

DESMUNDO: AS RELAÇÕES DIALÓGICAS ENTRE O ROMANCE DE ANA MIRANDA E O FILME DE ALAIN FRESNOT

Solange Salette Tacolini Zorzo (UNB)

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, em que imagem e palavra se articulam. Por isso, na 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.

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 do(a) narrador(a) 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 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.

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 01 e 02). 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.



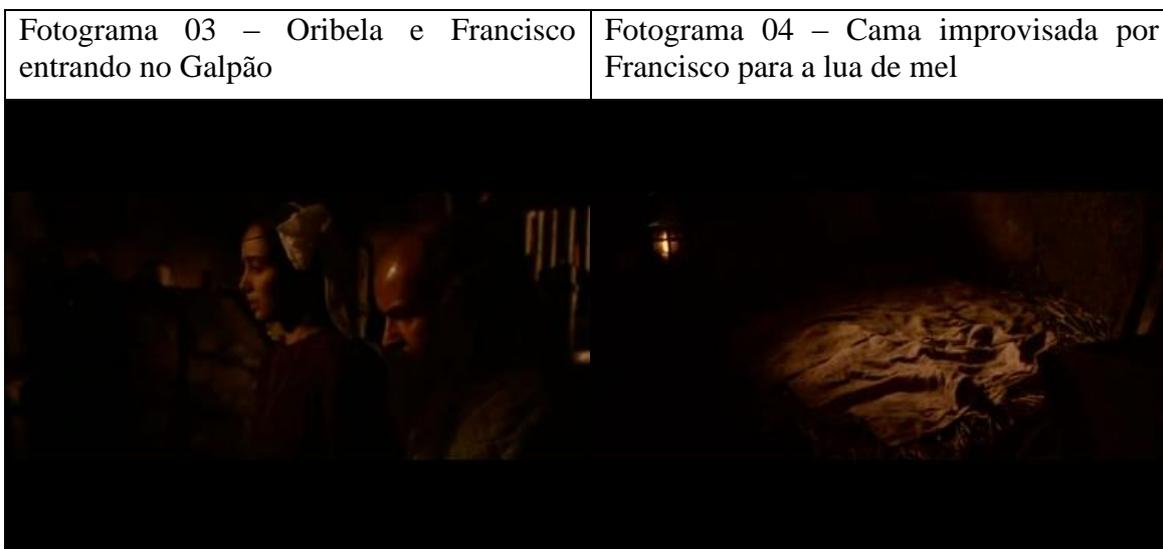
Oribela é a personagem modelar do paradigma barroco. Devido à sua acentuada religiosidade e pulsão sexual, ela revela um caráter mais dramático em ações. Mesmo sabendo que veio ao Brasil para se casar, não por amor e sim por obediência à rainha, e dessa forma em obediência à própria razão, fica dividida 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.¹

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, bem como prenuncia a primeira das diversas tribulações sofridas por Oribela:

Levou-me Francisco de Albuquerque para dentro de uma casa pequena parecendo desabitada, só com os aparelhos de montarias e

¹ 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).

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).



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.

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, um plano geral na chegada deles ao engenho, uando 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 05 – As órfãs chegando	Fotograma 06 – A entrada na vila
	
Fotograma 07 – A caminho do Engenho	Fotograma 08 – A floresta no caminho
	
Fotograma 09 – A mãe de Francisco	Fotograma 10 – A recepção de D. Branca
	

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*.

O título das obras já é um belo exemplo do neologismo barroco: *Desmundo*. Ana Miranda começa utilizando um oxímoro, 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.

Hatzfeld (Apud Coutinho, 1994) elenca outro fusionismo 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 elencado abaixo, 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 águaafrescáguafresca 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.

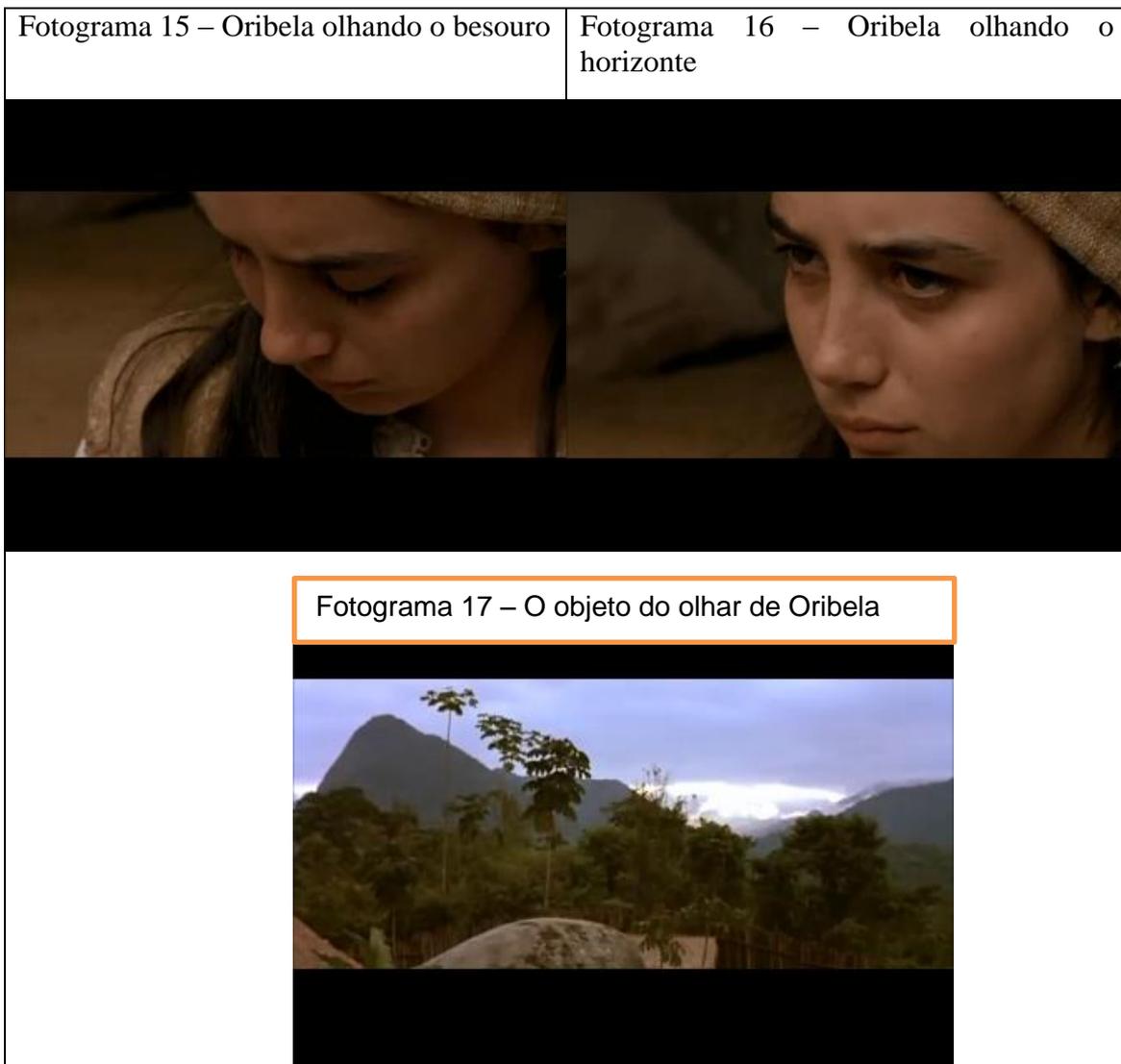
Oribela sente que está em pecado e, ao mesmo tempo, deseja aquele pecado, quando, em êxtase, diz “[...] inferno glorioso tirado de meu corpo, de minha natureza humana, minha perdição e minha alma indo à luz” (MIRANDA, 1996, p. 179). O trecho é composto de paradoxos presentes na própria constituição da 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.

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 13 e 14) – 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 11 e 12). 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 11 – Francisco presenteia Oribela	Fotograma 12 – A imagem embaçada Oribela
	
Fotograma 13 – O besouro sendo esmagado	Fotograma 14 – 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*.² 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 sentimentos para a chegada do padre e

² *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.

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.

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 18) – o espectador vê e ouve um e outro tiro (fotograma 19). Nesse momento, a tela escurece em um *fade-out* e, em seguida, aparece, após o *fade-in*, Oribela dando a luz ao filho (fotograma 20), 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 cedem 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 21), 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) 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).



Os contrastes barrocos em *Desmundo* não se situam apenas nas cores. 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. aos apelos da esposa de esperar até se conhecerem melhor.

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 aderira 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.

Referências

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

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

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

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

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

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

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.

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.

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