



Os percursos de Clarissa Vaughan e Richard Brown no filme *As Horas*

Taís de Oliveira*

Resumo: O filme *As horas* (*The Hours*, Stephen Daldry, 2002), baseado no romance de mesmo nome de Michael Cunningham (*The Hours*, 1998), foi um sucesso de público e crítica. Recebeu nove indicações ao Oscar de 2003, incluindo melhor filme e melhor roteiro adaptado. As duas obras tratam do entrelace das histórias de três mulheres ligadas pelo romance de Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* (Woolf, 2003 [1925]). Cada uma é retratada em um momento diferente: a primeira, no início do século XX, a segunda, em sua metade, e a terceira, no final do mesmo século, no livro, e no primeiro ano do presente século, no filme. Tendo como teoria norteadora de nosso trabalho a Semiótica Discursiva de linha francesa, analisamos – no filme – o percurso desta última personagem, Clarissa Vaughan, uma editora que vive em Nova Iorque cuidando de seu amigo e ex-amante Richard, aidético terminal. Buscamos desvelar os papéis actanciais manifestados por essas duas personagens. Um dos resultados obtidos pela análise é o papel de Destinatador Manipulador desempenhado pelo ator Clarissa, que tenta a todo custo convencer seu Destinatário, Richard, a lutar pela vida. No entanto, Richard é consciente de sua impotência. Tal relação desencadeia interessantes configurações, até desembocar na completa recusa de Richard com relação ao seu papel de Destinatário de Clarissa. Além de rejeitar a manipulação proposta por ela, ele passa a ocupar o papel de Antissujeito, ao cometer suicídio. Utilizamos também de recursos da Semiótica Tensiva que nos possibilitaram chegar a alguns resultados que demonstram os valores ligados à vida e à morte, de acordo com cada uma das personagens citadas. Os resultados apontam que para Clarissa a vida teria caráter *emissivo* e a morte *remissivo*. Já Richard enxerga da maneira oposta, para ele a vida teria caráter *remissivo* e a morte é que teria caráter *emissivo*.

Palavras-chave: programa narrativo, fazer missivo, intertextualidade, *As horas*

Introdução

No presente trabalho propomos analisar o filme *As horas* (*The Hours*, Stephen Daldry, 2002), tendo por teoria norteadora a Semiótica Discursiva de linha francesa.

O *corpus* escolhido é constituído por diversos intertextos, proporcionando vários níveis de leitura. Sua análise é, portanto, desafiadora, principalmente quanto ao recorte a ser adotado como definição daquilo que constitui seu “texto”. O texto apresenta, assim, diferentes níveis de produção de efeitos de sentido, dependentes da competência do enunciatário em identificar remissões ou citações ali presentes.

Nosso principal objetivo é analisar o filme *As horas* à luz da Semiótica Discursiva, identificando os elementos concernentes aos percursos das personagens principais, Clarissa Vaughan (Meryl Streep) e Richard Brown (Ed Harris), desvelando seu papel no processo de construção dos efeitos de sentido da obra.

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

O roteiro de David Hare não fugiu muito das linhas escritas por Cunningham. As duas obras tratam do entrelace das histórias de três mulheres ligadas pelo romance de Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* (Woolf, 2003 [1925]). Cada uma é retratada em um período distinto: a primeira, no início do século XX, a segunda, em sua

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Apoio FAPESP. Endereço para correspondência: (tais_o@hotmail.com).

metade, e a terceira, no final do mesmo século, no livro, e no início do presente século, no filme.

A primeira das mulheres é Virginia Woolf, personagem baseada na história de uma mulher “real”, as duas outras são fictícias. Há, portanto, no filme, além da história originalmente criada por Cunningham e adaptada para o cinema por Daldry, elementos biográficos de Virginia Woolf, bem como elementos intertextuais com relação ao romance *Mrs. Dalloway*; de onde vem o nome de Clarissa Vaughan, já que a personagem principal do livro se chama Clarissa Dalloway. Trataremos, a seguir, do percurso dessa personagem e de seu par e desenvolveremos uma hipótese sobre a intertextualidade da obra.

1. Plano narrativo

A história de Clarissa Vaughan que nos é mostrada no filme *As horas* se passa em Nova Iorque no ano de 2001. Clarissa é uma editora, mora com sua parceira, Sally (Allison Janney), e cuida de seu amigo e

ex-amante Richard, com quem Clarissa mantém forte ligação. Richard é um aidético em estado terminal, escritor e com sexualidade complexa. Durante o dia de suas vidas que nos é mostrado, Clarissa está cuidando dos preparativos da festa que pretendia dar em comemoração a um prêmio literário que seria oferecido a Richard naquela noite.

Entre 17'53" e 26'07"² de filme vemos a primeira cena de interação entre as personagens Clarissa e Richard. Trata-se de uma visita rotineira de Clarissa a seu amigo doente. Ela leva flores, verifica se ele comeu e se tomou os remédios corretamente. Durante esta visita acontece uma conversa entre as duas personagens (aproximadamente entre 23 e 26 minutos), na qual nos é revelado o que ao longo do filme descobre-se ser o *Programa Narrativo de uso*³ do ator⁴ Clarissa (ver tabela 1)⁵. Neste, ela ocupa a função actancial de *Destinador Manipulador*, tentando fazer com que Richard se convença a continuar vivendo. Tal papel actancial fica claro nas falas transcritas abaixo:

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

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

O *Programa Narrativo de base* de Clarissa só é claramente explicitado após uma hora e quinze minutos

de filme (ver tabela 2), quando em uma conversa com sua filha Julia (Claire Danes) diz:

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

Tabela 2: Transcrição da fala à 1h15'06"

² Todas as minutagens são do DVD original reproduzido com o Reprodutor de Mídias VLC, versão 2.0.8 Twoflower.

³ Quando um *Programa Narrativo de base* – isto é, aquele em que o *Sujeito* em questão faz algo para mudar o seu estado e entrar em conjunção com seu *Objeto de Valor* principal, seu objetivo final – exige a realização de um outro *fazer*, este segundo programa é chamado de *Programa Narrativo de uso*.

⁴ Embora estejamos analisando um filme, o emprego da palavra *ator*, em nosso texto, não se confunde com o uso desta palavra no senso comum, isto é, para designar a pessoa que interpreta uma personagem. Aqui a palavra *ator* é empregada no sentido metalinguístico, conforme definido na Teoria Semiótica, ou seja, como uma estrutura topológica, uma unidade lexical, que, no discurso, pode receber investimentos de sintaxe narrativa.

⁵ As traduções dos trechos do filme transcritos em tabelas encontram-se no apêndice com a mesma numeração do corpo do texto. Assim, a tradução da tabela 1 do corpo do texto encontra-se na tabela 1 do apêndice, da tabela 2, na tabela 2 do apêndice, e assim sucessivamente. A numeração das falas transcritas em tabelas também se repete no apêndice. As falas citadas no corpo do texto fora de tabelas virão acompanhadas de tradução em nota de rodapé. As traduções são das legendas do DVD original (Legendas Videolar), com eventuais adaptações nossas, buscando fidelidade às falas originais.

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

S (Clarissa) → O (Richard)

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

A presença de Richard é condição necessária para que Clarissa experiencie a vida em sua plenitude. Assim, mantê-lo vivo seria a aquisição de um *poder-fazer*

deste *Sujeito*. Por isso entendemos o primeiro *PN* como sendo um *PN de uso*.

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

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

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

Aqui percebemos que há a necessidade de que Clarissa pressione Richard no sentido de forçá-lo a se alimentar e tomar a medicação. Notamos também certa resistência por parte de Richard. Em seguida,

durante a segunda visita de Clarissa (ver Tabela 4), o contrato que nos foi apresentado já em sua fase enfraquecida sofre um rompimento.

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

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

Clarissa não consegue fazer Richard crer em dias melhores. Percebe, portanto, que o poder do *Antides-tinador* está fortalecido, em oposição ao seu. Busca então identificar qual *ator* desempenha tal *papel actancial* para poder combatê-lo (ver Tabela 5). A hipótese de Clarissa era de que o *papel actancial* de *Antidesti-nador* estaria sendo desempenhado pelo *ator* "vozes" ("voices", fala 18, Tabela 4), as quais Richard ouvia em

suas alucinações. Richard, porém, nega tal hipótese (ver fala 19, Tabela 4).

O texto dá indicações de que o *ator* procurado por Clarissa seria a própria doença (AIDS), figurativizada no plano imagético – remédios espalhados pela casa, aspecto físico da personagem (pele ressecada, roupa – a personagem passa o dia vestindo um roupão), fraqueza e fragilidade vistas quando a personagem se

levanta ou anda etc.

2. Plano fundamental

O quadrado semiótico que melhor expressa o percurso de Richard é aquele que opõe *vida* e *morte*, oposição

de base do filme, conforme representação abaixo (ver Figura 1):

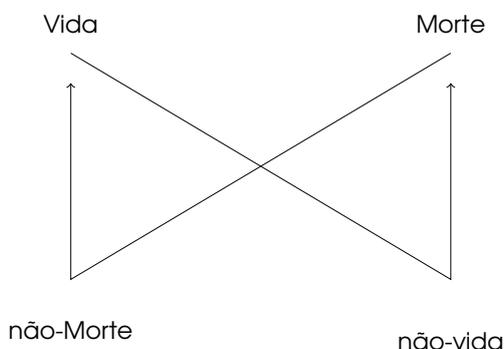


Figura 1: Quadrado semiótico – Vida × Morte

Clarissa deixa transparecer em suas falas e atitudes que acredita, ou quer fazer acreditar, que Richard ainda poderia viver bem e feliz (“*You do have good days still, you know you do.*”, fala 16, Tabela 4). Ela o coloca, portanto, na posição *não-morte*, podendo assim ‘ascender’ para a posição ‘vida’. Porém, Richard se coloca na posição *não-vida*, impossibilitado de retornar para a *vida* e com destino certo e breve em direção à *morte*

(“*Not really. I mean, it’s kind of you to say so but it’s not really true.*”, fala 17, Tabela 4).

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

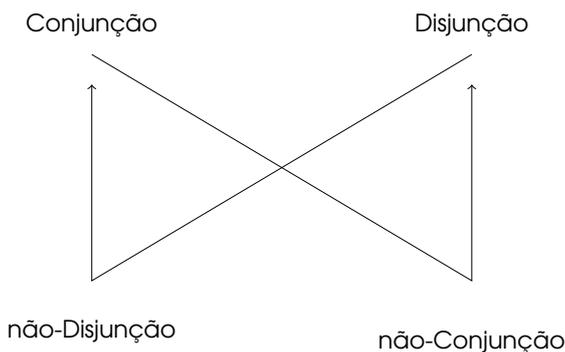


Figura 2: Quadrado semiótico – Conjunção × Disjunção

Os *sujeitos* figurativizados por Clarissa e Richard são apresentados desde o início da narrativa na situação de *não-conjunção*. O momento anterior de seus percursos, aquele durante o qual cada um desses *sujeitos* esteve conjunto com seus respectivos *objetos de valor*, aparece-nos somente como um passado po-

tencializado em suas memórias, ao se lembrarem do romance que viveram na juventude. Transcrevemos abaixo (ver tabelas 5 e 6) os trechos em que cada uma das personagens rememora o momento da *conjunção* plena:

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

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

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

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

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

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

Três associações feitas por Zilberberg no livro *Razão e poética do sentido* (2006 [1998], p. 137), em que dedica um capítulo ao estudo do "fazer *missivo*", foram de grande valia para nossa análise. No capítulo em questão, o teórico associa a *remissão* ao fechamento, à intensidade e à implosão, e a *emissão* à abertura, à

extensidade e à explosão.

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

Começamos dizendo que para Clarissa a vida tem caráter *emissivo*. Dentre as características da emissividade mencionadas por Zilberberg (2006 [1998]) e elencadas acima, a abertura é a que se sobressai no caso da personagem feminina; isto porque em sua primeira visita ao apartamento de Richard ela já entra dizendo "*it's a beautiful morning*"⁶ (por volta de 18 minutos) e sugerindo que deixem entrar um pouco de luz, ao mesmo tempo em que abre as cortinas (ver figura 3).

⁶ "a manhã está linda".

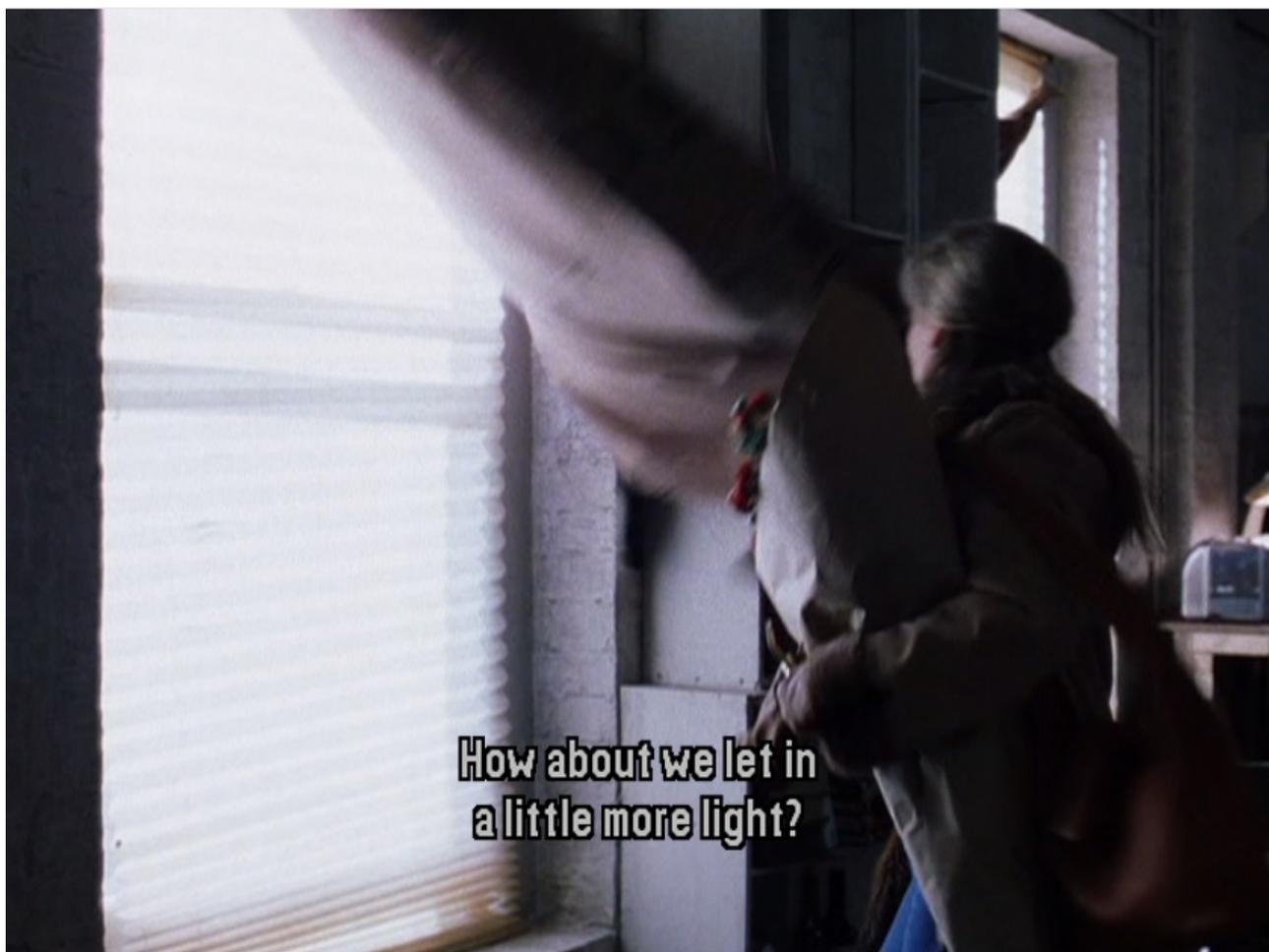


Figura 3: Fotograma do filme *As horas* aos 18'10" ("Que tal deixarmos entrar um pouco mais de luz?")

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

Zilberberg (2006 [1988], p. 136) diz que a surpresa rompe o percurso e o próprio sujeito. As cenas finais do filme (entre 1h41'36" e 1h47'57"), posteriores à surpresa vivida por Clarissa quando do suicídio de Richard, são evidência da força de tal ruptura. Nelas, Julia (filha de Clarissa) e Sally (sua companheira) ajudam Clarissa a se desfazer dos preparativos da festa (ruptura do percurso), enquanto a mãe de Richard (Laura Brown, interpretada por Julianne Moore) chega. Seu diálogo com Clarissa evidencia que esta também está ‘rompida’. Clarissa não fala muito durante sua interação com Laura Brown e após a conversa entra em seu quarto, sozinha, fechando a porta atrás de si. Relacionamos o caráter ‘implosivo’ da *remissividade* a

esta sua reação internalizada.

Além do *sobrevir* que interrompe o percurso e rompe o sujeito, há uma outra cena que traz indícios de que a morte para Clarissa teria caráter *remissivo*. Trata-se da última cena envolvendo esta personagem (entre 1h50'20" e 1h50'43"), em que ela aparece de camisola no corredor de seu apartamento, apaga a luz, fecha a janela, caminha até a porta do quarto, apaga o abajur, entra no quarto e fecha a porta (ver figura 4). Temos aí uma sequência bastante representativa do “fechamento”, característica própria da *remissividade*, conforme mencionado anteriormente.

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



Figura 4: Conjunto de fotogramas do filme *As horas* entre 1h50'20" e 1h50'43"

Mostraremos agora como para Richard há a inversão dos valores atribuídos por Clarissa com relação à vida e à morte. Primeiramente, evidenciamos que para ele a vida está relacionada ao “fechamento”, característica que Zilberberg relaciona à *remissividade*, já que seu apartamento sempre está com portas, janelas e cortinas fechadas – como nos é mostrado por volta dos 18 minutos de filme, quando da primeira

visita de Clarissa a seu apartamento (ver figura 3). A única exceção é a cena de seu suicídio (por volta de 1h31'), em que Richard aparece removendo barras de madeira que bloqueavam uma das janelas e abrindo-a (ver figura 4). Reproduzimos abaixo (ver tabela 7) o diálogo que ocorre nesta cena, entre ele e Clarissa, que chega ao apartamento mais cedo do que o que haviam combinado para ajudar Richard a se vestir para a festa.

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

Tabela 7: Transcrição da cena entre 1h31'17" e 1h32'10"

Vemos nesta cena que para Richard a morte está relacionada à abertura, e, portanto, tem caráter *emissivo*. É inclusive por uma dessas janelas recentemente abertas que Richard “se liberta” do peso de continuar vivendo. Seu comportamento também nos permite associar a decisão de morrer e suas atitudes anteriores à morte (como misturar os medicamentos e gritar com Clarissa – ver falas 39 e 41, tabela 7) com o caráter

‘explosivo’ da *emissividade*.

Uma outra evidência do caráter *remissivo* que a vida assume para Richard está relacionada à temporalidade. Zilberberg associa o atraso e a espera à *temporalidade remissiva* (2006 [1988], p. 135), e percebemos que são essas as impressões temporais que Richard experiencia enquanto mantém seu ‘acordo’ de continuar vivendo. As seguintes falas demonstram tais impressões:

▶ 0:18:11 ☺	
42. Richard	<i>Is it still morning?</i>
0:18:11	

Tabela 8: Transcrição da fala aos 18’11”

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

Tabela 9: Transcrição da fala à 1h32’27”

A palavra “*still*”, presente nas duas falas transcritas acima, é um marcador temporal próprio do atraso e da espera, e por isso traz um efeito *remissivo* a essas falas (ver tabelas 8 e 9). O *Cambridge Advanced Learner’s Dictionary* (2005) traz nas acepções desta palavra a ideia de uma continuidade que tende ao infinito, imutável, que não progride (“*continuing to happen or continuing to be done*”⁷).⁸

3. A oposição de base e a luminosidade

Embora o fator luminosidade não esteja presente no trabalho de Zilberberg (2006 [1988]) utilizado como base teórica para nossa análise missiva, os desenvolvimentos de Fontanille (1995) colaboraram para o esclarecimento do papel desta na caracterização dos valores em questão. Com Fontanille (1995, p. 41), aprendemos que a luz é “o veículo potencial, ao mesmo tempo que o filtro, de toda axiologia no mundo visível”⁹.

Como mostram as figuras de 3 a 4 e os comentários que tecemos sobre elas, no item anterior, no texto analisado a abertura está sempre ligada à claridade e o fechamento à escuridão. Portanto, a vida, para

Clarissa, está ligada à abertura e à luminosidade, enquanto a morte está ligada ao fechamento e à escuridão. Essas relações são o inverso das feitas por Richard: para ele é a morte que está ligada à abertura e à luminosidade, enquanto a vida está ligada ao fechamento e à escuridão. Temos assim uma relação semissimbólica: o escuro está ligado àquilo que é remissivo e o claro ao que é emissivo.

Segundo Fontanille (1995, p. 41), “[...] a iluminação aparece como uma instância de controle e de orientação axiológica do campo”¹⁰. Como mostramos no primeiro item deste capítulo, Clarissa é apresentada ao espectador, no início do filme, na posição de *Destinador Manipulador*, mesmo que com seu poder já enfraquecido. Enquanto ela ocupa esta posição, ela é o agente que opera as iluminações (rever figura 3). Já na segunda visita de Clarissa a seu ex-amante, durante a qual acontece o rompimento do contrato de manipulação (Richard assumindo o papel de *Destinador* de seus atos, ao arbitrar sobre a própria morte), é ele quem opera os movimentos de abertura e de iluminação (rever figura 4 e fala 37, tabela 7).

Fontanille (1995) diz que

⁷ “que continua a acontecer ou que continua a ser feito” (tradução nossa).

⁸ “Natureza morta” em inglês é “*still nature*”, o que reforça a ideia de *não-vida* em que Richard se encontra.

⁹ Trecho original: “*le véhicule potentiel, en même temps que le filtre, de toute axiologie dans le monde visible*”. As traduções dos trechos citados da obra de Fontanille (1995) são nossas. Os trechos originais serão apresentados em notas de rodapé.

¹⁰ “[...] *l’éclairage apparaît alors comme une instance de contrôle et d’orientation axiologique du champ*”.

O mundo do senso comum é aquele do andamento médio e da intensidade contida entre os dois extremos [“a obscuridade total de um lado, e a claridade ofuscante do outro”, p. 46]; o mundo do ofuscamento só é acessível brevemente, isto é, graça a uma aceleração brutal do andamento, que compensa a intensidade do clarão de luz, e da qual o limite é o instante; o mundo da obscuridade, inversamente, é acessível graça a uma *desaceleração do andamento*, que compensa o enfraquecimento da intensidade luminosa, e da qual o limite é a *parada na eternidade*. (Fontanille, 1995, p. 47; grifos nossos)¹¹

Richard vivia no limite da escuridão: sua ‘parada na eternidade’ de viver é figurativizada no plano visual pela falta de luminosidade no seu apartamento (rever figura 3) e no plano verbal pelas falas 42 e 43 (rever tabelas 8 e 9).

Nenhuma das duas personagens das quais estamos tratando estão dentro dos limites do senso comum, isto é, nas áreas estáveis, mas sim nas zonas de luminosidade instável. Sobre essas zonas Fontanille (1995, p. 47) explica: “As zonas de instabilidade podem vir a ser zonas de passagem onde se pode mudar de mundo, desde que se adote o andamento adequado no momento preciso”¹².

A “desaceleração do andamento” (“*ralentissement du tempo*”), isto é, o abrandamento do ritmo relativo à escuridão é vivido por Clarissa quando a personagem precisa desacelerar seu ritmo interno após o impacto que sofre ao presenciar o suicídio de seu grande amor. Contrariamente à sua representação inicial (rever figura 3), em sua última cena, como mencionamos acima, além de fechar a janela, a personagem apaga a luz e o abajur do corredor de sua casa, entrando em seguida no quarto e fechando a porta atrás de si, deixando a cena sem nenhuma luminosidade (rever figura 4). Ela passa, assim, pela escuridão como lugar de reestabelecimento.

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

Em seus exemplos, Fontanille (1995, p. 47-48) re-

laciona as passagens das quais trata a descobertas, o que também acontece no *corpus* aqui analisado. As falas 37 e 39 de Richard (transcritas na tabela 7) mostram isso. Dessa maneira, o descontrole de Richard (possivelmente causado pela mistura de medicamentos) e o fato de ele parar de seguir a voz de Clarissa enquanto seu *Destinador* confirmam a afirmação de Fontanille (1995, p. 48):

As duas zonas de instabilidade da configuração perceptiva não são somente zonas de aniquilação: elas podem se tornar portas de saída em que, às expensas de uma estesia muito particular, o sujeito se desprende da cotidianidade para entrar num tipo de imaginário, num outro universo discursivo.¹³

4. Hipótese intertextual

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

No *nível narrativo* esta personagem está envolvida em dois *programas narrativos* (*de base e de uso*), conforme demonstramos nos itens 2 e 3. Os *papéis actanciais* desempenhados pelo ator Clarissa em ambos – de *Destinador manipulador* tentando convencer seu *Destinatário* a continuar vivendo (através de aquisição de um poder-fazer que incluía tomar medicação e se alimentar) e de *Sujeito* que se realiza ao entrar em *conjunção* com o *Objeto-sujeito amado* – colocam-na como um espelho do marido de Virginia, Leonard Woolf. Este, de acordo com as biografias, relatos e até mesmo com a personagem Leonard Woolf no livro e no filme *As horas*, está narrativamente para Virginia exatamente como Clarissa está para Richard¹⁴.

No *nível discursivo* temos o fato de que seu primeiro nome reproduz o da personagem central do romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, e o apelido pelo qual Richard a chama é justamente o título desta obra. Além disso, algumas falas da personagem das telonas reproduzem literalmente as da Clarissa escrita por Virginia. Um exemplo que pode ser considerado até mesmo uma chave de leitura, por estar no início do filme, é justamente a primeira fala de Clarissa Vaughan que é uma reprodução em discurso direto da primeira frase do romance de Virginia Woolf. Virginia escreveu “*Mrs. Dalloway said she would buy the flowers*

¹¹ *Le monde du sens commun est celui du tempo moyen et de l'intensité contenue entre les deux seuils (« l'obscurité totale d'un côté, et la clarté éblouissante de l'autre », p. 46) ; le monde de l'éblouissement n'est accessible que brièvement, c'est-à-dire grâce à une accélération brutale du tempo, qui compense l'intensité de l'éclat, et dont la limite est l'instant ; le monde de l'obscurité, inversement, est accessible grâce à un ralentissement du tempo, qui compense l'affaiblissement de l'intensité lumineuse, et dont la limite est l'arrêt dans l'éternité.*

¹² *Les zones d'instabilité elles-mêmes peuvent donc devenir des zones de passages où on peut changer de monde, à condition d'adopter au bon moment le bon tempo.*

¹³ *Les deux zones d'instabilité de la configuration perceptiva ne sont donc pas seulement des zones d'anéantissement : elles peuvent devenir des portes de sorties où, au prix d'une esthésie très particulière, le sujet s'affranchit de la quotidienneté pour entrer dans une sorte d'imaginaire, dans un autre univers de discours.*

¹⁴ Esta relação de cuidado tem seu paralelo na relação de Rezia e Septimus; no livro *Mrs. Dalloway*.

herself.”¹⁵ (Woolf, 2003 [1925], p. 3). E vemos aos 11 minutos e 9 segundos de filme (ver Tabela 10) a personagem que representa a escritora dando início à

sua obra e falando em voz alta a primeira frase de seu futuro romance:

▶ 0:11:09 ☺	
44. Virginia	<i>Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself.</i>
45. Laura	(lendo <i>Mrs. Dalloway</i>) “ <i>Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself.</i> ”
46. Clarissa	<i>Sally, I think I’ll buy the flowers myself.</i>
▬ 0:11:24	

Tabela 10: Transcrição da cena entre 11’09” e 11’24”

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

5. Considerações finais

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

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

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

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

cotejo, mesmo sem ter conhecimento prévio de suas biografias. ●

Referências

- Cunnigham, Michael
1998. *The hours*. New York: Picador USA.
- Discini, Norma
2004. *Intertextualidade e conto maravilhoso*. São Paulo: Humanitas.
- Fontanille, Jacques
1995. *Sémiotique du visible*. Paris: PUF.
- As horas
2002. *The hours*. Stephen Daldry. Imagem Filmes. Estados Unidos da América/Inglaterra: 2002. Nova York: Miramax & Paramount Pictures. DVD (115 min.).
- Walter, Elizabeth; Woodford, Kate (Managing editors)
2005. *Cambridge advanced learner’s dictionary*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Woolf, Virginia
2003 [1925]. *Mrs. Dalloway*. Ware: Wordsworth.
- Woolf, Virginia
2011 [1925]. *Mrs. Dalloway*. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Zilberberg, Claude
2006. *Razão e poética do sentido*. Trad. I. C. Lopes, L. Tatit e W. Bevidas. São Paulo: EDUSP.

¹⁵ “Mrs. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores.” (Trad. Mario Quintana, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011)

Dados para indexação em língua estrangeira

Oliveira, Taís de
Clarissa Vaughan's and Richard Brown's path in the movie *The Hours*
Estudos Semióticos, vol. 11, n. 2 (2015)
ISSN 1980-4016

Abstract: *The movie The hours (directed by Stephen Daldry, 2002), based on the novel by Michael Cunningham (The Hours, 1998), was a success of public and critics. It was nominated for the 2003 Oscar in nine categories, including best movie and best adapted screenplay. Both novel and film deal with the intertwining stories of three women linked by Virginia Woolf's novel, Mrs. Dalloway (Woolf, 2003 [1925]). Each women is in a different period: the first woman is in the beginning of the twentieth century, the second, in its half, and the third, in the end of the same century, in the book, and in the beginning of the twenty-first century, in the movie. Grounded on French Discourse Semiotics, we analyze the last woman's path in the movie. She is Clarissa Vaughan, an editor who lives in New York and takes care of her friend and former lover Richard, a terminal AIDS patient. We aim at unveiling the actantial roles manifested by these two characters. One of the results is the role of Manipulator-addresser performed by Clarissa, who tries to convince Richard to fight for his life. However, Richard is aware of his impotence. This relationship initiates interesting configurations, until it culminates in Richard's total rejection of his role as Clarissa's addressee. Besides rejecting her manipulation, he ends up performing the role of Anti-subject, committing suicide. We also use concepts from Tensive Semiotics, which allowed us to reach some results which demonstrate the values linked to life and death, according to each of the two characters. The results show that for Clarissa life is emissive and life is remissive. For Richard it is the opposite, for him life is remissive and death is emissive.*

Keywords: *narrative program, missive doing, intertextuality, The hours*

Como citar este artigo

Oliveira, Taís de. Os percursos de Clarissa Vaughan e Richard Brown no filme *As Horas*. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (<http://revistas.usp.br/esse>). Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 11, Número 2, São Paulo, Dezembro de 2015, p. 62-71. Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 28/02/2015

Data de sua aprovação: 10/12/2015

Anexo

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

Tabela 11: Tradução da Tabela 1

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

Tabela 12: Tradução da Tabela 2

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

Tabela 13: Tradução da Tabela 3

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

Tabela 14: Tradução da Tabela 4

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

Tabela 15: Tradução da Tabela 5

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

Tabela 16: Tradução da Tabela 5

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

Tabela 17: Tradução da Tabela 5

▶ 0:18:11 ☺	
42. Richard	Ainda é de manhã?
0:18:11	

Tabela 18: Tradução da Tabela 8

▶ 1:32:27 ☺	
43. Richard	Mas eu ainda tenho de enfrentar as horas, não é? Digo, as horas depois da festa, e as outras horas depois...
1:32:27	

Tabela 19: Tradução da Tabela 9

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

Tabela 20: Tradução da Tabela 10