

Communication is health: o diálogo em Mrs. Dalloway, de Virginia Woolf, e em The Hours, de Michael Cunningham

Communication is health: dialogue in Virginia Woolf's Mrs. Dalloway and in Michael Cunningham's The Hours

Constança Ritter Pondé

Resumo

O diálogo intertextual entre *The Hours*, romance de Michael Cunningham publicado em 1998, e *Mrs. Dalloway*, romance de Virginia Woolf publicado em 1925, se dá através do processo de raptó, absorção e transformação de elementos textuais de Woolf pelo texto de Cunningham. Ao deslocar o universo de Woolf para um novo contexto histórico e estético, Cunningham insere neste universo novas perspectivas e novas nuances, oferecendo uma nova leitura de um texto canônico. O presente artigo analisa o modo como cada autor utiliza o diálogo para a construção da subjetividade, apontando tanto as semelhanças quanto as diferenças entre os dois textos.

Palavras-chave: Mrs. Dalloway, The Hours, diálogo intertextual.

Abstract

The intertextual dialogue between *The Hours*, a novel by Michael Cunningham published in 1998, and *Mrs. Dalloway*, a novel by Virginia Woolf published in 1925, takes place by the process of capture, absorption, and transformation of Woolf's elements by Cunningham's text. By transporting Woolf's universe into a new aesthetic and historic context Cunningham inserts new perspectives and nuances, offering a new reading of a canonic text.

Key words: Mrs. Dalloway, The Hours, intertextual dialogue.

SOBRE A INFIDELIDADE NA RELAÇÃO ENTRE OS TEXTOS

Onde começa um texto? Onde termina?
Duas perguntas bobas para o leitor pragmático

que tiver um romance à mão. *Mrs. Dalloway*, por exemplo, inicia na página 3 com a frase "Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself" e termina na página 213 com uma frase bem curtinha: "For there she was". *The*

Constança Ritter Pondé é Doutoranda em Literatura Comparada (UFRGS).

Endereço para correspondência: Rua Honório de Barros, 41/702, Flamengo, Rio de Janeiro - RJ - Cep 22250-120. E-mail: consta@unisys.com.br

Textura	Canoas	n. 9	nov. 2003 a jun. 2004	p. 5-12
---------	--------	------	-----------------------	---------

Hours também inicia com uma frase trivial - "She hurries from the house, wearing a coat too heavy for the weather" - e termina 223 páginas adiante com a fala "Everything's ready"¹. Esta simplicidade, entretanto, não convence o leitor menos pragmático, desconfiado de que os textos começam antes da primeira página e terminam depois do tradicional *The End*. Onde, exatamente, é uma pergunta bem mais complexa: se um texto começa antes de sua primeira página e termina depois de sua última, ele começa e termina em outros textos. E isso, sem dúvida alguma, é fascinante: as duas perguntas que à primeira vista não faziam muito sentido acabam por provocar discussões sem fim.

Virginia Woolf publicou *Mrs. Dalloway* em 1925; Michael Cunningham publicou *The Hours* em 1998. As duas datas, por si só, já bastariam para que se identificasse uma relação de filiação entre os dois textos, sendo o primeiro a fonte e o segundo um texto por ela influenciado. A busca de fontes e a identificação de suas influências marcaram profundamente os estudos de literatura comparada como instrumento teórico e direção dos estudos comparatistas, especialmente na primeira metade do século XX. Sob este enfoque, o texto de Woolf, por ter sido escrito primeiro, é também original, no sentido de ser a origem do segundo. Michael Cunningham o leu e, sob a profunda influência do gênio de Woolf, escreveu um romance que, filho do primeiro, a ele tudo deve. Há, implícito neste enfoque, uma noção de hierarquia e de dependência: sem o brilho do texto de origem, o segundo texto vale muito pouco. E tudo o que se pode dizer sobre a relação entre dois textos interessantíssimos como *Mrs. Dalloway* e *The Hours* é que o segundo deve ao primeiro.

A discussão sobre a questão da influência foi consideravelmente deslocada ao longo dos anos: deixou-se de lado a incansável busca da origem de um texto e passou-se a focar a problemática errância entre os textos. Através do desenvolvimento do conceito de intertextualidade, a estabilidade da obra e seu significado foram perturbados, a origem e a originalidade foram negadas e abriram-se infinitas conexões aleatórias entre os textos.

É Julia Kristeva quem define o conceito de intertextualidade como um mosaico de citações de outros textos, e qualquer texto como a absorção e a transformação de um outro (Kristeva, 1969). A linguagem poética passa a ser vista como um diálogo entre textos, diálogo que evoca um texto ao mesmo tempo em que o transforma: todos os livros remetem a outros livros. Sandra Nitrini (2000, p. 163) observa que o diálogo entre textos não é, entretanto, "uma adição confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos operado por um texto centralizador que mantém o comando do sentido". Para Nitrini, a intertextualidade acontece somente quando se consegue identificar em um texto elementos estruturados anteriormente a ele: a simples alusão ou reminiscência não caracteriza o diálogo intertextual.

Para Wander Melo Miranda, a "infidelidade" é de fundamental importância para o diálogo intertextual. O passado -literário ou histórico - não possui um valor que deva ser preservado a qualquer custo, mas passa a ser "um lugar de reflexão que o homem presente pode escolher (ou não) para melhor direcionar a sua posição no hoje e no amanhã" (Miranda, 1992, p. 118). O segundo texto se posiciona como acréscimo ou suplemento ao primeiro, e não como mera reduplicação. O segundo texto pode (e deve) pintar e bordar com o primeiro. Para Miranda, a memória é uma operadora de diferenças e a lembrança de um texto é uma atividade produtiva que tece com idéias e imagens do presente a experiência do passado. Há, na lembrança, descoberta, desconstrução e desterritorialização, e um diálogo que renova, refaz e recria o outro, possibilitando uma rearticulação livre e a produção de novos sentidos.

SOBRE AS VÁRIAS VOZES QUE SE ESCONDEM POR DE TRÁS DE UMA MESMA PALAVRA

O conceito de intertextualidade está intimamente relacionado à discussão proposta por Mikhail Bakhtin a respeito da natureza inerentemente dialógica da língua, que só pode ser compreendida na sua orientação em direção ao outro. Assim, não é possível falar de uma lín-

¹Todas as citações de *Mrs. Dalloway* se referem à edição da Penguin, de 1992, e as de *The Hours* se referem à edição da Picador, de 1998.



gua composta de signos neutros, isolados de qualquer contato com a sociedade heterogênea que os circunda, mas é preciso compreender que a língua se forma na interação nada pacífica e bastante contraditória com as línguas dos outros. Segundo Bakhtin (1997, p. 203), “é impossível encontrar uma palavra neutra na língua, isenta das aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros. A palavra é recebida da voz do outro e está repleta de voz de outro”.

A partir da concepção dialógica de língua, Bakhtin define a consciência humana como o próprio diálogo com os outros, e não como algo protegido e separado das relações exteriores, e afirma que onde começa a consciência, começa o diálogo. Todo romance é um imenso diálogo, e o objeto que especifica o romance é a pessoa que fala e seu discurso.

A representação literária do discurso do outro é, portanto, uma questão central para a prosa romanesca. O discurso do outro está indissociavelmente ligado ao nosso: nenhuma palavra pode ser considerada exclusivamente nossa mas traz sempre consigo a perspectiva de outra voz. Como observa José Luiz Fiorin, “o outro perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu” (1999, p. 29). O discurso individual é formado por uma tessitura de vozes assimiladas, citadas, elaboradas ou mascaradas que acabam por se fazer ouvir em um discurso polifônico. A difícil distinção entre o meu discurso e o discurso do outro é bem colocada por Edward Lopes: “combinando uma simulação com uma dissimulação, o discurso é uma trapaça: ele simula ser meu para dissimular que é do outro” (1999, p. 70).

A transformação da palavra do outro em palavra própria é um processo interessante. As primeiras influências sofridas por qualquer indivíduo vêm cobertas por palavras que naturalmente pertencem a outras pessoas. Estas “palavras alheias” são reelaboradas dialogicamente e transformadas pelo indivíduo em “palavras próprias alheias”, para mais tarde serem percebidas simplesmente como palavras próprias, em um processo criativo de perda de aspas. Os autores das palavras alheias são esquecidos e as palavras alheias tornam-se anônimas, sofrendo um processo de monologização. As relações dialógicas iniciais com as palavras

alheias também são esquecidas e as palavras alheias são absorvidas pelas palavras alheias anteriormente assimiladas. Este processo de absorção e monologização das palavras alheias é importante pois possibilita o início de um outro diálogo com novas vozes externas.

Entretanto, há dois tipos de palavras que comportam-se de modo antagônico: a palavra autoritária e a palavra ideológica do outro. A primeira carece de persuasão interior para a consciência, exigindo sempre aspas, isto é, permanecendo nitidamente isolada das palavras próprias e oferecendo resistência à introdução de modificações de sentido com a ajuda do contexto, impedindo qualquer jogo ou brincadeira criativa. A segunda é interiormente persuasiva e determinante para o processo de transformação ideológica da consciência individual. Ao contrário da palavra autoritária, que não se mistura à palavra própria em seu processo de assimilação, a palavra interiormente persuasiva se entrelaça estreitamente com a “nossa palavra”, colaborando em sua formação. Ao ser inserida em novos contextos, a palavra do outro pode revelar novos sentidos, novas nuances e, conseqüentemente, novas palavras para nós. Torna-se uma palavra produtiva que dialogicamente provoca em resposta uma nova palavra nossa.

SOBRE AS VÁRIAS VOZES QUE TECEM MRS. DALLOWAY

A decisão de sair de casa para comprar flores, expressa na primeira linha de *Mrs. Dalloway*, é, sem dúvida alguma, uma decisão de Clarissa Dalloway: “Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself” (p. 3). Esta clareza em relação à autoria de um pensamento ou de um sentimento não é, no entanto, a regra em *Mrs. Dalloway*. Pelo contrário: as diferentes vozes se entrelaçam de tal forma que fica difícil afirmar, com alguma convicção, que um pensamento ou um sentimento são de autoria exclusiva deste ou daquele sujeito e que a voz que se escuta não está contaminada por acentos peculiares de outras vozes.

A voz da protagonista, por exemplo, parece estar em constante diálogo com as vozes à sua volta. Peter Walsh, mais do que nenhum outro, é capaz de perturbar a ordem do mundo

de Clarissa, introduzindo críticas e questionamentos aos quais Clarissa sente necessidade de responder. Dialogando imaginariamente com o velho amigo, Clarissa ensaia uma resposta à crítica que Peter Walsh sempre mantém velada: “But suppose Peter said to her, ‘Yes, yes, but your parties - what’s the sense of your parties?’ all she could say was (and nobody could be expected to understand): They’re an offering; which sounded horribly vague” (p. 133). É a partir da crítica e da necessidade de elaborar uma resposta que a anfitriã se afirma, compreendendo e definindo, mesmo que de modo vago e tentativo, o que a leva a agir de determinada forma, impondo seus valores frente aos valores do outro e conseguindo, assim, enxergar o mérito de seu próprio mundo. É no diálogo tenso com Peter Walsh que Clarissa é capaz de fazer as pazes com suas próprias escolhas e com a vida que construiu para si.

Por vezes, entretanto, o conflito entre as vozes é por demais acirrado e não há qualquer troca. A palavra do outro, então, não é capaz de influenciar aquele a quem se dirige e permanece uma palavra exterior que não é assimilada. Os discursos médicos, por exemplo: tanto Dr. Holmes quanto Sir William não estabelecem um diálogo produtivo com nenhum outro sujeito com quem interagem. Septimus Smith percebe a violência da palavra que tentam lhe impor, como se sua voz não tivesse mais qualquer valor, e luta para manter a palavra autoritária do outro longe de si, em uma tentativa desesperada de resguardar a independência de sua própria voz: “‘Must’, ‘must’, why ‘must’? What power had Bradshaw over him?” (p. 161).

A palavra de Richard Dalloway também não é assimilada por completo por Clarissa, que tende a manter as aspas em torno de seu discurso. A voz do marido soa sensata e ponderada, mas ainda assim Clarissa não sente as palavras do marido como suas. Peter Walsh identifica o poder que a palavra de Richard exerce sobre Clarissa e lamenta profundamente: “With twice his wits, she had to see things through his eyes [...] With a mind of her own, she must always be quoting Richard” (p. 84). O caráter ordenador que a voz de Richard tem na vida de Clarissa é inegável, mas Clarissa, apesar de desejar a segurança que o respaldo do marido lhe garante, he-

sita em absorvê-la por completo: “But Richard was already [...] at his Committee, having settled all her difficulties [...] She would do it, of course, as he wished it... But - but - why did she suddenly feel, for no reason that she could discover, desperately unhappy?” (p. 132). Diferentemente do diálogo produtivo que tem com Peter Walsh, cujas palavras a provocam, o diálogo com Richard não desafia Clarissa a achar sua própria voz. Talvez por isso a inexplicável sensação de tristeza.

A importância de se permanecer aberto à palavra do outro, assimilando-a e transformando-a em palavra própria, é observada por Clarissa, que vê com bons olhos o contato com pontos de vista diferentes do seu. É a Peter Walsh que ela dirige sua crítica: “Why not risk one’s own little point of view?” (p. 184). No entanto, a crítica que Clarissa faz ao suposto fechamento de Peter Walsh às idéias dos outros se mostra injusta: o próprio Peter Walsh admite que ninguém o influenciou como Clarissa, e ao longo de toda a narrativa recorre à recordação das palavras da protagonista para ordenar seu mundo.

O percurso que uma palavra percorre e as transformações que naturalmente sofre ao longo dele - de uma voz à outra é determinante para a oxigenação de qualquer diálogo. Em um novo contexto, um discurso ganha novos sentidos e novas nuances até então impensáveis, enriquecendo a discussão que vai se formando, de boca em boca, ao redor de um mesmo tema. A palavra de Dr. Holmes, por exemplo, é inusitadamente absorvida e transformada no discurso de Septimus Smith, que se apropria dela e a vira de pontacabeça. O comando de “Look!”, que o médico impõe como necessidade de observação do mundo exterior, é compreendido por seu paciente como um comando para voltar seu olhar justamente para o mundo interior, e a esta voz Septimus, ironicamente, dá ouvidos: “Look the unseen bade him, the voice which now communicated with him” (p. 27). A subversão do discurso pseudo-científico sobre a doença mental é levada adiante por Septimus, que utiliza o mesmo jargão psiquiátrico para expressar seu delírio. A ironia está na inversão dos papéis: quem interpreta o mundo e decifra verdades, agora, é o “louco”.



Impossível não perceber nesta nova palavra a voz crítica da própria autora, que transfere a discussão sobre sanidade e loucura de uma boca a outra e deixa claro que é o olhar que se lança sobre um determinado discurso que o define. Lady Bruton, por exemplo, sente na sua tentativa fracassada de escrever uma carta para o jornal que “she had perhaps lost her sense of proportion” (p. 119). Tal sintoma, entretanto, é facilmente remediado com a ajuda dos amigos, que gentilmente escrevem, por ela, seu discurso. Septimus Smith, no entanto, não tem a mesma sorte e sua “falta de proporção” é analisada pelos atentos - e impiedosos - olhos de Sir William: “Sir William with his thirty years’ experience of these kinds of cases, and his infallible instincts, this is madness, this sense; in fact his sense of proportion” (p. 109). A discussão prossegue na voz de Clarissa, em sintonia com as percepções de Septimus: “what she felt was, one wouldn’t like Sir William to see one unhappy. No; not that man” (p. 200). E encerra na língua sempre afiada de Peter Walsh, que se refere a Sir William e sua esposa como “damnable humbugs” (p. 211) - e neste comentário mordaz a voz da autora, mais uma vez, se faz ouvir distintamente.

Um mesmo tema, então, pode atravessar a narrativa de ponta à ponta, de boca em boca, recebendo um novo enfoque cada vez que uma nova voz o incorpora. Juntas, as partes individuais acabam por formar um diálogo rico e complexo.

A construção de uma visão do todo através de múltiplos e por vezes contraditórios pontos de vista possibilita “a moment in which things came together [...] life and death” (p. 166). Uma só voz não dá conta da multifacetada realidade, que deve ser vista e discutida sob diversos ângulos para alcançar uma percepção da totalidade, por mais frágil e mutável que seja. Londres, por exemplo, oferece uma quantidade tão grande de impressões que Peter Walsh é incapaz de absorver tudo sozinho: “The cold stream of visual impressions failed him now as if the eye were a cup that overflowed and let the rest run down its china walls unrecorded” (p. 180). Criação coletiva, então, a cidade mesmo assim resiste a uma compreensão final, deixando sempre alguma coisa a ser percebida e explorada. Sally Seton é

da opinião de que o conhecimento final - e total - é algo inatingível: “for, she admitted, [...] what can one know even of the people one lives with every day?”. Peter Walsh discorda: “We know everything” (p. 211).

SOBRE AS VÁRIAS VOZES QUE TECEM *THE HOURS*

Em *The Hours* os diálogos mais produtivos também se dão entre vozes que trazem pontos de vista bastante distintos - quando não opostos - para a discussão. Clarissa e Richard, por exemplo, travam enfrentamentos que lembram a relação de Clarissa e Peter Walsh em *Mrs. Dalloway*: é no diálogo tenso, repleto de questionamentos, que a consciência individual de cada um se forma, assimilando ou recusando a palavra instigante do outro até achar sua própria voz. É o olhar severo que Richard lança sobre as pessoas à sua volta que faz com que Clarissa pense sobre sua visão de mundo e ofereça, como contraponto, um olhar bem mais brando e compreensivo.

Mas Clarissa tem noção da importância do diálogo com Richard e sente falta de sua voz provocativa. Sem esta segunda voz, Clarissa passa a ter apenas uma versão dos fatos - a sua própria - , na qual sabe que não pode confiar inteiramente: “Clarissa wishes, suddenly and with surprising urgency, that Richard were beside her, right now [...] Richard the fearless, ceaseless talker [...] Before Richard’s decline, Clarissa always fought with him” (p. 19).

As brigas são vistas positivamente e Richard é definido como “Clarissa’s most rigorous, infuriating companion, her best friend” (p. 19). Em *The Hours* a discordância e a discussão são percebidas como componentes essenciais de qualquer verdadeiro diálogo. É a partir da crítica contundente que Richard faz de seu casamento com Sally que Clarissa é levada a questionar, ela própria, seu relacionamento, terminando por afirmá-lo como algo extremamente valioso, central para sua vida. Entretanto, a necessidade que Clarissa sente de listar as qualidades de sua companheira - “Sally is a devoted, intelligent woman, a producer of public television, for heaven’s sake” (p. 20) - deixa transparecer o quão poderosa e



persuasiva é a palavra de Richard, capaz de suscitar dúvidas lá onde Clarissa acreditava estar mais segura.

Mas nem todos os diálogos se dão entre vozes em conflito. Há uma série de temas que perpassam vozes em consonância, cada uma reforçando a outra ao adicionar uma nova nuance à discussão. A relação de Clarissa e Sally - assim como a de Clarissa e Richard, em *Mrs. Dalloway* - não tem no desafio e no enfrentamento sua matéria prima, mas baseia-se fundamentalmente em uma troca onde uma parte complementa a outra.

O interessante na narrativa de Cunningham é que esta complementaridade se dá, muitas vezes, entre sujeitos que jamais se encontram mas cujos discursos se cruzam e dão continuidade a um mesmo diálogo. Os dois escritores, por exemplo: Virginia Woolf vive um dia histórico - apesar de não ter consciência disso - quando inicia o romance que a tornará conhecida e respeitada pela crítica e pelo público; Richard Worthington Brown também vive um dia histórico - e tem consciência disso - quando recebe um prêmio que representa o reconhecimento da crítica por sua obra. O início da carreira de um e o encerramento da carreira do outro são construídos paralelamente e refletem dúvidas e questionamentos comuns. Há um evidente diálogo entre a escritora novata e o escritor tarimbado: o grau de exigência de Woolf com seu trabalho lembra a postura de Richard em relação à sua obra e suas aspirações também se assemelham: "It seems good enough [...] She has lavish hopes, of course - she wants this to be her best book, the one that finally matches her expectations" (p. 69). A pacata dona-de-casa Laura Brown, ao fazer um bolo de aniversário, toma parte na discussão sobre a realização de uma obra de arte ao admitir que "she had hoped (it's embarrassing, but true) to produce something of beauty" (p. 104).

O diálogo entre os dois escritores e a dona-de-casa também se dá na angústia e no medo que sentem ao trilhar a tênue linha que distingue a loucura da sanidade, e na escolha final pelo suicídio. As horas tornam-se pesadas - ou lentas - demais. Virginia Woolf expressa a luta que trava consigo mesma para permanecer sã: "Always, there are these doubts. Should she

try another hour?" (p. 72). A escolha pelo suicídio é lembrada por Laura Brown, que pensa na vida da escritora e a contrasta com sua própria, sentindo uma profunda afinidade no sentimento de inadequação à vida dita "normal". A escolha de Woolf provoca Laura a refletir sobre a sua: "she is glad to know [...] that it is possible to stop living. There is comfort in facing the full range of options [...] She imagines Virginia Woolf [...] stepping into a river with a stone in her pocket [...] It would be as simple as that" (p. 152).

A discussão sobre as possibilidades que a vida oferece e sobre as escolhas individuais feitas por cada um é construída ao longo do romance através das reflexões de Mrs. Woolf, Mrs. Dalloway e Mrs. Brown, especialmente, sendo re-discutida e re-apresentada sob novos ângulos a cada mudança de contexto local e temporal. As possibilidades de construção e de mudança de seu próprio destino ficam evidentes nos diferentes tempos verbais utilizados pelo narrador para dar conta das reflexões das três mulheres em relação a suas vidas. Virginia Woolf "wanted to go on living" - e o desejo expresso no pretérito simples já aponta para sua irrealização -; "Clarissa wants no other life" - e a utilização do verbo no presente do indicativo aponta para a reafirmação de seu projeto de vida -; e Laura Brown "will want this life" - e o verbo no futuro aponta para a dificuldade de se adaptar a um destino imposto por certas condições histórico-sociais. Juntas, porém, as três mulheres são capazes de discutir - e realizar - uma variedade de possibilidades. A sensação que Laura Brown tem de ser composta por pedaços seus e pedaços de outras mulheres - Virginia Woolf e Clarissa Dalloway - é ilustrativa desta composição de vozes formando um único diálogo: "She is herself and not herself [...] she is Virginia Woolf; and she is this other, the inchoate, tumbling thing known as herself" (p. 187).

Na passagem de um mesmo tema por diversas vozes cria-se a possibilidade de realizar ou consertar situações que não foram bem sucedidas em um determinado momento. O exemplo mais eloqüente talvez seja o de Richard, único capaz de declarar seu amor às mulheres de sua vida. Quando criança, assusta Laura Brown ao dizer "Mommy, I love you" (p. 192) e



pouco antes de matar-se assusta Clarissa ao declarar “I love you”, para em seguida perguntar “Does that sound trite?” (p. 200). Nada óbvia, a declaração: ao longo de todo o romance só acontece duas vezes, e nas duas é Richard quem a profere. A capacidade de Richard, então, salienta a incapacidade dos outros e fornece uma chance para se dizer aquilo que todos teriam vontade de tivessem a mesma coragem.

Diálogo, entretanto, não garante compreensão. Em Cunningham as vozes se entrelaçam sem jamais perder sua individualidade e cada sujeito conhece o outro somente através daquilo que o outro deixa revelar. A própria narrativa, mesmo utilizando discurso indireto livre, não possibilita total acesso à consciência de cada personagem e a revelação dos meandros mais secretos de cada um. Em cada consciência visitada, ou em cada diálogo travado, há sempre uma zona nebulosa que resiste à narrativa. Compreender o outro, e a partir desta compreensão ser capaz de criar um todo harmonioso onde as diversas vozes se revelam e se complementam, parece ser impossível. Virginia Woolf expressa, sem nenhum pesar, o que parece a simples constatação de um fato da vida: “There is some sort of understanding too large for language” (p. 120). Clarissa, ao enfrentar a mesma dificuldade, se debate e se irrita com aquilo que parece incapaz de alterar: “Clarissa feels as she’s suffocating. How can this be so difficult? Why is it so impossible to speak plainly [...] to ask the important questions? What are the important questions?” (p. 222). De um modo ou de outro, no entanto, as duas são obrigadas a se contentar com o pouco a que tem acesso. O leitor também.

SOBRE OS DIFERENTES MODOS DE SE DIALOGAR

Mrs. Dalloway é uma narrativa composta por fios trançados de tal forma que às vezes fica difícil ver sua emenda. O discurso de um toca no discurso do outro, as duas vozes delicadamente se combinam e se misturam e a narrativa passa, quase imperceptivelmente, de uma perspectiva à outra. O entendimento entre os sujeitos - ou mesmo a constatação da impossibilidade

de de entendimento - e a compreensão de uma situação se dão justamente através do diálogo tecido por diversas vozes, formando um todo que se sobrepõe à multiplicidade. Mesmo que tenso e divergente em certos momentos, o diálogo ainda assim acaba por revelar um todo harmônico.

Em *The Hours* a fusão de diferentes vozes e o apagamento de suas fronteiras não acontece e o narrador procura sinalizar claramente de quem é a voz que representa. Não há, como em Woolf, um deslizar macio e quase imperceptível entre as diferentes consciências, mas a manutenção da alteridade. Se o narrador de Woolf procura - e consegue - dar um sentido de coesão à multiplicidade de vozes com que dialoga, o narrador de Cunningham procura - e consegue - manter o caráter multifacetado do diálogo que ajuda a construir.

Os dois textos, cada um a seu modo, compartilham o desejo de um diálogo polifônico, onde uma diversidade de vozes independentes reflete sobre uma realidade multifacetada, oferecendo o seu ponto de vista particular como provocação ou apoio ao modo de ver do outro. Os dois autores parecem concordar com Septimus Smith: “Communication is health; communication is happiness” (p. 102). É no diálogo com o outro que cada sujeito se conhece e se constitui, é também através do diálogo que a própria narrativa se constrói.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da estética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- CUNNINGHAM, Michael. *The Hours*. New York: Picador, 1998.
- FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1999.
- LOPES, Edward. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1999.
- KRISTEVA, Julia. Le mot, le dialogue et le



- roman. In: _____. *Recherches pour une sémanalyse: essais*. Paris: Seuil, 1969.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp, 2000.
- WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. London: Penguin, 1992.

