



Universidade de Brasília  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Solange Salete Tacolini Zorzo

*DESMUNDO*: retratos e fotogramas metaficcionalis  
As relações dialógicas entre o romance de Ana Miranda e o filme de  
Alain Fresnot

Brasília  
2014

Solange Salete Tacolini Zorzo

*DESMUNDO*: retratos e fotogramas metaficcionalis  
As relações dialógicas entre o romance de Ana Miranda e o filme de  
Alain Fresnot

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura.

Área de concentração: Literatura e outras áreas do conhecimento.

Orientador: Professor Doutor André Luís Gomes.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília. Acervo 1017611.

Z88d Zorzo, Solange Salete Tacolini.  
Desmundo : retratos e fotogramas metaficcionalis: as relações dialógicas entre o romance de Ana Miranda e o filme de Alain Fresnot / Solange Salete Tacolini Zorzo. -- 2014.  
128 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais, 2014.  
Inclui bibliografia.  
Orientação: André Luís Gomes.

1. Miranda, Ana, 1951 - Crítica e interpretação. 2. Fresnot, Alain. 3. Análise do discurso narrativo. 4. Filme e literatura. I. Gomes, André Luís. II. Título.

CDU 869.0(81).09

Solange Salete Tacolini Zorzo

*DESMUNDO*: retratos e fotogramas metaficcionalis

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura.

Área de concentração: Literatura e outras áreas do conhecimento.

Brasília, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2014.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. André Luís Gomes  
(Presidente)

---

Prof. Dra. Susana Dobal  
(1ª Titular: Comunicação / UnB)

---

Prof. Dra. Elisabeth Hazin  
(2ª Titular: Poslit / UnB)

---

Prof. Dra. Sylvia Cintrão  
(Suplente: Poslit / UnB)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço,

primeiramente, a Deus Todo Poderoso pela minha vida;

ao meu marido Moacir Zorzo, pela paciência, compreensão, força e grande amor que me impulsionaram a chegar até aqui;

ao meu filho muito amado, Willian Zorzo, pequeno grande homem, pelos conselhos e por acreditar em mim;

aos meus queridos alunos do Curso de Letras da UNEB, pela força, pelo carinho e pela confiança;

de forma especial, a todos aqueles que acreditaram e me ajudaram de alguma maneira a chegar a esta etapa de minha jornada;

com todo o meu carinho e admiração, ao professor André Luís Gomes, meu orientador, que, mesmo de longe, esteve sempre presente nessa jornada por meio de palavras, orientações e incentivos. Seu acompanhamento foi a força propulsora do meu conhecimento.

Aos sinceros amigos que conquistei durante a pós-graduação na Universidade de Brasília (UnB) e aos demais amigos e companheiros que estiveram junto comigo.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB que deixaram muito de seus conhecimentos ao ministrarem suas disciplinas.

*“A arte é o oriente dos signos; quem não compreende  
o mundo icônico e indicial não compreende corretamente  
o mundo verbal, não compreende o Oriente, não compreende  
poesia e arte.”*

*Décio Pignatari*

## RESUMO

Das obras ficcionais de autoria de Ana Miranda, *Desmundo* (1996) foi o marco em sua criação literária. Ficção em prosa poética, o romance caracteriza-se pela voz narrativa feminina em primeira pessoa. É um olhar marginalizado ao contexto histórico brasileiro do século XVI, trabalhado de tal forma que suscita muitas imagens através dos sons, das cores e dos inúmeros significados que podem ser extraídos da narrativa. Essa riqueza de elementos imagéticos propiciou a transcrição fílmica pelo diretor cinematográfico Alain Fresnot. A partir de ambas as criações artísticas e seus elementos intra, inter e transtextuais, objetivamos analisar nesta dissertação o modo como o século XVI aparece nas obras a partir do olhar tanto de Oribela quanto da câmera cinematográfica, bem como efetuamos estudos interartes entre os dois *corpus* e a pintura barroca. Como aporte teórico, o trabalho contou com autores voltados para o foco narrativo, as relações intersemióticas entre literatura, cinema e pintura, além de pesquisadores que abordam sobre a metaficção historiográfica. Todas essas vozes contribuíram para a análise antitética do ser humano nas origens de nosso contexto histórico e das artes como um todo.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Desmundo*. Ana Miranda. Transcrição fílmica. Estudos interartes.

**ABSTRACT:**

From fictional works by Ana Miranda, *Desmundo* (1996) was a landmark in his literary creation. Poetic prose fiction, the novel is characterized by female voice first person narrative. It is a marginalized view about the Brazilian historical context of the sixteenth century, worked in such a way that raises many images through the sounds, colors and innumerable meanings that can be extracted from the narrative. This wealth of pictorial elements led to the trans-creation film by film director Alain Fresnot. From both artistic creations and their inter-and intra transtextual elements, this dissertation aimed to assess how the sixteenth century appears in the works from the view of both Oribela as the motion picture camera, and we made interart studies between the two corpus and Baroque painting. As a theoretical contribution, the work featured authors focused on the narrative focus, the intersemiotic relations between literature, film and painting, as well as researchers that address on the historiographical metafiction. All these voices contributed to the antithetic analysis of human origins in our historical context and the arts as a whole.

**KEYWORDS:** *Desmundo*, Ana Miranda, filmic transcreation, interart studies.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 <i>DESMUNDO</i> : retratos do século XVI.....	14
1.1 <i>O Desmundo retratos por Ana Miranda</i> .....	20
1.2 <i>O Desmundo</i> : fotogramas de Alain Fresnot.....	32
1.3    O olhar: foco narrativo nas obras.....	39
2 <i>DESMUNDO</i> : metaficção e interações.....	45
2.1    A fruição estética nas obras.....	47
2.2    A estética da imagem/do filme no romance.....	52
2.3    A estética do romance no filme.....	57
2.4    A pintura no romance e no filme.....	73
3 <i>DESMUNDO</i> : fotogramas do século XVI.....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	125

## INTRODUÇÃO

Vive-se em uma época totalmente dominada por imagens. Cada vez mais, o que era um texto apenas verbal passa a ser um texto verbo-icônico, isto é, um texto em que imagem e palavra se articulam. Por isso, a relação da literatura com as demais artes, o que sempre esteve presente em nosso meio, se fortalece a cada dia no contexto da dialogia entre os movimentos artísticos.

A literatura dialoga constantemente com as outras artes e cada uma delas tem uma linguagem própria dotada de suporte expressivo único. Cores, formas e volumes, sons e movimentos, palavras e imagens transmitem emoções e, iminentemente, provocam analogias.

O cinema, representação artística que tão estritamente se relaciona com a literatura, redimensiona a sua linguagem com a utilização da perspectiva. Não é mais o olhar da narradora-protagonista do romance que narra o enredo, mas são outros olhares e, dentre eles, o olhar-câmera conduzido e posicionado pelo realizador. Tal como o romance, a arte cinematográfica utiliza toda a potencialidade do ponto de vista ou das perspectivas da narrativa. Contudo, antes ainda da existência do cinema, a literatura já se utilizava de olhares subjetivos e de movimentos aprofundados.

Foram tais modos de conduzir a narrativa por meio desses olhares o que motivou a análise do romance *Desmundo*, de Ana Miranda, e sua versão fílmica, buscando e construindo analogias e percebendo os diálogos entre o romance, o filme e a pintura barroca, afinal, como afirma Walter Benjamin (1933, p. 362), “[...] o sentido tecido pelas palavras ou pelas frases constitui o suporte necessário para que apareça, com a rapidez do relâmpago, a semelhança”. No primeiro capítulo, intitulado “*Desmundo: retratos do século XVI*”, é apresentada uma abordagem histórica do contexto retratado no romance de Ana Miranda. A carta do Padre Manoel da Nóbrega, texto introdutório da narrativa romanesca, dá início à análise. A partir da missiva, são estabelecidas as relações analíticas, fundamentadas nos conceitos de Bakhtin sobre dialogia e no de heterogeneidade de Kristeva, em virtude de o texto de Nóbrega fazer parte da história e estar na obra fictícia em estudo.

Lopes e Mota (2008), entre outros historiadores, forneceram subsídios para uma melhor compreensão das abordagens de Ana Miranda. Na sequência, a dissertação de mestrado de Adriana de Assis (2006) sobre os contos de fadas presentes na obra em estudo também agregou conhecimentos. O trabalho de Assis traz, inclusive, diálogos travados com Ana Miranda sobre leituras e autores, os quais enriqueceram esta análise.

Após essa introdução, a criação romanesca foi situada no conceito que Hutcheon criou para “ficção historiográfica”. Segundo a autora, essas ficções retomam o passado histórico e dão voz aos “ex-cêntricos” de uma determinada época. A partir do termo decomposto, ao abordar exclusivamente a obra de Ana Miranda, são analisados excertos que representam a prosa poética da autora. Apesar de toda a linguagem metafórica, Miranda denuncia a situação vivida pela mulher e pelo índio do século XVI, os ex-cêntricos, além de outros personagens marginalizados, os quais habitam e/ou passam a habitar um novo mundo, ou ainda, um “não-mundo”.

Há, no romance de Ana Miranda, um “eu-lírico” que se expressa na narrativa, Oribela, e por meio desse eu-feminino-protagonista subjazem as características geralmente utilizadas nas obras poéticas, tais como musicalidade, metáforas, aliterações, jogos antitéticos, sinestesias e ritmos e um descritivismo imagético. Na ocasião da palestra proferida por Ana Miranda nos 50 Anos do Curso de Letras na UnB, a autora foi questionada quanto à transcrição do romance em arte cinematográfica. Em resposta, Miranda salientou que o que mais a preocupava no processo de transmutação era a linguagem, que não deveria e nem poderia ser modificada. A preocupação foi a mesma de Alain Fresnot, diretor do filme, segundo ele afirma em entrevista. Por isso, uma equipe de pesquisadores foi contratada para cooperar e/ou revisar a elaboração dos diálogos.

A transmutação de textos literários para o cinema não é um procedimento incomum e há várias teorias e teóricos que se ocupam(ram) dos procedimentos de adaptação/transcrição fílmica de romances e contos. Neste sentido, vale ressaltar que não há como a arte cinematográfica copiar fidedignamente a arte literária, afinal são duas artes distintas.

Para finalizar o primeiro capítulo, foi abordado o foco narrativo em ambas as artes. No romance, Oribela é a narradora-protagonista e todo o desmundo é visto

sob sua ótica e sentimentos. Já no filme, como será visto nos capítulos seguintes, a narração é construída e conduzida pela perspectiva da câmera, que direciona propositalmente o olhar do espectador e elege outros narradores.

O segundo capítulo, “*Desmundo: metaficção e interações*”, traz a hibridização artística. Também é retomada a questão de adaptação/transcrição da obra literária para a obra cinematográfica. Foi explorada nessa parte a questão intersignificativa do romance, verificando neste a presença das outras artes, e vice-versa. Para tanto, os estudos de Genette (1982, *apud* Stam, 2006) permitiram analisar as relações interartes nas obras. Sartre, Cândido e Aumont ajudam com suas teorias a entendermos a questão estética nas obras artísticas. A teoria disjuntiva e conjuntiva de Vernet situa a história de *Desmundo* no contexto social do século XVI.

A partir desses esclarecimentos, é demonstrada a estética artística em ambas as obras e por vezes o cruzamento destas, isto é, a literatura no cinema e assim reciprocamente. Nesta perspectiva, os conceitos de Vernet sobre “intriga de predestinação” e “frase hermenêutica” basearam a análise das narrativas, que, por sua vez, ilustram tais teorias. Nesse ponto, já é vislumbrada a personagem feminina que deveria se prestar a determinado papel naquela época, mas que cria entraves por não aceitar o seu miserável destino. Nem por isso a trama deixa de seguir a sua predestinação.

Na sequência, percebemos com Vernet a impossibilidade de acharmos “um narrador” na obra cinematográfica. Apesar de vermos através da câmera e esta confundir-se com o papel narrativo, são muitas as pessoas a interferirem no produto fílmico final: há uma “instância narrativa” formada pelos vários técnicos responsáveis pela arte. São eles: produtor, roteirista, fotógrafo, iluminador, montador, músico, entre outros.

A partir desses esclarecimentos, tanto no romance quanto no filme foram estudadas as peculiaridades de cada obra, com suas semelhanças e diferenças. Buscou-se a partir daí encontrar as técnicas cinematográficas presentes no romance e analisar os fotogramas, comparando-os com trechos de *Desmundo*.

Enfim, no terceiro e último capítulo, a culminância deste estudo, sob o título “Pintura no romance e no filme”.

Este trabalho não se pautou apenas nas artes do *corpus* em estudo, literatura e cinema, nas quais uma terceira arte pulsa veementemente: a pintura

(sem falar na fotografia, afinal o cinema é feito de fotogramas). Literatura-pintura-cinema formam verdadeiro amálgama em *Desmundo*. Como não poderia deixar de ser, o Barroco prevalece nos *corpus* analisados, uma vez que é o estilo predominante no final do século XVI e no início do século XVII. Ana Miranda e Alain Fresnot por serem, antes de mais nada, pesquisadores e estudiosos, inseriram o estilo em suas obras. Por meio das imagens verbais da escritora e visuais dispostas no filme, autora e diretor transpõem para as páginas e para a tela os conflitos pessoais e sociais da época.

Naquela época havia, de um lado, a perspectiva teocêntrica, tentando ser resgatada pela Contrarreforma, e, de outro, a antropocêntrica, herdada do Renascimento. O homem e a Igreja. Nem um nem outro apenas, mas ambos presentes e em constante conflito.

Esses elementos caracterizam *Desmundo* e, a partir deles, chega-se à arte Barroca. Há as cores utilizadas tanto nas descrições feitas por Oribela, quanto nas imagens captadas pela câmera, além dos conflitos internos e externos que envolvem os personagens principais. Em Oribela, por ser personagem principal, é mais nítida a contradição entre o profano e o sagrado, entre a dupla personalidade existente em si própria, salientada em ambas as obras, e por vezes representada em frente ao espelho. Orações, castigos, prazeres, entre outros, são elementos dessa dualidade.

Para um melhor entendimento da presença barroca, foi fundamental a dialogia presente em toda a esfera artística da época em análise. Valemo-nos do exame da obra *David* de Gianlorenzo Bernini e da ilustração da famosa passagem bíblica de Salomé com a cabeça de João Batista. A pintura do artista renascentista italiano Andrea Solario foi comparada à do artista barroco Michelangelo Caravaggio. Este cotejamento foi esclarecedor para a compreensão do movimento artístico em destaque.

O naturalismo barroco existente no romance e no filme ajuda a perceber a presença da fealdade e do grotesco, traços que se destacam na caracterização das personagens. Afinal são vários os elementos barrocos que se juntam e se opõem em *Desmundo*.

As passagens bíblicas são constantes no enredo de Ana Miranda, a exemplo das histórias de Maria Madalena e de Suzana, esta defendida pelo jovem

Daniel e retratada por diversos pintores barrocos. E também o nascimento de Jesus em uma manjedoura em contraste com a morte da liberdade de Oribela em *Desmundo*. Algumas dessas transcrições bíblicas foram examinadas em analogias com passagens romanescas e fílmicas de *Desmundo*.

Foi nessa teia antitética construída entre o bem e o mal, entre o humano e o animal, entre o pecado e o prazer, entre o céu e o inferno que nos enredamos para analisar comparativamente *Desmundo*, em que signos diversos também se entrecruzam e tecem a grande contradição: um mundo em *Desmundo*.

## 1 **DESMUNDO: retratos do século XVI**

A narrativa do romance *Desmundo* desenvolve-se a partir do atendimento ao pedido da carta de Manoel da Nóbrega endereçada a El-Rei D. João que no romance de Ana Miranda aparece como um paratexto, anterior ao texto romanescos e no filme, é lida durante o início da narrativa. Aqui percebemos a intenção de Ana Miranda em contextualizar sua obra:

Já escrevi a Vossa Alteza a falta que há de mulheres, com quem os homens casem e vivam em serviço de Nosso Senhor, apartados dos pecados, em que agora vivem, mande Vossa Alteza muitas orphãs, e si não houver muitas, venham de mistura delas e quaesquer, porque são tão desejadas as mulheres brancas cá, que quaesquer farão cá muito bem à terra, e ellas se ganharão, e os homens de cá apartar-se-hão do pecado. (MIRANDA, 1996, p. 7).

A carta traz em seu conteúdo a explícita necessidade da “importação” de mulheres brancas para garantir uma descendência legitimamente portuguesa aos “donos” do Brasil, pois, sem elas, as diferenças entre o opressor e o oprimido tenderiam a desaparecer nas gerações seguintes, herdeiras da nova terra, que inevitavelmente se “misturariam” aos “locais” através de relações sexuais e dos prováveis filhos. Além disso, como negras e índias não eram, via de regra, cristãs, qualquer relação com elas era vista como um atentado às regras de civilidade e de religiosidade que justificavam os processos de colonização (SILVA, 2008, p. 52).

Utilizar o excerto da carta do Padre Manoel da Nóbrega significa não somente situar historicamente o romance, mas também estabelecer uma relação dialógica no enunciado narrativo. Em Bakhtin, encontra-se o conceito de relações dialógicas que se manifestam no espaço da enunciação. Para o autor, todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam em um sistema estilístico harmonioso. Para ele, a língua se harmoniza em conjuntos, pois não é um sistema abstrato de normas, mas sim uma opinião plurilíngue concreta sobre o mundo. Neste caso, sobre o “desmundo” chamado Brasil.

A esse dialogismo Kristeva (1979) intitula “intertextualidade”. Para a autora, o termo designa a transposição de um (ou de vários) sistema (s) de signos em outro. Ao invés de manter o termo “intertextualidade”, Genette (1982 *apud* STAM, 2006) propõe o termo mais inclusivo “transtextualidade”, referindo-se a “[...] tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros textos, seja essa relação

manifesta ou secreta”. Genette postula cinco tipos de relações transtextuais, todos eles sugestivos para a teoria e análise da adaptação. No primeiro tipo de transtextualidade é retomada a denominação “intertextualidade”, que ele define como o “efeito de co-presença de dois textos” na forma de citação, plágio ou alusão. A intertextualidade, talvez a mais óbvia das categorias, chama a atenção para o papel genérico da alusão e da referência em filmes e romances. Esse intertexto pode ser oral ou escrito. Frequentemente, o intertexto não está explícito. São, mais precisamente, as referências a conhecimentos anteriores que são assumidamente conhecidos (STAM, 2006, p. 29). No caso de *Desmundo*, percebemos a intertextualidade tanto explícita quanto implícita. Afinal, na narrativa, o leitor é transportado ao século XVI por meio de elementos textuais utilizados por Ana Miranda. Exemplo disso é a citação do trecho da carta de Manoel da Nóbrega logo no início da narrativa.

A citação de Nóbrega está explícita no texto. Por outro lado, de forma complementar, cabe lembrarmos o “Tratado de Tordesilhas” assinado em 1494 por Espanha e Portugal, beneficiando este em relação aos territórios do continente americano. Segundo Lopez e Mota (2008), o tratado também determinou que os habitantes das novas terras descobertas por Portugal e Espanha se tornassem “fiéis servidores de Deus”. Assim, a conquista das novas terras assumiu a forma de uma nova cruzada, muitas vezes violenta, contra os autóctones pagãos.

Vale ressaltar que tanto o romance quanto o filme ilustram uma parte disso: o aumento das guerras, o cativo e a disseminação de doenças que dizimaram boa parte dos tupis do litoral do Brasil. Muitos, aqueles que conseguiram, fugiram para o interior e travaram uma resistência de séculos contra conquistadores europeus. Neste contexto, percebemos a intertextualidade histórica, até porque assumida por Miranda por meio de suas pesquisas, inserida na ficcionalidade tanto romanesca quanto fílmica.

Assis (2006, p. 7) aplica o conceito de palimpsesto para analisar *Desmundo*, com o intuito de revelar narrativas camufladas na narrativa:

Ao efetuarmos a raspagem palimpséstica do romance *Desmundo*, de Ana Miranda, encontramos um segundo plano, uma outra camada, na qual emergem textos que revelam ecos de uma voz movediça advinda da tradição oral, na qual comparecem contos de fadas, ritos de passagem, provas iniciatórias e, até mesmo, de um ideal de afeto, de amor traduzido pelo clichê do final feliz. A contribuição que estabelecemos com os palimpsestos, como ferramenta para a



análise de romances, ao associá-los aos mecanismos da recepção e às teorias semióticas, permitem ao leitor, a partir das marcas tatuagens indiciadas no texto, perceber as camadas, que herméticas, convivem em uma mesma narrativa. Somente o leitor pode, ao seguir os rastros deixados no texto-palimpsesto, bifurcar e descobrir outros caminhos narrativos.

Assis procura, em sua análise, textos implícitos de contos de fadas. Além deles, podemos observar a própria realidade do Brasil colonizado, até porque, para elaborar o romance, Miranda fez diversas “viagens de imaginação” após várias leituras de época. Em um *e-mail* em que responde a uma série de questionamentos sobre as influências das leituras e das pesquisas em *Desmundo*, Ana Miranda fala sobre sua criação:

Como pesquisei:

Meu método não pode ser chamado propriamente de pesquisa. Seria mais um trabalho de viajante da imaginação. Leio livros da época, e leio tantos, e tantas vezes que me impregno daquela realidade, daquela época. Há anos venho recolhendo livros sobre os diversos temas que pretendo abordar. Para a recriação da linguagem, li e reli textos do final do século 15 e século 16, de forma a absorver o espírito da linguagem. Recolho, anoto palavras, expressões, frases, versos, que pressinto terem lugar na minha narrativa.

[...]

Sim, muitas das expressões e palavras que uso são de Gil Vicente (*uxtix uxe xulo cá*, por exemplo), e também a descrição da passagem da rainha pelo caminho do mosteiro de Xobregas. Mas não me inspirei no parvo da barca para criar a Velha; inspirei-me, sim, nos parvos da História trágico-marítima para criar o parvo do *Desmundo*.

Guimarães Rosa também serviu de inspiração?

Muitas vezes quando eu me sentia muito só, perdida, desanimada, o Grande Sertão me chamava da estante e eu o abria, em busca de companhia, de coragem. E encontrei nos textos antigos muitas palavras de Guimarães Rosa, como por exemplo “nonada”, que eu achava ser um neologismo. Ele estava sempre presente, de uma forma ou de outra. (MIRANDA, 2004 *apud* ASSIS, 2006).

Diante dos episódios expostos nos deparamos com um impasse: é história ou ficção essa produção “palimpséstica” de Miranda? É neste impasse entre realidade e ficção que nos deparamos com o que Hutcheon (1991) designou de “metaficção historiográfica”. Para a autora, a metaficção historiográfica – assim como a pintura, a escultura e a fotografia pós-modernas – insere, e só depois subverte, o envolvimento mimético com o mundo. Hutcheon não o rejeita nem aceita simplesmente. Porém de fato modifica definitivamente todas as noções simples de

realismo ou referência por meio da confrontação direta entre o discurso da arte e o discurso da história (HUTCHEON, 1991, p. 39). Perloff (1985, 155-171 *apud* HUTCHEON, 1991) afirma que é sempre uma reelaboração crítica, nunca um “retorno” nostálgico. É a reelaboração da colonização do Brasil pelos portugueses, só que, como veremos na obra de Ana Miranda, sob o olhar feminino de Oribela. Afinal, a personagem é fictícia, é uma criação literária para *Desmundo*, assim como os outros personagens.

Na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não teria sentido para o leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância (HUTCHEON, 1991, p. 166).

Ao falar em “metaficção historiográfica”, Hutcheon (Ibid., p. 21) refere-se aos romances que ao mesmo tempo são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos.

Para criar o espaço ficcional em *Desmundo*, Miranda, como já abordamos, efetuou diversas pesquisas. O texto se passa no Brasil em 1555.

Em 1532 foi fundada a Vila São Vicente, a primeira do Brasil. Em 1534, o Rei Dom João III resolveu implantar no Brasil o sistema de Capitânicas Hereditárias, que já havia sido utilizado com grande sucesso nas colônias portuguesas de Cabo Verde, Madeira e Canárias, na África. Assim sendo, o território foi dividido em 15 lotes, constituindo 14 Capitânicas, doadas a 12 pessoas, na sua maioria, membros da burocracia estatal e da pequena nobreza de Portugal.

O rei praticamente abria mão de sua soberania e conferia aos donatários grandes poderes. Cabia a eles a responsabilidade de povoar e desenvolver a terra às próprias custas. Mas, devido ao tamanho da obrigação e à falta de recursos, a maioria fracassou. No final, das 14 capitânicas, apenas Pernambuco teve êxito, além do sucesso temporário de São Vicente. As demais capitânicas acabaram, e alguns dos donatários não só perderam seus bens como também a própria vida. Fracassado o projeto, em 1549 a Coroa portuguesa fez a segunda tentativa para controlar o território. Criou o I Governo Geral, nomeando Tomé de Souza governador, e transformou Salvador na primeira capital brasileira.<sup>1</sup>

A metaficção historiográfica, para Hutcheon (Ibid., p. 22), incorpora na

---

<sup>1</sup> Disponível em: <http://soulbrasileiro.com.br/main/brasil/historia-do-brasil/1-descobrimto-e-colonizacao-1500-1808/1500-1808/1500-1808/1500-1808/> Acesso em: 08 set. 2014.

narrativa os domínios da literatura, da história e da teoria. Sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (metaficção historiográfica) passa a ser a base para o repensar e o reelaborar as formas e os conteúdos do passado. Esta incorporação do passado se dá de forma paródica, expondo a ideologia subjacente da sociedade vigente.

Talvez a paródia tenha chegado a ser uma modalidade privilegiada da auto-reflexividade formal do pós-modernismo porque sua incorporação paradoxal do passado em suas próprias estruturas muitas vezes aponta para esses contextos ideológicos de maneira um pouco mais óbvia, mais didática, do que as outras formas. A paródia parece oferecer, em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista falar *para* um discurso a partir de *dentro* desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele. Por esse motivo, a paródia parece ter se tornado a categoria daquilo que chamei de “ex-cêntrico”, daqueles que são marginalizados por uma ideologia dominante. (HUTCHEON, 1991, p. 58)

Os discursos ex-cêntricos presentes em *Desmundo* são muitos. Há o discurso da mulher oprimida pela sociedade patriarcal. A mulher órfã, destinada ao casamento e à procriação, porém com desejos, com sonhos, mas constantemente reprimida. Essa mulher é representada por Oribela. Há também os ex-cêntricos indígenas, exterminados, escravizados pelo europeu que se autodenominou dono desse novo mundo. Há o próprio europeu animalizado em um mundo desconhecido, em um mundo hostil e bárbaro. Estes são os principais, todos retratados no romance e no filme. Porém, há ainda o discurso de uma mulher que se destacou no século XVI.

No romance de Ana Miranda, há a presença marcante de Dona Brites de Albuquerque, personagem histórica, encenada no filme por Beatriz Segal. Esposa de Duarte Coelho Pereira, primeiro donatário da capitania de Pernambuco, nasceu em Portugal aproximadamente em 1517, veio para o Brasil em 1533 e morreu em 1584.

Brites pisou pela primeira vez no solo pernambucano, em 1535, no lugar chamado “*Sítio dos Macacos*”, próximo de Igarassu, onde havia umas poucas casas de madeira, uma tosca fortaleza, e alguns índios “amigos”. Como Igarassu não oferecia as condições adequadas para moradia, procuraram então um lugar mais conveniente, e foram fixar-se, em Olinda, local onde hoje se encontra a colina da Igreja da Sé.

Dona Brites, como era conhecida, educou seus filhos na honradez e no cumprimento do dever. Era esposa dedicada e excelente colaboradora. Com a morte do marido, em 1554, e a ausência dos filhos que estudavam em Portugal, a viúva assumiu o governo da Capitania. Só em 1560, quando chegou a Pernambuco, seu filho mais velho, Duarte Coelho de Albuquerque, ela deixou de exercer o cargo, mas retomou-o, em 1572, ainda por motivo da ausência de seu filho que havia regressado novamente a Portugal. Mais tarde, em decorrência da morte do primogênito, ela passou o governo a seu segundo filho Jorge, que o assumiu na qualidade de terceiro donatário.

Dona Brites adotou a terra pernambucana como sua nova e definitiva pátria. Durante quase 50 anos acompanhou a vida da capitania que viu nascer, desde os primeiros anos difíceis e atribulados, com as lutas contra os índios, as tragédias da colonização, a expansão verde dos canaviais, e o florescer dos primeiros coqueiros que seu esposo introduziu no Brasil e que deram nova fisionomia às praias pernambucanas. Morreu trinta anos depois de seu marido. Brites de Albuquerque é considerada a primeira e uma das mais ilustres pernambucanas. A mãe dos pernambucanos<sup>2</sup>.

Esse dado histórico é imprescindível para o nosso olhar analítico às excêntricas mulheres do século XVI. Ao focalizar Dona Brites e construir a personagem Oribela, Miranda enfatiza que mesmo naquela época, a mulher possuía uma força extrema. Como veremos, há todo um contexto social que procura levar Oribela ao seu posicionamento de mulher, mulher órfã, mulher casada. Porém, ela, com toda ousadia, pela força interior observada em suas ações e divagações no romance (e no filme também), era uma mulher que, como Dona Brites, se destacara naquele selvagem desmundo masculino.

---

<sup>2</sup> GASPAR, Lúcia. *Brites de Albuquerque*. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>>. Acesso em: 7 set. 2014.

### 1.1 O *Desmundo*: retratos de/por Ana Miranda

Voltada para a linguagem, dotada de um brasilianismo intenso, Ana Miranda<sup>3</sup> realiza um trabalho de redescoberta e valorização do nosso tesouro literário, levando-a a dialogar com obras e autores de nossa literatura, em uma época em que as culturas delicadas são ameaçadas pela força de uma cultura universal. Fundada em séria e vasta pesquisa, recria épocas e situações que se referem à história brasileira, mas, primordialmente, dá vida a linguagens perdidas no tempo. Recebeu alguns prêmios, como o Jabuti e o da Academia Brasileira de Letras, e teve a sua obra traduzida em cerca de vinte países, além de conquistar expressivo número de leitores no Brasil. Ana Miranda consagrou-se igualmente pela inclusão de seu *Boca do Inferno* no cânon dos cem maiores romances em língua portuguesa do século XX, elaborado por estudiosos da literatura, brasileiros e portugueses (*O Globo*, 5/set./1998). Seus principais romances são: *Boca do Inferno*, 1989; *A última quimera*, 1995; *Desmundo*, 1996; *Amrik*, 1998; *Dias & Dias*, 2002; *Yuxin*, 2009. Todos editados pela Companhia das Letras. Nasceu no Ceará, em 1951, onde vive atualmente, após cinquenta anos entre Rio, Brasília e São Paulo.<sup>4</sup>

Dentre as obras da autora, detemo-nos no romance *Desmundo*, de 1996, *corpus* de análise de nossos estudos. Segundo Ana Miranda, após uma passagem de intimidade com a narrativa de Clarice Lispector, autora de grande estímulo libertador, sua obra desaguou em voz feminina na primeira pessoa, que assumiu tonalidades talvez medievais, renascentistas, manuelinas, e em um experimentalismo pós-moderno, trabalhando com a poesia, a narrativa trágico-marítima, o registro documental da passagem do século XV para o XVI, a tal ponto que a linguagem se tornou o próprio romance. Por influência da poesia e também da tradição quinhentista da didascália, surge um sentimento “gestáltico” e a forma poética se expressa no romance em capítulos breves anunciados por titulação. A poesia inunda a prosa, passando a ser o seu cerne. A trama, os personagens, os conteúdos, a imaginação importam menos que a linguagem.

---

<sup>3</sup> Vale ressaltar que, em 2012, o curso de Letras da UnB completou 50 anos e, na ocasião, foram convidadas personalidades que passaram pelo curso. Entre essas personalidades, a pesquisadora e autora de obras literárias e ex-aluna do curso, Ana Miranda, que fez um depoimento como estudante

<sup>4</sup> Disponível em: <<http://www.anamirandaliteratura.com.br/>>. Acesso em: 10 ago. 2013.

A mais fundamental de todas as questões de trajetória se desenrola em torno do tema do exílio, que se ergue dos romances como um fantasma negro e implacável, dominando-os e quase oprimindo: o exílio de personagens que são arrancadas de suas casas e aldeias e levadas a experimentar um *desmundo*, um mundo pelo avesso, uma desorganização do cotidiano, e o erro transformador. Wehling e Wehling (1994), em *Formação do Brasil Colonial*, retratam esse Brasil no trecho da carta do fidalgo e militar católico Villegaignon ao rei Henrique II, que veio ao Brasil com o duplo objetivo de estabelecer o domínio francês e servir de refúgio àqueles que quisessem se afastar das desavenças religiosas. A carta foi mandada do Rio de Janeiro em 31 de março de 1557, alguns anos antes da chegada das órfãs em *Desmundo*:

O país era totalmente deserto e inculto. Não havia nem casas nem tetos nem quaisquer acomodações de campanha. Ao contrário, havia gente arisca e selvagem [...]. Mas principalmente a vizinhança dos portugueses que, não tendo conseguido conservar sua posse, não podem admitir que nela estejamos e nos dedicam ódio mortal. (p. 72).

Nesse excerto, pode-se perceber que todos os que aqui vieram no início da colonização sentiram uma espécie de desenraizamento em um local que não poderia ser considerado mundo. O desenraizamento trouxe à obra de Ana Miranda uma sensação de exílio que poderia ser traduzido em um exílio mais emocional do que geográfico, e que corresponde ao âmago do romance de Cervantes, que é a oscilação entre realidade e sonho. O sentimento de exílio é correlato ao sonho, depende da existência do objeto ou do sujeito amoroso.

Essa sensação de exílio emocional é o cerne pulsante em *Oribela*, a narradora-protagonista do romance que se originou a partir do exílio geográfico. A ideia de mundo se dá desde o título, que se apresenta tanto como redução ao mundo de *Oribela*, quanto como o reconhecimento do leitor naquela moça em busca de sua “aldeia perdida”,<sup>5</sup> noção adquirida a partir do momento em que *Oribela* começa a se deparar com aquele ambiente contrário ao que havia idealizado.

*Desmundo* é uma narrativa em prosa, mas de intensa poesia, ou seja, uma prosa-poética. A poesia e a prosa constituem dois gêneros distintos, segundo

---

<sup>5</sup> Numa pausa poética, surge a visão das origens obscuras (“Prece a uma aldeia perdida”, 2004 – trecho do poema de sua autoria e citado por Ana Miranda em sua palestra na UnB), em que a aldeia canta a mais profunda das solidões: “E quando ali retornarmos/ verás que nunca nos fomos/ pois o lugar em que estamos/ o lugar onde estaremos/ é sempre o lugar que somos”.

convenções e normas. De acordo com Moisés (2003, p. 26), a poesia identifica-se por ser a expressão do “eu” por meio da linguagem polivalente, ou seja, metafórica, enquanto a prosa se distingue por colocar a tônica na apreensão do “não-eu”, empregando o mesmo tipo de linguagem. Sendo assim, é nítido que a poesia, no romance, desponta nas primeiras palavras de alegria de Oribela ao *retratar* a primeira imagem do Brasil:

A vista de uma colina distante tangeu dentro do meu coração música de boas falas, com doçainas e violas d’arco, a ventura mais escondida clareia a alma. Ali estava bem na frente a terra do Brasil, eu a via pelos estores treliçados, lustrada pelo sol que deitava. Uxtix, uxe, xulo, cá! Verdadeira? Tão pequena quanto pudesse eu imaginar, lavada por uma chuva de inverno, verde, umas palmeiras altas no sopé, por detrás de nuvens de tapeçaria, véu de leve fumo. Hio, hio, huhá. Espantada que a alegria pudesse entrar tão profundamente em meu coração, em joelhos rezei. Deus, graças, fazes a mim, tua pequena Oribela, a mais vossa mercê em idade inocente, um coração novo e um espírito de sabedoria, já estou tão cegada pela porta de meus olhos que nada vejo senão deleitos, folganças do corpo, louvores, graças prazentes e meu coração endurecido, entrevado sem saber amar ou odiar. Assim como o azeite acende o lume, a vista acende o desejo. Dá a mim a graça de muitas lágrimas com que lavar o meu sonho, maior que meu corpo. (MIRANDA, 1996, p. 11).

Nesse trecho, percebemos a linguagem polivalente de Oribela como expressão do seu próprio “eu”. A utilização de sinestésias para descrever os sentimentos da personagem – *a visão da colina tangeu no coração música... que clareia a alma. [...] lágrimas com que lavar o meu sonho...* – junta planos sensoriais diferentes cruzados em apenas um sintagma. Desse modo, a prosa poética se definiria como o texto literário em que se realizasse o nexos íntimo entre as duas formas de expressão, a do “eu” e a do “não eu”. É o “eu” poético de Oribela na expressão de uma órfã retirada de sua aldeia e lançada na terra que de forma alguma representará um mundo para ela. A não ser nesse primeiro instante, quando sua alma e seu corpo estão fatigados das penúrias da longa viagem e a sua visão é romanceada pelas expectativas guardadas em seu íntimo.

A musicalidade, a metaforização abundante, a divisão da frase em segmentos que recordam a cadência do verso caracterizam, por conseguinte, a forma como se processa a mescla da poesia com a prosa literária. A prosa literária explora, com mais razão, tais recursos quando se deixa impregnar de lirismo, como

é o caso do exemplo anterior. Em seguida, para justificar tamanha alegria ao avistar o Brasil, há a utilização da musicalidade poética: “[...] acabada a água do armário do camarote e só chuva para tomar, atinava eu que ia beber água fresca, água fresca, água fresca água fresca águafrescáguafresca larari Lara” (MIRANDA, 1996, p. 11).

A isto deve acrescentar-se uma outra via de validação dessa espécie de cumplicidade semântico-funcional entre figura e personagem: refiro-me a um elenco de termos cognatos que inclui “figura”, “ficção”, “ficcionalidade” e “fingimento”, todos eles dependendo dos radicais fig-, fict-,ficc-e fing-, de tal modo que podemos ler na figura uma espécie de designação fundacional da personagem como figura de ficção. (REIS, 2006, p. 34).

Aliados a esses elementos, há as ilustrações feitas pela própria autora, renunciando o que está por vir a cada capítulo do romance. Na comemoração aos cinquenta anos do Curso de Letras da UnB, citada anteriormente, a escritora Ana Miranda lembrou que ao ir para o Rio de Janeiro cursar Artes, Roberto Magalhães viu seus desenhos e seu primeiro comentário foi que estes eram muito literários. Como a própria autora afirma, *a literatura possui uma polifonia infinita. Ela é uma linguagem, a linguagem que vai além das palavras*. Para Bakhtin (2010, p. 73), “[...] o romance, tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal”. Ao aplicar a teoria do autor ao romance, podemos observar que *Desmundo* é composto de diversos pluralismos. O discurso histórico, o discurso da narradora, no caso do filme, da câmera, o discurso de época das personagens, os gêneros intercalados, as gravuras, entre outros signos.

O artista-prosador edifica este multidiscurso social em volta do objeto até a conclusão da imagem, impregnada pela plenitude das ressonâncias dialógicas, artisticamente calculadas em todas as vozes, e entonações essenciais desse plurilinguismo. Mas, qualquer discurso da prosa extra-artística – de costumes, retórica, da ciência – não pode deixar de se orientar para o “já-dito”, para o “conhecido”, para a “opinião pública”, etc. A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. (BAKHTIN, 2010, p. 88).

Na capa, há um ser estranho. Não é animal e nem humano aquele que engole o próprio rabo. Percebemos nele a junção das figuras ilustrativas dos capítulos. A cada desenho que introduz os capítulos, há uma mistura de algo animal e



humano – um mundo e um não mundo. O fato de o animal da capa estar engolindo a própria cauda nos remete ao oroboro.

O oroboro é a representação gráfica de uma serpente, ou de um dragão em forma circular, engolindo a própria cauda. O animal que engole a si mesmo é uma figura curiosa do simbolismo de um processo de contínua transformação, de um movimento circular incessante, rumo à infinitude, sem traços de fim ou começo. Oroboro é um nome de origem grega, e se refere ao animal que morde e penetra em si mesmo ao engolir o próprio rabo. No caso de *Desmundo*, pode significar a autodestruição de Oribela pelo ato de consumir a si própria, havendo até a coincidente (ou não) semelhança entre os nomes Oribela e Oroboro. Sete palavras, com alterações de três vogais e uma consoante, para seres que não se definem nem humanos, nem animais. Ainda, o fato de encontrar-se na forma circular é um arquétipo representativo de movimentos ininterruptos e pode representar também o “mundo” circular da personagem ao chegar às terras brasileiras. São divagações nossas, pois, sobre o nome “Oribela”, a Ana Miranda (2004) diz:

E Oribela, meu Deus, não me recordo se inventei esse nome, ou se o encontrei em algum texto da época. Gostei do nome porque é complexo, sugestivo. Sugere, como você observou, ouro, beleza, luz, boca (oris, em latim), Oriente, orientação, mas também se presta a uma interpretação pejorativa, como acontece com o comentário da sogra, dona Branca, que diz ser "nome de vaca". Nome estranho. Mas, quando o escolhi, pensei mais em origem. **O livro é sobre origens, do nosso país, de nosso povo, e a minha mesma.** Foi um momento em que me aproximei de mim, e de minhas origens. (In ASSIS, 2006, p. 92, grifo da autora).

Esse mundo circular por nós associado à narrativa é percebido, inclusive, na história da mulher, representada por Oribela. A percepção de mundo de cada sujeito, em seus discursos textuais, parece individual, mas é social. São vozes sociais em diálogo, a constituírem heterogeneamente o texto, assim ancorado historicamente e, por esta razão, dito *discurso*. Por mais que Oribela tente se impor contra os ditames da sociedade, no decorrer do tempo refreia as paixões e acaba por acatar as regras, impostas não só a ela, mas a todo indivíduo que constitui a sociedade. Consiste em não mais tratar os discursos como conjuntos de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são produtos dos signos, mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse *mais* que os torna irredutíveis à língua e ao ato

da fala (FOUCAULT, 2008, p. 55) São, portanto, vozes ideológicas da interdiscursividade, as que firmam a heterogeneidade constitutiva dos textos. Esse outro constituído socialmente é claro no trecho abaixo:

Na *Senhora Inês*, de velas rotas, muitas avarias, lançados os ferros a canalha de marinheiros não esperou, tirou seu barretes e ao chão no convés os perros gritaram desatinados, uns muito para rir, outros em doidas lágrimas, com as mãos para o céu louvaram a Deus chegar vivos, que não esperavam, em naus, mulheres são mau agouro, em oceanos, fêmeas são baús cheios de pedras muito grandes e pesados, sem serventia nem a ratos a não ser turbar as vistas, nausear as tripas, alevantar as mãos em súplicas e trombetear por causa alguma, só pelo prazer, feito os demos. E fôramos sete mancebas, umas sete sombras negras alembando os setes pecados. Qué? (MIRANDA, 1996, p. 14).

Nesse discurso, Oribela remete ao enfeixamento do que a mulher representa para aquela sociedade patriarcal. Internamente, mas não menos explícito ao discurso, percebe-se claramente as ideologias subjacentes. Ideologias que constituem socialmente o texto. Há novamente a menção ao número sete. Como o abordado acima, sete é o número de letras de Oribela; sete é número de azar; sete relembra pecado. Vejamos outros exemplos:

Órfã, só o que restava, pudesse querer se mover a tão distante país, como se diz desse tipo de mulher que ninguém quer, tesoura aberta, martelo sem cabo, alfinete sem ponta, que como o cão sorrateiro morde o cavalo e mata o cavaleiro. Filhas das pobres ervas e netas das águas correntes. As enjeitadas, as fideputas, que nem se rapta nem se dota, mulher de cafraria.

[...]

Oh como és parva. Uma perdida! Decho que praga, tão bom homem parece ele e tu uma frouxa, rabugenta, pé-de-ferro, regateira baça, demoninhada, pardeus, forte birra é esta que tomas contigo, ora vai-se, eramá, como te amofinas, mexeriqueira e sonsa, que rosto de mau pesar para casarem contigo, tinhosa, que cheiras a raposa, rasto de burra, torta defumada. E d'arrancada deu com uma vara. Disse de mim o padre tantos males que hei vergonha de os pensar altas vozes, que eu era sem palavra, sem promessa e sem coração. No sacrário me fez em joelhos rezar por perdão de minha rebeldia, me deu pancadas nas mãos até ver sangue, que não doeu tanto e foi murmurar mais castigos com outros padres.

[...]

Partiu Francisco de Albuquerque em seu cavalo, sem tornar atrás os olhos para ver se eu me arrastava ou caminhava, pela estrada, trilhas, lonjuras, espinhos, cascalhos, pedras, sementes, gravetos,

estrume, sem paradas para um repouso, sem nunca em esse tempo me dar de comer coisa alguma, nem água, os pés cada vez mais em suas gritas e sangue brotando deles, por todas as léguas entre a cidade e o fortim, horas que pareceram cem anos de inferno, sem respeito por minha pena, sem ouvido por minhas súplicas, bem afrontada e chorando minhas desventuras. [...] Em casa amarrou com a corda me prendendo aos pés do catre, onde me fez deitar e disse em voz mansa como esquecido da raiva. Vem uma mulher te curar. Muda este teu mau propósito, não consente que em tua fantasia entre tamanho pecado, fia-te de mim que te amo e te sou esposado, assim, enquanto viveres, viverás em paz. (MIRANDA, 1996, p. 52, 57, 113).

O primeiro excerto caracteriza o que representa ser uma órfã no século XVI. Prestemos atenção na afirmação “desse tipo de mulher que ninguém quer” – só restava o distante país, o *Desmundo*, em que havia homens sedentos de mulheres brancas, boas esposas e mães. Essa era a utilidade da existência delas e deveriam agradecer pela boa sorte, pois, se não fossem ao país de destino, ficariam sós para o resto de suas vidas.

O segundo trecho ocorre após Oribela, enojada com seu pretendente, cuspir-lhe a face. Tal atitude denota insubordinação de uma simples órfã que deveria agradecer a oportunidade de se casar com um homem como aquele, sobrinho da mulher do governador. O homem sentiu-se humilhado pela atitude de Oribela e ela, por opinião coletiva, merecia todo o castigo imposto e muito mais.

Na sequência da narrativa, Oribela acaba se casando com o sobrinho de Dona Brites, Francisco de Albuquerque, que, na noite de núpcias, a possui como a um animal e a conduz até as suas terras. Oribela só pensa em fugir. Sua primeira tentativa não é bem sucedida. É enganada pelos marujos, que se aproveitam dela, e, no exato momento, Francisco Albuquerque aparece e os mata. O terceiro trecho é a narração do que Francisco faz com Oribela diante de sua fuga. Ele a trata como a uma coisa. Arrasta-a a cavalo, sangra seus pés. Prende-a em seu quarto com uma corda e ainda fala para que se conforme, pois a ama.

Ana Miranda<sup>6</sup> afirma nunca ter escrito o que queria, sempre o que ela “é”. Em sua criação da personagem Oribela, Miranda reafirma a importância de Clarice Lispector e toda a sua liberdade feminina de criação literária. O seu “colocar-se”

---

<sup>6</sup> Essas afirmações de Ana Miranda foram retiradas de uma entrevista concedida pela autora à *TV Cultura* em 2011. Disponível em: <tvcultura.cmais.com.br /autorporautor/ana-miranda>. Acesso em: 23 mai. 2014.

dentro da obra. Foi este o sentimento de Miranda ao criar Oribela. A autora se transforma em Oribela pelas vias da experiência imaginativa.

Neste ponto, uma pausa para nos lembrarmos das palavras de Virginia Woolf (1985) quando criou uma situação hipotética no século XVI sugestionando que, ao invés de ser Shakespeare a escrever aquelas obras, poderia ter sido a irmã dele. A autora argumenta, porém, que seria impossível, pois qualquer mulher nascida com um pouco de talento no século XVI teria certamente enlouquecido, ter-se-ia matado ou terminado os seus dias em algum chalé isolado, fora da cidade, meio bruxa, meio feiticeira, temida e ridicularizada. Pois, de acordo com Woolf, não é preciso muito conhecimento de psicologia para ter a certeza de que uma jovem altamente dotada que tentasse usar a sua veia poética teria sido tão obstruída e contrariada pelos outros, tão torturada e dilacerada por seus próprios instintos conflitantes, que teria decerto perdido a saúde física e mental.

Em *Desmundo*, não há a presença de um talento, propriamente dito, mas uma desobediência e uma não aceitação da condição da mulher naquela sociedade patriarcal no papel de Dona Bernardinha. Depois de tanto ser humilhada e abusada pelo seu marido e por dinheiro, pelos amigos de seu marido, a pobre o mata, deferindo-lhe diversas facadas e em paga do seu crime é tratada como um animal pela sociedade, conforme relato de Oribela:

Passado o espaço de uns dias, veio ele me ver e disse que dona Bernardinha havia morto seu esposo com umas punhaladas, de noite, ao lhe ter dado de beber umas águas ardentes e por ele não ter deixado escapar vestida feito homem, que dizia ela estar uma nau esperando para tornar ao reino, acutilara ela tanto seu peito e seu corpo todo que se contaram mais de cem furos na carne e que o pobre estava sendo enterrado. A dona Bernardinha puseram numa gaiola no terreiro, a pele marcada pelas pedras lançadas, de apedrejamentos que lhe fizeram uns pouco apiedados, no malentender de suas desventuras, não fosse uma cristã. (MIRANDA, 1996, p. 177).

É impressionante que no século XVI, a fim de manter a mulher casada sob tutela, apele-se para a autoridade de Santo Agostinho, declarando que “a mulher é um animal que não é nem firme nem estável”, enquanto à celibatária se reconhece o direito de gerir seus bens. Montaigne compreendeu muito bem a arbitrariedade e a injustiça do destino imposto à mulher: “Não carecem de razão as mulheres quando recusam as regras que se introduziram no mundo, tanto mais quanto foram os homens que as fizeram sem elas. Há, naturalmente,

desentendimentos e disputas entre elas e nós”. Mas ele não chega a defendê-las verdadeiramente. Foram séculos de discriminação da mulher. É somente no século XVII que homens profundamente democratas encaram a questão com objetividade. Diderot, entre outros, esforça-se por demonstrar que a mulher é, como o homem, um ser humano. (BEAUVOIR, 1980, p. 16-17).

Aumont (2011) retoma o conceito de referente, utilizado em linguística para definir os papéis ideológicos das personagens nos filmes. Conceito este que se pode estender para as personagens também de *Desmundo* – obra literária. O referente em uma obra artística não pode ser compreendido como um objeto singular preciso, mas sim como uma categoria, uma classe de objetos. Consiste em categorias abstratas que se aplicam à realidade, mas que podem tanto permanecer virtuais quanto se atualizar em uma pessoa ou em um objeto particular.

Os elementos da narrativa possuem suas peculiaridades por se situarem em determinada arte. A personagem de Oribela (significante iconográfico + significado “mulher do século XVI”), por exemplo, não tem um referente em particular. Foi escolhida tanto para ser a narradora-protagonista do romance quanto a personagem principal do filme na figura de Simone Spoladore, e ainda representa toda a categoria das mulheres que viveram no século XVI: deve-se distinguir entre os atos da tomada cinematográfica ou da escrita, que exigem uma mulher em particular, e a atribuição de um referente à imagem vista por aqueles que a leem ou a olham.

Não há, portanto, um único referente, mas graus diversos de referência, que decorrem das informações de que o leitor/espectador dispõe a partir das palavras e das imagens e a partir de seus conhecimentos pessoais da história do Brasil e de Portugal naquela época.

Outro ex-cêntrico que aparece constantemente no romance é o índio. Porém não o índio livre, mas sim o índio cativo, escravizado. Privado tanto de sua liberdade de locomoção quanto de sua liberdade de escolha de ter uma religião própria, ou não. Para apartar-se do pecado, o índio deveria ser catequisado. Segundo o historiador norte-americano Stuart B. Schwartz (1988 *apud* LOPEZ; MOTA, 2008):

O período de 1540 a 1570 marcou o apogeu da escravidão do gentio nos engenhos do litoral brasileiro em geral e, em especial, nos da Bahia. Em 1545, a capitania de São Vicente, no sul, possuía seis engenhos e 3 mil escravos, dos quais a grande maioria eram índios.

Nessa época, podiam-se encontrar escravos indígenas também nos engenhos de Pernambuco, da Bahia e de Porto Seguro. Durante as décadas de 1550 e 1560, a indústria açucareira do Nordeste entrou em uma fase de rápida expansão, acompanhada de crescimento semelhante no número de trabalhadores cativos. Em 1570, Pernambuco possuía 23 engenhos e tantos escravos índios, que o excedente podia ser exportado para outras capitanias. Em 1583, ainda em Pernambuco, havia 66 engenhos e cerca de 2 mil escravos africanos. Dado que cada engenho provavelmente explorava o trabalho de cem cativos, os índios ainda perfaziam dois terços da força de trabalho nos engenhos dessa capitania, mesmo durante o período de transição para a mão-de-obra africana.

De acordo com os historiadores, no final do século XVI, esgotada a população nativa enquanto fornecedora de mão de obra, começaram a chegar os primeiros escravos africanos. O aumento das guerras, agora não somente entre índios, mas entre índios e europeus, o cativo, a disseminação de doenças como a varíola dos europeus aos índios dizimaram boa parte dos índios, principalmente no litoral. Tais guerras eram muito violentas. Miranda (1996) relata alguns detalhes de uma dessas incursões efetuadas por Francisco de Albuquerque e narrado por Oribela:

Cercaram os cristãos a aldeia, com suas armas apontadas, postos em suas ordens e em suas capitanias, com muita soma de guiões e bandeiras, os selvagens dispararam flechas que tombaram uns dos animais e se fez uma tal grita que pensei estar na batalha do fim do mundo, por fora dos naturais andava uma grande cópia de homens correndo de uma parte a outra com suas lanças nas mãos a meterem os naturais em cerco, mais uma fileira de gente, avançaram, entraram na aldeia, davam com as espadas nas cabeças dos velhos e das mulheres ou metiam uns disparos para todo lado, de modo que o terreiro deles se foi cobrindo de mortos, uns nus e vermelhos, outros de suas capas e cabelos negros e vermelho de sangue, de miolos e uns pedaços de gente, até o fim. (p. 144).

Fotogramas 1 – O Engenho de cana	Fotogramas 2 – Trabalho escravo indígena
	
<p>Fonte: Filme <i>Desmundo</i> (2003)<sup>7</sup></p>	

Em suas explicações sobre o período exposto nas obras em análise, Mota (1985) chama a atenção para o fato de o sistema colonial brasileiro ter determinado também o modo de produção. De acordo com o autor, a maneira de produzir nas colônias necessariamente se subordinou ao sentido geral do sistema; isto é, a produção se devia organizar de modo a possibilitar aos empresários metropolitanos ampla margem de lucratividade. Ora, isto impunha a implantação, nas áreas coloniais, de regimes de trabalho compulsórios, semisservis ou propriamente escravistas. De fato, a possibilidade de utilizar o trabalho livre, na realidade mais produtivo e, por isso, mais rendável em economia de mercado, ficava bloqueada na situação colonial pela abundância de terra. Seria impossível impedir que os trabalhadores assalariados optassem pela alternativa de se apropriarem de uma gleba, desenvolvendo atividades de subsistência. Disto resultaria, obviamente, não uma produção vinculada ao mercado do centro dinâmico metropolitano, mas simplesmente a transferência de parte da população europeia para áreas ultramarinas, e a constituição de núcleos autárquicos ou quase autárquicos de economia de subsistência, em absoluta contradição com as necessidades e os estímulos da economia europeia em expansão. É em função dessas determinações

<sup>7</sup> Todos os “fotogramas” deste trabalho pertencem ao Filme: *Desmundo*. Direção: Adrian Cooper e Chico Andrade. Produção: Van Fresnot. **Roteiro:** Sabina Anzuategui e Alain Fresnot. **Música:** John Neschling. Brasil: Columbia Pictures do Brasil, 2003. 1 DVD (100 min). **Produzido por** Van Fresnot. baseado no livro “Desmundo” de Ana Miranda.

que renasce na época moderna, no mundo colonial, a escravidão e toda uma gama de formas servis e semisservis de relações de trabalho, precisamente quando na Europa tende a se consolidar a evolução no sentido contrário, isto é, a difusão cada vez maior do regime assalariado.

A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado em um novo contexto (HUTCHEON, 1991, p. 157). *Desmundo* é reescrito com elementos da época, porém sob o prisma feminino do século XXI. Além disso, com todos os elementos constantes nesse século. Para finalizar a nossa análise quanto aos elementos que retratam o século XVI, observemos o trecho a seguir, que aparece na sequência do trecho anterior:

A pobre Temericô enxergava tudo, parada na mata feito uma pedra, depois de algumas gritas se curvou sobre a barriga e gemeu feito cantasse, uma coisa estranha de se ver. Mandei assentar ao meu lado, o que ela fez. Não sabia que brasil sente dor. (MIRANDA, 1996, p. 144).

Nessa citação, percebemos que Temericô representa a pior dos ex-cêntricos do século XVI. Ela é mulher e índia. Nem Oribela, também discriminada na época por ser mulher, a via como um ser humano. Afinal, como ela mesma diz “não sabia que brasil sente dor”. A partir dessa observação, percebemos que na época se valorizava mais os animais do que os indígenas. Há na sequência outro exemplo e talvez uma justificativa para aquele tratamento ao indígena, a falta de “alma”, como vemos:

Ficaram no fortim uns trinta naturais para vaqueiros, por quem se cortava meu coração, mesmo sabendo **não terem almas**, os via eu a puxar das pernas os grillhões e tanto, que se faziam em carne viva, a morrerem uns de estar parados sem abrir a boca para um nada, nem de comer ou beber, a esmorecer e definhar, se descarnando de tal forma que se viam seus esqueletos florirem na pele, eis que se foram os mais de todos falados tanto pelos padres que os vinham catequizar, que se dispuseram a ser mandados e assim iam sendo soltos os ferros e mandavam os brasis a uma grande casa que se fizera em palha, donde os instruíam e **faziam de gente** metida em roupas, uns trapos, de animais que tornavam pedintes do chão de Alcami, andarilhos das trilhas e engordavam. (MIRANDA, 1996, p. 145, grifos nossos).

Os dois grifos da citação enfatizam a visão de que os índios não eram considerados “gente”. Ora, andavam nus, não tinham religião, comiam seus inimigos nos rituais antropofágicos, enfim, não eram como os brancos, como os



européus. Vemos aqui que o aspecto antropocêntrico do português se sobressaía no julgamento ao estranho, ao outro, ao índio.

## 1.2 O *Desmundo*: fotogramas de Alain Fresnot

No evento dos 50 anos do Curso de Letras da UnB, ao qual me referi anteriormente, ao ser solicitada a fazer um paralelo entre o romance e o filme homônimo dirigido por Alain Fresnot, Ana Miranda argumentou:

Minha relação com o filme foi muito complicada. A sensação é que estavam roubando a minha alma, transpondo para uma outra linguagem. É uma outra natureza, não é mais a palavra.

[...]

(dirigindo-se a Fresnot, diretor do filme) [...] você pode adaptar, pode mudar tudo, as histórias, as personagens, não tem o menor problema. Agora, a linguagem, você tem que fazer uma linguagem da época. [...] A linguagem do livro não é uma linguagem arcaica. É uma recriação da linguagem arcaica. É uma linguagem poética e é uma linguagem interior porque é narrada na primeira pessoa, por uma mulher [...] e ele não tinha nenhuma afinidade com esse tipo de narrativa. Ele transpôs o olhar do livro para um olhar masculino e sociológico. Quer dizer, se interessou muito mais pela realidade, o que é muito bom para o livro porque você tem uma visão melhor da realidade daquela época. Foi muito bem construído, com pessoas maravilhosas, com cenógrafos e historiadores.

[...]

A linguagem é uma linguagem da época. A linguagem aprisiona o tempo e o tempo aprisiona a linguagem. Nós somos transportados para aquela época com essa leitura.

Percebemos nas palavras de Ana Miranda que a transcrição do romance em obra cinematográfica não ocorreu gratuitamente. É outra arte. Além disso, houve uma mudança radical quando feita a transposição de uma narrativa intimista em primeira pessoa do gênero feminino para uma narrativa fílmica em terceira pessoa, em que a câmera torna-se o narrador. Fato que abordaremos posteriormente. Para Stam (2006, p. 35), um conjunto de questões sobre adaptação tem a ver com a autoria, e especificamente com as afinidades potenciais entre romancista e cineasta. Embora a crítica biográfica seja provavelmente a mais desacreditada de todas as abordagens críticas nas artes, ainda podemos perguntar se romancista e diretor compartilham de certas afinidades temáticas ou estilísticas.

Para Santaella (2005), o mundo das imagens se divide em dois domínios. O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, imagens cinematográficas, televisivas etc. Imagens,

neste sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual. O segundo é o domínio imaterial das imagens na nossa mente. Neste domínio, imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais. Ambos os domínios da imagem não existem separados. Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham origem no mundo concreto dos objetos visuais. Fresnot, na leitura do romance de Ana Miranda, visualizou mentalmente sua obra fílmica.

Ao levarmos em conta o contexto histórico da chegada dos portugueses ao Brasil no século XVI, que serve de pano de fundo para *Desmundo*, reportamo-nos a Antonio Candido quando diz que o valor da obra de arte não depende da fidelidade aos fatos. O sentido estético de *Desmundo* não está, pois, na possibilidade de comprovação dos acontecimentos, mas sim no modo como a autora os trabalhou. A lógica da eficácia estética, segundo Bastos (2006), depende de como os códigos literários são trabalhados, reformulados, refinados, renovados; não da finalidade dos fatos. Foi nessa eficácia estética que Alain Fresnot (2006), diretor de *Desmundo*, se motivou:

Minha primeira motivação em adaptar *Desmundo* para o cinema foi a grande qualidade do livro. Quando, em 1996, comprei os direitos do romance, sabia que tinha nas mãos uma grande história. Uma história rica em personagens e peripécias. Tinha nas mãos uma narrativa de dimensão épica e dramaturgia elaborada. A riqueza de colorido e informação contida no livro de Ana Miranda me (sic!) motivaram muito. Me entusiasmei tanto com a trama e personagens, quanto com o pano de fundo histórico. Para mim estes dois planos estão de tal forma imbricados, que formam um todo. Creio que o público, ao ver o filme, fica diante de uma história realista e tem idéia do que foram os primeiros anos do Brasil colonial. Há riquezas nas personagens e no pano de fundo. Não há como desfazer este novelo, este amálgama, entre a trajetória dos personagens e o contexto histórico. (p. 14).

O segundo tipo de transtextualidade exposto por Genette é a “paratextualidade”, ou a relação, na totalidade de uma obra literária, entre o próprio texto e o seu “paratexto” – títulos, prefácios, posfácios, epígrafes, dedicatórias, ilustrações, e até as sobrecapas e autógrafos, em suma, todas as mensagens acessórias e comentários que circundam o livro e que às vezes se tornam

virtualmente indistinguíveis dele. No filme, embora Genette não o mencione, a paratextualidade pode evocar todos esses materiais soltos do texto, tal qual pôsteres, *trailers*, resenhas, entrevistas com o diretor e assim por diante. (STAM, 2006, p. 29, 30). Na análise das obras, tanto do romance quanto do filme, utilizamos todos os paratextos disponíveis. Desde o título até o *making-off*.

A adaptação de uma obra literária para a linguagem fílmica implica, segundo Martin (2003, p. 99), “uma percepção subjetiva, a do diretor”. Essa ideia faz com que a criação artística e a intertextualidade, como elementos definidores da criatividade, sejam valorizadas.

Segundo Diniz (2005, p. 13), “[...] a prática de transformar uma narrativa literária em narrativa fílmica espalhou-se a ponto de boa parte dos filmes terem atualmente, como origem, não um *script* original, criado especialmente para o cinema, mas uma obra literária”. Sendo assim, pode-se afirmar que o trabalho com o cinema está ligado diretamente com a literatura.

Entende-se que apesar de a literatura ter sido criada antes do cinema, sua fase mais moderna se apropria de alguns aspectos presentes na narrativa cinematográfica. Scorsi (2002) salienta que

Se o cinema está impregnado da literatura, a literatura moderna sorve os ritmos e modos do fazer cinematográfico. Linguagens convergentes, cinema e literatura são linguagens do nosso viver urbano, contemporâneo, que se fixam em nossa memória e nos educam cotidianamente.

De acordo com Pinheiro (2011, p. 26): “Toda obra artística é a simbolização de uma experiência humana e está ligada a um contexto histórico. Porém, o que define uma obra é seu caráter artístico e não sua preocupação com a recapitulação de fatos históricos”. Por isso, não se deve esperar que um filme, adaptado de uma obra literária, tenha o compromisso de ser a cópia fiel daquela que o originou.

Embora todas as categorias de Genette sejam sugestivas, seu quinto tipo, a “hipertextualidade”, é talvez o tipo mais claramente relevante para a adaptação (o que nos faz saltar o terceiro e o quarto tipos). A hipertextualidade se refere à relação entre um texto, que Genette chama de “hipertexto”, e outro anterior, ou “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende. “[...] Adaptações cinematográficas, neste sentido, são hipertextos derivados de hipotextos

preexistentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação" (STAM, 2006, p. 33). Segundo este autor, a própria hipertextualidade se torna um sinal de *status* canônico; as “cópias”, novamente, criam o prestígio do original.

Em *Desmundo*, podemos encontrar um exemplo desse processo, parafraseando Stam quando cita Crusoé de Defoe. *Desmundo*, assim como Crusoé, pode ser considerado um romance realista mimético, supostamente baseado na “vida real” e escrito de tal maneira a gerar uma forte impressão de realidade factual. No entanto, esse romance “realista” é em si mesmo um artefato intertextual, enraizado em tradições diversas: as cartas de Manoel da Nóbrega, os diversos livros de História do Brasil, *Os Lusíadas*, de Camões, a Carta de Pero Vaz de Caminha, os livros de tupi antigo e a literatura sensacionalista de viagem, apenas para mencionar alguns. O fato é que qualquer localização específica de origem em última instância se torna enevoada, a não ser a citação direta do início do romance e do filme.

Todas as transformações transtextuais aqui abordadas ilustram a ideia de Genette de que a hipertextualidade reflete a vitalidade de artes que incessantemente inventam novos circuitos de significados a partir de formas mais antigas (STAM, 2006, p. 35).

O teórico cinematográfico, André Bazin (1999, p. 82, 83), afirma que “[...] o cinema não peca por buscar referências na literatura, haja vista suas convergências estéticas”. Para ele, as narrativas literárias não devem ser tratadas como “sinopses bem desenvolvidas”, pois “[...] seguir o livro página por página é algo diferente, outros valores estão em jogo e que o objetivo do cineasta não deve ser o de transcrever para a tela uma obra cuja transcendência ele reconhece *a priori*”.

A adaptação joga uma nova luz no romance. Fresnot transpõe a literaridade de Oribela para a *performance* cinematográfica. Analisemos como se configura a poética do mar em ambas as obras. Ao falarmos de mar, metaforicamente falamos de imensidão e, segundo Bachelard (1978, p. 316), a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio se alimenta de espetáculos variados, mas por uma espécie de inclinação inata contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular, que o devaneio põe o sonhador fora do

mundo mais próximo, diante de um mundo que traz a marca do infinito. É o que ocorre com Oribela no romance:

Aquele era o meu destino, não poder demandar de minha sorte, ser lançada por baías, golfos, ilhas, até o fim do mundo, que para mim parecia o começo de tudo, era a distância, a manhã, a noite, o tempo que passava e não passava, a viagem infernal feita dos olhos das outras órfãs que me viam e descobriam, de meus enjôos, das náuseas alheias, da cor do mar e seu mistério maior que o mundo. O mar, lavrado pela natureza, o mar sobrepuja tudo, nos deixa feridos de morte e de amor. O mar nos deixa seus escravos, mar que não se pode tomar porto e se fica sendo dele inteiramente. (MIRANDA, 1996, p. 15).

Nesse trecho parece, parafraseando Bachelard, que é pela “imensidão” do mar que os dois espaços, o espaço da intimidade de Oribela e o espaço do mundo, se tornam consoantes. Quando se aprofunda a grande solidão da personagem, as duas imensidões se tocam, se confundem. Na obra fílmica, Oribela se entristece por adentrar na mata até a casa onde moraria com Francisco Albuquerque, pois cada vez mais se afasta do mar. No roteiro da obra, há a descrição de Oribela quando de sua primeira fuga, ao avistar o mar novamente: “Finalmente, chega à praia / Sua expressão se ilumina, cheia de esperança / No mar calmo e escuro, está a nau Patifa, flutuando” (FRESNOT, 2006, p. 115). É a esperança do retorno à sua aldeia. O mar representa a libertação.

O aquém e o além repetem surdamente a dialética do interior e do exterior: tudo se desenha e tem um sentido em uma grande obra de arte. No livro, os espaços se desenham mentalmente. Fresnot transpôs para o filme. São vários os elementos utilizados pela equipe cinematográfica para metaforizar poeticamente o estado de espírito de Oribela. Ela desembarca na vila toda clara, como suas expectativas, e representa ainda o espaço intermediário entre a Província, o mar e o Engenho, onde viria a morar. Na sequência, ela passa pela floresta, com sombras que simbolizam o afastamento do mar e de sua aldeia. Enfim, chega ao engenho à noite, com fogo ao redor. Lugar sombrio, pesado. Tudo isso reflete a viagem emocional de Oribela. É uma viagem para o inferno.

Há ainda uma cena no filme que age como metáfora para o mundo interior da personagem. Oribela prende um besouro com um graveto, não o deixa se locomover. Ele tenta, mas não consegue sair do lugar. A personagem tentara fugir, voltar para a sua aldeia, mas não conseguira sair daquele lugar, do *desmundo*, do

não mundo. Aliás, em todo o instante, desde que desembarca da nau, Oribela só pensa em fugir, em ser livre.

Há, em *Desmundo*, o realismo latente. O realismo no fato de a obra dar a ver o funcionamento da sociedade brasileira, não só do tempo da colonização, nem apenas do tempo em que vive Ana Miranda, mas do tempo brasileiro, do modo de ser brasileiro, da forma da sociedade brasileira. Isso, segundo Bastos (2006, p. 96), é a captação da sociedade em movimento. O que Lukács designa de “reflexo estético”.

Para Lukács (1965), o reflexo estético é o momento em que é cobrada a significação decisiva. Pois o centro de seu movimento reprodutor no reflexo da realidade é sempre a captação do homem, tanto na sociedade quanto na natureza. Este movimento pode limitar-se à mera reconfiguração da realidade, mas, mesmo neste caso, limitada. O quê e o como da reconfiguração contêm já uma tomada de posição, a qual pode se converter, como é natural, em uma aberta “tomada de partido”, e assim ocorre muito frequentemente, sobretudo nas grandes obras. Como afirma M. Arnold (1905 *apud* LUKÁCS, 1966, p. 143): “[...] a poesia é no fundo uma ‘crítica da vida’”.

A arte é a revolução planetária para Lukács. Ninguém sai da leitura de *Desmundo* da maneira como entrou. Após a leitura, ou a sessão fílmica, ocorre a mudança. É o processo que leva o leitor da sua condição de subjetividade particular, individual, para a condição de subjetividade universal. Do reflexo da vida cotidiana ao reflexo estético. Do homem inteiro ao homem inteiramente. No depois da catarse, o homem retorna à vida cotidiana transformado. No antes da catarse, o leitor não faz conexões. Ele percebe a sua vida como isolada da dos outros seres. No depois da catarse, ele se percebe como integrante do gênero humano. Lukács chama essa transformação de efeito estético; Bastos, de eficácia estética; e Jakobson, de poética. É a essência que faz de uma narrativa arte.

A concepção bakhtiniana pós-estruturalista do autor como um orquestrador de discursos pré-existentes, junto com a desvalorização realizada por Foucault do autor em favor de uma “anonimidade penetrante do discurso”, abriu caminho para uma abordagem não-originária para todas as artes. A atitude de Bakhtin em relação ao autor literário como alguém que habita “território inter-individual” sugeriu a desvalorização da “originalidade” artística. Já que as palavras, incluindo as palavras literárias, sempre vêm “da boca de outrem”, a criação artística nunca é ex nihilo, mas sim baseada em textos antecedentes. Apesar da comparação perene do artista com

Deus, demiurgo, criador, progenitor, ou legislador não reconhecido da humanidade, o verdadeiro papel do artista, para Bakhtin, está envolvido em interações mais modestas, humanas e sublunares. Como o que Bakhtin chama de “construção híbrida”, a expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem. A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetórias, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema “misturado” ou “impuro”. A originalidade completa não é possível nem desejável. E se a “originalidade” na literatura é desvalorizada, a “ofensa” de “trair” essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação “infidel”, é muito menos grave. (STAM, 2006, p. 23).

Afinal, não há traição de fato. Como já falamos, são duas obras distintas. O romance e o filme. A adaptação de uma obra literária para a linguagem fílmica implica, segundo Marcel Martin, “[...] uma percepção subjetiva, a do diretor” (2003). Esta ideia faz com que seja repensada a questão da fidelidade ao texto-fonte – fidelidade que foi, principalmente até os anos 1980, um das principais características perseguidas pelos espectadores e críticos de cinema. A busca pela fidelidade vem cedendo lugar, há algum tempo, à valorização da criação artística e da intertextualidade. Segundo Robert Stam (2006), as discussões mais recentes sobre as adaptações cinematográficas de romances passaram de um discurso moralista sobre fidelidade ou tradição para um discurso menos valorativo sobre intertextualidade.

Entretanto, como “[...] o que interessa ao homem é seu próprio drama que, de certa maneira, já se encontra pronto na literatura, o cinema volta-se para essa arte em busca de fundamento às histórias que ele quer contar” (CAMPOS, 2003, p. 43). Por isso, utiliza a literatura, pois ela “[...] é um sistema ou subsistema integrante do sistema cultural mais amplo, que permite estabelecer relações com outras artes ou mídias” (Ibid., p. 9). Segundo Johnson (2003, p. 42), a “[...] insistência à fidelidade é um falso problema, porque ignora a dinâmica do campo de produção em que os meios estão inseridos”.

A adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como o representado pelo romance original. A adaptação, assim, molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos (STAM, 2006, p. 26).

### 1.3 O olhar: foco narrativo nas obras

Entende-se por narrativa “[...] todo discurso que apresenta uma história imaginária como sendo real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios da vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinados” (D’ONOFRIO, 2004, p. 53). Ainda segundo o autor:

Um problema crucial que se apresenta ao estudioso da obra ficcional é perceber quem narra o que se passa num romance, pois, o narrador não é autor, é uma personagem de ficção em que o autor se metamorfoseia. O narrador é um ser ficcional. [...] A narrativa possui grande variedade de formas, cujos elementos estruturais se encontram não apenas na arte literária, mas também no cinema, no teatro, na pintura, no rádio, na televisão. A narrativa literária tem na palavra, oral ou escrita, seu único meio de expressão. (p. 105).

A narração presente nos dois tipos de artes, literatura e cinema, pode estabelecer uma conexão entre o que foi escrito e o que foi filmado. Na literatura, a narração corresponde à encenação em uma peça teatral, ou à apresentação de uma projeção fílmica, em que o autor, não podendo colocar diretamente para os leitores o cenário em que se passam as ações, é obrigado a descrever o ambiente e apresentar o aspecto físico e psicológico das personagens. Geralmente, na obra, é o narrador quem cumpre essa função:

Em toda narrativa existe alguém que conta o que se passa: o narrador. O foco narrativo é exatamente a posição ou o ponto de vista desse alguém que faz a narração. Há vários tipos de focalizações: narrador que fala em primeira ou em terceira pessoa; narrador que participa (intradiegético) ou que não participa dos acontecimentos (extradiegético). (D’ONOFRIO, 2004, p. 216).

Segundo Leite (1993):

O romance se beneficia dessa qualidade maior de narrar. [...] o narrador de romance [...] fala pessoalmente para um leitor também pessoal, individual, numa sociedade dividida (uma sociedade de classes). [...] Essa proximidade pode nos dar a ilusão de que estamos diante de uma pessoa nos expondo diretamente seus pensamentos, quando, na verdade, tanto o narrador como o leitor ao qual ele se dirige são seres ficcionais que se relacionam com os reais, através das convenções narrativas: da técnica, dos caracteres, do ambiente, do tempo, da linguagem. (p. 11,12).

O ato de narrar ou contar histórias remonta ao início da civilização, tornando-se uma das muitas formas de referência, socialização e reconhecimento do ser humano e de suas atividades. Essas histórias que se exteriorizam por meio da linguagem originam diferentes possibilidades de representação para a realidade. A



representação do real proporcionada pela arte é viabilizada por meio da linguagem, que a concretiza em expressões estéticas. Desta forma, o homem é capaz de exteriorizar esteticamente, a partir de diversos meios de expressão, seus desejos, inquietações e aspirações.

O foco narrativo também está presente de forma diferenciada nas duas obras, ou diríamos três, pois analisaremos, também, o roteiro cinematográfico de *Desmundo*, uma obra à parte. Teóricos argumentam que perceber quem narra o que se passa em um romance torna-se um problema, pois o narrador não é o autor, é uma personagem de ficção em que o autor se metamorfoseia. O narrador é um ser ficcional. Segundo D’Onofrio (2004, p. 53): “A narrativa possui grande variedade de formas, cujos elementos estruturais se encontram não apenas na arte literária, mas também no cinema, no teatro, na pintura, no rádio, na televisão”.

A adaptação audiovisual de uma obra literária é capaz de produzir signos que, por sua vez, traduzem os signos de sua fonte original, ou seja, a literatura. Stam (2006) retoma o termo “narratologia” cunhado por Todorov para caracterizar essa criação diegética.

A narratologia, uma forte tendência dentro dos estudos de cinema desde os anos 1970, enquanto isso, concede centralidade cultural à narrativa em geral, em oposição à narrativa literária isoladamente. Para a narratologia, os seres humanos usam as histórias como sua principal forma de fazer sentido das coisas, não apenas nas ficções escritas, mas o tempo todo, e em todos os níveis. Os narratologistas vêem a história como uma espécie de material genético ou DNA a ser manifestado no corpo de textos específicos; eles falam de núcleos ou substrato narrativos que existem “abaixo” de mídias específicas. A narrativa é protéica, assumindo uma variedade de formas, das narrativas pessoais da vida quotidiana até as miríades de formas de narrativa pública – quadrinhos, histórias, comerciais de TV, as notícias da noite e, claro, o cinema. A literatura e o romance não mais ocupam um lugar privilegiado; a adaptação, por implicação, assume um lugar legítimo ao lado do romance, como apenas mais um meio narratológico. (p. 24).

Belleau (2012) se prende à definição de Genette, para quem a narratologia é, essencialmente, o estudo e a análise da narração, isto é, do processo codificado que tem lugar onde se relata um conteúdo narrativo determinado, excluindo-se o próprio conteúdo. O autor reforça ser este o quarto nível, o qual Roland Barthes distingue em *A análise estrutural da narrativa* como “narração”. Notamos, de passagem, que o próprio Bakhtin se interessa pouco pela substância narrativa e que, além disso, o autor teria certamente considerado que a narratologia

tem por objeto o que ele chama de “forma composicional” do romance, por oposição à sua “forma arquitetônica” ou estética.

Para Stam (2006, p. 44), muitas das mudanças entre a fonte do romance e a adaptação cinematográfica têm a ver com ideologia e discursos sociais. Neste sentido, a questão é se uma adaptação empurra o romance para a “direita”, ao naturalizar e justificar hierarquias sociais baseadas em classe, raça, sexualidade, gênero, religião e nacionalidade, ou para a “esquerda”, ao questionar ou nivelar as hierarquias. Miranda, no romance e via pesquisas já citadas neste trabalho, procurou ser fiel às ideologias e aos discursos sociais presentes na sociedade brasileira do século XVI. Principalmente ao discurso de uma sociedade inteiramente patriarcal que se achava no direito de enviar órfãs para um mundo desconhecido com o intuito de “salvar” as almas dos homens portugueses. Para isso, a partir de Friedman (2002), poderíamos afirmar que a autora entregou seu trabalho a Oribela, com o seu “eu” como testemunha, muito embora ela seja criação de Miranda. Esse espectro narrativo, designação de Friedman, dá ao leitor uma visão limitada da história narrada. O narrador-protagonista encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos, percepções. O ângulo de visão dele é aquele do centro fixo.

A consequência natural desse espectro narrativo é que a testemunha não tem um acesso senão ordinário aos estados mentais dos outros, logo sua característica distintiva é que o autor renuncia inteiramente à sua onisciência em relação a todos os outros personagens envolvidos, e escolhe deixar sua testemunha contar ao leitor sobre aquilo que ele, como observador, poderia descobrir de maneira legítima. À sua disposição, o leitor possui apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha [...]. (FRIEDMAN, 2002).

Nesse ponto, fizemos uma junção do *narrador-testemunha* com o *narrador-protagonista*. Tal procedimento não é gratuito. Oribela, no romance, torna-se testemunha da história da vinda dos portugueses ao Brasil. Assim, ela narra a história daquele ponto que Friedman (2002, p. 174) designa de periferia nômade. Ao mesmo tempo, ela é a protagonista de *Desmundo*. Por isso, narradora-protagonista. Ambas são expressões complementares e excludentes. Diegeticamente falando, ela é a narradora-protagonista da história. É em volta dela que a trama delineia-se. Extradiegeticamente, ela é uma narradora-testemunha do “não mundo” explorado no século XVI pelos europeus, o Brasil. Oribela poderia ser classificada, ainda, segundo

o rol de caracterizações de Friedman, como uma onisciência seletiva em que o leitor fica limitado à mente de apenas um dos personagens. Logo, em vez de ser-lhe permitida uma composição de diversos ângulos de visão, Oribela em *Desmundo* encontra-se no centro fixo. Vejamos alguns exemplos em que Oribela cogita o seu destino e o das outras órfãs.

As mancebas, nenhuma de nós dormia, de boca fechada, os ouvidos alongados, cada qual a pesar em seu coração que dias viriam, que ventos assoprariam, o que haveria ali, recolhidas aos pensamentos de nossa fortuna, ocupando-os no sentimento das coisas que nos mais doíam, numa quietação de pouco sono e medo das nossas próprias imaginações, as quais nos faziam desejar grandemente a chegada da manhã, porque tudo quanto podíamos estender aos olhos era a pequena ordem com que a desventura nos tinha cortado a vida. (MIRANDA, 1996, p. 21).

Nesse exemplo, a própria silepse, isto é, a concordância ideológica, não da palavra escrita nem da pessoa, mas do que ela representa, talvez dê autoridade para Oribela expor os próprios sentimentos e generalizar para as outras órfãs quando inicia a fala: “As mancebas, nenhuma de nós dormia [...]”. Em seguida, a narradora-protagonista expõe às mancebas os sentimentos agregados no respectivo contexto, sentimentos esses que ela tinha autoridade em falar, pois era o que sentia.

Diferente, no entanto, é a narração em que outros personagens entram em ação. No exemplo abaixo, veremos a indignação de Francisco Albuquerque diante da primeira fuga de sua esposa, Oribela. A indignação transparece nas atitudes, primeiramente, ele mata os marujos que abusam de sua mulher e, em seguida, no próprio discurso do personagem e não na subjetividade, como no exemplo anterior de Oribela e suas pares, quando ele diz:

Assim pagam os patifes o tributo de suas velhacarias. Que se possa ver de longe o castigo a modo de que não mais se metam. Avistem os oficiais da nau, de aviso, os da cidade, os naturais, todos. Que sou manso e bom se meu coração não apunhalam. Disse ele a mim. Por quê? Fiquei a pensar para saber como explicar pois era meu desejo claro e alumiado, mas meu motivo escuro e desalumiado, uma coisa decidida assim o é e não se muda. Nada eu disse. (MIRANDA, 1996, p. 112).

No filme, Oribela, a narradora-protagonista do romance, transfere seu papel de narradora para a câmera com toda a instância narrativa, responsável por toda a preparação e execução das filmagens até chegar ao produto final. Stam (2006) afirma que a adaptação, nesse sentido, foi um trabalho de “reacentuação”, pelo qual o romance que serviu como fonte foi reinterpretado por meio de novas

lentes e discursos – no caso de *Desmundo*, lentes masculinas do diretor e da câmera. Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revelou algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação. Ao revelar os prismas e os discursos pelos quais o romance foi reimaginado, a adaptação forneceu aos próprios discursos um tipo objetivo de materialidade.

Na arte cinematográfica de *Desmundo*, de certa forma, elimina-se tanto o autor quanto o narrador. Oribela continua a desempenhar o papel de protagonista, porém não mais o de narradora. Poderíamos dizer que esse papel é desempenhado pela própria câmera cinematográfica, haja vista a sua função narrativa. Seria o que Friedman (2002, p. 178, 179) designa de “modo dramático de narrar”. Segundo o autor, há um elenco de uma peça dramática nos moldes tipográficos da ficção. Mas existem algumas diferenças: o romance é para ser lido e o drama cinematográfico para ser visto e ouvido, de modo que haverá uma diferença correspondente de escopo, amplitude, fluidez e sutilezas. A analogia, todavia, é largamente procedente, pois o leitor aparentemente não ouve ninguém senão os próprios personagens, que se movimentam como se estivessem em um palco.

Parece contraditório, mas até mesmo as não adaptações adaptam um roteiro. A questão é que praticamente todos os filmes, não apenas as adaptações, refilmagens e sequências, são mediados pela intertextualidade e pela escrita. A lei de direitos autorais fala em “obras derivadas”, ou seja, obras que “remodelam, transformam ou adaptam” algo que veio antes (STAM, 2006, p. 49). Em *Desmundo*, há a adaptação da própria história: é outro olhar, outra perspectiva que, apesar de ficcional, possui uma base real.

Ainda parafraseando Stam, no caso da adaptação cinematográfica dos romances – aqui o romance original de Ana Miranda, ou hipotexto, como ele denomina –, estes são transformados por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização, ainda que conservem a linguagem de época, elemento exigido pela autora no caso de *Desmundo*. O romance original, neste sentido, pode ser visto como uma expressão situada, produzida em um meio e em um contexto histórico e social e, posteriormente, transformado em outra expressão – o cinema, igualmente situado, produzido em um contexto diferente e transmitido em um meio diferente. O texto original é uma densa rede informacional,

uma série de pistas verbais que o filme escolheu, amplificou, ignorou, subverteu e transformou. A adaptação consistiu na leitura do romance e na escrita de um filme.

O hipertexto cinematográfico seria, portanto, transformacional, quase no sentido dado por Chomsky de uma “gramática generativa” da adaptação, com a diferença de que essas operações, via diferentes meios, são infinitamente mais imprevisíveis e multifatoriais do que elas seriam se fosse o caso de uma “linguagem natural”. Em termos não linguísticos, em uma linguagem mais relacionada a Deleuze, as adaptações redistribuem energias, provocam fluxos e deslocamentos; a energia linguística do texto literário se transforma em energia audiovisual-cinético-performática da adaptação (STAM, 2006, p. 50).

Pode-se falar ainda em adaptações benfeitas ou malfeitas, mas desta vez orientadas não por noções rudimentares de fidelidade, mas sim pela atenção à “transferência de energia criativa”, ou às respostas dialógicas específicas, às leituras, críticas, interpretações e reelaboração do romance original, em análises que sempre levam em consideração a lacuna entre meios e materiais de expressão bem diferentes (STAM, 2006, p. 51). São análises como esta, entre outras, que serão desenvolvidas no próximo capítulo deste trabalho.

## 2 **DESMUNDO: metaficção e interações**

A metaficção historiográfica, ao englobar as discussões referentes à história, à literatura e à teoria sobre linguagem em uma expressão artística, não poderia deixar de manter um elo com a arte cinematográfica, principalmente quando se trata de uma adaptação de uma obra literária. Este elo se estreitou ainda mais na medida em que a literatura passou a incorporar procedimentos cinematográficos, como afirma Pires (1985):

Com o advento do cinema, o discurso narrativo cinematográfico louvou-se, em muito, nas técnicas então utilizadas pelo discurso narrativo literário; naturalmente, admitindo por um lado restrições e por outro aberturas. Na moderna narrativa veio a se processar o inverso, isto é, o discurso narrativo literário passou a adotar técnicas e recursos surgidos e consagrados no discurso narrativo cinematográfico (p. 151).

Essas aproximações, no entanto, foram estabelecidas e aprofundadas ao longo da história. Bazin (1992) salienta a juventude do cinema em comparação à literatura, ao teatro, à música e à pintura, artes que são tão velhas quanto a história. Segundo as concepções de Bazin, a história do cinema desde o princípio do século resultaria, portanto, dos determinismos específicos na evolução de qualquer arte e das influências exercidas sobre ele por artes já evoluídas. Tavares (2004) argumenta sobre as alterações nas artes antigas diante do surgimento das novas artes:

Quando a fotografia aparece, a pintura sente-se finalmente liberta para seu grande vôo formal. E quando o cinema surge, a literatura sente que a sua hora chegou. Não mais narrar simplesmente. A grande máquina narrativa acabara de nascer. Agora era o instante mesmo da criação, dos desvios, do gozo provocado pelas palavras que ultrapassam o contar, tornando-se, elas mesmas, potenciais poemas. Deixam de ser habituais, e ao serem retiradas desta obrigação do contar, tornam-se plásticas, imagéticas. (p. 7).

Na década de 1920, a maneira mais útil de abordar o cinema, para criação ou reflexão, era considerá-lo arte autônoma. Atualmente, porém, os melhores filmes e as melhores ideias sobre cinema decorrem implicitamente de sua total aceitação como algo esteticamente equívoco, ambíguo, impuro e híbrido. Como bem sintetiza Candidi (2004), o cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não.

Porém, essa impureza, muitas vezes, é alvo de críticas. Diante das diversas linguagens, Bazin (1992, p. 98) nos chama a atenção para o fato de que se

a crítica lamenta muitas vezes as *recolhas* que o cinema faz em literatura, a influência inversa é geralmente considerada tão legítima quanto evidente. Segundo o autor, é quase um lugar-comum afirmar que o romance contemporâneo sofreu a influência do cinema. Sendo assim, o autor faz uma ressalva para as “boas” adaptações e para as peculiaridades estéticas de cada obra.

Sem dúvida que o romance tem os seus meios próprios, a sua matéria é a linguagem, não a imagem, a sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma da do filme sobre a multidão das salas escurecidas. Mas justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam mais delicada ainda a procura das equivalências, requerem tanto mais invenção e imaginação da parte do cineasta que pretende realmente a verossimilhança. Pode-se dizer que no domínio da linguagem e do estilo a criação cinematográfica é diretamente proporcional à fidelidade. Pelas mesmas razões que fazem com que a tradução palavra a palavra nada valha, que a tradução demasiado livre nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial da letra e do espírito. (BAZIN, 1992, p. 107).

Pelas palavras do autor, não há como adaptar fidedignamente uma obra literária em uma obra cinematográfica, afinal, não é isso o que importa. O que importa é a essência captada pelo filme. E essa reconstrução não significa impureza. Para desmitificar a noção de arte impura, reconhecendo as estruturas estéticas pertinentes a cada uma, Souza (2009) contextualiza a linguagem e os meios na pós-modernidade:

[...] a pós-modernidade é um tempo de mistura, de inflação bélica de linguagens. Na nossa contemporaneidade, a criação está dramaticamente perpassada pela influência dos meios de reprodução de linguagens. De fato, na sociedade tecnológica, a tendência cada vez mais vai no sentido do uso de processos transcodificadores e tradutores de informações entre diferentes linguagens e meios. (p. 61).

A literatura, cuja natureza é compreendida em nosso enfoque como palavra posta em arte, arquiteta-se como texto/signo, ou seja, cada texto literário configurado em seus diferentes gêneros compõe uma grande significante que se oferece à decifração realizada pela leitura. A natureza cifrada da linguagem literária não pressupõe hermetismo, fechamento à leitura, mas um manejo do signo linguístico que exige, para além da atribuição dos significados, a potencialização dos processos de significação. Tal característica do texto literário converte o espaço do texto em um espaço de jogo no qual o leitor/diretor cinematográfico ocupa um lugar

essencial: o de sujeito que opera, analogamente ao autor, pela tensão criatividade/recriação.

## 2.1 A fruição estética nas obras

A compreensão da obra literária pelo viés da fruição estética parte do reconhecimento de que o espaço de re(a)apresentação criado pela escritura de textos ficcionais constitui um lugar de linguagem, ou seja, lugar no qual a palavra adquire materialidade e confere à literatura o seu estatuto de Arte Verbal e ao cinema, o de Arte Mista, pois, além das palavras, há imagens, menções escritas, ruídos e música, fatores que se completam e dão corporalidade à Arte Cinematográfica.

Além da correspondência explícita entre as duas artes principais analisadas neste trabalho, a literatura e o cinema, a arte cinematográfica é feita de fotogramas, isto é, fotografias sobrepostas que dão origem aos movimentos assistidos pelos espectadores. Em *Desmundo*, encontramos, ainda, o barroco. Afinal, a intersecção se dá a partir da riqueza de imagens fornecidas pela linguagem literária.

Dessa forma, percebe-se que ocorrem processos de apropriação intersignificativa realizados pela literatura em relação às outras artes e destas com a literatura. A operação dialógica entre a literatura e os demais sistemas de linguagens artísticas se dá pela utilização dos recursos de *intertextualidade* e de *intratextualidade*, ou *transtextualidade*, já abordados no primeiro capítulo a partir dos estudos de Genette (1982 *apud* STAM, 2006). No primeiro, intertextualidade, temos os seguintes tipos de apropriação: a) referência, alusão, citação, epígrafe (intertextualidade fraca); b) paródia, paráfrase e pastiche (intertextualidade forte). No segundo, intratextualidade, temos a incorporação dos procedimentos utilizados pelo sistema com o qual a literatura dialoga, de modo a criar uma relação aproximada com a outra linguagem artística: referência à cor, à imagem, ao movimento, ao volume, aos materiais, ao som, à imagem, à luz.

Em qualquer dos casos, ocorre a criação de **virtualidades semânticas** (transposição para o outro sistema) no espaço da página, processo cognitivo-sensório e intelectual que desconstrói a bidimensionalidade do sistema literário = papel + sinal gráfico.



Por meio dessas virtualidades semânticas, é possível extrair e analisar os principais aspectos da relação interartes. Entre a *Literatura* e a *Pintura*, a ênfase situa-se na capacidade de sugestões imagéticas geradas pelas referências à cor, linhas, traços, contornos, cenários – especificidades que adotam a linguagem pictural e referências diretas a pintores e/ou a suas obras. Entre a *Literatura* e o *Cinema* há procedimentos que são evidentes desde o início do século XX. Com as vanguardas europeias, a literatura incorpora técnicas do cinema tais como: cortes, montagem, relação narrador/câmera, ponto de vista, *close-up*, descrições análogas à técnica das tomadas de cena – de cima para baixo, de baixo para cima, perspectiva bidimensional (cinemática). Por último, entre *Literatura* e *Fotografia* há a incorporação direta ou indireta da linguagem da fotografia no corpo textual, em epígrafes, na descrição de interiores, em recortes de cenas ou na descrição de paisagens e de situações estáticas.

Segundo Genette, a transtextualidade se baseia em um “estruturalismo aberto”, em que dois tipos de estruturalismo parecem coexistir: o que enfoca o texto em si e o que considera a relação do texto com os demais. O primeiro, ao focar o texto em sua singularidade, decifra as suas estruturas internas; e o segundo, para nós o mais importante, ao considerar a sua relação com outros textos, demonstra como um texto pode ser lido em outro. Por isso, este estudo comparativo. *Desmundo* romance pode ser lido em *Desmundo* filme e vice-versa. Em suma, a transposição de *Desmundo* livro em filme gera um produto que mantém com o romance uma relação de transtextualidade, sem prejuízo de sua individualidade. Afinal, são duas artes distintas, cada uma com as suas especificidades.

A compreensão da leitura literária pelo viés da fruição estética, ou seja, pelo efeito de *estesia*<sup>8</sup> gerado no sujeito da leitura, parte do reconhecimento de que o espaço de re(a)presentação criado pela escritura de textos ficcionais constitui um lugar de linguagem, ou seja, um lugar no qual a palavra – “puro” signo linguístico – adquire uma materialidade verbo-visual que confere à literatura seu estatuto de Arte Verbal.

---

<sup>8</sup> Como observou Landowski (2005), foi em *Da Imperfeição* que Greimas renovou as perspectivas da semiótica ao introduzir um conceito-chave até então totalmente ignorado, que foi o da estesia. A dimensão estética de nossa relação com o mundo é a que se dá por meio do experimentar (*éprouver*), do sentido como presença, sustenta Landowski (2004). Em um artigo anterior, “Viagens às Nascentes do Sentido” (1996, p. 35), esse mesmo autor já sublinhava que “[...] é bem nosso corpo todo que, lê, ou, de qualquer forma, que se implica na construção do sentido.”

Antonio Candido (1976, p. 12,13), ao refletir sobre as relações existentes entre literatura e sociedade, assim apresenta esse fenômeno da linguagem: “[...] quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva [...] e interiorização dos dados de natureza social, tornados núcleo de elaboração estética”.

Esse “quinhão da fantasia” é o deslocamento estésico gerado pelo movimento da leitura que só pode ser operado pelo sujeito leitor. A existência do texto literário propriamente dita só ocorre efetivamente nesse “outro lugar”, o da interiorização, que é a sensibilidade provocada pela palavra expressiva – um *estar dentro* da obra pela leitura. Sobre essa instauração de uma vivência estética, Sartre (1999) nos dá uma bela lição em *Que é a Literatura?*. Nas palavras do autor,

A leitura é um exercício de generosidade; e aquilo que o escritor pede ao leitor não é a aplicação de uma liberdade abstrata, mas a doação de toda a sua pessoa [...] Somente essa pessoa se entregará com generosidade; a liberdade a atravessa de lado a lado e vem transformar as massas mais obscuras de sua sensibilidade. (p. 42).

Ainda discorrendo sobre o lugar do leitor no espaço imaginário instaurado pela leitura literária, o autor releva a consciência estética como dimensão que determina o encontro partilhado: “[...] é próprio da consciência estética ser crença por engajamento, por juramento, crença pela contínua fidelidade a si mesma e ao autor, opção de acreditar, perpetuamente renovada. A cada instante posso despertar e sei disso; mas não o desejo: a leitura é um sonho livre” (Ibid., p. 42).

O pensamento do autor acima apresentado permite-nos inferir que a leitura é um encontro com um objeto criado pelo artista/autor/diretor – um texto –, cuja apropriação só ocorre pela liberdade (abrir ou não o livro, assistir ou não ao filme, estabelecer suas próprias relações etc.), pelo compromisso e pela disponibilidade, o que configura um pacto entre autor e leitor. A esse movimento dialético acrescentamos outra variante: a escolha e a liberdade pressupõem que o sujeito conheça “objetos estéticos” que façam parte de sua experiência de vida.

Inserido no espaço da linguagem literária, a “floresta de símbolos” metaforizada por Umberto Eco, o leitor precisa trilhar caminhos que o conduzirão do sentido literal à literariedade, da racionalização à fabulação. Nessa transposição do real à mimese, dá-se a reconfiguração ou o deslocamento de lugares no jogo entre autor/leitor. Ocorre aí um jogo de forças impulsionado pela sensibilidade criativa dos implicados na ação da leitura. Nessa perspectiva, Hermann (2005, p. 14) afirma que

a “[...] emergência da estética aponta que as forças da imaginação, da sensibilidade e das emoções teriam maior efetividade para o agir do que a formulação de princípios abstratos e do que qualquer fundamentação teórica da moral”.

De modo geral, entendemos estética como sensação/gosto, sentimento que se registra em um sujeito em resposta a um estímulo. Em suas reflexões sobre o conceito de estética, Santaella (1994) traça um panorama histórico-filosófico que percorre a noção do Belo como sublime a ser alcançado pela contemplação dos objetos artísticos e que passa pela valorização da sensibilidade perceptiva.

No âmbito da literatura, entendemos que, por sua natureza ambígua e polissêmica, a linguagem posta em função poética adquire o poder de proporcionar ao leitor vivências que são incorporadas à sua vivência – por oposição ou por semelhança –, de modo a propiciar, pelo ato da leitura como experiência estética (*sentir o lido*), a presentificação (tornar presente pela leitura) de situações universalmente vividas pela humanidade. Nesse movimento, desaparecem fronteiras geográficas e a literatura assume a sua atemporalidade.

No âmbito do cinema não é muito diverso o conceito. Segundo Aumont (2012), a estética abrange a reflexão sobre os fenômenos de significação considerados como fenômenos artísticos. A estética do cinema é, portanto, o estudo do cinema como arte, o estudo dos filmes como mensagens artísticas. Da mesma forma que Santaella, as teorias de Aumont defendem que a obra cinematográfica subentende uma concepção do “belo” e, portanto, do gosto e do prazer do espectador. Nesse ponto, tanto literatura quanto cinema centram-se no leitor/espectador para abordar o conceito de estética.

A estética do cinema apresenta dois aspectos, segundo Aumont: uma vertente geral, que considera o efeito estético próprio do cinema; e uma vertente específica, centrada na análise de obras particulares – no nosso caso, é a análise minuciosa e específica de *Desmundo*, primeiramente enquanto criação literária; na sequência, enquanto obra cinematográfica; e por último como pintura barroca do século XVI.

Em uma analogia da literatura com o cinema, Vernet (*apud* AUMONT, 2012) afirma que o filme de ficção, além de infinitas variações, é constituído de elementos invariáveis, a partir do modelo das funções destacadas por Vladimir

Propp para o conto popular russo,<sup>9</sup> ou dos mitemas definidos por Claude Lévi-Strauss para os mitos.

Para o autor, partindo-se do ponto de vista explorado por Propp e Lévi-Strauss, qualquer história é homeostática: só faz retrair a redução de uma desordem, recoloca no lugar. Mais fundamentalmente, ela pode, portanto, ser analisada em termos de disjunções e de conjunções, de separação e de união. Afinal, afirma Vernet, uma história só é feita de disjunções “abusivas”, que dão lugar, por transformações, a conjunções “normais”, e de conjunções “abusivas”, que exigem disjunções “normais”. Trata-se de encenar uma “ordem social” mostrada como normal e que deve a qualquer preço ser mantida sem mudanças.

*Desmundo* é exemplar ao retratar essa homeostasia, pois, tanto no romance quanto no filme, o leitor percebe essas disjunções e conjunções. Por exemplo, destacamos um aspecto do filme: os homens brancos no Brasil estavam miscigenando a sua descendência com as “selvagens” – uma disjunção abusiva. Para que houvesse conjunção normal, havia a necessidade de trazer órfãs de Portugal, órfãs brancas e bem educadas que obedecessem aos maridos e lhes dessem muitos filhos. Essa disjunção foi sanada no início das obras com a chegada das órfãs brancas. Porém, com *Oribela* temos outra conjunção “abusiva”: a vontade de fuga, de liberdade de Oribela a partir do momento em que ela se torna esposa de Francisco Albuquerque. Durante todo o filme a protagonista busca essa conjunção que acha ideal, que almeja, mas que não faz parte do consenso social da época. Até que, mesmo com finais diferenciados, encontra-se em ambas as obras uma disjunção (por não ser realmente a busca durante toda a narrativa) “normal”. Enfim, trata-se de encenar uma ordem social mostrada como normal para a época e que deve a qualquer preço ser mantida sem mudanças.

Ao reportar-se principalmente ao cinema, Vernet (Apud Aumont, 2012, p. 100) afirma que este tem o poder de “ausentar” o que nos mostra: ele “ausenta” no tempo e no espaço, por exemplo, em *Desmundo*, o século XVI e o início da colonização pelos portugueses com todas as consequências que esse fato histórico gerou. O cinema ausenta porque a cena registrada já passou e porque se desenvolveu em outro lugar que não na tela em que ela vem se inscrever. Portanto,

---

<sup>9</sup> Trata-se da obra de Propp *Morfologia do conto maravilhoso, incluso nas referências bibliográficas.*

no cinema, representante e representado são ambos fictícios. Neste sentido, não apenas *Desmundo*, mas qualquer filme é um filme de ficção.

## 2.2 A estética da imagem/do filme no romance

*Desmundo* é um romance que, apesar de utilizar elementos históricos para situar o leitor/espectador no século XVI, conta uma história fictícia. Afinal, há uma narradora – Dona Oribela – que transmite ao leitor, através do seu olhar, suas vivências e leituras da citada época. Oribela é uma narradora-protagonista inventada por Ana Miranda para contar a história do romance.

Se decomposermos o processo fílmico, perceberemos que o filme de ficção consiste, como abordado Aumont (2012, p. 100), em uma dupla representação: o cenário e os personagens que representam uma situação do século XVI, que é a ficção, a história contada, e o próprio romance representa, na forma de imagens justapostas, assim como no próprio filme, essa primeira representação. Ambas as obras de ficção são, portanto, duas vezes irrealis: irreal pelo que representam (a ficção) e pelo modo como representam (imagens de objetos ou de atores/personagens).

Por ser narrada por Oribela no romance, a história torna-se subjetiva, afinal, é através do olhar da narradora-protagonista que o cenário proposto é apresentado.

Numas moradias de pedra e outras casas a serviço do rei, bem cerradas as portas, de umas frestas das anelas se viam sombras escuras de gente nos espreitando, deviam ser as mulheres do lugar, tivessem birra de nós, lá de trás da casa, ó sol, melindrosas boninas e jasmims se enredavam pelos troncos e edifícios. Uma escrava saiu da porta e assombrada vi que suas vestes rangiam, os pendentos nas orelhas muito bem esmaltados, fosse uma fidalga num coche ao paço ou às Endoenças, alma a caminho do inferno, seu colo supunha joias de ouro, margaridas, que são Jesus no colo das boas mulheres e pérolas no das putas regateiras. (MIRANDA, 1996, p. 35).

Nesse excerto narrativo-descritivo, percebemos a presença da estética cinematográfica. Oribela narra e descreve ao mesmo tempo o que vê em sua chegada ao cenário brasileiro do século XVI. As moradias construídas de forma rústica, de *pedras*, com *frestas*. Retrata as mulheres que mostram apenas as suas sombras. O trecho já prenuncia o que a mulher representa no respectivo século – sombras dos seus maridos, sombras que lhes dão filhos –, apenas sombras que

mais pareciam galinhas chocas, animais que cuidavam de seus ninhos, de suas crias. Em contraponto às mulheres-sombras, destaca-se uma índia-escrava muito bem-vestida e ornamentada com joias chamativas e contrastantes com a sua condição. Ao fazer a descrição, os olhos de Oribela, como em toda a narrativa, tomam o lugar da câmera subjetivada, no caso, quase como uma alegoria da visão ideológica geral sobre o papel da mulher.

No trecho imediatamente superior a esse, temos a seguinte descrição/narração:

Outeiro acima, numa ida fragosíssima, iam o padre e a Velha carregados em rede, mais subia, mais me metia distante de mim até metermos fora a língua de cansaço por estarmos à porta principal ornada de umas letras na língua dos padres feitas de pau, não de pedra, para mostrar que ali era coisa de começar sem duração e uma ave, onde adentramos espantadas, admiradas ao avistar um terreiro debruçado sobre o mar e de artilharia muito grossa assentada, uma igreja que se fazia e lhe floresciam naves sobre pilares lavrados [...]. (MIRANDA, 1996, p. 35).

Salientamos, novamente, as imagens subjetivadas nessa descrição/narração. O trecho “mais me metia distante de mim” metaforiza a identificação do mar com Oribela. A representação deste na identidade da protagonista. Além disso, percebemos a movimentação de Oribela como se fosse a movimentação de uma câmera cinematográfica em um plano-sequência. Há uma sequência de imagens na narrativa como se fosse o “olhar” da câmera. Primeiramente, um olhar externo de baixo para cima e ao mesmo tempo um “olhar” interior e, depois, de cima para baixo, da igreja para o mar.

Ao narrar e descrever a cerimônia matrimonial, Oribela o faz com riqueza de detalhes.

O padre parecia outro, limpo da barba, cabelo asseado, unha sem pretume, mas usava uma túnica de um pano grosso e pintada de lama na barra. Entrou o governador com dona Brites, seus cães e seu filho feito uma alimária daninha, assentaram nas três cadeiras, muito soberbos, de trás do púlpito apareceu o bispo, segurando no peito o crucifixo, penado como estivesse doente, arrastando os pés e semelhando zangado com a obrigação, atrás dele as cinco dignidades, seis cônegos, os capelães, um cura, todos com seus maiores estômagos e suas sutilíssimas línguas com eficácia para persuadir com suas pregações, daqueles que têm mais palavras que obras, assim afamados na cidade. Os padres da Companhia com seus meninos naturais e mais uns meninos órfãos mandados pelo rei, meninos de cabelos tosquiados, cantaram com vozes de

pássaros mui suaves e concertados, junto com os moços do coro e o mestre-de-capela, porque sabiam a solfa e os instrumentos. Falava o bispo e seus acólitos, para maior autoridade durante o sermão lhe alimpavam a boca, que nos inquietava o siso. (MIRANDA, 1996, p. 72).

Procedimentos cinematográficos são evidentes nesse excerto narrativo do romance, uma vez que o olhar de Oribela transforma-se uma espécie de “câmera subjetiva”. A narradora-protagonista narra e descreve com detalhes as suas impressões ao entrar na igreja para a celebração matrimonial. Ao falarmos deste “olhar” especificamente, referimo-nos à focalização. Se fosse uma cena fílmica, poderíamos afirmar que aqui teríamos uma focalização sobre a personagem Oribela, mas como é do romance que estamos falando e a narrativa é em primeira pessoa, temos a focalização por uma personagem: Oribela sob a forma de câmera subjetiva, afinal há na descrição parte do que Oribela havia visto ou sentido.

Ao afirmar que o padre parecia outro e ao descrever como ele estava aseado, Oribela fornece ao leitor indícios de como o padre se vestia comumente ou dá a entender que não possuía o hábito de se asear. Na sequência, passa o pressuposto de soberba da família do governador e da má vontade do bispo em ministrar o matrimônio.

Essa sequência narrativa nos faz lembrar o que Vernet afirma ao chamar a atenção para o fato de que qualquer filme de ficção, em um mesmo movimento, deve dar a impressão de um desenvolvimento organizado e de um surgimento que só se deve ao acaso, de forma que o espectador se encontre diante dele em uma posição paradoxal: poder prever e não poder prever a continuação, querer conhecer e não querer conhecê-la. Para isso, o avanço do filme de ficção e também do romance *Desmundo*, como veremos, é em seu conjunto modulado por dois códigos: *a intriga de predestinação e a frase hermenêutica*.

A *intriga de predestinação* consiste em dar, no início do filme (e do romance), o essencial da intriga e a solução ou, pelo menos, a solução esperada. Oribela, em *Desmundo*, chega ao Brasil com a incumbência de casar-se e ajudar a salvar as almas dos homens brancos que ali estão. Este deve ser o seu destino. Porém, há o que Barthes (Apud Vernet) chama de “frase hermenêutica”, que consiste em uma sequência de etapas-paradas que nos leva da colocação do enigma à sua solução por meio de pistas falsas, engodos, suspensões, revelações, desvios e omissões, como pode ser identificado em *Demundo*:

Comprou Francisco de Albuquerque para mim um carro dos que tirava a boi e na veniaga sua gibeira ficou aberta, onde mais coisas havia de cabedais, faca, posses, letras, entre isto uma bolsa menor de onde o tilintar de patacas se ouvia, moedas de ouro, que me causaram engulhos, tentação do Aquele que não se diz o nome. Sendo eu tão inteiramente dele, consumado o matrimônio, certo e direito seria de não ir afundar na desgraça de um oceano de abismos, ou de mais o que fosse. Mas o querer tem seu mistério e nos apaga a luz do pensar e nos turva o saber, de ignorantes que somos em nossa mulheril natureza, o que é bom sempre está fora de nós e longe e sentindo dentro de meu peito a voz da discórdia, da traição esperei que se virasse ele, para enfiar a mão na gibeira e tirar dali duas moedas de ouro, que meti logo no meio do véu, já não mais puro. (MIRANDA, 1996, p. 78).

Nesse trecho, já podemos ter uma pista do que virá a ocorrer no romance. Apesar de ser inteiramente de Francisco, como se afirma no excerto, Oribela sucumbe à tentação de roubá-lo. Ora, se o marido prometera não deixar faltar nada à esposa quando viu que fora o primeiro homem de sua vida (o capítulo 23 da parte 3, p. 77, termina com a frase de Francisco a Oribela: “E te darei tudo”), nada justifica o desvio cometido pela personagem, a não ser a intenção de pagar a passagem de retorno a Portugal. Há nesse ponto, então, uma intriga de predestinação. Uma pista do que ocorrerá no romance. Ou melhor, a intriga que orientará o decorrer do romance e do filme.

Retornando a Vernet, diríamos que esses freios ao desenvolvimento da história fazem parte de uma espécie de programa antiprograma. São um programa, pois exigem organização em seu desenvolvimento, para entregar aos poucos as informações necessárias à revelação da solução: o escalonamento dos freios constitui uma espécie de sintaxe que regula a sua disposição (daí o termo de “frase” na expressão de Roland Barthes). São um antiprograma, na medida em que sua função é frear o avanço rumo à solução estabelecida pela intriga de predestinação ou seu equivalente. Intriga de predestinação e frase hermenêutica são ambos programas, mas são o antiprograma uma da outra.

Em *Desmundo*, há a necessidade de ambos para que a narrativa se efetive. Afinal, para Fresnot, diretor do filme, o que mais o atraiu no livro foi, além da riqueza como o romance retrata o século XVI, as peripécias do que vai acontecendo com Oribela, que permitem gerar até certo suspense.



Espera-se de uma mulher do século XVI que seja uma boa esposa e submissa aos desmandos da sociedade e principalmente de seu marido. Esta seria a lógica da narrativa que Oribela protagoniza. Porém, durante a narrativa, por meio da técnica do *flashback*, Oribela volta no tempo constantemente e retoma principalmente as palavras proferidas por seu pai.

[...] Dizia meu pai. Que besta tu és e de asas, feito uma galinha que quer avoar e não pode. [...] Meu pai falava de mim. Formosa e não presta nada. Bem pintada e mal lograda. Puta, puta, puta, três vezes puta, puta de Cananor, puta de Malabar, puta de Catchi.

[...] Me dizia ter feição de puta, por meu nariz afilado e a minha rebeldia na língua e o estar sempre sonhando, coisa de mulher pública. Que morrera minha mãe de desgosto por adivinhar a filha. Que meus chifres da cabeça rasgaram o ventre de minha mãe.

[...] Dizia meu pai. É esta menina tão má que nunca dá peneirada que não derrame farinha, ieramá, muitieramá. (MIRANDA, 1996, p. 57, 75, 103).

Há nesses trechos um delineamento do caráter de Oribela. Ela, de acordo com as próprias palavras do pai, não seria uma mulher submissa, uma esposa exemplar. Apesar de virgem quando ocorreu a primeira relação sexual com Francisco, o leitor consegue apreender da narrativa a efemeridade dessa doação total por parte de Oribela a um homem só. Afinal, seu pai atribuía características diabólicas à menina. Diante do exposto, o leitor questiona-se sobre o desfecho da história de Oribela.

Essas pistas, porém, ao mesmo tempo regulações na entrega de informações, permitem provocar no leitor uma espécie de “espera em suspense”, uma vez que há certo temor antecipado pelo que acontecerá com a protagonista. Na primeira fuga de Oribela, ela se dá mal com os homens que compõem a tripulação do navio. Roubam-na e a estupram. Na sequência, com a chegada de Francisco, ela é arrastada como um animal, amarrada ao cavalo de seu marido. Depois fica cativa por dias, amarrada pelo tornozelo. Essas cenas são freios com relação à linha diretriz da intriga que exige a sua vitória: são elementos de antiprograma. Mas, ao mesmo tempo, essas cenas são para o leitor o anúncio lógico da cena inversa, que sobrevirá mais tarde e na qual Oribela pretende se vingar de seu agressor, Francisco, pois os outros o marido eliminou – este é um elemento de programa positivo.

Vejamos um episódio ocorrido na parte 7, intitulada “A guerra”, em que Oribela narra o momento em que Francisco e seus homens descem o morro para atacar uma aldeia de índios. No alto do morro, deixaram Oribela, Temericô e as naturais embaixo de uma árvore, onde elas puderam ver o ocorrido:

Cercaram os cristãos a aldeia, com suas armas apontadas, postos em suas ordens e em suas capitâneas, com muita soma de guiões e bandeiras, os selvagens dispararam flechas que tombaram uns dos animais e se fez uma tal grita que pensei estar na batalha do fim do mundo, por fora dos naturais andava uma grande cópia de homens correndo de uma parte a outra com suas lanças nas mãos a meterem os naturais em cerco, mais uma fileira de gente, avançaram, entraram na aldeia, davam com as espadas nas cabeças dos velhos e das mulheres ou metiam uns disparos para todo lado, de modo que o terreiro deles se foi cobrindo de mortos, uns nus e vermelhos, outros de suas capas e cabelos negros e vermelho de sangue, de miolos e uns pedaços de gente, até o fim. A pobre Temericô enxergava tudo, parada na mata feito uma pedra, depois de algumas gritas se curvou sobre a barriga e gemeu feito cantasse, uma coisa estranha de se ver. Mandei assentar ao meu lado, o que ela fez. Não sabia que brasil sente dor.

Percebemos nesse excerto que ocorre o que Martin (2003) chama de *panorâmica dramática*.<sup>10</sup> No filme, Oribela e Temericô de um lado, observando a cena, com os naturais da aldeia atacada. Há certa superioridade na posição de nossas personagens, quer pela posição que ocupam de *contraplongée*, quer pela posição de observadoras que não são vistas. A narração acima é feita pelos olhos de Oribela, como se fosse a câmera registrando o ocorrido tanto na aldeia quanto ao seu lado. No caso, o efeito *plongée* parece aumentar a impotência dos índios atacados por Francisco e seus homens.

### 2.3 A estética do romance no filme

Vernet (*apud* AUMONT, 2012, p. 130) salienta que a história contada pelo filme de ficção aparece sob a forma de um jogo de montar: as peças estão determinadas de uma vez por todas e são em número limitado, mas podem entrar em um número bastante grande de combinações diferentes. A escolha e a arrumação permanecem relativamente livres.

<sup>10</sup> O conceito de “panorâmica dramática” é utilizado por Martin com o objetivo de estabelecer relações espaciais, seja entre um indivíduo que olha e a cena ou o objeto vistos, seja entre um ou vários indivíduos, de um lado, e um ou vários que observam, de outro: no caso, o movimento traduz uma impressão de superioridade tática (ver sem ser visto, por exemplo) da parte daquele ou daqueles para os quais a câmera se dirige em segundo lugar.

Diante das ideias de Vernet, destaca-se a função do narrador que, segundo o autor, não é “expressar suas preocupações essenciais”, mas selecionar, para a condução de sua narrativa, entre certo número de procedimentos dos quais ele não é necessariamente o fundador, mas, com maior frequência, o utilizador. Dessa forma, fica a pergunta: em cinema é possível falar de um narrador quando o filme sempre é a obra de uma equipe e exige várias séries de opções assumidas por muitos técnicos (produtor, roteirista, fotógrafo, iluminador, montador)? De acordo com Vernet, é preferível falar de *instância narrativa*, a propósito de um filme, para designar o lugar abstrato em que se elaboram as escolhas para a condução da narrativa e da história, em que trabalham ou são trabalhados os códigos e de onde se definem os parâmetros de produção da narrativa fílmica.

No *making-off* do filme *Desmundo*, a instância narrativa afirma que partiu de um *story board*<sup>11</sup> inicial e no decorrer do filme alterações foram sendo feitas. A realidade solicitava a mudança. Não tinha uma concepção de luz por personagem e nem por locação. Dependia da sequência narrativa para efetivarem-se as escolhas. Essa foi uma das escolhas da instância.

Além disso, a montagem do filme foi muito interessante. Alain Fresnot não quis se basear nos *takes* escolhidos pelas fichas de filmagem, os quais seguiam o roteiro propriamente dito, elaborado por Sabina Anzuategui e pelo próprio diretor. Júnior Carone e Mayalu Oliveira assistiram a tudo, segundo Carone, quase quarenta horas de filmagem. Fresnot não quis que Carone lesse o roteiro para fazer a montagem, mas que o descobrisse na montagem. Cada sequência que a equipe assistia, ia aprendendo e montando o filme. Levaram um mês e meio para conhecerem o final do filme. Ainda, segundo Mayalu, o filme já estava praticamente decupado quando o mesmo chegou para a montagem. Mesmo assim, os dois e o diretor Alain Fresnot efetivaram diversas modificações e adequações.

---

<sup>11</sup> “Minha formação de montador, a enorme admiração que nutri durante anos por Eisenstein, meu medo de perder o controle no *set*, todos motivos para, com o auxílio de um desenhista, fazer um ‘story board’. Este desenho de produção deve aproximar-se o máximo possível do que vai ser filmado. Como qualquer método, tem seus prós e contras – o que se perde em espontaneidade, ganha-se em rigor. Mesmo este ‘story board’, ao qual corresponde na maior parte a decupagem e os enquadramentos efetivamente usados, já é parte intermediária do processo e faz esvanecer o impulso inicial, a imaginação primeira. Administrar esta metamorfose, incorporando contribuições, rejeitando outras, é o trabalho, o princípio de realidade que separa a criação artística do delírio informe.” (FRESNOT, Alain; MUYLAERT, Anna; ANZUATEGUI, Sabina. *Desmundo* – roteiro de Alain Fresnot).

Diante da forma como foi montado o filme, exposta anteriormente, verifica-se que jamais a obra cinematográfica ficaria idêntica à obra literária. Das quarenta horas de filmagens, a instância narrativa precisou escolher e montar o filme para que fosse transmitido em torno de uma hora e quarenta minutos. Apesar das alterações necessárias, o filme conserva a narrativa central do romance. Tal como este, conta a história de Oribela, órfã vinda de Portugal para se casar com um homem branco que aqui vivia. Tudo isso tendo por fundo o século XVI, com todas as suas peculiaridades e com todos os estratos sociais que aqui conviviam.

Vale ressaltar que, para Alain Fresnot, um dos principais desafios ao adaptar o romance foi deslocar o foco da narrativa – transformar uma narração em primeira pessoa em uma história contada por uma visão exterior. O livro é narrado pelo olhar de uma menina, educada em um mosteiro de freiras, que soma à sua religiosidade muitos sonhos. Oribela, no livro, tem seus delírios, há uma grande riqueza na parte onírica da personagem. Segundo o diretor, ele não se sentiria confortável se tentasse traduzir esses delírios em imagens. O que interessou a ele na transposição do livro para a tela foi a parte realista. A religiosidade da personagem também foi bastante diminuída em consequência de sua destituição do papel de narradora.

O romance começa com a descrição subjetiva de Oribela ao avistar o Brasil na citação abaixo, a qual já foi feita uma análise preliminar na página 22 deste trabalho:

A vista de uma colina distante tangeu dentro do meu coração música de boas falas, como doçainas e violas d'arco, a ventura mais escondida clareia a alma. Ali estava bem na frente a terra do Brasil, eu a via pelos estores treliçados, lustrada pelo sol que deitava. Uxtix, ûxte, xulo, cá! Verdadeira? Tão pequena quanto pudesse eu imaginar, lavada por uma chuva de inverno, verde, umas palmeiras altas no sopé, por detrás de nuvens de tapeçaria, véu de leve fumo. Hio, hio, huhá. Espantada que a alegria pudesse entrar tão profundamente em meu coração, em joelhos rezei. Deus, graças, fazes a mim, tua pequena Oribela, a mais vossa mercê em idade inocente, um coração novo e um espírito de sabedoria, já estou tão cegada pela porta de meus olhos que nada vejo senão deleitos, folganças do corpo, louvores, graças prazentes e meu coração endurecido, entrevado sem saber amar ou odiar. Assim como o azeite acende o lume, a vista acende o desejo. Dá a mim a graça de muitas lágrimas com que lavar o meu sonho, maior que meu corpo. (MIRANDA, 2003, p. 11).

O trecho retrata a alegria de Oribela em ter avistado terra, o tão esperado Brasil. Para se expressar, ela se utiliza de metáforas, o que torna a descrição de seus sentimentos poética. Essas são as primeiras linhas do primeiro capítulo do romance e, como nos dez primeiros minutos de um filme, já podemos perceber que a protagonista está em uma embarcação. O romance incia-se no período do entardecer, pois há sol e ele se *deitava*, conforme a sua descrição. Percebemos também que Oribela é jovem, devota e sonhadora, principalmente após ter avistado aquela linda paisagem esverdeada à frente. É a história de uma menina sonhadora que acabara de avistar o Brasil, sua futura morada.

No filme, é noite fechada quando a história inicia. Aparece o navio e a tripulação trabalhando, içando as velas (fotogramas 3 e 4). De repente, a câmera foca Oribela no porão do navio, olhando a tripulação lá fora (fotogramas 5 e 6). Depois, segue o içamento da vela, em um movimento de baixo para cima da câmera, e o olhar de Oribela que acompanha o movimento, fazendo o jogo do campo e do contracampo. Após o içamento da vela, o movimento da câmera é inverso, de cima para baixo. Por fim, a última imagem dessa primeira cena é Oribela baixando os olhos (fotograma 7) e voltando para dentro do porão do navio. Não há no olhar de Oribela a alegria contida na narração literária. Aliás, nesses primeiros momentos, não se percebe em momento algum, alegria na personagem principal.

Em seguida, como representação da chegada ao destino, surge o mar visto de outro ponto, da praia, há uma inversão do ponto de vista juntamente com as apresentações do elenco do filme (fotograma 8). Nesse momento é como se da cena de Oribela, passasse para outro olhar, agora em terra. Há a espuma branca na noite escura, a repetição das ondas, o desmanchar-se que é feito pelo oceano na margem. Tudo já demonstrando o grande significado do mar para Oribela.

Fotograma 3 – vela sendo içada

Fotograma 4 – vela sendo içada



Fotograma 5 – Oribela olhando a tripulação

Fotograma 6 – A tripulação da Nau



Fotograma 7 – Oribela no porão

Fotograma 8 – Praia brasileira



Fresnot ressalta a movimentação – o lado de ação do romance em que uma adolescente, Oribela, vem ao Brasil em 1555 no romance, e no filme por volta de 1570, e passa por peripécias e aventuras. O diretor salienta, porém, que o filme não é só isso: é um filme psicológico, bem profundo. Fresnot e Sabina Anzuategui transformaram a linguagem escrita em visual: o filme tem poucas falas, porque ele centra-se muito no sentimento e nas emoções de Oribela.

A instância narrativa teve o cuidado, também, de transformar tudo o que aparecia como pano de fundo da época em imagem viva, com os índios, os mamelucos, os escravos e os primeiros colonizadores. Além disso, houve a escolha dos personagens que precisaram incorporar seus papéis. Fresnot conservou os mesmos personagens do romance. Apenas diminuiu o papel de alguns como Temericô, personagem que, no romance, é mais consistente e se torna amiga de Oribela. Ambas estabelecem uma convivência que não ocorre no filme.

Por outro lado, a personagem de Dona Branca, mãe de Francisco, tem um destino diferenciado no filme. Em ambas as obras há uma insinuação do envolvimento carnal entre Francisco e Dona Branca, e do fato de Viliganda, filha de Dona Branca, ser filha de Francisco, fruto de um ato incestuoso. Ao apresentá-la a Oribela, ele o faz como irmã, filha de sua mãe:

[...] Maldisse a mãe o infernal apetite do filho, dizendo estar sua alma mancha às portas do monturo da carne para dentro, que decerto, soubera ela da fuga da nora, quem fora cegado ali pela paixão era o filho, que nada via nem deixava ver a serpe que alimentava em um berço de ouro, para que lhe mais tarde roesse os calcanhares, assim eram os homens cães esfaimados e sendo homem, disso não escapava, de que não havia sentir nem medir nos olhos do filho aos sofreres da mãe desde que chegara a esposa jovem, **deixando a mãe passar dias de esterilidade, com escassos bocados de amor**, se soubesse que ia parir uma mula, tinha arrancado a ferros. O filho pediu perdão e se apartou para a mata, do que me fez muita alegria, mas compaixão da pobre, que se arremessava em prantos, dela e de mim. (MIRANDA, 1996, p. 115, grifo nosso).

A parte grifada na citação reforça a insinuação do incesto entre mãe e filho. Além, é claro, da idade e da má formação de Viliganda, que no filme é representada por Ana Paula Mateu e possui a Síndrome de Down. A partir da chegada de Oribela, a mãe nutre um ódio pela nora, o que, no filme, é percebido pelo modo como fala com Oribela e nos olhares que lhe dirige. Enquanto que no romance, a sogra chega a envenenar a nora pela alimentação. Oribela cobra tanto

do marido uma atitude para com a mãe que ele vai ao seu encontro e o que era para ser apenas um diálogo, torna-se tragédia:

Foi ele ao quarto da mãe e se passou um longo espaço de vozes dele e gemidos dela. [...] E se ouviu por entre os trovões a voz agastada de dona Branca e seu filho, acusou ele de o querer tomar à mulher com quem casara, que se era ela de maior entendimento e juízo que eu, me não devia censurar mas tratar mais para edificar do que para perverter, dona Branca a vangloriar da nobreza de seu sobrenome e da pouquidade do meu sem nome, disse ele que com nome ou sem nome estivera ela sua própria mãe a lhe desgraçar toda a vida e mais altas se faziam suas vozes numa tão grande discórdia, sem alívio para suas diferenças, a mãe sempre a acusar o filho, com língua de víbora a lhe tirar o valor, comparar com o pai, a lhe dizer de sua indiferença pela Viliganda que devia tratar como filha mas a só querer saber da pestilenta mulher, que tinha eu uma bela língua para esconder os agudos dos dentes e ele a se inebriar com a esposa como fora uma puta, fosse, com a tal mania de escapar, ir aos homens da cidade, ou um apenas, que me agasalhara em sua cama, que me eu entregara ao mouro e dava os restos ao cão de meu esposo e que o filho que trazia eu era um bastardo chifrudo que ia nascer com os cabelos ruços e se ouviram gritos de dona Branca para a socorressem, fomos ao quarto, estava Viliganda contra a parede e no meio do quarto, com uma faca de cintura, de punhal, o filho acutilava a mãe no peito e tantas vezes o fez até que ela se quedasse sem mover no chão com a morte na face e ele, com todo o sangue da mãe em suas roupas correu porta a fora e na chuva à luz dos raios e dos trovões, em joelhos, gritou. Piedade, piedade. E era tal a visão daquele sofrimento que me certifiquei para sempre de estarmos no inferno. (MIRANDA, 1996, p. 198).

Nesse excerto, destaca-se a morte de Dona Branca pelas mãos do próprio filho. Dona Branca falara ao filho o que ele não queria ouvir. Salientamos que a cena não aparece no filme. Neste, há apenas uma cena de discussão da mãe com o filho, logo após o episódio em que ele se desentende com o padre; a mãe, assim como o padre, considera a atitude do filho uma afronta à religião católica. Nessa discussão é que ocorre o único momento em que há alguma insinuação do relacionamento incestuoso entre mãe e filho (fotogramas 9 e 10). No filme, ao contrário do romance, não há o assassinato de Dona Branca. O final é a partida de todos do Engenho de Francisco, inclusive de Dona Branca.

Enfim, há várias diferenças no final do filme quando comparado com o final do romance: neste, Francisco parte para Portugal com o bebê de Oribela. Ou melhor, essa é a primeira versão; na segunda, apenas ele parte. Oribela, desnordeada, vai à casa de Ximeno, encontra-a toda bagunçada e, sem saber se estava endoidando, dormindo ou sonhando, ouve o choro do filho, vira-se e, na



porta, estava Ximeno com uma trouxa de criança no colo. Esta parte deixa o leitor em dúvida se ocorreu ou não tal final. Afinal a narrativa é em primeira pessoa. Somente ela vê a cena e ela mesma duvida de suas faculdades mentais.

Antes desse desfecho, no romance, Oribela, vendo-se sozinha, sem seu filho no Engenho de Francisco, e este tendo fugido para Portugal, quer acabar com tudo, porém, poupa Viliganda, trancada havia tempos em um quarto, isolada.

Por minha ordem se ateou fogo à casa com as coisas dentro, queria eu dada do que me deram ali, desde o mais pequeno lume de cera às cantareiras de louça, os baús de dona Branca, o vestido preto, vestida eu estava com a pobre roupa de órfã com que viera pelo mar, a coifinha lavrada, a almofadinha de seda e o dedal, o coxim, o que se faziam, ao armazém, quando veio a Temericô dizer que lá estava Viliganda, naquele caldeirão de sua família, mas me roeu o coração a pena de a matar e depois ser vigiada por sua alma de criança e mandei soltarem. Saiu Viliganda tão acabada das carnes e imunda que era de espedaçar o coração, sem chorar subiu no carro, assentou feito uma fidalga, que me deu um arrepio de sentir que nela estava viva a alma de sua mãe. Quis eu ver o incêndio até a derradeira chama, custou pouco a se desfazer a casa e todas as suas fortalezas viraram um monte de brasas, coisas retorcidas, nada que se pudesse conhecer por nome, só de cinza, no que queria eu dizer para mim, devia esquecer tudo no meu passado, ardendo o fogo na madeira ardia também em minha alma, onde se agasalhavam as lembranças. (MIRANDA, 1996, p. 209).

Até ter seu filho, tudo o que Oribela queria era ser livre e ter a oportunidade de retornar a Portugal. Porém, a maternidade alterou seus propósitos. No filme, Oribela conforma-se com a situação de mulher de Francisco Albuquerque e segue o marido. No romance, ela não tem como resignar-se dessa forma. Até gostaria: “Por medo da fome, da orfandade, do abandono, quis que tornasse Francisco de Albuquerque” (MIRANDA, 1996, p. 212). Após a partida do marido, faltava-lhe a segurança que o casamento lhe proporcionava. Uma grande contradição. Lutou tanto pela liberdade que, no final de tudo, quando encontrara-se livre, o que realmente almejava eram as amarras do matrimônio.

Fotograma 9 – insinuação de incesto



Fotograma 10 – insinuação de incesto



Fotograma 11 – Final do filme: partida de Dona Branca



Fotograma 12 – Final do filme: partida de Dona Branca



Fotograma 13 – Final: todos deixando o Engenho



Fotograma 14 – Final: Francisco carregando Viliganda



Enquanto há cenas, como essas finais do filme, que diferem do final estipulado por Ana Miranda, há outras que a instância narrativa cinematográfica transmutou com alguma fidelidade à cena narrada no romance. Na parte 5, intitulada “A fuga”, capítulo 4, Oribela é abusada pelo oficial e pelos dois marujos. Francisco aparece em socorro à esposa, juntamente com seus homens e mata os três marujos (fotograma 15). Francisco amarra as mãos de Oribela:

E se puseram num trabalho alongado ao pino do sol, cortando umas árvores, cavando a areia, metendo ali os paus, formando pelourinhos como cruces dos ladrões, depois amarraram os mortos, debaixo das cabeças deles amontoaram lenhas e ataçaram uma chama, os três se incendiaram. Disse Francisco de Albuquerque. Assim pagam os patifes o tributo de suas velhacarias. Que se possa ver de longe o castigo a modo de que não mais se metam. Avistem os oficiais da nau, de aviso, os da cidade, os naturais, todos. Que sou manso e bom se meu coração não apunhalam. [...] E se fez à vela a nau, com sua bandeira, toldo, as gáveas, sobregáveas guarnecidas de telilha, estandartes muito compridos, acompanhada de uma barçaça de remo, levando as minhas esperas, uma naviarra honrada, formosa, suave, oferecida a Deus, deixando os perros incendiados com suas almas surtas na areia. (MIRANDA, 1996, p. 112).

A preparação para a queima dos corpos dos marujos e do oficial não aparece no filme. Após o abuso cometido pelo oficial, tal como é narrado no romance, Francisco chega e mata os três, levando os corpos para a areia. Inclusive um é morto dentro do mar, também como no romance. Há, então, a preparação para a queima dos corpos. No filme, no entanto, após a morte dos três, Francisco chega até Oribela, que ainda tenta respirar, pois a tinham sufocado com areia, e diz:

**FRANCISCO**

Roubaste minhas botinas.

*Furtaste inhas botinhas.*

**39 – PRAIA – EXT/DIA**

Francisco, a cavalo, segue para a estrada. Ao seu lado Navarro e o outro capanga. Francisco tem o rosto sujo, o orgulho ferido. Na sela, estão penduradas as botinas roubadas.

Oribela é puxada pelos pulsos por uma corda amarrada ao cavalo de Francisco. Tem a aparência demolida.

Ao fundo, ardem três fogueiras. Em cada uma queima um corpo humano. (FRESNOT, 2006, p. 121).

Esse fragmento foi retirado do roteiro do filme. É claro que, na filmagem, houve pequenas mudanças. Porém, no filme, vê-se claramente, em primeiro plano,

Oribela sendo puxada por Francisco pelos pulsos amarrados (fotogramas 17 e 18). Vale ressaltar que toda a atenção do espectador fixa-se em Oribela. Porém, segundo o roteiro citado anteriormente, ao fundo ardem as três fogueiras queimando os três abusadores de Oribela. Fresnot conservou a cena, existente no romance, conforme o trecho anterior:

Fotograma 15 – Francisco em socorro ao abuso sofrido por Oribela



Fotograma 16 – um dos abusadores foi morto na água



Fotograma 17 – Francisco parte para o Engenho com Oribela amarrada



Fotograma 18 – Oribela amarrada e os três marujos sendo queimados no plano de fundo



Há, tanto no romance quanto no filme, um tipo de montagem no qual as mudanças de planos são, de certa forma, apagadas como tais, de maneira que o leitor e o espectador possam concentrar toda a sua atenção na continuidade da narrativa visual – em linguagem cinematográfica, temos o que se chama de *raccord*. O *raccord* é definido (AUMONT, 2012, p. 77) como qualquer figura de mudança de

plano em que há esforço de preservar, de ambos os lados da colagem, elementos de *continuidade*, quer seja na transposição dos capítulos e das partes, quer seja na passagem dos planos cinematográficos.

No romance *Desmundo*, o capítulo 18 da parte 2, “A terra”, acaba entre o discurso do padre na Câmara sobre as qualidades das órfãs, feito aos pretendentes, e as lembranças de Oribela sobre sua vida em Portugal. Na sequência, o primeiro capítulo da parte 3, “O casamento”, inicia-se com a descrição do futuro marido de Oribela pelo padre. É uma nova parte, um novo capítulo, já com outro título, porém, conserva a continuidade do anterior. Nesse exemplo, temos um *raccord* de eixo espacial – o foco sai do plano geral e parte para o plano particular. Nessa sequência, observamos ainda outro *raccord*, que pode ser conferido no trecho a seguir, em que o padre salienta as qualidades de Oribela: “Reparasse o homem na formosura de minha feição, na suavidade mulhêr e esquecesse da rebeldia, tudo mais era infalível. O homem veio a mirar e no rosto lhe cuspi” (MIRANDA, 1996, p. 56).

Nesse trecho, há o *raccord* sobre o olhar: o primeiro plano mostra-nos o padre, toda a plateia e o pretendente olhando para Oribela enquanto o padre a descreve – se esse trecho fosse cinematográfico e não literário (mesmo sendo literário, conseguimos visualizar a imagem), o padre e a plateia estariam no campo e Oribela, objeto desse olhar, no contracampo e, em seguida, no campo, pois a focalização seria na ação da protagonista em cuspir em seu pretendente. Por último, o pretendente seria focalizado.

Ainda no romance, há uma descrição do pretendente. O olhar de Oribela faz o trabalho da câmera cinematográfica quanto ao enquadramento do personagem e dá nele um *close-up*:

Feito os mais da terra. Seu aspecto era o de um cão danado, lhe faltavam dentes, tinha pernas finas, nariz quebrado, da cor de um desbotado seus olhares. Cheirava a vinho de açúcar, usava um chapéu roto, tinha tantos pelos a modo de uma floresta desgredada e estava sujo, imundo. A pele de seu semblante parecia uma pedra lavrada, corroída pelas ventanias e pelas formigas, feita num áspero burel, seus cabelos como cerdas de javali de que se faziam cilícios. Tristes eram seus olhos de xamete e morosos de doer. Atinei que queria casar, o que me deu uma angústia no coração. (MIRANDA,

Vejamos como essa cena romanesca é transcrita em cena cinematográfica. Primeiramente, não é o padre que faz a mediação dos

pretendentes com as órfãs e sim o Governador (José Eduardo). No filme, não há apresentação das características nem de Oribela (Simone Spoladore), nem de seu pretendente, afinal, enquanto o romance utiliza a língua para descrever e narrar, o cinema utiliza-se de imagens, palavras e gestos. Além disso, enquanto no romance não há nome para o pretendente de Oribela, no filme o personagem se chama Dom Alfonso Soares Daragão (Cacá Rosset). Vejamos o trecho fílmico transcrito no roteiro cinematográfico e adaptado conforme a *performance* dos atores:

**GOVERNADOR**

*Dom Alfonso Soares Daragão!*

O homem tem um grande crucifixo de pedras preciosas pendurado no peito. Se aproxima do Governador e de sua esposa, Dona Brites (Beatriz Segall).

**GOVERNADOR**

*Dona Oribela de Covilhã*

Oribela não se move. Maria vem busca-la e leva-a até D. Alfonso.

Alfonso se aproxima de Oribela, satisfeito.

Ela olha a cruz de ouro e pedras preciosas

Alfonso vai até ela e dá um sorriso cheio de malícia.

Oribela enche os olhos de lágrimas.

Dom Alfonso tenta colocar uma presilha no seu cabelo. Ela se retrai.

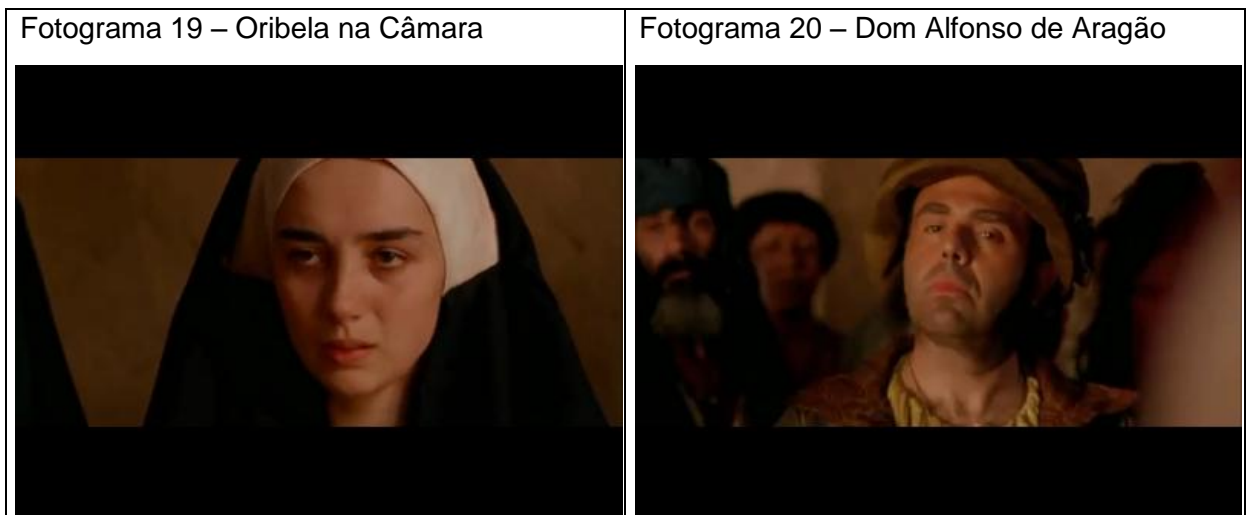
Ele estende a mão. Encurralada, agressiva, ela dá uma cuspidinha na cara dele.

Há no exemplo anterior predominantemente o *raccord* sobre o olhar. Em um primeiro momento, a câmera mostra o olhar de Oribela (fotograma 19) e imediatamente, ao ser anunciado, coloca Dom Alfonso no campo (fotograma 20). O espectador sabe que Oribela e a plateia estão no contracampo. Na sequência, ficam o governador, sua esposa e Dom Alfonso no campo (fotograma 23). O olhar dos três está direcionado às órfãs que se encontram no contracampo. Ao anunciar o nome de Dona Oribela e esta não aparecer, focaliza-se o olhar espantado de Maria (Fotograma 26) e, em seguida, Oribela. Esta torna-se apenas o contracampo em que todos olham, pois a câmera focaliza, primeiramente, os olhares do governador, sua esposa e Dom Alfonso; em seguida, o olhar do padre e da plateia. Apesar de não aparecer, todos sabemos que é Oribela o motivo dos olhares. Em seguida, a câmera passa a fazer uma alternância de campo e contracampo entre Dom Alfonso e Oribela. O sorriso malicioso daquele (fotograma 25) e o olhar desesperado desta (fotograma 24). De repente, quando Oribela baixa os olhos, o espectador já sabe de

antemão a direção de seu olhar, confirmada pela câmera na sequência – o crucifixo (fotograma 27).

O crucifixo, que não aparece no romance, somente no filme, tem duas conotações: a primeira é o próprio significado de uma cruz. Apenas a cruz, sem Jesus nela preso. A cruz representa sofrimento, dor e angústia. E se formos mais longe e pensarmos na crucificação de Cristo, também significa morte, penúria para um inocente. Significaria a morte da liberdade de Oribela. O sofrimento matrimonial ao qual teria que se submeter. Em contrapartida, as pedras preciosas que compõem a joia perpassam a ideia de que, apesar da penúria, ela teria conforto e boa vida ao lado de Dom Alfonso, afinal, as pedras indicam certo poder aquisitivo. Pelas lágrimas em seus olhos, o espectador percebe que a simbologia do sofrimento, da dor, predomina e cria uma falsa expectativa de resignação, já que em seguida vem o imprevisto (fotograma 33).

Na última cena desse episódio, a câmera focaliza Oribela e Dom Alfonso juntos, em primeiro plano, e como pano de fundo, a plateia. Nesse momento, ocorre o imprevisto: o cuspe de Oribela (fotograma 30). A partir daí, a câmera dá um *close-up* em Dom Alfonso (fotograma 31), na plateia (fotograma 34) e no padre horrorizado (fotograma 32) com a atitude daquela órfã:



Fotograma 21 – Maria leva Oribela



Fotograma 22 – O olhar direcionado



Fotograma 23 – O governador, a esposa e Dom Alfonso



Fotograma 24 – Oribela no campo



Fotograma 25 – Olhar e sorriso maliciosos



Fotograma 26 – O olhar de Maria





Fotograma 27 – O crucifixo de Dom Alfonso



Fotograma 28 – O olhar do padre



Fotograma 29 – O presente de Dom Alfonso



Fotograma 30 – A cuspada



Fotograma 31 – O cuspe em D. Alfonso



Fotograma 32 – A incredulidade do padre





Nos fotogramas acima, há a predominância do primeiro plano no olhar que corresponde, de acordo com Martin (2003), a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável em todos os personagens atuantes na sequência exposta. É a culminação natural do *travelling* para frente que reforça e valoriza a contribuição dramática proporcionada pelo primeiro plano em si mesmo. O primeiro plano sugere, portanto, uma forte tensão mental da personagem: são assim os planos faciais de Oribela ao olhar seu pretendente ou o crucifixo que ele carrega; o olhar de Maria, preocupada com a demora de Oribela em manifestar-se; o olhar malicioso e imponente de Dom Alfonso, que sugere a sua personalidade; por fim, os olhares incrédulos do padre e da plateia.

#### 2.4 Pintura no romance e no filme

Ao observarmos tanto no romance quanto no filme a dualidade claro/escuro, deparamo-nos instantaneamente com o Barroco, que se estendeu do século XVI até o início do século XVIII. Começa na Itália e alcança vários países europeus e algumas de suas colônias, como o Brasil. É um período em que predominam as posturas conflitantes do homem. De um lado, a perspectiva teocêntrica, tentando ser resgatada pela Contrarreforma, e, de outro, a antropocêntrica, herdada do Renascimento.

A partir das imagens no romance de Ana Miranda, Alain Fresnot e sua equipe construíram e filmaram cenas que “retratam” o Brasil. Assim, a cor extremamente clara ressalta o calor e a claridade dos espaços externos, enquanto nos ambientes internos, propositalmente, há pouca luz. A direção de arte optou por

entradas de luz muito pequenas nas construções que compõem o cenário em que janelas são mínimas, quase que pequenas frestas. Dos ambientes internos, excetua-se a Câmara ou Sala de Audiências, em que há mais entrada de luz externa, pois se trata de um lugar público, onde todo mundo pode entrar (fotogramas 35 e 36). Além disso, é nesse ambiente que são feitos os julgamentos, portanto, são esclarecidas questões e decididos os destinos das pessoas – exemplo disso são os trechos em que há tanto a discussão sobre as atitudes dos índios, quanto sobre a decisão do destino matrimonial das órfãs. A opção por uma incidência maior de luz nos reporta ao mito da caverna de Platão, uma vez que a luz nos remete à sabedoria e ao discernimento de situações específicas.

Fotograma 35 - Câmara e o público – luz externa



Fotograma 36 - O padre e as órfãs na Câmara – luz externa



Gilman (*apud* COUTINHO, 1994, p. 72) considera que o estilo característico do barroco é aquele que representa “a solidão de um herói vagamundeando por um universo de engano”, um mundo em que dominava “o *parecer* sobre o *ser*, separados o indivíduo e o ambiente” e “desiludido, compreendendo que o mundo não lhe podia oferecer segurança, o indivíduo só era capaz de perceber aparências, figuras”.

A partir dessa consideração, podemos pensar as personagens do romance e do filme: Oribela não se sente segura em parte alguma, o *desmundo* lhe mostrara o quanto era difícil confiar nas pessoas, pois elas geralmente a enganavam. Francisco não respeitava a própria mãe. Além da fuga constante de sua mulher e dos corretivos a ela impostos em consequência de seus atos, tudo o fazia

mergulhar na solidão. Eram pessoas que não possuíam os atributos nem o aconchego de uma família, além de uma igreja, representada por um padre que queria tirar benefícios dos esforços de Francisco, não respeitando os seus direitos. E para fechar o círculo dos personagens principais, Ximeno, que era mouro, já vivia excluído do meio dos brancos, que o consideravam um homem de alma perdida, alguém à margem. Percebemos, então, nesses três personagens principais, a caracterização do Barroco abordada por Gilman, afinal, são seres contraditórios a sobreviverem em uma selva chamada Brasil.

Na apresentação do figurino, percebemos que as roupas das órfãs chegadas da Europa contrastam com a claridade do cenário brasileiro – um ambiente muito claro com roupas muito escuras, tanto para o ambiente quanto para as usuárias, adolescentes virgens e quase crianças. A câmera, em posição panorâmica, evidencia esse aspecto. O excesso de vestimentas no fotograma 37

Fotograma 37–Contraste roupas X ambiente



contrasta com a presença dos índios, que navegam nus pelas águas.

Além dos personagens principais, outro ponto extremamente importante é a figuração de todos os atores e atrizes. O filme passa a impressão de que estamos entre os portugueses e os índios do século XVI. Farkas, diretor de arte, afirma que isso tudo acabou resultando como se

fossem cenas tiradas de um livro, de uma pintura, de um retrato daquela época. No *making off*, o diretor se lembra de uma cena marcante e a relaciona com a pintura:

Fotograma 38 – Uma pintura em *Desmundo*



Tem uma cena que eu acho fantástica no filme que é a cena em que eles tão atravessando, tão indo pro engenho. Quando ele casa... o Osmar Prado casa com Oribela e tá indo em caravana com cavalo, burro, jumento, tudo. Eles atravessam um rio... a gente achou esse rio, foi uma felicidade. Um pequeno rio, um leito de rio pedregoso... é um pouco de água com umas árvores, um lugar meio fundo e pusemos a câmera longe, um lugar alto e tem eles passando pequenininhos. Demos uma iluminadinha

para não ficar tão contrastado. Aquilo pra mim é um quadro. Um quadro dos viajantes. Parece que você tá vendo o Brasil de 1600, de 1700, sei lá. Meio atemporal, mas parece a reprodução de um quadro. (DESMUNDO, 2003).

Como era clara a intenção de representar o século XVI, nada mais natural do que evidenciarmos traços artísticos da época. Enfatizamos, no entanto, que não encontramos em entrevistas ou no *making off* referências diretas a esse ou àquele pintor. Porém, como a arte, e só ela, nos dá margem para inferirmos sobre a questão, abordaremos alguns aspectos que nos chamaram a atenção no romance e no filme por se reportarem à arte do século XVI, afinal, em ambas as artes tanto Miranda quanto Fresnot fizeram pesquisas históricas, sendo natural que a arte vigente à época predominasse nas imagens ou nas insinuações imagéticas.

Em toda a arte barroca, os temas pitorescos, os contrastes, a disposição das cores, os efeitos de sombra e luz (claro-escuro), as composições sintéticas de cenas teatrais e de grandes dimensões, a preferência pela expressão do movimento, da paixão, do sofrimento, dos sentimentos violentos, os personagens atormentados e extáticos, soltos às vezes no espaço, negando as leis da gravidade; o uso de massas formidáveis, sem superfícies lisas, onde alternam os espaços ociosos e os cheios, com materiais resistentes e caros, tudo traz a ânsia da época em se mostrar espetacular, não podendo esconder os conflitos que lhe iam no bojo, como afirma Coutinho (1994, p. 67, p. 70), que assim caracteriza o homem barroco: “O homem barroco é um saudoso da religiosidade medieval e, ao mesmo tempo, um seduzido pelas solicitações terrenas e valores mundanos, amor, dinheiro, luxo, posição, que a Renascença e o Humanismo puseram em relevo. Desse dualismo nasceu a arte barroca”.

Como consequência dessas posturas conflitantes, a arte barroca será marcada pela angústia de um ser humano atormentado por grandes dúvidas existenciais. Neste sentido, a obra dos principais artistas barrocos busca unir aspectos contraditórios: o sagrado e o profano, as luzes e as sombras, o paganismo e o cristianismo, o racional e o irracional, a carne e o espírito. Tal aspecto antitético do Barroco está presente na passagem a seguir, em que temos a descrição da chegada das órfãs ao Brasil, nas divagações de Oribela:

la tirar de mim o cheiro de lã podre, vestir camisa limpa, lavar o sal da pele, comer fruta da árvore, carne assada, esquentar as mãos num fogão de lenha, assentar à mesa, adeus ferrugem, adeus carne

de porco na banha, ai um pão quente, um ceutil de cerejas, tudo parecia alta maravilha, qualquer botão de corno, qualquer fita, nova vida, sem rezar pelas monções nem temera as tempestades e jogar os pequenos ágnus-dei de cera na água para acalmar, rainha de nossa sorte, lançar às águas as cartas de baralho, os livros de pecados e fornicções fora o preço da nossa vida tão mal paga, que nada vale, ia poder andar numa relva, ter uma igreja onde assistir à missa e imagem de santa, deixar malga de leite à janela para os mortos, lavar minha boca, que sentia os dentes escuros da mula espanhola, ia deitar numa cama sem me importar se era dia santo ou domingo e ao acordar comer chorizos de sangue, depois de estômago cheio rezar pois, dissera meu pai, na hora do batismo encostaram em minha testa uma cruz e eu gritara muito, prova de haver coisa em mim. Amém, amém, mas nada podia eu compreender do mundo e do céu, meu modo era esquivar e renegar, no que fiz o sinal-da-cruz no peito, a face vazia, sem obra, sem costume, sem a memória do passado, os olhos alongados ao verde da terra, pensando naquelas coisas que desfazem um coração limpo. (MIRANDA, 1996, p. 12).

Nesse trecho das páginas iniciais do romance, nota-se claramente a dualidade corpo – espírito. Os estados conflitantes da condição humana. Há outro elemento característico do barroco, denominado por alguns críticos de cultismo – uma forte carga metafórica. Basta atentarmos para o fragmento acima, “cheiro de lâ podre” ou “dentes escuros da mula espanhola”.

Outra característica barroca presente nessa parte é a dualidade corpo – espírito. Por vezes, o primeiro, herança renascentista, predominou sobre o segundo. Primeiramente, Oribela iria se refestelar com os prazeres do corpo e depois de estômago cheio, rezar, pois as necessidades carnis da órfã se tornam prioritárias às espirituais.

Como o peso da Contrarreforma agia fortemente sobre as mentalidades, o prazer, no caso considerado o pecado, precisava ser criticado, combatido, a exemplo de Oribela que se submetia às penitências para recuperar a benção divina, sem necessariamente afastar-se do mundo gozoso. Daí uma situação conflituosa entre os valores terrenos e os espirituais.

Oribela é a personagem modelar desse paradigma barroco. Devido à sua acentuada religiosidade e pulsão sexual, ela revela um caráter mais dramático em ações. Mesmo sabendo que veio ao Brasil para se casar, não por amor e sim por obediência à rainha, e dessa forma em obediência à própria razão, fica dividida entre a razão e a religião, preferindo a religião na esperança de compartilhar a glória divina. Neste contexto, um olhar mais pessimista para o *Desmundo* sobressai em

suas falas e em sua constante fuga ou busca, infligindo a si mesma o suplício de Tântalo.<sup>12</sup>

A vida nesse *desmundo* é caracterizada por traços que sugerem tristeza e sofrimento, uma forma de representá-la como complementar, e mesmo assim dual, à felicidade e à glória da vida celestial. Na cena a seguir, Oribela reza enquanto Maria e as outras órfãs dormem. Quando Maria acorda, Oribela reza um pouco mais alto.

**MARIA**

(baixo, brava)  
Basta!  
[...]

**ORIBELA**

(nervosa)  
Estou rezando...!  
Maria puxa o braço dela com força. Oribela resiste.  
A velha puxa novamente, Oribela é forçada a levantar.  
Maria se agacha e ergue seu vestido. Vê os joelhos machucados pelas pedras.

**MARIA**

(amarga)  
Sofrer à toa é pretensão...  
Cospe na mão e esfrega as feridas com saliva.

**ORIBELA**

(chorando, nervosa)  
Maria... fale com o padre que me mandem a um convento... por favor...  
*Maria... roga ò padre que ele me torne ó convento... par deus...*

[...]

**ORIBELA**

Se Deus me põe em más companhias... tenho medo de perder o pouco de virtude que ainda tenho...  
*Se Deus me pon em má companha... hei medo de perder o poico de vertude que ainda hei...*

**MARIA**

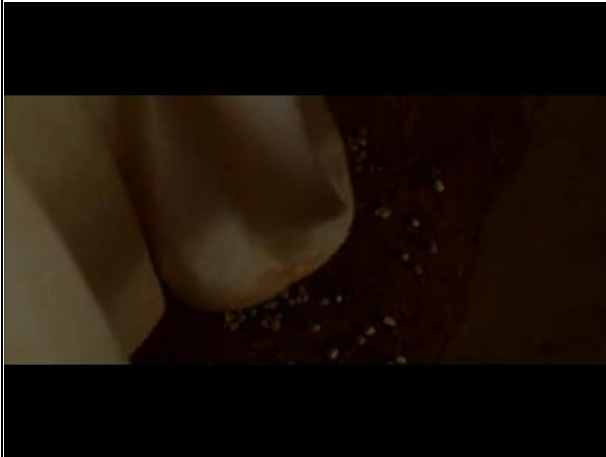
(amarga)  
O demônio nos tenta, fazendo-nos crer que temos virtudes que não temos...

---

<sup>12</sup> Suplício de Tântalo: segundo a mitologia grega, Tântalo, filho de Zeus, foi enviado aos infernos por revelar segredos dos deuses. Como castigo, foi condenado à fome e à sede eternas. Embora tivesse à vista manjares e água, não podia alcançá-los. Por extensão, a expressão significa o sofrimento de Oribela em avistar a nau, o mar e não conseguir alcançar a tão almejada liberdade. (Nota extraída do livro de Bernardo Guimarães, *O Seminarista*, 2011).

*O demoino nos pon em tentação, fazendo crer que hemos virtudes que non hemos nemigalha...*  
(FRESNOT, 2006, p. 51 a 54).

Fotograma 39 – Oribela rezando sobre pedras



Fotograma 40 – Os joelhos machucados de Oribela



Os fotogramas 39 e 40 retratam o momento em que Maria ergue Oribela, que estava de joelhos rezando sobre pedras como sinal de sofrimento e busca de redenção pela fé. No segundo quadro, vemos os joelhos de Oribela machucados pela flagelação. A todo instante no romance e no filme percebe-se o conflito de Oribela entre o terreno e o celestial, o pecado e o perdão, o material e o espiritual. No trecho retirado do roteiro cinematográfico, ressaltamos o seu discurso ao afirmar que *tem medo de perder o pouco de virtude que lhe resta*. Fora ao Brasil para se casar e quando se encontra próxima de realizar esse ritual terreno, almeja ir para um convento para ficar mais próxima de Deus. Temos aqui a mulher barroca inconformada com a sua situação, com a sua posição e com as imposições sociais que precisa aceitar.

Fotograma 41 – a palmatória como castigo



Para Weisbach, (*apud* Coutinho, 1994, p. 74), é esse elemento que cria a voga bíblica de Maria Madalena como a santa predileta da época, tanto pelos artistas plásticos quanto pelos poetas, pois todos viram nela o símbolo das suas contradições: de um lado, “a vida



mundana agradável e lasciva cortesã” (Oribela e Ximeno) e, de outro, “a exaltada contrição e as mortificações da penitente”.

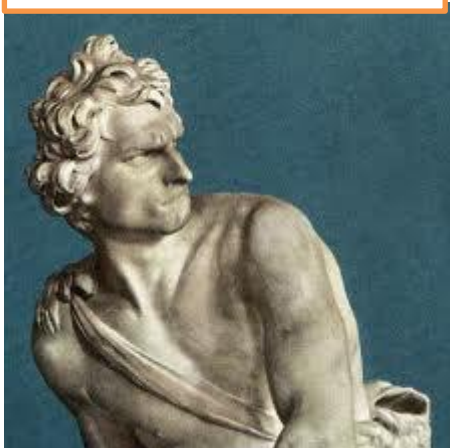
Se as mortificações ou as penitências não partiam do próprio pecador, a igreja e a sociedade como um todo cumpriam esse papel de algoz. É o que retrata o fotograma 41 que reforça a ideia de castigo para a salvação da alma. Após Oribela cuspir no rosto de seu pretendente na audiência da Câmara, Maria a leva para fora da sala e bate em suas mãos com uma palmatória. Oribela conta as palmadas, em pé à sua frente. O padre, com olhar de superioridade, aprova o castigo sofrido pela órfã.

Além desses aspectos externos que caracterizam o Barroco, Coutinho (1994) elenca fatores internos, ou de construção artística. Redies, no artigo “Delimitação estética e histórica do Barroco”, afirma que o Barroco explora a percepção do mundo pelos sentidos físicos: tato, audição, visão, olfato e paladar. Essa captação da realidade não estaria livre dos conflitos interiores, pois, na visão da época, das sensações advinha o prazer e daí, o pecado.

Devido a essa tendência sensorial, ligada ao mundo das percepções, verifica-se o apego às figuras de linguagem, a um vocabulário rico e raro, aos jogos sonoros; daí, na pintura, a profusão de linhas, planos e cores, o jogo do claro-escuro – que resulta no rebuscamento barroco. Afinal, como o próprio Coutinho (1994, p. 20, 21) observa, “[...] é fato inegável que em nenhuma outra época o paralelismo das artes é tão acentuado e tão facilmente compreendido como no período barroco”.

Para Janson e Janson (2009), uma das principais características da arte barroca é a acumulação de energia ativa no espaço. O autor cita Gianlorenzo Bernini e, como exemplo, a sua grande obra intitulada *David*, na qual há a presença

Figura 1 – *David* de Bernini



implícita de Golias. Janson e Janson utilizam a expressão “a metade de um par”. Analisemos a expressão de David, a sua energia ativa, e a comparemos com Oribela ao avistar a nau que poderia lhe dar a liberdade tão desejada. A diferença é que, levando-se em conta a história, sabemos que na obra *David* encara Golias de forma implícita. É como se o artista fosse desenhar Golias logo em seguida e o espaço à

frente estivesse ocupado por sua presença.

Isso nunca ocorreu, pois o *David* de Gianlorenzo Bernini nos diz, com clareza suficiente, onde *ele vê* o inimigo:

Devido a esse “complemento invisível”, estudado por Janson e Janson, a escultura barroca tenta obter efeitos ilusionistas que estão além de seu campo. A acusação não procede, pois a ilusão é a base de toda experiência artística, e não podemos considerar alguns tipos ou graus de ilusão como menos legítimos que outros. No entanto, é verdade que a arte barroca não reconhece nenhuma distinção nítida entre escultura e pintura. [...] Os melhores momentos de Bernini ocorrem sempre que ele consegue fundir dessa forma as três artes. (JANSON; JANSON, 2009, p. 256).



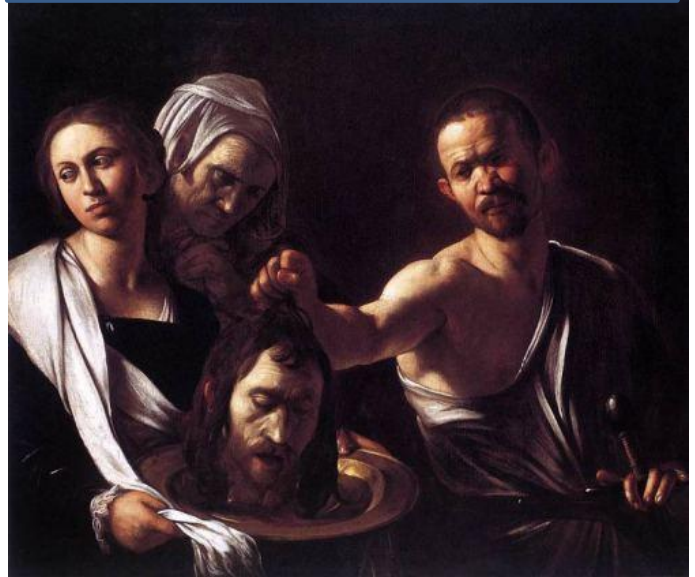
Enquanto na escultura de Bernini temos apenas David no campo de visão, sendo que Golias fica “bem nítido” no imaginário do apreciador, na cena apresentada nos fotogramas 42 e 43, Oribela aparece em primeiro plano (no campo), como técnica muito utilizada no cinema e já citada anteriormente neste trabalho, no contracampo aparece também em primeiro plano, a nau tão sonhada pela personagem, um símbolo da sua liberdade. O desejo de Oribela, a sua vontade de ficar livre, preenche todo o espaço entre ela e a nau, criando da mesma forma uma energia ativa no espaço, tal como é feito no Barroco.

Outro artista renomado do Barroco é Michelangelo Caravaggio. Vamos pensar a sua obra a partir da análise comparativa realizada por Campello (2009), com duas pinturas que retratam a mesma cena, porém feitas por artistas diferentes e em épocas também diferentes.

Figura 2 – Andrea Solario: *Salomé com a cabeça de João Batista*



Figura 3 – Michelangelo Caravaggio: *Salomé com a cabeça de João Batista*



Fonte: Campello, 2009.

Dois quadros, mesma cena, duas expressões diferentes. O primeiro pertence ao pintor renascentista italiano Andrea Solario (ou Solari). Sendo da Escola de Milão, sua obra apresenta muitas influências de Leonardo da Vinci, o maior representante da cidade italiana.

No quadro renascentista, as expressões dos personagens que compõem a cena (Salomé, recebendo uma cabeça humana numa bandeja, e a expressão da própria cabeça de João Batista) são extremamente serenas. O rosto da moça não apresenta nenhuma expressão de repulsa ao que recebe e a coloração da pele de João Batista não é condizente com a de um cadáver, mantendo a harmonia das cores pastéis típicas da época. A cena, que deveria ser dramática e repugnante, nos seus aspectos visuais não busca estes elementos, tornando-se até agradável aos olhos. Já no quadro barroco, Salomé não se atreve a olhar para a cabeça de João Batista, com uma clara repulsa e desaprovação no olhar. A velha que está atrás dela tem uma expressão consternada e piedosa. A feição do homem que entrega a cabeça do santo denota desaprovação e a cabeça de João Batista tem a expressão facial desfigurada, caída, pálida, aumentando a dramaticidade da cena.

A iluminação dos dois quadros é completamente diferente. Observe que no quadro de Solario a luz vem de frente e toca por igual todos os elementos que compõem a cena. No de Caravaggio, não: a luz rescinde das diagonais e atinge de maneira diferente as partes do quadro, havendo um contraste evidente entre luz e sombra. A técnica, que aparece de forma constante e até exagerada nas telas barrocas, é um avanço do *sfumato* renascentista e adquire nome próprio: *chiaro-oscuro*, ou seja, claro-escuro.

A noção de beleza na cena renascentista é intocável. Salomé é bela, a cabeça de João Batista também é bela: note como a barba e os cabelos estão em ordem. Já no quadro Barroco, explora-se a estética do feio, do grotesco – o que recebe o nome de “feísmo”, de que fala Lafuente Ferrari (COUTINHO, 1994, p. 75). Observemos a velha: seu rosto é enrugado, excessivamente enrugado, a pele tem uma coloração acinzentada e repulsiva. O mesmo se pode falar da cabeça de João Batista, condizente com a de um homem que permaneceu preso até ser assassinado por decapitação. Agora, vejamos como os personagens são representados em *Desmundo*.

Muitos em torno de nós eram degredados, do que se sabia por não terem suas orelhas, cortadas a modo de castigo no reino e para que os conhecêssemos sempre e sempre soubéssemos que não eram como pêssegos. De doer, a vista daqueles desorelhados, que deviam de estar nas cavernas mais fundas e aqui com suas moelas mostradas despenavam fugidos do inferno, das masmorras e avantajados os muchachos sem nada a lhes pesar à ilharga ou às costas, livres e leves, sem deles haver medo, sem deles se presumir, sem pasmo ou difamação, afastados a viver seus amores sem segredo, como se lhes não houvesse desterro, furta-cebolas hio hio, ratinhos de Jacó, ares de principais. A feição das gentes era escura, de ser cozida pelo sol a pele, todos pareciam donos da terra e do nariz, por não estarem aqui o rei nem a rainha nossa mãe. Degredados eram uma gente sem temor nem conhecimento de Deus [...] Uns cristãos mastigavam fumo, como se fossem bárbaros de costumes, quase todos num pobríssimo trato de suas pessoas e nos seus vestidos, por onde entendi não ser esta terra tão provida de vaidades e não matava a todos de gentilezas, o corpo deles mortificado por feridas, quedas, mordidas, larvas entre a carne e a pele, rosto roído pelo tempo, lacerado por gravetos, espinhos e umas abelhas que sugavam sangue.

[...]

Um homem de chapéu ao peito, criador de vacas, com aspecto grave e severo arrazoou. [...] Feito os mais da terra. Seu aspecto era o de um cão danado, lhe faltavam dentes, tinha pernas finas, nariz

quebrado, da cor de um desbotado seus olhares. Cheirava a vinho de açúcar, usava um chapéu roto, tinha tantos pelos a modo de uma floresta desgrenhada e estava sujo, imundo. A pele de seu semblante parecia uma pedra lavrada, corroída pelas ventanias e pelas formigas, feita num áspero burel, seus cabelos como cerdas de javali de que se faziam cilícios. Tristes eram seus olhos de xamete e amorosos de doer. Atinei que queria casar, o que me deu uma angústia no coração.

[...]

Mais olhava o rosto de Francisco de Albuquerque, sua sobrançelha, seu nariz, seu queixo, mais sofria. Sua mão a tocar a minha mão, dava náusea.

[...]

Acabadas as conversações fomos a uma mesa alumiada com círio de igreja, onde havia uma mulher, os cabelos feito tições com a alvura das cinzas, de mais idade que o rei, que no aspecto e na gravidade de sua pessoa mostrava bem ser quem era [...]. (MIRANDA, 1996, p. 26, 55, 75, 97).

Fotograma 44 – Construtores da Aldeia



Fotograma 45 – Trabalhadores da Aldeia



Fotograma 46 – Construtores da Aldeia



Fotograma 47 – Trabalhadores da Aldeia



Fotograma 48 – imagem dos Nobres



Fotograma 49 - Dom Alfonso Soares Daragão



Fotograma 50 – Francisco de Albuquerque casando com Oribela



Fotograma 51 – Francisco





Nos trechos retirados do romance, percebemos personagens feios, malvestidos, de pele maltratada, enfim, verdadeiros “animais” que habitam um *desmundo*. Os degredados, por exemplo, eram pessoas indesejáveis pelo Reino. O fato de terem suas orelhas decepadas aumentava a humilhação sofrida por aqueles que desobedeciam as leis do rei ou da Igreja. Ter uma ou as duas orelhas cortadas era pena prevista para o crime de roubo. O efeito prático era óbvio: prevenia a todos do perigo representado pelo meliante. Além, é claro, de reforçar o aspecto horrível do criminoso perante a sociedade. E, segundo o próprio relato de Oribela: *eram muitos*. Não somente a deficiência física os tornava feios, mas a pele repugnante, os maus modos, a roupa escassa, entre outros. Nos fotogramas 44 a 53, retirados do filme, não detectamos esse tipo de feiura tão explícita. Há apenas sugestão de brutalidade. Nas mulheres, há também o comentário de que anciãs, isto é, mulheres mais velhas não se banham, apenas lavam o rosto. As novas, tomam banho de roupas e não com frequência. Quanto à pouca civilização dos homens, esta fica visível nos longos cabelos e barbas exibidos pelos personagens, além dos modos e da pouca linguagem emitida.

Nas citações das páginas 81 e 82, Oribela descreve o futuro pretendente dela, Dom Alfonso Soares Daragão. Ao observar o personagem no filme, representado por Cacá Rosset, percebemos que o ator não tem as características físicas descritas por Oribela no romance literário. O único diferencial do personagem

fílmico é a expressão maliciosa e a prepotência com que olha para Oribela. Já no romance, a sua descrição exala feiura extrema.

Quanto ao personagem Francisco de Albuquerque, o que sabemos dele no romance nos chega por meio apenas dos sentimentos de Oribela ao observar a sua aparência, ao sentir o seu toque. Uma sensação de náusea. Fresnot, diante das outras descrições dos homens que habitavam aquele *desmundo*, escolheu Osmar Prado para representar Francisco, lógico, com barba e cabelos longos, denotando também um ar animalesco, bárbaro. Pfandl (Apud Coutinho, 1994, p. 84) destaca alguns elementos do barroco dos quais salientaríamos, em *Desmundo*, o *naturalismo* que dá origem à violência pela exaltação do direito e do poder do indivíduo. O naturalismo barroco compõe-se de elementos distintos, “[...] uns positivos: ávido impulso vital, brutalidade, moralidade, crueldade; e outros negativos: desengano, truculência, melancolia, hipocondria”.

Fotograma 54 – Dona Branca observando Oribela



Fotograma 55 – Oribela prisioneira e com os pés machucados







Os castigos impostos por Francisco a Oribela também fazem parte desse elemento constante no naturalismo barroco. A cada ato rebelde de sua esposa, Francisco lhe infringia castigos físicos. Este é o aspecto barroco, a preferência pelos aspectos cruéis, dolorosos, espantosos, terríveis, sangrentos, repugnantes, aproximando-se o máximo possível dos fatos reais da época, lembrando aqui as inúmeras pesquisas feitas tanto para a elaboração do romance quanto para a do filme. Esses mesmos sofrimentos são impostos à Dona Bernardina, como veremos a seguir.

Essa característica barroca surge nos personagens de Ana Miranda e na transcrição fílmica. Oribela descreve a sogra, Dona Branca, como uma mulher de idade e de aspecto grave. A atriz Berta Zemei a interpreta no filme e, para isso, utiliza uma peruca com cabelos brancos e longos e abusa de expressões sisudas. Além disso, a atriz não poupa expressões de espanto ao atuar nos momentos em que a personagem percebe a ira do padre para com seu filho Francisco (fotograma 53) . No fotograma 54, vemos também a focalização da câmera – de baixo para cima em Dona Branca, dando-lhe uma posição e um ar de superioridade em relação à nora Oribela, que fugira do marido. Como é possível observar no fotograma 55, em que a câmera focaliza a jovem de cima para baixo, Oribela encontra-se deitada, pois Francisco a obrigara a caminhar descalça e com as mãos amarradas, indo da praia onde fora encontrada até o engenho, deixando-lhe os pés em frangalhos.

Essa posição da câmera repete-se na cena posterior em que Francisco, deitado na rede, faz com que Oribela tire-lhe as botas. O fato segue-se logo após a

protagonista ficar dias e dias presa e acorrentada por causa da fuga. O *naturalismo* do qual se origina a violência pela exaltação do direito e do poder do indivíduo, conforme já citado, fica muito nítido no papel de Osmar Prado, que representa Francisco. A brutalidade, a moralidade e a crueldade impostas à esposa e apoiadas pela sociedade seiscentista mesclam-se com o desengano, a truculência e a melancolia daquele *desmundo* inumano.

A atração por cenas trágicas, por aspectos cruéis, dolorosos e grotescos enriquece o cenário romanesco de Ana Miranda e reproduz as características do feísmo na personagem de Dona Bernardinha, irmã de Tareja e Giralda, filhas de pai rico em Coimbra, mas que ficaram órfãs. Menina de treze anos, nunca havia trabalhado e tivera que o fazer no convento. Casara com um homem bêbado e bruto que a violentava e lhe batia, além de deixar que outros a violassem. Dona Bernardinha não aguentou, matou o marido. Por isso, foi encarcerada nua em uma gaiola no meio da aldeia e recebia constantemente pedradas das pessoas que ali habitavam. Oribela, comovida e disfarçada de homem, foi vê-la e descreveu a cena repugnante que avistou:

Sem me conhecer, dona Bernardinha cuspiu em meu rosto e murmurei, fecha esta tua boca, que aqui estou eu, tua amiga. Muito pasmada ela se fez, nos espantos de meus trajés e riu, numa demência, que estiveram os miolos da sua cabeça cozinhando ao sol e à chuva, a estupidez se alastrava em seu rosto, o espírito da desrazão habitava em seus olhares de raio e seu cuspe, em sua língua suja e obscena, repugnantes palavras de ódio, maldizendo a Deus, aos santos, à Virgem, sua pele se marcava de rodas, apedrejada, seu rosto em dessemelhança de carne se fazia, até os pés, seus peitos feridos com tão admirável crueza que a toda a gente faria um temor muito medonho de modo que a horribilidade que ali se via me causou tamanha tristeza que apertou o coração. (MIRANDA, 1996, p. 180).

Há, portanto, em *Desmundo* vários elementos e personagens que retratam o feio do homem no século XVI. Homens e mulheres rudes, castigados, longe da civilização, em meio a guerras e a disputas com os índios. Além das guerras constantes entre eles próprios. Homens e mulheres que precisaram se embrutecer para poder sobreviver. Um não ser humano em um não mundo. Este é o nosso homem barroco em *Desmundo*.

Sintetizando a análise de Campello (2009), a partir dos dois quadros podemos dizer que no Barroco a pintura busca dramaticidade, lançando mão, para

isso, de fortes contrastes entre luz e sombra (e também cores fortes), do exagero em certas características físicas e até daquilo que é feio e grotesco. Além disso, é preciso destacar que a maior parte das pinturas (com exceção dos retratos, evidentemente) tem uma noção de movimento em continuidade. Fica bem mais clara nelas a sensação de que o pintor fotografou algo que acontecia e não que obteve a imagem a partir de modelos parados (CAMPELLO, 2009).

O uso elaborado de recursos da linguagem são elementos que chamam muito a atenção em *Desmundo*, por meio da exploração de várias figuras de linguagem e jogos de palavras, assim como todo o trabalho artístico Barroco para salientar a exuberância e o rebuscamento da arte. Vejamos a abundância de figuras em três trechos. Aliás, em todo o romance há a predominância dessas figuras:

Benditas as desposadas e casadas, para o meu varão me guardei perfeita, ru, ru, menina, ru, ru, **chegasse com o pé direito**, trouxesse Deus o bonamore, que não tenho num uma burrinha, tirasse de mim os desejos, os temores, os fingimentos, as visões, dessas coisas que não se deixam bem entender [...].

[...]

E me deu uma **tristeza funda**, repetida, **sem remédio, feito doença incurável, uma pobre à mingua. Não podia eu entender a fortuna?** Deus fora bom para mim, me salvava das **garras da liberdade**, que era **órfã largada no mundo, sem asas** e agora coberta da caridade do Senhor e seu amor aos pobres, tinha esposo, amparo, não entendia, embora houvesse no fundo alguém em mim que entendesse, **sempre houvera em meu ser um outro ser**, que eu nem via direito, mas sentia e sempre o velara [...].

[...]

**É acaso a leoa mais mansa que o leão?** E lhe dei uma bofetada no rosto **no que fez ele sem pensar** uns modos de como se fosse quebrar minha caveira, que me fez tremer as carnes e o fervor dele, disto, era tão grande, em tal momento, que em muito breve espaço **tudo meu estava como que em grilhões**, entre suas forças, embaixo de seus pesos, **a arrancar tudo que era seu e de Deus cobrar sua repartição**, seu quinhão que lhe valia por direito de esposo, como em mim havia de ser tudo seu, mas eu rogava que **nada fosse tanto**, entendendo de querer escapar de embaixo dele, de modo que **se tinha dentes devia ser para cobrar as penas**, quem deu foi pensando nisso, assim foi Francisco de Albuquerque **trabalhar sobre mim, recolher de minha boca o silêncio e a fechadura em sua boca.**

[...]

Logo se tornou **num cachorro que vi sobre uma cadela de rua, um ganso numa gansa**, no Medo Curvo, ou **um padre na freira, no mosteiro**, arfando, me pegar pelo cabelo, sem se prestar a mais nada, uma muito estranha coisa para ser criação de Deus, quem seria, que inventou de haver fêmea e macho a fazer uns mais fortes e umas mais débeis, que nem meus braços davam conta dos dele nem as pernas dele se apiedavam das minhas, que eu estava a temer de me quebrar os ossos e rasgar pela metade, de forma que **demorou mais que um torneio**, embora fosse demorado de menos, tal era a impressão, **a uivar amiúde, um barco em ondas altas e desmoronou sobre mim**. (MIRANDA, 1996, p. 30, 74, 76, 77, grifos nossos).

O título das obras já é um belo exemplo do neologismo barroco: *Desmundo*. Ana Miranda começa utilizando um oximoro, pois como pode alguém viver ou morar em um “não” mundo? Afinal o prefixo “des” indica a negação do mundo. Ou melhor, um mundo que não é mundo. Há no título uma contradição lógica. Lógica pois sabemos pela história como era o Brasil do século XVI, um lugar praticamente inabitável, uma verdadeira selva.

Coutinho (1994, p. 82), ao citar Hatzfeld em sua análise da literatura barroca, salienta a característica denominada por este de “fusionismo” do racional e do irracional, cujas formas expressivas são o paradoxo e o oximoro. Segundo ele, ao contrário da clareza racional do Renascimento, a Contrarreforma proclamou a superioridade do divino paradoxo do mistério e da fé sobre a racionalização humana. Coutinho ainda afirma que, por outro lado, é o paradoxo que cria personagens divididos, atraídos pelos extremos, como Oribela, Francisco e Ximeno, tipos “coerentemente incoerentes”, que despertam piedade e medo, tipos que são presas de sentimentos contraditórios, misturados, uma contradição que está no ritmo da era e da sensibilidade barrocas, expressa até através da linguagem em expressões como **‘des’mundo**.

Nos trechos citados, percebemos ainda um paradoxo em relação a Oribela. Há uma complexidade, ou melhor, uma ambiguidade no próprio ser da personagem. Ao mesmo tempo em que agradece a Deus por ter arrumado um esposo, ela não o quer. Nossa narradora-protagonista é o próprio paradoxo. Percebemos isso quando afirma que sempre houvera outro ser dentro do seu próprio ser. Na expressão “eu rogava que nada fosse tanto”, nada e tanto são complementares, apesar de contraditórios, portanto são paradoxos. A ideia é que Oribela gostaria que não se exigisse tanto de uma esposa.

O texto de Ana Miranda é todo metafórico e há exemplos, como os citados, de como esse recurso é utilizado para acentuar o barroco na escrita de *Desmundo*. Agora citando Wellek (1946), para salientar a presença desse recurso na literatura barroca, Coutinho (1994) diz:

A literatura barroca distinguir-se-ia, segundo Wellek, quanto ao estilo, pela abundância de ornatos, pela elaboração formal, pelo abuso de “conceitos”; seria identificada pelo estilo trabalhado, ornado, ricamente entretecido de figuras, das quais as preferidas seriam: a antítese, o assíndeto, a antimetábole, o oxímoro, o paradoxo e a hipérbole. Em suma, seria uma literatura dominada pelo senso decorativo, e resultaria de um deliberado emprego da técnica para a obtenção de efeitos específicos. (p. 32).

Hatzfeld (Apud Coutinho, 1994) elenca outro fusionismo, conforme vimos anteriormente nas obras: o *chiaroscuro*. A fusão da luz corresponde acusticamente à fusão de sons em ecos. As grandes obras barrocas são baseadas no princípio musical de uma estrutura motivística e sinfônica de elementos bem-soantes, motivo por que o eco é logicamente um elemento estilístico sempre usado, correspondente ao correr da água, conforme um exemplo já citado e outro que elencamos aqui, o qual evoca uma oração – a oração da Ave Maria no momento em que é anunciada a gravidez de Oribela:

[...] acabada a água do armário do camarote e só chuva para tomar, atinava eu que ia beber água fresca, água fresca, água fresca água fresca água fresca água fresca larari lará [...].

[...]

Salve, mulher abençoada, flor e fruto de germe erupit, flor suavíssima emictens odores, fruto cuja saciedade plena dá leite, bendita flor que de ti ascende, bendita árvore, bendita árvore e fruto, tua flor alegre, teu fruto da miséria retira, para sempre bendita, amém. Estás com a graça da vida em teu ventre. (MIRANDA, 1996, p. 11, 187).

O estilo barroco em eco nos fragmentos acima e em outras obras literárias barrocas é obtido através do jogo de palavras ou trocadilhos, da anominação, do parequema e da paronomásia. Figuras, segundo Coutinho (1994), usadas largamente pelos escritores barrocos Cervantes, Racine, Calderón, Tasso, Góngora e, claro, por Miranda na obra em análise.

Esse é o aspecto externo apontado por Díaz-Plaja (Apud Coutinho, 1994, p. 91), o qual se processa tanto no sentido de labor, cultivo, trabalho, aristocratização, quanto no de memória do passado intelectual por meio de toda

sorte de recursos ornamentais e artifícios, que, recebidos com antecedência, exagera e acumula sob nova forma. Em vez da linguagem direta e clara, o zigzague, o descaminho, as saliências, a ênfase, o retraimento, a superabundância pomposa, a extravagância, o simbolismo, diz ainda Sáinz de Robles, crítico também citado por Coutinho (1994).

No afã de criar um idioma *culto*, inacessível ao vulgo, o culteranismo inventa vocábulos de derivação latina, graças aos quais o escritor surpreende e desconcerta o leitor. Além do neologismo, o efeito cintilante é buscado no uso do hipérbato, ou transposição da ordem normal da frase, e da metáfora, em substituição aos nomes comuns das coisas. De tudo resulta o obscurismo ou dificilismo dos escritores barrocos, muitos dos quais exigem interpretação ou tradução para se tornarem inteligíveis. (p. 91).

O romance de Ana Miranda e o filme de Fresnot são exemplos explícitos

Figura 4 - Susana e os Anciãos



dessa linguagem obscura típica do Barroco. Como a própria autora do romance salienta, é na linguagem de *Desmundo* que se encontra toda a poesia da obra. Tanto assim que Miranda não aceitou que na transcrição fílmica a linguagem fosse alterada. Fato este que demandou trabalho linguístico sobre o português do século XVI.

Outras obras que retratam o enredo protagonizado por Oribela são as pinturas criadas a partir de 1500 tendo como base a história de Suzana, retirada do livro de Daniel (BÍBLIA SAGRADA, 13, 1989). A história conta que uma bela esposa judia chamada Suzana é acusada falsamente de adultério. Enquanto ela banha-se no jardim, tendo mandado embora suas damas de companhia, dois dos anciãos secretamente observam a adorável Susana. Quando está voltando para casa, eles a pressionam e ameaçam alegar que ela estaria se encontrando com um jovem no jardim caso não concorde em entregar-se a eles. Ao recusar-se a ser chantageada, é presa. Está prestes a ser executada por promiscuidade quando um jovem chamado Daniel interrompe o julgamento, gritando que os dois anciãos deveriam ser interrogados para prevenir a morte de uma inocente. Após serem separados, os dois homens são questionados em detalhes sobre o que viram, mas acabam discordando a respeito de qual era a

árvore sob cuja sombra Susana teria se encontrado com o amante. O fato faz com que ela seja considerada inocente.

*Susana e os Anciãos*, obra do retratista flamengo e principal pintor da corte real de Carlos I da Inglaterra, Anthony Van Dyck, foi feita quando o artista encontrava-se na Itália, sendo inspirada na pintura veneziana. Nas cores luminosas, com destaque para a capa vermelha de Susana, nota-se a influência de Ticiano, enquanto Tintoretto está presente nos contrastes dinâmicos do movimento.

Susana, casta e aflita, tenta se afastar dos dois homens luxuriosos que a assediam. Ela procura o observador, como se buscasse nele proteção.<sup>13</sup>

Simon Schama, o reputado biógrafo de Rembrandt, descreveu a situação desta forma: “[...] os artistas do Barroco conspiravam com os seus patronos para organizarem uma manifestação de indignação moral, enquanto, ao mesmo tempo, transformavam a nudez das heroínas numa oportunidade calculada para espreitá-las.”<sup>14</sup>



Artemísia Gentileschi, pintora italiana, filha do pintor Orazio Gentileschi, foi uma das únicas mulheres a serem mencionadas no ramo da pintura artística do Barroco, sendo a primeira a possuir uma posição privilegiada. Em sua pintura intitulada *Susana*, realça o conflito entre os protagonistas: a repulsa de Susana e o insistente assédio dos cavalheiros. Mais nenhum elemento, paisagem, personagem ou ornato distraem a atenção do ato que se desenrola à nossa frente.<sup>15</sup>

Trazer uma artista mulher para retratar Susana equipara ainda mais a pintura ao romance escrito por outra mulher, Ana Miranda, que acaba retratando, como Artemísia, a mulher do século XVI. Transcriar essa narrativa feminina subjetiva no cinema é o papel da instância narrativa na obra cinematográfica de *Desmundo*. Nos fotogramas 58 e 59, Simone Spoladore retrata o repúdio de uma adolescente sendo obrigada a manter relações sexuais com seus algozes. Na primeira cena, apesar de o personagem fazer o papel do marido de Oribela, esta não o ama. Afinal,

<sup>13</sup> Disponível em: <<http://virusdaarte.net/susana-e-os-anciaos/>>. Acesso em: 26 mar. 2014.

<sup>14</sup> Disponível em: <<https://sites.google.com/site/nbportugal/castasusana2>>. Acesso em: 26 mar. 2014.

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://sites.google.com/site/nbportugal/castasusana2>>. Acesso em: 26 mar. 2014.

acabara de conhecê-lo e de saber-lhe o nome. Segundo a própria narrativa do romance, como já foi elencado anteriormente, “[...] mais olhava o rosto de Francisco Albuquerque, sua sobancelha, seu nariz, seu queixo, mais sofria. Sua mão a tocar minha mão, dava náusea” (MIRANDA, 1996, p. 75). Esse “quadro” retratado no filme pode ser comparado à Susana de Artemísia. Na face de Oribela pode-se perceber o repúdio pelo toque dos algozes, pelo que lhe falam, pelo que almejam.



Gentileschi destaca, pela pintura de grandes proporções, em primeiro plano e com cores vivas, a violência da cena, ressaltando o desespero da jovem atacada pelos anciãos. A dramaticidade da cena, por meio de gestos e das fisionomias, objetiva causar emoção no espectador. A atuação de Simone Spoladore no papel de Oribela pretende provocar esses sentimentos.<sup>16</sup>

Na segunda cena, há mais que um “repúdio”, há o medo, o desespero, na qual podemos traçar um paralelo com a expressão de Susana de Anthony Van Dyck:

Senti uns passos e atrás na areia vinham dois marujos, com seus barretes, em um modo de arremeter e saltei, corri com toda a ligeireza de minhas pernas, mas logo me alcançaram, na areia rasgaram a minha camisa e se lançaram sobre mim, se servindo um como esposo, outro me agarrando as mãos. Por amor de Deus, não me façam mal, eu pobre mulher te peço com lágrimas prostrada, que não arranques tua força contra minha fraqueza porque sou mulher que não me sei defender, nem sei mais que chorar diante de Deus a sem razão, que há de castigar com justiça e com potência tão

<sup>16</sup> Vale citar que ao passar *Desmundo* em uma sala de aula do Ensino Médio, 1º ano de Edificações do Instituto Federal da Bahia, Campus Barreiras, uma aluna entrou em desespero ao deparar-se com o sofrimento da mulher do século XVI, personificado por Oribela.



espantosa os maus e te peço e te rogo, de minhas entranhas te suplico, de que me serviu só que tapassem a boca com mãos areadas, que eu mordida sem poder e todas as forças de meu assombro e revolta se faziam poucas em frente ao poder deles, que o segundo veio querer trabalhar sobre mim, cães, perros, malditos cains, aieramá, santa Joana de Valdez, onde está vossa senhoria [...]. (MIRANDA, 1996, p. 111).

Fotograma 60 – Oribela sendo calada



No fotograma 60, um dos algozes de Oribela procura silenciá-la, enchendo sua boca com areia, tal como na narração do romance. Na tela de Artemísia, um dos anciãos faz sinal para que Susana permaneça em silêncio e cometa o pecado com eles. Há ainda no romance um trecho, já analisado

anteriormente, em que Oribela narra a consumação de seu casamento com Francisco de Albuquerque em que termina: “[...] assim foi Francisco de Albuquerque trabalhar sobre mim, recolher de minha boca o silêncio e a fechadura em sua boca” (MIRANDA, 1996, p. 76). Enfatizamos esses excertos e esse fotograma para retomarmos a situação feminina no século XVI – submissão, aceitação e silêncio perante qualquer ato masculino.

Figura 6 – Susanna e os Velhos (1561)



Alessandro Allori, 1535-1607

Fotograma 61 – Oribela oferecendo seu corpo ao marido



Fotograma 62 – Oribela e Ximeno



São várias as pinturas nas quais a história de Suzana é retratada. A maioria delas mostra uma Suzana indignada com a proposta dos anciãos e com as suas atitudes, tal qual a Suzana do Livro de Daniel. Porém, há outras que a sucumbem e até retratam-na aparentando sentir certo prazer com as investidas dos anciãos, como na pintura de Allori (figura 6).

Com a personagem Oribela não foi diferente. Nem sempre ela sentiu repúdio ao ter relações sexuais. Com Francisco, após ficar acorrentada durante um longo período e ter sido castigada, tendo que caminhar amarrada pelas mãos até o Engenho, Oribela ofereceu-se para ele, conforme fotograma acima. Já com Ximeno, ela entregou-se por prazer. Mesmo sendo casada com Francisco e temerosa que era a Deus, não sentiu remorso algum em entregar-se totalmente ao seu amor.

O dualismo “celestial x mundano” destaca-se nas obras citadas, e em *Desmundo*. Susana, por sua inocência e castidade presentes nas pinturas de Van

Dick e Artemísia, e Oribela, ao ser violentada por seu esposo e por seus agressores, seriam o aspecto celestial das obras. Já o mundano, de acordo com Pereira (2012), em análise comparativa das obras em que figuram Susana, é personificado em três elementos principais: os anciãos que observam Susana escondidos; a nudez de Susana, que representa a sensualidade/sexualidade; e os tons escuros do jardim, prenunciando o destino da mulher.

Entre as muitas possibilidades de interpretação do tema [...], a representação de Susana como simbologia da Igreja, contra a qual conspiram os velhos, os pagãos e todos os seus opositores; o significado de Libertação e resgate da vida oferecido pelo profeta; e ainda, a castidade feminina que prefere a morte à desonra do esposo (CHADWICK *apud* PEREIRA, 2012).

Em Oribela, o aspecto casto e inocente é apresentado tanto no romance quanto no filme antes de a personagem conhecer Ximeno. A partir do contato com o mouro, Oribela esquece o temor a Deus, pelo menos no filme. Esquece, também, de sua condição de mulher casada. Dessa forma, notamos que tanto a pintura barroca, nas diversas versões de Suzana, quanto o papel de Oribela no filme e no romance de Ana Miranda vão muito além das histórias, podendo ser a representação da luta do cristianismo contra o paganismo, em que o ideal da pureza feminina é construído pela castidade. No entanto, mesmo quando Oribela perde a castidade, ela continua pura, pelo menos na visão romântica, pois encontra o seu amor. Tal fato sujeita o leitor/espectador e o leva a almejar um final feliz para Oribela e Ximeno. Porém, apesar de sentir atração por Ximeno, Oribela o teme por ser mouro. Afinal, ouvira durante a vida toda sobre os malefícios daquela etnia. No trecho a seguir, veremos a inversão da história de Suzana e de Daniel. Nossa Suzana, ou melhor, Oribela assume o papel dos anciãos e acomete o corpo nu de Ximeno:

Estava a casa do Ximeno escura, os lumes apagados, uma luz de lua peregrina pintava às avessas o mundo, do escuro ao claro, assim como o sol fizera as sombras fazia a lua as luzes e avistei no catre o Ximeno adormecido, desnudado de suas vestes, descalçado dos sapatos, eram seus pés de gente, fosse naquela noite, nas outras não se sabia. Mas assim o vi. Era tal, que atraiu em tudo que há em mim e lhe fui sentir a boca, ele despertou e me tomou em seus braços num desatino e grandíssimo ímpeto, correndo com as mãos pelo meu corpo, dizendo suas falas de amante, a beijar meus beijos e outras obras bem desconcertadas, famintos afagos, a soltar o meu gibanete de homem, arrancar colchetes, desatar os cordões da camisa, a me querer deixar feito as naturais, a mim dava um gosto bom, fazia em mim, um prazer perseverante tragando minhas

tentações para vencer minhas malícias, inferno glorioso tirado de meu corpo, de minha natureza humana, minha perdição e minha alma indo à luz, portas se abrindo, minha boca bem-aventurada, ele um todo poderoso a me desfalecer, demandar, huhá, hio hio, digo que sim, re-si, eia, sus, lago dos cães, hua, hua, ala ala, saca saca, hao, hao, mas ele disse que não, e foi dizendo que não e não, que ia causar um grandíssimo mal, tamalavez, ieramá muitieramá, se vos eu arrebatat, de maneira que estando ele sobre mim vi entre seus cabelos os chifres, endureci a seus suspiros e me desfiz do encantamento. (MIRANDA, 1996, p. 179).

Pela narrativa, percebemos que é Oribela quem se sente atraída por Ximeno. Ele, inocentemente, dorme nu. O fato de o mouro ter ajudado Oribela, com leituras e conversas, a leva a sentir por ele um grande desejo, sensação à qual cede, principalmente ao avistá-lo nu. Depois, é Ximeno quem quer parar com a relação “que ia causar um grandíssimo mal” a Oribela. Isto, e o fato de a personagem “sentir-lhe” os chifres, a faz sair do encanto do momento que abatera a sua razão e os sentidos.

Oribela sente que está em pecado e, ao mesmo tempo, deseja aquele pecado, quando, em êxtase, diz “[...] inferno glorioso tirado de meu corpo, de minha natureza humana, minha perdição e minha alma indo à luz” (MIRANDA, 1996, p. 179). O trecho é composto de paradoxos presentes na própria constituição da personagem: inferno glorioso – o ruim e o bom ocupando o seu corpo; o sagrado e o profano convertendo seus desejos em um desconexo sentimento; a perdição e a alma indo à luz. Tudo tomando conta do seu ser até o final do encantamento, quando esses paradoxos todos se calam.

Retomamos, nesse ponto, a análise feita por Campello (2009) na pintura de Caravaggio. A autora fala da utilização do claro-escuro como uma constante exagerada nos quadros barrocos. A luz rescinde das diagonais do quadro e atinge de maneira diferente as suas partes, havendo um contraste evidente entre luz e sombra.

Há traços do Barroco italiano em outras imagens de *Desmundo*. Além do contraste claro e escuro – sagrado e profano, destacamos a presença de temas sagrados que são tratados como acontecimento contemporâneo entre gente humilde. Caravaggio praticava isso e veremos que Ana Miranda e Fresnot também:

Fotograma 63– Músicos da cerimônia



Fotograma 64 – órfãs à caminho da igreja



Nota-se que a filmagem (fotogramas 63 e 64) foi realizada durante o dia, por isso o excesso de luz. Há uma extrema claridade nessas primeiras imagens. São cenas da vila e da procissão das órfãs, dos músicos e das crianças até a Igreja onde seria celebrado o casamento. Pela imagem, pela música, o filme transpassa uma sensação de festa, de alegria, afinal todo o casamento é indício de uma nova vida, como narra Oribela:

[...] E se ouviu o som do sino tangido na igreja, tambores, sestros, tudo se moveu e se alegrou, a hora chegada, vieram as naturais com as roupas e a Velha nos vestiu de noivas, abriram a porta das celas, demos no terreiro. Tinham atravessado na rua fitas e as janelas com açafates de uns tipos de alecrim e outras diversidades de flores ou alcatifas. Irmãs minhas, não se escusa fortuna ao navegar, garridas, garridas filhas minhas, acá e alá, alá e acá, vé, cabreras, valentes, hermosas, falta pouco, falta pouco. Gritava a Parva. Os anjos iam em frente ao cortejo e os noivos chegaram, formou a fila. (MIRANDA, 1996, p. 69).

Na própria Bíblia, o casamento é uma cerimônia em que predomina a festa. O primeiro milagre operado por Jesus Cristo a pedido de sua mãe, Maria, ocorreu em uma festa de casamento quando o vinho havia acabado e Jesus transformou água em vinho. A narração encontra-se no capítulo 2 do Evangelho de João. Jesus diz à sua mãe que a sua hora ainda não havia chegado. Mesmo assim, ele considera o evento tão importante que faz ali o seu primeiro milagre: transforma água em vinho, símbolo da alegria do homem. Além disso, Jesus utiliza essa festa em suas parábolas como símbolo da alegria e evento em que as pessoas devem estar em festa.

O casamento representa, assim, o sagrado na arte barroca e, ao representá-lo, expõe as suas cores vivas e alegres, a sua luminosidade. A festa é somente o primeiro passo para a consumação do casamento. Na sequência, há o ato sexual, em que, segundo a própria *Bíblia*, a mulher deve se submeter ao homem, pois seu destino é procriar – mas Oribela, como mencionamos anteriormente, não foi tão submissa a Francisco. O sagrado, o branco e a pureza no casamento de Oribela são representados também pelo véu que ela usa e podemos observar no fotograma 64. Aliás, Oribela foi a única órfã a usar um véu no casamento.

Tirou a Velha de uma saca um véu de renda delicada com tiara e um livro de rezas cristãs, tudo com a brancura da virgindade, de que todas as noivas se arregalaram em exclamações, cobiças e disse a Velha. Era para casar a mais abençoada, que era eu e pegasse os presentes de meu bom noivo. E me cobriu as tranças a ninfêutria com o véu alvo como as nuvens mais limpas e mais altas, pelo que ouvi muitos ahs e ohs de admiração e foram buscar o espelho da Velha, que me visse eu e vi, como nunca fora, me quebrando um pouco o coração. (MIRANDA, 1996, p. 68).

Novamente, aparece o espelho para denunciar à própria personagem o escuro de sua alma. O véu, no contexto das obras, é o primeiro símbolo matrimonial que, apesar da alvura e da beleza que provocara alvoroço entre as órfãs, representa para Oribela a túnica de Nesso.<sup>17</sup>

A primeira noite do casal Francisco e Oribela no romance e no filme se dá em um ambiente que nos faz recordar outra passagem bíblica:

Levou-me Francisco de Albuquerque para dentro de uma casa pequena parecendo desabitada, só com os aparelhos de montarias e umas armas de fogo pelas paredes de barro, coberta de palha, uma fogueira apagada, uma panela e restos de comida. Umas vacas na sala. Para deitar, um monte de feno, mas a mim foi segurando Francisco de Albuquerque e derrubando. (MIRANDA, 1996, p. 76).

### **18 – GALPÃO – INT/NOITE**

Um galpão amplo e escuro. A porta se abre e entra Francisco, puxando Oribela pela mão.

Pendurados pelas paredes, armas e aparelhos de montaria. No fundo dormem três vacas, alguns burros e cavalos.

---

<sup>17</sup> Túnica de Nesso: segundo a mitologia grega, Nesso, um centauro vencido pelo herói Hércules (nome grego de Hércules), fez embeber a túnica com o próprio sangue e entregou-a a Dejanira, amada de Hércules, dizendo ser um filtro de amor. Crendo nisso, Dejanira fez com que Hércules a usasse, causando-lhe terríveis sofrimentos. Por extensão, a expressão indica o que causa grande sofrimento. (Nota extraída do livro de Bernardo Guimarães, *O Seminarista*, 2011).

Ele vai até um canto, e acende uma lamparina. Oribela fica imóvel, intimidada, observando o lugar. Fora ruído de festa e fogos de artifício.

[...]

Oribela nota uma cama improvisada sobre feixes de feno, num canto.

[...]

### FRANCISCO

Se pudesse vos oferecia uma cama verdadeira. Mas não há hospedaria na vila.

*Eu gostava de vos ofertar ua cama de verdade. Pero non hi há hospedaria em na vila.* (FRESNOT, 2006, p. 121)

1 Naqueles dias, César Augusto publicou um decreto ordenando o recenseamento de todo o império romano. 2 Este foi o primeiro recenseamento feito quando Quirino era governador da Síria. 3 E todos iam para a sua cidade natal, a fim de alistar-se. 4 Assim, José também foi da cidade de Nazaré da Galileia para a Judeia, para Belém, cidade de Davi, porque pertencia à casa e à linhagem de Davi. 5 Ele foi a fim de alistar-se, com Maria, que lhe estava prometida em casamento e esperava um filho. 6 Enquanto estavam lá, chegou o tempo de nascer o bebê, 7 e ela deu à luz o seu primogênito. Envolveu-o em panos e o colocou numa manjedoura, porque não havia lugar para eles na hospedaria. (BÍBLIA SAGRADA, LUCAS 2, 1989).

Fotograma 65 – Oribela e Francisco entrando no Galpão



Fotograma 66 – Cama improvisada por Francisco para a lua de mel



Assim como o nascimento, o casamento é o início de uma nova vida. Em ambos os momentos são feitas celebrações e festas comemorativas. Para essas situações, escolhem-se os melhores lugares e as melhores vestimentas.

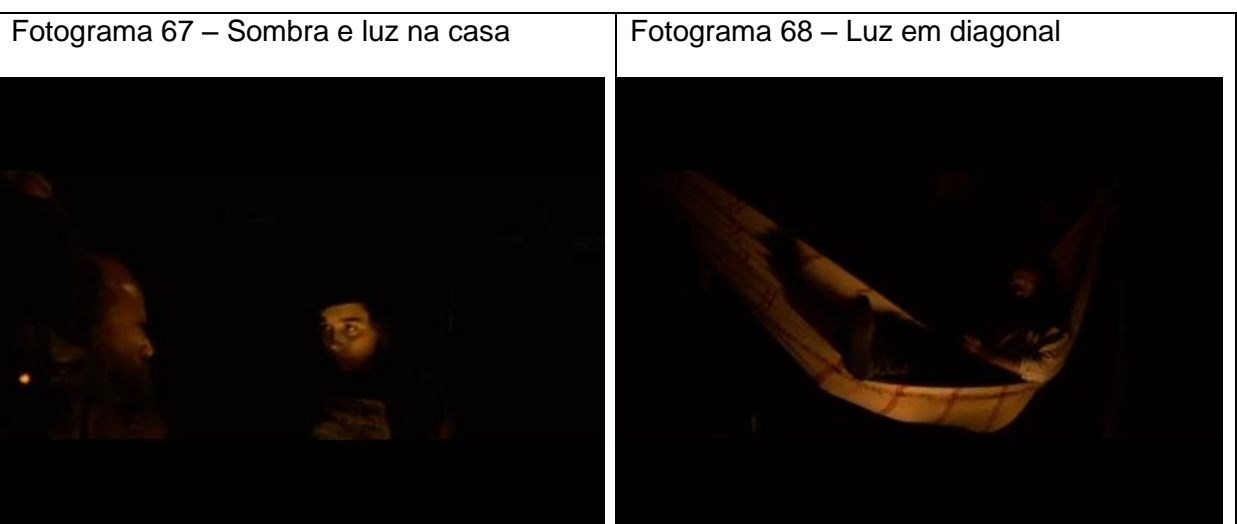
Não por acaso, Ana Miranda e Fresnot colocam no local de consumação do matrimônio de Oribela e Francisco uma manjedoura. Além de simbolizar as duas

comemorações, Oribela, assim como Jesus, representa a pureza, a candura. Jesus nasce e vem para o mundo, ou para um *desmundo* que irá crucificá-lo. O *desmundo* o fará sentir todas as dores que um ser humano poderia suportar. Com Oribela, o sofrimento não chega a ser tanto, porém, ela está naquele local representando as adolescentes, inocentes, órfãs que foram enviadas a um *desmundo* para sofrerem horrores nas mãos de homens/animais. Caravaggio modela as suas obras com essas impressões pessimistas do destino humano. Miranda e Fresnot procuraram fazer o mesmo com seus personagens.

Outro fator relevante nos fotogramas 65 e 66 é, novamente, o claro/escuro. Como vimos, Caravaggio usa esse contraste para criar uma atmosfera emocional no resultado final de suas obras. Além disso, os fundos das telas do pintor eram escuros e a luz perpassava na diagonal, como em uma *performance* teatral, dando, inclusive, um volume tridimensional a partir das luzes e dos brilhos inseridos no fundo escuro.

Nos fotogramas 65 e 66, vemos essa luz diagonal destacando os semblantes de Oribela e de Francisco ao adentrarem o estábulo. Para aderir ao sagrado bíblico, vemos essa atmosfera emocional e tudo o que ela representa para aquela menina ao olharmos o segundo fotograma – o pano em cima do feno. Era o seu nascimento para o *desmundo* que acabara de conhecer. Um *desmundo* que a prenderia e a faria sofrer até que ela se submetesse às pressões sociais do contexto da época.

Em outras cenas noturnas do filme podemos perceber o trabalho do claro/escuro barroco com a luz em diagonal, fornecendo teatralidade e implicações psicológicas aos personagens e ao enredo como um todo.





Os contrastes barrocos em *Desmundo* não se situam apenas nas cores, como abordado exaustivamente neste trabalho. A caracterização da personagem Oribela consiste prioritariamente em atitudes de conflito. Há o primeiro conflito no momento da chegada da órfã ao Brasil, a sua alegria, os seus cânticos, por, enfim, ter chegado à terra firme e por ser abençoada por ter vindo encontrar o futuro esposo. A atitude é totalmente negada a partir do momento em que Oribela se depara com a realidade daquele lugar com pessoas que não faziam parte de suas expectativas. Homens feios, beirando ao animalesco, a terra amada distante, a nau, que antes era um castigo, torna-se objeto de salvação, de liberdade. Há todo um conflito de expectativas, desejos e vivência propriamente dita.



Fotograma 69 – Oribela reza

Oribela, para esquivar-se do marido em suas “obrigações” matrimoniais, começa a rezar enquanto Francisco tenta possuí-la, deixando-o furioso e fazendo-o interrogar, incrédulo: “Queres rezar?”. Ele, em seus “direitos” como marido, é todo “carne”, desejo, volúpia. Ela, por ter repúdio ao marido, utiliza-se das

preces espirituais, desafiando Francisco a transpor a fé, o que ele até tentou, mas acabou cedendo aos apelos da esposa de esperar até se conhecerem melhor.

As metáforas são outro elemento frequente no Barroco, como já abordado neste trabalho e salientado por Coutinho, e a presença delas é constante tanto no romance quanto no filme. Analisamos anteriormente o uso de metáforas em alguns fotogramas, principalmente nos sentimentos conflitantes da protagonista.



As velas sendo içadas no fotograma 70 indicam a chegada da nau ao destino, ao Brasil. A câmera aqui se torna subjetiva e faz o movimento das velas – de baixo para cima. Oribela aparece em uma fresta do compartimento em que ela e as outras órfãs estavam presas durante a viagem (fotograma 71). As velas, no primeiro fotograma, estão no *contraplongée*, posição que, no caso, indica grandeza, superioridade diante da pequenez daquela criatura feminina, insignificante, sofrida e cansada. É a superioridade da nau, representada pela imagem das velas, e que a qualquer momento pode ir a qualquer outro lugar, inclusive a Portugal. O contraste se dá com a posição ocupada por Oribela, já prenunciando o seu destino, a falta de liberdade, a prisão a um determinado lugar. Ela poderá até almejar o que a vela representa, mas seu corpo estará prisioneiro, a exemplo daquele momento no compartimento do navio. Além disso, a própria posição de *plongée*, em que a câmera filma de cima para baixo, dá a noção de pequenez da órfã inserida naquele ambiente.

Logo no início do filme, a câmera focaliza o mar, mais especificamente, a praia das terras brasileiras onde as ondas se quebram, indicando a chegada da nau (fotograma 72). Para Chevalier e Gheerbrant (1998), o mar é o símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de

Fotograma 72 – Praia brasileira



indecisão, e que pode se concluir em bem ou em mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte.

A vida de Oribela se nos apresenta dali, a partir do mar. Ela vem do mar para o nosso país. Ela desce da nau ciente que terá uma nova realidade. O mar foi o estado transitório entre Portugal e o Brasil. Ao

pensarmos na dualidade que o mar representa para Oribela, reportamo-nos novamente ao Barroco. A câmera focaliza o branco e o negro desenhados pela praia na chegada das órfãs. Ao quebrar-se na areia, é como se os sonhos, ou melhor, a tranquilidade daquelas meninas se quebrassem ao pisarem o solo daquele não mundo que as esperava.

Enfim, como bem disserta Coutinho (1994), a Contrarreforma sacode os espíritos do langor lascivo a que os atirara o humanismo renascentista. Sem força, porém, para uma ruptura definitiva com os ideais renascentistas, é impossível uma volta à total e espontânea religiosidade medieval, segundo a qual o homem aderiria de corpo e alma, sem reservas nem restrições, àquilo que lhe ditava como deveres espirituais e físicos a Igreja Católica. Oribela, a princípio tão devota, é incapaz de renunciar, ao mesmo tempo, às vantagens e aos deleites humanos. A sensualidade está muito à flor de sua pele. Ela se associou radicalmente a todos os movimentos de sua alma. Por isso, o arrependimento, o remorso, a vontade constante de fuga, o medo de castigos e da morte foram os sentimentos constantes da personagem em paralelo com a religião; e, ao lado deles, a tristeza, a melancolia, o senso trágico, a aflição e o tormento de ter que viver uma vida que não escolhera, que não almejava, mas que lhe fora imposta, e da qual não havia mais como sair. Estava irremediavelmente imersa naquele mundo contraditório, naquele mundo barroco.

### 3 *DESMUNDO*: a transcrição fílmica

Para analisar a transcrição fílmica de *Desmundo*, há de debruçar-se sobre o filme dezenas de vezes e dele tirar todos os elementos que fizeram dessa criação uma verdadeira arte. Para Martin (2003), tudo o que é mostrado na tela tem um sentido e, na maioria das vezes, uma segunda significação que só aparecem pela reflexão.

É por isso que a maior parte dos filmes de qualidade admite vários níveis de leitura, conforme o grau de sensibilidade, imaginação e cultura do espectador. O mérito de tais filmes está em sugerir, para além do imediatismo dramático de uma ação, por mais profunda e humanamente apaixonante que seja, sentimentos ou ideias de ordem mais geral. Na gênese dessa significação segunda, o símbolo desempenha um papel muito importante. A utilização do símbolo no cinema consiste em recorrer a uma imagem capaz de sugerir ao espectador mais do que lhe pode oferecer a simples percepção do conteúdo aparente. A propósito da imagem fílmica é possível, com efeito, falarmos de um *conteúdo aparente* e um *conteúdo latente* (ou ainda, de um *conteúdo explícito* e um *conteúdo implícito*), sendo o primeiro direta e imediatamente legível e constituindo o segundo (eventual) o sentido simbólico que o diretor quis dar à imagem ou aquele que o espectador reconhece por si mesmo. (MARTIN, 2003, p. 92).

O autor ainda resume que, de maneira geral, o uso do símbolo no filme consiste em substituir um indivíduo, um objeto, um gesto ou um acontecimento por um signo (trata-se então da elipse simbólica), ou em fazer brotar uma segunda significação, seja pela aproximação de duas imagens (metáfora), seja por uma construção arbitrária da imagem ou do acontecimento que lhe confere uma dimensão expressiva suplementar (símbolo propriamente dito).

De acordo com Aumont (2011, p. 64), a função principal da montagem em um filme é a sua função narrativa. Dessa forma, todas as descrições clássicas da montagem consideram, mais ou menos explicitamente, essa função como a função normal da montagem; desse ponto de vista, a montagem é, portanto, o que garante o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação que, globalmente, é uma relação de causalidade e/ou temporalidade diegéticas: trata-se sempre da perspectiva de fazer com que o “drama” seja bem percebido e compreendido com correção pelo espectador.

Para colocar *Desmundo* nas telas, toda a equipe cinematográfica precisou ater-se à função narrativa. Começou já pela imagem pictórica do navio à noite e de Oribela. Em seguida, na chegada, as órfãs encontram uma cidade montada

especificamente para o filme. Tudo isso partia do *story board* – a primeira ideia, a ideia abstrata do papel –, que, a partir da interferência de vários fatores, pode mudar no decorrer das filmagens.

Porém, para que o filme realmente se efetive, há a necessidade de escolher os atores. Ao contrário da literatura, no cinema, os personagens só existem nas telas e apenas uma vez. Segundo Vernet, isso não ocorre no teatro, por exemplo, em que há a variação de um ator para outro ou, mesmo com um único ator, de uma representação para outra. Por isso, o personagem de um filme de ficção só existe, por um lado, sob os traços de um ator e, por outro, por meio de uma única interpretação: a da tomada conservada na montagem definitiva do filme distribuído.

Portanto, ao reportar-se ao filme assistido, o espectador já terá os nomes em mente. Muitas vezes, até esquece o nome da personagem, mas se refere ao ator que a representou. No *making off*, houve casos em que a própria equipe se reportou a Osmar Prado quando quis mencionar atitudes de Francisco Albuquerque, seu personagem.

A propósito, no próprio *making off*, Simone Spoladore expressa seu julgamento a respeito da personagem que interpreta. Segundo a atriz, Oribela é uma mulher em formação muito apaixonada. Fresnot elogia o talento e o trabalho de Simone. Segundo a atriz, ela sofreu muito com Oribela, pois o papel é muito denso. A personagem padece demasiadamente no decorrer do filme. Na cena em que leva chibatadas de Francisco, por exemplo, suportou suplícios não só físicos, mas também sentiu a mesma humilhação de Oribela. Na sequência, Simone elogia a parceria e o talento de Osmar Prado, que, assim como Ana Miranda, pesquisou para montar seu personagem. Caco Ciocler faz o Ximeno, um judeu fugido da Espanha, da Santa Inquisição, para o Brasil, onde ele trabalha no comércio, sem muitas esperanças. O ator destaca que o Brasil daquela época era um lugar de fugitivos, de degredados. Ximeno é um guerreiro que tem medo de amar. E ama profundamente Oribela. Berta Zemei, que representa Dona Branca, faz o papel, sobretudo, de uma mulher misteriosa. Ela tem força sobre o filho e ao mesmo tempo é submissa. Beatriz Segall atua como Dona Brites, pequena atuação, mas de uma importância singular para a obra.

Adrian Cooper, diretor de Arte, fala no *making off* sobre as cores utilizadas no filme. Segundo Cooper, a vila é quase uma intermediária entre a metrópole e o engenho. As cores são mais fortes, mais amareladas, esbranquiçadas, mais em tom areia. Ao chegar ao Engenho, tudo é mais sombrio, mais pesado, refletindo um pouco a viagem emocional de Oribela. A ideia é se casar, mas se casar com quem? – Só há um monte de homens barbudos no meio de um mundo que é só mato, só selvageria. Na montagem da vila, segundo o diretor, houve a preocupação em pensar casas mais antigas e outras mais novas, diferenças mostradas pela pintura ou pelo estado de conservação. Dessa forma, aquelas que seriam as primeiras construções do lugar aparecem em estado de degradação – paredes apoiadas para não caírem e nesse cenário, uma mulher também em decadência, com ares de louca. E os índios, que moravam não em casas, mas em ocas. Enfim, a vida das pessoas na narrativa foi construída em paralelo com o mundo em que viviam.

Imagens, linguagem, música, cores... tudo contribui para que haja um discurso articulado no filme em relação à protagonista. Nesse caso, os sentimentos de Oribela e sua transformação desde que desembarcou no não mundo são conotados por vários elementos. Afinal, como a própria personagem afirma, “[...] chegamos a um novo país com o coração em júbilo, mas de dúvida e receio, para povoar um despejado lugar” (MIRANDA, 2006, p. 16). A instância narrativa do filme transcreveu essa passagem para o filme.

Quando falamos em sentimentos de Oribela ligados à paisagem, percebemos essa intencionalidade obtida por meio dos planos gerais fornecidos pela câmera. Primeiramente, o barco que traz as órfãs em contraste ao navio e à imensidão do mar nas primeiras cenas em que o sol reinava. Na sequência, a câmera mostra um plano geral da floresta que parece abraçar os protagonistas do filme e, na sequência, um plano geral na chegada deles ao engenho. Quando a noite absorve até as silhuetas dos personagens, deixando o espectador perceber apenas a luz do fogo carregada por eles em meio àquela imensa escuridão. Pelo plano geral, as personagens são reintegradas ao mundo, às paisagens, com suas peculiaridades, os devoram, objetivando-os. Isso dá ao filme uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambivalência moral um tanto negativa, segundo colocações de Martin (2003, p. 38).

Fotograma 73 – A vaca sendo retirada



Fotograma 74 – O barco transporta as órfãs



Fotograma 75 – As órfãs chegando



Fotograma 76 – A procissão do casamento



Fotograma 77 – As órfãs na vila



Fotograma 78 – Entrando na vila



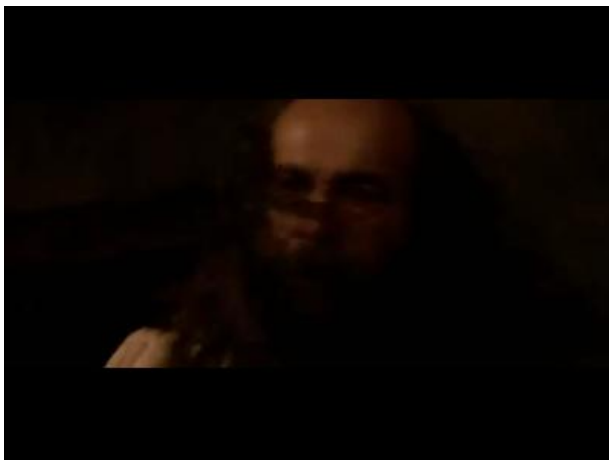


No filme, há de se concordar com as ideias de Vernet (AUMONT, 2012, p. 90) quando este afirma que qualquer objeto de uma película já veicula para a sociedade na qual é reconhecível uma gama de valores dos quais é representante: qualquer objeto já é um discurso em si. Segundo Vernet, o objeto é uma amostra social que, por sua condição, torna-se um iniciador de discurso, de ficção, pois tende a recriar em torno dele o universo social ao qual pertence. Vejamos a figura da vaca na sequência de imagens da página anterior. A imagem do animal veio imediatamente antes da imagem das órfãs saídas do mesmo navio em que a vaca está sendo cuidadosamente retirada. Além disso, para desposar Oribela, Francisco deu duas vacas de dote. Isso dá uma noção do peso social da mulher no século XVI. Pode-se fazer uma analogia em que a mulher e a vaca possuem o mesmo valor e o mesmo fim: sustentar as necessidades masculinas.



As técnicas cinematográficas são muito utilizadas para provocar um efeito metafórico em *Desmundo*. Na visita de Ximeno à casa de Francisco para vender-lhe escravos indígenas ou utensílios, Francisco percebeu “um clima” entre o mouro e Oribela, o que lhe provocou muito ciúmes. Diante disso, Francisco, o marido e, conseqüentemente, dono e senhor de Oribela, achou-se no direito de surrá-la com um chicote. Na cena, Francisco joga a esposa no chão e começa a açoitá-la. A câmera alterna a filmagem, sem deslocamento do aparelho e em seu eixo transversal entre a *plongée* e a *contraplongée*. *Plongée*, que significa mergulhada em francês, é o termo usado para definir um tipo de enquadramento em que a câmera filma, em nosso exemplo, Oribela de cima para baixo, situando o espectador em uma posição mais acima do objeto. Assim, vemos a imagem como se estivéssemos mais altos. Este enquadramento produz um efeito de diminuir Oribela, de inferiorizá-la, pois a situa em um plano onde existe algo maior do que ela, que a olha desde cima e dá conta de toda a sua dimensão. Esse “algo maior” está representado pelo personagem Francisco, que se situa no *contraplongée*.

O *contraplongée* é, como o nome sugere, o contrário do plano anterior. Nele a câmera filma o objeto de baixo para cima, situando o espectador abaixo do objeto e o engrandecendo na tela, o que gera uma sensação de grandiosidade e de superioridade do que está sendo filmado em relação ao observador. É a grandiosidade do marido, de Francisco Albuquerque, que tudo pode, até espancar a esposa em consequência do ciúme surgido diante de Oribela e Ximeno.

Fotograma 83 – Francisco no *contraplongée*Fotograma 84 – Oribela em *plongée*

Fotograma 85 – A câmera filma de baixo para cima



Fotograma 86 – A câmera filma de cima para baixo



Há, além dessa, outra analogia em relação à cena, produzida no filme especificamente para criar uma metáfora para a prisão de Oribela. Para Martin (2003, p. 93), metáfora no cinema é a *justaposição* por meio da montagem de duas imagens que, confrontadas na mente do espectador, produzirão um choque psicológico que deve facilitar a percepção e a assimilação de uma ideia que o diretor pretende exprimir. Oribela segura um besouro com um graveto, tolhendo-lhe a liberdade de locomoção (fotogramas 89 e 90) – esta cena Martin chamaria de segunda imagem (cuja presença cria a metáfora), pois constitui um fato fílmico sem nenhuma relação com a ação, tendo valor apenas pelo confronto com a imagem precedente. A metáfora tem relação com o estado de Oribela. A primeira tentativa de fuga frustrada a leva a ser prisioneira de fato, e fica clara a sua situação de esposa submissa e acorrentada às amarras matrimoniais. A cena que se refere a esta situação é a primeira das imagens que dá sentido à segunda (a do besouro). Há a possibilidade de fazermos essa leitura devido às convenções sociais históricas e em consequência das ações constantes de humilhação e de medição de forças entre a personagem e Francisco. A cena aparece apenas como uma figura conotativa, logo após a imagem de Oribela ser retratada em um espelho todo embaçado, objeto que lhe foi entregue por Francisco juntamente com um baú de utilitários (fotogramas 87 e 88). Oribela, na noite anterior e após ter permanecido em cativeiro, prometeu não mais fugir e Francisco ameaçou-a de morte caso isso acontecesse novamente. O sentimento da protagonista era o de aprisionamento, assim como o do besouro.

Nessa passagem do espelho embaçado para a cena com o besouro, o corte da primeira cena para a segunda ocorre pela fusão que consiste na substituição do plano do espelho pelo outro, por meio de uma sobreposição momentânea das imagens em que a segunda aparece rapidamente sobre a precedente, que desaparece. Nesse caso, essa fusão indica uma continuidade de ideias. O aprisionamento em um espelho que distorce o seu eu, tornando a sua imagem quase irreconhecível, seguido ao aprisionamento do besouro deformado sob o peso do graveto pressionado contra o seu corpo.

Fotograma 87 – Francisco presenteia Oribela	Fotograma 88 – A imagem embaçada
	
Fotograma 89 – O besouro sendo esmagado	Fotograma 90 – Oribela segurando o graveto
	



A cena é tão simbólica que aparece singularmente como um sintagma cronológico com elipse, porém, apreensível pelo contexto fílmico. Logo após, Oribela direciona o olhar para fora de campo, mostrado pela câmera com as montanhas ao longe, em uma panorâmica puramente descritiva, que tem por finalidade a exploração daquele espaço que pode representar o além Engenho, além prisão, pode representar a liberdade. Em seguida, há um *fade out* que aparece após o *fade in*.<sup>18</sup> Este último introduz a cena em que o padre e Maria entram no Engenho de Francisco Albuquerque. Os *fades* separam as sequências umas das outras e, nesse ponto do filme, servem para marcar uma mudança de ação – de Oribela e seus

<sup>18</sup> *Fade-in*: é a gradativa aparição da imagem, a partir da tela escura, em oposição ao *fade-out*. *Fade-out*: é o gradativo escurecimento da imagem, até o preto total, em oposição ao *fade-in*. Esses recursos, usados juntos ou isolados, servem a diversos fins. Por exemplo, o par *fade-out* – *fade-in* é muito empregado, especialmente nos filmes estadunidenses clássicos, para demarcar a passagem de uma sequência a outra.

sentimentos para a chegada do padre e de Maria ao Engenho. Ou, talvez, como explica Martin (2003), o recurso pode ser um plano de cobertura que representa uma interrupção momentânea do fluxo dramático pela inserção de uma imagem fixa e neutra, destinada a evitar um salto de imagem entre os dois movimentos. Afinal, foi inserido entre as duas sequências, tendo por finalidade introduzir o cenário da sequência seguinte e indicar uma mudança de espaço, de tempo e de ação dramática. Para o teórico, esse é um exemplo de planos vazios. São planos bastante enigmáticos e estão carregados de uma intensa poesia visual, fato este que nos permitiu a primeira análise.

Observemos agora os fotogramas 86 e 87: no primeiro, Francisco mostra à Oribela, que está no contracampo, o baú e o espelho que adquirira para ela; no segundo quadro, Oribela mira-se no espelho, que distorce totalmente a sua imagem, deixando apenas transparecer um vulto estranho. É estranho, mas é ela.

Freud trata do estranho (*unheimlich* – termo alemão) que se opõe ao familiar (*heimlich*). Para o psicanalista, o que caracteriza o estranho em uma obra é o fenômeno do duplo, o retorno constante, a compulsão à repetição, a onipotência de pensamento e a concepção animista do universo. Temos no citado episódio de *Desmundo*, o duplo estranho de Oribela. O fenômeno do duplo é o elemento que, segundo Freud, aparece em todas as formas e em todos os graus de desenvolvimento dos temas de estranheza. Oribela, que deveria ter sua imagem idêntica refletida, vê apenas um reflexo estranho do vulto que representa o seu eu atual. Um eu distorcido. A menina livre e cheia de sonhos que desembarcara no Brasil tornara-se uma mulher humilhada, submissa, conformada, aprisionada tanto por Francisco quanto pelos padrões impostos por aquela sociedade patriarcal, com os seus ideais dominantes.

Em seu texto sobre o estranho (de 1919), Freud explana sobre o efeito de defrontar-se com a própria imagem, espontânea e inesperadamente. O psicanalista cita Ernest Mach (1900), que formou uma opinião muito desfavorável sobre o suposto estranho que entrava no ônibus e era o seu próprio reflexo. Da mesma forma, Freud passou por uma experiência semelhante em um trem em que julgou ser o seu próprio reflexo o de um intruso em seu compartimento. Freud salienta que, como Mach, antipatizou totalmente com a sua aparência.

O espelho é uma janela aberta para um mundo estranho, para uma personagem estranha à própria personagem. Ela vê aparecer o seu duplo todo distorcido. Não era mais aquela menina sonhadora que chegara ao país; tornara-se mulher subjugada a um homem, a uma sociedade, ao seu destino. Esse é o ponto culminante na caracterização de Oribela, obrigada a ingressar em uma nova vida. Poderíamos ler a cena conforme as colocações de Araújo (2010, p. 1), quando afirma que “[...] hoje o espelho reflete e fragmenta, projeta nem sempre o legível, destrói a dialética sujeito/objeto, despe as máscaras que se interpunham entre o espelho e a coisa representada”. Afinal, apesar de ela estar submissa ao seu marido, sabemos que a outra Oribela, a que almeja a liberdade, está presente naquela figura distorcida e refletida na imagem especular. É esta outra que prende os cabelos em uma trança (fotogramas 94 e 95). A câmera alterna e coloca ora uma imagem, ora outra no campo e no contracampo em que há uma alternância de focalização.

Fotograma 94 – Oribela de frente para o espelho



Fotograma 95 – A imagem refletida de Oribela



Outro elemento estético duplo predominante no filme é a dualidade luz/sombra, a qual constitui um fator decisivo para a criação da expressividade das imagens, acentuando a característica barroca. Vimos essa gradação do claro para o escuro desde a chegada de Oribela à vila e, depois, ao Engenho – sua viagem física e interior apresentada do extremamente claro para o extremamente escuro. Nas luzes noturnas, houve a predominância do preto e do branco. Segundo Adrian Cooper, diretor de Arte de *Desmundo*, a opção por essas cores deveu-se ao fato de

elas serem uma sugestão e não algo realista, é algo que você acha. A partida foi para algo abstrato, como em um conto de fadas. Além disso, como já foi abordado no item 2.3.1, e salientado por Pedro Farkas, diretor de Fotografia, a linha geral da luz no filme é ser muito claro fora e muito escuro dentro. Portanto, é latente a dualidade claro – escuro.

Jacque Feyder (*apud* MARTIN, 2003, p. 75) escreveu que “o princípio do cinema é sugerir” e outros autores já afirmaram que o cinema é a arte da elipse. Capaz de mostrar tudo e conhecendo o formidável teor de realidade que impregna tudo o que aparece na tela, o cineasta pode recorrer à alusão e fazer-se entender com meias-palavras.

A elipse em *Desmundo* desempenha um papel muito importante. Além de levar à mudança de cenário, tem por objetivo dissimular um instante decisivo da ação para suscitar no espectador um sentimento de espera ansiosa, o chamado suspense. Um quadro assim ocorre quando, na cena na praia – em que os cavalos ficam enfileirados e tanto Ximeno quanto Francisco apontam as armas um para o outro (fotograma 96) – o espectador vê e ouve um e outro tiro (fotograma 97). Nesse momento, a tela escurece em um *fade-out* e, em seguida, aparece, após o *fade-in*, Oribela dando a luz ao filho (fotograma 98), rodeada pelas índias. Não há de forma explícita uma declaração do destino dos tiros disparados na cena anterior. Os *fades* nesse caso servem para marcar a passagem de tempo no filme. Além das imagens é usada também uma fusão sonora. A imagem e o som dos tiros cede lugar à imagem e ao grito de Oribela dando a luz a seu filho. Subentende-se, pelo desenrolar da história, que Ximeno morre, pois Francisco acompanha Oribela e esta, com um menino ruivo nos braços (fotograma 99), o que sugere ser filho de Ximeno, deixa-se conduzir docemente pelo marido. Enfim, a ordem social predominante foi reestabelecida.

Nesse episódio de morte e vida/nascimento destacada no filme pela elipse, há uma conotação que vem da montagem – o amante morreu, mas ela ganha um bebê. É a redenção para a mulher pela maternidade – ela teve um filho, então, a vida deu certo, enquanto no romance, Ana Miranda não diz isso. Ou seja, o filme é a ideologia de direita de que fala Stam (2006 – ver página 41 deste trabalho) pois “naturaliza e justifica hierarquias”. A autora, em contrapartida, questiona essas hierarquias, estaria em uma posição mais à esquerda, a hierarquia é sórdida e

injustificável, jamais naturalizada (afinal, não existe resignação da protagonista no romance: ela queima tudo e não tem um final feliz possível – nem o bebê restou-lhe como consolo).



A montagem de *Desmundo* foi feita às escuras, segundo Júnior Carone, diretor de Montagem. Alain Fresnot não quis, com já dissemos, que ele tivesse acesso ao roteiro. Carone precisou descobrir o filme na montagem. A cada sequência assistida, o diretor ia descobrindo o filme. Segundo ele, foi um processo muito interessante.

Desde o princípio desta análise, tratamos o filme como uma narrativa, com todos os elementos que o compõem. A música, que não tem em si um valor narrativo, segundo colocações de Vernet, pois ela não significa eventos, torna-se um



elemento narrativo do texto apenas pela sua copresença com outros componentes, como a imagem colocada em sequência ou os diálogos: portanto, faz-se necessário levar em conta a sua participação na estrutura da narrativa fílmica. A música intervém para sublinhar ou exprimir os sentimentos dos personagens, sem que sua produção seja localizável ou simplesmente imaginável no universo diegético. Vernet utiliza para denominar a música de um filme o termo extradiegético, pois, apesar de desempenhar um papel na diegese, não faz parte dela, como o cenário, os personagens, a natureza.

John Neschiling concordou em fazer a trilha sonora do filme principalmente pela qualidade das imagens e do elenco nele atuante. Segundo o compositor, quase sempre foi aplicado o minimalismo na trilha sonora. Ele utilizou pouquíssimos elementos, para manter na música a mesma concentração que observou nas imagens, e instrumentos específicos para cada momento vivido pelos personagens, principalmente por Oribela. A personagem possui um momento de autoflagelo, de dor, e outro momento cristão, de culpa, em que ele usou o violoncelo solo. A percussão, o som rítmico, está ligada à violação e ao momento da fuga. Violão e guitarra aliam-se ao mundo interno, por exemplo, à meiguice e ao amor por Ximeno. A flauta reporta-se à passagem do tempo no filme.

Segundo Martin (2003, p. 18), o que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão culturais é o poder excepcional que vem do fato de sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. A representação é sempre mediatizada pelo tratamento fílmico, como assinala Christian Metz (Apud MARTIN, 2003, p. 18): “[...] se o cinema é linguagem, é porque opera com a imagem dos objetos, não com os próprios objetos. A duplicação fotográfica [...] arranca do mutismo do mundo um fragmento de quase-realidade para fazer dele o elemento de um discurso”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar uma obra literária tão profícua quanto *Desmundo* nos deixa com a impressão de que há muito ainda a ser escrito, desvendado e estudado. São obras literárias assim que permitem serem feitos diversos estudos a partir de temas e pontos de vista distintos. Afinal é uma obra ficcional escrita a partir de séria pesquisa de fatos históricos, construída na relação íntima entre literatura e história, por isso nos fundamentamos nos estudos sobre “ficção historiográfica”.

Há também a peculiaridade de ter como narradora uma ex-cêntrica, uma mulher que não tinha vez nem voz no século XVI, a personagem-protagonista Oribela. Provavelmente, se essa voz se exprimisse naquele contexto histórico não teria a importância que tem hoje, pelos estudos e pela própria luta e emancipação feminina.

Ao ler *Desmundo* ou assistir a versão fílmica dirigida por Alain Fresnot, percebemos a relação entre o “reflexo estético e o reflexo cotidiano”, nas palavras de Lukács. A vida do ser humano é sempre mediada, diferentemente da vida dos outros animais. No caso do ser humano, se trata de duas mediações – o trabalho e a linguagem. O homem transforma a natureza pelas vias do trabalho. A linguagem é também indissociável, isto é, para o autor, não existe trabalho sem linguagem e vice-versa. Apesar dessas mediações, o ser humano coloca-se na vida cotidiana no sentido de imediatez. Uma palavra tem um nível de abstração fenomenal. No entanto, cada um de nós utiliza as palavras no sentido mais imediato.

Diferente é quando uma escritora como Ana Miranda se utiliza da linguagem para escrever uma obra de arte como *Desmundo*. A palavra começa a ser trabalhada pelo som, pelas cores e pelos inúmeros significados que uma palavra pode suscitar. A arte de Ana Miranda é outra forma de mediação que permite à autora uma prática diferenciada. É a dialética entre imediato e mediado. O imediato, ou melhor, o descobrimento do Brasil é mediado.

Para Lukács, é nesse sentido que se entende arte e vida cotidiana hoje. Arte é a mediação que permite ao ser humano perceber na aparência uma essência, então a arte passa a ser desfetichizadora. A arte, antes de qualquer política ou ideologia, permite ao artista, ao leitor e ao espectador outra percepção da realidade.

É quando percebemos a essência na aparência. Aí reside o sentido fundamental da arte. A arte é uma percepção da vida humana de liberdade.

É isso o que Ana Miranda e Alain Fresnot fazem em *Desmundo*: desfetichizam o Brasil do século XVI através do olhar de Oribela. A partir do argumento de Lukács de que é somente pela arte que pode haver essa desfetichização, o que procuramos fazer nesta dissertação foi mostrar que não apenas nas duas manifestações artísticas que serviram de *corpus* para este trabalho podemos perceber o movimento estético e social de *Desmundo*, mas também na dialogia entre o romance, o filme e a pintura barroca, segundo a teoria de Bakhtin.

Identificar o Barroco como estilo predominante na composição das obras – romance e filme – ampliou possibilidades de análise, afinal os conflitos da personagem principal, Oribela, tanto pessoais quanto religiosos, ilustram o ser humano dividido entre o homem renascentista e a crença religiosa imposta pela Igreja. A tensão espiritual vivenciada pela protagonista evidencia-se pelo uso de figuras de linguagem – antíteses, paradoxos, metáforas – e de características físicas e psicológicas da personagem – fé, medo, culpa, sensualidade, religiosidade, entre outros. São as expressões de um estado de tensão interior, entre a forma e o conteúdo, de um estado de turbulência, de agressividade, de conflito entre Oribela e um mundo inseguro. Entre Francisco e um casamento inseguro. Entre Ximeno e um amor inseguro. Enfim, tudo naquele não mundo era inseguro. Inclusive o mundo em que viviam.

A construção literária de Ana Miranda em *Desmundo* recupera e atualiza características do Barroco por meio da linguagem, o que Fresnot e sua equipe conseguem transpor para o filme. São artes que exprimem uma época de crise e de luta, de incerteza e de instabilidade, de inquietude e de tormento, de desequilíbrio e de tensão, em que o homem deixou de ser o centro da terra; e a terra, o centro do universo.

Ao transpor fatos históricos para um romance, Ana Miranda precisou do olhar desfetichizador anunciado por Lukács. Nas palavras da autora,<sup>19</sup> o romance, a literatura em prosa lhe permitiu desenvolver todas as suas aptidões, afinal no romance, como ela afirma, cabem o desenho, o devaneio, a experiência do cinema

---

<sup>19</sup> As afirmações de Ana Miranda que colocamos nestas considerações finais foram retiradas de uma entrevista fornecida pela autora à *TV Cultura* em 2011. Disponível em: <tvcultura.cmais.com.br/autorporautor/ana-miranda> e no You Tube. Acesso em: 23 mai. 2014.

tida no decorrer de sua juventude e a do teatro. Tudo cabe na sua criação paradoxal, no seu pequeno, grande mundo chamado *Desmundo*.

*Desmundo* foi o marco de sua criação: “[...] em *Desmundo* eu comecei a criar pequenas asas com o trato literário”. Apesar de salientar a importância do onírico para a criação de suas obras, para Miranda, tudo é pesquisa. Inclusive sobre os seus sonhos. Há em sua literatura investigações de todas as formas. Pesquisa de como se falava em determinada época, sobre a vivência das pessoas, buscas feitas em livros, a partir de teóricos, na experiência dos outros escritores. A autora afirma ainda que “nada daquilo que escrevo pode ser dito: isto é a verdade”, que as suas obras são “mentiras que dizem a verdade”. Por isso, ficção historiográfica.

Apesar de o filme *Desmundo* ser uma obra distinta, nossas análises e comparações neste trabalho nos levaram a concluir que as características essenciais do romance foram mantidas por Fresnot e sua equipe. Há no filme toda uma transcrição dos elementos presentes no romance. O essencial de ambas as obras, entre outros aspectos por nós apreendidos, é o fato de as pesquisas históricas e a intersemiose artística latente constitutiva terem nos conduzido a retratos e fotogramas metaficcionalis da história das origens brasileiras.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Rodrigo da Costa. No espelho do texto: Caio Fernando Abreu em perspectiva abissal. *Darandina Revista Eletrônica*, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, Minas Gerais, 2010. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/Rodrigo-da-Costa-Araujo.pdf>>.

ASSIS, Adriana Carolina Hipolito de. *O palimpsesto amoroso em Desmundo: contos de fadas*. Disponível em: [http://www.livrosgratis.com.br/download\\_livro\\_47133/o\\_palimpsesto\\_amoroso\\_em\\_desmundo-\\_contos\\_de\\_fadas](http://www.livrosgratis.com.br/download_livro_47133/o_palimpsesto_amoroso_em_desmundo-_contos_de_fadas). Acesso em: 23 fev. 2014.

AUMONT, Jacques et. al. *A estética do filme*. 9. ed. 1ª reimp. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Dialogismo e divulgação científica. *Rua: Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade*, Campinas, n. 5, mar. 1999. Disponível em: <<http://www.sergiofreire.com.br/com/AUTHIER-REVUZ.pdf>>. Acesso em: 18 jul. 2010.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: \_\_\_\_\_. *Os pensadores*. Tradução de Joaquim José M. Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de F. B. (Org.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

\_\_\_\_\_. Formação e Representação. *Cerrados: Revista da Pós-Graduação em Literatura*, Universidade de Brasília, n. 21, ano 15, p. 91-112, 2006. Disponível em <[http://repositorio.bce.unb.br/.../1/ARTIGO\\_FormacaoRepresentacao.pdf](http://repositorio.bce.unb.br/.../1/ARTIGO_FormacaoRepresentacao.pdf)>. Acesso em 20 jun. 2013.

BAZIN, Andre. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BELLEAU, André. Do dialogismo bakhtiniano à narratologia. Tradução de Joserlândio da Costa Sival; Edson Soares Martins. *Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli, Crato*, v. 1, n. 1, 2012. Título original: Du dialogisme bakhtinien à la narratologie.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de Centro Bíblico Católico. Revisão de João J. P. de Castro. 71. ed. São Paulo: Ed. Ave Maria, 1989.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPELLO, Bianca. Artes plásticas no Barroco europeu: Caravaggio e Bernini. Disponível em: <<http://literarizando.wordpress.com/2009/08/08/artes-plasticas-no-barroco-europeu-caravaggio-e-bernini/>>. Acesso em: 15 fev. 2014.

CAMPOS, Fernando Coni. *Cinema: sonho e lucidez*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5 ed. Revista. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura e linguagem: a obra literária e a expressão linguística*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

COUTINHO, Afrânio. *Do Barroco: ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Tempo Brasileiro, 1994.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: prolegômenos e teoria da narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2004.

DESMUNDO. Direção: Adrian Cooper; Chico Andrade. Produção: Van Fresnot. Brasil: Columbia Pictures do Brasil, 2003. 1 DVD (100 min.).

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2005.

DISCINI, Norma. *A comunicação nos textos*. São Paulo: Contexto, 2005.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRESNOT, Alain; FERREIRA, Helder; ANZUATEGUI, Sabina. *Desmundo: roteiro de Sabina Anzuategui*. São Paulo: Imprensa oficial, 2006.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53., p. 166-182, mar.-mai. 2002. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>>. Acesso em: 27 out. 2013.

GUIMARÃES, Bernardo. *O Seminarista*. São Paulo: Martin Claret, 2011.

HERMANN, Nadja. *Ética e estética: a relação quase esquecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JAKOBSON, Ramon. Linguística e Poética. In: *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975.

JANSON, H. W.; JANSON, Anthony F. *Iniciação à história da arte*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, Tânia et all. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

LANDOWSKI, Eric. Aquém ou além das estratégias – a presença contagiosa. Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas – 3. São Paulo, Edições CPS, 2005.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1993.

LOPES, Adriana; MOTA, Carlos Guilherme. *História do Brasil: uma interpretação*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

LUKÁCS, György. Estética. La peculiaridad de lo estético. Vol. 2 – Problemas de la mimesis. Barcelona: Grijalbo, 1965.

\_\_\_\_\_. “Arte e verdade objetiva”. In: Problemas del Realismo. México: Fondo de Cultura Economica, 1966.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

MIRANDA, Ana. *Depoimento, vida e obra*. 17 jun. 2010. Entrevista concedida à TV Cultura no Programa “Autor por autor”. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=55wbh7mBsjs>>. Acesso em: 23 mai. 2014.

\_\_\_\_\_. *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. Momentos singulares. In: UNB 50 ANOS DE LETRAS, 2012, Brasília.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária. Prosa II*. 18.ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

MOTA, Carlos Guilherme (Org.). *Brasil em perspectiva*. São Paulo: Difel, 1985.

PEREIRA, Débora de V. Susana e os anciãos: análise comparativa das obras de Artemísia Gentileschi (1610) e Jan Both (1642). In: VIII EHA – ENCONTRO DA HISTÓRIA DA ARTE – 2012. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2012/Debora%20Viveiros.pdf>>. Acesso em: 27 març. 2014

PINHEIRO, Hélder (org.). **Pesquisa em literatura**. 2. Ed. Campina Grande: Bagagem, 2011.

PINTO, Marcela de Araújo. *Rememoração e relembração: a revisão de perspectivas históricas em Beloved (1987), de Toni Morrison, e Desmundo (1996), de Ana Miranda*. 209 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, 2010.

PIRES, Orlando. *Manual de teoria e técnica literária*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

PROPP, Vladimir. Morfologia do conto russo. In: \_\_\_\_\_. *Coleção Points*. Ed. du Seuil, 1970.

REDIES, Amarildo B. Delimitação estética e histórica do Barroco. Disponível em: <<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/176-4.pdf>>. Acesso em: 14 fev. 2014.

REIS, Carlos. Narratologia(s) e teoria da personagem. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, v. 2, n. 1, p. 26-36, jan.-jun. 2006.

SANTAELLA, Lúcia. *Estética de Platão à Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.

\_\_\_\_\_. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1999.

SCORSI, Rosalia de Ângelo. Cinema e literatura: Uma sintaxe transitiva. *PG3 – Programa Diálogos Cinema-Escola*. Boletim TVEBrasil. 2002. Disponível em: <<http://www.tvebrasil.com.br/SALTO/boletins2002/dce/pgm3.htm>>. Acesso em: 21 dez. 2011.

SILVA, Flávio Henrique Menezes da. *Desmundo, de Ana Miranda: a reconstrução ficcional da História do Brasil colonial*. Dissertação: UFP, 2008. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/images/Flavio.pdf>. Acesso em: 19 de jul. 2013.

SOUZA, Lícia Soares de. *Literatura e Cinema traduções intersemióticas*. Salvador: Eduneb, 2009.



STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul.-dez. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>>. Acesso em: 29 set. 2013.

TAVARES, Mirian. Cinema e literatura: desencontros formais. *Intermídias*, 2004. Disponível em: <[www.intermidias.com](http://www.intermidias.com)>. Acesso em: 18 set. 2011.

WEHLING, Arno; WEHLING, Maria José C. de M. *Formação do Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

VERNET, Marc. *Cinema e narração*. In.: AUMONT, Jacques et. al. **A estética do filme**. 9. ed. 1ª reimp. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012.