

## AS ONDAS, DE VIRGINIA WOOLF, E O SUJEITO DA MODERNIDADE EM SUA ADAPTAÇÃO PARA O CINEMA: SEMIÓTICA DA INCOMUNICABILIDADE.

Soraya Ferreira Alves (UECE - FANOR)

Este trabalho é fruto de tese de doutorado sobre a obra de Virginia Woolf, defendida no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC de São Paulo, bem como de pesquisas desenvolvidas na área de Tradução Intersemiótica, junto à Universidade Estadual do Ceará e objetiva traçar uma análise comparativa entre a obra *The Waves (As Ondas)*, de Virginia Woolf, de 1932, e o filme holandês *Golven*, de 1982, da diretora Annette Apon, a fim de verificar como as estratégias usadas nessa tradução resignificam a obra em outro meio semiótico, em outro momento histórico.

Em grande parte de suas obras, Virginia Woolf desenvolve um estilo onde a técnica narrativa, emoldurada pelo fluxo de consciência, desenha um diagrama que promove a iconicidade entre o universo do que é narrado e as seqüências e estruturas narrativas. No caso da obra *The Waves*, o próprio título já prenuncia essa iconicidade, como será mostrado ao longo desta análise.

Na obra em questão, Woolf traça um *design* onde seis personagens (Rhoda, Neville, Susan, Jinny, Bernard e Louis) convivem desde a infância até a maturidade, no entanto, a narrativa se dá sob a forma de solilóquios que, derivados do teatro, consistem em uma série de monólogos dirigidos diretamente à audiência, enquanto que os outros atores, em cena, permanecem em silêncio. Não há diálogos, mas suas falas podem seguir um mesmo assunto, pensamento, ou serem determinadas por uma mesma situação.

Woolf explica, em seu diário, a resolução de *The Waves* através de solilóquios, bem como o *design* da obra, marcado pelo movimento das ondas, que fluem continuamente: “The Waves is I think resolving itself (I am at page 100) into a series of dramatic soliloquies. The thing is to keep them running homogeneously in & out, in the rhythm of the waves ...” (Woolf, 1982: 312)

Esses solilóquios, porém, podem também ser considerados como monólogos interiores operando paralela e polifonicamente, como explico em artigo anterior sobre a obra:

O monólogo interior, que internaliza o conceito de *stream of consciousness*, apresenta a seqüência de pensamentos de uma personagem em atividade sempre contínua e marcada por influências externas e internas, como sentimentos e sensações presentes e passadas, ou a expressão racional de uma idéia. Essa técnica narrativa, ao explorar o movimento da consciência e capturar o pensamento no momento mesmo de sua concepção, traz inúmeras possibilidades associativas (...) (Alves, 2005:127).

O conceito de *stream of consciousness* (fluxo de consciência), desenvolvido por William James em *Principles Of Psychology*, 1890, explica a consciência como um fluxo contínuo ao estabelecer relações entre eventos presentes e passados, em um movimento ininterrupto de sentimentos, impressões, percepções e pensamentos. Associado à narrativa woolfiana, esse conceito transforma-se em técnica narrativa e, especificamente em *The Waves*, as seis personagens estão interligadas de tal forma que os tempos vividos por elas são os mesmos e a memória é deflagrada por algo que

presenciam conjuntamente, ou por uma situação semelhante pela qual todas estejam passando. Não há personagem principal.

Como exemplo, aponta-se o momento em que vão à escola pela primeira vez: cada uma das personagens apresenta a sua visão da situação, ao descrever e analisar o que está vivendo. As informações sobre as situações são dadas aos poucos, subjetivamente, de acordo com a percepção e o sentimento individuais:

‘Now,’ said Bernard, ‘the time has come. The day has come. The cab is at the door (...). I am going to school for the first time.

Everybody seems to be doing things for this moment only; and never again. Never again.’

‘Here is Bernard,’ said Louis. ‘He is composed; he is easy. He swings his bag as he walks. I will follow Bernard, because he is not afraid.’

‘After all this hubbub,’ said Neville, ‘all this scuffling and hubbub, we have arrived. This is indeed a moment – this is indeed a solemn moment. I come, like a lord to his halls appointed.’

‘This is my first night at school,’ said Susan, ‘away from my father, away from my home. My eyes swell; my eyes prick with tears. I hate the smell of pine and linoleum. I hate the wind-bitten shrubs and the sanitary tiles. I hate the cheerful jokes and the glazed look of everyone.’

‘The purple light’, said Rhoda, ‘in Miss Lambert’s ring passes to and fro across the black stain on the white page of the Prayer Book. It is a vinous, it is an amorous light. Now that our boxes are unpacked in the dormitories, we sit herded together under maps of the entire world.(...) But here I am nobody. I have no face.’

‘That dark woman,’ said Jinny, ‘with high cheek-bones, has a shiny dress, like a shell, veined, for wearing in the evening. That is nice for summer, but for winter I should like a thin dress shot with red threads that would gleam in the firelight. Then when the lamps were lit, I should put on my red dress and it would be thin as a veil, and would wind about my body, and billow out as I came into the room, pirouetting.’ (Woolf, 1992: 21-4)

Além das visões paralelas, encontram-se também, informações das características pertinentes a cada personagem, que se repetem e perpetuam ao longo de toda a obra, como por exemplo a insegurança de Louis por ser estrangeiro e ter sotaque, as angústias de Rhoda por se sentir diferente das outras meninas/mulheres; a preocupação de Jinny com o corpo e os namorados/amantes; as inquietações sociais e ideológicas de Neville; o engajamento de Bernard com a literatura; e a ligação de Susan ao campo e à maternidade.

Além dos solilóquios, um outro aspecto da estrutura de *The Waves* que deve ser considerado são os interlúdios, ou seja, trechos que interrompem a narrativa, são impressos em itálico e, assim como os solilóquios, também estão ligados ao teatro. Consistem de breves situações encenadas nos intervalos entre duas peças diferentes, no início ou fim de uma peça ou mesmo durante seus intervalos.

Nesse romance, representam as diversas horas do dia, desde o nascer do sol até a chegada da noite e se referem, metaforicamente, às diferentes idades e fases vividas pelas personagens.

Percebe-se, então, como toda a estrutura do romance está baseada no movimento das ondas, que podem representar, também, a própria técnica narrativa do fluxo de consciência, ou seja, o próprio movimento do pensamento das personagens, num ir e vir incessante, infinito, criando assim um diagrama semiótico, denominado por Santaella de “espacialização icônica”, pois,

há uma relação de semelhança entre o espaço daquilo que é narrado e o espaço interno desenhado pelos diagramas relacionais das seqüências narrativas. (...) Isso quer dizer que as seqüências não apenas se seguem umas às outras, como não poderia deixar de acontecer, mas mantêm entre si relações de analogia: repetições, gradações, variações, antíteses etc. O princípio da sucessão é sobredeterminado pelo jogo das similitudes que dá ao entrecho narrativo configurações similares à da música sob as forças de atração entre o tema e suas variações (2005: 327).

Deve-se levar em conta, ainda, a escolha dos solilóquios como possível metáfora da incomunicabilidade e do isolamento do indivíduo de sua época, pois, como explica Hall (2002:32), uma visão mais perturbadora do sujeito e da identidade começa a surgir nos movimentos estéticos associados ao Modernismo, que fazem emergir a figura do “indivíduo isolado, exilado, alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal”. É interessante pensar que os personagens não dialogam, apesar de muitas vezes terem consciência das “falas” uns dos outros. Suas personalidades trazem características marcantes e os definem como seres frágeis, cheios de dúvidas, medos e ansiedade e, apesar de conviverem durante toda uma vida, se sentem sós.

O tema da incomunicabilidade e do isolamento do sujeito aparece em várias outras obras de Woolf, como *Jacob's Room* (1922) e *Mrs. Dalloway* (1925), que mostram os personagens principais (e outros muitos) perdidos na cidade de Londres em meio à multidão, participando de relações sem consistência, sem valores definidos.

Há ainda um outro recurso que corrobora para a definição desse *design*, e que enfatizaria a idéia da escolha dos solilóquios, que é a organização frásica paratática, ou seja, por coordenação e não por subordinação, organizando o discurso paralelamente, e não continuamente. Assim, o paratatismo narrativo, observado aqui, se manifestaria como que fisicamente nos monólogos paralelos, que substituem os diálogos e corporificariam o tema da incomunicabilidade.

A partir dessas observações feitas sobre o livro *The Waves*, pode-se pensar em uma comparação com o a adaptação para o cinema feita pela diretora Annette Apon, partindo-se, porém, de algumas reflexões sobre o processo tradutório. As idéias que fundamentarão a análise partem do conceito de tradução como diferença, como defendido por Lefevere (1992) (em seu conceito de tradução como reescritura) e explicado por Rodrigues (2000); por Selligman-Silva (2005), e vários outros teóricos, além da sua aplicabilidade na concepção de adaptação por outros teóricos como Stam (2000), pois esta seria moldada por uma rede de referências intertextuais e

transformações, onde textos originariam outros textos em um processo sem fim de reciclagem, transformação e transmutação, operando dentro de aspectos como seleção; ampliação; atualização; crítica; subversão; popularização e reculturalização; e Xavier (2003: 62), para quem “O livro e o filme nele baseados são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura.”

Dessa forma, o intuito dessa análise é verificar quais as estratégias usadas pela diretora para adaptar a obra de Virginia Woolf e se observa as características do sujeito da modernidade representado em *The Waves*.

Uma primeira observação que se faz é que Apon declara abertamente a semiose realizada na adaptação da obra de Woolf para seu filme, pois logo de início mostra a autora escrevendo e narrando sua escritura, ao passo que ouve-se, concomitantemente, o som da caneta-tinteiro riscando o papel. Esse som irá reaparecer em diversas partes do filme, revelando o diálogo com o livro e a materialidade do signo verbal, incorporado pela narrativa fílmica.

Vagarosamente, passa-se da folha de papel sendo escrita por Woolf para o primeiro plano (ou *closeup*) dos personagens, enquanto ainda se ouve a voz da escritora, até que estes começam então a falar, novamente revelando o processo de adaptação. É interessante notar, também, que todas as falas dos personagens são diretamente extraídas do livro, praticamente sem alterações, apesar de haver uma escolha destas, que mostram momentos diferentes de suas vidas, como no livro, e que incluem a visão de cada um sobre uma determinada situação.

O filme também se estrutura em solilóquios e é ambientado em lugares como uma escola, um restaurante, um estúdio, ambientes que também são citados no livro. No entanto, em cada um desses ambientes a fala dos personagens é apresentada de um modo diferente, por exemplo, quando estão na escola, sentam ao redor de uma mesa e, um após outro, leem sua fala, que sempre está carregada de medos, anseios e frustrações e nas quais a sentença “*I am alone*” se repete. Percebe-se, aqui, novamente, a revelação do suporte literário.

O ritmo do filme é extremamente lento, repetitivo, e enfoca a solidão e abandono dos personagens, pois sempre os mostra em primeiro plano, enfatizando suas expressões e, em muitas vezes, eles permanecem em silêncio, enquanto suas falas são evidenciadas com a voz em *off*. O uso (abuso) do primeiro plano poderia estar iconizando o isolamento de cada um, preso a suas impressões, sentimentos e pensamentos, pois, como explica Martin (2003:39-40), a respeito da linguagem cinematográfica,

[...]é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme, e é esse plano que constitui a primeira, e no fundo a mais válida tentativa de cinema interior.” [...] O primeiro plano corresponde (salvo quando tem um valor simplesmente descritivo e funciona como uma ampliação explicativa) a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensamento obsessivo.

Assim, Apon deixa explícito seu foco no sujeito e conduz sua narrativa centrada nessa problemática, utilizando-se de recursos até mesmo teatrais, talvez também deixando clara a intertextualidade com o teatro, como a obra de Woolf. Em uma cena longa e curiosa, a diretora mostra os personagens como em um camarim, escolhendo e

experimentando roupas em estilos variados. Os homens, provando trajes de gala, as mulheres, trajes diversos, enquanto seus pensamentos se revelam em *off*. Mais à frente se percebe que estavam se vestindo para um jantar que reuniria a todos em torno de uma mesa e aprofundaria seus estilos, dúvidas e anseios.

Nesse momento, porém, apesar da imagem mostrar todos conversando, suas vozes são abafadas, soam como ruídos, misturados aos ruídos do ambiente, enquanto seus pensamentos e impressões são manifestos, um a um, em *off*. Nessa cena, há a movimentação da câmera e a filomagem em *plongée* (a filmagem de cima para baixo), e mostra a todos reunidos em uma mesa redonda. Essa cena é muito significativa, pois, como afirma Martin (2003:41) sobre esse ângulo de filmagem, “a *plongée* tende, com efeito, a apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um juguete da fatalidade.” O que será relevante para as observações a seguir.

Em seus discursos, percebe-se a sua insegurança com relação aos outros, seus amigos de décadas, e à vida, em geral.

Em sua adaptação, Apon também irá utilizar dos interlúdios, focalizando sempre o movimento das ondas, deixando, porém, menos claro o passar do tempo, mas enfatizando o movimento, o fluxo contínuo dos pensamentos e a perpetuação do medo e da insegurança dos personagens.

O discurso final do personagem Bernard é o mesmo do livro, e termina falando em morte. A última frase do romance, *The waves broke on the shore*, que aparece depois do último encontro entre as personagens, está em itálico, o que sugere ser este o último interlúdio e esta a última fase de suas vidas, já que, agora, caminham para a morte.

Ao final, volta-se à imagem de Virginia Woolf escrevendo o romance, o som da ceta no papel, e a narrativa de uma cena em que dois dos personagens, quando crianças, vêm uma mulher, em um jardim, escrevendo, definitivamente revelando a intertextualidade entre livro e filme e enfatizando o movimento contínuo sugerido pelas ondas.

Após essas observações e análise, pode-se concluir que há a intensionalidade da diretora em declarar o suporte literário no qual se baseou para sua adapção, selecionando e ampliando, porém, a condição de isolamento do sujeito. O filme não é ambientado em um lugar definido, parece assim estar tratando de um problema universal, mas se concentra em uma data específica, o ano de 1982 - ano da produção do filme - , focalizado em uma folha de papel na qual Bernard escreve, indicando, talvez, uma atualização da problemática do “eu”, transferida ao “sujeito pós-moderno” que, segundo Hall (2002 :12),

(...) previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. [Já que ] O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático.

De acordo com Giddens (2002:176), o sujeito da modernidade tardia vive o dilema unificação versus fragmentação,

De um lado, encontramos o tipo de pessoa que constrói sua identidade em torno de um conjunto de lealdades fixas, que atuam como filtros através dos quais interpreta diferentes ambientes sociais e reage a eles. Tal pessoa é uma tradicionalista rígida, num

sentido compulsivo, e recusa qualquer relativização do contexto. De um outro lado, no caso de um eu que se evapora nos variados contextos de ação, encontramos a resposta adaptativa que Erich Fromm caracterizou como “conformismo autoritário”. (...) Em tais circunstâncias, podemos argumentar, o falso eu supera e encobre os atos originais de pensamento, sentimento e vontade que representam as verdadeiras motivações do indivíduo. O que sobra do verdadeiro eu é experimentado como vazio e inautêntico; e esse vácuo não pode ser preenchido pelos “pseudo-eus” exibidos pelo indivíduo em diferentes contextos, dado que eles são tanto estimulados pelas respostas dos outros quanto emanados das convicções íntimas da pessoa. A segurança ontológica nessa situação é tão frágil como no caso do rígido tradicionalista. O indivíduo só se sente psicologicamente seguro em sua auto-identidade na medida em que os outros reconhecem seu comportamento como apropriado ou razoável.”

No caso dos personagens de *The Waves*, esse reconhecimento não se realiza, nem os personagens se estabelecem como indivíduos seguros e bem definidos.

Frente a essas colocações, percebe-se que Apon transfere para a linguagem fílmica as patologias sociais vivenciadas pelo eu, tomando como base a narrativa woolfiana, com relação ao sujeito moderno, mas ampliando aspectos identitários, como os discutidos e apontados contemporaneamente.

#### Referências bibliográficas

- ALVES, Soraya Ferreira. **The Waves: a estrutura-processo do pensamento icônico**. In LIMA, Paula L. C.; ARAÚJO, Antônia D. (org.) *Questões de Lingüística Aplicada – Miscelânea*. Fortaleza: EdUECE, 2005.
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- LEFEVERE, André. **Translation, rewriting & the manipulation of literary frame**. London and new York: Routledge, 1992.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- RODRIGUES, Cristina C. **Tradução e diferença**. São Paulo: UNESP, 2000.
- SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento – Sonora, visual, verbal**. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**. RJ: 34, 2005.
- STAM, Robert. **Beyond Fidelity**. In NAREMORE, J. *Film Adaptation*. New Brunswick/ Nova Jersey: Rutgers University press, 2000.
- WOOLF, Virginia. **The diary of Virginia Woolf**. Vol. 3 – 1925 – 1930. Londres: Penguin, 1982.
- XAVIER, Ismail. **Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema**. In PELLEGRINI, T. (et ali) *Literatura, cinema, televisão*. SP: Senac / Itaú Cultural, 2003.

*Corpus*

WOOLF, Virginia. **The Waves**. Londres: Penguin, 1992.

Filme – **Golven**

Diretor: Annette Apon

Ano: 1982

Local: Holanda