

maneira, assistir aos divertidos “Solfredora” e “Maygera” de *Casseta e Planeta*, programa paródico e “rabelaisiano”, nem sempre de alto nível, permite que o grande público possa até tornar-se crítico televisivo, com força e dignidade. O público brasileiro é inteligente, e não ficou escravizado.

## Referências

ABRAMO, Bia. Falabella e Talma operam milagre às sete. *Folha de S.Paulo*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/indices/inde15052005.htm>> Acesso em 15 maio 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1998.

BARBERO, Jesus Martin. *Dos meios às mediações*. 2.ed. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. *Tela total: mito-ironias da era do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 1997.

BLOCK DE BEHAR, Lisa. *Dos medios entre dos medios*. Sobre la representación y sus dualidades. México; Buenos Aires: Siglo XXI, 1990.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e o mercado. In: ZIZEK, Slavoj. (Org.) *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 279-96.

KUNDERA, Milan. *El telón*. Barcelona: Tusquets, 2005.

MELO, José Marques de. *As telenovelas da Globo*. São Paulo: Summus, 1988.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac, 2003.

SHKLOVSKI, Víktor. *Teoria della prosa*. Torino: Einaudi, 1979.

ZIZEK, Slavoj. Multiculturalismo, ou a lógica capital do capitalismo multinacional. In: (Org.) *Zizek crítico: política e psicanálise na era do multiculturalismo*. São Paulo: Hacker, 2005, p.11-45.

## *Silence becomes you: a linguagem híbrida do filme contemporâneo*

Brunilda T. Reichmann\*

**RESUMO:** Este trabalho apresenta uma análise da interpenetração dos poemas “The goblin market”, de Christina Rossetti, e “Go and catch a falling star”, de John Donne, com o filme *Silence becomes you* (2005), de Stephanie Sinclair. A fusão dos poemas com a diegese (intermedialidade ou narrativa híbrida), caracterizada pela saturação de cor e de luz das imagens, pelo roteiro não-linear e descomprometido com a realidade, cria uma narrativa fílmica maravilhosa semelhante ao poema de Rossetti.

**PALAVRAS-CHAVE:** Realismo maravilhoso, intermedialidade, imagem.

**ABSTRACT:** This paper presents an analysis of the interpenetration of the poems “The goblin market”, by Christina Rossetti, and “Go and catch a falling star”, by John Donne, with the film *Silence becomes you* (2005), by Stephanie Sinclair. The fusion of the poems with the diegesis (intermediality or hybrid narrative), which is marked by images saturated with light and color, by means of a non-linear script with no commitment to reality, creates a wondrous filmic narrative similar to Rossetti’s poem.

**KEYWORDS:** Wondrous realism, intermediality, image.

Este trabalho apresenta algumas noções de realismo maravilhoso, mágico e fantástico como introdução à análise do filme *Silence becomes you* (2005), de Stephanie Sinclair. O objetivo principal, no entanto, é trabalhar a relação de intermedialidade com os poemas fantásticos ou maravilhosos “Goblin market”, de Christina Rossetti, “Go and catch a falling star”, de John Donne, e com a canção medieval *Rose*. Os poemas e a canção fundem-se na produção do filme de forma e com visibilidade diferentes, e o produto final também carrega em si marcas explícitas do

---

\* Professora aposentada da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professora titular do mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade (Uniandrade).

realismo maravilhoso. Como nos contos de fadas, as protagonistas vivem em um “castelo” isolado de tudo e de todos, têm uma vida de princesa, pois não precisam trabalhar para sobreviver; o rapaz escolhido para ser o pai do herdeiro é um “príncipe” de outras terras. Além disso, o filme inclui um refrão alquímico e trata de acontecimentos que nem sempre têm relação com o mundo real.

Esse refrão alquímico nos remete à magia da transformação de metais inferiores em ouro. Nos primeiros minutos da projeção, escutamos uma *voice-over* que diz ao espectador: “*Write the story in your blood, and you will turn your bones from lead into gold*”.<sup>1</sup> O refrão implica o abandono das velhas oficinas de mágicos, para transformar o ser humano num alquimista de si mesmo e transformar seus próprios ossos em ouro ao experimentar a vida com paixão. O pai (já falecido), autor do refrão, aparece inúmeras vezes no filme, repetindo a frase para suas filhas ainda meninas, ao ensinar-lhes música, pintura, e ao tentar desenvolver-lhes o poder da mente. Segundo o pai, a paixão deverá marcar todas as atitudes das meninas, do simples tocar da flauta até atear fogo em objetos apenas com o poder da mente. Essa realidade mágica faz parte do cotidiano das irmãs Violet (Alicia Silverstone) e Grace (Sienna Guillory), que só têm contato com o pai e da mãe (no passado) e não têm contato com outras pessoas (no presente).

Irlema Chiampi (1980), em *O realismo maravilhoso*, propõe distinções entre as diferentes manifestações de realismo que ultrapassam as fronteiras do cotidiano. Segundo ela, esse realismo pode ser maravilhoso, mágico e fantástico. No início do estudo, Chiampi (1980, p.19) alerta o leitor para o uso indiscriminado da expressão “realismo mágico”, da crítica latino-americana, pois a expressão “veio a ser um achado crítico interpretativo e cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (‘mágica’) da realidade”. Escritores latino-americanos depois dos anos 1940, segundo Chiampi, rompem com o dis-

<sup>1</sup> “Escreva a história no seu sangue, e seus ossos se transformam de chumbo em ouro.”

<sup>2</sup> “Nunca me ocorreu nada, nem pude fazer nada que fosse mais assombroso que a realidade.”

<sup>3</sup> “O realismo mágico é um dos procedimentos usados pelos escritores hispano-americanos com a intenção de apreender e plasmar os componentes essenciais das terras e dos povos de seu continente.”

curso realista ao utilizar: “a desintegração da lógica linear de consecução e de conseqüência do relato...; a caracterização polissêmica dos personagens e a atenuação diferencial do herói; um maior dinamismo nas relações entre o narrador e o narratário...” (ibidem, p.21). O realismo mágico registra um novo modo de ver a realidade pelo narrador. Seria esse *modo de ver* “mágico”, como quer Chiampi, ou seria a *realidade* “mágica”, como quer Gabriel Garcia Márquez, que diz (cf. Ferrer, 1990, p.88): “*Nunca se me ha ocurrido nada ni he podido hacer nada que sea más asombroso que la realidad*”?<sup>2</sup> A magia do cotidiano resgatada por escritores latino-americanos é assim descrita por Ferrer (1990, p.89): “*El realismo mágico es uno de los procedimientos empleados por los escritores hispanoamericanos en su intento de aprehender y plasmar los componentes esenciales de las tierras y de los pueblos de su continente*”.<sup>3</sup> Chiampi descarta a expressão “realismo mágico” e opta pela expressão “realismo maravilhoso”, porque, segundo ela, a magia mesmo nos textos latino-americanos vem em segundo plano e o termo “maravilhoso” já é consagrado pela Poética e pelos estudos críticos em geral.

Em *Silence becomes you*, além da ênfase no elemento mágico, o espectador observa as personagens que transitam no mundo dos vivos, mas as aparições do pai e da mãe, já mortos, podem levar o espectador a indagar se eles realmente voltam à vida ou se as aparições são resultado da lembrança poderosa dos pais na memória das duas irmãs (entre 23 e 27 anos) que, em vez de recordar, revivem momentos do passado como se acontecessem no presente. Só existe um momento em que essa segunda explicação não se aplica. Voltaremos a ele mais tarde. As aparições não se resumem aos mortos; tampouco incluem as protagonistas como crianças dentro do presente da narrativa.

Tzvetan Todorov (2004), em *Introdução à literatura fantástica*, dez anos antes de Chiampi, trabalha também a noção de realismo maravilhoso, mas coloca sua ênfase no fantástico, como uma abordagem estrutural de um gênero literário. Para ele, a presença do sobrenatural é uma con-

dição essencial para a existência do fantástico. O sobrenatural de Todorov pode ser definido como aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, que trata da existência de ocorrências inexplicáveis ou de fatos que não poderiam ter acontecido, como a volta de um morto à vida. Narrar ocorrências impossíveis que transgridem as leis da natureza e transtornam a estabilidade do leitor é uma característica da narrativa fantástica, segundo Todorov. Para ele, o fantástico acaba por criar uma hesitação no leitor ante acontecimentos não explicáveis pela razão. Essa hesitação pode ser apreendida como um reflexo ou elemento especular da personagem, que também hesita diante dos acontecimentos que escapam à esfera natural. Segundo Todorov (2004, p.38-9), para a existência do fantástico é necessário que

três condições sejam preenchidas. Primeiro é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem... Enfim é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”.

Retornando a Chiampi (1980, p.48), o maravilhoso, segundo ela, é também “o ‘extraordinário’, o ‘insólito’, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano” e não estabelece uma contradição com o natural. Continuando, ela escreve:

Maravilhoso é o que contém a *maravilha*, do latim *mirabilia*, ou seja “coisas admiráveis” (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas as *naturalia*. [...] Em sua segunda acepção, o maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais. [...] Pertencem a outra esfera (não humana, não natural) e não têm explicação racional. (ibidem)

*Silence becomes you* como narrativa (com sua atmosfera de conto de fadas, as aparições de mortos, a magia como uma apologia ao poder do homem) e pela fusão dos elementos intermediáticos maravilhosos (o poema de Rossetti com seu mercado de duendes que seduzem, por meio de seus pregões, incautas donzelas a experimentar seus frutos, e com o poema de Donne – nem tão relacionado ao maravilhoso como o primeiro – com a (im)possibilidade de se pegar uma estrela cadente ou engravidar uma raiz de mandrágora, tão impossível quanto encontrar uma mulher honesta), pode ser considerado maravilhoso dentro das duas concepções colocadas por Chiampi. Além dessas características, o filme segue algumas das funções específicas da narrativa maravilhosa, segundo o estudo do estruturalista Vladimir Propp, que antes de Chiampi e Todorov, em *A morfologia do conto maravilhoso* (1928), propõe 31 funções específicas da narrativa maravilhosa.

Ao analisar cerca de trinta contos, Propp chega à conclusão de que as funções dos contos maravilhosos estão relacionadas às ações das personagens, e elas são: afastamento, proibição, transgressão, interrogatório; informação, ardil/fraude, cumplicidade; malfeitoria/dano/traição/vilania, mediação/momento conectivo, decisão do herói, partida do herói, designação da prova, enfrentamento da prova, recebimento de ajuda (adjuvante), deslocamento espaço-temporal, combate, estigma, vitória, reparação da falta, regresso do herói, perseguição, salvamento, chegada incógnita, pretensões infundadas/falso herói, designação de tarefa difícil, solução/realização da tarefa, revelação do herói (com nova aparência), desmascaramento do falso herói, transfiguração, castigo e recompensa. (in *Jornalismo e Linguagem*, s. d.)

Ao assistir ao filme *Silence becomes you*, torna-se claro que Sinclair subverte várias características da narrativa maravilhosa, até porque o momento presente não é o ideal para a consumação de histórias de amor nem para narrativas lineares com final fechado e feliz. As subversões serão discutidas à medida que analisarmos os elementos das di-

ferentes mídias que produzem um terceiro tipo de texto, o texto híbrido. Pode-se antecipar, no entanto, que o filme segue o esquema tradicional da narrativa, com alguma diferença, pois, antes da vinda de Luke (Joe Anderson), as irmãs parecem ter uma relação harmoniosa, apesar de não seguirem o padrão de vida da maioria das pessoas. Elas estabelecem um plano e, ao consumá-lo, dão início à complicação, pois Violet começa a quebrar as regras estabelecidas, segue o primeiro clímax (consumação do relacionamento sexual de Violet e Luke) e as muitas dificuldades no relacionamento entre os dois. A resolução e o desfecho parecem próximos quando Violet abandona a irmã e vai embora com Luke. Retoma-se a complicação, no entanto, quando Violet dirige de volta à mansão, enquanto o companheiro dorme. O clímax e a resolução dessa vez serão desastrosos, e um seguirá ao outro em movimento acelerado. Depois da tragédia, outro tipo de harmonia é restaurado. Uma análise mais detalhada dos elementos específicos do maravilhoso apoiar-se-á nas noções do fantástico de Todorov e do maravilhoso de Chiampi e nas funções das personagens do conto maravilhoso sugeridas por Propp. Pretendemos demonstrar como a presença e a subversão desses elementos ocorrem no filme *Silence becomes you*. Essa análise, no entanto, é subordinada à leitura dos elementos intermediários ou híbridos no filme. Até porque esses elementos possuem separadamente sua própria marca maravilhosa ou fantástica, mas o interesse concentra-se no resultado ou no produto final. Recorremos então às noções de Claus Clüver e de Júlio Plaza sobre intermedialidade e hibridização.

Clüver (2001, p.340), em “Estudos interartes: introdução crítica”, reflete sobre as diversas relações entre mídias, linguagens ou textos. Segundo ele, a relação intersemiótica ou intermedial se realiza quando um texto “recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis”; a multimídia se concretiza quando há “combinações de tex-

tos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes”; e a *mixed-media*, como o termo em inglês sugere, mistura de mídias, compreendendo “signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto”.

Em *Tradução intersemiótica*, Plaza (2003, p.65) diz que “A combinação de dois ou mais canais a partir de uma matriz de invenção, ou a montagem de vários meios pode fazer surgir um outro, que é a soma qualitativa daqueles que o constituem. Neste caso, a hibridização produz um dado inusitado que é a criação de um meio novo antes inexistente”. Esta hibridização (ibidem, p.206-7) pode ser resultado da interpenetração (intermídias), da justaposição (multimídia) ou da tradução (tradução intersemiótica).

A fusão do filme com os poemas de Donne e de Rossetti caracteriza a intermedialidade, a formação de um texto híbrido onde mais de uma mídia se interpenetram na criação de uma terceira ou do produto final. A fusão das mídias não se dá, no entanto, com a mesma visibilidade, resultado do grau de interpenetração das diferentes mídias ou linguagens na hibridização. A idéia de que o grau de visibilidade das mídias na matriz de invenção vai do grau zero (fusão realizada na mente do leitor implícito) até uma visibilidade absoluta (fusão visível aos olhos do leitor), leva-nos a crer que uma das mídias na intermedialidade pode fundir-se e estar presente no produto final com *visibilidade zero* (elemento “visivelmente” ausente no produto final), como *marca d’água* (elemento com visibilidade mínima), como *plano de fundo* (elemento com visibilidade média), como *primeiro plano* (elemento com visibilidade igual entre as mídias que se integram). Pode-se contestar, no entanto, que sem visibilidade de pelo menos duas mídias diferentes não haveria intermedialidade. Pode-se também contra-argumentar que o hibridismo acontece mesmo em situação de desequilíbrio ou assimetria, fazendo uma analogia com a estética do efeito. João C. de C. Rocha (1999, p.10) diz que “Partindo do pressuposto da existência de uma assimetria inicial em ambos (leitor e texto), a estética do efeito almeja compreender

o ato de leitura como uma forma de negociação daquela assimetria”. Da mesma forma, dá-se a negociação entre a assimetria da visibilidade entre as mídias na intermedialidade. Essa noção de assimetria pode ser relacionada a diferentes graus de visibilidade das mídias no produto final. Na visibilidade *grau zero*, o leitor precisa ser um narratário, um leitor informado, implícito, educado, pois a fusão das mídias não é visível e vamos depender do conhecimento do leitor para que ela se realize.

Tomemos como exemplo o poema “O mercado do duende” no filme *Silence becomes you*. Não há nenhuma referência explícita ao poema dentro do filme, portanto apenas aqueles que já leram o texto de Rossetti percebem que as duas irmãs do filme são inspiradas nas irmãs do poema narrativo. Podemos também nos apoiar em informação externa à produção final, como nesse caso, pois a produtora do filme relata, em entrevista, que o poema “O mercado do duende” esteve presente em sua mente durante a produção do filme. Como visibilidade *marca d’água*, temos a atmosfera mágica dos contos de fada no mesmo filme *Silence becomes you*, de Stephanie Sinclair. O conto de fadas é mencionado no início do filme, mas mantém-se subjacente durante toda produção. Como visibilidade *plano de fundo*, um bom exemplo seria a fusão do texto *O coração das trevas* (1902), de Conrad, e o filme *Apocalypse now* (1979), de Francis Coppola; outro exemplo seria o romance *Mrs. Dalloway* (1922), de Virginia Woolf, e o filme *As horas* (2002), do diretor Stephen Daldry. Como visibilidade *primeiro plano*, podemos citar a dança dionisíaca no romance *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar, e no filme homônimo (1999), de Luiz Fernando Carvalho. A dança, além de ser elemento intermedial no texto, carrega em si a intensidade da libertação do verbo do pai. A essa tentativa de classificar as diferentes visibilidades, podemos acrescentar que entre o grau zero e o primeiro plano podem ocorrer outras variações além daquelas que denominamos como *marca d’água* e *plano de fundo*, variações

que surgem à medida que deparamos com outras produções intermediais.

O elemento mais rico em *Silence becomes you* é, sem sombra de dúvida, a direção de arte – figurinos e cenários, especialmente os figurinos das irmãs Violet e Grace e a decoração interna da mansão. O figurino é baseado nas vestimentas de fadas medievais e caracteriza-se por cores fortes, vibrantes, variadas e saturadas. O interior da mansão é repleto de cortinas, mantas e cobertas também com cores vibrantes. As paredes seguem o mesmo padrão de cores e móveis antigos preenchem os espaços. Ao personagem masculino, pessoa de outra esfera da realidade, é negado um figurino especial. Luke veste-se como um rapaz comum do início do século XXI.

Em um determinado cômodo da mansão, há um sofá antigo contra uma parede de azul intenso, onde as irmãs são “fotografadas”. Usando câmara fixa, os “quadros” se repetem em determinados momentos do filme – repetição com diferença – e vão de um colorido não-saturado a um colorido intenso e saturado, com exceção do último que vai do preto-e-branco ao colorido saturado. Esses fotogramas revelam o estado de espírito das duas irmãs no decorrer do filme, formando um dos fios condutores na narrativa. Em outras palavras, os sete “quadros” das irmãs no sofá marcam a mudança do relacionamento entre as duas irmãs, o primeiro antes da vinda de Luke e outros seis depois de sua vinda para a mansão. No “quadro” da Figura 1,<sup>4</sup> segundo da série, as irmãs estão desoladas, pois Luke inadvertidamente entrara no quarto dos pais, um local “sagrado” e conservado fechado. As duas sofrem muito com a atitude de Luke, e Violet, à esquerda, deitada, deixa-se abater totalmente.

No primeiro “quadro”, Grace e Violet parecem ter uma existência marcada pelo desânimo, depressão, pois a única distração que têm na vida é a pintura, já que não saem de casa nem têm relacionamento com nenhuma outra pessoa. Após arquitetarem o plano (fora de cena) de tra-

<sup>4</sup> Todas as imagens incluídas neste trabalho foram captadas da internet.



Figura 1 – Segundo “quadro” dos vários que revelam o estado de espírito das personagens e marcam o desenvolvimento da narrativa fílmica.

zerem um homem para a mansão, o estado de espírito das irmãs se altera. Um dos possíveis significados do segundo “quadro” já foi mencionado. No terceiro, as irmãs estão juntas com o olhar perdido, como se olhassem ao mesmo tempo para o futuro e para o passado. Luke, em outro aposento, junta suas coisas e as coloca na mochila para ir embora. Se Luke tivesse realmente ido embora nessa ocasião, o destino dos três seria totalmente diferente. No quarto “quadro”, Violet está só e deploravelmente decepcionada, pois na segunda tentativa Luke abandona a mansão, após ter tido um envolvimento amoroso com ela. Grace adentra o “quadro” e tenta conversar com a irmã. No quinto, depois do retorno de Luke, ao ver que ele acabará por convencer Violet a partir por causa do crescente envolvimento amoroso entre eles, Grace retalha seu braço esquerdo e tem um ataque histérico no seu quarto. Na cama com Luke, Violet pressente que alguma coisa está acontecendo com Grace, sai da cama e vai ao encontro da irmã. As duas, nesse “quadro”, estão sentadas juntas no sofá, Violet com a cabeça deitada no ombro de Grace, com expressão de culpa e contrição. As maquinações de Grace não impedirão, no entanto, que Violet a abandone; e no

sexto “quadro”, Grace está só, deitada, encolhida no sofá. No sétimo e último “quadro”, depois da morte de Luke e da perda da gravidez de Violet, que vai de preto-e-branco a cores saturadas, as duas irmãs se olham profundamente, e Violet abandona Grace. A partida de Violet da mansão é certa, mas Grace não está em desespero, pois sabe que não está sozinha, está grávida. Parece que Grace dará início a um ciclo semelhante ao criado pelo pai: manterá seu filho(a) na mansão, ensinar-lhe-á as artes da alquimia, desenvolverá seu poder mental e suscitará um envolvimento apaixonado com as artes, especialmente a pintura e a música.

A narrativa fílmica de *Silence becomes you* é essencialmente rizomática e muitas vezes o espectador é levado a perguntar-se, sem obter resposta, do porquê de tantas vertentes narrativas. Pode-se dizer que a narrativa é inconclusiva, os planos vagos, as motivações nem sempre claras, os caminhos tomados, questionáveis.

O filme tem início com *voice-over* que recita a primeira linha do poema “Go and catch a falling star”, de John Donne, e acrescenta outras que não fazem parte do poema. Sabemos que a voz poética nesse poema afirma que não existe uma mulher honesta, e se essa existir, o “eu poético”, ao saber de sua existência e tentar encontrá-la, já teria dado tempo para ela tornar-se desonesta. No filme, a desonestidade aparece primeiramente ligada ao personagem masculino, e depois à mais velha das duas irmãs. No início, existe, entre elas, um forte laço de amor e dependência, pois elas vivem isoladas de tudo e de todos. Antes da vinda de Luke, elas já haviam arquitetado um plano que nunca é mencionado explicitamente, mas que pode ser entendido como trazer um rapaz à mansão, com quem possam se relacionar fisicamente, apenas fisicamente, para engravidar. Interessante notar aí a imagem do poema de Donne no segundo verso: “Get with child a mandrake root”.<sup>5</sup> A raiz da mandrágora assemelha-se aos membros inferiores femininos, como na Figura 2:

<sup>5</sup> “Engravidar uma raiz de mandrágora.”



Figura 2 – Raiz de mandrágora.

Com a gravidez, o “reprodutor” seria então descartado e as irmãs continuariam suas vidas dedicadas uma à outra. Fica claro durante as conversas entre as irmãs que o homem escolhido deveria cair na armadilha feita por elas. Violet, que sai em busca do rapaz, quebra esse compromisso ao interessar-se por ele como pessoa e ao sentir que está se deixando apaixonar. Parece, no entanto, que Luke é o rapaz perfeito para o plano, já que ele responde para Violet: “*Wrong guy. I don’t do love*”.<sup>6</sup> quando ela diz, ao evitar contatos mais íntimos, que espera que ele se apaixone por ela. Ao *afastar-se* (primeira das funções das personagens de Propp) de casa e dar início à epopéia, Violet ignora que esse será também o início do grande *conflito*, pois existe uma *proibição* (envolver-se sentimentalmente com o estranho) e uma *transgressão* (Violet se apaixona por Luke) e o plano das irmãs parece estar fadado ao fracasso. Luke, o anti-herói, que fora trazido bêbado para a mansão, percorre os aposentos na manhã seguinte na tentativa de entender onde se meteu e se apossa do dinheiro que as irmãs “plantaram” em uma das gavetas para o garoto de programa. Mais uma vez esse rapaz parece ser uma grande *fraude* que cai no ardil armado pelas irmãs.

Em relação ao poema de Donne, há uma *inversão de valores*: aqui é o homem que irá desempenhar o papel de desonesto até que, vítima de uma *cumplicidade involuntária* com Violet, esse papel passa a ser desempenhado por Grace,

<sup>6</sup> “Cara errado. Não faço amor.”

na tentativa de afastar a irmã do rapaz. Algumas transgressões já ocorreram: o herói é na verdade um anti-herói; o anti-herói é na verdade um vilão; Grace assume o papel de antagonista; o vilão assume o papel de herói ao apaixonar-se por Violet e tentar afastá-la da influência poderosa e malévola de Grace. É no início da diegese que o uso do poema de Donne torna-se responsável por um dos momentos mais patéticos do filme, quando Luke “realmente” pega uma estrela entre os dedos e Violet a engole, num movimento brusco como o de uma criança ao abocanhar uma guloseima. Se é possível pegar uma estrela cadente, então o filme parece estar querendo dizer que é possível encontrar uma mulher honesta. O amor que Violet sente por Luke lhe possibilitará uma entrega total, quando sentir que está sendo correspondida. A cena não deixa, no entanto, de ser de extremo mau gosto.

De onde surgiram essas duas irmãs tão peculiares? Do poema “O mercado do duende”, de Christina Rossetti, segundo Stephanie Sinclair. O poema, em sua segunda edição de 1862, teve a ilustração da capa realizada pelo irmão de Christina, o pintor Dante Gabriel Rossetti (Figuras 3, 4 e 5).



Figura 3 – Ilustração de D. G. Rossetti para a segunda edição de *Goblin Market and Other Poems*, publicada em Londres pela Macmillan, em 1862.



Figura 4 – (Detalhe) Ilustração de D. G. Rossetti para a segunda edição de *Goblin Market and Other Poems*, publicada em Londres pela Macmillan, em 1862.



Figura 5 – (Detalhe) Ilustração de D. G. Rossetti para a segunda edição de *Goblin Market and Other Poems*, publicada em Londres pela Macmillan, em 1862.

Nesse poema, selecionado por Harold Bloom para fazer parte do livro *Contos e poemas para crianças extremamente inteligentes de todas as idades: outono* (Rossetti, 2003, v.3), duas irmãs, Lizzie e Laura, vivem também isoladas, dedicam-se aos trabalhos caseiros e saem para outros afazeres, possivelmente a lavagem de roupa no arroio. Tarde após tarde as irmãs escutam os pregões dos duendes a oferecer os mais saborosos frutos, e Lizzie, tomada pelo desejo, acaba cedendo à sedução dos duendes em troca de um cacho de seu cabelo dourado. Depois disso, Lizzie nunca mais vê os duendes nem ouve seus pregões, e, enfraquecida pelo desejo de provar novamente os frutos, fica prostrada na cama. Ao perceber que Lizzie irá falecer, Laura, que por não ter provado dos frutos dos duendes ainda os vê e ouve seus pregões, tenta salvar a irmã e vai ao encontro deles para propor a compra de frutos. Eles se negam a vendê-los, a não ser que ela os experimente diante deles. Laura se recusa a prová-los, e os duendes, enraivecidos, atiram suas frutas na moça e as amassam contra seu rosto e corpo. Laura permanece firme até que, coberta pelas frutas despedaçadas e pelo suco que lhe escorre pelo rosto e corpo, corre para casa a fim de que sua irmã possa, ainda uma vez, experimentá-los. Dessa maneira, Laura salva Lizzie.

O poema tem uma conotação altamente sensual e sexual, pois é ao lamber o corpo da irmã que Lizzie se refaz como pessoa. As ilustrações a bico de pena, realizadas por Laurence Housman (Figuras 6 e 7) para a edição de 1862 da Macmillan, mostram as faces animais das duendes.



Figura 6 – Ilustração de Laurence Housman para a segunda edição 2. de *Goblin Market and Other Poems*, publicada em Londres pela Macmillan, em 1862.



Figura 7 – Ilustração de Laurence Housman para a segunda edição de *Goblin Market and Other Poems*, publicada em Londres pela Macmillan, em 1862.

Ao sugerir que não faz amor, Luke implicitamente está dizendo que faz apenas “sexo”, pois ele vive do dinheiro que lhe é pago por mulheres, assemelhando-se assim aos duendes com caras de animais do poema de Rossetti. Seu envolvimento físico com o sexo oposto não inclui sentimento, é animalesco. Ao apaixonar-se involuntariamente por Violet, Luke torna-se um rapaz diferente, e a vilania passa então para as mãos de Grace, transgredindo novamente as funções que lhe tinham sido atribuídas e destruindo o amor irrestrito entre as irmãs.

Grace, a mais poderosa e a preferida do pai por seus poderes mágicos e intensidade artística, assume o papel

da vilã ou da bruxa e inicia o processo de destruição do envolvimento amoroso de Violet e Luke. Consciente que ele é sensível ao seu poder mental e empenhada em mostrar que “ele não vale nada”, Grace planeja seduzi-lo e o faz, em princípio, invadindo o sonho do rapaz. Perturbado com a imagem e a sedução onírica de Grace, Luke torna-se uma presa fácil e, na ausência de Violet, não resiste à sedução da irmã da amada. Ao ser implicitamente perdoado por Violet, Luke a convence a ir embora daquela casa, o que fazem imediatamente. Grace direciona seu poder mental para fazer que Violet volte para casa e consegue seu objetivo. Novamente em casa, apenas por uma noite, como exige Luke, tentando provar que sua confiança no amado e na irmã não fora abalada, Violet ausenta-se novamente para ir ao mercado, enquanto Grace termina a pintura de Luke como São Sebastião.

É a primeira vez que Luke tem acesso ao ateliê de pintura das irmãs. O quadro de Luke como São Sebastião está quase completo. Impressionante a capacidade de observação e criação de Grace, pois os detalhes da pintura encontram correspondência total com o rosto e o corpo de Luke. Grace amarra as mãos do rapaz nas costas, reconstituindo o quadro do martírio do santo, que é julgado por ter bom coração e condenado a ser morto a flechadas. Em um momento de grande tensão, quando Grace tenta usar o arco e flecha para atingir Luke, ele deruba, depois de ter desamarrado as mãos, uma vela entre muitos elementos inflamáveis e morre entre as chamas, sob o olhar de poder e triunfo de Grace e desesperado de Violet que espia atrás do vidro da porta trancada. Como São Sebastião, que não morre depois de ter sido atingido por inúmeras flechas e jogado ao rio, Luke tampouco morre por flecha, morre no elemento de Grace, o fogo. O sofrimento violento da perda faz que Violet aborte o filho e parta definitivamente da casa. Grace passa seus dias à espera da volta da irmã, enquanto seu ventre cresce com o filho de Luke, resultado da sedução com o objetivo de desmascará-lo. Um resumo da diegese como esse pode le-

var o leitor a crer que a narrativa é linear e simples, mas, como já mencionamos, a narrativa é complexa, fragmentada, inconclusiva e rizomática.

Dentro daquele espaço de contos de fadas, as irmãs, sob a influência paterna, constroem um mundo à parte e testam seus dotes artísticos e alquímicos até a exaustão. Grace, a mais apaixonada e poderosa, tem a preferência paterna desde a infância. Ela está relacionada ao elemento fogo, enquanto Violet está relacionada à água. Quando Violet entrega-se a Luke, sua entrega é imageticamente relacionada com seu aprofundar-se nas águas para entregar-se a Netuno. Logo que Luke chega à mansão, Grace canta sobre a sereia e há um desdobramento imagético de Violet. Ela está ao mesmo tempo deitada no sofá e dançando com uma blusa brilhante como se fosse a cauda da sereia invertida. Imagens de desdobramento se sucedem entre as irmãs e o pai, as irmãs e a mãe, as irmãs e elas quando meninas, e atingem uma visibilidade total quando, ao olhar-se nos múltiplos espelhos à sua frente, Grace visualiza seu próprio rosto, sua mãe e seu pai, o que de certa forma retrata a complexidade de sua personalidade (Figura 8). A personalidade de Violet é menos complexa e sua paixão parece adormecida até encontrar Luke.



Figura 8 – Imagens refletidas e espelulares de Grace, seu pai e sua mãe (centro).

As imagens refletidas incluem o pai, a mãe e a própria Grace, mas é o pai que sempre teve uma ascensão poderosa sobre o desenvolvimento da filha mais velha. Encantado com Grace, canta-lhe os primeiros versos da canção medieval *Rose*: “*Rose, Rose, Rose, when will I see thee wed?*”,<sup>7</sup> quando ela era ainda criança, e a imagem, ao desdobrar-se em imagem do presente, extrapola a esfera da memória e tornar-se realidade em tempo presente. Ao ser preterida por Luke, a aversão de Grace ao rapaz assume proporções que escapam ao seu próprio controle. Violet, criticada intensamente pelo pai por faltar-lhe paixão para as artes e não ter o poder mental como o de Grace, torna-se semelhante à mãe, que não concordava com o isolamento das filhas. Violet é liberta pelo amor de Luke, que a acompanha no carro, mesmo depois de morto, quando ela deixa a casa definitivamente. Quando a câmera subjetiva capta a imagem do carro se afastando da casa sob o ângulo de Grace, ela não vê Luke, ao contrário de Violet.

Dentro das propostas de Propp, além das já mencionadas, outras se realizam e algumas são transgredidas. Ao ser o anti-herói da narrativa, Luke parte e abandona Violet, sem saber que ela está grávida. A *partida do herói* nesse caso não é para agir contra o inimigo apenas, mas para tentar evitar que seu envolvimento com Violet se intensifique, já que essa não quer, em princípio, acompanhá-lo. O Luke que parte, no entanto, não é aquele que tinha sido trazido à casa. Ele já não consegue vender seu “amor”. Em vista disso, o *herói retorna* ao seu lugar de origem, ou à mansão onde ele encontrara o amor. Esse retorno é recebido com alegria imensa por Violet, e com desdém supremo por Grace, que então prova que Luke não é confiável. O *herói* não passa, portanto, de um rapaz sem escrúpulos e movido ainda por desejos sexuais incontroláveis. Então ele parte novamente, dessa vez com Violet, mas é *ardilosamente* reconduzido, pela mulher que ama, de volta à mansão e lá é destruído por Grace. Sua *transfiguração* vai além de uma nova aparência, ele morre queimado. A mal-feitora é *punida*, pois passa o resto de seus dias a esperar por

---

<sup>7</sup> “Rose, Rose, Rose, quando a verei casada?”

Violet, mas é também *recompensada*, pois espera um filho (plano inicial das duas irmãs) de Luke, fruto da sedução para provar que ele era um mau caráter. Violet é *recompensada* ao libertar-se do poder da irmã e ir embora; mas como *punição*, perde o filho, resultado de um genuíno relacionamento amoroso com Luke.

O poder de Grace ultrapassa as fronteiras de sua mansão e a relação que tem com sua irmã é marcada por sensações características de gêmeas univitelinas. Várias vezes, durante o filme, Violet sofre as conseqüências dos poderes de Grace. A primeira indicação que as irmãs estão unidas por laços que vão além do sangue acontece quando Grace, enfurecida por Violet ter saído para passear de carro com Luke, queima o bilhete que Violet deixara e, com ele, a ponta do dedo. Violet, no carro, distante da casa, sente a dor do dedo queimado da irmã. Grace penetra, como já mencionamos, também pelo poder mental, os sonhos de Luke. Ela tem um objetivo bem definido ao desejar fazer parte do mundo onírico do rapaz. Ela quer acender em Luke o desejo de possuí-la. O objetivo é realmente alcançado na primeira vez que tem oportunidade de ficar a sós com Luke. No momento em que Grace e Luke estão transando, Violet, na cidade, tem uma terrível sensação no peito e se pergunta o que estaria acontecendo. Quando finalmente Violet concorda, em um ímpeto, abandonar a mansão paterna, Grace pega uma foto da irmã e começa a queimar uma das bordas. Violet começa a passar mal no carro até que Grace, assustada com o que poderia acontecer com a irmã, apaga o fogo e Violet é poupada. É nessa mesma ocasião que Grace vai repetidamente à janela e com a força do seu pensamento traz Violet de volta à mansão. O objetivo principal de Grace é manter Violet junto de si, e para tanto terá que destruir Luke. Em um momento semelhante ao anterior, quando Violet vai ao mercado, Grace mexe no motor do carro, para que Violet se demore mais. Dá-se então o confronto final, quando, com arco e flecha na mão, Grace ameaça Luke. Por inabilidade do desse, uma vela é derrubada e o poder

de Grace faz o resto acontecer. Ela alastra e intensifica o fogo que de uma pequena labareda envolve o corpo de Luke e ele padece.

Se acreditarmos que Grace tem poderes além dos normais, estaremos adentrando o reino do fantástico, mágico ou maravilhoso. Se optarmos por ver todos esses acontecimentos como coincidências, parecemos estar exagerando em nossa credulidade. Da mesma forma em relação às aparições do pai. Somos lançados a uma grande hesitação sempre que ele aparece. Podemos interpretar sua presença como projeção das mentes de Grace e Violet; no entanto, se alguma delas se recorda de um momento compartilhado com ele na infância, é como mulher vivendo naquele momento da diegese que, especialmente no caso de Grace, a recordação parece transformar-se num reviver. Portanto, tanto as aparições do pai como as da mãe (menos frequentes) e das meninas podem ser vistas como a revisitação de um momento no passado. As de Grace adulta e do pai, não. Mas até aí tudo, Grace pode reviver como mulher uma experiência da infância; mas como explicaremos a presença da menina Violet, ao ir em busca de Luke para levá-lo ao quarto de Violet mulher? Assustado com a aparição, Luke diz: “*You are just a child. Who looks after you?*”,<sup>8</sup> ao que a menina responde: “*I look after myself*”,<sup>9</sup> e o conduz pela mão. De desdobramentos *Silence becomes you* está repleto. Há até troca de olhares das mesmas personagens em desdobramento. A câmera sugere várias vezes essa manifestação por meio da quebra de imagens: enquanto uma imagem nítida se move ou pára, outra imagem, fora de foco, pára ou avança, construindo assim uma seqüência de imagens duplas e fragmentadas.

Em “O mercado do duende”, a magia negra (frutos que matam) dos duendes é quebrada pelo amor de Laura por Lizzie e o poema permanece como uma lição, tem um teor didático. Em *Silence becomes you*, os poderes a mágicos de Grace estão a serviço do mal e provocam dor, morte e sofrimento. Grace não pertence a um mundo encantado como o mundo dos duendes, ela é uma de nós, mas

<sup>8</sup> “Você é apenas uma criança. Quem toma conta de você?”

<sup>9</sup> “Eu tomo conta de mim mesma.”

<sup>10</sup> “Uma suspensão voluntária da descrença”, expressão usada por Coleridge, poeta romântico inglês.

foi rigidamente educada por um mago, seu pai. Se é necessária uma “*willing suspension of disbelief*”<sup>10</sup> ao ler o poema de Rossetti, a mesma atitude é necessária para assistir ao filme de Sinclair. Sem uma suspensão voluntária da descrença será difícil apreender todas as sugestões de uma realidade que ultrapassa as fronteiras da experiência cotidiana. A hesitação perdura, com certeza, mas o encantamento criado pelas personagens, pelo interior da mansão com suas cores vibrantes e saturadas ao contrastar com a paisagem branca e cinza da neve fora, nos remete a um mundo maravilhoso onde tudo (permanência de energias passadas, desdobramentos, presença de mortos, o poder destruidor de forças do mal) é possível e nada acontece por acaso. Cabe ao leitor ou espectador suspender sua descrença ou não e apreciar uma produção como *Silence becomes you* com olhos de quem olhando, escuta; ouvido, vê; e assim fica enlevado em sua perplexidade.

## Referências

- CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes: introdução crítica. Trad. de Yung Jung Im e Claus Clüver. In: BUESCU, Helena Carvalhão et al. (Org.) *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001. p.333-62.
- DONNE, John. Go and catch a falling star. In: CRAZ, Albert G. *English Literature II: 1600-1780*. New Dimensions in Literature Series. Wichita: McCormick-Mathers Publ. Co., 1967. p.19.
- FERRER, José Luis Sánchez. *El realismo mágico en la novela hispanoamericana*. Madrid: Grupo Anaya, S.A., 1990.
- JORNALISMO E LINGUAGEM: COMMUNITY PORTAL. s. d. Disponível em: <<http://jorwiki.usp.br/gdnot06/index.php>>. Acesso em 7 abril 2007.
- MIRANDA, Juvenal Manoel. Análise das funções das personagens no conto “O pequeno polegar”, de Charles Perrault. Disponível em: <<http://juvenalmm.vilabol.uol.com.br/DOC2.htm>>. Acesso em 7 abril 2007.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Notícias do fantástico*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROSSETTI, Christina. O mercado do duende. In: BLOOM, Harold. *Contos e poemas para crianças extremamente inteligente de todas as idades*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003. v.3, p.125-49.

SINCLAIRE, Stephanie. *Silence becomes you*. Sequence Film and Motionfx em associação com International Film Collective. 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

## Paisagens imaginárias: fragmentos de cultura, palavra e imagem

Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo\*

**RESUMO:** O artigo discute a relação palavra, imagem e imaginário na construção estética da paisagem, por meio do diálogo entre textos literários e a pintura de Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) que, ao restaurar os elos entre memória e natureza, apresenta fragmentos e ruínas de paisagem e literatura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Paisagem, memória, literatura, pintura, Guignard.

**ABSTRACT:** This article discusses the relation between word, the imaginary, and image in the aesthetic construction of landscapes, through a dialogue between literary texts and the painting of Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) who, whilst restoring the links between memory and nature, presents fragments and ruins of landscape and literature.

**KEYWORDS:** Landscape; memory; literature; painting; Guignard.

Paisagens, país  
feito de pensamento da paisagem,  
na criativa distância espacitempo  
à margem de gravuras, documentos,  
quando as coisas existem com violência  
mais do que existimos: nos povoam  
e nos olham, nos fixam. Contemplados,  
submissos, delas somos pasto,  
somos a paisagem da paisagem.  
(Drummond de Andrade, 1983, p.451)

O país feito de “pensamento da paisagem” na alegoria drummondiana ou as palmeiras, juritis, bananeiras e araçás que estão na letra de *Marginalia II*, de Torquato Neto,

---

\* Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).