapõe à *rotina*, repetição disfórica, “fruto da dessemantização e do desgaste produzido justamente pela repetição *imposta* pelo dia a dia” (FECHINE, 2013, p. 596, grifo nosso). Para a autora, uma possível explicação para o fato de a repetição ser ora eufórica ora disfórica estaria na sintaxe modal de cada uma das situações. Na rotina, “a repetição é o resultado de um *dever-querer* no qual o sujeito cumpre um programa determinado por destinador social, cultural, biológico quaisquer” (FECHINE, 2013, p. 596, grifos do original). No hábito, a repetição é voluntária, fruto “de um *querer-querer* de um sujeito liberado de imposições exteriores ou anteriores” (FECHINE, 2013, p. 597, grifos do original).

Articulando os regimes de sentido com os regimes de interação propostos por Landowski (2005a, p. 72-73), temos a *rotina* – “sucessão monótona regida pela *necessidade*” (LANDOWSKI, 2005b, p. 102, grifo do original) – na posição da *programação* que, ao lado do regime do *acidente*, compõem as duas formas de existência do não sentido. O *hábito* – “sucessão não caótica regida pelo não aleatório, isto é, por uma *ordem*” (LANDOWSKI, 2005b, p. 102, grifo do original) –, por sua vez, aparece na posição da

manipulação que, juntamente com o *ajustamento*, compõem as duas formas de emergência do sentido. A programação e a manipulação – e, portanto, a rotina e o hábito, respectivamente – compõem o *fluxo ordinário*, enquanto o acidente e o ajustamento compõem o *fluxo extraordinário*, conforme quadrado abaixo (ver Quadrado 3 – retirado de LANDOWSKI, 2005b, p. 102):

<p><i>O contínuo</i> Sucessão monótona regida pela <i>necessidade</i>.</p>	<p><i>O descontínuo</i> Sucessão caótica regida pelo <i>acaso</i>.</p>
<p>Efeito de sentido: excesso de coesão: o <i>insignificante</i> (a “rotina”). 1</p>	<p>Efeito de sentido: excesso de dispersão: o <i>insensato</i> (os “acidentes”). 3</p>
4	2
<p><i>O não descontínuo</i> Sucessão não caótica regida pelo não aleatório, isto é, por uma <i>ordem</i>.</p>	<p><i>O não contínuo</i> Sucessão não monótona regida pela não necessidade, isto é, por <i>escolhas</i>.</p>
<p>Efeito de sentido: o “<i>harmonioso</i>” (o “hábito”).</p>	<p>Efeito de sentido: o “<i>melódico</i>” (a “fantasia”).</p>

Quadrado 3 – Regimes de sentido (Fonte: LANDOWSKI, 2005b, p. 102)

Nos subitens a seguir, analisamos, por meio dos conceitos de *hábito* e *rotina* aqui explicitados, as interações entre as personagens centrais do filme *As horas*, colocando em evidência suas características em comum.

1.4.1 Laura e Dan Brown

Iniciaremos esta análise pelo casal Brown por ser aquele que apresenta maior número de elementos explícitos que colaboram para a compreensão dos regimes do hábito e da rotina.

Laura e Dan são casados, têm um filho pequeno, Richie (Jack Rovello), e aguardam a chegada de mais um, já que Laura está grávida. O casal está situado em Los Angeles, no ano de 1951. O filme mostra a história de um dia de suas vidas, sendo este o dia do aniversário de Dan.

A primeira cena após a introdução do filme (4'08" a 5'15") é também a cena que apresenta a família Brown ao espectador. Nela, vemos Dan chegar à sua casa de carro e trazendo um buquê de flores. Ele vai até a porta do quarto e, ao ver a esposa ainda dormindo, abre um pequeno sorriso de satisfação. Em uma outra cena (11'32" a 14'01"), a primeira em que há interação entre os membros da família Brown, vemos Richie sentado à mesa e Dan arrumando o café da manhã com animação, enquanto Laura chega lentamente e deseja feliz aniversário ao marido. A senhora Brown justifica sua lentidão e aparente desânimo com o cansaço provocado pela gravidez. Há um pequeno diálogo entre os dois e Dan sai para trabalhar, deixando Laura em casa cuidando de Richie. Neste momento, Laura revela que pretende fazer um bolo para comemorarem o aniversário de Dan. Enquanto Laura e Richie preparam o bolo (31'05" a 32'26"), o garoto nota a insegurança da mãe e diz que a tarefa não é tão difícil.

Fechine (2013) menciona, baseada nas formulações de Landowski (2005a), duas bases para as formas de programação (regime que rege a rotina): causalidades físicas ou biológicas e condicionamentos socioculturais; e esclarece que nos dois casos o comportamento tanto do sujeito como do objeto seguem um programa determinado. A cena da preparação do bolo e o diálogo entre Laura e Kitty (Toni Collette) (vizinha dos Brown), abaixo transcrita (ver tabela 11), mostram o papel temático, ou, em outros termos, a posição social, que predetermina e circunscreve as ações desempenhadas por Laura, bem como a falta de habilidade da personagem para desenvolver as atividades que demanda tal posição social.

Tabela 11 – Transcrição da cena entre 34'32" e 37'07"

0:34:32
<p>47. Laura: (vemos o bolo preparado por Laura, que está tentando decorá-lo) <i>It didn't work. Damn it! It didn't work.</i></p> <p>48. Kitty: (abre o portão, entra no jardim dos Brown e cumprimenta um garoto da vizinhança) <i>Hey, Scott.</i></p> <p>49. Scott: <i>Hi, Mrs. Barlow.</i> (acenando com a mão, enquanto Kitty se aproxima da porta e toca a campainha)</p> <p>50. Richie: (correndo do quarto para a sala) <i>Mommy, mommy, there's someone at the door.</i> (Laura vai até o espelho e se arruma. Enquanto isso, a campainha soa novamente)</p> <p>51. Kitty: (tentando olhar pela janela para ver se há alguém dentro da casa) <i>Hello?</i> (abrindo a porta e entrando) <i>Hello? Laura?</i></p> <p>52. Laura: <i>Hi, Kitty.</i></p> <p>53. Kitty: <i>Hi. Am I interrupting?</i></p> <p>54. Laura: <i>Oh, of course not. Come in.</i></p> <p>55. Kitty: <i>Are you all right?</i></p> <p>56. Laura: <i>Why, sure.</i></p> <p>57. Kitty: <i>Hi, Richie!</i></p> <p>58. Laura: <i>Sit down. I've got coffee on.</i> (caminhando para a cozinha) <i>Would you like some?</i></p> <p>59. Kitty: <i>Please.</i> (seguindo Laura) <i>Oh, look. You made a cake.</i></p> <p>60. Laura: <i>I know. It didn't work.</i> (enquanto Kitty se aproxima do bolo e observa-o) <i>I thought it was gonna work.</i> (servindo o café) <i>I thought it would work better than that.</i></p> <p>61. Kitty: (rindo) <i>Oh, Laura, I don't understand why you find it so difficult.</i></p> <p>62. Laura: <i>I don't know either.</i></p> <p>63. Kitty: (levando o café para a mesa) <i>Anyone can make a cake.</i></p> <p>64. Laura: <i>I know.</i></p> <p>65. Kitty: <i>Everyone can. It's ridiculously easy.</i> (ri enquanto Laura arruma a mesa, dispendo colheres para que elas tomem o café) <i>Like I bet you didn't grease the pan.</i></p> <p>66. Laura: <i>I greased the pan.</i></p> <p>67. Kitty: <i>All right.</i> (a câmera focaliza Richie em pé, segurando um bichinho de pelúcia, observando as duas mulheres) <i>But you know, you have other virtues.</i> (senta à mesa) <i>And Dan loves you so much he won't even notice. Whatever you do he's going to say it's wonderful.</i> (Laura se aproxima com uma garrafa de leite) <i>Well, it's true.</i></p> <p>68. Laura: (senta à mesa e coloca leite em sua xícara, enquanto Kitty toma café) <i>Does Ray have a birthday?</i></p> <p>69. Kitty: (rindo enquanto Laura faz expressão de auto-desaprovação) <i>Sure he does.</i></p> <p>70. Laura: <i>When is it?</i> (as duas conversam à mesa tomando café)</p> <p>71. Kitty: <i>September. We go to the country club. We always go to the country club. We drink martini's and spend the day with 50 people.</i></p> <p>72. Laura: <i>Ray's got a lot of friends.</i></p> <p>73. Kitty: <i>He does.</i></p> <p>74. Laura: <i>You both have a lot of friends. You're good at it. How is Ray? I haven't seen him in a while.</i></p> <p>75. Kitty: <i>Ray is fine. These guys are something, aren't they?</i></p> <p>76. Laura: <i>You can say that again. They came home from the war. They deserved it, didn't they? After what they've been through.</i></p> <p>77. Kitty: <i>What... did they deserve?</i></p> <p>78. Laura: <i>I don't know. Us, I guess. All this.</i> (olham em volta)</p>
0:37:07

A cena continua com Kitty revelando que está com um tumor no útero e que será internada na tarde daquele dia para se submeter a uma biópsia. A notícia abala Laura e elas se beijam.

As críticas debochadas de Kitty com relação ao bolo que Laura tentou preparar (ver tabela 11, falas 61 a 65) deixam claro o fato de que Laura não

consegue cumprir seu papel de dona de casa conforme o esperado. A voz de Kitty é como a de um destinador social. Ao final do trecho transcrito (ver tabela 11, falas 75 a 78) percebemos as coerções sociais em que as duas mulheres estão inseridas, já que Laura fala sobre o “merecimento” de seus maridos, mostrando que a personagem internalizou e assumiu valores que fazem com que o tipo de comportamento que é esperado dela pareça fazer parte de uma “ordem natural das coisas”, como prevê Landowski (2005a) em uma das formas de programação. Laura vive, portanto, segundo o regime de interação da programação e, conseqüentemente, sob o regime de sentido da rotina.

Já seu marido, Dan, vive no regime do hábito, pois age modalizado por um *querer-querer* interno e anterior às suas práticas cotidianas. A cena transcrita abaixo (ver tabela 12) ilustra essa afirmação. Em seu início, a câmera focaliza um novo e belo bolo preparado por Laura com as velinhas acesas e Dan apagando-as. Em seguida, a câmera abre e vemos a família reunida em volta da mesa e a cozinha decorada para o aniversário de Dan. Ele e Richie estão sentados e Laura está em pé, entre os dois.

Tabela 12 – Transcrição da cena entre 1h35'59" e 1h38'05"

1:35:59
79. Laura: (após Dan apagar as velas) <i>Happy birthday!</i> (Laura e Richie batem palmas) <i>Happy birthday, Dan.</i>
80. Dan: <i>This is perfect. This is just perfect.</i>
81. Laura: <i>Do you think so? Do you really think so?</i>
82. Dan: <i>Sure. You must have been working all day.</i>
83. Laura: <i>That's what we were doing, weren't we, bug? Working all day.</i>
84. Dan: <i>This is just fantastic. It's what I've always wanted.</i>
85. Laura: <i>Oh, Dan.</i> (senta à mesa onde estão Dan e Richie com pratinhos para servir o bolo)
86. Dan: <i>One day, Richie, I'll tell you. I'll tell you how it all happened.</i>
87. Laura: <i>Don't.</i>
88. Dan: <i>I want to. I wanna tell him the story. What happened when I was in the war... at war I found myself thinking about this girl that I had seen. I never met her... at high school. This strange fragile-looking girl named Laura McGrath.</i> (Richie olha para Laura, que sorri) <i>Yeah. And she was shy, and she was interesting. And... your mother won't mind if I tell you this, Richie, she was the sort of girl that you'd see sitting mostly on her own. And I tell you... sometimes, when I was in the South Pacific... the fact is that I used to think about this girl.</i> (Richie olha para Laura novamente)
89. Laura: <i>Dan...</i>
90. Dan: <i>I used to think about bringing her to a house, to a life... pretty much like this. And it was the thought of the happiness, the thought of this woman, the thought of this life, that was what kept me going. I had an idea of our happiness.</i> (a câmera aproxima-se do rosto de Laura e em seguida afasta-se. Todo o cômodo é visto. Os três estão sentados à mesa. Dan acende um charuto)
1:38:05

A última cena em que há interação entre o casal Brown (ver tabela 13) deixa clara a diferença entre os regimes de sentido em que vivem. Nela, vemos Richie deitado em sua cama, depois a casa dos Brown por fora e então o banheiro da suíte do casal, onde Laura está sentada sobre a tampa do vaso. Através da porta entreaberta pode-se ver Dan deitado em sua cama. Ocorre, então, o seguinte diálogo:

Tabela 13 – Transcrição da cena entre 1h39'09" e 1h41'05"

1:39:09
<p>91. Dan: <i>What are you doing?</i> 92. Laura: <i>I'm brushing my teeth.</i> (mas está apenas sentada chorando) 93. Dan: <i>Are you coming to bed?</i> 94. Laura: <i>Yeah, in a minute.</i> 95. Dan: <i>Come to bed, Laura Brown... I ran into Ray. He said Kitty had to go to the hospital.</i> 96. Laura: <i>I know.</i> 97. Dan: <i>Nothing serious, he said. Just a check-up.</i> 98. Laura: <i>I'm terrified.</i> 99. Dan: <i>Why?</i> 100. Laura: (sussurrando) <i>Oh, the idea that she could disappear...</i> (chora mais intensamente) 101. Dan: <i>Maybe you could go see her in the morning, honey.</i> 102. Laura: <i>I was going to. I was going to stop by.</i> 103. Dan: <i>I've had a wonderful day. And I have you to thank. Come to bed, honey.</i> 104. Laura: <i>I'm coming.</i> (limpa o rosto e ensaia um sorriso) 105. Dan: (arruma o lado de Laura na cama. Vemos Richie deitado em um outro cômodo da casa, ainda sem dormir, e Laura novamente) <i>Aren't you coming?</i> 106. Laura: <i>Yes.</i> (sai do banheiro e apaga a luz do cômodo que deixou)</p>
1:41:05

Ao analisar o hábito como regime de fruição da TV, Fechine (2013, p. 598) explica e exemplifica da seguinte maneira o gosto da fruição baseado na familiaridade e na recorrência de arranjos e situações: “Depois de um dia de atividades estafantes, por exemplo, a TV meramente ligada, muitas vezes, faz com que eu me sinta, enfim, confortavelmente em casa”. É assim que vemos Dan. O dia comum, comemorando seu aniversário em família, foi, para ele, maravilhoso (ver tabela 13, fala 103), e a presença de Laura na cama é como a TV ligada no final da noite, mencionada por Fechine (2013). A satisfação de Dan contrasta com a profunda tristeza e agonia de sua esposa, que sofre secretamente a ameaça da morte da pessoa amada (ver tabela 13, falas 98 e 100). Vê-se, então, que suas ações cotidianas são modalizadas por um *dever-querer* imposto socioculturalmente e que seu “querer interno” a levaria a um outro estilo de vida. Em uma conversa com Clarissa Vaughan (ver tabela 14), anos mais tarde, a personagem fala sobre aquele dia do aniversário de Dan:

Tabela 14 – Transcrição da cena entre 1h45'36" e 1h47'40"

1:45:36
107. Laura: <i>You're a lucky woman. There are times when you don't belong, and you think you're going to kill yourself. Once I went to a hotel. Later that night I made a plan. The plan was I would leave my family when my second child was born. And that's what I did. I got up one morning, made breakfast, went to the bus stop, got on the bus. I'd left a note. I got a job in a library in Canada. It would be wonderful to say you regretted it. It would be easy. But what does it mean? What does it mean to regret when you have no choice? It's what you can bear. There it is. No one is going to forgive me. It was death. I chose life.</i>
1:47:40

As condições em que vivia Laura Brown são opostas ao regime de interação da manipulação, regente do hábito, porque este supõe, segundo Fechine (2013, p. 602), um “sujeito de vontade”, capaz de fazer suas escolhas e tomar suas decisões segundo seus interesses e paixões. A personagem não suporta viver naquela situação – diz que aquilo nem mesmo podia ser considerado como vida (“*It was death.*”, ver tabela 14, final da fala 107) – e escapa do regime insignificante – como prevê Landowski (2005a, p. 73), ao exemplificar a passagem de um regime a outro (neste caso do acidente para a manipulação) com a narrativa fictícia de um sujeito que vivia em um mundo caótico e perigoso e que “para escapar desse inferno” cria para si uma figura mítica de destinador – ao abandonar a família e começar uma nova vida (entretanto, o filme retrata um dia de sua vida enquanto vivia no regime anterior, da rotina. O espectador fica sabendo de sua fuga nos instantes finais do filme).

1.4.2 Virginia e Leonard Woolf

O que sucede com os outros dois casais – Virginia e Leonard Woolf e Clarissa Vaughan e Richard Brown – é semelhante ao que descrevemos acima. No caso dos Woolf, têm-se menos exemplos da personagem que vive segundo o regime do hábito, já que o foco do filme é Virginia, e não Leonard.

A introdução do filme é a cena do suicídio de Virginia, entrecortada com cenas da própria personagem escrevendo a carta que deixou a seu marido e este chegando em casa, lendo-a e saindo à procura da esposa. Enquanto vemos isso, ouve-se as palavras da carta de Virginia em *off*, com sua própria voz. As justificativas da ação do suicídio de Virginia são indicadores de que as

práticas cotidianas do sujeito em questão eram dessemantizadas, característica do regime da rotina. Um excerto da carta deixada para Leonard mostra que a esposa acreditava estar arruinando a vida de seu marido, fazendo-a perder o sentido por causa de sua doença: “*I know that I am spoiling your life, and without me you could work. And you will I know. [...] I can't go on spoiling your life any longer*”²³ (2’55” a 3’41”).

Vimos que o sujeito da rotina é modalizado pelo *dever* e que seu destinador é externo. Já no primeiro diálogo que acontece entre o Sr. e a Sra. Woolf percebemos que as ações do dia a dia de Virginia eram completamente impostas, inclusive tarefas simples e essenciais como a de comer (ver tabela 15, falas 115, 117 e 119).

Tabela 15 – Transcrição da cena entre 9’00” e 10’13”

0:09:00
108. Virginia: (sai do quarto e desce as escadas em direção à sala, onde Leonard está) <i>Good morning, Leonard.</i>
109. Leonard: <i>Good morning, Virginia. How was your sleep?</i>
110. Virginia: <i>Uneventful.</i>
111. Leonard: <i>The headaches?</i>
112. Virginia: <i>No. No headaches.</i>
113. Leonard: <i>Doctor seemed pleased.</i>
114. Virginia: <i>This all from this morning?</i> (referindo-se aos pacotes sobre a mesa de Leonard)
115. Leonard: <i>Yes. This young man has submitted his manuscript. I found three errors of fact and two spelling mistakes and I'm not yet on page four.</i> (Virginia coloca água em uma xícara e toma) <i>You had breakfast?</i>
116. Virginia: (após pequena hesitação) <i>Yes.</i>
117. Leonard: <i>Liar. Virginia, it's not my insistence, it's your own doctor's.</i> (enquanto Virginia começa a subir a escada) <i>I'm going to send Nelly up with some fruit and a bun.</i> (Virginia olha para trás e volta a subir a escada) <i>Right. Lunch then.</i> (Virginia para, ainda de costas para Leonard) <i>Proper lunch, husband and wife sitting down together... soup, pudding and all.</i> (Virginia vira de frente para Leonard) <i>By force, if necessary.</i>
118. Virginia: <i>Leonard, I believe I may have a first sentence.</i>
119. Leonard: (após longo suspiro) <i>Work then.</i> (Virginia sorri e volta a subir a escada) <i>Then you must eat.</i>
0:10:13

Além do verbo modal *must* (ver tabela 15, fala 119), que indica obrigação, e da expressão “à força” (“*by force*”, ver tabela 15, fala 117), Leonard usa um argumento de autoridade dizendo que a insistência para que ela coma não vem da parte dele, mas do próprio médico de Virginia (ver tabela 15, fala 117).

²³ “Sei que estou atrapalhando a sua vida e que, sem mim, você conseguiria trabalhar. E vai conseguir, eu sei. (...) Não posso continuar arruinando a sua vida”.

Outro indicador de que Virginia vive sob imposições externas e que estas sobrepujam sua vontade e seu poder de escolha é o fato de ela ter que pedir permissão a seu marido para fazer uma caminhada (29'38" a 30'28").

Assim como acontece com Laura, Virginia tem seu papel temático de dona de casa definido, mas não consegue cumpri-lo conforme o esperado. Dois momentos do filme são esclarecedores quanto à sua posição social e quanto à sanção negativa que recebe dos que estão à sua volta. No primeiro deles (26'54" a 29'37"), Nelly (Linda Bassett), empregada da casa, bate à porta de seu quarto e diz que o Sr. Woolf pediu que ela fosse falar com Virginia, mas a escritora não para de trabalhar em seu romance para atender a empregada e pede que ela a aguarde na cozinha. Enquanto Virginia desce as escadas, ouve-se a conversa das duas empregadas. Nelly critica o fato de não receber ordens adequadas da dona da casa, que, segundo ela, muda de ideia frequentemente sobre os pratos a serem servidos ou simplesmente não dá instruções sobre eles. No segundo (43'17" a 43'28"), Virginia é criticada pela irmã, Vanessa (Miranda Richardson), por ter medo dos empregados.

Na cena já mencionada, onde há a conversa entre Nelly e Virginia na cozinha, há o primeiro indício de que a Sra. Woolf não gostaria de estar em Richmond, cidade em que vive, mas em Londres ("*I can't think of anything more exhilarating than a trip to London*"²⁴, por volta de 29'30"). Entre 43'36" e 44'41" há uma conversa entre Virginia e Vanessa, na qual evidencia-se novamente sua vontade de ir a Londres e percebemos o motivo pelo qual ela não está lá, mas em Richmond (ver tabela 16).

Tabela 16 – Transcrição da cena entre 44'00" e 44'19"

0:44:00
120. Vanessa: <i>I thought you never came to town.</i>
121. Virginia: <i>That's because you no longer ask me.</i>
122. Vanessa: <i>Are you not forbidden to come? Do the doctors not forbid it?</i>
123. Virginia: <i>Oh, the doctors!</i>
0:44:19

²⁴ "Não consigo imaginar nada mais empolgante do que uma viagem a Londres".

As proibições e obrigações impostas a Virginia a fazem viver um dia a dia diferente daquele que deseja. Por isso, inveja a vida da irmã (ver tabela 17):

Tabela 17 – Transcrição da cena entre 1h09'24" e 1h09'36"

1:09:24
124. Virginia: <i>You'll return to what?</i> 125. Vanessa: <i>Tonight? Oh, just some sufferable dinner. Not even you could envy, Virginia.</i> 126. Virginia: <i>But I do.</i>
1:09:36

O diálogo mais longo entre o casal Woolf deixa claras as motivações externas de Virginia, que vive segundo o regime da rotina (ver tabela 18, principalmente fala 149), assim como as motivações internas de Leonard, que justifica seus atos com suas paixões e afetos (ver tabela 18, fala 148), como previsto no regime do hábito. O casal discute, inclusive, sobre obrigações (ver tabela 18, falas 134 e 135) e interesses (ver tabela 18, falas 139 a 141), pontos cruciais na diferenciação entre os dois regimes de sentido aqui trabalhados. Este diálogo se passa na plataforma da estação de trem, onde Leonard encontra Virginia, que havia saído de casa sem avisar:

Tabela 18 – Transcrição da cena entre 1h19'59" e 1h26'10"

1:19:59
<p>127. Virginia: <i>Mr. Woolf, what an unexpected pleasure.</i></p> <p>128. Leonard: <i>Perhaps you could tell me exactly what you think you're doing?</i></p> <p>129. Virginia: <i>What I was doing?</i></p> <p>130. Leonard: <i>I went to look for you and you weren't there.</i></p> <p>131. Virginia: <i>You were working in the garden, I didn't wish to disturb you.</i></p> <p>132. Leonard: <i>You disturb me when you disappear.</i></p> <p>133. Virginia: <i>I didn't disappear. I went for a walk.</i></p> <p>134. Leonard: <i>A walk? Is that all? Just a walk? Virginia, we must go home now. Nelly is cooking dinner. She's already had a very difficult day. It's just our obligation to eat Nelly's dinner.</i></p> <p>135. Virginia: <i>There is no such obligation! No such obligation exists.</i></p> <p>136. Leonard: <i>Virginia, you have an obligation to your own sanity.</i></p> <p>137. Virginia: <i>I've endured this custody. I've endured this imprisonment.</i></p> <p>138. Leonard: <i>Ah, Virginia!</i></p> <p>139. Virginia: <i>I am attended by doctors! Everywhere... I am attended by doctors who inform me of my own interests.</i></p> <p>140. Leonard: <i>They know your interests.</i></p> <p>141. Virginia: <i>They do not! They do not speak for my interests!</i></p> <p>142. Leonard: <i>Virginia, I can... I can see that it must be hard for a woman of your...</i></p> <p>143. Virginia: <i>Of what? Of my what exactly?</i></p> <p>144. Leonard: <i>Your talents to see that she may not be the best judge of her own condition.</i></p> <p>145. Virginia: <i>Who then is a better judge?</i></p> <p>146. Leonard: <i>You have a history! You have a history of confinement. We brought you to Richmond because of your history of fits, moods, blackouts, hearing voices... We brought you here to save you from the irrevocable damage you intended upon yourself. You've tried to kill yourself twice! I live daily with that threat. I set up the press... We set up the printing press not just for itself, not just purely for itself, but so that you might have a... a ready source of absorption and a remedy.</i></p> <p>147. Virginia: <i>Like needlework?</i></p> <p>148. Leonard: <i>It was done for you! It was done for your betterment! It was done out of love! If I didn't know you better I'd call this "ingratitude".</i></p> <p>149. Virginia: <i>I am ungrateful? You call me ungrateful? My life has been stolen from me. I'm living in a town I have no wish to live in. I'm living a life I have no wish to live. How did this happen? It is time for us to move back to London. I miss London. I miss London life.</i></p> <p>150. Leonard: <i>This is not you speaking, Virginia. This is an aspect of your illness.</i></p> <p>151. Virginia: <i>It is me. It is...</i></p> <p>152. Leonard: <i>It's not you.</i></p> <p>153. Virginia: <i>It is my voice.</i></p> <p>154. Leonard: <i>It is not your voice.</i></p> <p>155. Virginia: <i>It is mine and mine alone.</i></p> <p>156. Leonard: <i>It is the voice that you hear.</i></p> <p>157. Virginia: <i>It is not! It is mine! I'm dying in this town!</i></p> <p>158. Leonard: <i>If you were thinking clearly, Virginia, you'd recall it was London that brought you low.</i></p> <p>159. Virginia: <i>If I were thinking clearly... If I were thinking clearly...</i></p> <p>160. Leonard: <i>We brought you to Richmond to give you peace.</i></p> <p>161. Virginia: <i>If I were thinking clearly, Leonard, I would tell you that I wrestle alone in the dark, in the deep dark, and that only I can know... only I can understand my own condition. You live with the threat, you tell me, you live with the threat of my extinction. Leonard, I live with it too. This is my right. It is the right of every human being. I choose not the suffocating anesthetic of the suburbs but the violent jolt of the capital. That is my choice. The meanest patient, even the very lowest is allowed some say in the matter of her own prescription. Thereby she defines her humanity. I wish, for your sake, Leonard, I could be happier in this quietness. But if there is a choice between Richmond and death, I choose death.</i></p> <p>162. Leonard: <i>Very well, London then. We'll go back to London. Are you hungry? I'm a little hungry myself.</i></p> <p>163. Virginia: <i>Come along. You cannot find peace by avoiding life, Leonard.</i></p>
1:26:10

Demonstramos, assim, o paralelo existente entre os dois primeiros casais, os Brown e os Woolf. Em cada uma das situações, a mulher vive oprimida por seus deveres e obrigações, figurativizados sobretudo nas tarefas atribuídas socialmente à esposa, à dona de casa. Já o homem é representado como um sujeito livre para viver conforme sua vontade. Veremos, a seguir, as semelhanças e diferenças existentes entre estes e o terceiro casal.

1.4.3 Clarissa Vaughan e Richard Brown

Clarissa Vaughan e Richard Brown têm algumas diferenças com relação aos outros dois casais analisados. Não são casados. Tiveram um relacionamento amoroso na juventude e são grandes amigos. Como já mencionado, Richard tem aids em estado avançado e Clarissa cuida dele. Assim como os Brown e os Woolf, um deles vive sob o regime do hábito e o outro da rotina, mas no caso deles é a personagem masculina que age modalizada pelo *dever* e a feminina pelo *querer*.

Por volta dos quatorze minutos de filme, Clarissa sai para comprar flores para a festa que está preparando e faz telefonemas convidando animadamente algumas pessoas para a cerimônia. E, assim como Dan faz com Laura, Clarissa chega à casa de Richard com um buquê de flores (17'). Mas o ânimo de Richard é bem diferente do seu. Clarissa chega e abre a cortina de uma das janelas, dizendo que está uma manhã linda (18'). Richard responde “*Is it still morning?*”²⁵ (18'10”), demonstrando o tédio em que vive. Uma outra resposta de Richard à amiga (ver tabela 19) reforça o caráter dessemantizado de seu cotidiano:

Tabela 19 – Transcrição da cena entre 24'06” e 24'39”

0:24:06
164. Richard: <i>I'm not trying to say anything. I'm saying... I think I'm only staying alive to satisfy you.</i>
165. Clarissa: <i>Well, so that is what we do. That is what people do. They stay alive for each other. And the doctors told you. You don't need to die. They told you that. You can live like this for years.</i>
166. Richard: <i>Well, exactly.</i>
0:24:39

²⁵ “Ainda é de manhã?”.

Richard expõe seu desejo de morrer, ao que Clarissa se contrapõe dizendo que ele ainda pode viver muitos anos daquela maneira, ao que ele responde “*Well, exactly*” (ver tabela 19, fala 166), deixando clara a insatisfação com relação ao seu dia a dia. Além disso, na cena de seu suicídio (1h31’ a 1h36’), Richard fala sobre as horas que teria que enfrentar caso continuasse vivendo (ver tabela 20, fala 169), o que mostra que para ele a passagem do tempo era vista com extrema lentidão (conforme mostramos também no item 1.2).

Tabela 20 – Transcrição da cena entre 1h32’19” e 1h32’51”

1:32:19
167. Richard: <i>I don't think I can make it to the party, Clarissa.</i> 168. Clarissa: <i>You don't have to go to the party, you don't have to go to the ceremony or to do anything you don't wanna do. You can do as you like.</i> 169. Richard: <i>But I still have to face the hours, don't I? I mean, the hours after the party, and the hours after that.</i> 170. Clarissa: <i>You do have good days still, you know you do.</i> 171. Richard: <i>Not really. I mean, it's kind of you to say so but it's not really true.</i>
1:32:51

Richard percebe seu dia a dia exatamente como Landowski (2005b, p. 102) descreve a continuidade da rotina: o ‘mundo’ em que vive é insignificante, desgastado pela repetição e permanência do mesmo, regido pela necessidade (no caso de Richard, imposta pela doença) e pela sucessão monótona das coisas.

Quanto à modalização de suas ações rotineiras, temos, na primeira visita de Clarissa ao amigo doente (17’54” a 27’50”), o uso do mesmo argumento de autoridade que Leonard usa com Virginia, dizendo que ele precisa comer e tomar os remédios, que são recomendações médicas (rever tabela 3, fala 14).

Clarissa cuida do amigo por amor. Em uma conversa com sua filha (1h12’33” a 1h17’29”) revela que o momento mais feliz da sua vida foi quando estavam juntos e que só sente que está realmente vivendo quando está com ele (rever tabelas 2 e 6).

Pode-se entender, dessa forma, que o contato cotidiano que tem com Richard é ressemantizado no e pelo próprio contato, como descreve Fecine (2013) com relação ao regime do hábito. Temos, assim, a construção do terceiro casal: Clarissa ama Richard e tenta fazê-lo viver por mais tempo, já que o contato com Richard é o que traz sentido para sua vida. Por outro lado, Richard vive em

tamanho tédio, causado pelas limitações impostas pela doença em grau avançado, que nem mesmo o amor que recebe e que sente por Clarissa o motivam a viver, pois não chegam a trazer sentido para sua vida.

1.5 Opressão versus liberdade

Conforme explicitamos no item 1.4, cada uma das personagens centrais (masculinas e femininas) vive aprisionada. Mostramos as prisões sociais e biológicas de Laura Brown, Virginia Wolf e Richard Brown, que vivem segundo o regime da rotina. Richard, além de estar 'preso' pela doença, também está preso ao passado. Isto é evidenciado pela estampa com motivos infantis que ele usa em todas as cenas – estampa esta que é idêntica à do lençol de sua cama nas cenas de sua infância –, e pelo apelido que coloca em Clarissa, Mrs. Dalloway. Este era o livro que sua mãe estava lendo antes de abandoná-lo, quando pequeno. É possível, deste modo, levantarmos a hipótese de que ele associava à Clarissa lembranças de sua mãe – motivo plausível para Richard ter escolhido ficar com Louis e não com Clarissa, mesmo amando-a. A relevância do trauma do abandono começa a ser mostrada ao espectador na cena em que Richard aparece chorando ao ver uma foto da mãe vestida de noiva (cena em que a ligação entre o dia de 1951 e aquele de 2001 é plenamente revelada ao espectador) e é totalmente esclarecido em conversas que Louis e Laura têm com Clarissa sobre o romance de Richard, no qual a personagem que representava sua mãe comete suicídio (ver tabelas 25 e 26 do capítulo 2).

Clarissa Vaughan vive numa aparente liberdade, já que mora em uma cidade grande, em uma época em que pode ter um relacionamento homoafetivo, diferentemente das outras duas personagens centrais. No entanto, Clarissa Vaughan está tão presa ao passado quanto Mrs. Dalloway no livro de Woolf e Richard Brown no filme *As horas*. As lembranças da juventude e do relacionamento que tivera com Richard são para ela o significado da verdadeira felicidade (ver tabela 6, fala 33). Ela menciona até mesmo o estar 'presa' no apelido que Richard dera a ela naquela época (ver tabela 21). Uma segunda corrente que a amarra é a doença de Richard. Os cuidados com o amigo tomam o seu tempo e sua energia. Ela deixa de viver a própria vida, consumida pela não-vida de Richard (ver tabela 22).

Tabela 21 – Transcrição da cena entre 56'01" e 57'00"

0:56:01
172. Clarissa: <i>It's just too much. You fly in from San Francisco... and I've been nursing Richard for years. And all the time I've held myself together, no problem.</i>
173. Louis: <i>I know.</i>
174. Clarissa: <i>One morning, in Wellfleet... you were there, we were all there... I'd been sleeping with him, and I was out in the back porch. He came out behind me and he put his hand on my shoulder. "Good morning, Mrs. Dalloway." It's... From then on, I've been stuck.</i>
175. Louis: <i>Stuck?</i>
176. Clarissa: <i>Yeah. Yeah. With the name, I mean.</i>
0:57:00

Tabela 22 – Transcrição da cena entre 24'50" e 25'09"

0:24:50
177. Richard: <i>How long have you been doing that? How many years... coming to the apartment? What about your own life? What about Sally? Just wait till I die. Then you'll have to think of yourself. How are you going to like that?</i>
0:25:09

O aprisionamento de Dan Brown é mais difícil de ser visto. Aparentemente, Dan vive a vida que sonhou (rever tabelas 12 e 13, falas 88, 90 e 103). Entretanto, percebemos que não se trata de um sonho individual, mas socialmente imposto²⁶. Ele vive o sonho de todo cidadão americano daquela época e está tão submerso nele que não percebe o sofrimento da própria esposa, que estava prestes a abandonar a família (rever tabela 13, onde transcrevemos a cena em que, no final do dia, Laura chora no banheiro, com medo de que a vizinha Kitty morra, enquanto Dan está deitado na cama esperando pela esposa e agradecendo pelo dia maravilhoso que tivera).

A libertação, ou o ajustamento – regime de fruição em que há sentido sendo construído –, das personagens acontece principalmente pela morte (própria ou de outrem). Virginia e Richard libertam-se do peso de viver cometendo suicídio. A morte deles é libertadora também para Leonard e para Clarissa, que são então liberados da árdua tarefa de cuidar de seus amados. É importante notar que ambos são sancionados positivamente pelos suicidas, Leonard através da carta que Virginia lhe deixara e Clarissa através das últimas palavras de Richard – sua última frase é uma citação da carta de Virginia (ver

²⁶ O espectador pode perceber este sonho socialmente imposto na conversa entre Laura e Kitty transcrita na tabela 11, falas 76, 77 e 78, onde Laura diz que seu marido e o de Kitty merecem elas e tudo o que eles têm por terem voltado da guerra.

carta de Virginia no item 3.3.1 *Tipologia dos intertextos*, capítulo 3 e tabela 23 para a última fala de Richard).

Tabela 23 – Transcrição da fala à 1h35min23s

1:35:23
178. Richard: <i>You've been so good to me, Mrs. Dalloway. I love you. I don't think two people could've been happier than we've been.</i>

Laura tenta buscar a liberdade fugindo de casa e abandonando sua família. A fuga, no entanto, é mostrada como menos eficaz que a morte, já que não liberta totalmente a personagem que foge nem as personagens do seu entorno. A fuga dela é o motivo do trauma de Richard. Além disso, Laura sanciona negativamente sua própria atitude ao dizer que abandonar os filhos é “a pior coisa que uma mãe pode fazer” (ver fala 211, tabela 26, no capítulo 2).

1.6 Conclusões parciais

A análise do percurso narrativo da personagem Clarissa Vaughan nos forneceu pistas importantes para a análise dos intertextos que compõem a obra de Stephen Daldry. Esta nossa primeira hipótese está relacionada aos níveis do percurso gerativo, cada um deles apresentando aspectos intertextuais próprios relacionados às suas características e elementos constitutivos (*figuras, atores, papéis actanciais, oposições de base* etc.).

A análise tensiva nos permitiu desvelar valores atrelados a cada um dos termos da oposição vida *versus* morte. Demonstramos que para Clarissa a vida tem caráter *emissivo* e a morte *remissivo*, e que para Richard acontece o inverso. Descobrimos também uma relação semissimbólica entre a emissividade e o claro e a remissividade e o escuro.

Além disso, levantamos, neste capítulo, a hipótese de ‘chaves de leituras’ intertextuais, como a primeira frase do romance de Virginia Woolf, que é repetida consecutivamente pelas três personagens centrais da trama.

Buscamos também apresentar exemplos que ajudem na compreensão dos regimes de sentido que regem o percurso de cada uma das personagens centrais do filme *As horas*. Procuramos colocar em evidência alguns elementos que permitem que nosso leitor compreenda que as três

narrativas intercaladas no filme são construídas de maneira homóloga, não apenas no que tange à trama – três casais, nos três há o elemento da homossexualidade²⁷, em todos há desejo de morte por um dos membros do casal e de vida pelo outro, entre outros elementos em comum –, mas também, como a análise esclarece, no que diz respeito aos regimes de sentido, sendo o da rotina, da parte de um, e o do hábito, da parte do outro.

Temos exemplos das duas bases do regime de programação mencionadas por Fechine (2013, p. 596). A rotina de Laura é condicionada social e culturalmente; já Virginia vive sob as obrigações socioculturais de uma dona de casa da Inglaterra vitoriana e sob controle médico; e o dia a dia de Richard é determinado biologicamente, por causa de sua doença.

No caso das personagens modalizadas pelo *querer*, percebe-se que o próprio contato com a pessoa amada traz-lhes prazer e sentido à vida. É como Fechine explica:

No hábito, o sentido está na busca de conjunção com aquilo pelo qual já tomei gosto pelo próprio ato de, reiteradamente, reencontrá-lo. [...] esse contato reiterado assume aqui a natureza do *reencontro* que, diferente da mera repetição configuradora da rotina, depende de um *querer-querer* a própria conjunção. (FECHINE, 2013, p. 607, grifos do original)

O hábito é, segundo a semiótica, uma relação contratual baseada no contato. Por isso, percebemos a satisfação de Dan e de Clarissa, assim como a afeição de Leonard, ao encontrarem a pessoa amada. Dan não percebe que a “sucessão ordenada” em que vive está ameaçada, já que sua esposa pensa em secreto em abandoná-lo. Sem saber que o contato reiterado que lhe dá prazer pode deixar de existir, não tenta dissuadir sua esposa de abandoná-lo. Há, assim, a construção da imagem de um sujeito satisfeito com a situação em que vive. Diferentemente, os efeitos de sentido que se depreendem das outras duas personagens regidas pelo hábito são de sujeitos colocados em embate e que tentam manipular o sujeito-objeto amado. Leonard quer que Virginia continue vivendo, portanto tenta fazer com que ela também queira continuar viva. Clarissa

²⁷ Como já mencionamos, Clarissa vive com sua companheira, Sally, Laura, embora casada com Dan, na verdade gosta de sua vizinha, Kitty, e Virginia, como mostraremos no capítulo 3, beija sua irmã, Vanessa, quando vai se despedir dela, ao fim de sua visita.

crê (ou demonstrar crer) que Richard pode viver dias melhores, e tenta fazer com que ele também acredite nisso.

Conforme demonstrado, os regimes de sentido do *hábito* e da *rotina*, ligados respectivamente aos regimes de interação da *manipulação* e da *programação*, são de extrema relevância para a compreensão do percurso das personagens centrais do filme *As horas* e dos efeitos de sentido nele instaurados, ajudando-nos a compreender a complexa rede de relações estabelecidas no interior do objeto analisado. Essa característica da trama enriquece a rede de relações tecida entre os casais, contribuindo para a confecção de uma teia de efeitos de sentido amarrada não somente aos elementos figurativos, mas também ao modo de sentir a si mesmos e ao mundo, modo esse que comanda a compreensão que as personagens têm do mundo e suas ações.

O exame dos regimes de sentido do hábito e da rotina, assim como a tentativa de fuga, que só se mostra bem sucedida através da morte – esta ligada a valores emissivos ou remissivos, dependendo da personagem –, une as três narrativas em uma única história humana, para além das personagens que a representam.

Capítulo 2: Da enunciação do filme

“*Sally, I think I’ll buy the flowers myself.*”
(Fala da personagem Clarissa em *As horas*)

O filme *As horas* é baseado tanto na vida como na obra de Virginia Woolf. A intertextualidade ali presente problematiza o próprio conceito de intertextualidade, constituindo um caráter “meta” (KLINKENBERG, 2000; DONDERO, 2013a) intrínseco ao texto. Este caráter reflexivo se constrói a partir da presença de *intratextos* e de uma *debreagem enunciativa da enunciação*. Por *intratextualidade* entendemos a reprodução de outros textos no interior de um texto de maneira explícita, por vezes acompanhados da simulação de sua enunciação (GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 124). É esta simulação que denominamos *debreagem enunciativa da enunciação*, já que assistimos à enunciação representada em terceira pessoa por atores do enunciado. É interessante perceber que em *As horas* não é somente a enunciação dos textos citados que é representada no interior do texto, mas também a enunciação da história que está sendo contada no próprio filme.

Neste capítulo, analisamos o filme *As horas* com o objetivo de mostrar esses mecanismos através dos quais ele se constitui como ‘meta’ e os efeitos de sentido produzidos por esta característica, buscando compreender como a obra reflete sobre si mesma e sobre o romance *Mrs. Dalloway* (Virginia Woolf, 2003 [1925]), no qual ela se baseia, além de refletir sobre o processo criativo de sua autora.

Para isso, lançaremos mão dos conceitos de reflexividade e metalinguagem conforme definidos por Dondero (2013a). A pesquisadora aproxima reflexividade de “metatexto” – um texto que reflete sobre ele mesmo – e metalinguagem de “metasemiótica” – um texto que reflete sobre seu meio, sobre suas especificidades e suas práticas. Ela também retoma a proposta de Jean-Marie Klinkenberg (2000) para diferenciar dois tipos de metasemióticas: a *metasemiótica homossemiótica* (uma linguagem que fala dela mesma, por exemplo, um quadro que fala de pintura, um romance que fala de literatura) e a *metasemiótica heterossemiótica* (uma linguagem que fala de uma outra

linguagem, por exemplo, um romance que fala dos modos de produção da fotografia, uma foto que teoriza sobre o fazer pictural etc.) (ver quadro 1).

Quadro 1- Reflexividade e metalinguagem

Reflexividade	Metalinguagem	
Metatexto: um texto que reflete sobre ele mesmo	Metassemiótica: um texto que reflete sobre uma linguagem	
	Metassemiótica homossemiótica: uma linguagem que reflete sobre ela mesma	Metassemiótica heterossemiótica: uma linguagem que reflete sobre uma outra linguagem

O filme *As horas* se constitui como uma *metassemiótica heterossemiótica* – já que ele trata do processo criativo de Virginia Woolf durante a escrita do romance *Mrs. Dalloway* – e também como um metatexto – posto que ele mesmo é baseado no romance sobre o qual ele fala.

2.1 Sobre a reflexividade do filme

Como dissemos, nosso corpus funciona tanto como uma metassemiótica heterossemiótica quanto como um metatexto. Ele não é uma metassemiótica homossemiótica porque ele não trata da linguagem fílmica, mas ele se configura como uma metassemiótica heterossemiótica porque trata da escritura. Como mostraremos a seguir, o texto analisado apresenta uma metalinguagem do tipo heterossemiótica isolada, mas também, e principalmente, um mecanismo que combina metassemiótica heterossemiótica (metalinguagem) e metatexto (reflexividade).

Começaremos pelos casos complexos. O principal caso de mistura entre os mecanismos de metassemiótica heterossemiótica e metatexto se manifesta através da *intertextualidade actorial* (para um detalhamento dos tipos de intertextualidade presentes na obra, ver capítulo 3): uma das personagens centrais do filme representa a escritora Virginia Woolf ao longo de um dia de sua vida durante o qual ela começa a redação do romance *Mrs. Dalloway*. Já na

primeira cena de diálogo entre ela e seu marido Leonard, o espectador a escuta dizer que já decidiu qual será a primeira frase de seu romance (Virginia: “*Leonard, I believe I may have a first sentence*”²⁸, 9’56”). Em seguida, vemos a personagem escolher uma pluma, acender um cigarro, abrir um caderno, molhar a pluma na tinta e dizer “*Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself*”²⁹ (de 10’14” à 11’16”), que é a primeira frase do romance *Mrs. Dalloway*, escrito por Virginia Woolf e publicado pela primeira vez em 1925. Após trinta minutos de filme, o espectador a vê novamente refletir sobre o destino de sua criação quando a personagem, durante uma caminhada diz: “*She’ll die. She’s going to die. That’s what it is going to happen. That’s it. She’ll kill herself. She’ll kill herself over something which doesn’t seem to matter*”³⁰ (de 30’30” à 31’03”). Um outro exemplo é a cena na qual Virginia termina um cigarro em meio a várias folhas de papel (de 1h12’05” à 1h12’28”) (ver figura 5). Ao longo do filme, o espectador compreende que ela está refletindo sobre a continuação de sua história, mas que esta se mistura com a história de Clarissa Vaughan e por vezes de Laura Brown (personagens fictícias criadas por Michael Cunningham (*The hours*, 1998 – livro fonte do filme *As horas*). Este efeito de sentido de que Virginia estaria escrevendo a história de Clarissa e de Laura se dá pela montagem do filme, pelo imbricamento das cenas, que se repete várias vezes durante o filme. Tudo é construído como se houvesse parênteses no meio do processo criativo de Virginia, dentro dos quais o espectador tivesse acesso à obra já acabada, isto é, uma parte do romance de Virginia Woolf colocado em cena, e, após cada parêntese, o espectador é dirigido novamente ao processo de criação. Por vezes até mesmo continuamos a escutar a voz de Virginia enquanto vemos as personagens dos outros núcleos. Este mecanismo de imbricamento é utilizado em todos os exemplos que citamos: assim que Virginia fala a primeira frase de seu romance, com a caneta na mão, a cena é cortada e o espectador vê Laura Brown, trinta anos mais tarde, lendo em voz alta a mesma frase que acabara de ser dita por Virginia (a primeira frase do romance *Mrs. Dalloway*, que ela tem em mãos); um novo corte é feito e o espectador é levado ao ano 2001 para ver

²⁸ “Leonard, acho que já tenho a primeira frase”.

²⁹ “Mrs. Dalloway disse que ela mesma iria comprar as flores”.

³⁰ “Ela vai morrer. Ela vai morrer. É isso que vai acontecer. Isso mesmo. Ela vai se matar. Ela vai se matar por algo que aparentemente não tem importância”.

Clarissa Vaughan, o “enunciado vivo” dizer a mesma frase, dessa vez em primeira pessoa (sobre esta cena ver item 2.2 *Sobre a enunciação do filme*). Imediatamente seguindo a cena em que Virginia reflete sobre a morte de sua personagem, o espectador vê Laura Brown tendo dificuldades para preparar o bolo de aniversário para seu marido, falha que acaba sendo o estopim para que ela tente se suicidar.



Figura 5 - Fotograma do filme *As horas* à 1h12'13”

O mesmo tipo de articulação entre metatexto e metassemiótica se dá quando a obra de Richard é comentada. É interessante notar que tanto ele quanto sua obra são fictícios, diferentemente do caso de Virginia e sua obra. Com relação à obra de Richard, há dois tipos de comentários: críticas feitas por ele mesmo e aquelas feitas por terceiros. Começaremos pelo segundo tipo:

A primeira coisa que Clarissa faz no dia que nos é mostrado é ir à floricultura comprar as flores para a festa que ela está preparando para comemorar a cerimônia de premiação literária de Richard que ocorreria naquela

noite. Lá, a florista – Barbara (Eileen Atkins) – diz que tentou ler o romance de Richard, ao que segue o diálogo transcrito na tabela 24.

Tabela 24 – Transcrição da cena entre 15'51" e 16'36"

0:15:51
179. Florista: <i>I actually tried to read Richard's novel.</i> 180. Clarissa: <i>You did?</i> (a florista faz uma expressão de reprovação) <i>Oh, I know. It's not easy. I know. It did take him ten years to write.</i> 181. Florista: <i>Maybe it just takes another ten to read.</i> (pausa) <i>It's you, isn't it?</i> 182. Clarissa: <i>What is?</i> 183. Florista: <i>In the novel? Isn't it meant to be you?</i> 184. Clarissa: <i>Oh, I see. Yeah.</i> (ri) <i>Sort of. I mean, in a way. You know, Richard's a writer. That's what he is. He uses things which actually happened...</i> 185. Florista: <i>Yeah.</i> 186. Clarissa: (ri) <i>Years ago, he and I were students, that's true. But then he changes things.</i> 187. Florista: <i>Oh, sure!</i> 188. Clarissa: <i>I don't mean in a bad way.</i> (pausa) <i>It's more like he makes them his own.</i>
0:16:36

As duas últimas falas de Clarissa transcritas (falas 186 e 188, tabela 24) são comentários explícitos sobre a obra de Richard, mas são também comentários sobre sua história – portanto reflexivos – e ao mesmo tempo são projetados sobre a obra de Virginia, já que imediatamente após a última frase de Clarissa o espectador vê um *close* da mão de Woolf escrevendo e em seguida um *close* de seu rosto, enquanto ela pensa em seu romance. Essa cena coloca em questão o processo criativo de Virginia e ao mesmo tempo liga-o ao que se passa no filme. Na cena que segue o diálogo transcrito na tabela 24, escuta-se a voz de Virginia dizendo “*A woman's whole life in a single day. Just one day. And in that day, her whole life*”³¹ (de 16'44" a 16'58") enquanto se vê Clarissa sair da florista com um buquê nas mãos e em seguida Laura lendo uma receita de bolo.

O segundo diálogo sobre a obra de Richard é entre Clarissa e Louis (Jeff Daniels), ex-companheiro de Richard, que chega ao apartamento de Clarissa durante os preparativos para a festa. Louis vê o livro de Richard na prateleira (52'13") (ver figura 6) – trata-se do exemplar mais grosso, chamado “*The goodness of time*”³², que aparece entre exemplares de livros da Virginia Woolf, à esquerda, e a foto de Richard, à direita –, pega-o e começa a falar do

³¹ “A vida inteira de uma mulher em um único dia. Apenas um dia. E naquele dia, sua vida inteira”.

³² “A bondade do tempo”, numa tradução literal.

livro (ver tabela 25). É interessante notar que esta foto de Richard não é contemporânea ao momento da vida dos personagens que é mostrado ao espectador de *As horas*. Na foto, Richard tem aspecto jovem e são, o que não é mais verdadeiro no momento presente do filme, já que ele está doente (com AIDS) e bastante debilitado (ver figura 7 para uma comparação).

Tabela 25 – Transcrição da cena entre 52'45" e 53'55"

0:52:45
189. Louis: <i>I read the book.</i> 190. Clarissa: <i>Oh, God...</i> 191. Louis: <i>Exactly. I thought you were meant to do more than just change people's names.</i> 192. Clarissa: <i>Well...</i> 193. Louis: <i>Isn't it meant to be fiction? He even had you living on 10th street.</i> 194. Clarissa: <i>It isn't me.</i> 195. Louis: <i>Isn't it?</i> 196. Clarissa: <i>You know how Richard is. It's a fantasy...</i> 197. Louis: <i>A whole chapter on should she buy some nail polish? And then, guess what? After fifty pages, she doesn't. (Clarissa ri) The whole thing seems to go on for eternity. Nothing happens and then wham! For no reason, she kills herself.</i> 198. Clarissa: <i>His mother kills herself.</i> 199. Louis: <i>Yeah, sure, his mother. But still for no reason.</i> 200. Clarissa: <i>Well, I...</i> 201. Louis: <i>Out of the blue.</i> 202. Clarissa: <i>I know the book is tough, but I liked it. I know. Only one thing upset me.</i> 203. Louis: <i>What's that? What upset you?</i> 204. Clarissa: <i>Well, that there wasn't more about you.</i>
0:53:55

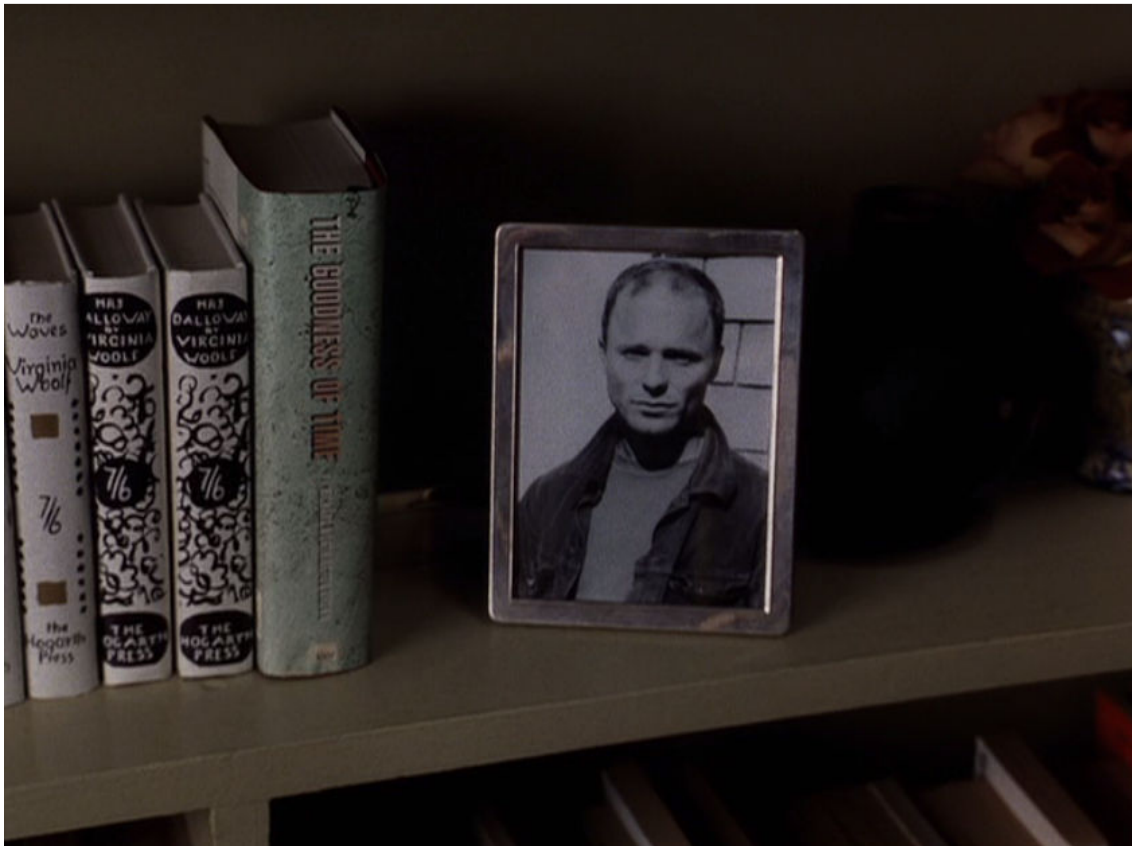


Figura 6 - Fotograma do filme *As horas* aos 52'13"



Figura 7 - Fotograma do filme *As horas* aos 18'27"

No final do filme, na cena em que há uma conversa entre Clarissa Vaughan e Laura Brown – que se descobre ser a mãe de Richard – (1h42'13" a 1h47'40"), vemos a mesma foto de Richard que estava na prateleira, agora disposta sobre um outro móvel, na sala, rodeada por suas obras, e abaixo do pôster referente ao prêmio que ele havia ganhado (por volta de 1h43'19") (ver figura 8). Dessa vez também a narrativa filmica é comentada a partir do processo criativo de Richard. Clarissa pergunta se Laura leu os poemas de Richard (1h44'). Laura responde que sim e que também leu o romance. A partir daí, as duas tecem comentários que ligam a recepção e a crítica do romance escrito por Richard e seu processo criativo com suas próprias histórias (portanto duas das histórias contadas no filme), além de explicitarem a ligação entre a história que nos é mostrada em 1951 e aquela de 2001, de Laura (e de Richard criança) e de Clarissa (e Richard adulto), respectivamente (ver diálogo transcrito na tabela 26).

Tabela 26 – Transcrição da cena entre 1h44'14" e 1h47'33"

1:44:14
<p>205. Laura: <i>You see... People say the novel is difficult.</i> 206. Clarissa: <i>I know.</i> 207. Laura: <i>They say that.</i> 208. Clarissa: <i>I know.</i> 209. Laura: <i>He had me die in the novel. I... I kn... I know why he did that. It hurt, of course. I can't pretend it didn't hurt, but I... I know why he did it.</i> 210. Clarissa: <i>You left Richard when he was a child.</i> 211. Laura: <i>I left both of my children. I abandoned them. They say it's the worst thing a mother can do. (pausa longa) You have a daughter.</i> 212. Clarissa: <i>Yes. But I never met Julia's father.</i> 213. Laura: <i>You so wanted a child?</i> 214. Clarissa: <i>That's right.</i> 215. Laura: <i>You're a lucky woman. There are times when you don't belong, and you think you're going to kill yourself. Once I went to a hotel. Later that night I made a plan. The plan was I would leave my family when my second child was born. And that's what I did. I got up one morning, made breakfast, went to the bus stop, got on the bus. I'd left a note. I got a job in a library in Canada. It would be wonderful to say you regretted it. It would be easy. But what does it mean? What does it mean to regret when you have no choice? It's what you can bear. There it is. No one is going to forgive me. It was death. I chose life.</i></p>
1:47:33

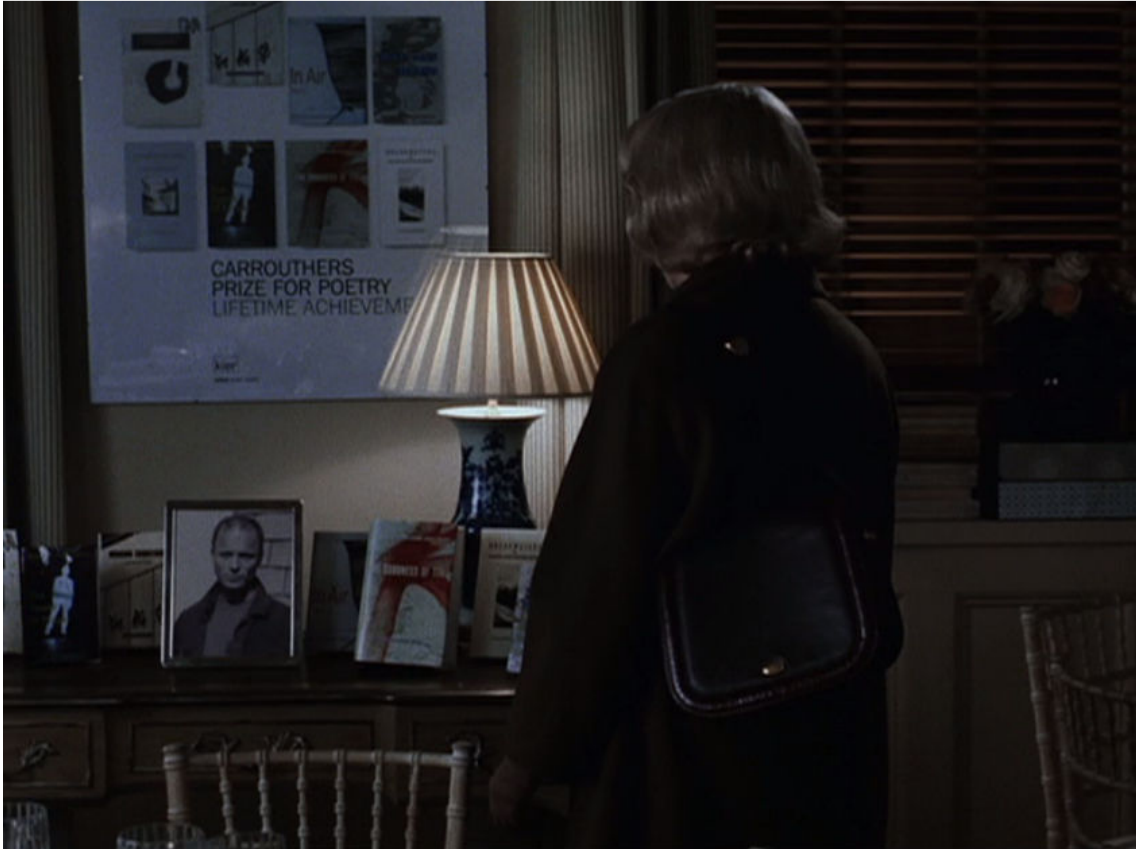


Figura 8 - Fotograma do filme *As horas* à 1h43min19s

Richard comenta o próprio trabalho durante a primeira visita de Clarissa ao seu apartamento (de 17'50" a 26'14"), quando o escritor diz que não quer ir à festa que ela está organizando para ele e que aconteceria naquela noite. Para tentar convencê-lo, ela usa como argumento a qualidade de seu trabalho, o que desencadeia uma discussão metalinguística e reflexiva, posto que Richard sanciona negativamente seu próprio trabalho (ver tabela 27).

Tabela 27 – Transcrição da cena entre 21'30" e 23'08"

0:21:30
<p>216. Clarissa: <i>Richard... you won't need to do anything. All you have to do is appear, sit on the sofa... and I will be there. This is a group of people who want to tell you your work is going to live.</i></p> <p>217. Richard: <i>Oh, is it? Is my work going to live? I can't go through with it, Clarissa.</i></p> <p>218. Clarissa: <i>Oh, why do you say that?</i></p> <p>219. Richard: <i>I can't!</i></p> <p>220. Clarissa: <i>Why?</i></p> <p>221. Richard: <i>Because I wanted to be a writer. That's all.</i></p> <p>222. Clarissa: <i>So?</i></p> <p>223. Richard: <i>I wanted to write about it all. Everything that happens in a moment. The way the flowers looked when you carried them in your arms. This towel, how it smells, how it feels, this thread. All our feelings, yours and mine... the history of it, who we once were. Everything in the world. Everything all mixed up. Like it's all mixed up now. And I failed. I failed. No matter what you start with, it ends up being so much less. Sheer fucking pride and stupidity. Oh, we want everything, don't we?</i></p>
0:23:08

Além desses casos que reúnem metatexto e metassemiótica, há no filme, como dissemos anteriormente, exemplos de metassemiótica heterossemiótica 'simples'. Eles aparecem nos comentários que Leonard Woolf faz sobre os manuscritos que recebe em sua editora. O primeiro deles acontece já na primeira cena de diálogo entre ele e Virginia. Leonard diz: "*This young man has submitted his manuscript. I found three errors of fact and two spelling mistakes and I'm not yet on page four*"³³ (9'24"). A segunda vez que o espectador vê Leonard trabalhar é imediatamente antes da caminhada de Virginia que mencionamos acima. Ela chega ao cômodo da casa onde funciona a editora para pedir a seu marido permissão para sair, mas antes que ela o fizesse, Leonard diz: "*We shall publish no more new authors. I have to tell you I've discovered ten errors in the first proof*"³⁴ (29'44"). Virginia responde sem muito interesse: "*Lucky to have found them then*"³⁵ (29'51"). Mas Leonard continua: "*Paschendale was a charnel house from which no men returned.' Do you think it's possible that bad writing actually attracts a higher incidence of error?*"³⁶ (29'53"). Todos esses comentários de Leonard são relativos à produção literária, e não cinematográfica, e não contêm reflexividade explícita, visto que eles não têm relação com a história do filme, diferentemente dos outros casos analisados.

³³ "Um rapaz mandou um manuscrito. Achei três erros factuais e dois erros ortográficos e nem cheguei à página 4".

³⁴ "Não vamos mais publicar novos autores. Imagine você que descobri dez erros na primeira prova".

³⁵ "Ainda bem que os encontrou, então".

³⁶ "*Paschendale era um ossuário de onde ninguém voltava vivo.*' Você acha possível que escrever mal faça com que a pessoa cometa mais erros?".

2.2 Sobre a enunciação do filme

la notion d'énonciation énoncée nous permet également de mettre en valeur la manière dont l'image réfléchit sur elle-même en mimant son acte de production ou d'observation, en se *dédoublant* et en *s'analysant* elle-même. (DONDERO, 2013b, p. 5)

A partir das reflexões de Dondero (2013a, 2013b, 2014) sobre a importância da enunciação enunciada para compreender o caráter reflexivo das imagens, levantamos a hipótese de que esta seria também uma noção importante para compreender a complexa construção do filme *As horas*, que é composto tanto de textos anteriores trazidos por meio de procedimentos intertextuais como de três histórias internas, relativamente independentes. Os dois níveis de imbricação estão ligados por um jogo enunciativo.

O filme *As horas* é baseado no romance *Mrs. Dalloway*, romance escrito por Virginia Woolf. Vários mecanismos de intratextualidade são utilizados para construir um simulacro de enunciação interna ao filme. O espectador de *As horas* se encontra frente às histórias de três mulheres, cada uma representada durante um dia de sua vida. Uma dessas mulheres é Virginia Woolf no dia em que ela começa a redação do livro *Mrs. Dalloway*, a segunda mulher é Laura Brown no dia em que ela começa a leitura de *Mrs. Dalloway* e a terceira é Clarissa Vaughan, que é a transposição da personagem principal de *Mrs. Dalloway* à vida contemporânea. Assim, o espectador tem a impressão de estar frente a frente com os três momentos da enunciação: a produção do enunciado, sua recepção (por um outro enunciatário que não ele mesmo) e o enunciado propriamente dito. Dessa maneira, os atores da enunciação estão representados nos atores do enunciado, conforme quadro 2.

Quadro 2 – Jogo enunciativo

Enunciador	Enunciatário	Enunciado
Virginia	Laura ³⁷	História de Clarissa

Isto é um jogo com o simulacro de enunciação enunciada porque a enunciação do filme em si não nos é mostrada nem colocada em questão; nem o autor do livro *As horas* nem o diretor do filme aparecem, o que pode acontecer no caso do cinema de autor – lá, a própria produção do enunciado fílmico é colocada em questão e por vezes vemos até mesmo as câmeras e partes do set de gravação que normalmente não aparecem³⁸. Tal jogo consiste em intercalar os momentos da enunciação fictícia criada no interior do filme, mostrando por vezes o enunciador-autor do livro, por vezes o enunciatário-leitor do livro e por vezes o enunciado-romance transposto.

Dondero (2013a) retoma a tipologia de observadores proposta por Fontanille (1989), a partir da qual propõe uma tipologia relativa aos graus de ‘presença’ da enunciação no enunciado visual. A tipologia de Fontanille é composta de quatro tipos de simulacros de observador que vão do mais abstrato ao mais actorializado (1. *Focalizador*; 2. *Espectador*; 3. *Assistente*; 4. *Assistente-participante* [FONTANILLE, 1989, p. 20]), enquanto a tipologia de Dondero (composta também por quatro tipos) vai da enunciação tematizada de maneira mais explícita à enunciação mais encarnada na matéria da imagem (1. *A tematização da enunciação [ou da produção]*; 2. *A embreagem e o apelo direto ao olhar do espectador*; 3. *A perspectiva ou o espaço nos posiciona*; 4. *A textura e a técnica encarnada* [DONDERO, 2013a, p. 11-18]). No filme analisado, nós temos o quarto tipo de Fontanille (portanto, o observador do tipo mais actorializado) e os dois primeiros tipos de Dondero (isto é, aqueles tematizados de maneira mais explícita). Demonstraremos o papel de cada uma das três personagens centrais, seguindo a ordem exposta no Quadro 1, acima.

a) Virginia Woolf

O primeiro tipo descrito por Dondero (2013a; 2013b; 2014) é a tematização da enunciação, o mais explícito dos casos. A pesquisadora cita como exemplo o quadro *Saint Luc l’Evangéliste peignant la Vierge* (Jan

³⁷ Às vezes sua história também se transforma em enunciado (transposto do livro de Virginia Woolf). Trataremos desta característica dupla de seu papel mais adiante.

³⁸ A respeito do cinema de autor e da enunciação no cinema, ver Shirkhodaei (2013; 2014).

Gossaert, por volta de 1520) (ver figura 9, à esquerda). Aqui, o ato de pintar é representado na terceira pessoa, isto é, temos aqui de uma debreagem em ato (a produção pictórica), resultando em um desdobramento do quadro (o quadro pintado no interior do quadro) (DONDERO, 2013b, p. 6) (ver figura 9, detalhe à direita).



Figura 9 - *Saint Luc l'Évangéliste peignant la Vierge* (Jan Gossaert, por volta de 1520) e detalhe.

Em *As horas* o ato de escrever/criar a história é representado na terceira pessoa (pela personagem Virginia Woolf). Assim, há no filme uma debreagem em ato (a criação da história) e o resultado dessa debreagem (a história de Clarissa) (ver figuras 10 e 11; rever também, a esse respeito, a figura 5 e o segundo parágrafo da seção 2.1).

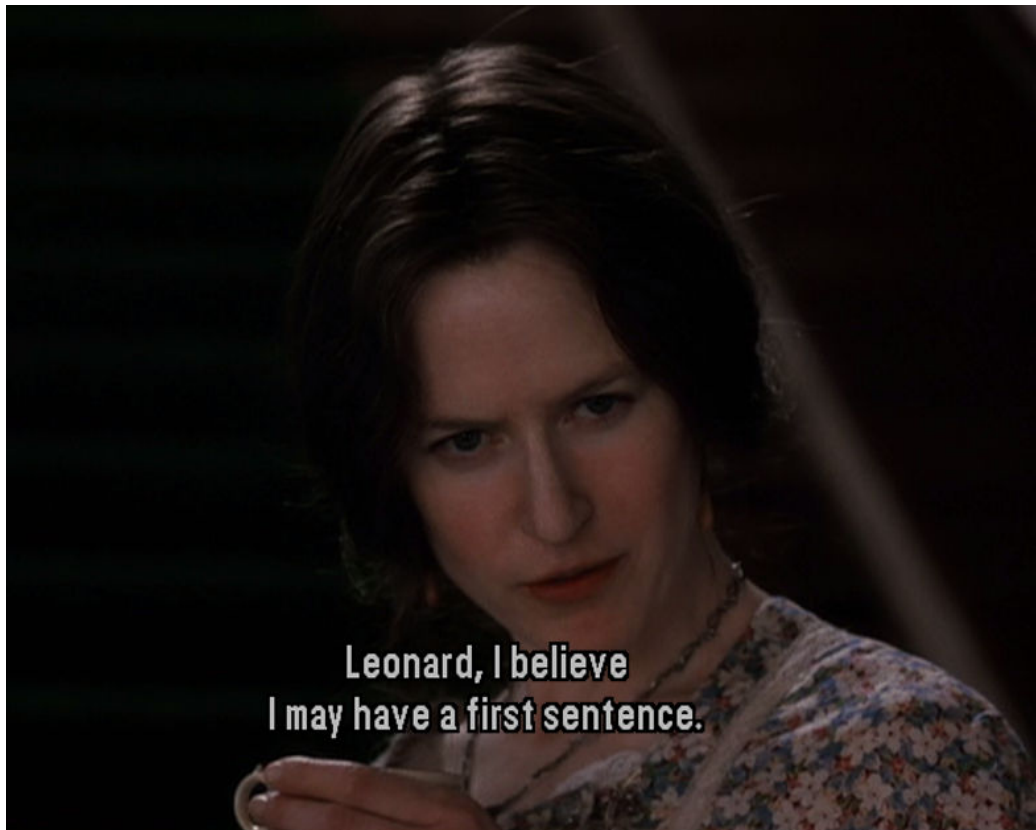


Figura 10 – Fotograma do filme *As horas* aos 9'56"³⁹

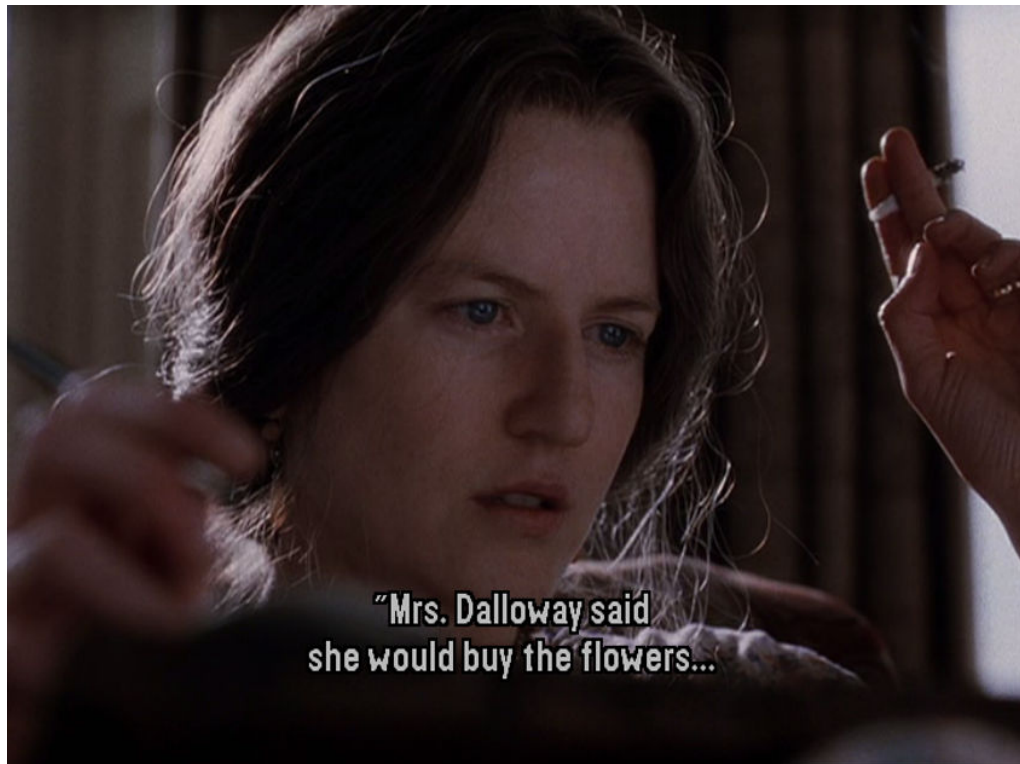


Figura 11 - Fotograma do filme *As horas* aos 11'11"⁴⁰

³⁹ "Leonard, acho que já tenho a primeira frase".

⁴⁰ "Mrs. Dalloway disse que ela iria comprar as flores...".

As três figuras (5,10 e 11) mostram a personagem Virginia Woolf durante seu processo criativo. É a montagem do filme que constrói o efeito de sentido de que Laura Brown estaria lendo o livro escrito por Virginia e que Clarissa (e às vezes Laura também) estaria “vivendo” o enunciado que Virginia produzira, conforme demonstramos acima (ver seção 2.1)

b) Laura Brown

O quarto tipo da tipologia de Fontanille (1989) é o assistente-participante. Este é “um observador que resulta de uma debreagem completa (actancial + espaço-temporal + actorial + temática)”⁴¹ (FONTANILLE, 1989, p. 20), que une ao menos um segundo papel ao papel cognitivo. Fontanille (1989) compara esse observador tematizado ao detetive do romance policial, pois ele pode participar dos eventos do enunciado, seja como figurante, seja como protagonista. Dondero (2013a) exemplifica esse tipo de observador com o quadro *La récupération de Bahia* (MAINO, 1625) (ver figura 12). Nele, o observador (interno – personagem de calças verdes) mostra o quadro (interno) ao público, mas esta não é a única ação em que ele está envolvido. Ele faz parte também da ação política representada no quadro “verdadeiro”, aquele observado por nós.



Figura 12 - *La récupération de Bahia* (MAINO, 1625)

⁴¹ Tradução nossa. O texto original é “un observateur qui résulte d’un débrayage complet (actancial + spatio-temporel + actoriel + thématique)”.

Laura Brown é um exemplo de assistente-participante. Ela tem um papel duplo, porque ela é leitora e personagem. No início do filme, quando as três personagens centrais são apresentadas (de 4'8" a 11'30"), Laura acorda, pega um volume de *Mrs. Dalloway* que estava ao lado de sua cama, abre-o e lê a primeira frase do livro em voz alta (ver figuras 13 e 14).

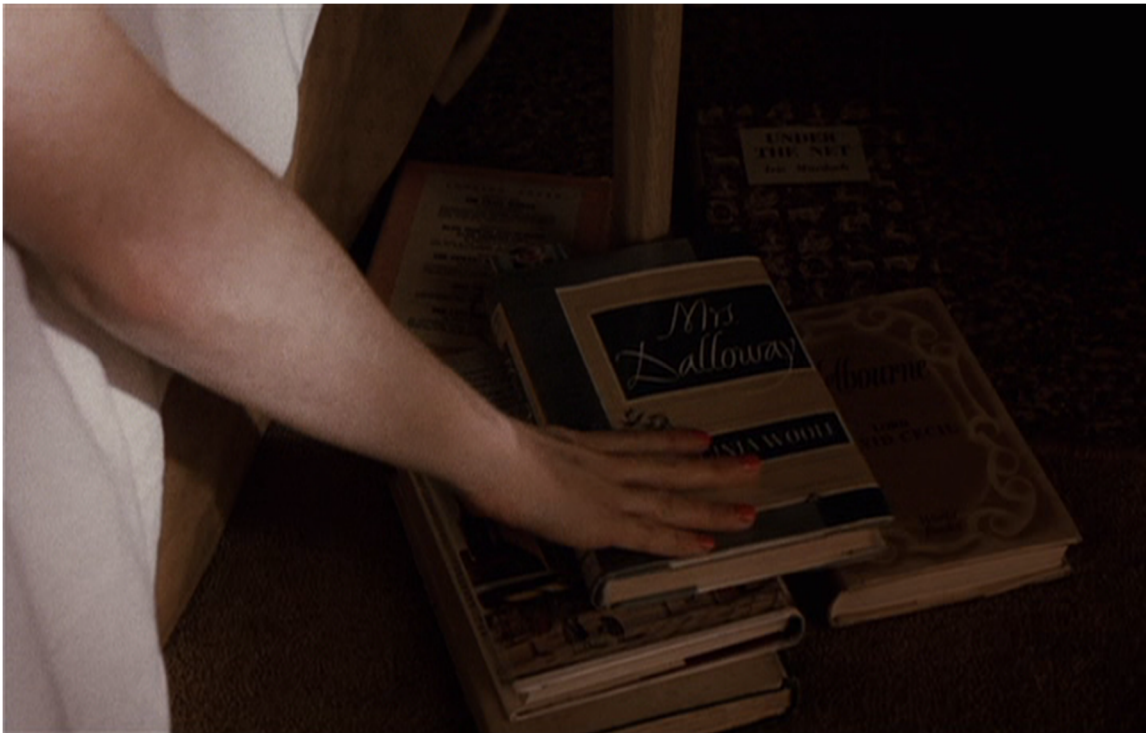


Figura 13 – Fotograma do filme *As horas* aos 7'58"

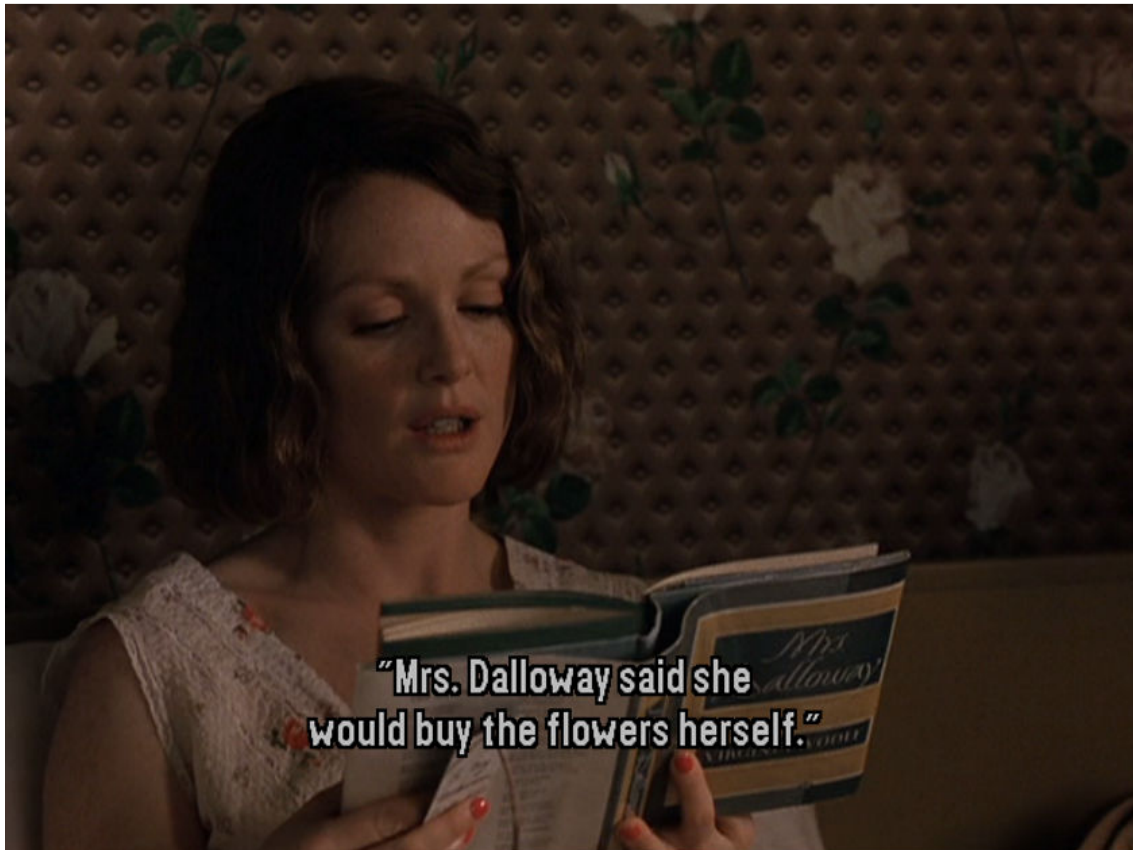


Figura 14 - Fotograma do filme *As horas* aos 11'19"⁴²

O espectador atento percebe, entretanto, que seu papel de leitora (enunciário/mostradora) não é o único que ela desempenha. Ela pega o livro, lê a primeira frase e em seguida alonga o olhar ao horizonte, refletindo (ver figura 15). As duas primeiras ações (figuras 13 e 14) são próprias da leitora que mostra o livro ao espectador – aqui ela é o intermediário, a leitora-enunciário do simulacro de enunciação, aquela que faz a ligação entre a produção do texto e o produto final. A terceira ação (figura 15), ao contrário, é própria de uma verdadeira personagem, implicada em uma ação, que tem sua própria narrativa. Esta personagem às vezes desempenha também o papel de enunciado vivo, transposto do livro de Woolf para o filme de Stephen Daldry, como na cena em que Virginia pensa sobre o possível suicídio de sua heroína (de 30'30" à 31'03"): é Laura que 'vive' esse impasse quando vai a um hotel levando medicamentos com a intenção de acabar com a própria vida (de 59'08" à 1h06'34"). O estopim para a decisão de Laura parece ter sido a preparação do bolo que não deu certo, o que conflui com a ideia de Virginia, que pensa em 'suicidar' sua heroína por

⁴² "Mrs. Dalloway disse que ela mesma iria comprar as flores".

algo que parecesse sem importância. Na cena do hotel, Laura lê uma parte do romance *Mrs. Dalloway* sobre a possibilidade de morrer (o espectador ouve o que ela está lendo com a voz da personagem Virginia) e ao mesmo tempo cogita cometer suicídio (ver figuras 16 e 17).



Figura 15 – Fotograma do filme *As horas* aos 11'21"



*Did it matter that she must
inevitably cease completely?*

Figura 16 – Fotograma do filme *As horas* à 1h06'02"⁴³



It is possible to die.

Figura 17 - Fotograma do filme *As horas* à 1h06'25"⁴⁴

⁴³ "Importava que ela devesse, inevitavelmente, cessar totalmente?".

⁴⁴ "É possível morrer".

c) Clarissa Vaughan

O segundo tipo proposto por Dondero (2013a; 2013b; 2014) mostra o caso da embreagem, isto é, do apelo direto ao olhar do espectador. Em textos visuais, este caso coloca o espectador em relação direta com o olhar do personagem representado, o enunciador delegado. Dondero (2013a; 2013b) ilustra este caso com uma das fotografias da série *Avoir 20 ans à Téhéran*, de Isabelle Esraghi (1999) (ver figura 18).



Figura 18 - *Avoir 20 ans à Téhéran* (Isabelle Esraghi, 1999).

No filme, a embreagem se dá não pelo olhar, mas pelo discurso verbal em primeira pessoa. A primeira frase do romance *Mrs. Dalloway* é transposta da linguagem verbal escrita para a linguagem verbal falada e da terceira para a primeira pessoa. Essa transposição coloca o espectador de *As horas* na posição de observador da protagonista ‘incarnada’ do romance de Woolf na pele de Clarissa Vaughan (ver figura 19).



Figura 19 – Fotograma do filme *As horas* à 11'25"⁴⁵

2.3 Conclusões parciais

O filme *As horas* se constrói, portanto, como um metatexto e uma metassemiótica heterossemiótica, já que trata do fazer literário, mas um fazer literário que reflete na própria história do filme: (i) através das reflexões de Virginia em seu fazer criativo, posto que o filme é baseado em seu romance, e (ii) através dos comentários sobre a obra do personagem Richard, já que sua obra é apresentada como tendo sido baseada em sua vida.

Desta maneira, mostramos como o filme *As horas* produz efeitos de intratextualidade, simulando a produção do romance *Mrs. Dalloway* e da própria história contada no filme através de uma debreagem enunciativa da enunciação, mecanismo possibilitado pela existência de uma personagem que representa a escritora Virginia Woolf. O mesmo acontece com a carta deixada pela autora para seu marido antes de cometer suicídio. Vemos, logo no início do filme, a

⁴⁵ "Sally, acho que eu mesma vou comprar as flores".

personagem Virginia escrevendo esta carta e Leonard lendo-a (exploraremos esta cena com mais detalhes no capítulo 3).

É através desta *enunciação enunciada* ligada aos intratextos que a obra analisa a si mesma e também as obras citadas pelos mecanismos de reflexividade e desdobramento. *As horas* analisa seu conteúdo, mas não sua expressão, já que a linguagem fílmica não é colocada em questão. O objeto fílmico é aqui um meio para discutir o fazer literário.

Capítulo 3: Da intertextualidade do filme

“A woman’s whole life in a single day. Just one day. And in that day, her whole life.”
(Fala da personagem Virginia em *As horas*)

Neste capítulo pretendemos discutir o conceito de intertextualidade levando em conta, principalmente, seu uso dentro do escopo da Teoria Semiótica. A partir desta discussão, pretendemos identificar os intertextos presentes no filme *As horas*, desvelando o papel que eles desempenham na construção dos efeitos de sentido da obra.

Nossos estudos sobre intertextualidade partiram principalmente do capítulo “Polifonia textual e discursiva”, de Fiorin (2003), no livro *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*, texto base para o estudo de intertextualidade em textos verbais neste seio teórico, e, no que tange a linguagem visual do filme, apoiamo-nos sobretudo nos trabalhos de Dondero (2009), que estuda, na contemporaneidade, a intertextualidade em textos visuais. Nosso trabalho teórico consiste, portanto, na discussão da eficiência das definições e das metodologias já existentes nos estudos sobre intertextualidade (até então desenvolvidas na análise de textos verbais ou de textos visuais, separadamente, isto é, textos não sincréticos) para a análise do texto fílmico, composto por suas diversas linguagens, e na proposição de ajustes ou adequações ao conceito de intertextualidade que se mostrem necessários.

3.1 Do dialogismo à intertextualidade

A origem dos estudos sobre intertextualidade remete à obra de Bakhtin, embora o estudioso russo nunca tenha usado este termo. Fiorin (2006), no capítulo intitulado “Interdiscursividade e intertextualidade”, mapeia o surgimento do termo, explicando que a intertextualidade é um tipo de dialogismo. Segundo o professor, foi Kristeva quem introduziu o termo ‘intertextualidade’ na reflexão acadêmica. Kristeva (1967), a partir de sua leitura da obra de Bakhtin, postula que o discurso literário seria um diálogo de várias escrituras e que todo texto é absorção e transformação de outros textos. Trata-se, aqui, de uma intertextualidade generalizada. Neste sentido, todo texto seria um intertexto, já

que contém nele outros textos; estes podendo estar presentes em diferentes níveis e serem mais ou menos reconhecíveis. Pensemos, assim em uma escala de textos, onde um polo seria menos intertextual e o polo oposto mais intertextual. No primeiro polo estaria um texto que se pretende autônomo, autoral, tentando apagar vestígios dos textos a ele anteriores. No segundo, estaria um texto altamente intertextual, com referências explícitas, aspas, citações. É próximo a este que está o filme *As horas*.

As horas também é, como todo enunciado, dialógico, já que dialogismo é “o modo de funcionamento real da linguagem e, portanto, é seu princípio constitutivo” (FIORIN, 2006, p. 167). “[...] o real se apresenta para nós semioticamente, o que implica que nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com outros discursos, que semiotizam o mundo. Essa relação entre os discursos é o dialogismo.” (idem, ibidem). Segundo Bakhtin (1998, p. 86) “[...] todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado, sempre, por assim dizer, desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele.” Assim, temáticas como a opressão feminina, a homossexualidade, a loucura e a morte aparecem em *As horas* iluminadas pelo discurso woolfiano. Bakhtin continua explicando que “ele [o discurso] se entrelaça com eles [discursos de outrem] em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico” (idem, ibidem). Assim acontece com *As horas*, que, estando no polo mais intertextual, é portanto mais explicitamente dialógico, tendo refletido no filme o estilo de Virginia Woolf (ver item 3.3.1 *Tipologia dos intertextos*). Sua expressão tornou-se extremamente complexa, como demonstramos no capítulo 2, ao tratar da enunciação. O entrelaçamento das três histórias mostradas no filme dá indícios de tal complexidade, que se intensifica ao focalizarmos as relações entre o texto ora analisado e os textos com os quais ele dialoga.

O dialogismo explícito presente no filme aqui analisado caracteriza-se pela adesão ao discurso que recupera. No entanto, toda relação dialógica é um espaço de tensão (FARACO, 2003), já que é outrem, que ocupa outro lugar na sociedade, que toma a voz. No filme *As horas*, não é só a voz do enunciador do

filme retomando Virginia Woolf que se 'escuta', mas um entrecruzamento de vozes; entre o ano de 1925, ano da publicação de *Mrs. Dalloway*, e o ano de 2002, ano de lançamento do filme *As horas*, muitos outros dizeres se fizeram ouvir. Temos o exemplo, neste caso, do livro *As horas* (CUNNINGHAM, 1998), que serviu de base para a versão filmica. Além disso, a própria mudança da sociedade é vista quando se tem uma adaptação de Clarissa Dalloway, personagem criada no início da década de 20, casada com outra mulher.

O caráter constitutivo do dialogismo não implica que as vozes de outrem sejam mostradas no enunciado, que pode ser construído em resposta, marcando oposição ou concordância, a outros discursos, podendo estes não estarem explicitados. Há, por outro lado, um dialogismo que se mostra no discurso, que incorpora em seu interior as vozes de outrem, essas vozes entram, neste caso, na composição do enunciado. Esta forma é a que Bakhtin (1992) chamava de 'formas externas' ou 'formas visíveis' do dialogismo. É esta última forma de dialogismo que constitui a espinha dorsal do filme *As horas*. Nele, essas outras vozes aparecem de diversas maneiras, como mostraremos mais adiante.

Todo intertexto é um interdiscurso, mas nem todo interdiscurso é um intertexto. Isso porque intertextualidade é um tipo particular de interdiscursividade. Toda relação dialógica constitui um interdiscurso, mas intertextos são apenas "os casos em que a relação discursiva é materializada em textos" (FIORIN, 2006, p.181). Assim, interessa-nos principalmente analisar as relações intertextuais, já que é a intertextualidade que constitui uma matéria específica de determinados textos, sendo a interdiscursividade uma onipresença. No entanto, não deixaremos de pontuar alguns aspectos interdiscursivos da obra em questão, pois eles também serão elucidativos para a compreensão da relação que o filme ora analisado estabelece com discursos e textos que ele traz à tona.

Fiorin chama atenção para o uso 'frouxo' que tem sido feito do termo intertextualidade e defende que o termo se aplica apenas para relações entre um texto que retoma outro que existe independentemente daquele, ou seja, entre duas materialidades linguísticas. Considera também que "por ter uma materialidade, os estilos de autores, de movimentos literários, de grupos sociais, quando são estilizados ou parodiados, mantêm também relações intertextuais"

(2006, p. 184), forma esta de intertextualidade que também trataremos neste capítulo.

3.2 Intertextualidade e interdiscursividade

3.2.1 Definições não-técnicas

As definições dicionarizadas para a palavra ‘intertextualidade’ são por vezes bastante restritas e por outras abrangentes demais. Segundo os dicionários de língua portuguesa consultados, intertextualidade seria algo “que é reproduzido ou transcrito com fidelidade: citação textual”⁴⁶, ou a “relação entre dois ou mais textos”⁴⁷. A definição enciclopédica vai um pouco mais além, definindo ‘intertextualidade’ como “a criação de um texto a partir de um outro texto já existente. [...] Evidentemente, o fenômeno da intertextualidade está ligado ao “conhecimento do mundo”, que deve ser compartilhado, ou seja, comum ao produtor e ao receptor de textos”⁴⁸.

Dicionários de língua francesa trazem na definição de ‘*intertextualité*’ a ideia da construção do sentido do texto e retomam a contribuição do leitor, já prevista na terceira definição citada em português. As definições que encontramos foram: “*ensemble des relations existant entre un texte (notamment littéraire) et un ou plusieurs autres avec lesquels le lecteur établit des rapprochements*”⁴⁹ e “*relation établie par le lecteur ou le critique entre un texte littéraire et d'autres textes, et d'où procède le sens du texte*”⁵⁰.

Já as definições de língua inglesa para “*intertextuality*” são: “*the interrelationship between texts, especially works of literature; the way that similar or related texts influence, reflect, or differ from each other: the intertextuality between two novels with the same setting*”⁵¹ e “*the shaping of a text meaning by another text*”⁵².

⁴⁶ Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/intertextualidade/>>. Acesso em 06/05/2013.

⁴⁷ Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, disponível em:

<<http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=intertextualidade>>. Acesso em 06/05/13.

⁴⁸ Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Intertextualidade>>. Acesso em: 06/05/13.

⁴⁹ *Le Petit Robert*. Version électronique du Nouveau Petit Robert, Paris: VUEF, 2001.

⁵⁰ *Le Larousse Expression*. Version électronique 1.0, VUEF/Larousse, 2002.

⁵¹ Disponível em: <<http://dictionary.reference.com/browse/intertextuality>>. Acesso em 06/05/13; grifos do original.

⁵² Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Intertextuality>>. Acesso em: 06/05/13.

Algumas das noções trazidas nas definições citadas são retomadas pelos semioticistas e serão relevantes em nossa análise, entre elas os conceitos de “citação”, “relação entre textos”, “conhecimento de mundo”, “relações estabelecidas pelo enunciatório” e “emergência do sentido do texto”.

A palavra “interdiscursividade” não foi encontrada nos dicionários não técnicos consultados. A definição que encontramos em circulação na internet foi a de “interdiscurso”, que seria “a constituição de um discurso em relação a outro já existente, isto é, trata-se de um conjunto de ideias, organizadas por meio da linguagem, que se apropria, implícita ou explicitamente, de outras configuradas anteriormente”⁵³. A mesma enciclopédia não contém o termo em francês. Em inglês, ela traz as seguintes definições: “*Interdiscourse is the implicit or explicit relations that a discourse has to other discourses. Interdiscursivity is the aspect of a discourse that relates it to other discourses*”⁵⁴. Façamos o cotejo das definições técnicas.

3.2.2 Definições técnicas

Semelhantemente ao que acontece nos dicionários de língua, nos dois volumes do *Dicionário de Semiótica* há a entrada “intertextualidade”, mas não há a entrada “interdiscursividade”. Este fato mostra que o estudo daquela é visto como pertinente desde o início da teoria semiótica. Já esta tem sido objeto de estudos recentes feitos por semioticistas que se colocam na interface entre a teoria semiótica, a análise do discurso e os estudos bakhtinianos. Para Greimas e Courtés (2008 [1979]), intertextualidade seria “a existência de semióticas (ou de ‘discursos’) autônomas no interior das quais se sucedem processos de construção, de reprodução ou de transformação de modelos, mais ou menos implícitos” (GREIMAS; COURTÉS, 2008 [1979], p. 272). Já no segundo volume os semioticistas retomam M. Riffaterre (1979, apud GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 121) chamando atenção para o fato de que só haverá intertextualidade se houver um(a estrutura) interpretante que religue os textos. Os autores adicionam que o emissor e o receptor do texto precisam compartilhar crenças e conhecimentos.

⁵³ Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Interdiscurso>>. Acesso em: 20/10/2015.

⁵⁴ Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Interdiscourse>>. Acesso em: 20/10/2015.

Buscamos também em dicionários técnicos de áreas afins as definições para os termos “intertextualidade”, “intertexto”, “interdiscursividade” e “interdiscurso”. O único que contém todos estes termos é o *Dicionário de Análise do Discurso* (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006 [2002]). Nele, encontramos uma teia de relações entre estes quatro termos mais o termo ‘transtextualidade’, que os autores recuperam de Genette (1982). Os analistas do discurso chamam de “interdiscurso” “o conjunto das unidades discursivas [...] com os quais um *discurso particular* entra em relação implícita ou explícita” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006 [2002], p. 286, grifo do original). Eles distinguem “interdiscurso” de “intertexto”, pois entendem que o primeiro diz respeito à retomada de discursos que já tiveram um suporte textual, mas cuja configuração fora apagada da memória, ficando apenas a ideia de seu conteúdo ressoando na memória coletiva, no saber partilhado; já o segundo é entendido como a retomada de “textos configurados”. “Intertextualidade” é definido por eles em duas acepções: na primeira, como sinônimo de “interdiscursividade” (no sentido de heterogeneidade constitutiva); na segunda, como “o conjunto das *relações* explícitas ou implícitas *que um texto ou um grupo de textos determinado* mantém com outros textos” (idem, p. 288, grifos do original). Ainda dentro do verbete “intertextualidade”, os autores resumem a tipologia de Genette (1982), que preferiu chamar o conceito geral de “transtextualidade”, dividindo-o em cinco tipos: (i) a “intertextualidade” seria a presença (por citação ou alusão) de um texto em outro; (ii) a “paratextualidade” designaria o entorno do texto (títulos, prefácios, posfácios etc.); (iii) a “metatextualidade” diria respeito a comentários que um texto faz de outro; (iv) a “arquitextualidade” seria uma relação de gênero, de *classes* dos textos; e (v) a “hipertextualidade”, que designaria fenômenos como a paródia, o pastiche etc. Finalmente, Charaudeau e Maingueneau diferenciam “intertexto” (“o conjunto de fragmentos convocados [...] em um *corpus* dado” [CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006 [2002], p. 289]) de ‘intertextualidade’ (“o sistema de regras implícitas que subjaz a esse *intertexto*” [idem, ibidem, grifo do original]).

Além disso, encontramos também o termo “intertextualidade” no *Dicionário de Linguagem e Linguística* (TRASK, 2004 [1999]) e o termo ‘interdiscurso’ no *Dicionário de Linguística da Enunciação* (FLORES et al., 2009). Aquele traz duas acepções para “intertextualidade”, uma dita “mais explícita” e

uma dita “mais ampla”: a primeira acepção é o caso que estudamos aqui, isto é, quando uma obra faz alusão a outra; já a segunda diz respeito à ideia, que o dicionarista atribui a Kristeva, de que todo texto constituiria um intertexto numa cadeia de textos anteriores ou posteriores a ele. O último dicionário faz a relação que explicitamos na introdução deste capítulo: aproxima interdiscurso do conceito de dialogismo de Bakhtin, ou seja, entende-o como a heterogeneidade constitutiva do discurso, que independe da intenção e da consciência do enunciador. Este conceito interessa-nos menos, como já dissemos, por estar presente em todos os textos e discursos e, portanto, não ser aquilo que o nosso objeto de análise tem de específico e que o faz notável.

Saindo do contexto dos dicionários, buscamos as definições de Izidoro Blikstein e de José Luiz Fiorin no livro *Dialogismo, polifonia, intertextualidade* (BARROS; FIORIN, 2003). Blikstein entende a intertextualidade como “um cruzamento de textos e vozes” (BLIKSTEIN, 2003, p. 46). Fiorin coloca intertextualidade e interdiscursividade lado a lado, como fenômenos que “dizem respeito à presença de duas vozes num mesmo segmento discursivo ou textual” (FIORIN, 2003, p. 30), cada qual com suas singularidades:

a) “A intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro” (idem, *ibidem*). Segundo o professor, há três processos de intertextualidade: (i) a citação – neste, reproduzem-se trechos de um texto em um segundo (como no caso de textos científicos) –, (ii) a alusão – em que “reproduzem-se construções sintáticas em que certas figuras são substituídas por outras” (idem, p. 31), e (iii) a estilização – a reprodução do estilo de outrem.

b) “A interdiscursividade é o processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro” (idem, p. 32). Há dois processos interdiscursivos: (i) a citação – “quando um discurso repete ideias, isto é, percursos temáticos e figurativos de outros” (idem, *ibidem*) – e (ii) a alusão – “quando se incorporam temas e/ou figuras de um discurso que vai servir de contexto (unidade maior) para a compreensão do que foi incorporado” (idem, p. 34).

Nos itens que seguem, apresentamos uma análise do filme *As horas* segundo a tipologia de Fiorin (2003) explicitada acima. Acrescentaremos também, em prol da completude da análise, reflexões como a de Dondero (2009)

e a de Bracchi (2009), em que as autoras analisam a intertextualidade em obras visuais.

3.3 *A intertextualidade no filme As horas*

Classificaremos, a seguir, a intertextualidade do filme *As horas* em duas formas diferentes de tipologia: a primeira, com relação ao modo como o intertexto é trazido pelo texto (se citado, aludido ou estilizado) e a segunda, conforme o tipo de relação que o filme estabelece (se interpoética, genérica, actorial ou biográfica) (sobre estas, ver 3.3.2 *Tipologia das relações*).

3.3.1 *Tipologia dos intertextos*

Há exemplos dos três processos intertextuais definidos por Fiorin (2003) no *corpus* aqui analisado.

O filme começa com a cena do suicídio de Virginia. Este início é comparável a um prólogo por “dar o tom” ao filme e não estar diretamente ligado à sequência de fatos da narrativa que o segue. Nesta cena, o espectador ouve pela voz da personagem Virginia o texto praticamente literal e quase integral da carta de suicídio de Virginia Woolf. Enquanto ouve, o espectador assiste a cenas entrecortadas de Virginia redigindo a carta, de seu suicídio e de Leonard Woolf, seu marido, chegando em casa, lendo a carta e saindo em desespero à procura da esposa.

Reproduzimos abaixo o texto da carta conforme declamado no filme (ver tabela 28) e a imagem da carta mostrada no filme, aos 3 minutos e 43 segundos, entre as mãos de Leonard (ver figura 20), bem como a carta originalmente escrita por Virginia Woolf (ver figura 21) para efeito de comparação com relação à carta do filme. Segundo a tipologia de Fiorin (2003), ou seja, considerando a linguagem verbal, poderíamos dizer que o caso da carta de suicídio de Virginia Woolf configura um exemplo de citação, apesar de haver pequenas alterações com relação ao texto original (ver quadro 3). Já se considerarmos o plano visual, entendemos, na esteira do pensamento de Bracchi (2009), que apesar da semelhança da letra e da disposição das palavras na folha, este exemplo pode ser considerado como uma alusão, já que há interferência da luminosidade sobre

a carta na cena gravada, além das mãos de Leonard e de sua sombra tampando parte do papel. Ou seja, a reprodução não é idêntica.

Tabela 28 - Transcrição da cena entre 1'58" e 3'53"

0:01:58
224. Virginia: <i>Dearest, I feel certain that I am going mad again. I feel we can't go through another of these terrible times. And I shan't recover this time. I begin to hear voices, and can't concentrate. So I am doing what seems to be the best thing to do. You have given me the greatest possible happiness. You have been in every way all that anyone could be. I know that I am spoiling your life, and without me you could work. And you will I know. You see I can't even write this properly. What I want to say is that I owe all the happiness of my life to you. You have been entirely patient with me and incredibly good. Everything is gone from me but the certainty of your goodness. I can't go on spoiling your life any longer. I don't think two people could have been happier than we have been. Virginia</i>
0:03:53

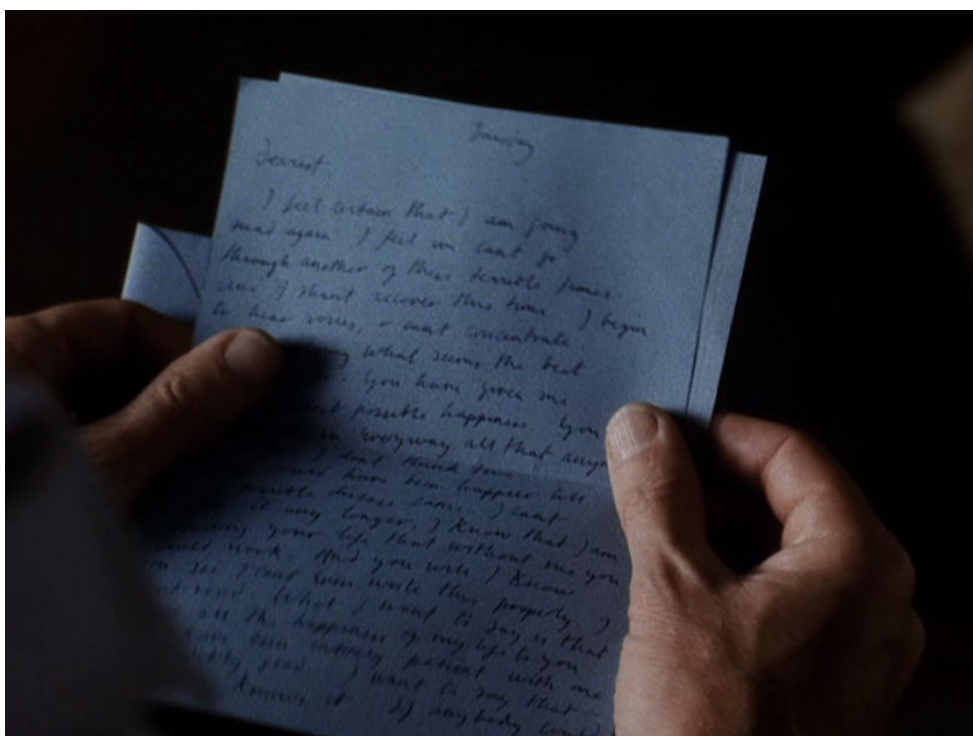


Figura 20 – Fotograma do filme *As horas* aos 3'43"

Tuesday.

Dearest.

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

Figura 21 - Imagem da primeira página da carta escrita por Virginia disponível em: <<http://hellaheaven-ana.blogspot.com.br/2012/02/virginia-woolf-suicide-note.html>>. Acesso em: 07/05/13.⁵⁵

⁵⁵ No mesmo endereço, encontramos a seguinte transcrição: "Dearest, I feel certain that I am going mad again. I feel we can't go through another of those terrible times. And I shan't recover this time. I begin to hear voices, and I can't concentrate. So I am doing what seems the best thing to do. You have given me the greatest possible happiness. You have been in every way all that anyone could be. I don't think two people could have been happier 'til this terrible disease came. I can't fight any longer. I know that I am spoiling your life, that without me you could work. And you will I know. You see I can't even write this properly. I can't read. What I want to say is I owe all the happiness of my life to you. You have been entirely patient with me and incredibly good. I want to say that - everybody knows it. If anybody could have saved me it would have been you. Everything has gone from me but the certainty of your goodness. I can't go on spoiling your life any longer. I don't think two people could have been happier than we have been." Na maioria das transcrições encontradas não há assinatura. No entanto, algumas delas trazem apenas um "V."

Quadro 3 – Comparação entre a carta original escrita por Virginia Woolf e a carta da personagem Virginia no filme *As horas*

Transcrição da carta lida em voz alta pela personagem Virginia no filme:	Transcrição da carta original da escritora Virginia Woolf:
<p><i>Dearest, I feel certain that I am going mad again. I feel we can't go through another of these terrible times. And I shan't recover this time. I begin to hear voices, and [] can't concentrate. So I am doing what seems to be the best thing to do. You have given me the greatest possible happiness. You have been in every way all that anyone could be. [] I know that I am spoiling your life, and without me you could work. And you will I know. You see I can't even write this properly. [] What I want to say is that I owe all the happiness of my life to you. You have been entirely patient with me and incredibly good. [] Everything is gone from me but the certainty of your goodness. I can't go on spoiling your life any longer. I don't think two people could have been happier than we have been. Virginia</i></p>	<p><i>Dearest, I feel certain that I am going mad again. I feel we can't go through another of those terrible times. And I shan't recover this time. I begin to hear voices, and I can't concentrate. So I am doing what seems * the best thing to do. You have given me the greatest possible happiness. You have been in every way all that anyone could be. I don't think two people could have been happier 'til this terrible disease came. I can't fight any longer. I know that I am spoiling your life, that without me you could work. And you will I know. You see I can't even write this properly. I can't read. What I want to say is * I owe all the happiness of my life to you. You have been entirely patient with me and incredibly good. I want to say that – everybody knows it. If anybody could have saved me it would have been you. Everything has gone from me but the certainty of your goodness. I can't go on spoiling your life any longer. I don't think two people could have been happier than we have been. V.</i></p>

Legenda: Em azul indicamos os trechos onde houve omissão com relação à carta original e em verde, inserção. Em vermelho destacamos palavras que sofreram modificação. Os colchetes indicam os lugares das omissões e os asteriscos, das inserções.

Há, também, no filme, citações seguidas de alusão intertextual (ver Tabela 7 no item 1.1.3 do primeiro capítulo). Nesse excerto, cenas das três personagens aparecem entrecortadas: enquanto aquela que representa a autora Virginia Woolf é retratada em seu processo criativo, Laura Brown começa a leitura do romance *Mrs. Dalloway* e Clarissa Vaughan inicia os preparativos para a festa que está organizando. As duas primeiras falas transcritas na Tabela 7 são citações literais da primeira frase do romance *Mrs. Dalloway*, enquanto a terceira é uma alusão à mesma frase, já que a construção sintática é reproduzida, mas há a introdução de um vocativo e alteração de terceira para primeira pessoa do discurso.

(disponível em: <https://en.wikisource.org/wiki/Virginia_Woolf_suicide_note>. Acesso em: 21/10/2015) como assinatura e não o nome “Virginia”, como declamado no filme.

O terceiro processo intertextual definido por Fiorin (2003) é a estilização. Virginia Woolf escreveu, em *Mrs. Dalloway*, a história de um dia da personagem principal, revelando toda sua complexidade no decorrer das horas deste único dia. Há uma passagem do filme que permite que o espectador se depare com tal intertextualidade, pois, enquanto vemos pequenas cenas de Laura e Clarissa, Virginia aparece novamente em seu processo criativo e, pensativa, fala (ver tabela 29):

Tabela 29 - Transcrição da fala aos 16'37"

0:16:37
225. Virginia: A woman's whole life in a single day. Just one day. And in that day, her whole life.

O filme reproduz a estratégia de mostrar ao espectador um dia da história de cada uma das três personagens centrais. Além disso, as narrativas intercaladas também são inspiradas no estilo de Woolf, já que isso acontece tanto no romance *Mrs. Dalloway* quanto no filme *As horas* – lá com as histórias de Clarissa Dalloway, Peter Walsh e Septimus Warren Smith e aqui com as histórias de Virginia Woolf, Laura Brown e Clarissa Vaughan. A montagem das cenas que se intercalam no filme, podendo o intervalo entre elas ser maior ou menor, pode ser comparada ao fluxo de consciência (*stream of consciousness*), técnica utilizada pela famosa escritora. Passamos, tanto no livro quanto no filme, de uma cena a outra, da narrativa de uma personagem àquela de outra, dos pensamentos de uma personagem aos de outra em movimentos constantes de ida e vinda. Há, assim, a imitação do estilo de Virginia Woolf, aqui enriquecido com as peculiaridades da linguagem cinematográfica; acontece, por exemplo, de vermos uma personagem enquanto ainda ouvimos a voz de outra, continuando assim a linguagem verbal oral de uma cena, enquanto visualmente já estamos em outra – é o que ocorre na cena transcrita na tabela 29, acima: durante a fala de Virginia o espectador é levado primeiramente ao ano 2001 para ver Clarissa saindo da floricultura; volta a ver Virginia por poucos segundos e então é direcionado ao ano 1951 para ver Laura sentada na cozinha de sua casa, tudo isso enquanto ainda escuta Virginia. Tais recursos intensificam a sensação de mistura das histórias contadas. Esses recursos são utilizados intensamente desde o início do filme. Por vezes o sentido depreendido é de que a ação de um

núcleo completa a do outro, em uma circularidade provocada pelos recursos de montagem do filme. Há uma cena exemplar neste sentido: aquela em que conhecemos as personagens. Nela, (a partir dos 4'20"), vemos o cônjuge de cada uma das mulheres chegar em casa, ainda de manhã, enquanto elas ainda estão deitadas, acordando. Enquanto eles chegam, aparece uma legenda indicando a cidade e o ano em que cada uma das histórias se passa. Inicialmente os cortes demoram por volta de um minuto, mas esta velocidade aumenta gradativamente, chegando ao ápice no momento em que flores são arrumadas em vasos em cada um dos núcleos, entre 8'43" e 8'53", quando a cena termina. A trilha sonora⁵⁶ contínua produz um efeito de unidade na cena. Alguns sons diegéticos também colaboram para este efeito, como os despertadores das três personagens. O efeito que se depreende é que eles tocam 'ao mesmo tempo', embora no filme isto apareça em sequência e não concomitantemente. O que causa este efeito de sentido é que não há silêncio entre o som de um e de outro, o que faz com que o espectador os escute em sequência imediata (dos 7'1" aos 7'5" escutamos o despertador de Laura, dos 7'5" aos 7'9", o de Virginia e dos 7'9" aos 7'15", o de Clarissa).

3.3.2 Tipologia das relações

No capítulo 6 ("*Configurations sacrées et thématiques profanes. Des valeurs religieuses à l'écosystème sacré*") do livro *Le sacré dans l'image photographique*, Dondero (2009) trata de três tipos de intertextualidade na série *Soliloquy* de Sam Taylor-Wood. O primeiro tipo é a *intertextualidade interpoética*, isto é, entre duas obras ou dois textos, um texto citante e um texto citado, o primeiro convoca o segundo e pode, através de estratégias enunciativas, reforçar ou confrontar os valores expressos no segundo texto. O segundo tipo é a *intertextualidade intrasserial*: aquela entre as obras da série *Soliloquy I-IX*. O último, é a *intertextualidade genérica*: aquela entre a série de Taylor-Wood e a tradição da arte sacra.

Nosso *corpus* também é bastante complexo em sua configuração intertextual. Assim, a tipologia e a análise propostas por Dondero (2009) nos

⁵⁶ Trilha sonora de Philip Glass.

fornece uma importante base de reflexão sobre a maneira como a intertextualidade se apresenta no filme *As horas*. Identificamos nele quatro tipos de intertextualidade. O primeiro é o interpoético, o segundo é o genérico, o terceiro é o que chamaremos de *actorial*⁵⁷, e o quarto de *biográfico*; além do simulacro de intertextualidade *intrafilmica*.

Assim como o “*Soliloquy VII* se alimenta do texto de Mantegna”⁵⁸ (DONDERO, 2009, p. 153), *As horas* se alimenta de *Mrs. Dalloway* (configurando assim uma intertextualidade interpoética), e também do estilo de Virginia Woolf (estilização). Esses dois tipos de intertextualidade foram explorados no subitem 3.3.1, acima.

A intertextualidade genérica que identificamos é aquela relativa ao gênero natureza morta. Ela acontece em duas dimensões: uma figurativa e uma estética. A dimensão figurativa diz respeito à presença constante de comida e de flores no filme. A comida não aparece simplesmente enquanto alimento, mas em suas circunstâncias periféricas, isto é, seja alimentos crus em preparação (as empregadas de Virginia manuseiam carne crua e quebram ovos para preparar uma torta de carneiro [27’20” a 29’37”], siris aparecem ainda vivos na pia de Clarissa [14’30”], Laura e Richie preparam o bolo para Dan [31’4” a 32’25”], Clarissa quebra ovos enquanto conversa com Louis [53’03” a 54’20”]), seja sendo jogados fora (bolo de Laura [42’16”], comida da festa de Richard [1h41’36” a 1h41’59”]). Os momentos em que os alimentos aparecem em preparação estão relacionados com aspectos de fragilidade de cada uma das três personagens principais: na cena de Virginia, percebemos tanto seu medo das empregadas, sobretudo de Nelly, por achar que não sabe como lidar com elas, como sua vontade de ir a Londres; Laura tem dificuldade de ocupar o papel temático de dona de casa e de executar tarefas ditas ‘simples’ como preparar um bolo; e Clarissa, enquanto quebra ovos, começa a chorar, fragilizada com a visita de Louis, que a faz refletir sobre o passado e sobre o destino dela e de seus amigos. Quando os alimentos aparecem sendo jogados fora, reforçam a ideia de fragilidade da vida em momentos cruciais do filme: logo após a visita de Kitty,

⁵⁷ Agradecemos à Norma Discini pela sugestão deste termo.

⁵⁸ Esta citação direta, assim como os nomes da tipologia de Dondero (2009) exposta neste subitem, são traduções livres feitas por mim. O trecho original é “*Soliloquy VII* se nourrit du texte de Mantegna”.

momento em que Laura fica sabendo que a vizinha está com um tumor no útero, Laura joga o bolo fora e entendemos, por causa das falas de Virginia anteriores à cena da preparação do bolo (“*She’ll die. She’s going to die. That’s what it is going to happen. That’s it. She’ll kill herself. She’ll kill herself over something which doesn’t seem to matter.*”⁵⁹ [de 30’30” à 31’03”]), que ela pensa em se suicidar (a personagem também sente medo de que Kitty morra, como nos é revelado no final do filme [rever fala 100, Tabela 13]); o ponto culminante é logo após a morte de Richard, quando Clarissa, Sally e Julia aparecem jogando fora toda a comida que havia sido preparada para a festa em homenagem a ele. Este momento está ligado também ao recomeço de Clarissa: entendemos que há uma mudança em seu destino, ao se libertar da obrigação de cuidar do amigo e estar livre para amar Sally (à 1h47’50” de filme, logo após uma conversa esclarecedora com Laura, Clarissa vai para o quarto, Sally segue-a. Lá, esta diz “*Time to take that coat off*”⁶⁰ [1h48’34”] e ajuda Clarissa a tirar o casaco, como se estivesse tirando um peso de suas costas. Em seguida elas se beijam [1h49’06”]. É a primeira cena em que vemos intimidade e carinho entre as duas).

A presença de flores no filme é mais complexa e remete a ao menos mais um tipo de intertextualidade e também a um tipo de interdiscursividade, além da intertextualidade genérica, em questão aqui. Além de reforçarem o caráter efêmero da vida (natureza morta), também supõe uma ideia de alegria e romantismo que não é verdadeira no filme (no dia de seu próprio aniversário, Dan traz flores para Laura que, como já mostramos no capítulo 1, não estava feliz com a vida que levava, o que incluía seu casamento [11’32” a 11’54”]; Sally traz flores para Clarissa, mas ao chegar vê a casa cheia de flores, então joga as que havia trazido em cima de umas caixas antes mesmo de entregá-las à sua companheira [32’25” a 33’01”]; Clarissa traz flores para Richard e as arruma em vasos que espalha pelo apartamento do amigo doente [17’28” a 19’35”]). Essas flores trazidas pelo cônjuge ou por um amigo visitante também remetem à intertextualidade interpoética com o romance *Mrs. Dalloway*: lá, Rezia, mulher de Septimus, compra flores e as arruma em um vaso (é curioso notar que as flores que ela traz estão quase morrendo. Ela diz ter tido que comprar de um

⁵⁹ “Ela vai morrer. Ela vai morrer. É isso que vai acontecer. Isso mesmo. Ela vai se matar. Ela vai se matar por algo que aparentemente não tem importância”.

⁶⁰ “É hora de tirar esse casaco”.

homem pobre que estava na rua – “*She had had to buy the roses, Rezia said, from a poor man in the street. But they were almost dead already, she said, arranging the roses.*” [Woolf, {1925} 2003, p. 69]), Hugh Whitbread traz flores para a anfitriã de um almoço de negócios (idem, p. 76-77) e Richard Dalloway compra flores para Clarissa Dalloway, sua esposa (idem, p. 84). No filme, o interdiscurso ao qual as flores remetem é aquele da moda vitoriana. Era comum, naquela época a utilização de roupas e papeis de parede floridos⁶¹. Esse motivo é repetido à exaustão em *As horas*. Alguns exemplos são os papéis de parede da sala e do quarto de Laura, sua camisola e seu penhoar (ver figuras 22, 23 e 24), a cabeceira da cama de Sally e Clarissa (ver figura 25), o penhoar, as cortinas e a louça de Virginia (ver figura 26), seu vestido (ver figura 27), o avental que Clarissa usa durante a visita de Louis (ver figura 28) e o papel de parede do lado externo do apartamento dela, que vemos quando ele chega (ver figura 29).



Figura 22 – Fotograma do filme *As horas* aos 4'53"

⁶¹ Ver os resultados de busca para “*Victorian textile*”. Disponível em: <<https://www.google.com.br/search?q=Victorian+textile&newwindow=1&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CBwQsARqFQoTCIP9qb7K4MgCFYEMkAodJ74DpA&biw=1366&bih=653>>. Acesso em: 26/10/15 e “*Victorian wallpaper*”, disponível em: <https://www.google.com.br/search?newwindow=1&biw=1366&bih=653&tbm=isch&sa=1&q=victorian+wallpaper&oq=Victorian+wall&gs_l=img.1.0.0i19i10.104274.106613.0.108096.11.10.0.1.1.0.203.1297.1j8j1.10.0....0...1c.1.64.img..0.11.1300.jTsGcPqn5rE>. Acesso em: 26/10/15 no *Google Images*.



Figura 23 - Fotograma do filme *As horas aos 8'8"*



Figura 24 - Fotograma do filme *As horas aos 11'38"*



Figura 25 - Fotograma do filme *As horas* aos 6'55"



Figura 26 - Fotograma do filme *As horas* aos 7'46"



Figura 27 - Fotograma do filme *As horas* aos 8'35"



Figura 28 - Fotograma do filme *As horas* aos 51'35"



Figura 29 - Fotograma do filme *As horas* aos 50'25"

A dimensão estética da intertextualidade genérica diz respeito à luminosidade do filme, que remete a uma estética de natureza morta. Nela, o nicho constrói um espaço de sombra que esconde o objeto para melhor oferecê-lo ao espectador por meio de um efeito de projeção (DONDERO, 2012, p. 5) (ver figura 30). Esta estética é retomada no filme *As horas*, sobretudo nas cenas que acontecem dentro do apartamento de Richard (ver figura 31). As cenas em que há este embate entre *luz* e *sombra* são justamente aquelas em que o embate entre *vida* e *morte* está mais proeminente (a respeito desta relação, ver item 1.3. *A oposição de base e a luminosidade*).



Figura 30 - *Perdrix rouge dans une niche* (Nicolas de Largillierre)



Figura 31 – Fotograma do filme *As horas aos 18'37''*

Também é importante notar que a natureza morta é considerada o gênero que mais espetaculariza sua própria produção (DONDERO, 2012, p. 6). Ela o faz através de objetos de vidro ou bolas de sabão que refletem, no interior do quadro, a imagem do pintor (ver figura 32). Assim, acreditamos não ter sido à toa a escolha deste gênero como um dos intertextos do filme, já que este também é altamente reflexivo (a respeito da reflexividade do filme, ver capítulo 2).



Figura 32 - *Vanitas with Violin and Glass Ball* (Pieter Claesz)

Os dois últimos tipos de intertextualidade, a “biográfica” e a “actorial”, estão estritamente relacionadas uma à outra; as duas se misturam e se cruzam na construção das personagens. Tratam-se de proposições nossas, já que não encontramos uma maneira estabelecida na teoria semiótica de resolver tais questões. Além das personagens fictícias presentes no filme (a maioria delas baseadas em personagens do romance *Mrs. Dalloway*), há também personagens baseadas na vida de Virginia Woolf, como já mencionamos. É para este tipo de intertextualidade que propomos o termo *intertextualidade actorial*, visto que se reconstroem no filme *atores* previamente construídos em outros enunciados (daremos mais exemplos deste tipo de intertextualidade no item 3.6 *Intertextualidade e a construção das personagens*). Quanto à utilização tanto de personagens da “vida real”, quanto de fatos biográficos para a criação do filme que analisamos, notadamente uma obra artística e não biográfica – em que o

autor, mesmo que transformando histórias ditas ‘reais’ em narrativas linguísticas e assim modificando-as segundo sua interpretação, tem menos liberdade de criação – chamamos de *intertextualidade biográfica*. Um exemplo que une esses dois tipos de intertextualidade é a personagem Virginia. O corpo da escritora é trazido à cena através da maquiagem, do figurino e da representação de Nicole Kidman. Na figura 33, colocamos lado a lado, para comparação, uma foto da atriz Nicole Kidman em outro contexto, uma foto dela interpretando a personagem Virginia Woolf e uma foto da própria escritora, respectivamente, da esquerda para a direita. Podemos perceber que houve alteração do formato do nariz e da cor do cabelo, além de certo envelhecimento da pele, para que a atriz ficasse mais parecida com a famosa escritora.



Figura 33 – Comparação entre Nicole Kidman, a atriz representando Virginia Woolf e uma foto da escritora (Disponível em: <<http://fucsia.ci/2012/04/20/lamagia-del-maquillaje-en-el-cine/>> e <<http://2001video.empresarial.ws/blog/70-anos-sem-virginia-woolf/>>. Acesso em 14/10/2015).

Dondero (2009), postula a ideia de uma intertextualidade intrasserial na obra de Taylor-Wood, pois a série que analisa apresenta diversos exemplos temáticos e configurações discursiva e plástica constantes. De maneira análoga, nós propomos a ideia de um simulacro de *intertextualidade intrafílmica*, isto é, interna ao filme, que é composto por três histórias que se intercalam e que apresentam uma mesma configuração temática, que se manifesta através de diferentes coberturas figurativas (já que cada história se passa em uma cidade

diferente, numa época diferente, com personagens que ocupam o mesmo papel actancial, mas que têm nomes e características físicas diferentes, ou seja, que se manifestam em atores distintos). Consideramos este caso um *simulacro* de intertextualidade porque cada história interna não configura um texto independente, mas tal efeito serve como um tensionador de leitura, provocando novas possibilidades de interpretação, já que podem levar o espectador a se questionar sobre o entrelaçamento de narrativas – primeiramente com relação às narrativas internas ao filme e, num segundo momento, a se perguntar se este efeito não continuaria, abrindo-se a próxima boneca russa, levando-o possivelmente (a depender de seu conhecimento de mundo) a identificar os intertextos de fato.

3.4 A interdiscursividade no filme *As horas*

Há, no filme, diversos exemplos de cada um dos dois processos interdiscursivos especificados por Fiorin (2003), ou seja, citações e alusões, como demonstraremos a seguir.

As citações interdiscursivas podem ser de dois tipos: a repetição de percursos temáticos ou de percursos figurativos. O primeiro tipo pode ser exemplificado pelo fato de as três personagens (e também a personagem central de *Mrs. Dalloway*) receberem uma visita que provoca nelas desequilíbrio emocional. Uma parte do diálogo que acontece entre Clarissa e Richard na segunda visita da editora a seu amigo exemplifica o segundo tipo (ver Tabela 30):

Tabela 30 - Transcrição da cena entre 1h33'42" e 1h34'13'

1:33:42
226. Richard: <i>Tell me a story.</i> 227. Clarissa: <i>What about?</i> 228. Richard: <i>Tell me a story from your day.</i> 229. Clarissa: <i>I... hm... I, I got up...</i> 230. Richard: <i>Yes.</i> 231. Clarissa: <i>And... I went out, and... hm... I went to buy flowers, like Mrs. Dalloway in the book, you know?</i> 232. Richard: <i>Yes.</i> 233. Clarissa: <i>And it was a beautiful morning.</i> 234. Richard: <i>Was it?</i> 235. Clarissa: <i>Yes. It was so beautiful... It was so fresh...</i>
1:34:13

Nesta conversa, Clarissa Vaughan conta a Richard que o percurso figurativo do início de seu dia foi igual ao do dia de Clarissa Dalloway, repetindo figuras como “o belo amanhecer” e “a compra das flores”.

A alusão interdiscursiva – incorporação de temas e figuras – é o procedimento encontrado em maior quantidade em nossa investigação. O tema “preparação de festa” originalmente presente no livro *Mrs. Dalloway* aparece em diversos momentos do filme, e este ponto em comum com o livro é apontado por Richard ao se referir à Clarissa Vaughan durante a primeira visita da amiga a seu apartamento (ver tabela 31):

Tabela 31 - Transcrição da fala aos 21'11”

0:21:11
236. Richard: Oh, Mrs. Dalloway... Always giving parties... to cover the silence.

Outros temas incorporados ao filme são: doença causadora de suicídio (dado biográfico de Virginia Woolf que aparece tanto na personagem que a representa no filme como em Richard), homossexualidade (dado biográfico de Virginia Woolf que faz parte da caracterização das três personagens femininas centrais e de Richard) e casamentos “de aparência”, baseados mais em amizade do que em amor ou paixão (outro dado biográfico da autora que está presente nos três núcleos do filme).

Uma das figuras presentes em *Mrs. Dalloway* e incorporada no filme é a do beijo homossexual (lá entre Sally e Clarissa Dalloway e aqui entre Laura e Kitty, Virginia e Vanessa e Clarissa Vaughan e Sally). Como no romance de Woolf, dois dos beijos entre mulheres também são transgressores no filme (por configurar uma traição, já que Laura é casada com Dan e Virginia com Leonard), com exceção do de Clarissa Vaughan, que vive com sua companheira Sally e pertence a uma época em que relações homoafetivas começam a ser aceitas nas sociedades ocidentais. Visualmente, os três beijos do filme são bastante parecidos entre si; como podemos observar na figura abaixo (ver figura 34), há uma ligeira inclinação dos rostos e a mão das personagens principais é colocada no pescoço da mulher beijada.



Figura 34 – Fotogramas dos três beijos gays do filme *As horas*

Outras figuras incorporadas ao filme são os nomes próprios (com relação à biografia da autora de *Mrs. Dalloway* há repetição do nome da própria personagem Virginia Woolf, de seu esposo Leonard Woolf, de sua irmã Vanessa, de sua empregada Nelly e de seus sobrinhos Quentin, Julian e Angelica; além disso, a filha de Clarissa Vaughan, no filme, se chama Julia, nome da mãe de Virginia Woolf. Clarissa Vaughan tem o primeiro nome da personagem principal do romance *Mrs. Dalloway*, cujo marido se chama Richard. Sally, companheira de Clarissa, no filme, tem o mesmo nome da amiga de Clarissa Dalloway, que ela havia beijado na juventude) e as profissões (no filme, Virginia é escritora e Leonard é responsável por uma editora, assim como foram na “vida real”. Semelhantemente, Richard é escritor e Clarissa Vaughan trabalha em uma editora).

Um tipo particular de alusão interdiscursiva é a *menção* aos textos fontes. Consideramos as menções como alusões interdiscursivas por elas servirem de contexto para a compreensão do que está sendo incorporado (FIORIN, 2003) e por não trazerem conteúdos internos das obras mencionadas. Discorreremos a seguir sobre os exemplos deste tipo de alusão encontrados em *As horas*.

Há algumas cenas em que apenas o título do livro *Mrs. Dalloway* é mencionado, seja sonora (pela linguagem verbal oral) ou visualmente (pela linguagem verbal escrita).

Pela linguagem verbal oral isso ocorre, por exemplo, quando Richard utiliza o título do romance de Woolf como apelido para Clarissa Vaughan, na ocasião da primeira visita de Clarissa ao apartamento de Richard, quando vemos a editora bater à porta do escritor, ao que seguem as falas transcritas na tabela 32, abaixo. Outro exemplo acontece por volta dos 21 minutos de filme, como transcrito na tabela 31, acima.

Tabela 32 - Transcrição da cena entre 17'54" e 18'00"

0:17:54
237. Richard: <i>Mrs. Dalloway, it's you?</i> 238. Clarissa: <i>Yes, it's me!</i>
0:18:00

As menções visuais do romance acontecem pela própria introdução do objeto 'livro', como quando vemos Laura Brown pegar o volume de *Mrs. Dalloway* pela primeira vez e abri-lo para iniciar sua leitura (ver figura 35).



Figura 35 – Fotograma do filme *As horas* aos 7'59"

A menção não está prevista na tipologia de Fiorin (2003). Propomos considerar o livro – e seu título – uma figura e, portanto, a simples menção a ele, uma alusão interdiscursiva.

3.5 Sobre os níveis mais profundos

Os procedimentos intertextuais e interdiscursivos trabalhados por Fiorin (2003) discutem apenas elementos do nível discursivo. No entanto, Discini (2004 [2002]) defende que “a construção da significação intertextual não está nas marcas da expressão, como parece, mas nas transformações ocorridas no conteúdo, que englobam as estruturas sêmio-narrativas (nível fundamental e narrativo) e as discursivas” (DISCINI, 2004 [2002], p. 15), ponto de vista que consideramos complementar ao primeiro, já que encontramos também aspectos intertextuais em níveis mais profundos.

Quanto ao nível narrativo, percebemos que o *papel actancial* desempenhado por Clarissa Vaughan, de *Destinador manipulador* tentando convencer seu *Destinatário* a desempenhar a ação de viver (através da aquisição de um *poder-fazer* que inclui tomar medicação e se alimentar), constitui um espelho interdiscursivo com o *papel actancial* desempenhado pelo marido de Virginia, Leonard Woolf. Este, de acordo com as biografias, relatos e até mesmo com a personagem Leonard Woolf no filme *As horas*, está narrativamente para Virginia assim como Clarissa está para Richard, como apontamos no final do primeiro capítulo. Ambos os percursos têm no nível fundamental a oposição de base *vida versus morte*.

Sustentamos, assim, a hipótese lançada por Discini (2004 [2002]) de que o significado da obra intertextual se constrói em todos os níveis do percurso gerativo do sentido por meio de remissões e cotejos com o texto base. O filme *As horas* traz as personagens Leonard e Virginia Woolf, possibilitando que o espectador faça tal cotejo, mesmo sem ter conhecimento prévio de suas biografias.

3.6 Intertextualidade e a construção das personagens

Algumas observações nossas ao longo do trabalho deixaram pistas de que há uma comunicação interna ao filme entre os efeitos de sentido de

identidade das personagens centrais e também uma externa, de seus *ethé*⁶² com os *ethé* das personagens do romance *Mrs. Dalloway* bem como com aqueles das personagens mencionadas em relatos e biografias sobre Virginia Woolf.

Clarissa Vaughan é uma mistura de Clarissa Dalloway e Leonard Woolf. Richard a apelida de Mrs. Dalloway, e a compara com a personagem do romance de Virginia ao dizer que ela só está preparando a festa para cobrir o silêncio que há em seu interior (rever tabela 31). Em comum com a personagem central do livro, Clarissa também tem o primeiro nome e uma grande paixão da juventude guardada na memória. Assim como Clarissa Dalloway, Clarissa Vaughan sai para comprar flores durante as primeiras horas do dia que nos é mostrado e está preparando uma grande festa. A primeira frase que Clarissa Vaughan enuncia é a primeira frase do romance de Woolf, atribuído a Clarissa Dalloway, porém transposta para primeira pessoa. De Leonard Woolf herdou a profissão e o zelo com seu grande amor, conforme explicitado no item anterior.

Richard herda as características biográficas de Virginia Woolf: tem uma sexualidade complexa, é escritor, ouve vozes, está doente e comete suicídio. Com relação à intertextualidade advinda do romance *Mrs. Dalloway*, Richard é um híbrido: embora receba o nome do marido de Clarissa Dalloway, é construído como uma mistura de Peter Walsh – namorado de juventude de Clarissa Dalloway, de quem o leitor tem acesso aos pensamentos e neles percebe fortes críticas à personagem principal, semelhantes às que Richard faz no filme –, Septimus – poeta que ouve vozes e comete suicídio – e Sally – amiga de juventude de Clarissa Dalloway, que chegou a beijá-la. A lembrança deste beijo permeia a narrativa do livro, assim como a lembrança do verão que Richard e Clarissa Vaughan passaram juntos permeia a narrativa do filme.

Laura Brown, mãe de Richard, também tem muito de Clarissa Dalloway e de Virginia Woolf. Presa em um casamento heterossexual em uma época em que uniões homossexuais eram praticamente inconcebíveis, vive uma vida tradicional que não é a que deseja em seu íntimo. O beijo que troca com a vizinha a desestabiliza e a faz refletir sobre a vida que leva. Ela também possui

⁶² Usamos a noção de *ethos* enquanto efeito de sentido de identidade construído discursivamente, incluindo aqui, no discurso fílmico, gestualidade, voz, figurino etc. (a este respeito ver LARA, 2015).

o impulso suicida, no entanto prefere continuar vivendo, mas uma vida “livre”. Por isso, abandona marido e filhos.

Internamente, as características que perpassam as três personagens femininas são a homossexualidade, um casamento que não as satisfaz, o recebimento de uma visita que as desestabiliza e a tentativa de ‘fuga’ de sua realidade, cada uma à sua maneira. Virginia comete suicídio, Laura foge, abandonando sua família, e Clarissa Vaughan tenta esquecer sua própria vida mergulhando nos cuidados ao amigo. Semelhantemente à personagem central de *Mrs. Dalloway*, as três mulheres estão preparando algum tipo de recepção ou festa no dia de suas vidas que nos é mostrado. Virginia prepara um chá da tarde especial, pois sua irmã e seus sobrinhos virão visitá-la, Laura prepara um bolo para celebrar o aniversário de seu marido e Clarissa prepara uma festa em comemoração a um prêmio literário que fora concedido a Richard.

Vê-se, assim, um espelhamento interno e externo, que cria um entrelaçamento entre os efeitos de sentido de identidade das personagens centrais do filme.

3.7 Da autonomia do filme

Greimas e Courtés (2008 [1979]), destacam a autonomia do texto no interior do qual acontecem processos de intertextualidade. Já Discini (2004 [2002]), ao analisar o discurso do conto maravilhoso, considera que este não constitui um todo autônomo, por ter sido contado e recontado inúmeras vezes e nem mesmo se saber qual é de fato sua origem. A professora entende que “um texto com muita intertextualidade perde os limites” (DISCINI, 2015). Defendemos a posição de que um texto altamente intertextual e interdiscursivo como *As horas* apresenta uma flexibilidade de seus limites, não os eliminando totalmente, mas deixando a critério do espectador – ou do analista – seu estabelecimento, possibilitando-o de fazer conexões com outros textos, a depender de seu repertório. Assim, sugerimos que, ao invés de falarmos em ‘autonomia’ dos textos intertextuais, falemos de sua ‘independência’, já que cada texto, mesmo os que são altamente intertextuais e interdiscursivos, são autônomos enquanto produtores de sentido, passíveis de compreensão, independentemente do repertório do leitor. Essa compreensão pode se dar em diferentes níveis, a

dependem das conexões estabelecidas pelo enunciatário, ao cotejar o texto que está diante dele com seus intertextos e interdiscursos. Por isso postulamos a ideia de flexibilidade dos limites do texto intertextual.

Fontanille (2008 [2006]) explica que caberia ao analista definir suas “semióticas-objeto” para que sua análise seja pertinente e não haja a necessidade de buscar recursos no entorno do objeto. No caso do nosso *corpus*, as possibilidades de recorte são numerosas: o filme pode ser analisado como objeto *solo* – neste caso, somente as relações intratextuais (ver capítulo 2) seriam notadas –, em comparação com o livro *As horas* (CUNNINGHAM, 1998) – aqui, questões de adaptação intersemiótica poderiam ser investigadas –, ou em cotejo com a obra e a biografia de Virginia Woolf, nossa escolha.

Acreditamos, assim, ter partido de uma análise *imane*nte (restrita ao texto [ver capítulo 1]) para uma *transcendente* (que vai além do texto), porém a partir de elementos nele inscritos, o que legitima esta análise como *imane*nte (desta vez não como oposta a transcendente, mas como membro do par imanência *versus* manifestação), já que as associações que fizemos foram produzidas a partir do que se *manifestou* no *corpus* analisado, isto é, estavam virtualizadas no texto e foram atualizadas pela nossa leitura.

3.8 Conclusões parciais

Jacques Fontanille (2008 [2006]), em seu texto “Práticas semióticas: imanência e pertinência, eficiência e otimização”, comenta as noções de intertextualidade e de interdiscursividade, sem diferenciá-las. Diz que “a descrição semiótica parece ser um intertexto, pois menciona, cita, comenta e reformula o texto original” (FONTANILLE, 2008, p. 46). O filme que analisamos também o faz. Levantamos, portanto, a hipótese de que *As horas* seja uma análise interpretativa em si próprio, já que há nele os mesmos procedimentos intertextuais que Fontanille diz existir na descrição semiótica. No entanto, é de extrema importância notar que o primeiro caso faz parte do discurso científico e o segundo, do discurso artístico.

Alguns dicionários de grande circulação deixam entender que a intertextualidade é a responsável pelo sentido de uma obra intertextual. No âmbito acadêmico, para Fiorin (2003), o discurso aludido vai servir de contexto

(unidade maior) para a compreensão do que foi incorporado. Além disso, encontramos, em outros mestres semioticistas, dois pontos de vista divergentes quanto a autonomia de obras intertextuais: (i) aquele expresso por Greimas e Courtés no *Dicionário de Semiótica* (2008), segundo os quais a intertextualidade não afetaria a autonomia dos textos, e (ii) aquele defendido por Discini no livro *Intertextualidade e conto maravilhoso* (2004 [2002]), para quem um texto altamente intertextual e interdiscursivo não constitui um todo autônomo. Parece-nos, portanto, que um texto como *As horas* não poderia ser compreendido – e muito menos analisado – ignorando-se as relações intertextuais e interdiscursivas, pois a obra é explícita em suas referências e produz efeitos de intertextualidade e interdiscursividade mesmo internamente, tornando a interpretação de tais procedimentos necessária para sua compreensão. Além disso, não há necessidade de conhecer os discursos produzidos por e sobre Virginia Woolf para saber que a obra dialoga com eles. O próprio filme, através dos exemplos mostrados neste capítulo, convida o espectador a estabelecer relações entre as narrativas internas e as nele mencionadas.

Considerações finais

À guisa de conclusão, retomaremos brevemente o percurso por nós percorrido ao longo deste trabalho: buscamos partir de uma análise essencialmente imanente, desenvolvida no capítulo 1, na qual o filme *As horas* foi examinado nas suas relações internas, partindo de uma abordagem dita “clássica”, utilizando o percurso gerativo do sentido, mas sem deixar de levar em conta os desenvolvimentos atuais da teoria semiótica como em suas vertentes tensiva e sociosemiótica. No capítulo 2, buscamos mostrar como *As horas* reflete sobre si mesmo e sobre o fazer literário, além de desenvolver a hipótese do jogo enunciativo alicerçado nas três personagens femininas centrais. No capítulo 3, mostramos como a intertextualidade do filme ora analisado se constrói de modo complexo, além de propormos algumas soluções para compreendermos os intertextos biográficos e actoriais.

Deixamos entrever, ao longo deste percurso, as conclusões parcialmente alcançadas, ao final de cada capítulo. Elencaremos, a seguir, resumidamente, os pontos que nos pareceram centrais, buscando responder às questões colocadas na Introdução desta dissertação:

Ao enfocarmos o filme, descobrimos como primordiais as diferenças (entre os membros de cada casal) e as semelhanças (na configuração dos três casais) na modalização das personagens centrais e expusemos como cada um dos três casais se articula entre uma personagem que age modalizada pelo *dever-querer* (configurando o regime de sentido da rotina) e outra que age modalizada pelo *querer-querer* (configurando o regime de sentido do hábito). O filme é equilibrado ao dar proeminência à personagem representante da rotina no casal Virginia e Leonard, à personagem do hábito no casal Clarissa e Richard e ao mostrar de modo equilibrado os dois regimes no casal Laura e Dan. Gostaríamos de salientar que entendemos a diferença de modalização apontada por Fachine (2013) como uma diferença na adesão do Sujeito ao Destinator. Desse modo, fica evidente que as personagens que vivem segundo o regime do hábito aceitaram como seus os valores do Destinator social, já aquelas que vivem segundo o regime da rotina não aceitaram, por isso o *dever* se impõe a elas sem se transformar em *querer*, o que fomenta projetos de abandono dos valores vigentes, ou de rompimento com esse Destinator.

Há chaves de leitura, citações explícitas do romance *Mrs. Dalloway* e mecanismos de intratextualidade (com simulação de produção de outros textos dentro deste), que permitem que mesmo o espectador mais desavisado perceba que se trata de um filme baseado na obra e na biografia de Virginia Woolf. A possibilidade de recortes para análise de tal texto se faz, devido à sua intertextualidade complexa, numerosa. Escolhemos cotejar o filme com o romance *Mrs. Dalloway* e com relatos biográficos acerca de sua autora. Este cotejo nos permitiu sustentar a hipótese de que a intertextualidade não está ligada somente ao nível superficial do texto, mas a todos os níveis do percurso gerativo do sentido.

Concordamos com Bracchi (2009), quando, ao tratar da fotografia intertextual, diz

O enunciador constrói referências intertextuais de modo a realizar um convite para que o sentido não se restrinja à própria fotografia, mas que se multiplique. O enunciatário que responde a esse convite é um protagonista chamado a preencher o que falta na construção do sentido na fotografia e ir além disso, é um protagonista da ação. Ele faz sobre o discurso fotográfico um outro e essa construção de um discurso sobre outro discurso é capaz de produzir um macrotexto que reúna todos os textos a partir desse ponto inicial. (2009, p. 74-75)

Assim, defendemos, nós também, o protagonismo do enunciatário do texto intertextual e a hipótese dos níveis de leitura, colocada inicialmente. Desse modo, acreditamos que o sentido depreendido de um texto altamente intertextual e interdiscursivo como *As horas* vai depender justamente do conhecimento do enunciatário e de sua capacidade de identificar citações e remissões presentes no texto e de atualizar as relações nele virtualizadas.

Nesta perseguição à intertextualidade, consideramos central a questão da enunciação enunciada, ponto desenvolvido no capítulo 2, para entendermos como o filme entrelaça os textos que traz à tona e como os deixa evidentes ao enunciatário. O filme pode ser assistido por alguém que não conheça Virginia Woolf nem suas obras, mas a presença da personagem escritora Virginia e da personagem leitora Laura já permite que o entrelace entre as três histórias contadas no filme fique claro ao enunciatário através deste jogo enunciativo, mesmo que ele não entenda que se trata de uma remissão a uma

escritora que existira fora do filme nem de um romance de fato publicado em 1925.

Um ponto que une os três capítulos é a presença do gênero Natureza morta, ligada inicialmente à remissividade que a vida assume para Richard, que utiliza a palavra *still* repetidas vezes (rever falas 45 e 46, capítulo 1). Em seguida, à Figura 8 (capítulo 2), na qual vemos um “altar” à Richard, logo após a sua morte, com iluminação parcial, simulando um nicho dos quadros de Natureza morta (rever figura 30, capítulo 3). Finalmente, no terceiro capítulo, mostramos como essa presença reiterada se configura como uma intertextualidade de gênero.

Este é um trabalho pioneiro na área de Semiótica ao tratar da intertextualidade em textos sincréticos e não se pretende exaustivo, mas elucidativo.

Referência filmográfica

AS HORAS. The hours. Stephen Daldry. Imagem Filmes. Estados Unidos da América/Inglaterra: 2002. Nova York: Miramax & Paramount Pictures, 2002. DVD (115 min.), color.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998.

BLIKSTEIN, Izidoro. Intertextualidade e Polifonia, pp.45-48. In: Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

BRACCHI, Daniela. *A fotografia em David LaChapelle*. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.academia.edu/2765758/A_Fotografia_em_David_Lachapelle>. Acesso em: fev. 2015.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. (2002) *Dicionário de Análise do Discurso*. Trad. Fabiana Komesu (coord.). São Paulo: Contexto, 2006.

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

DISCINI, Norma. (2001). *Intertextualidade e conto maravilhoso*. 2ª ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

DISCINI, Norma. “O contínuo, o descontínuo e o corpo do ator”, conferência apresentada no Fórum de Atualização em Pesquisas Semióticas (FAPS), Universidade de São Paulo, em 27/03/2015.

DONDERO, Maria Giulia. *Le sacré dans l’image photographique*. Trad. François Provenzano. Paris : Lavoisier, 2009.

DONDERO, Maria Giulia. 2012. “Le spectacle dans l’image et la spectacularisation de l’image”, *Degrés* n°151-152, “Image et spectacle”, (Lenain dir.), pp. 1-15. ISSN: 0770-8378.

DONDERO, Maria Giulia. (2013a) “L’énonciation visuelle : de la réflexivité au métalangage”, abertura do seminário “Enonciation et métalangages visuels”, apresentado dia 14/11/2013 na Université de Liège.

DONDERO, Maria Giulia. (2013b) “Introduction. Le métalangage visuel dans le domaine de l’art”, conferência inaugural do colóquio internacional “Enonciation et métalangages visuels”, Université de Liège, ocorrido dias 12 e 13 de dezembro de 2013.

DONDERO, Maria Giulia. “Les aventures du corps et de l’identité dans la photographie de mode”, *Actes Sémiotiques* [Online]. 2014, n° 117. Disponível em: <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/4979>> Documento criado em 28/01/2014.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar Edições, 2003.

FECHINE, Yvana. Ainda faz sentido assistir à programação da TV? Uma discussão sobre os regimes de fruição na televisão. In: Ana Claudia de Oliveira (Org.). *As interações sensíveis: Ensaio de sociosemiótica a partir da obra de Eric Landowski*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013. p.589-613.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva, pp.29-36. In: Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade, pp.161-193. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

FLORES, Valdir do Nascimento; BARBISAN, Leci Borges; FINATTO, Maria José Bocorny; TEIXEIRA, Marlene. *Dicionário de linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009.

FONTANILLE, Jacques. *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l’observateur* (discours – peinture – cinéma). Paris: Hachette, 1989.

FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique du visible*. Paris : PUF, 1995.

FONTANILLE, Jacques. Práticas semióticas: imanência e pertinência, eficiência e otimização, p.17-76. In: Maria Lucia Vissotto Paiva Diniz; Jean Cristtus Portela. *Semiótica e mídia: textos, práticas, estratégias*. Bauru: UNESP/FAAC, 2008.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : La Littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GREIMAS, Algirdas Julien. (1987). *Da imperfeição*. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. (1979) *Dicionário de semiótica*. Vários tradutores. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*. Paris : Hachette, 1986.

KLINKENBERG, Jean-Marie. *Précis de sémiotique générale*. Paris: Seuil, 2000.

KRISTEVA, Julia. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique. Revue générale de publications*. Paris, v. 29, fascículo 239, abr. 1967, pp. 438-465.

LANDOWSKI, Eric. De l'imperfection, o livro do qual se fala. In: A. J. Greimas, *Da imperfeição*. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

LANDOWSKI, Eric. *Passions sans nom*. Essais de sócio-sémiotique III. Paris: PUF, 2004.

LANDOWSKI, Eric. Les interactions risquées. *Nouveaux Actes Semiotiques*, 101-103, Limoges: Pulim, 2005a.

LANDOWSKI, Eric. Para uma semiótica sensível. *Revista Educação & Realidade*. N. 30 (2), 2005b.

LARA, Sara Veloso. *No limiar do ethos do enunciador e do ator do enunciado no drama político O último rei da Escócia e no documentário-verdade General Idi Amin Dada: um autorretrato*. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-29062015-145116/>>.

Acesso em: out. 2015.

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim; GÊ, Luiz. *Análise textual da História em Quadrinhos: uma abordagem semiótica da obra de Luiz Gê*. São Paulo: Annablume, 2009.

SHIRKHODAEI, Shima. *La traçabilité énonciative et les pratiques cinématographiques: Le cas du cinéma d'Abbas Kiarostami*. 2013. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) - Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Limoges, Limoges, 2013.

SHIRKHODAEI, Shima. "Enonciation en sémiotique du cinéma (II) : la question de « je » et la re-problématisation de l'énonciation au cinema", conferência apresentada no quadro da disciplina "Enonciation et métalangages visuels", Université de Liège, em 16/01/2014.

TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1997.

TRASK, R. L. (1999) *Dicionário de linguagem e linguística*. Trad. Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2004.

WALTER, Elizabeth; WOODFORD, Kate (Managing editors). *Cambridge advanced learner's dictionary*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

WOOLF, Virginia. (1925) *Mrs. Dalloway*. Ware: Wordsworth, 2003.

WOOLF, Virginia. (1925) *Mrs. Dalloway*. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ZILBERBERG, Claude. (1988) *Razão e poética do sentido*. Trad. Ivã Carlos Lopes; Luiz Tatit; Waldir Beividas. São Paulo: Edusp, 2006.

Apêndice: Tradução dos trechos transcritos em tabelas

Tradução da Tabela 1

0:23:56
1. Richard: Você ficaria zangada se eu morresse? [...]
2. Richard: Eu acho que só continuo vivo para satisfazer você. [...]
3. Clarissa: Eu não aceito isso. Eu não aceito o que você está dizendo.
4. Richard: Ah, e cabe a você decidir, não é?
0:24:48

Tradução da Tabela 2

1:15:06
5. Clarissa: Quanto estou com ele, eu sinto: sim, estou vivendo. E quando não estou com ele... é verdade que tudo parece, de certa forma... banal.

Tradução da Tabela 3

0:19:05
6. Clarissa: (<i>procurando algo pelo apartamento</i>) Eles trouxeram seu café da manhã, não?
7. Richard: Que pergunta! Claro.
8. Clarissa: Richard, você o comeu?
9. Richard: Bem, você o vê? Está por aqui? Tem algum café da manhã por aí?
10. Clarissa: Não, eu não o vejo.
11. Richard: Bem, então eu devo ter comido, não?
12. Clarissa: Acho que sim...
13. Richard: Isso importa?
14. Clarissa: Claro que sim. Você sabe o que dizem os médicos. (<i>verificando os comprimidos numa mesa ao lado da poltrona onde Richard está sentado</i>) Você deixou de tomar algum comprimido?
0:19:41

Tradução da Tabela 4

1:32:19
15. Richard: Acho que não vou poder ir à festa, Clarissa. [...]
16. Clarissa: Você ainda tem dias bons, você sabe que tem.
17. Richard: Não é bem assim. É gentileza sua dizer isso, mas não é verdade. [...]
18. Clarissa: E são as vozes que está ouvindo agora, não é?
19. Richard: Não, não, não, Mrs. Dalloway. Estou ouvindo você. Tenho me mantido vivo por você, mas agora tem de me deixar ir.
1:33:31

Tradução da Tabela 5

0:23:02
20. Richard: Queremos tudo, não é? 21. Clarissa: Acho que sim. 22. Richard: Você me beijou numa praia. 23. Clarissa: É... 24. Richard: Você se lembra? (<i>Clarissa esboça um sorriso incomum, como que misturando ironia e agonia</i>) Há quanto anos... 25. Clarissa: Claro. 26. Richard: O que você queria, naquele momento? (<i>Clarissa não responde</i>) Chegue mais perto.
0:23:34

Tradução da Tabela 6

1:16:00
27. Clarissa: (<i>sentada em sua cama ao lado de sua filha, Julia</i>) Se me perguntar: “Qual foi seu momento mais feliz?” 28. Julia: Mãe... 29. Clarissa: “Me diga o momento em que você foi mais feliz.” 30. Julia: Eu sei, eu sei. Foi há muitos anos. 31. Clarissa: É... 32. Julia: Tudo o que está dizendo é que você um dia foi jovem. 33. Clarissa: (<i>ri</i>) Ah... Lembro-me de levantar certo dia ao amanhecer... (<i>deita-se</i>) Havia tamanha sensação de possibilidade, sabe? Essa sensação? (<i>Julia deita ao lado de Clarissa</i>) E eu me lembro de ter pensado: “Este é o início da felicidade. É aqui que ela começa. E, sem dúvida, sempre haverá mais.” (<i>as duas riem. Clarissa acaricia o rosto de Julia</i>) Nunca me ocorreu que... não era o começo. Era felicidade. Era o momento. Naquele exato instante.
1:17:06

Tradução da Tabela 7

0:11:09
34. Virginia: Mrs. Dalloway disse que ela mesma iria comprar as flores. 35. Laura: (<i> lendo Mrs. Dalloway</i>) “Mrs. Dalloway disse que ela mesma iria comprar as flores.” 36. Clarissa: Sally, acho que eu mesma vou comprar as flores.
0:11:24

Tradução da Tabela 8

1:31:17
37. Clarissa: Que diabos está acontecendo aqui? (<i>ao ver Richard removendo pedaços de madeira da janela</i>) Richard! 38. Richard: O que você está fazendo aqui? Chegou cedo! 39. Clarissa: O que... o que... o que está acontecendo aqui? O que você está fazendo? 40. Richard: Eu tive uma ótima ideia. Eu precisava de luz! Eu precisava deixar entrar luz! 41. Clarissa: Richard, o que você está fazendo? 42. Richard: Tive uma ideia fantástica. (<i>tenta andar pelo apartamento, mas cambaleia e segura nos móveis</i>) Eu tomei o Xanax e a Ritalina juntos. Eu nunca tinha pensado nisso. 43. Clarissa: Richard! (<i>tira os óculos e caminha em direção a Richard</i>) 44. Richard: (<i>gritando e levantando a bengala em direção a Clarissa, em posição ameaçadora</i>) Não se aproxime de mim! (<i>Clarissa para, assustada. Richard abaixa a bengala</i>) Eu achei que tinha que deixar entrar um pouco de luz. (<i>arranca uma das cortinas com a bengala; Clarissa percebe vários comprimidos espalhados pelo apartamento</i>) O que você acha? Eu liberei todas as janelas.
1:32:10

Tradução da Tabela 9

0:18:11

45. Richard: Ainda é de manhã?

Tradução da Tabela 10

1:32:27

46. Richard: Mas eu ainda tenho que enfrentar as horas, não é? Digo, as horas depois da festa, e as outras horas depois...

Tradução da Tabela 11

0:34:32

47. Laura: *(vemos o bolo preparado por Laura, que está tentando decorá-lo)* Não deu certo. Droga! Não deu certo.

48. Kitty: *(abre o portão, entra no jardim dos Brown e cumprimenta um garoto da vizinhança)* Oi, Scott.

49. Scott: Oi, Sra. Barlow. *(acenando com a mão, enquanto Kitty se aproxima da porta e toca a campainha)*

50. Richie: *(correndo do quarto para a sala)* Mamãe! Mamãe! Tem alguém na porta. *(Laura vai até o espelho e se arruma. Enquanto isso, a campainha soa novamente)*

51. Kitty: *(tentando olhar pela janela para ver se há alguém dentro da casa)* Olá? *(abrindo a porta e entrando)* Olá? Laura?

52. Laura: Oi, Kitty.

53. Kitty: Oi. Estou atrapalhando?

54. Laura: Claro que não! Entre.

55. Kitty: Você está bem?

56. Laura: Por quê? Claro.

57. Kitty: Oi, Richie!

58. Laura: Sente-se. Acabei de fazer café. *(caminhando para a cozinha)* Quer um pouco?

59. Kitty: Por favor. *(seguindo Laura)* Olha só. Você fez um bolo.

60. Laura: Pois é. Não deu certo. *(enquanto Kitty se aproxima do bolo e o observa)* Eu achei que daria certo. *(servindo o café)* Pensei que fosse ficar melhor que isso.

61. Kitty: *(rindo)* Laura, eu não entendo por que você acha tão difícil.

62. Laura: Nem eu.

63. Kitty: *(levando o café para a mesa)* Qualquer um sabe fazer bolo.

64. Laura: Eu sei.

65. Kitty: Qualquer um. É ridiculamente fácil. *(ri enquanto Laura arruma a mesa, dispondo colheres para que elas tomem o café)* Aposto que não untou a forma.

66. Laura: Eu untei a forma.

67. Kitty: Tudo bem. *(a câmera focaliza Richie em pé, segurando um bichinho de pelúcia, observando as duas mulheres)* Mas sabe, você tem outras qualidades. *(senta à mesa)* E Dan a ama tanto que nem vai perceber. Qualquer coisa que fizer ele vai dizer que está ótimo. *(Laura se aproxima com uma garrafa de leite)* É verdade.

68. Laura: *(senta à mesa e coloca leite em sua xícara, enquanto Kitty toma café)* Ray faz aniversário?

69. Kitty: *(rindo enquanto Laura faz expressão de auto-desaprovação)* Claro que faz.

70. Laura: Quando é? *(as duas conversam à mesa tomando café)*

71. Kitty: Setembro. Vamos ao clube de campo. Sempre vamos ao clube de campo. Bebemos martinis e passamos o dia com 50 pessoas.

72. Laura: Ray tem muitos amigos.

73. Kitty: Ele tem.

74. Laura: Vocês dois têm muitos amigos. Vocês são bons nisso. Como vai Ray? Não o vejo há algum tempo.

75. Kitty: Ray está bem. Esses caras são ótimos, não são?

76. Laura: Sem sombra de dúvidas. Eles voltaram da guerra. Eles merecem, não é? Depois do que passaram.

77. Kitty: O que... eles merecem?
78. Laura: Não sei. Nós, eu acho. Tudo isso. <i>(olham em volta)</i>
0:37:07

Tradução da Tabela 12

1:35:59
79. Laura: <i>(após Dan apagar as velas)</i> Feliz aniversário! <i>(Laura e Richie batem palmas)</i> Feliz aniversário, Dan.
80. Dan: Isto é perfeito. Isto é simplesmente perfeito.
81. Laura: Você acha? Você acha mesmo?
82. Dan: Claro. Vocês devem ter trabalhado o dia todo.
83. Laura: É o que estávamos fazendo, não é, pequeno? Trabalhando o dia todo.
84. Dan: Isto é simplesmente fantástico! É o que eu sempre quis.
85. Laura: Oh, Dan. <i>(senta à mesa onde estão Dan e Richie com pratinhos para servir o bolo)</i>
86. Dan: Um dia, Richie, eu vou te contar. Vou te contar como foi que tudo aconteceu.
87. Laura: Não.
88. Dan: Eu quero. Eu quero lhe contar a história. O que aconteceu quando eu estava na guerra... na guerra eu me pegava pensando nessa garota que eu tinha visto. Eu nunca falava com ela... no ensino médio. Essa garota diferente, de aparência frágil, chamada Laura McGrath. <i>(Richie olha para Laura, que sorri)</i> Sim. E ela era tímida, e interessante. E... sua mãe não vai se importar se eu te disser isso, Richie, ela era o tipo de garota que você via sentada quase sempre sozinha. E eu te digo... às vezes, quando eu estava no Pacífico Sul... o fato é que eu costumava pensar nessa menina. <i>(Richie olha para Laura novamente)</i>
89. Laura: Dan...
90. Dan: Costumava pensar em trazê-la para uma casa, para uma vida... bem parecida com essa. E foi a ideia da felicidade, a ideia dessa mulher, a ideia dessa vida, que me fez continuar. Eu fazia ideia da nossa felicidade. <i>(a câmera aproxima do rosto de Laura e em seguida afasta. Todo o cômodo é visto. Os três estão sentados à mesa. Dan acende um charuto)</i>
1:38:05

Tradução da Tabela 13

1:39:09
91. Dan: O que está fazendo?
92. Laura: Escovando os dentes. <i>(mas está apenas sentada chorando)</i>
93. Dan: Está vindo pra cama?
94. Laura: Sim, em um minuto.
95. Dan: Venha para a cama, Laura Brown... Encontrei com Ray. Ele disse que Kitty teve que ir ao hospital.
96. Laura: Eu sei.
97. Dan: Nada sério, ele disse. Só um check-up.
98. Laura: Estou apavorada.
99. Dan: Por quê?
100. Laura: <i>(sussurrando)</i> Só de pensar que ela pode desaparecer... <i>(chora mais intensamente)</i>
101. Dan: Talvez possa visitá-la de manhã, querida.
102. Laura: Pensei em ir. Pensei em ir vê-la.
103. Dan: Tive um dia maravilhoso. E tudo graças a você. Venha para cama, querida.
104. Laura: Estou indo. <i>(limpa o rosto e ensaia um sorriso)</i>
105. Dan: <i>(arruma o lado de Laura na cama. Vemos Richie deitado em um outro cômodo da casa, ainda sem dormir, e Laura novamente)</i> Você não vem?
106. Laura: Sim. <i>(sai do banheiro e apaga a luz do cômodo que deixou)</i>
1:41:05

Tradução da Tabela 14

1:45:36
107. Laura: Você é uma mulher de sorte. Há momentos em que a gente se sente deslocada, e acha que vai se matar. Uma vez fui a um hotel. Mais tarde, naquela noite, eu fiz um plano. Planejei deixar minha família quando meu segundo filho nascesse. E foi isso que eu fiz. Um dia eu acordei, preparei o café, fui até o ponto de ônibus, peguei o ônibus. Eu havia deixado um bilhete. Arranjei um emprego numa biblioteca no Canadá. Seria ótimo dizer que a gente se arrependeu. Seria fácil. Mas o que significa? O que significa se arrepender quando você não tem escolha? É o que você pode aguentar. É isso. Ninguém vai me perdoar. Era a morte. Eu escolhi a vida.
1:47:40

Tradução da Tabela 15

0:09:00
108. Virginia: <i>(sai do quarto e desce as escadas em direção à sala, onde Leonard está)</i> Bom dia, Leonard.
109. Leonard: Bom dia, Virginia. Dormiu bem?
110. Virginia: Sem problemas.
111. Leonard: Dores de cabeça?
112. Virginia: Não. Nenhuma dor de cabeça.
113. Leonard: O médico pareceu satisfeito.
114. Virginia: Tudo isso é dessa manhã? <i>(referindo-se aos pacotes sobre a mesa de Leonard)</i>
115. Leonard: Sim. Esse rapaz mandou um manuscrito. Achei 3 erros factuais e 2 erros ortográficos e nem cheguei à página 4. <i>(Virginia coloca água em uma xícara e toma)</i> Tomou café da manhã?
116. Virginia: <i>(após pequena hesitação)</i> Sim.
117. Leonard: Mentirosa. Virginia, não é insistência minha, é do seu próprio médico. <i>(enquanto Virginia começa a subir a escada)</i> Vou mandar Nelly subir com frutas e pãezinhos. <i>(Virginia olha para trás e volta a subir a escada)</i> Tudo bem. Almoce, então. <i>(Virginia pára, ainda de costas para Leonard)</i> Um almoço de verdade, marido e mulher à mesa... sopa, sobremesa, tudo. <i>(Virginia vira de frente para Leonard)</i> À força, se necessário.
118. Virginia: Leonard, acho que já tenho a primeira frase.
119. Leonard: <i>(após longo suspiro)</i> Trabalhe, então. <i>(Virginia sorri e volta a subir a escada)</i> Depois terá que comer.
0:10:13

Tradução da Tabela 16

0:44:00
120. Vanessa: Eu pensei que você nunca fosse à cidade.
121. Virginia: É porque você não me convida mais.
122. Vanessa: Você não está proibida de ir? Os médicos não proibiram?
123. Virginia: Ah, os médicos!
0:44:19

Tradução da Tabela 17

1:09:24
124. Virginia: Você está voltando para o quê?
125. Vanessa: Hoje à noite? Só um jantar tolerável... que nem você poderia invejar, Virginia.
126. Virginia: Mas invejo.
1:09:36

Tradução da Tabela 18

1:19:59

127. Virginia: Sr. Woolf, que surpresa agradável!
128. Leonard: Pode me dizer exatamente o que acha que está fazendo?
129. Virginia: O que eu estava fazendo?
130. Leonard: Procurei por você e você não estava lá.
131. Virginia: Você estava trabalhando no jardim, não quis perturbá-lo.
132. Leonard: Você me perturba quando desaparece.
133. Virginia: Eu não desapareci. Fui dar uma volta.
134. Leonard: Uma volta? Só isso? Somente uma volta? Virginia, nós temos que ir para casa agora. Nelly está fazendo o jantar. Ela já teve um dia muito difícil. É nossa obrigação comer o jantar da Nelly.
135. Virginia: Não existe tal obrigação! Tal obrigação não existe.
136. Leonard: Virginia, você tem uma obrigação para com a sua própria sanidade.
137. Virginia: Aguentei demais essa proteção. Aguentei demais essa prisão.
138. Leonard: Ah, Virginia!
139. Virginia: Sou assistida por médicos! Por toda parte... Sou assistida por médicos que me informam sobre os meus próprios interesses.
140. Leonard: Eles conhecem os seus interesses.
141. Virginia: Claro que não! Eles não sabem dos meus interesses!
142. Leonard: Virginia, eu sei... sei o quanto deve ser difícil para uma mulher com os seus...
143. Virginia: Com o quê? Com os meus o quê, exatamente?
144. Leonard: Seus talentos, ver que não pode julgar o que é melhor para si própria.
145. Virginia: Quem então poderia julgar melhor?
146. Leonard: Você tem um histórico! Você tem um histórico de confinamento. Nós a trouxemos para Richmond por causa do seu histórico de crises, melancolia, perda de memória, alucinações auditivas... Trouxemos você para cá para salvá-la do mal irrevogável que tentou contra você mesma. Você tentou se matar duas vezes! Vivo diariamente sob essa ameaça. Montei a editora... Montamos a editora não apenas por montar, não a montamos à toa, mas para que você tivesse uma... uma fonte de ocupação e terapia.
147. Virginia: Tipo bordado?
148. Leonard: Isso foi feito para você! Foi feito para sua melhora! Foi feito por amor! Se eu não a conhecesse bem, chamaria isso de "ingratidão".
149. Virginia: Eu sou ingrata? Está me chamando de ingrata? Minha vida me foi roubada. Estou vivendo numa cidade onde não quero viver. Estou vivendo uma vida que não quero viver. Como foi que isso aconteceu? Chegou a hora de voltarmos para Londres. Sinto falta de Londres. Sinto falta da vida de Londres.
150. Leonard: Não é você que está falando, Virginia. Este é um aspecto da sua doença.
151. Virginia: Sou eu. Sou...
152. Leonard: Não é você.
153. Virginia: É a minha voz.
154. Leonard: Não é a sua voz.
155. Virginia: É minha e só minha.
156. Leonard: É a voz que você ouve.
157. Virginia: Não é! É minha! Estou definhando nesta cidade!
158. Leonard: Se você estivesse pensando com clareza, Virginia, lembraria que era Londres que a deprimia.
159. Virginia: Se eu estivesse pensando com clareza... Se eu estivesse pensando com clareza...?
160. Leonard: Nós a trouxemos para Richmond para dar-lhe paz.
161. Virginia: Se eu estivesse pensando com clareza, Leonard, eu diria que luto sozinha na escuridão, na profunda escuridão, e que só eu posso saber... só eu posso entender minha própria condição. Você vive sob a ameaça, você me diz, você vive sob a ameaça do meu desaparecimento. Leonard, eu também. É um direito meu. É um direito de todo ser humano. Não quero a calma sufocante dos subúrbios, mas o solavanco violento da capital. É minha escolha. A menor paciente, mesmo a mais humilde, pode expressar alguma opinião sobre o tratamento que lhe é dado. É isso que define sua condição de humana. Gostaria, por você, Leonard, que eu pudesse ser feliz neste sossego. Mas, se tiver que escolher entre Richmond e a morte, prefiro a morte.

162. Leonard: Muito bem, Londres então. Voltaremos para Londres. Você está com fome? Eu estou um pouco faminto.
163. Virginia: Vamos. Não se pode ter paz evitando a vida, Leonard.
1:26:10

Tradução da Tabela 19

0:24:06
164. Richard: Não estou querendo dizer nada. Estou dizendo... que acho que continuo vivo só para satisfazer você.
165. Clarissa: Bem, é isso que se faz. É isso que as pessoas fazem. Ficam vivas umas pelas outras. E os médicos disseram a você. Você não precisa morrer. Eles falaram isso para você. Você pode viver assim por anos.
166. Richard: Bem, justamente.
0:24:39

Tradução da Tabela 20

1:32:19
167. Richard: Acho que não vou poder ir à festa, Clarissa.
168. Clarissa: Não precisa ir à festa, não precisa ir à cerimônia, nem fazer nada que não queira. Você pode fazer como quiser.
169. Richard: Mas eu ainda tenho que enfrentar as horas, não é? Assim, as horas depois da festa, e as horas depois delas...
170. Clarissa: Você ainda tem dias bons, sabe que tem.
171. Richard: Não é bem assim. É gentileza sua dizer isso, mas não é verdade.
1:32:51

Tradução da Tabela 21

0:56:01
172. Clarissa: É demais para mim. Você voa para cá de São Francisco... e eu tenho cuidado do Richard esses anos todos. E o tempo inteiro eu me segurei, sem problemas.
173. Louis: Eu sei.
174. Clarissa: Uma manhã, em Wellfleet... você estava lá, nós todos estávamos... eu tinha dormido com ele, e eu estava na varanda dos fundos. Ele veio por trás de mim e colocou a mão no meu ombro. "Bom dia, Mrs. Dalloway." É... Dali pra frente, fiquei presa.
175. Louis: Presa?
176. Clarissa: Sim. Sim. Ao nome, quero dizer.
0:57:00

Tradução da Tabela 22

0:24:50
177. Richard: Há quanto tempo você vem fazendo isso? Há quantos anos... vindo ao apartamento? E a sua vida? E a Sally? Espere até eu morrer. Aí você vai ter que pensar em si mesma. Como você vai lidar com isso?
0:25:09

Tradução da Tabela 23

1:35:23

178. Richard: Você sempre foi tão boa para mim, Mrs. Dalloway. Eu te amo. Eu duvido que duas pessoas tenham sido mais felizes do que nós fomos.

Tradução da Tabela 24

0:15:51

179. Florista: Eu tentei ler o romance do Richard.

180. Clarissa: É mesmo? (*a florista faz uma expressão de reprovação*) Oh, eu sei. Não é fácil. Eu sei. Ele levou dez anos para escrever.

181. Florista: Talvez se leve outros dez para ler. (*pausa*) É você, não é?

182. Clarissa: O quê?

183. Florista: No romance. É para ser você?

184. Clarissa: Entendi. É. (*ri*) Mais ou menos. De certa forma. Você sabe, o Richard é escritor. Essa é a profissão dele. Ele usa elementos da vida real...

185. Florista: Sim.

186. Clarissa: (*ri*) Anos atrás, nós dois éramos estudantes, isso é verdade. Mas ele muda coisas.

187. Florista: Ah, claro!

188. Clarissa: Não digo no mal sentido. (*pausa*) É como se ele interpretasse do jeito dele.

0:16:36

Tradução da Tabela 25

0:52:45

189. Louis: Eu li o livro.

190. Clarissa: Ai, Deus...

191. Louis: Exatamente. Eu pensei que fosse preciso fazer mais do que mudar o nome das pessoas.

192. Clarissa: Bem...

193. Louis: Não era para ser ficção? Ele até fez você morar na Rua 10.

194. Clarissa: Não sou eu.

195. Louis: Não?

196. Clarissa: Você sabe como o Richard é. É uma fantasia...

197. Louis: Um capítulo inteiro sobre se ela deve comprar esmalte? E adivinha? Depois de cinquenta páginas, ela não compra. (*Clarissa ri*) A história parece durar uma eternidade. Nada acontece e bum! Sem motivo algum, ela se mata.

198. Clarissa: A mãe dele se mata.

199. Louis: Sim, claro, a mãe dele. Mas sem motivo algum.

200. Clarissa: Bem, eu...

201. Louis: Do nada.

202. Clarissa: Sei que o livro é difícil, mas eu gostei. Eu sei. Só uma coisa me aborreceu.

203. Louis: O quê? O que te aborreceu?

204. Clarissa: Bem, que não havia mais sobre você.

0:53:55

Tradução da Tabela 26

1:44:14
205. Laura: Você sabe que... dizem que o romance é difícil. 206. Clarissa: Eu sei. 207. Laura: É o que dizem. 208. Clarissa: Eu sei. 209. Laura: Ele me fez morrer no romance. Eu... eu s... eu sei por que ele fez isso. Doeu, claro. Não posso fingir que não doeu, mas eu... eu sei por que ele fez isso. 210. Clarissa: Você abandonou o Richard quando ele era pequeno. 211. Laura: Eu abandonei meus dois filhos. Abandonei os dois. Dizem que é a pior coisa que uma mãe pode fazer. <i>(pausa longa)</i> Você tem uma filha. 212. Clarissa: Sim. Mas eu nunca conheci o pai da Julia. 213. Laura: Queria um filho tanto assim? 214. Clarissa: Queria. 215. Laura: Você é uma mulher de sorte. Há momentos em que a gente se sente deslocada, e acha que vai se matar. Uma vez fui a um hotel. Mais tarde, naquela noite, eu fiz um plano. Planejei deixar minha família quando meu segundo filho nascesse. E foi isso que eu fiz. Um dia eu acordei, preparei o café, fui até o ponto de ônibus, peguei o ônibus. Eu havia deixado um bilhete. Arranjei um emprego numa biblioteca no Canadá. Seria ótimo dizer que a gente se arrependeu. Seria fácil. Mas o que significa? O que significa se arrepender quando você não tem escolha? É o que você pode aguentar. É isso. Ninguém vai me perdoar. Era a morte. Eu escolhi a vida.
1:47:33

Tradução da Tabela 27

0:21:30
216. Clarissa: Richard... você não precisa fazer nada. Tudo o que tem que fazer é aparecer, sentar no sofá... e eu estarei lá. São pessoas que querem lhe dizer que sua obra permanecerá. 217. Richard: É mesmo? Minha obra permanecerá? Não vou conseguir, Clarissa. 218. Clarissa: Por que você diz isso? 219. Richard: Não consigo! 220. Clarissa: Por quê? 221. Richard: Porque eu queria ser escritor. Só isso. 222. Clarissa: Então? 223. Richard: Eu queria escrever sobre tudo. Tudo o que acontece num momento. A aparência das flores quando as carregava nos braços. Esta toalha, o cheiro dela, sua textura, este tecido. Todas nossas sensações. As suas e as minhas... a história do que já fomos um dia. Todas as coisas do mundo. Tudo misturado. Assim como está misturado agora. Mas não consegui. Não consegui. Não importa o que você comece, o resultado sempre é pior do que se espera. Tanto orgulho idiota e estupidez. Queremos tudo, não é?
0:23:08

Tradução da Tabela 28

0:01:58
224. Virginia: Meu querido, tenho certeza de que estou enlouquecendo de novo. Sinto que não podemos aguentar mais outro desses terríveis momentos. E não vou me recuperar dessa vez. Começo a ouvir vozes e não consigo me concentrar. Então estou fazendo o que parece ser a melhor coisa a fazer. Você me deu a maior felicidade possível. Você foi, em todos os sentidos, o melhor que se pode ser. Sei que estou atrapalhando a sua vida e que, sem mim, você conseguiria trabalhar. E conseguirá, eu sei. Como vê, nem consigo escrever isso direito. O que quero dizer é que devo a você toda a felicidade da minha vida. Você sempre foi muito paciente comigo e profundamente bondoso. Já não tenho mais nada, a não ser a certeza da sua bondade. Não posso continuar estragando a sua vida. Não acho que duas pessoas poderiam ter sido mais felizes do que nós fomos. Virginia
0:03:53

Tradução da Tabela 29

0:16:37
225. Virginia: A vida inteira de uma mulher em um único dia. Apenas um dia. E naquele dia, sua vida inteira.

Tradução da Tabela 30

1:33:42
226. Richard: Conte-me uma história. 227. Clarissa: Sobre o quê? 228. Richard: Conte-me uma história do seu dia. 229. Clarissa: Eu... hm... eu, eu me levantei... 230. Richard: E? 231. Clarissa: E... saí, e... hm... eu fui comprar flores, como a Mrs. Dalloway do livro, sabe? 232. Richard: Sim. 233. Clarissa: E a manhã estava linda. 234. Richard: Estava? 235. Clarissa: Sim. Estava tão linda... estava tão fresca...
1:34:13

Tradução da Tabela 31

0:21:11
236. Richard: Oh, Mrs. Dalloway... sempre dando festas... para encobrir o silêncio.

Tradução da Tabela 32

0:17:54
237. Richard: Mrs. Dalloway, é você? 238. Clarissa: Sim, sou eu!
0:18:00