

TELAS DE PAPEL: TANATOGRAFIA AUDIOVISUAL EM SYLVIA – PAIXÃO ALÉM DAS PALAVRAS E AS HORAS

Augusto Rodrigues da Silva JUNIOR¹
Gerlanea Taís Toledo da SILVA²
Roberto MEDINA³

Recebido: 22/03/2025
Aprovado: 08/08/2025

Resumo

O objetivo deste trabalho é analisar a reverberação das obras de Sylvia Plath e Virginia Woolf nos filmes: *Sylvia: Paixão Além das Palavras* e *As Horas – produções lançadas no Brasil em 2003*. Mais especificamente, faremos percursos analíticos dessas traduções coletivas aproximando o cinema literário (Silva Junior; Gandara) da intersemiótica (Campos; Stam). Mostrando como elementos artísticos dialogam entre si, lançando metáforas e tensões que atravessam tempos distintos, compondo uma tela unificada pela morte como linguagem, vamos mostrar caminhos para a construção de tanatografia audiovisuais. A cronotopia fílmica de *As Horas* se estrutura pela montagem e pelos diálogos, operando efeitos como simultaneidade, respondibilidade e moto-contínuo. Diferentemente do filme sobre Sylvia Plath, em que os pontos de tradução coletiva são delimitados e acabam se voltando para um elemento biográfico redutor. Assim, a tradução entre signos se volta à inscrição da finitude e, nesse gesto, câmera, montagem, luz e tantos elementos cinemáticos evocam a presença tanatográfica que atravessa a estética audiovisual como grafia última de decomposições biográficas em tela.

Palavras-chave: Tanatografia audiovisual; Intersemiótica; Sylvia Plath; Virginia Woolf.

SCREENS OF PAPER: AUDIOVISUAL THANATOGRAPHY IN SYLVIA – PASSION BEYOND WORDS AND THE HOURS

Abstract

This work systematizes to analyze the reverberations of the works of Sylvia Plath and Virginia Woolf in the movies *Sylvia* and *The Hours*, both released in Brazil in 2003. More specifically, it offers analytical pathways through these collective translations, approaching the concepts of literary cinema (Silva Junior; Gandara) and intersemiotic translation (Campos; Stam). By examining how artistic elements interact across different temporalities, the study reveals how cinema constructs a unified visual canvas in which death operates as a language. The film *The Hours* is grounded in a chronotopic structure shaped by montage and dialogue, producing effects of simultaneity, responsiveness, and perpetual motion. In contrast, *Sylvia* centers on biographical reduction, delimiting the scope of collective translation. This contrast allows for the exploration of audiovisual thanatography – a form of intersemiotic inscription where camera, montage, light, and cinematic composition evoke death as an aesthetic force and perform the decomposition of biographical narratives on screen.

Keywords: Audiovisual; Thanatology; Intersemiotics; Sylvia Plath; Virginia Woolf.

¹ Augusto Rodrigues da Silva Junior, Prof. Dr. Associado III de Literatura, Universidade de Brasília-DF, e-mail: augustorodriguesdr@gmail.com, Orcid: 0000-0002-6780-973

² Gerlanea Taís Toledo da Silva, Mestranda em Literatura, Universidade de Brasília-DF, e-mail: gtaisatoledo@gmail.com, Orcid: 0009-0006-5982-839X

³ Roberto Medina, Prof. Dr. em Teatro, Cinema, Literatura, Estética bakhtiniana e Psicanálise, Universidade de Brasília-DF, e-mail: pprof.medina@gmail.com, Orcid: 0000-0003-2388-3697

JUNIOR, Augusto Rodrigues da Silva, SILVA, Gerlanea Taís Toledo da, MEDINA, Roberto. Telas de papel: tanatografia audiovisual em *Sylvia* – paixão além das palavras e *As horas*. In: Revista **Falas Breves**, no.14, Breves-PA, junho de 2025. ISSN 23581069

Os filmes *Sylvia: Paixão Além das Palavras* e *As Horas*, lançados no Brasil em 2003, apresentam enredos distintos, centrados em escritoras diferentes: Sylvia Plath e Virgínia Woolf, respectivamente. No entanto, ambos convergem tematicamente ao abordar o suicídio de suas protagonistas. Embora o primeiro esteja muito aquém do segundo, é importante estabelecer um diálogo semiótico entre a linguagem cinematográfica e a literária para pensar essas duas perspectivas da tradução coletiva cinemática. Neste artigo, analisamos a decomposição biográfica dessas personagens escritoras e os modos de estilizar o literário, o biográfico e a decomposição audiovisual desses processos que se estabelecem na responsabilidade.

A partir do diálogo entre teorias do cinema, sob a luz dos teóricos Pasolini, Walter Benjamin e Mikhail Bakhtin, e teorias da literatura, sob a perspectiva da crítica polifônica na perspectiva de Mikhail Bakhtin, Paulo Bezerra e Augusto Silva Junior, encetaremos diálogo com a tanatografia – escrita de morte. Nesse sentido, essa escrita abarca as obras literárias, a imagem (biográfica) de autora, a questão suicidária e até mesmo o roteiro.

Conforme aponta Haroldo de Campos, o cinema é a arte de traduzir narrativas por meio de imagens, corpos e telas. Ao estabelecer uma relação intersemiótica com a literatura: temas, personagens e atmosferas literárias transformam-se na linguagem audiovisual. O conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, na perspectiva de Stam (1992),

se aplicado a um fenômeno cultural, como um filme, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao diálogo de gêneros ou de vozes de classes no interior do filme, ou ao diálogo entre várias trilhas (música e imagem, por exemplo) além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (ator, diretor e equipe) assim como o discurso filmico e conformado pelo público (Stam, 1992, p. 33-34).

No âmbito da arte, Bakhtin (2012) também destaca essa experiência dialógica, que possibilita o diálogo em várias instâncias como uma experiência estética eventual, na qual é possível existir pelo outro a partir da interpretação de um papel: “isto é, vestir, como uma máscara, a carne de um outro – de um morto” (Bakhtin, 2010, p. 66). Nesse sentido, Pasolini (1982), do mesmo modo, ao pensar no contexto da formação de uma língua da poesia cinematográfica, destaca a possibilidade de criar “pseudo-narrativas” escritas na língua da poesia, uma prosa de arte, “uma série de páginas líricas,

cuja subjetividade será garantida pelo uso do pretexto da “Subjetiva Indireta Livre”: em que o verdadeiro protagonista é o estilo” (Pasolini, 1982, p. 151).

Nos filmes *Sylvia: Paixão Além das Palavras* (2003) e *As Horas* (2003), essa narrativa visual recria, de forma singular, o percurso trágico de suas protagonistas. No pensamento do cinema literário (Silva Junior; Gandara 2015), à medida que as artes se respondem, um novo conteúdo surge. O responsável, insere-se na arena do dialogismo e das práticas intersemióticas, pois cada obra traduzida é, simultaneamente recriação e criação.

O filósofo russo e crítico literário Mikail Bakhtin, no livro *Estética da Criação Verbal* (1998), destaca os diferentes gêneros do discurso que estão presentes em diferentes esferas da atividade humana. Para o teórico:

Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana, o que não contradiz a unidade nacional de uma língua. A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes dum ou doutra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua — recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais —, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. Estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissoluvelmente no *todo* do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, sendo isso que denominamos *gêneros do discurso* (Bakhtin, 1980, p. 280).

Nesse sentido, no contexto cinematográfico, quando traduzimos uma obra literária para o audiovisual, a obra se adapta às especificidades do gênero. Portanto, apesar da relação com a obra primária, o texto passa a ser autônomo e ter seu “discurso” característico. Para o cinema literário, a obra, como réplica do diálogo, está disposta para a resposta do outro (dos outros), para a sua ativa compreensão responsável, que pode assumir diferentes formas: influência educativa sobre os leitores, respostas críticas, influência sobre seguidores e continuadores. Ela determina as posições responsivas dos outros nas complexas condições de comunicação discursiva de um dado campo da cultura.

A montagem e roteiro do filme permitem que este possa ser visto pelo *telespectador* como obra autônoma e independente:

JUNIOR, Augusto Rodrigues da Silva, SILVA, Gerlanea Taísa Toledo da, MEDINA, Roberto. Telas de papel: tanatografia audiovisual em *Sylvia – paixão além das palavras* e *As horas*. In: Revista **Falas Breves**, no.14, Breves-PA, junho de 2025. ISSN 23581069

Os textos que podem ser lidos como roteiro de montagem ou a liberdade da câmera e do realizador que se convergem com a estrutura da poesia são ideias que nos fazem pensar num cinema autoconsciente em que a posição axiológica de autores/leitores irrompe nos fazeres literários e filmicos (Gandara; Silva Junior, 2015, p. 393).

Sergei Eisenstein, em *A forma do filme* (1970), mostra como a montagem é uma forma de pensamento que movimenta a simultaneidade e a passagem de cronotopos. Assim, para complementar com Haroldo de Campos, numa reverberação dialógica, entendemos que o filme movimenta formas e forças rizomáticas, numa perspectiva ampla de Deleuze e Guattari. Tudo é recriado e reinterpretado – em vias múltiplas de linguagens. Para o cinema literário (Silva Junior e Gandara, 2014), o livro habita um campo cinematográfico polifônico, e cada tradutor torna-se um campo de convergências de reverberações afetivas e pensamentais, temporais e espaciais, éticas e estéticas.

O filme *Sylvia: Paixão Além das Palavras* (2003), produção britânica dirigida por Christine Jeffs, é um exemplo de aproximação entre artes que ficou limitada pela trama romanesca. Apresenta uma decomposição biográfica da poeta estadunidense Sylvia Plath. Estruturada a partir da relação entre vida e obra, o filme utiliza-se de passagens de livro, diários, do romance *A Redoma de Vidro* (2019) e de relatos de terceiros, tais como Ted Hughes e do escritor Robert Lowell (mencionado indiretamente no filme).

Já nos primeiros minutos, tecendo uma espécie de prólogo, o conflito existencial que permeia a trajetória da Sylvia (de carne e osso) reverbera na imagem de autora que buscou a morte voluntária e que o trabalho cinêmico reproduz. O filme confunde camadas entre a biografia da autora com a da personagem do romance Ester. A Sylvia Plath transformada em personagem na sétima arte abriga elementos e palavras do próprio livro. Mas, uma vez o espectador não conhecendo o livro recebe as palavras do romance sob a forma de elementos do cinêmico, na forma de diálogo, roteiro, narrativa filmica. Há uma confusão entre as vozes que nem sempre gera um efeito estético aprazível. Atribuindo àquilo que a narradora do romance escreveu ao que seria pensamento e/ou voz da Plath personificada, com a imagem de uma Plath perturbada, com a traição do marido: tudo parece ir reduzindo sua imagem e sua arte à trama romanesca de um casal sempre em crise.

A narrativa acompanha o percurso de Plath desde sua passagem por Cambridge, onde conheceu o poeta Ted Hughes — com quem se casou e teve dois filhos, Frieda e Nicholas — até os momentos mais conturbados de sua vida conjugal e criativa. No entanto, a produção apresenta limitações poéticas significativas ao privilegiar aspectos fragmentados da biografia da autora, concentrando-se de forma reducionista no relacionamento com o marido, cuja infidelidade ocupa papel central na trama cinematográfica.

Por outro lado, as passagens ganham nova significação (semiótica) na tela e apontam para uma potência do texto da autora de *Ariel* e de *A Redoma de Vidro* (2019) quando há outros escritores em cena. Já no início da trama, acompanhamos a reflexão de Sylvia (personagem) que se mistura com a reflexão fictícia de Esther Greenwood, protagonista de *A Redoma de Vidro* (2019). A fusão entre as duas vozes é marcada por uma metáfora pungente:

Eu vi minha vida estendendo seus galhos em minha frente como a figueira verde da história. Da ponta de cada ramo, como um figo roxo e grande, um maravilhoso futuro acenava e piscava. Um figo era um marido e um lar feliz e filhos, e outro figo era uma famosa poetisa e outro figo era uma brilhante professora, e outro figo era E Gê, a editora incrível, e outro figo era Europa e África e América do Sul, e outro figo era Constantin e Socrates e Attila e um pacote de outros amores com nomes esquisitos e profissões incomuns, e outro figo era a campeã da equipe olímpica, e além e acima desses figos haviam muitos outros figos que eu não podia distinguir bem. Eu me vi sentada na bifurcação dos galhos desta figueira, morrendo de fome, só porque eu não conseguia me decidir de qual figo escolher. Eu queria cada um deles, mas escolher um significaria perder todo o resto, e, enquanto eu estava sentada ali, incapaz de me decidir, os figos começaram a se enrugar e ficarem pretos, e, um por um, eles caíram ao chão, aos meus pés (Plath, 2019, p. 88).

Embora, com a *minutagem* reduzida, essas passagens criam uma atmosfera de época, de sistema literário e vemos uma Sylvia viva e longe das ideias suicidárias. Não por acaso, o título provisório do filme era *Sylvia & Ted*, o que evidencia a tentativa de submeter a figura de Plath à sombra do relacionamento conjugal e a relação extraconjugal de Hughes e Assia – a poeta alemã que esteve nesse triângulo amoroso.

Ao adotar esse enfoque, o filme negligencia a relevância literária da obra da escritora, deixando de explorar de modo mais profundo sua complexidade poética e intelectual. Wagner-Martin (2003), no texto *Sylvia Plath: A Literary Life* (2003), mostra que há uma tendência recorrente na recepção midiática de Plath em reduzi-la a “uma mulher emocionalmente instável, dependente de seu marido, cuja literatura é secundária em relação à sua tragédia pessoal” (Wagner Martin, 2003, p. 8).

JUNIOR, Augusto Rodrigues da Silva, SILVA, Gerlanea Taísa Toledo da, MEDINA, Roberto. Telas de papel: tanatografia audiovisual em *Sylvia* – paixão além das palavras e *As horas*. In: Revista **Falas Breves**, no.14, Breves-PA, junho de 2025. ISSN 23581069

Há algumas passagens que até sugerem essa relação produtiva e poética entre o casal e outros pensadores e escritores da época. A cena, por exemplo, quando Assia vai à casa de campo do casal em Devon junto ao marido, e um clima ruim é criado entre os escritores – culminando com Sylvia mandando Assia e seu marido embora da casa.

Durante o desenrolar da decomposição biográfica da imagem de autora, o contexto propõe um diálogo fragmentado e superficial com algumas das obras mais significativas de Sylvia Plath, tais como: *Os diários* (1980; 2017) e o romance *A redoma de vidro* (1963; 2019). No entanto, essas referências ocorrem de forma solta, muitas vezes descontextualizadas e confusas, enfraquecendo a chance de qualquer potência literária e simbólica do legado da autora. Um exemplo dessa abordagem é quando Sylvia Plath vai pedir ajuda ao vizinho, na fatídica noite de 11 de fevereiro de 1963 (cena 1:36:02), e se depara com um lustre de cristal quando este lhe entrega os selos para cartas e fecha a porta do apartamento. A composição visual da cena é carregada de simbolismos:

Imagen 1- *Sylvia: paixão além das palavras* (2003)



Fonte: *Sylvia: paixão além das palavras*, cena 1:36:02.

O recorte do filme evidencia de que maneira o lustre é inserido em cena com o intuito de provocar um efeito claustrofóbico no *telespectador* e retratar o estado psíquico da autora, estabelecendo uma referência ao título de seu único romance publicado em vida, *A redoma de vidro* (1963, 2019).

Ao longo da obra filmica, há uma certa insistência em reforçar imagens de morte, sofrimento e deterioração emocional, numa estética tanatográfica que privilegia o triste fim da autora. Essas

JUNIOR, Augusto Rodrigues da Silva, SILVA, Gerlanea Taísa Toledo da, MEDINA, Roberto. Telas de papel: tanatografia audiovisual em *Sylvia – paixão além das palavras* e *As horas*. In: Revista **Falas Breves**, no.14, Breves-PA, junho de 2025. ISSN 23581069

imagens de decomposição biográfica em vida se acumulam no decorrer da produção cinematográfica, influenciando a nossa relação íntima com a personagem e com a autora.

Em *Sylvia: paixão além das palavras* (2003), o estado emocional e, em certa medida, a “loucura” e o suicídio de Sylvia Plath reduzem a figura da escritora a um estereótipo trágico de gênio atormentado. O fato é que, apesar do esforço da cineasta Christine Jeffs em retratar a vida de Plath e da delicadeza da atuação da intérprete Gwyneth Paltrow (que faz o papel de Sylvia Plath), o filme não faz jus à riqueza literária de Plath. Destacando os escândalos, seu relacionamento conturbado, a presença passante da mãe e alguns fatos do seu breve tempo de vida, tudo é retratado de maneira bem óbvia. O centro da produção cinematográfica, reflexo das “transformações do modo de produção de artefatos de linguagem, que seguem os rumos das forças produtivas da sociedade como um todo” (Durão, 2024, p. 229), faz com que tradução coletiva conta uma história, mas não faz poesia.

As imagens tanatográficas vão se decompondo a cada minuto, ao mesmo tempo que acompanhamos o fim da personagem e fim do filme. O suicídio da autora acontece quando ela parecia ter encontrado finalmente o modo mais apropriado de transformar o seu sofrimento psíquico em escrita poética, fato que não fica explícito na obra filmica:

Acreditamos em um pensamento do literário que valorize a consciência do outro, que entenda que a realidade é sempre feita de alteridades e que nenhuma consciência pode ser concluída, nem mesmo pelo ato de falecer. Morrer não quer dizer silenciar. Embora possamos confessar que o exercício filosófico para a morte nos atraia mais, o próprio exercício de escrita é um “modo de viver”. [...] toda escrita póstuma é uma ressurreição sentimental (Silva Junior, 2014, p. 3).

Sobremaneira, essa tanatografia audiovisual gera algumas intersecções. Na tradução coletiva, o trabalho da atriz nos aproxima da escritora. A representação do fim gera seu efeito estético. Os múltiplos agentes envolvidos, nas mais diversas ferramentas filmicas, tentaram, ao menos alcançar certa expressão literária na tradução sínica de um relacionamento entre escritores, fazedores de obras.

O filme *As horas*, por sua vez, dirigido por Stephen Daldry e roteirizado por David Hare, é um exemplo de excelência no cinema literário e de expansão intersemiótica. Dialogando com a vida e a obra da escritora inglesa Virgínia Woolf, sua escrita de *Mrs Dalloway* (romance publicado em 1925) e, a partir do livro homônimo de Michael Cunningham (data primeira edição), o filme narra a história de três personagens femininas: Virgínia Woolf, Laura Brown e Clarissa Vaughn. Que, embora JUNIOR, Augusto Rodrigues da Silva, SILVA, Gerlanea Taísa Toledo da, MEDINA, Roberto. Telas de papel: tanatografia audiovisual em *Sylvia – paixão além das palavras* e *As horas*. In: Revista **Falas Breves**, no.14, Breves-PA, junho de 2025. ISSN 23581069

em tempos distintos e, com vidas diferentes, estão conectadas pela mulher de papel: *Mrs. Dalloway*. O fascínio pela morte paira na tela e tudo é composto para traduzir esse sentimento tanatográfico do mundo. Entre o suicídio de Virginia e do único personagem masculino que ganha mais proeminência, Richard; entre a tentativa de suicídio de Laura (mãe de Richard) e a festa (fúnebre) que se anuncia como celebração de um prêmio literário, muitas flores exalam cheiros e atmosferas sepulcrais. As flores estão no prólogo de cada temporalidade, estão nos vestidos das mulheres, surgem na morte do passarinho e colorem uma atmosfera da tanatografia audiovisual que caracteriza o ponto de contato entre os elementos da tradução coletiva.

O filme foi bem avaliado pela crítica, de modo geral, e recebeu alguns prêmios, entre eles obteve nove indicações ao Oscar, em que Nicole Kidman foi laureada na categoria de melhor atriz, em 2003, além de receber o prêmio Globo de Ouro (2003), na categoria melhor filme dramático e melhor atriz em filme dramático (2003) para Nicole Kidman, e o prêmio *Writers Guild of America Award* (2003), na categoria Melhor Roteiro Adaptado.

Já na primeira cena do filme somos confrontados com o seu caráter tanatográfico e com o tema central da narrativa, ao testemunharmos o suicídio de Virginia Woolf no rio. Multiplicando a narrativa polifônica, há na história o interesse em ressaltar a criação literária da autora e do seu romance *Mrs. Dalloway* (1925) que acaba sendo ponto de encontro das personagens, dos tempos, dos cronotopos e da recepção dialógica que se multiplica na escrita de Michael Cunningham, no roteiro de David Hare e no filme-final assinado pelo diretor Stephen Daldry.

O filme *As Horas* (2003) constitui, assim, uma obra cinematográfica bem-sucedida no que diz respeito à montagem poética. Uma vez que realiza com êxito o entrelaçamento de tramas ambientadas em temporalidades distintas, tal efeito é alcançado por meio de uma manipulação precisa e sensível das imagens, dos diálogos e dos elementos da tradução coletiva, conforme demonstraremos detalhadamente adiante.

Articuladas com base nos diferentes tipos e funções da montagem, com destaque para o emprego eficaz dos *raccords*, nessa autoconsciência cinemática,

a ideia da “aparência do filme” permite discutir sobre o resultado estético da literatura, que é a própria obra, e que encontrou na linguagem cinematográfica facetas em que se desdobraram inúmeras leituras, visões, sonorizações e maneiras de colher e estilizar não só a língua viva, mas o *corpo vivo, performatizado, acontecendo*: é nesse domínio que conceituamos o cinema literário (Gandara, Silva Junior; 2015, p. 393).

Em *As Horas* (2002), acompanhamos os corpos vivos (de atores e personagens) performando *acontecências* vitais. Nesse filme, tudo importa: nada nas cenas, nos cenários, nos figurinos está ali por acaso – o conjunto cinematográfico amplia uma capacidade poética de fazer-sentir na tela.

A vida de Laura Brown (interpretada por Julianne Moore), por exemplo, uma dona de casa grávida, uma esposa típica do pós-segunda guerra que, à primeira vista, parecia ter tudo para ser feliz revela questões profundas do feminino. Aquela família que estaria vivendo o sonho americano, tendo a esposa um herói de guerra, em 1949, revela desejos muito mais profundos.

Imersa em ideações suicidas e na angústia da gravidez, na impossibilidade de se livrar daquele casamento e de, até mesmo, dar vazão a um sentimento lésbico, faz com que Laura procure dar sentido à sua existência deixando o filho Richard e uma suposta criança em sua barriga (que não retorna no filme).

Enquanto prepara um bolo de aniversário para o marido, com a ajuda do filho Richie, durante o percurso do filme, o espectador é lentamente conduzido à revelação de que esse menino é, na verdade, o mesmo personagem que em outro tempo se tornaria o escritor laureado e com aids. Esse personagem atualiza e potencializa o literário e o poético espraiado no filme. Uma das personagens centrais da narrativa, protagonizada por Clarissa Vaughan (interpretada por Meryl Streep), torna-se a Mrs. Dalloway, de Michael Cunningham. A vida de Clarissa é um cuidar de Richard (abandonado pela mãe na infância). Ela é uma editora de livros que passa sua vida dedicando-se à carreira do amigo-amor. A história da personagem, que vive com a namorada Sally em Nova York, gira em torno de comemoração pelo prêmio literário de Richard. Essa mesma imagem do personagem editor surge com o marido de Virgínia: Leonard Woolf que, além de publicar importantes autores do período, acompanhou passo a passo a escrita e edição de *Mrs Dalloway* (2003). Leonard e Clarissa vivem tão somente para seus escritores.

O filme, alterando profundamente aquele padrão de abertura que apresenta os caracteres de personagens também modifica isso com vários prólogos. Uma força prologante (Silva Junior, 2008), evita um formato “tradicional”. O introito lógico do filme seria apenas a escrita da carta-suicidária de Woolf até o ato de se lançar e se afogar no rio Ouse. Mas, nessa ideia de multiplicidade prologante, três começos preparam a decomposição biográfica dessa Virginia tornada personagem e das personagens encarnadas por atrizes e atores. A própria carta escrita por ela (com o recurso da voz em off) e lida pelo marido enquanto ela desce pelas águas do Rio Ouse ampliam esse sentimento do mundo tanatográfico.

No afogamento, as pedras nos bolsos do vestido, o vestido com suas cores e flores, a meia-calça amarronzada e o leito terroso do fundo onde sutilmente seu pé esbarra, o pé do sapato que sai, a aliança num frame rápido – ao som da música sepulcral de Philip Glass: tudo enche de vida cinemática essa tanatografia filmada. Para gerar efeitos nessa tanatografia audiovisual, muitos elementos se respondem intersemioticamente. Cada tradutor, parte desse coletivo que marca a sétima arte, estabelece paralelos autorais que se diluem no grande tempo da tela.

Imagen 2- *As horas* (2003)



Fonte: *As horas*, cena 3:27.

Esse prólogo-montagem que fica “costurando” as três personagens, os três tempos, os três mundos também é imagético, posto que esse culminar com o corpo da personagem Virginia [o sobrenome Woolf nunca é pronunciado] afundando e descendo o rio já aponta para a “vida viva” das

JUNIOR, Augusto Rodrigues da Silva, SILVA, Gerlanea Taísa Toledo da, MEDINA, Roberto. Telas de papel: tanatografia audiovisual em Sylvia – paixão além das palavras e As horas . In: Revista **Falas Breves**, no.14, Breves-PA, junho de 2025. ISSN 23581069

duas personagens leitoras e femininas da trama “central” do livro – Clarissa – Richard – Laura. Filosoficamente, cada suicida abre espaço para que o outro viva. Virgínia diz isso na carta, Richard diz isso para Clarissa: “ficamos vivos pelos outros”. Por outro lado, Laura, ao optar por ficar viva, decide abandonar o filho pequeno: no conjunto das decomposições biográficas o destino dos personagens se responde. A mãe se salva, o filho abandonado cresce, se torna um grande autor de uma tanatografia woolfiana e opta pela morte voluntária. A reflexão da mãe, ao desistir de se matar reverbera nessa tanatografia audiovisual: “De todo o modo, está satisfeita em saber (porque de alguma maneira, de repente, ela sabe) que é possível parar de viver. Há conforto em encarar toda a gama de opções; em considerar todas as escolhas, sem medo e sem malícia” (Cunningham, 1999, p. 122-123). No filme, essa satisfação com a possibilidade de parar de viver é de Richard. Quando Clarissa chega, e ele está rompendo as barreiras das janelas, está em êxtase.

Ao mesmo tempo, essa opção de partir com a morte voluntária – que na vida se confirmaria biograficamente, ganha contornos trágicos ao tornar Virgínia personagem de livro e de filme. Tal qual a Ofélia, de *Hamlet*, ela se lança nas águas para se livrar não da própria vida, mas da própria loucura. É uma modalidade “diferente” de morte voluntária, conforme carta deixada para Leonard Wolf:

Querido,

Tenho certeza de que estou enlouquecendo de novo. Sinto que não podemos passar por outra daquelas terríveis fases. E desta vez não ficarei curada. Começo a ouvir vozes, e não posso me concentrar. Assim, estou fazendo o que me parece melhor. Você me deu a maior felicidade possível. Não creio que duas pessoas pudessem ser mais felizes até chegar essa doença terrível. Não consigo mais lutar. Sei que estou estragando sua vida. E que sem mim você poderá trabalhar. E você vai, eu sei. Está vendo, nem consigo mais escrever adequadamente. Não consigo ler. O que quero dizer é que devo a você toda a felicidade da minha vida. Você foi absolutamente paciente comigo e incrivelmente bom. Quero dizer isso - e todo mundo sabe. Se alguém pudesse me salvar, teria sido você. Perdi tudo, menos a certeza da sua bondade. Não posso mais continuar estragando sua vida. Não creio que duas pessoas tenham sido mais felizes do que nós fomos (Woolf apud Bell, 1988, p. 526).

Essa despedida de uma escritora cansada da própria mente é completamente diferente daquela modalidade de morte voluntária apresentada no filme *Sylvia*. A tanatografia audiovisual se constrói em multiplicidade. A discussão da partida voluntária retorna no filme na discussão que acontece na estação ferroviária. Essa conversa está no passado biográfico da Woolf personificada e tece camadas meta-tanatográficas:

JUNIOR, Augusto Rodrigues da Silva, SILVA, Gerlanea Taísa Toledo da, MEDINA, Roberto. Telas de papel: tanatografia audiovisual em *Sylvia* – paixão além das palavras e *As horas* . In: Revista **Falas Breves**, no.14, Breves-PA, junho de 2025. ISSN 23581069

– Tenho tolerado essa prisão. Tenho tolerado essa prisão. Eu sou cuidada por médicos, em todos os lugares. Eu sou cuidada por médicos que me informam dos meus interesses.

– Eles sabem quais são seus interesses.

– Não sabem. Eles não sabem os meus interesses.

[...]

– Não é você que está falando, Virgínia. É um aspecto da sua doença.

– Sou eu. É a minha voz.

– Não é você. Não é a sua voz.

– É minha e só minha.

– É a voz que você ouve.

– Não é! É a minha voz. Eu estou morrendo nessa cidade.

[...]

– Se eu estivesse pensando claramente, Leonard, eu lhe diria que eu luto sozinha no escuro, na imensa escuridão. E que só eu posso saber, só eu posso entender meu próprio estado. Se vive com a ameaça, me diga. Você vive com a ameaça da minha extinção. Leonard, eu também vivo. Este é o meu direito. É o direito de todos os seres humanos. Eu não escolho o anestésico sufocante dos subúrbios, mas o choque violento da capital. Essa é a minha escolha. O pior paciente, sim, até mesmo o mais baixo tem permissão de ter alguma opinião sobre a sua receita. Assim, ele define a sua humanidade. Desejo para o seu bem, Leonard, que eu pudesse ser feliz nessa tranquilidade. Mas, se for uma escolha entre Richmond e a morte... eu escolho a morte.

(*As horas*, cena 1:19:56)

As horas interpretam a morte, os corpos, a imagem do artista e a escrita como energias expressivas. Essa tanatografia audiovisual é uma forma de escrita do fim, não pela palavra, mas pela imagem, som, montagem e gestos. Há uma força cinêmica que inscreve a experiência do morrer como linguagem. Nas camadas intersemióticas de *As horas* (2003) traduzem e performam o fim. O trauma e o silêncio facultam essa intersemiose encarnada na finitude em que a tanatografia audiovisual move-se na essência de seres de película.

Escolhendo, de forma metonímica, algumas forças de tradução coletiva, ao contrário do filme *Sylvia*, temos forças criativas operando num conjunto harmônico de formas e expressões, textos e imagens, diálogos e cenas.

Desde o roteiro, de David Hare, que concatena os três tempos dramáticos advindos do romance e que os lança em três tempos filmicos – e que se unem pela câmera tanatovisual. Há um corte prolongado para cada época, mas cada época dialoga com falas se respondendo, se repetindo, se transformando em novas camadas metafóricas. O jogo dos diálogos, ora cruzando as imagens, a exemplo das compras de flores em cada ano-trama ou o desejo de partir de cada personagem, ora se repetindo, ora se presentificando leva à sensação de que aquelas falas acontecem, sempre, a quaisquer horas, em quaisquer vidas. Contadas nas páginas de um livro ou nas telas de pequenas salas escuras e coletivas, as vidas buscam saídas: algumas estando vivas para os outros; outras, deixando os outros livres para que vivam as próprias vidas.

A fotografia de Seamus McGarvey traduz o livro *As Horas* numa espécie de painel. Cada *frame* é uma página, cada cena conjuga um conjunto de *fotos* que contam algo do livro e do roteiro, dos personagens e de um narrador que se confunde com a câmera. Sentimos que o diretor de fotografia quis aproximar-se não só do narrador do livro, mas do que é sugerido do livro quando sabemos que Richard escrevera utilizara a vida de Clarissa para construir sua personagem principal.

Importa lembrar que o livro de Richard, lido, inclusive pela florista do prólogo (e que há personagens do filme dentro do romance imaginário), gera um efeito de *mis-en-abîme*. Esse encaixamento é conseguido pelo cruzamento de personagens escritores e leitores, que assim enformam intersemioticamente a trama-romanesca e a montagem: 1) escritores: Virginia e Richard; 2) Leitores: Personagens leitores de Richard: 2.1) Clarissa, editora, amiga, assistente; a Florista; o ex-marido de Richard [Louis Waters]; a mãe de Richard [Laura; chamada de a *monstra*]; 2.2) Personagens-leitores de Virginia Woolf/Leitores de *Mrs Dalloway*: Virgínia que “lê” e relê enquanto inscreve o destino da personagem que “teria de morrer”; a Laura “do passado” [e leitora do filho no presente]; o próprio Richard com a Clarissa [que recebe o apelido *Mrs Dalloway*]; o marido-editor de Virginia; (e o roteirista que reverbera respondível e criativo em todo o processo.

A música de Philip Glass é um enquadramento. Tecendo a narrativa, ela conta na história e, mesmo que ela não seja toda “original”, apresenta uma unidade condutora dos sentimentos tanatográficos. As músicas prolongantes *The poet acts* e *Morning passages* criam uma ambição sonora, verdadeira “condução-narrativa” de polifonias. Elas tocam os sentimentos do espectador em várias camadas.

JUNIOR, Augusto Rodrigues da Silva, SILVA, Gerlanea Taísa Toledo da, MEDINA, Roberto. Telas de papel: tanatografia audiovisual em *Sylvia* – paixão além das palavras e *As horas*. In: Revista **Falas Breves**, no.14, Breves-PA, junho de 2025. ISSN 23581069

A musicalidade, num fio condutor, nos conduz à aura de belo que extrapola o livro no sentido de tornar os sentimentos narrados audíveis. Ao mesmo tempo, a música está sempre se movendo nas tensões tanatológicas provocadas pela loucura e pela iminência de morte. *Something she has to do*, nos lembra cantigas de contos de fadas (como acontece em *Labirinto do fauno* – Pan's Labyrinth, 2006; ou no filme *Em busca da Terra do Nunca*; *Finding Neverland*, 2004: os acordes do piano parecem caminhar dentro dos corações espectadores. As cordas, quando entram, hipnotizam e deslizam em junções polifônicas, em nuances que angustiam, mas que trazem alguma fé – na vida, na arte, no encontro.

A Montagem, de Peter Boyle, impressiona pelo grau matemático que gera poesia e andamentos progressivos. O espectador é “jogado” pela musicalidade de uma trama a outra num ritmo doce e tenso, em que cada corte, cada passagem enforma a performance de personagens do livro na atuação corporal de atores.

A presença, quase quixotesca, de Virginia Woolf: na condição de personagem dentro do filme, autora que escreve enquanto o tempo filmico se desenrola, a reverberação de Clarissa “sendo criada” a partir de *Mrs Dalloway* impacta nas vidas à sua volta. Enquanto a Virginia-personagem deseja salvar a personagem e as leitoras de Virgínia não se matam, a decomposição biográfica de seu trespasso voluntário enreda todas as partes do livro e do filme.

Virgínia e Sylvia: míticas, trágicas, simbólicas. Na loucura e no suicídio como possibilidade criativa, há loucos e suicidas com obra e sem obras. A “libertação” máxima perante a loucura gera essas mortes voluntárias não para se livrar da vida, mas para se livrar da loucura (lembrando a Ofélia afogada de *Hamlet*).

A cronotopia filmica é toda estruturada na montagem e nos diálogos. Se no filme sobre Plath os pontos de encontro da tradução coletiva são delimitados, em *As Horas*: simultaneidade, responsabilidade, moto-contínuo, são efeitos conseguidos nos cortes, na quebra do enredamento de cada conjunto narratório, nas temporalidades múltiplas e espacialidades tanatográficas. Ao mesmo tempo, cenários e figurinos sempre se respondem, sempre lançam dramas e metáforas em tempos e espaços – para que tudo seja único na tela cronotópica. Vemos um cinema que apenas adapta em Sylvia e um cinema que incorpora o processo do morrer como linguagem. Assim, a tanatografia audiovisual surge como uma forma específica de intersemiótica, onde a tradução entre signos é direcionada para a representação da finitude. A câmera é a testemunha, a montagem o lamento e a JUNIOR, Augusto Rodrigues da Silva, SILVA, Gerlanea Taísa Toledo da, MEDINA, Roberto. Telas de papel: tanatografia audiovisual em Sylvia – paixão além das palavras e As horas . In: Revista **Falas Breves**, no.14, Breves-PA, junho de 2025. ISSN 23581069

iluminação entoam uma aura fúnebre, como se velas acessas estivessem nas cenas. *Thanatos* e grafias audiovisuais enformam cortejos, réquiescere para a única certeza: a morte.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BELL, Quentin. **Virginia Woolf: uma biografia**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- CUNNINGHAM, Michael. **As Horas**. Trad. Beth Vieira, São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.
- GANDARA, Lemuel. **A tradução intersemiótica do texto literário para o cinema: o caso de Capitu**. Revista Esferas, v. 6, p. 99–111, 2015.
- GLASS, Philip. **The Hours: Original Motion Picture Soundtrack** [trilha sonora]. Estados Unidos: Nonesuch Records, 2002.
- JAKOBSON, Roman. **Questões de linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo herege**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.
- PLATH, Sylvia. **A redoma de vidro**. Trad. de Chico Mattoso. 2. ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019.
- PLATH, Sylvia. **Os Diários de Sylvia Plath**. 2. ed. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Biblioteca azul, 2017.
- PLATH, Sylvia. **The Collected Poems**. Org. Ted Hughes. New York: Editora Harper & Row, 1981.
- SILVA, Flaviana de Castro. **Sylvia Plath em romance, filme e realidade: cinebiografia comparatista da poeta fragmentada**. Revista Ininga, v. 7, n. 2, 2020.
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. **Tanatografias e decomposições biográficas: discurso da morte na literatura**. Revista da Anpoll. v.1. n.30, 2011.
- SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. **Tanatografia e morte literária: decomposições biográficas e reconstruções dialógicas**. Revista ComCiência (UNICAMP). v. 11, p. 1-10, 2014.
- JUNIOR, Augusto Rodrigues da Silva, SILVA, Gerlanea Taísa Toledo da, MEDINA, Roberto. Telas de papel: tanatografia audiovisual em Sylvia – paixão além das palavras e As horas . In: Revista **Falas Breves**, no.14, Breves-PA, junho de 2025. ISSN 23581069

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da; Gandara, Lemuel. **Tim Burton e Dostoiévski: o diálogo dos mortos no cinema literário.** Temática (João Pessoa. Online), v. 10, p. 1-15, 2014.

STAM, Robert. Introdução à teoria da adaptação. In: STAM, Robert. **Literatura e cinema: o reencontro das artes.** Tradução de Daniel Puglia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 55-78.

WAGNER-MARTIN, Linda. **Sylvia Plath: A Literary Life.** 2. ed. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

FALASBREVES

JUNIOR, Augusto Rodrigues da Silva, SILVA, Gerlanea Taísa Toledo da, MEDINA, Roberto. Telas de papel: tanatografia audiovisual em Sylvia – paixão além das palavras e As horas . In: Revista **Falas Breves**, no.14, Breves-PA, junho de 2025. ISSN 23581069