

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.v34i0p143-155>

As Horas: Adaptação de Virginia Woolf para o leitor comum

The Hours: Adapting Virginia Woolf for the common reader

Ana Carolina de Carvalho Mesquita*

Resumo: O filme *As Horas* (2002), de S. Daldry (mesmo diretor do cult *Billy Eliot*), adaptação cinematográfica do romance homônimo de Michael Cunningham, foi um grande sucesso na época de seu lançamento e rendeu um Oscar à atriz Nicole Kidman. Contudo, poucos sabem que o filme representa um duplo processo adaptativo – um deles situado à frente, o outro oculto. Isso porque o próprio livro de Cunningham é, em si, uma adaptação: para escrevê-lo, o autor valeu-se de diversas obras da escritora Virginia Woolf – em especial o romance *Mrs. Dalloway*, mas também suas cartas e diários. À luz dessas considerações, este trabalho busca focar os processos singulares da “adaptação encoberta” feita por Cunningham em *As horas*. Isso porque desejamos os interstícios entre teoria da adaptação e teoria literária que possibilitaram trazer, uma vez mais, a escritora modernista Woolf para perto do leitor comum.

Palavras-chave: Adaptação; Virginia Woolf; As horas; Mrs. Dalloway; M. Cunningham.

* Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo, tradutora e editora.
E-mail: carol.mesquita@gmail.com

Abstract: S. Daldry's *The Hours* (2002), a film adaptation of Michael Cunningham's eponymous novel, was a big hit at the time of its release and earned actress Nicole Kidman an Oscar. However, it is not widely known that the movie in fact represents a double adaptation process – while one comes upfront, the other remains somewhat concealed. That is because Cunningham's book is itself an adaptation: he drew on several works by Virginia Woolf in order to write it, namely the novel *Mrs. Dalloway*, but also her letters and diaries. We aim to focus on the unique adaptation processes used by Cunningham in *The Hours* to shape his “concealed adaptation”, concentrating on the intersections between adaptation theory and literary theory that made it possible to bring the modernist writer Virginia Woolf once again to the common reader's attention.

Keywords: Adaptation Studies; Virginia Woolf; *The Hours*; *Mrs. Dalloway*; M. Cunningham.

As Horas: Adaptação de Virginia Woolf para o leitor comum

Apesar de ser uma das maiores escritoras do modernismo britânico e de haver gozado de popularidade até por volta do início da década de 1980, Virginia Woolf já não era muito familiar para o grande público quase vinte anos depois, no final dos anos 1990. A partir do início dos anos 2000, entretanto, voltou a ser uma autora que, se não lida, ao menos era conhecida por um público amplo – e não apenas em restritos círculos intelectuais e acadêmicos. O responsável pelo renascimento do interesse por Woolf não foi nenhum movimento de resgate literário de sua obra, nem algum esforço oficial de órgãos culturais, mas sim um longa-metragem. *As horas* (2002), de Stephen Daldry (mesmo diretor do cultuado *Billy Eliot*), adaptação do romance homônimo de M. Cunningham, rendeu um Oscar para a atriz Nicole Kidman pelo seu papel como Virginia Woolf e tornou-se altamente popular. Graças aos processos de adaptação¹, a obra e a vida de Woolf voltaram a ser do conhecimento, e do desfrute, dos leitores (e espectadores) comuns.² Uma vez que o romance que deu origem ao filme de Daldry é por sua vez em larga medida uma *adaptação* – de obras de Virginia Woolf, notadamente *Mrs. Dalloway*, mas também de seus diários, cartas e alguns ensaios –, o que temos aí é um *duplo processo adaptativo*. Embora não ignoremos o fato de que hoje, quando se fala em Virginia Woolf, a primeira referência do interlocutor provavelmente será o longa-metragem *As horas* e não, por exemplo, obras canônicas como *Ao farol* ou *Orlando* (ou mesmo o romance-fonte *As horas*), o presente trabalho pretende concentrar-se apenas no trabalho específico de adaptação das obras woolfianas feita por Cunningham. Isso porque desejamos

¹ Compreendendo a adaptação tanto como processo quanto como produto, tal como observa Linda Hutcheon ao longo de *A Theory of Adaptation*. (HUTCHEON 2006)

² Assim VW abre seu ensaio “The Common Reader”: “*There is a sentence in Dr. Johnson’s Life of Gray which might well be written up in all those rooms, too humble to be called libraries, yet full of books, where the pursuit of reading is carried on by private people. . . . I rejoice to concur with the common reader; for by the common sense of readers, uncorrupted by literary prejudices, after all the refinements of subtilty and the dogmatism of learning, must be finally decided all claim to poetical honours.*”

enfocar principalmente questões intersticiais entre a teoria da adaptação e a teoria literária.

O processo adaptativo de que Michael Cunningham lança mão ao escrever o romance *As horas* (1998) ocorre em dois níveis, um mais aparente e outro mais sutil. O primeiro e mais visível é a referência aos temas, enredo e personagens de *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, cujo título de trabalho foi, até um ano antes de sua publicação, *As horas*. O segundo, mais amplificado e de elevada sutileza e engenhosidade, é a referência à técnica narrativa que Woolf utilizou para compor esse romance e que a alçou ao panteão modernista. Esse segundo nível compreende textos de não ficção woolfianos que sustentaram – ou ajudaram a originar – essa técnica, notadamente seus diários e algumas de suas cartas e ensaios. Embora muitos teóricos argumentem que é principalmente o enredo (e os temas) o que em geral norteia os processos de adaptação, não é bem esse o caso em Cunningham. Dessa maneira é que o presente trabalho se valerá dos textos-fonte usados por ele no intuito de analisar não supostas premissas de “fidelidade”³, nem teorias específicas dos estudos de adaptação, mas sim os processos de narratividade que encontramos presentes no processo de recontar histórias – de “repetição sem replicação”, como enfatiza L. Hutcheon (2006: 4; 7) – e dos quais Cunningham se dispôs ao escrever *As horas*.

Mrs. Dalloway foi um divisor de águas na obra da inglesa Virginia Woolf. Foi aquele em que finalmente, após três romances anteriores (*The Voyage Out*, *Night and Day* e *Jacob’s Room*), ela alcançou o que considerava “uma voz”. O livro foi escrito num período muito particular da vida da escritora: portadora do que hoje considera-se provavelmente transtorno bipolar, ela vinha há quase dez anos recuperando-se de uma tentativa de suicídio, em 1913. A conselho dos médicos, ela e o marido, Leonard, mudaram-se no ano seguinte para Richmond, subúrbio londrino, para que Virginia se visse livre de

³ Fazemos nossas as palavras de McFarlane: “It shouldn’t be necessary after several decades of serious research into the processes and challenges of adaptation to insist that “fidelity” to the original text (however distinguished is a wholly inappropriate and unhelpful criterion for either understanding or judgment.” (McFARLANE2007: 15.)

agitações. Ali o casal moraria por dez anos. Enquanto está escrevendo *Mrs. Dalloway*, porém, ela finalmente convence Leonard a voltarem para a capital, uma vez que sente sua vida esvaindo-se no campo – que via como fonte de enorme tédio e silêncio. Desta forma, *Mrs. Dalloway* é, em larga parte, também uma declaração de amor a Londres e à vida urbana.

Cunningham ficcionalizou esse contexto pessoal da época da escritura de *Mrs. Dalloway* nas partes “Mrs. Woolf” de *As horas*, ecoando o fato de que “transposição pode também significar uma mudança na ontologia do real ao ficcional, de uma narrativa histórica ou biografia a uma narrativa ficcionalizada ou dramatizada”⁴ (Hutcheon 2006: 8, tradução nossa). Para isso, o autor condensou diversas passagens dos diários de Woolf a fim de criar um único dia da sua vida em 1923, enquanto ela ainda vivia em Richmond. A opção pelo recorte temporal de um único dia não é um acaso. Um dos traços mais marcantes e, na época, mais vanguardistas de *Mrs. Dalloway* é sua estrutura temporal⁵: todo o romance se passa em um único dia na vida dos seus personagens – um dia do verão de junho de 1923, no pós-guerra.

Tal recorte reflete as concepções de tempo decorrentes dos avanços da ciência (como por exemplo a teoria do espaço-tempo de Einstein), que suscitaram novos modos de representação artística pelas chamadas vanguardas heroicas, como o futurismo e o cubismo. Mais importante, ao mesmo tempo reflete a crítica dos modernistas ao enfoque grandioso ou “épico” das narrativas e a crença de que um dia qualquer na mente de uma pessoa comum, num dia comum, poderia conter toda a monumentalidade de uma vida. Isso porque esse dia está ligado a *todos* os dias, tanto os que o precederam quanto os que o sucederão⁶. No caso de *Mrs. Dalloway*, com este

⁴ No original: “*transposition can also mean a shift in ontology from the real to the fictional, from a historical account or biography to a fictionalized narrative or drama*” (Hutcheon 2006: 8)

⁵ Que em nossa opinião foi encontrada principalmente após a leitura do *Ulysses*, de Joyce. Por dificuldades de encontrar quem o publicasse, *Ulysses* foi lançado somente em 1922, apesar de já estar finalizado desde 1918. Por volta desta época, por intermédio de T. S. Eliot, que estava admirado com o livro, foi parar na mesa da editora de Virginia e Leonard, a Hogarth Press. Desta maneira, VW teve acesso em primeira mão à obra. (A Hogarth, entretanto, recusou o original.)

⁶ Não à toa o filósofo Henri Bergson foi influente para o modernismo, tanto britânico quanto francês. É sua a postulação de que “the pure present *is an* ungraspable advance of the past devouring the future. In truth all sensation is already memory”. (BERGSON 1912)

dia de verão Woolf busca “escavar” o presente, ampliando-o a uma espécie de dimensão colossal que abarca tanto o momento presente quanto os instantes que o antecederam, num processo seminal que ela usaria depois também nos romances seguintes. Assim, esse dia se conecta pela *mente dos personagens* a seu passado comum - tanto o passado individual, dos sonhos da juventude preñes de possibilidades, quanto o coletivo, marcado pelos horrores da guerra. Woolf “usou como unidade um único dia [...] *para mostrar que não existe algo que se possa chamar de um único dia*” (HAFLEY 1956: 73).

Destarte, as memórias passam em certa medida a ser tanto *individuais* como *coletivas*, algo que Ricoeur (1995) denomina “tempo amplificado”: como se, por baixo da trama, houvesse uma outra trama, subterrânea, que vem à tona no presente. Essa “escavação do presente” é o que a própria autora chama de “cavernas” no famoso trecho da passagem de seu diário do dia 30 de agosto de 1923, quando faz sua “descoberta”:

Eu devia falar sem parar sobre *The Hours*, e minha descoberta; como escavo lindas cavernas atrás dos meus personagens; acho que isso me dá exatamente o que quero; humanidade, humor, profundidade. A ideia é de que as cavernas sejam conectadas e cada uma venha à luz no momento presente. (WOOLF, 1980: 263)

Cerca de dois meses depois, em 15 de outubro de 1923, quando está no meio da cena da loucura de Septimus no Regents Park, ela confessa:

Levei um ano inteiro tateando até descobrir o que chamo de minha escavação de cavernas, processo com que revelo o passado em prestações, à medida que me vem a necessidade. Esta é a minha principal descoberta até agora; e o fato de haver demorado tanto a fazê-la prova, acho, o quanto é falsa a doutrina de Percy Lubbock⁷ - de que é possível fazer esse tipo de coisa conscientemente. A pessoa fica num estado lastimável - certa noite decidi até abandonar o livro -, e então de repente topa com a fonte escondida. (WOOLF, 1980: 272)

⁷ Virginia Woolf havia discutido *The Craft of Fiction*, de Lubbock, no artigo “On Re-Reading Novels” (*TLS*, 20 jul. 1922). Cf. *D2*, p. 272, nota 4.

Com este procedimento, o que a voz narrativa em *Mrs. Dalloway* oferece é “uma braçada de experiências temporais *a serem compartilhadas*” (RICOEUR, 1984: 184, grifos nossos), que a forma do romance serve apenas de suporte para transmitir. Dessa maneira, a estrutura do romance remete-se *para fora* deste – *para fora da literatura*. Isto é algo de que Cunningham se apropria de forma muito perspicaz, principalmente com o personagem de Mrs. Brown: externo a *Mrs. Dalloway*, é uma leitora que, em 1951, tem sua vida mudada pelo romance de Woolf. (O personagem de Clarissa Vaughan, embora também seja externo, é quase uma personificação da Clarissa “original” de *Mrs. Dalloway* e por isso não deixa tão claro essa referência ao *fora*.)

Desta maneira, a ênfase narrativa de *Mrs. Dalloway* não reside na trama (uma camisa-de-força para o escritor, segundo Woolf) e sim na passagem do tempo e nos *processos da consciência*. Para ela, a pergunta instigadora era: como a mente pensa, e como, a partir das memórias, cria-se o passado, e conseqüentemente as histórias – individuais e coletivas, reais ou não? Em um de seus mais célebres ensaios, “Modern Fiction” (1919), ela dirá que a mente contém tudo – o banal e o sublime⁸. Daí a busca woolfiana pelo *momento*. O flash do momento fugaz, o *momento decisivo* dentro do momento não-decisivo, corriqueiro, cotidiano, perpassará toda a sua literatura a partir de *Mrs. Dalloway*. Seus romances serão em boa medida conexões entre estes momentos distintos – esses fragmentos, se quisermos, de estruturas temporais maiores. Por trás dessa escolha de representação reside a profunda dúvida quanto à capacidade de narrar, ou de representar artisticamente, após a Primeira Guerra: o mundo mudara de tal maneira que o sujeito como algo decisivo e acabado, uma identidade categórica e unicista, tornara-se uma impossibilidade. O sujeito agora era reconhecido como algo

8 “Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls differently from of old; the moment of importance came not here but there; so that, if a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style, and perhaps not a single button sewn on as the Bond Street tailors would have it. Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end.” (WOOLF 1994:160, grifos nossos.)

flutuante, mutável, que se apreende em partes, e é somente a partir dessas partes que se pode, quem sabe, montar ou apreender algo que se assemelhe a um todo.

Virginia Woolf usava seus diários como espaço por excelência para testar seus experimentos ficcionais, partindo do fundamental: observar a mente comum em um dia comum – no caso, *a sua própria*. As fronteiras entre ficção e realidade começam aos poucos a se esgarçar em sua obra. Essa relação entre sua obra e sua vida é um elemento central, a nosso ver, da adaptação empregada por Cunningham. Além de fazer do romance *Mrs. Dalloway* o elemento de conexão entre as vidas de três mulheres distintas em épocas e locais diferentes, faz com que uma delas seja *a própria Woolf*. E, mais importante, vale-se para isso principalmente da técnica das “cavernas” woolfianas – as conexões que acontecem entre os personagens sem que eles tenham consciência, promovendo interseções entre uma vida e outra.

As horas, assim, reflete principalmente em sua estrutura – e não tanto no enredo, uma vez que este é secundário na obra da qual ele se apropria – a própria natureza de palimpsesto que está presente em todos os textos, mas acima de tudo em adaptações. Tal natureza está no centro do próprio dialogismo bakhtiniano, ou seja, a noção de heterogeneidade, de que um discurso não pode jamais existir isoladamente, uma vez que contém ou referencia todos os discursos que o precederam. Todo discurso “é construído a partir do discurso do outro, que é o ‘já dito’ sobre o qual qualquer discurso se constrói” (RECHDAN 2003: 47). A diferença é que a heterogeneidade de uma adaptação é *mostrada* (a inserção de outros textos, os textos-fonte, é evidente). Ao fazer uso, na técnica narrativa que referencia a de Woolf, da própria natureza dialógica do gênero romance, Cunningham mostra como qualquer autor ao escrever cria necessariamente uma rede entre sua obra e as que a precederam e que a sucederão, embora esse fato passe despercebido pela maioria das pessoas. A adaptação apenas amplifica essa natureza, ao colocá-la em primeiro plano. Em outras palavras, evidencia que “escritores e suas obras são sempre entendidos e concebidos em relação a certo contexto ou, em outras palavras, são refratados através de certo espectro, assim como

suas obras podem refratar obras anteriores através de um espectro”⁹ (LEFEVERE 2000: 234, tradução nossa).

Cunningham explora ainda a *natureza polifônica* de *Mrs. Dalloway*. São muitas as vozes em jogo, nenhuma delas em primeiro plano (embora pelo título do romance se pudesse esperar uma primazia do personagem Mrs. Dalloway). Em *As horas*, temos as vozes de Virginia Woolf (em Richmond, 1923), de Mrs. Brown (em Los Angeles, 1951) e de Clarissa Vaughan (em Nova York, 1998) simultaneamente entrelaçando-se e intercalando-se para contar uma história maior do que a de cada personagem isolada. Bakhtin, ao analisar os romances de Dostoievski, observa que sua peculiaridade fundamental reside de fato na “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes” (BAKHTIN 2002: 4). Nada poderia ser mais verdadeiro em Virginia Woolf.

E, argumentamos, também em *As horas*. Aqui, a polifonia das vozes dialogantes de *Mrs. Dalloway* (em especial dos três personagens protagonistas, mas também dos personagens secundários, como as de Louis, o ex-namorado do poeta Richard, a de Sally, a mulher de Clarissa, ou a de Leonard, marido de Virginia) toma além disso a forma de um *hibridismo*. Características ou personalidades marcantes dos personagens do romance woolfiano se misturam nos personagens de *As horas*. Temos assim, por exemplo, que Richard (*As horas*) tem traços de três personagens de *Mrs. Dalloway*: Septimus Smith (também é poeta; também está assombrado por uma condição incapacitante – não o trauma da guerra, mas a Aids; também comete suicídio atirando-se na frente de sua amada por uma janela), Peter Walsh (como ele, é o amor de juventude de Clarissa, a quem ela preteriu) e Sally (Sally foi o grande amor de Clarissa, com quem teve o que chama de o momento mais feliz de sua vida: um beijo trocado às escondidas). Já a Sally de *As horas* seria uma espécie distante de equivalente do Richard de *Mrs. Dalloway* – é a parceira de Clarissa Vaughan, enquanto este último é o marido de Clarissa Dalloway. Mrs. Brown, de *As horas*, tem ao mesmo tempo traços

⁹ “[...] writers and their work are always understood and conceived against a certain background or, if you will, are refracted through a certain spectrum, just as their work itself can refract previous works through a certain spectrum”.

de Rezia, a esposa de Septimus em *Mrs. Dalloway* (a aparência de estrangeira, a mulher casada com um veterano de guerra), e do próprio Septimus (como ele, também se sente deslocada do mundo por causa de sua sensibilidade artística; como ele, também pensa em se matar – mas, ao contrário dele, não leva a cabo seu intento).

O hibridismo também fica aparente na mistura entre realidade e ficção na personagem Virginia Woolf. Ao mesmo tempo em que Cunningham imagina criativamente a mente de Woolf no dia em que teria começado a escrever *Mrs. Dalloway*, baseia essa criação em fatos narrados pela autora em seu diário ao longo de todo o ano de 1923, fatos relativos tanto a acontecimentos de sua vida pessoal quanto a seus processos criativos. Uma vez que os diários de Woolf eram usados em grande parte para experimentar a ficção e apreender o momento, o foco de Cunningham torna-se ainda mais interessante: em sua adaptação, ele devolve à obra woolfiana a *dimensão amplificada* (em que tudo está relacionado, ficção e não ficção) que esta só alcançou totalmente nas obras finais.

Tomemos o caso de Mrs. Brown, por exemplo. Para Woolf, ela seria o arquétipo da personagem literária: aquela cuja vida pulsante os escritores se embatem acima de tudo retratar, mas que de época em época, de obra em obra, lhes escapa. Esse é o grande tema de seu ensaio *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, de 1924, em que ela usa uma senhora fictícia, Mrs. Brown, para ilustrar seu ponto de vista:

I believe that all novels begin with an old lady in the corner opposite. I believe that all novels, that is to say, deal with character, and that it is to express character - not to preach doctrines, sing songs, or celebrate the glories of the British Empire, that the form of the novel, so clumsy, verbose, and undramatic, so rich, elastic, and alive, has been evolved (...) Then, we must reconcile ourselves to *a season of failures and fragments*. We must reflect that where so much strength is spent on finding a way of telling the truth, the truth itself is bound to reach us in rather an exhausted and chaotic condition. Ulysses, Queen Victoria, Mr. Prufrock—to give Mrs. Brown some of the names she has made

famous lately—is a little pale and dishevelled by the time her rescuers reach her. (WOOLF, 1924: 2, 21, 22)¹⁰

Desta maneira, não é à toa que, a nosso ver, Cunningham “poupa” em *As horas* a vida de Mrs. Brown, uma devoradora de livros. É quase como se assim, alegoricamente, fornecesse uma contrapartida à desconfiança modernista da capacidade de narrar (tão bem exemplificada por Walter Benjamin em *O narrador*); como se, assim, poupasse a existência das narrativas, acreditasse no poder da literatura e das histórias como força de vida – em detrimento da crença tão alardeada do fim do romance, do fim da força da literatura (como a morte de Richard, seu filho, poderia sugerir).

Ao enfatizar a relação entre criação e pertencimento, ele coloca em primeiro plano um dos temas centrais do pensamento de Virginia Woolf, elaborado em seus ensaios e transparente em seus romances. Em *Mrs. Dalloway*, este conflito entre o sensível e o concreto (“*granite and rainbow*”), personificado na figura do artista – Septimus – como um ser de certa maneira “estranhado” do mundo, aparece com muito maior ênfase em *As horas*. A criação surge como um processo doloroso, mas o próprio estar-no-mundo é visto como um processo doloroso para a sensibilidade, do qual todos nós aprendemos a nos proteger construindo boa parte da vida em torno de trivialidades. As perguntas então ecoam em ambos os romances: qual é o valor de uma vida de “prazeres banais”? Podem alguns poucos momentos intensos (“momentos de ser”, nos termos de Virginia Woolf) fornecer consolo contra a badalada irrevogável do tempo? Pode a literatura, e a arte, tornar a vida mais suportável?

¹⁰ Em uma tradução livre: “Acredito que todos os romances começam com uma velha senhora sentada no canto em frente. Acredito que a matéria de todos os romances, por assim dizer, é o personagem, e que foi para expressar personagens - não para pregar doutrinas, cantar canções ou celebrar as glórias do Império Britânico - que a forma do romance, tão desajeitada, verborrágica e pouco dramática, tão rica, elástica e viva, evoluiu (...) Devemos, então, conformar-nos com uma temporada de fracassos e fragmentos. Devemos parar para pensar que, quando se gasta tanta energia para encontrar uma maneira de contar a verdade, a própria verdade se vê forçada a nos atingir de modo um tanto exaurido e caótico. Ulysses, a Rainha Vitória, Mr. Prufrock - para dar a Mrs. Brown, um pouco pálida e desgredada quando seus resgatadores a encontram, apenas alguns dos nomes que ela tornou célebres nos últimos tempos.”

O diálogo da adaptação de Cunningham com a obra woolfiana, assim, se dá de maneiras muito diversas que coexistem harmonicamente. Ora em forma de transliteração (como aquela da primeira cena de *Mrs. Dalloway*, transposta quase linha a linha para a primeira cena de *As horas*, com direito até ao uso de expressões famosas do romance-fonte), ora em forma de transposição e recriação (como no caso dos diários e cartas), ora em forma de comentário e contraposto (como o que vimos no caso de *Mr. Bennett and Mrs. Brown*). Entretanto, o aspecto mais digno de nota, como vimos, é o da *apropriação* – da própria técnica narrativa de Virginia Woolf e dos seus temas centrais, amplificando-a. Mostra como, apesar de as obras experimentais oferecerem mais dificuldades à adaptação do que romances realistas e lineares, por não estarem focados na trama (HUTCHEON 2006: 15), é possível e incrivelmente rico que uma adaptação ressalte os meandros e os diálogos que existem no próprio processo de recriação das narrativas. Por conseguinte, o romance *As horas* ressalta não apenas o dialogismo que perpassa a obra woolfiana, mas também o dialogismo inerente a qualquer adaptação e que conecta Woolf a *As horas*, lançando mão para isso da bela metáfora das “cavernas” entre personagens, memórias e histórias.

Referências

- BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 2002.
- BERGSON, H. *An Introduction to Metaphysics*. Transl. T. E. Hulme. Indianapolis: Hackett, 1912
- CUNNINGHAM, M. *The Hours*. Nov York: Picador, 2000.
- GUIGUET, J. *Virginia Woolf and her Works*. London: The Hogarth Press, 1965.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. Nova York: Routledge, 2006.
- LEFEVERE, A. Mother Courage’s Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature. In: VENUTI, L. (Ed.) *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000. p. 233-250.
- McFARLANE, Brian. Reading Film and Literature. *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 15

- RECHDAN, M. Dialogismo ou Polifonia? *Revista de Ciências Humanas*, v. 9, n. 1, p. 45-54. Taubaté: Unitau, 2003.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo II. [1984] Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- WOOLF, V. *The Diary of Virginia Woolf*. V. 2. Anne Olivier Bell (ed.), assisted by Andrew McNeille. New York: Harvest, 1980.
- WOOLF, V. *The Essays of Virginia Woolf*. Volume 4: 1925 to 1928. Andrew McNeille (ed.). London: The Hogarth Press, 1984.
- WOOLF, V. *Mr. Bennett and Mrs. Brown*. London: Hogarth Press, 1924.
- WOOLF, V. *Mrs. Dalloway*. London: Hogarth Press, 1925a.
- WOOLF, V. *The Common Reader*. London: Hogarth Press, 1925b.

Recebido em: 16/10/2019

Aceito em: 10/12/2019

Publicado em janeiro de 2020