

A TRANSPosição INTERSEMIÓTICA DO FLUXO DE CONSCIÊNCIA NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DO ROMANCE *AS HORAS*

THE INTERSEMIOTIC TRANSPosition OF STREAM OF CONSCIOUSNESS IN THE SCREEN ADAPTATION OF THE NOVEL *THE HOURS*

Recebido:06/09/2023 Aprovado: 23/10/2023 Publicado: 29/12/2023

DOI: 10.18817/rlj.v7i2.3400

João Francisco Justino Lopes¹

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-2707-3758>

Italo Oscar Riccardi León²

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-9759-6928>

Resumo: O presente artigo estabelece uma relação comparativa intersemiótica entre a obra literária *As Horas* (1999), escrita por Michael Cunningham, e sua adaptação cinematográfica homônima, dirigida por Stephen Daldry (2002), tendo o objetivo de analisar como o fluxo de consciência presente no romance é transposto para o filme. Para tanto, adota-se uma abordagem que considera a fidelidade absoluta entre filme e romance “inviável”, uma vez que a literatura e o cinema são dois sistemas semióticos distintos. Essa corrente de pensamento proposta por Brito (2006) e Stam (2006, 2008), em uma perspectiva dialógica, encara o filme adaptado como um produto autônomo e recriação da obra literária. Observa-se, por fim, que a adaptação cinematográfica de *As Horas*, dispoendo de seus próprios mecanismos de representação, consegue atingir resultados estéticos semelhantes aos do romance.

Palavras-chave: *As Horas*; Fluxo de consciência; Adaptação cinematográfica; Transposição intersemiótica.

Abstract: This article establishes an intersemiotic comparative relationship between the literary work *The Hours* (1999), written by Michael Cunningham, and its homonymous cinematographic adaptation, directed by Stephen Daldry (2002), with the aim of analyzing how the stream of consciousness present in the novel is transposed to the screen. For this purpose, we adopt an approach that considers absolute fidelity between film and romance “unfeasible”, since literature and cinema consist of two distinct semiotic systems. This current of thought proposed by Brito (2006) and Stam (2006; 2008), in a dialogical perspective, faces the adapted film as an autonomous product and a recreation of the literary work. It is observed, finally, that the film adaptation of *The Hours*, having its own mechanisms of representation, achieves aesthetic results similar to those of the novel.

Keywords: *The Hours*; Stream of consciousness; Film adaptation; Intersemiotic transposition.

Sobre a (in)fidelidade entre cinema e literatura

¹ Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura pela Universidade Federal de São João del-Rei (2018). Desenvolve pesquisas sobre Literatura e Animalidade; Literatura e Cinema; Literatura Brasileira; Literatura Sul-Africana. E-mail: kikojustinolopes@gmail.com

² Professor titular do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG). Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2015). Mestre em Educação pela Universidade de São Paulo (2003). Desenvolve pesquisas sobre Literatura e Cinema e Ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras, literatura e suas tecnologias. E-mail: italo.leon@unifal-mg.edu.br

Em um mundo construído por linguagens, a narrativa está presente em nossa realidade bem antes de sua própria sistematização. O ato de contar histórias sempre foi um meio da memória humana permanecer através dos tempos. As narrativas, no entanto, mais do que registrar acontecimentos, também operaram com a perversão do signo, promovendo a materialização de um objeto por meio de sua representação, sendo a arte a maior manifestação desse processo de simbolismo. Desse modo, literatura e cinema são linguagens artísticas que, por artifícios metafóricos, são capazes de significar o mundo, alcançando sentidos que talvez a própria realidade não consiga exprimir.

Percebendo as semelhanças entre as duas artes, muitos estudos comparativos emergiram, considerando que, como enfatiza Palma (2004):

Literatura e cinema podem aproximar-se na fruição, no estudo e na pesquisa, principalmente, quando se trata de despertar ou aprimorar a sensibilidade estética e as dimensões da leitura. As categorias ficcionais, as temáticas, os debates de ideias, as técnicas de produção e criatividade artística são elementos estruturadores do discurso literário, tanto quanto do cinematográfico. Parece justo lembrar-se de que a ênfase na busca de novas linguagens fez das vanguardas modernistas movimentos precursores do cinema (PALMA, 2004, p.7-8)

No entanto, se literatura e cinema se aproximam pelo seu caráter narratológico, também se distanciam pelas suas formas de expressão, constituindo-se em sistemas semióticos de representação que compreendem linguagens diferentes. Enquanto o romance apoia-se necessariamente em signos verbais, o cinema, de acordo com Araujo (2011), apropria-se de, no mínimo, mais cinco materiais de expressão: “imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogos, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas)” (ARAUJO, 2011, p. 22-23). Devido a similaridades e diferenças entre seus códigos e símbolos, há entre literatura e cinema, portanto, uma relação de atração e confronto, na qual as duas artes se constituem como “dois sistemas semióticos distintos com linguagens diversas e complementares” (PEREIRA, 2009, p. 67).

Essa fecunda relação entre as duas artes foi observada desde as primeiras décadas de existência do cinema, período no qual houve a produção de um grande número de adaptações cinematográficas de romances consagrados do cânon literário. Hattner (2013) afirma que teóricos e críticos da época enxergavam as adaptações

de maneiras diferentes: uns perceberam o potencial artístico e mercadológico das adaptações cinematográficas, outros acreditavam que os filmes violavam e distorciam as obras literárias, se tornando ofensas ao material original.

Bazin (1991), em seu texto “Por um cinema impuro”, escrito no ano de 1950, defendeu as adaptações cinematográficas, destacando, inclusive, que estas eram responsáveis por apresentar romances clássicos a quem não tinha acesso à literatura. O cinema, devido ao seu caráter imagético e enorme potencial de reprodutibilidade, alcançava um público maior do que o da literatura, que ainda era uma arte produzida e consumida pela elite: “No século XX, nem todos podem ter acesso aos grandes escritores, porém, quem é que deixa de ver Carlitos?” (BRITO, 2006, p. 148).

Walter Benjamin (1985) já afirmava que a técnica de reprodutibilidade do cinema poderia servir para que obras de arte alcançassem um maior número de pessoas e de classes sociais distintas. Para o autor, no momento em que o objeto artístico foi passível de ser reproduzido em massa, a arte perdeu sua função ritualística, escapando de uma tradição reacionária. “Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin” (BENJAMIN, 1985, p. 187).

Atualmente, as adaptações cinematográficas não somente são aceitas, mas em certas ocasiões, garantia de retorno lucrativo para a indústria, uma vez que conseguem atrair um público que já apreciava o texto de origem. O caminho inverso, como apontava Bazin, também acontece: muitos espectadores do filme procuram ler os romances que serviram como fonte da adaptação. O acesso a obras literárias, assim, tornou-se mais fácil ao longo do tempo: “A pureza aurática da literatura caiu. Ela foi trazida de volta à terra, distante do lugar em que o culto da arte a colocou” (STAM, 2006, p. 26).

Todo esse histórico de adaptações permitiu o florescimento de um grande número de estudos sobre as questões envolvidas na relação entre literatura e cinema e, destaca-se aqui, a atual predominância de um modelo teórico que não mais parece fundar seus alicerces na ideia de fidelidade ao texto original, e sim nos conceitos de dialogismo e intertextualidade. Autores como Britto (2006) e Stam (2006, 2008), pensam a literatura e o cinema como textos que se entrelaçam e que se constituem em cadeias de resignificação. Como assinalado por Stam (2008), os estudos dialógicos nos auxiliam a “transcender as aporias da “fidelidade” (STAM, 2008, p. 21). Para o autor, a passagem de um meio verbal a um visual já indica a pouca possibilidade de “uma fidelidade literal”, aspecto que o próprio autor qualifica como

“indesejável”. Nota-se, portanto, que a suposta ideia de fidelidade nas adaptações cinematográficas é invalidada devido ao trânsito intersemiótico entre duas linguagens diferentes:

Dizer que uma adaptação é fiel implicaria o princípio de que valores significados existem independentemente do significante expressivo que lhe dá vida. Quando se vai de um sistema a outro, há uma mudança necessária de valores significados correspondentes à mudança de significante (ARAUJO, 2011, p. 22).

De acordo com essa corrente teórica, em uma perspectiva dialógica, o filme conserva algumas características do material que o originou, mas ao mesmo tempo transforma-se em um produto autônomo, com sua própria linguagem, seus próprios recursos e artifícios, estilos e formas de expressão, sendo, de fato, uma recriação da obra literária e se aproximando mais ou menos do texto de origem.

Seguindo a tendência em se considerar o texto cinematográfico como produto autônomo, ainda se faz necessário assinalar outros pontos de vista ou vozes complementares de cineastas contemporâneos como Bergman, Pasolini, Fassbinder, Godard, Tarkovski – para citar alguns destacados diretores do cinema mundial – que nas suas concepções e produções enfatizaram, essencialmente, o cinema como uma linguagem imagética, poética e experimental que se sobreporia e distanciaria da literatura, o que não quer dizer que esses realizadores não apreciassem as obras literárias ou jamais tenham incursionado pelo universo literário, propondo, inclusive, discussões da literatura no interior do cinema.

Coutinho (2010), por exemplo, assinala que Godard tratava de fazer uma experimentação com a linguagem, isto é, de “escrever com a câmera” e de experienciar a literatura inserida no cinema, utilizando imagens, sons e todos os outros recursos cinematográficos de que dispunha como enquadramentos, cores e montagem para compor suas obras. A literatura, nesse contexto, aparece não somente sendo utilizada de maneira intertextual/experimental, mas discutida a quase todo instante, ou seja, propriamente **escrita** ou **falada**. Segundo Coutinho (2010), em Godard, o uso da imagem e do som nunca foi apenas um recurso a mais para exprimir-se em uma arte cujo elemento de linguagem mais importante é a imagem; para o autor, “Godard fez repetidamente algo que somente podia ser descrito acuradamente

como literatura escrita através de recursos cinematográficos” (COUTINHO, 2010, p.18).

O que se propõe neste trabalho, portanto, é abandonar a ideia de fidelidade absoluta e assumir o texto fílmico como produto autônomo, demonstrando que o processo de adaptação de obras literárias para filmes compreende uma transposição intersemiótica entre duas narrativas de linguagens diferentes, como refletido por Pereira:

Talvez a melhor maneira de se julgar uma adaptação literária para o cinema seja, então, não pelo seu grau de fidelidade literal à obra original, mas por sua eficácia em adequar para um meio estética e formalmente diferente uma dada narrativa (PEREIRA, 2009, p. 67).

Uma vez estabelecidas as relações entre literatura e cinema, procuraremos, a seguir, demonstrar como o fluxo de consciência literário presente no romance *As Horas* (1999), de Michael Cunningham, foi transposto para a sua versão fílmica homônima (2002), dirigida por Stephen Daldry. Nota-se que o filme, contando com recursos próprios da linguagem cinematográfica, consegue refletir aspectos narrativos contidos na obra literária.

A transposição do fluxo de consciência para as telas

Humphrey (1976) indica que um primeiro problema já nasce quando tratamos sobre o fluxo de consciência: é uma técnica ou propriamente um gênero? Sem se preocupar efetivamente em resolver tal questão, o autor afirma que o fluxo de consciência seria uma mistura de ambos. No presente trabalho, o termo “técnica” será utilizado principalmente devido à pretensão de se comparar o fluxo de consciência como “técnica literária” frente às “técnicas cinematográficas”.

Como termo apropriado da psicologia, o fluxo de consciência é tratado na literatura para designar narrativas que acontecem em um espaço ficcional inserido na consciência das personagens, descrevendo suas emoções íntimas em uma fluidez ininterrupta. Pela utilização de técnicas específicas, como o monólogo interior, o fluxo de consciência retrata aspectos psíquicos das personagens antes de serem formulados para fins comunicativos. Estabelece-se, assim, uma distinção em níveis de consciência: um nível mais profundo, a pré-fala, que por sua vez antecede a um

nível mais superficial, a fala. Nesse sentido, o fluxo de consciência seria a técnica utilizada para descrever o que se encontra na pré-fala, esta que compreende as sensações e os processos psíquicos da personagem, não sendo censurada ou estritamente racional (HUMPHREY, 1976).

As Horas, romance escrito por Michael Cunningham, narra um dia comum na vida de três mulheres que, mesmo situadas em diferentes épocas e contextos sociais, compartilham as mesmas dores, frustrações e insatisfações perante à realidade. O fluxo de consciência é o que conduz a narrativa, uma vez que o sofrimento psicológico e emocional vivido pelas personagens é descrito por meio da imersão do narrador em seus pensamentos.

No romance, Cunningham estabelece um profundo intertexto com a obra de Virgínia Woolf, *Mrs. Dalloway*, abordando temáticas semelhantes em sua própria obra e também adotando o estilo formal da escritora. Além disso, Cunningham utiliza o próprio livro *Mrs. Dalloway* a fim de conectar a narrativa de suas três personagens: na década de 1920, Virgínia Woolf está escrevendo o seu célebre romance; em uma Los Angeles pós-segunda guerra, Laura Brown o lê; e no fim da década de 1990, Clarissa Vaughan o vivencia. *As Horas* narra um dia na vida dessas três mulheres de maneira alternada, sendo que cada capítulo apresenta o nome de uma das protagonistas que será desenvolvida naquele momento.

É interessante notar que o tempo se torna relativo no fluxo de consciência, sendo as descrições psíquicas extensas e as ações externas reduzidas. A narrativa em *As Horas* se passa no período de um dia somente, no qual praticamente toda a ação se desenvolve na mente de suas protagonistas. O sofrimento psicológico vivido por elas é descrito por um narrador que, por meio de monólogos interiores, situa o leitor no instante presente do pensamento. Nesse sentido, vidas inteiras são condensadas em um segundo, como apontado por Bezerra Junior (2013): “Um só dia, em que o essencial de toda uma existência se deixa entrever” (BEZERRA JUNIOR, 2013, p. 87).

O fluxo de consciência, portanto, por exprimir camadas profundas da psicologia das personagens, não se atém à rigidez cronológica para a apresentação dos fatos. Humphrey afirma:

A premissa é que os processos psíquicos, antes de serem controlados racionalmente com finalidades comunicativas, não obedecem à continuidade

de um calendário. Tudo que penetra na consciência está ali no "momento presente"; ademais, a ocorrência deste "momento", não importa quanto tempo ele ocupe contado pelo relógio, pode ser prolongada infinitamente se for fragmentada em suas partes, ou pode ser altamente comprimida em um clarão de reconhecimento (HUMPHREY, 1976, p. 38).

Cabe elucidar que o tempo é uma das temáticas principais dentro do romance. A aflição das personagens consiste em resistir o peso da passagem das horas naqueles espaços sociais onde se sentem completamente inadaptadas. Mesmo assumindo certas posições de prestígio e tendo vidas relativamente estáveis, essas mulheres sofrem por ter que exercerem seus papéis, esforçando-se para lidarem com o cotidiano em um processo em que a atitude penosa de suportar a realidade torna-se uma excruciante dor a cada minuto que passa. Em *As Horas*, o tempo, portanto, não é apenas elemento temático fundamental na narrativa, mas também se relaciona intimamente com a própria técnica literária empreendida no romance, o fluxo de consciência, que situa todas as inquietações das personagens no presente.

Vale mencionar que a transposição do livro para o cinema não parecia ser um trabalho fácil, pois traduzir algo como a consciência das personagens do romance para as imagens do cinema necessitaria de uma potência criativa capaz de compreender e manipular as linguagens transmutadas no trânsito intersemiótico. Demonstraremos a partir daqui, por uma análise comparativa entre filme e romance, como o cineasta realizou tal tarefa.

O roteirista David Hare e o diretor Stephen Daldry optaram por não reproduzirem o texto do fluxo de consciência pelo uso do *voice-over*, técnica em que um discurso narrado verbalmente se apresenta paralelamente à ação da cena (presenciamos essa técnica somente no curto prólogo, no qual a voz de Virgínia lê a carta de despedida para Leonard). Veremos a seguir que o filme expressa o interior das personagens do romance por meio da construção de imagens cinematográficas, montagem, trilha sonora e, principalmente, pela performance das atrizes em cena.

O filme também se inicia com o prólogo apresentado no romance, porém, antes que se comecem os acontecimentos inseridos no primeiro capítulo do livro – apenas focado em Clarissa – nos deparamos com uma montagem que, logo de início, já apresenta as três personagens. Com cortes rápidos, o diretor contextualiza o despertar do dia que será narrado na vida das três mulheres e, com o auxílio de uma legenda na tela, apresenta datas que indicam o contexto histórico e o lugar em que elas estão inseridas. As personagens Virgínia Woolf (Nicole Kidman), Laura Brown

(Julianne Moore) e Clarissa Vaughan (Meryl Streep) apresentam um semblante cansado, demonstrando um ar de preocupação ao se começar mais uma rotina diária. Nessa sequência, o cineasta, enquanto apresenta os créditos, narra um fluxo que advém da própria câmera, que passeia pelos olhares e inquietudes manifestadas nos rostos dessas atrizes, traduzindo o fluxo de consciência literário do romance por movimentos de câmera e performatividade cênica.

Neste início do filme, é bastante empregado o uso de *raccords*. De acordo com Jacques Aumont (et al., 2009, p. 69), *raccord* é um recurso do cinema utilizado de maneira a conectar dois planos, em um processo em que um gesto contido no fim do primeiro plano é repetido no início do plano seguinte. Vejamos alguns exemplos. Em determinada cena, o despertador de Laura toca; no próximo plano, badaladas de sino acordam Virgínia; no outro, Clarissa também acorda com o som de seu despertador. Há outro momento em que Clarissa mexe em seu cabelo, seguido pelo mesmo movimento de Virgínia. Essa técnica utilizada pela montagem encontra sua melhor exemplificação na cena em que há a presença material de um trecho de *Mrs. Dalloway*. Virgínia decide como começará seu romance e recita a primeira linha da obra em voz alta: “Mrs. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores³”; no plano seguinte, Laura lê, também em voz alta, a mesma frase do romance; no plano subsequente, Clarissa diz para sua companheira: “Sally, eu acho que eu mesma irei comprar as flores⁴”. O uso dos *raccords*, portanto, se mostra como um efeito sintático de colagem entre cenas (AUMONT et. al. 2009, p. 69), em que, no caso de *As Horas*, contribui para a sensação da simultaneidade das ações no tempo presente. Pelo imediatismo característico do cinema, em uma sequência que dura apenas alguns segundos, a decupagem traz a ilusão de que aquelas mulheres, por mais distantes que estejam fisicamente, encontram-se conectadas pela obra de Virgínia Woolf.

Em muitos momentos, o filme também conta com a performance das atrizes para representar o fluxo de consciência literário. Ao adaptar certos momentos mais íntimos contidos no livro, a dramaticidade parece ser justamente o que serve para traduzir um sentimento parecido com o que temos lendo as páginas do romance. Pela própria iconicidade e realismo do cinema, o diretor parece almejar uma demonstração mais explícita da angústia daquelas personagens que, no romance, é

³ A fala do filme é exatamente como na obra original de Virgínia Woolf: “Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself”. Tradução nossa.

⁴ “Sally, I think I’ll buy the flowers myself”. Tradução nossa.

captada pelos longos monólogos interiores. Veremos a partir daqui alguns exemplos desse recurso adotado pelo cineasta.

Em determinado momento do romance, Clarissa recebe em sua casa, Louis Walters, ex-companheiro de Richard. Quando jovens, em uma praia em Wellfleet, Louis, Clarissa e Richard viveram uma espécie de triângulo amoroso, no qual Clarissa e Louis se apaixonaram por Richard. A visita de Louis desperta em Clarissa a lembrança do momento em que foi plenamente feliz:

Clarissa acreditava então, e acredita ainda hoje, que aquela duna em Wellfleet vai acompanhá-la, num certo sentido, para sempre. Aconteça o que acontecer, sempre terá tido aquilo. Sempre terá estado no topo da duna alta, durante um verão. Sempre terá sido jovem e indestrutivelmente saudável, com uma leve ressaca, usando a malha de algodão de Richard, a mão dele em volta de seu pescoço, de um jeito familiar, e Louis um pouco distante, olhando as ondas (CUNNINGHAM, 1999, p. 107).

Clarissa é uma editora de sucesso em Nova Iorque e mantém uma relação estável com sua esposa, Sally. Apesar de ser uma mulher lésbica, moderna e urbana, é, ao mesmo tempo, conservadora, sendo escrava de um mundo de aparências onde ela tem de demonstrar sua relação sólida e sua posição de sucesso frente à opinião alheia, principalmente à de Richard, se sentindo mais fútil ao lado dele. Esmagada por essa pressão, Clarissa não aceita sua realidade presente, sempre se apegando a um passado distante, onde amou Richard e ele a amou de volta. Permanecendo amiga de seu ex-amante, que está com aids e convalescente, a constante manifestação do passado de Clarissa materializado na figura de Richard a tortura, como afirma Bezerra Junior:

As emoções e os gestos vividos no tempo longínquo de sua paixão reverberam no momento exato em que estão vivendo. O beijo que um dia deram, continua a acontecer. Os sonhos que tiveram continuam, apesar da desesperança de hoje, a reivindicar sua realização, e por isso, na percepção de sua impossibilidade, doem tanto (BEZERRA JUNIOR, 2013, p. 88).

Toda essa angústia e não aceitação da realidade de Clarissa está descrita pela incursão de um narrador que penetra em sua consciência. Desse modo, no romance, a tristeza de Clarissa é mais contida, sendo recebida pelo leitor por signos verbais através do fluxo de consciência. No entanto, vejamos como a sequência da visita de Louis é adaptada para o texto fílmico: Louis menciona (assim como no livro) que há

algum tempo revisitou Wellfleet para ver como ainda se encontrava o lugar; neste momento, Clarissa se mostra claramente abalada e, enquanto conversa com Louis, agacha ao chão e começa a chorar. Seu lamento possui primeiramente um caráter de desespero; logo depois, o semblante da atriz se modifica em um tom agriçoce, demonstrando uma felicidade passada que nunca mais se repetirá. Nesta cena, percebe-se o quanto o filme se ancorou no desempenho e o talento de suas atrizes na tarefa de traduzirem a profundidade de um lirismo literário mais contido no romance em uma performance cênica mais explícita no filme. O fluxo incessante de palavras da literatura se transforma em uma performance de uma atriz que dramatiza frente a uma câmera, ressaltando a capacidade do cinema em transformar a linguagem literária em representações imagéticas.

Figura 1 – Clarissa se desespera



Fonte: Miramax e Paramount Pictures (2002).

Figura 2 – Clarissa se sente nostálgica



Fonte: Miramax e Paramount Pictures (2002).

Outro exemplo que ilustra a força da performance das atrizes do filme se dá no trecho em que Virginia tenta fugir e embarcar em um trem com destino a Londres. A escritora se sente martirizada pela doença mental que a assola e insatisfeita por sua condição de imobilidade na pacata cidade de Richmond, onde é aprisionada por orientação dos médicos. Todo este capítulo, no romance, é de um tom mais brando e comedido, no qual Virginia aceita voltar para casa sem maiores problemas. O filme, porém, apesar de apresentar um acontecimento semelhante, distancia-se bastante do romance, apresentando uma das cenas mais dramáticas e impactantes da obra. Surpreendida na estação por seu marido, Virginia se emociona, chora, diz que teve sua vida roubada e grita que está morrendo naquela cidade. Mais uma vez nota-se um caso em que as aflições descritas pelo narrador onisciente do romance se manifestam em uma dramaticidade explícita exibida na tela.

Figura 3 – Virginia se emociona na estação



Fonte: Miramax e Paramount Pictures (2002).

Nesse sentido, podemos afirmar que um dos grandes triunfos do filme é a performance de suas atrizes, capazes de interpretar subjetividades presentes apenas no texto escrito. Vale mencionar os aspectos físicos incorporados por Nicole Kidman ao interpretar Virginia em seu estado de loucura. A atriz constrói sua personagem com um andar desengonçado, os ombros sempre curvados, o olhar perdido, a mão sempre no bolso.

Passemos a atenção à Laura Brown. Laura é uma mulher casada, tem um filho pequeno e está grávida. Apesar de ter uma vida estável no subúrbio e ser casada com um homem gentil e herói de guerra, tem a mente atormentada pela obrigação de ser boa mãe e esposa. Sente que somente a liberdade a faria feliz, como na época em que podia se dedicar plenamente às suas leituras e aos seus estudos. Ao ler *Mrs. Dalloway*, Laura refugia-se na arte, identificando-se com as inquietações da protagonista e o tom melancólico do romance. Como mencionado por Silva (2004), para Laura, “as respostas podem estar nas páginas de um livro que consegue ser mais consistente e tangível que um universo de aparências e cercado de segurança” (SILVA, 2004, p. 146).

Em um determinado momento do romance, Laura acorda e começa a ler *Mrs. Dalloway* na cama. Ela se sente atormentada pela escolha de continuar lendo ou cumprir suas tarefas domésticas, uma vez que é aniversário de seu marido, Dan:

Não deveria estar se permitindo ler, sobretudo nessa manhã; não no aniversário de Dan. Deveria estar de pé, banhada e vestida, preparando o café de Dan e Ritchie. Pode ouvi-los no andar de baixo, o marido fazendo café, dando de comer a Ritchie. Ela deveria estar lá, não deveria? Deveria estar de pé em frente ao fogão. Com seu roupão novo, cheia de conversas simples e estimulantes (CUNNINGHAM, 1999, p. 35).

No filme, os pensamentos de Laura são traduzidos em planos alternados que ora mostram o marido abrindo armários na cozinha, ora mostram Laura com uma sensação de preocupação estampada em seu rosto. Percebe-se que o filme traduz o texto literário presente no fluxo de consciência em sequências de planos sem qualquer diálogo, eliminando as vozes interiores e discursos oniscientes característicos da literatura.

Figura 4 – Laura hesita em descer do quarto para cumprir suas tarefas



Fonte: Miramax e Paramount Pictures (2002).

Outra cena do filme que explicita como os recursos cinematográficos atuam de maneira diferente dos literários é quando Laura Brown está a sós com o filho, depois que o marido vai trabalhar. Laura sente-se incomodada e, em certa maneira, despreparada para a tarefa de ser mãe:

Com o marido presente, fica mais nervosa, mas com menos medo. Sozinha, com Ritchie, sente-se às vezes sem nada que a prenda – ele é tão completamente, tão persuasivo ele mesmo. Quer porque quer com tamanha avidez isso ou aquilo. Chora por motivos misteriosos, tem exigências indecifráveis, lhe faz a corte, implora coisas, ignora sua existência. Parece, quase sempre, estar esperando para ver o que ela fará em seguida. Ela sabe, ou pelo menos suspeita, que outras mães de crianças pequenas devem possuir um mesmo conjunto de regras e, mais a propósito, um constante lado mãe para guiá-las ao longo dos dias passados a sós com uma criança (CUNNINGHAM, 1999, p. 43).

Vejamos como esse trecho é transposto no filme. Quando o marido sai de cena, Ritchie é focado em primeiro plano e Laura se encontra mais ao fundo, próxima à porta onde se despediu do marido. O plano registrado pela câmera, portanto, mostra um distanciamento entre mãe e filho no momento em que o pai sai da casa. Antes do corte para outro plano, Laura olha com frieza para o garoto e diz para ele terminar o seu café. Vemos neste trecho que particularidades da linguagem fílmica, como a perspectiva de planos e a performance da atriz, surgem como ferramentas para a transposição da narrativa dentro da consciência de Brown.

Figura 5 – Laura distante do filho



Fonte: Miramax e Paramount Pictures (2002).

Há também, no filme, a construção de metáforas imagéticas a fim de transpor o fluxo de consciência da literatura. Em certo momento da narrativa literária, Laura Brown refugia-se em um quarto de hotel com o intuito de se livrar do peso da rotina

familiar que cai em seus ombros. Nesse processo, reflete sobre a possibilidade de morrer e escapar de tudo.

É possível morrer. Laura se indaga, de repente, como ela – ou qualquer pessoa – pode fazer uma opção dessas. É um pensamento afoito, vertiginoso, meio sem corpo – que se anunciou em sua cabeça, de modo vago, mas distinto, como uma voz estalando numa estação de rádio distante. (...) De todo o modo, está satisfeita em saber (porque de alguma maneira, de repente, ela sabe) que é possível parar de viver. Há conforto em encarar toda a gama de opções; em considerar todas as escolhas, sem medo e sem malícia (CUNNINGHAM, 1999, p 122-123).

No filme, no momento em que Laura está deitada na cama de hotel, de olhos fechados, o quarto começa a inundar-se de água (percebe-se nesse momento, tratar-se de um pesadelo de Laura), cena que faz uma referência clara ao suicídio de Virginia Woolf, que acontece em um lago. Quando a água está prestes a afogá-la, ela acorda assustada. Humphrey (1976) afirma que o emprego de simbolismos é um recurso utilizado na execução da técnica do fluxo de consciência. Na tentativa inconsistente de representar algo fluido como o pensamento, o fluxo de consciência pressupõe o emprego de metáforas e outros artifícios de comparação. Por todo o romance, encontramos o emprego desses simbolismos nos monólogos interiores de Virginia, Laura e Clarissa. Ciente disso, podemos ver que o cinema também manipula os seus próprios recursos simbólicos e imagéticos na composição da consciência de suas personagens. No processo de adaptação do monólogo interior de Laura – que anseia pela morte – o uso de um signo visual – a água que surge no quarto a afogá-la – é uma alternativa para a transposição da técnica do fluxo de consciência literário para o cinema.

Figura 6 – A água invade o quarto



Fonte: Miramax e Paramount Pictures (2002).

Por fim, cabe mencionar outro elemento importante para a transposição do fluxo de consciência para às telas: a trilha sonora composta por Philip Glass. De acordo com Dias (2007, p. 6), a música passou a ser reconhecida no cinema primordialmente como meio de manter a tensão nos intervalos entre os diálogos. Em *As Horas*, a música de Glass extrapola esse conceito, não só estando praticamente em todas as sequências sem diálogo, mas também se apresentando um pouco mais baixa e sutil nas cenas onde há falas. Percebe-se que a trilha sonora é cadenciada, com muitos batimentos por minuto e com um excessivo número de notas, compondo uma melodia que apresenta traços melancólicos, mas que ao mesmo tempo imprime tensão pelo seu ritmo. Esse aspecto particular da linguagem musical causa um efeito de fluidez e conexão entre as cenas que retratam cada protagonista, separadas pelo espaço-tempo físico, mas aproximadas pelo espaço-tempo da narrativa. Nesse sentido, a música, dispondo de linguagens particulares como a harmonia, a melodia e o ritmo, se associa à imagem para a sua construção e mobilidade:

A música é a mola propulsora para a imagem fotografada tornar-se móvel, criando energia muscular para obter sua própria vida e, de uma maneira geral, humanizar uma arte que, de sua base eminentemente técnica e pelos seus aspectos mecânicos, não possui os recursos vitais do teatro. A música não é um elemento subordinado à imagem, mas forma com ela um todo integrado, proporcionando-lhe uma dimensão vital (DIAS, 2007, p. 6).

Nesse sentido, a trilha de Glass se apresenta como mais um fator de criação: ela não só adapta a corrente incessante de pensamentos contidas no romance, mas recria esse fluxo por meio de um significante próprio da linguagem da música e do cinema: o som.

Tendo ilustrado essas comparações entre as duas obras, pode-se dizer que várias temáticas presentes no livro *As Horas* também são encontradas no filme, em um processo em que o fluxo de consciência presente no romance é transposto para o filme por meio de recursos narrativos particulares da linguagem cinematográfica. Nesse sentido, ainda que a fidelidade literal não seja viável ou sequer preterida, é possível dizer que a adaptação cinematográfica de *As Horas*, dispoindo de seus próprios mecanismos de representação, consegue atingir resultados estéticos semelhantes aos da obra literária.

Considerações finais

As adaptações cinematográficas permanecem sendo produzidas em larga escala e, conseqüentemente, motivando uma série de estudos que se propõem a pesquisar as relações entre literatura e cinema pelo método da análise comparativa intersemiótica. Essa abordagem adota uma perspectiva dialógica e intertextual, reconhecendo a literatura e o cinema como dois sistemas semióticos distintos. Como apontado por Brito: “Na era da interdisciplinaridade, nada mais saudável do que tentar ler a verbalidade da literatura pelo viés do cinema, e a iconicidade do cinema, pelo viés da literatura” (BRITO, 2006, p. 62).

Nos processos de transposição, há vários deslocamentos que podem observados em relação a elementos constitutivos da trama, a fatores de caráter espaço-temporal e a aspectos criativos relativos ao ponto de vista do cineasta, todos válidos e significativos nas adaptações da literatura para o cinema. Deste modo, as diferenças entre textos literários e filmes são marcadas, como o aponta Silva (2009) pelas especificidades de cada linguagem: nenhum filme “copia” uma obra literária, e, por sua vez, nenhuma obra literária “é repetida” em um filme, seja pelas diferenças de linguagem, ou até mesmo pelo momento próprio de produção e circulação de cada obra.

As adaptações, portanto, podem ser analisadas, não por sua fidelidade literal à obra original, e sim por sua habilidade em transformar signos literários em imagens cinematográficas no processo de transposição intersemiótica. É possível afirmar, portanto, que o cineasta Stephen Daldry conseguiu transpor o fluxo de consciência literário para o cinema com eficiência, adotando recursos imagéticos e sonoros particulares e apoiando-se principalmente na performance das atrizes. A angústia e a melancolia das três protagonistas frente às horas nos sensibilizam, seja nas páginas do romance, seja nas telas do cinema.

Referências bibliográficas

ARAUJO, Naira Sales. Cinema e Literatura: adaptação ou hipertextualização? *Littera Online*, São Luís, v. 2 n. 3, p. 6-23, 2011.

AS HORAS. Direção: Stephen Daldry. Produção: Robert Fox e Scott Rudin. Hollywood. Miramax e Paramount Pictures, 2002.

AUMONT, Jacques; et al. *A Estética do Filme*: Jacques Aumont e outros. Campinas: Papyrus editora, 2009.

BAZIN, Andre. *O Cinema – Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. p. 82-104.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p. 165- 196.

BEZERRA JUNIOR, Benilton. O silêncio das Horas. *Psicanálise e Cinema*. Rio de Janeiro, v. 1, n.1, p. 83-91, 2013.

BRITO, João Batista de. *Literatura no Cinema*. São Paulo: UNIMARCO, 2006.

COUTINHO, Mário Alves. Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

CUNNINGHAM, Michael. *As Horas*. Trad. Beth Vieira, São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.

DIAS, Claudia Rodrigues. Análise intersemiótica: cinema e literatura. *Academos – Revista Eletrônica da FIA*. v.3, n. 3, p. 1-9, jul./dez. 2007.

HATTNER, Álvaro. Literatura, Cinema e Outras Arquiteturas Textuais: Algumas Observações Sobre Teorias da Adaptação. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p. 35–44, 2013.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência*. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1976.

PALMA, Glória Maria (org.). *Literatura e Cinema: A Demanda do Santo Graal & Matrix/Eurico o Presbítero & A Máscara do Zorro*. Bauru-SP: EDUSC, 2004.

PEREIRA, Olga Arantes. Cinema e literatura: dois sistemas semióticos distintos. *Kaliopé*, São Paulo, n.10, p.42-69, ago./dez. 2009.

SILVA, Lajosy. O elogio ao isolamento em *As Horas*, romance de Michael Cunningham e filme de Stephen Daldry. *Revista mal-estar e subjetividade*. Fortaleza, v. 4, n. 1, p. 139 – 155, 2004.

SILVA, Marcos. *Metamorfoses das linguagens (Histórias, Cinemas, Literaturas)*. São Paulo: LCTE, 2009.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Revista Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.