

## **Desmundos, a constituição do feminino na obra de Ana Miranda e no filme de Alain Fresnot**

Desmundos, the constitution of the feminine in the work of Ana Miranda and in the film by Alain Fresnot

Desmundos, la constitución de lo femenino en la obra de Ana Miranda y en el cine de Alain Fresnot

Késia Mendes Barbosa Oliveira   
Instituto Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil  
kesia.oliveira@ifg.edu.br

Keyla Andrea Santiago Oliveira   
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Dourados, MS, Brasil  
keylaandrea@uems.br

*Recebido em 22 de setembro de 2023*

*Aprovado em 31 de outubro de 2023*

*Publicado em 26 de março de 2024*

### **RESUMO**

O artigo em questão, apresentado em um cineclube que permitia o diálogo entre literatura e cinema, desdobra-se em dois momentos. O primeiro analisa de perto a obra literária *Desmundo*, de Ana Miranda, destacando a constituição do feminino numa experiência do confinamento, o que permite uma reflexão acerca de um dos direitos mais básicos do ser humano, o direito de ir e vir. Mesmo nesse sentido, é possível vislumbrar que a personagem Oribela constitui seu humano-mulher ao mesmo tempo em que conhece o outro, o diferente, na figura do demiurgo Ximeno. Já o segundo momento traça um paralelo entre o livro e a obra cinematográfica, de mesmo nome, do diretor Alain Fresnot, desenhando um quadro mais obscuro para a constituição do feminino da personagem, que se vê, num primeiro momento, rebelde, mas aos poucos conforma-se à situação de prisioneira, alienada de sua liberdade social. Conclui-se que, na fatura das obras, tanto na literária quanto na cinematográfica, desnudam-se aspectos de uma discussão extremamente profícua e atual para os dias de hoje, que nos apresenta, nos pontos de encontro e desencontro, uma riqueza de olhares diante da constituição do feminino da personagem Oribela.

**Palavras-chave:** Cinema; Literatura; Feminino.

## ABSTRACT

The article in question, presented at a movie club that allowed the dialogue between literature and cinema, unfolds in two moments, the first closely analyzes the literary work *Desmundo*, by Ana Miranda, highlighting the constitution of the feminine in an experience of confinement, allowing a reflection on one of the most basic human rights, the right to come and go. Even in this sense, it is possible to envision that the character Oribela constitutes her human-woman at the same time that she meets the other, the different, in the figure of the demiurge Ximeno. The second moment draws a parallel between the book and the cinematographic work of the same name, by director Alain Fresnot, drawing a more obscure picture for the constitution of the feminine of the character, who is seen in a first rebellious moment and gradually conforms to the situation of a prisoner, alienated from her social freedom. It is concluded that in the making of the works, both the literary and the cinematographic, aspects of an extremely fruitful and current discussion for the present day are laid bare, which presents us with, at the points of meeting and disagreement, a wealth of perspectives on the constitution of the feminine of the character Oribela.

**Keywords:** Movie theater; Literature; Feminine.

## RESUMO

El artículo en cuestión, presentado en un cineclub que permitió el diálogo entre literatura y cine, se desarrolla en dos momentos, el primero analiza de cerca la obra literaria *Desmundo*, de Ana Miranda, destacando la constitución de lo femenino en una experiencia de encierro, permitiendo una reflexión sobre uno de los derechos humanos más básicos, El derecho a ir y venir. Incluso en este sentido, es posible vislumbrar que el personaje de Oribela constituye esa mujer humana al mismo tiempo que encuentra al otro, al diferente, en la figura del demiurgo Ximeno. El segundo momento establece un paralelo entre el libro y la obra cinematográfica del mismo nombre, del director Alain Fresnot, trazando un cuadro más oscuro de la constitución de lo femenino del personaje, que se deja ver en un primer momento rebelde y poco a poco se va conformando la situación de una prisionera, alienada de su libertad social. Se concluye que en la realización de las obras, tanto cinematográficas como literarias, se ponen al descubierto aspectos de una discusión sumamente fecunda y actual para la actualidad, que nos presenta, en los puntos de encuentro y desencuentro, un cúmulo de perspectivas sobre la constitución de lo femenino del personaje Oribela.

**Palavras-chave:** Cine; Literatura; Femenino.

## Introdução

O texto a seguir foi trabalhado no contexto de um projeto de extensão intitulado CINE CLUBE UEMS. O projeto existe na Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul desde 2017 e tem como um de seus escopos alcançar acadêmicos dos cursos de Pedagogia, Letras, Dança e Teatro e outros cursos, bem como a comunidade externa e alunos e professores de escolas estaduais e municipais de Campo Grande e outras cidades, em seu modo a distância. A dinâmica presencial do Cineclube consiste na projeção e discussão de filmes. Já em período pandêmico, discutimos os filmes depois de assistidos pelos participantes, uma vez que a exibição *on-line* ficava comprometida. Os filmes escolhidos para discussão abarcam temas sociais relevantes, fazendo surgir conteúdos importantes e saindo da convencionalidade e padronização, com espaço para a criação, perguntas, argumentação, fomentando o pensamento crítico. Em um módulo que privilegiava a discussão do cinema brasileiro, no seu diálogo com a literatura, discutimos o filme *Desmundo* (2003), de Fresnot, no ano de 2020, que foi visto pelos participantes na plataforma *YouTube*. O artigo a seguir reúne a análise que foi apresentada aos participantes tanto do filme no encontro quanto da obra literária de Ana Miranda, de 1996.

## A obra literária *Desmundo*

O presente trabalho aborda a constituição do feminino na literatura de Ana Miranda intitulada *Desmundo*. Publicada em 1996, a obra é um romance histórico que se passa no século XVI e narra a saga de 14 órfãs portuguesas que saem de Portugal a mando do rei D. João para se casar com os colonizadores portugueses que se estabeleceram no Brasil. Sua personagem Oribela, órfã portuguesa, deposita, na possibilidade de fuga para a metrópole que deixou, toda a esperança de libertar-se das amarras de uma vida que não escolheu.

O ponto de partida é a clausura imposta pelo mar, como se fosse desafiar Oribela para as (im)possibilidades de uma partida. Tal clausura encerra mais que um confinamento geográfico, pois compreende as limitações impostas à constituição de

seu universo feminino. Foi pelas águas do mar que a protagonista navegara rumo ao triste destino que não desejou, sendo esse mesmo mar o símbolo do caminho que, uma vez cruzado, poderia levá-la às possibilidades de posse de si, como os dois lados de uma mesma viagem – mar por meio do qual se chega e através do qual se pode partir. O mar com suas prováveis chegadas e partidas é, por isso mesmo, definido pela voz narrativa de Oribela como aquele que “[...] nos deixa seus escravos, mar que não se pode tomar porto e se fica sendo dele inteiramente” (Miranda, 1996, p.15).

Entre encontros e despedidas – o encontro com a realidade que lhes fora imposta, e o desejo de despedida de seus lugares-destinos – há um percurso, uma travessia, um fazer-se em direção à posse de si e de seus devires. O isolamento imposto à personagem, ao mesmo tempo em que a cerceou do convívio social e das experiências existenciais daí advindas, obrigou-a a se aprofundar em si mesma como se fosse buscar, em seus recônditos, o alimento para sua alma ávida por significados e sentidos humanos. É, pois, uma travessia em que Oribela fala de um feminino da ausência, da perda de si e do encontro de si nesta perda. Fala do desejo ardente de conhecer o amor e ao mesmo tempo temê-lo, posto ser incompreensível e indomável em sua capacidade de despertar os sentidos viscerais do existir humano.

É desta busca, desta travessia na constituição do feminino de Oribela, que trata este artigo, tendo como base a socioanálise de Pierre Bourdieu (1996a, 1996b). Ao se propor uma viagem por dentro e por fora da literatura, compreende-se a literatura como campo, reconhecendo-a como fruto de determinações do espaço de relações sociais (lado externo, arte social), ao mesmo tempo em que é criação da imaginação e não espelhamento da realidade, ou seja, produz realidade (lado interno, arte pela arte). Tal perspectiva está no alicerce da noção de campo, que possui regras próprias e uma lógica de funcionamento “que ultrapassa a falsa alternativa entre ‘externo’ e ‘interno’” (Pessoa, 2016, p. 28).

Eis o convite – viajar por dentro e por fora dessa obra literária, em uma travessia que considera tanto as determinações sociais que a conforma quanto a magia imaginativa que a habita. Nem a rigidez do real, nem a ingenuidade ilusória,

mas uma viagem pela complexidade de uma experiência intensificada e verdadeiramente humana, um convite que a literatura faz para “simplesmente olhar as coisas de frente e vê-las como são”, em sua totalidade (Bourdieu, 1996b, p.15).

Ter a “totalidade por princípio” significa compreender que a “literatura expressa a interação entre o singular e a totalidade social”, premissa que aqui serve ao entendimento da constituição do feminino inserido na totalidade de uma busca essencialmente humana (Pessoa, 2016, p. 32). Tal relação enseja a seguinte questão: na literatura, o que a constituição do feminino revela sobre a formação do humano profundo?

Na obra literária em análise, essa busca se desenha a partir da tensão que a personagem experiencia entre a sociedade repressora, representada em *Desmundo* pelo esposo de Oribela, Francisco de Albuquerque – e o conhecimento do mundo, da ciência e de si mesma, possibilitado pela figura demiúrgica de Ximeno, o mouro (Miranda, 1996).

O espaço dos possíveis é concebido por Bourdieu (1996a, p. 53) como uma proposição do campo cultural aos que estão nele envolvidos que tende a orientar um “universo de problemas, de referências, de marcas intelectuais”, permitindo que os agentes do campo tenham em mente um “sistema de coordenadas para entrar no jogo”. Importa salientar que o espaço dos possíveis permite a um só tempo que os produtores de uma época estejam situados historicamente e atuem de forma relativamente autônoma em relação às determinações sociais.

Esse espaço de possíveis, que transcende os agentes singulares, funciona como uma espécie de sistema comum de coordenadas que faz com que, mesmo que não se refiram uns aos outros, os criadores contemporâneos estejam objetivamente situados uns em relação aos outros. (Bourdieu, 1996a, p.54).

Este sistema de referências e marcas comuns pode ser observado na abordagem do universo feminino na obra de Miranda (1996), que tem como ponto de encontro o mar, a clausura, os destinos impostos às personagens, o desejo de fuga, o encontro, a convivência transformadora com o demiurgo e a busca pelo amor. Ou seja, embora não “se refiram uns aos outros”, é possível dizer, no que diz respeito à constituição do feminino e ao seu desvelamento na e pela literatura, que essa obra

“esteja objetivamente situada” em relação a outros romances que falam da mulher, do feminino e da clausura<sup>1</sup> (Bourdieu, 1996a, p. 54).

Quanto à relativa autonomia dos criadores em relação às determinações sociais que também compõem o espaço dos possíveis, cumpre enfatizar a maneira pela qual a autora a explorou. Ana Miranda fez um triplo trabalho em sua obra *Desmundo* (1996), primeiro, ao realizar uma minuciosa pesquisa histórica; segundo, ao usá-la com maestria e força imaginativa na construção de um enredo; e terceiro, a ênfase em mostrar o protagonismo feminino na constituição de universos de referência ainda no Brasil República. Assim, em sua criação, coloca elementos de realidade em consonância com a fantasia, sem, contudo, alocar-lhe o rótulo de romance histórico, apenas se dedicando a falar “das coisas mais sérias sem pedir” (Bourdieu, 1996b, p. 49), ao mostrar a luta feminina numa época tida como encoberta pela aparente conformação dos papéis sociais.

É neste espaço de possíveis que Miranda (1996) se encontra com a temática da constituição feminina como um dos elementos que expressam sua tomada de posição ao questionar a dominação masculina e convidar seus leitores a se despedirem de seus lugares-comuns, desnaturalizando tal reprodução ao conseguir dar vida e voz a uma personagem feminina que rompe com os arquétipos intensamente propagados na época – da mulher-mãe, da mulher-donzela e da mulher-prostituta.

Ana Miranda (1996) desvela a aparente aceitação da igualdade entre homens e mulheres, propondo uma viagem no tempo que leva o leitor a visitar as tensões do universo feminino e percebê-las em sua atualidade – os diferentes tipos de violências pelos quais uma mulher pode ser submetida, o desconhecimento de si, do mundo e do outro, e a descrença na possibilidade de uma vida mais justa e gentil. Dificilmente, a complexidade das buscas femininas, compreendidas no bojo das questões humanas, poderia ser apresentada de maneira tão rica, profunda e tocante. Apenas a literatura dá conta desta tarefa, pois “a única razão de ser do romance é dizer aquilo que apenas o romance pode dizer” (Kundera, 2006, p. 66).

O convite da autora é para a escuta do entre lugar, daquilo que não está apenas no encontro ou na despedida, mas no percurso feito com e contra a

sociedade que reprime Oribela. O ponto de partida é o mar. Mar que, nessa história, é mais que um lugar de travessia, uma paisagem. Simboliza a força que estrutura as narrativas, sendo quase um personagem que empresta vida e sentido ao enredo. Como é possível ver em Miranda (1996, p.15), o mar tem um protagonismo revestido de mistério e poder, como que “lavrado pela natureza [...] sobrepuja a tudo, nos deixa feridos de morte e de amor”.

Do ponto de vista do posicionamento no campo literário, a autora aloca sua narrativa em um espaço não usual nos romances brasileiros – o mar. Ao fazer isso, Ana Miranda sai das classificações habituais dos romances nacionais, que geralmente são construídos em espaços urbanos ou regionais, e situa sua obra em uma “terceira faixa espacial, a marítima” (Góes, 2016, p. 141).

A problemática da mulher nessa obra é tão complexa quanto insolúvel. Contudo, acessar o conflito no e pelo texto literário promove o contato como o que Candido (2002, p.19) denomina de “função compreensiva e humanizadora da literatura”, uma vez que a humanização, “neste caso, é fazer viver as tensões psicológicas, formais e ideológicas no que elas têm de contraditório, e não resolvê-las afirmativamente”.

Isso compõe o que Konder (2005, p. 64) entende por relação entre a constituição da identidade e a experiência estética que a literatura promove. Experiência esta que é vital para a construção da alteridade. Para ele, identidade “depende da alteridade. E a convivência com a alteridade precisa de uma identidade amadurecida, flexível e simultaneamente firme”. Ou seja, o contato com os conflitos humanos na e pela obra literária “exprime o homem”, com suas mazelas e virtudes, “e depois atua na formação do próprio homem” (Candido, 2002, p. 80), na constituição de sua relação identidade-alteridade.

Tratando-se das questões do feminino, tal premissa formativa da literatura, pelo viés da relação identidade-alteridade, permite que o leitor, independentemente de seu gênero, entre em contato com questões que não são originalmente suas, mas que lhe oportunizam sair “do reduto asfíxiante” que é a vida real para ser outro durante a leitura e “ampliar sua vida” (Vargas Llosa, 2004, p. 22).

No caso da presente obra, a experiência do confinamento permite uma reflexão acerca de um dos direitos mais básicos do ser humano, o direito de ir e vir. Não por acaso, a escolha do nome da personagem pode ser analisada também por esta perspectiva, Oribela, órfã e bela. Tristemente bela e desvalida como o é seu desmundo, seu mundo ao contrário, qual é o entendimento do novo mundo pela ótica feminina. Sua concepção contrasta com a “visão paradisíaca” propagada pelos relatos dos cronistas da época e dá vistas ao mundo do desamparo e do desmando que subjuga e exclui aqueles a quem prometeu acolher (Schimidt, 2007).

A relação entre o mar e a clausura, associada à imposição dos destinos, completa a tríade por meio da qual, simbolicamente, operam-se o controle e o cerceamento do feminino. Miranda (1996, p.59, 21, 73) descreve a compreensão que se tinha da mulher e seu destino pela voz de Oribela, segundo a qual às mulheres restava “cozinha ou taverna”, ou seja, não tinham querer, seriam domésticas ou prostitutas. Restaria então a Oribela aceitar “a pequena ordem com que a desventura [...] tinha cortado a vida” e casar-se com Francisco de Albuquerque para “fazer filhos abençoados com a alvura da pele”.

O protagonista do cerceamento dos devires femininos de Oribela é seu esposo, o algoz de suas buscas. É ele, Francisco de Albuquerque, que a leva do litoral para as entranhas de um país que a assustava tanto quanto a brutalidade dele. É, pois, um estranho que lhe causava asco, que a fazia sentir náusea pelo simples tocar de mãos (Miranda, 1996, p.75), oprimindo e negando sua condição humana.

O mar, o confinamento e a imposição de um destino representam muito bem o que a sociedade é capaz de lançar mão para conservar a dominação masculina. O mar simboliza o cerceamento dos espaços, o confinamento representa a vigilância dos tempos e a imposição de um destino, a destruição dos desejos. É assim que a sociedade domina as mulheres: administrando seus tempos, seus espaços e seus desejos, ou seja, violentando tudo o que se refere à sua liberdade.

Mas haveria alternativa a tais imposições? Oribela poderia realizar uma travessia do lugar-destino para o lugar-liberdade? A proposta da literatura para a personagem é a mesma que se faz ao leitor: “sair de si mesmo, ser outro, ainda que

seja ilusoriamente, é uma maneira de ser menos escravo e de experimentar os riscos da liberdade” (Vargas Llosa, 2004, p.23). Quem conduz esta travessia para Oribela e para o leitor é a figura demiúrgica Ximeno, o temido mouro por quem se apaixona.

A filosofia platônica criou uma figura denominada demiurgo, que consiste em um artífice do mundo, ou seja, é aquele que “cria o mundo à semelhança da realidade ideal, utilizando uma matéria informe e resistente que Platão chama de ‘matriz do mundo’”. Assim, o demiurgo carrega consigo a “alma do mundo”. Ele não criou o universo, mas dá ordem à forma. É inteligência pura, força criativa e bebe na fonte da essência, das ideias eternas (Abbagnano, 2007, p.239). Essa figura demiúrgica mostra o homem como um ser criador, que compreende o papel ativo do conhecimento de mundo e se relaciona com ele também de maneira ativa, reconhecendo-o como capaz de provocação, de incitar à ação transformadora do mundo por meio do trabalho que coloca em “prática seu poder de demiurgo” (Barbosa, 2006, p.1).

É o demiurgo quem faz a ligação entre os dois mundos: o mundo inteligível, mundo das ideias eternas, imutáveis e perfeitas, e o mundo sensível – mundo das coisas, das sensações, do mutável, temporário e corruptível. O que o demiurgo faz é utilizar as ideias eternas do mundo inteligível para formar o mundo sensível à sua semelhança. Dessa forma, no demiurgo, o mundo das ideias e o mundo das coisas se ligam e possibilitam a criação de outros mundos. É neste trabalho de transformar o mundo das coisas à semelhança do mundo das ideias que o demiurgo, aqui o homem demiurgo, vence sua solidão e a torna alegria ativa, na medida em que se faz demiurgo de sua própria história.

Ximeno, o mouro, atua como detentor de um saber que se baseia na ligação entre o mundo inteligível e o mundo sensível, e que apresenta a Oribela. É o contato com o conhecimento do mundo, de si e do outro, que atua de maneira indelével em seu feminino que passa a conhecer e a imaginar um outro mundo possível, uma outra forma de existência.

Esse contexto de formação de Oribela em contato com as obras da cultura, em especial a literatura, desempenha um papel demiúrgico, de produção da própria

existência. É com as obras e a partir delas que se abre a Oribela a possibilidade de esculpir sua humanidade, de confirmá-la, de exprimi-la, para que depois elas atuem em sua “própria formação”. Esta experiência com a literatura permite que o leitor se sinta participante de uma humanidade que é sua, algo que o autor lhe oferece como visão da realidade e que ele incorpora à sua experiência humana mais profunda. Incorpora não apenas o que eleva e edifica, “mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem ou o que chamamos de mal”, a literatura assim “humaniza no sentido profundo, porque faz viver.” Portanto, a perspectiva formativa “age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa com ela – com altos e baixos, luzes e sombras” (Candido, 2002, p.80, 83, 85).

A travessia de Oribela na companhia do demiurgo é marcada por uma visão mítica, espiritual e sensual da realidade, prova do desconhecimento dos mistérios do mundo, de si e do outro. Pela escassez do que lhe ensinaram, Oribela acreditava que “o conhecer em uma mulher era coisa do Demo” (Miranda, 1996, p. 136), e assim não desejava cometer essa injúria. Isso explica, em parte, porque Oribela só tinha ímpetos de partir e muito medo da paixão que habitava sua alma. Sem conhecer o mundo e a si mesma, só lhe restava temer o desconhecido.

A visão mítica de Oribela diante de seu destino e dos castigos que o divino poderia lhe reservar caso o contrariasse não foi suficiente para que ela percebesse que o inferno era seu próprio casamento com todos os tipos de violência que a faziam sofrer. Ainda assim, era o Mouro quem ela temia e agradecia a sorte de não o ter por marido.

A travessia com o demiurgo prossegue, mas dessa vez desfazendo os mitos que habitavam o imaginário de Oribela, povoado por homens com patas de cabra, sereias e pedras que viravam raio de lua, ao que Ximeno esclarecia que nada disso existia, que tudo “fora designado por um só criador” e que “todos os homens de todos os países eram filhos do mesmo pai”. E continua a conduzir Oribela pelos caminhos do conhecer o mundo com suas contradições e do que seriam os sonhos, um mundo que fica dentro do homem. A travessia de Oribela com o demiurgo, temerosa de início, dá lugar à paz de uma confiança cultivada que jamais

conhecera. Sentimento tal que a faz querer saber o que é amar, ao que Ximeno responde:

É ter a pessoa tão dentro de nós e tão fundo e num tão incomportável grilhão que dela nos sentimos marcar a fogo e basta fechar os olhos para a ver em si e de noite ela nos faz tormentas e de nosso corpo uma fornalha e é a quem queremos ter sempre mais, a quem nos queremos desvelar e por quem partimos ou por quem ficamos e para quem queremos dar toda a limpeza do sol e das estrelas, dizer todas as falas de nosso saber e nos deixa metidos em correntes, colares aos pescoços, algemas nas mãos e ainda assim avoamos feito as aves. (Miranda, 1996, p. 178).

A travessia de Oribela começa com a travessia do próprio oceano Atlântico em direção à transposição de “uma linha imaginária que separa a realidade e o sonho, a liberdade e a escravidão, o amor e o ódio, a virtude e o pecado, o corpo e o espírito” (Miranda, 1996, p. 28). Ou seja, trata-se de uma experiência vivida intensamente com e pela literatura que propiciou a já referida formação da identidade-alteridade (Konder, 2005), na medida em que permitiu que Oribela constituísse seu humano-mulher ao mesmo tempo em que conhecia o outro, o diferente.

De volta à questão inicial que procura compreender na literatura o que a constituição do feminino revela sobre a formação do humano profundo, o percurso analítico até aqui trilhado permite entender que são “só dois lados da mesma viagem”. Sim, a busca pela constituição do feminino tem como reverso a busca da formação do humano profundo. Ao buscar a possibilidade de transcendência de seu cotidiano mais limitado, reconhecendo e sentindo em si a força humanizadora da literatura, Oribela é iluminada pelas dimensões essenciais de uma humanidade em devir. Essa natureza da literatura permite que obras de outros cenários históricos dialoguem com o presente e suscitem o prazer estético.

A relação intrínseca entre literatura e formação humana reside na possibilidade de experimentar realidades só acessíveis nesta experiência, que ampliam concepções de homem, permitem a viagem a mundos distantes no tempo e no espaço, e a imersão em acontecimentos absolutamente estranhos, mas que, ao mesmo tempo, podem ser postos em relação com a própria vida pessoal, com a intimidade. Ao aprofundar e enriquecer as trajetórias humanas, objetiva e

subjetivamente, a individualidade não é conduzida para fora de si mesma, ao contrário, eleva o caráter social da personalidade humana (Lukács, 1981).

Este sentir-sentido profundo da humanização, que é alcançado na experiência com a literatura, diz respeito ao que perdura como um momento de humanidade. Algo que expressa seu poder de se sobrepor ao momento histórico e exercer um fascínio permanente, incitando o ingresso criador do sujeito por meio de sentimentos e sugestões polifônicas que reinventam a própria existência, ao criar e recriar mundos, desenvolver o olhar crítico-criador, abrir o campo de possíveis, alargar horizontes e testemunhar existências outras.

Sobre a relação entre os condicionantes históricos e a transcendência estética, Lukács (1981) esclarece que a autoconsciência – o enriquecimento, o aprofundamento do desenvolvimento da humanidade – só pode efetivar-se através da obra de arte. De fato, ela revela mundos também do ponto de vista do conteúdo, que terão de ser visitados para se chegar ao caminho da autoconsciência. Estes conteúdos foram trabalhados pelo demiurgo na mesma medida em que se dedicou à aventura com e pela literatura. Ainda hoje, as obras literárias acenam para o desvelar da constituição do feminino como parte da busca incessante por humanização, como se fosse apresentar a própria vida, mas a partir de um convite singular – o de concebê-la, de penetrá-la como vida, de participar de sua recriação, para daí emergir como vida recriada, enriquecida, aprofundada na totalidade de seus movimentos.

### **A obra cinematográfica *Desmundo* (2003)**

De mesmo título que a obra literária, a obra cinematográfica, de 2003, de 101 minutos, dirigida por Alain Fresnot e inspirada no livro de Ana Miranda, reserva outras paragens para a constituição do feminino. Quem responde pelo roteiro é o próprio Fresnot, juntamente com Sabina Anzuategui, e por suas mãos conhecemos bem de perto a viagem de Oribela rumo ao Brasil, ao lado de outras órfãs, como bem explicitado acima sobre o livro, com história original. Porém, os recortes na narrativa em filme nos remetem a conclusões bem diversas daquelas inspiradas pelo

livro de Miranda. A escritora foi uma colaboradora no roteiro, ao lado de nomes como Anna Muylaert, Fernando Bonassi, Jean-Claude Bernadet e Luiz Alberto de Abreu.

A direção de arte é uma cooperação entre Adrian Cooper e Chico de Andrade, enquanto a direção de fotografia é de Pedro Farkas. A música, de John Neschling, é um trunfo à parte da produção, mesclando o cravo, violoncelos, flautas, entre outros instrumentos, e dá à paisagem sonora da narrativa a beleza clássica da música instrumental, dividindo holofotes com a voz humana em som coral, salpicada, em algumas cenas, por uma infinidade de sons diegéticos, dignos da convulsão que ocorria nas terras brasileiras coloniais. Outra música, ouvida apenas nas cenas que encerram a história e que prossegue durante os créditos, é *It'taNom*, com adaptação e arranjo de Marlei Miranda e cantada pelo coral sinfônico do Estado de São Paulo, uma música transcrita da música da tribo Tupari – Rondônia, verdadeira obra-prima. O desenho do som em toda a narrativa fílmica nos inspira o clima do século XVI, o encontro do velho mundo com a nova terra a ser povoada, colonizada e subjugada, acrescentando-se aí as vozes dos pequenos indígenas que são orquestrados durante a cerimônia de casamento dos colonos com as recém-chegadas órfãs.

O português falado no drama é o português arcaico, mas, por vezes, em algumas cenas, imaginamos tratar-se do espanhol, castelhano, apesar da entonação aportuguesada; legendas em português dos dias atuais foram acrescentadas às cenas e também se têm o tupi e o nagô, outras línguas que surgem no decorrer do enredo, sem tradução, uma vez que nos encontramos no Brasil de 1570; os indígenas, os mamelucos e os escravizados são uma presença constante, compartilhando espaço (pouco, diga-se de passagem) com o branco, colono, colonizador e catequisador. Em uma breve passagem, também divisamos a língua do cristão-novo, o judeu, Ximeno, o mercador.

O figurino parece ter sido fruto de muita pesquisa e dedicação de Marjorie Gueller, que já trabalhou em filmes como *Solo Dios Sabe*, de Carlos Bolado, *Vida em segredo*, de Suzana Amaral, *Contra todos*, de Roberto Moreira, bem como *Memórias póstumas*, de Klotzel, e *Vida de menina*, de Helena Solberg.

A caracterização das personagens segue uma representação fiel ao que se acreditava ser a atmosfera do Brasil de 1570.

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. (Zorzo, 2015, p. 5).

O olhar da nossa protagonista conduz a narrativa de forma cíclica. Começamos então com olhos que espiam por frestas do barco que a leva para a terra conquistada pelos portugueses e também terminamos com eles, agora mais cabisbaixos e, por que não dizer, dominados, entregues. De início, mirando também o espectador de frente, num claro sinal de quebra da quarta parede, Oribela transpira um espírito rebelde, mesmo que assustado e temeroso, que não aceita seu destino. Porém, no fim da obra, percebemos, por meio de um enquadramento em primeiro plano, com ângulo de camera *plongée*, a diminuição de sua força, a conformação. O uso desse ângulo transborda a intencionalidade do diretor em mostrar a falta de poder, a submissão ou, se quisermos, a pequenez da personagem diante dos acontecimentos em seu entorno.

Figura 1 – Oribela espia a chegada no Brasil



Fonte: DESMUNDO, 2003.

Figura 2 – Oribela entregue na rede com seu filho nos braços



Fonte: DESMUNDO, 2003.

Como esse olhar, na verdade, mostra-se de diversas maneiras, acompanhamos o sofrimento, a quebra da altivez do espírito da nossa protagonista, que, de rebelde, capaz de cuspir na cara do primeiro pretendente, e de fugir duas vezes, passa a ser um ser quase humano que vai se entregando e se adaptando à situação de presa do marido. Com uso frequente do primeiro plano e do primeiríssimo plano, o diretor nos auxilia a sentir com Oribela cada fase de sua rendição, mas também as surpresas, as pequenas descobertas, as efêmeras alegrias.

Figura 3 – Aprimeira vez que vê Ximeno



Fonte: DESMUNDO, 2003.

Figura 4 – No casamento com Francisco após entreolhar o homem que está prestes a se tornar seu marido



Fonte: DESMUNDO, 2003.

Figura 5 – No esconderijo, a casa de Ximeno



Fonte: DESMUNDO, 2003.

Figura 6 – Quando chega à casa de Ximeno, disfarçada de homem, após a segunda fuga



Fonte: DESMUNDO, 2003.

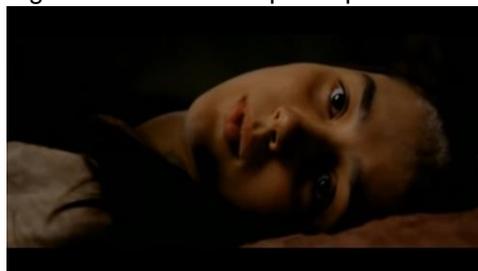
Diferentemente do que foi construído na obra literária, o universo dessa menina-mulher se expande muito pouco, e não apenas o mar se mostra como inalcançável, mas aqui pouco se vislumbra dele e é a terra que assume comportamento de protagonista. Na própria fotografia, a paleta de cores transborda tons terrosos. Assim, encontramos o uso de muito preto, bege, amarelo pálido, verdes pardacentos e vermelhos esmaecidos, fechados, uma verdadeira conjunção de tons pastéis. E poderíamos mesmo afirmar que, em alguns momentos, a inspiração para essa configuração deve ter vindo do artista barroco Caravaggio. Pelo menos em quatro cenas magistrais, percebemos enquadramentos quase que saídos dos pincéis do grande pintor do Tenebrismo<sup>2</sup>.

Figura 7 – Quando tenta fugir pela primeira vez e avista uma embarcação



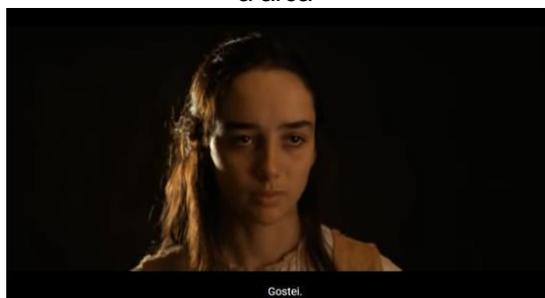
Fonte: DESMUNDO, 2003.

Figura 8 – Sendo estuprada pelo marido



Fonte: DESMUNDO, 2003.

Figura 9 – Conversando com Francisco sobre a arca



Fonte: DESMUNDO, 2003.

Figura 10 – Ximeno fala da falta de liberdade existente também na vidas das amas



Fonte: DESMUNDO, 2003.

Figura 11 – Pintura Narciso, feita entre os anos de 1597 e 1599



Fonte: CARAVAGGIO, 1597.

Figura 12 – Pintura A ceia em Emaús, feita em 1602



Fonte: CARAVAGGIO, 1602.

Por toda parte, o abuso de claros e escuros (*chiaroscuro*), contrastando, transporta-nos para um cenário onde a realidade é permeada pelo jogo de luzes e sombras. As tomadas internas são filmadas muito nessa intenção do jogo, pois a iluminação é feita apenas por meio de lamparinas e velas indicando os períodos noturnos e, nos diurnos, aproveita-se a luz natural que penetra pelas janelas. O ar soturno é o que prevalece. Tudo isso imprime muita gravidade à *mise-en-scene*. As tomadas externas, mais solares, mostram-se em menor quantidade, justamente com o escopo de nos passar uma sensação de sufocamento, aprisionamento a que é submetida Oribela: o espectador é convidado a partilhar com ela essa sensação. Essas tomadas se encarregam de uma descrição dos cenários construídos especialmente para as gravações. Segundo o diretor, a vila cenográfica e o engenho foram feitos especialmente para o filme, visto não haver mais nada daquela época que pudesse ser aproveitado para as filmagens: “a vila tinha praticamente mais de 25 de edificações, fizemos uma réplica igualzinho à igreja de Paratimirim, com praticamente 11 metros de altura” (Fresnot, 2003).

Uma voz *off*, no princípio do filme, nos dá a conhecer um trecho da carta enviada a Dom João VI, de autoria de padre Manoel da Nóbrega, enquanto chegam as órfãs levadas a remo numa pequena embarcação.

Já que escrevi a Vossa Alteza a falta que nesta terra há de mulheres, com quem os homens casem e vivam em serviço do Nosso Senhor, apartados dos pecados, em que agora vivem, mande Vossa Alteza muitas órfãs. E se não houver muitas, venham de mistura delas e quaisquer, porque são desejadas as mulheres brancas cá, que quaisquer farão muito bem à terra, e elas se ganharão, e os homens de cá apartar-se-ão do pecado (Nóbrega, 1988, p. 133).

O trecho nos sinaliza fortemente o tratamento que se dava às mulheres nessa época e não por coincidência percebemos, na obra cinematográfica, o pouco uso da fala e a ideia de realçar as manifestações da nossa protagonista com o enfoque muito voltado para suas expressões e gestual. Como muitos dos detalhes da obra literária foram suprimidos, temos acesso a imagens que nos sugerem, mas não expõem, literalmente, muito do conteúdo da história, mas que só são acessados por nossa própria interpretação do jogo de câmera, como a relação incestuosa entre Francisco de Albuquerque e sua mãe, resultando na existência da criança com síndrome de Down, que perambula pela casa e que o próprio Francisco alega ser sua irmã; ou mesmo a alusão ao fato de que o filho que Oribela pariu e nina, ao final, é de Ximeno, já que ele exhibe cabelos ruivos. A própria morte de Ximeno só é captada após um corte brusco na cena de duelo entre ele e Francisco, filmada num giro de 360 graus na praia, em seguida da tentativa de fuga a cavalo dos dois amantes. Nuances de uma linguagem que pode dispor de sons e imagens combinados a fim de nos fazer viajar em seus encantos e magia próprios.

O fato é que a carta de Nóbrega nos faz entender, em parte, a ida das órfãs para o Brasil, sendo tratadas como verdadeiras mercadorias. Segundo Nunes (2008), havia, por parte do Rei, o objetivo de garantir a maioria branca da Metrópole na Colônia, já que a terra era vasta. Outro detalhe nos faz entender o porquê de Oribela querer retornar tanto ao Reino e não permanecer no Brasil: era o fato de que os conventos eram proibidos na região colonizada. Em uma carta datada de 1603, de acordo com a autora, o rei se recusava a fundar um convento feminino para encorajar o aumento da população brasileira.

Essa situação permite entender parte do funcionamento da sociedade, o controle da capacidade reprodutiva das mulheres e de sua liberdade de escolha. Ainda que, em princípio, elas pudessem, como os homens, decidir pelo casamento ou pela vida religiosa, de fato, esse direito de escolha

acabava negado às mulheres. Os conventos estavam no centro da política demográfica portuguesa para a Colônia; eram proibidos ou incentivados segundo os interesses sociopolíticos em jogo (Nunes, 2008, p. 485).

Assim, percebemos que, de saída, o destino de Oribela está traçado e a constituição do feminino aqui passa pela ideia em voga. Como mercadoria à disposição da Metrópole, ela poderia resistir, mas não muito, a ponto de fazer fissuras naquele sistema que já dava mostras de sua potência dominadora. Ao lado das figuras dos escravos e indígenas, as mulheres, naquela sociedade do capitalismo mercantil (que evoluiu para a sociedade capitalista dos dias atuais em que convivemos com a fase do capitalismo financeirizado), para usar uma expressão de Fraser e Jaeggi (2020), eram exploradas e expropriadas. Exploradas no que as autoras chamam de reprodução social (as ações de dar à luz, de cuidar dos bebês, entre outras englobadas no que se entende por cuidado), e expropriadas de seus corpos, completamente controladas em suas atitudes, nos seus modos de pensar e nos seus movimentos.

Permeada por esses elementos, a constituição do feminino aqui se edifica na base do que as autoras nomeiam como alienação, no sentido de “obstáculo à liberdade e uma forma de dominação”, que se traduz, como veremos, como um “obstáculo à liberdade social”.

Se tomamos a alienação como a incapacidade de estabelecer uma relação com outros seres humanos, com coisas, com instituições sociais e, portanto, também com nós mesmos, então podemos reconstruir esses momentos como “relações de ausência de relação” e, como tal, um modo distorcido de apropriação. Esses momentos, portanto, nos impedem de realizar e de moldar as relações nas quais já nos encontramos bem com nossa vida como um todo. Ela cria um tipo específico de impotência, de tal forma que somos transformados em objetos passivos à mercê de forças desconhecidas. [...] Uma perspectiva baseada na alienação nos permite ver de que tipo de condições sociais necessitamos para sermos livres. Alienação, em outras palavras, é um obstáculo à liberdade social. (Fraser; Jaeggi, 2020, p. 155).

Uma cena em especial, emblemática dessa realidade mercadológica em que as órfãs se postam como reais produtos, longe de terem algum tipo de liberdade individual ou social, é justamente quando são chamadas a esposar os colonos da terra brasileira. As meninas, entre elas Oribela, são enfileiradas numa sala repleta de homens, que as cobiçam com os olhos, as bocas e os comentários misóginos.

Figura 13 – Enfileiras (chamada de beldades - fermesuras) para serem expostas aos homens que as querem desposar



Fonte: DESMUNDO, 2003.

Figura 14 – Homens mirando as órfãs, “Prefiro as índias”, “Quero uma para mim”



Fonte: DESMUNDO, 2003.

Figura 15 – Dona Giralda Teixeira recebendo um presente do futuro esposo



Fonte: DESMUNDO, 2003.

Figura 16 – Dom Alfonso Soares de Aragão, que seria o esposo de Oribela



Fonte: DESMUNDO, 2003.

Assistimos a um verdadeiro leilão das meninas, que, cabisbaixas, uma após outra, vão se sujeitando aos olhares, aos desmandos, ao desmundo. A ausência de relações se concretiza nesse lugar da objetificação onde são jogadas as órfãs, rebaixadas a não sujeitos de suas próprias histórias. Na contramão da realidade apresentada na obra de Miranda, em que Oribela de Covilhãs consegue, por meio do encontro com Ximeno, sair de si e se encontrar no outro, no filme, percebemos um vislumbre muito efêmero disso, pois ela aprende o prazer do corpo com o mouro, por quem sente desejo desde a primeira vista e para quem pede abrigo quando foge da segunda vez. No entanto, ela termina como nas imagens dos espelhos que surgem em três momentos diferenciados da trama, borrada em seu direito de existir como imagem para si e para os demais, escondida de si própria, apenas um esboço esgarçado do que poderia ser como ser humano.

Figura 17– Oribela refletida nos espelhos vendidos por Ximeno



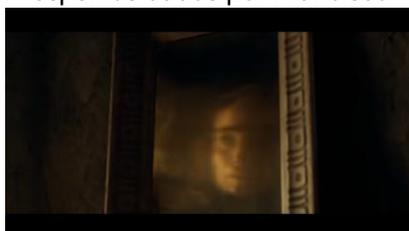
Fonte: DESMUNDO, 2003.

Figura 18 – Oribela refletida nos espelhos dados por Francisco



Fonte: DESMUNDO, 2003.

Figura 19 – Oribela refletida nos espelhos dados por Francisco



Fonte: DESMUNDO, 2003.

Na última imagem, ainda percebemos mais contornos, uma vez que Oribela parece estar começando a se adaptar à vida doméstica e de esposa a que se viu obrigada a levar. Ela tem uma pequena rotina e aceita tomar parte daquele microcosmo asfixiante e isso tem lugar um pouco antes de empreender a segunda fuga. Fica a questão para nós: mesmo calejada de sofrimento e num momento de extrema fragilidade após o parto em que parecem seguir para outras paragens, cena que fecha o filme, talvez mesmo para zonas mais recônditas, como dá a entender Francisco numa conversa anterior com a mãe, de que esse era um desejo seu, será que nossa protagonista arregimentará forças para resistir às imposições das quais se vê cercada? A palavra esperança se evidencia no filme apenas quando a moça fala da possibilidade da volta a Portugal para Ximeno, em que ambicionava ser ama de alguma Dona. Mesmo ele, que lhe parecia ser uma inflexão no destino cruel, diz, firmemente, que as amas também vivem presas. Talvez o diretor queira nos mostrar de maneira visceral a vida no século XVI para as mulheres, e esse retrato ele

delineia bem nessa travessia de Oribela, vigiada de muito perto pelo seu algoz, Francisco de Albuquerque.

## Considerações Finais

O paralelo entre a obra literária *Desmundo*, de Ana Miranda, e a cinematográfica, de mesmo título, do diretor Alain Fresnot, desenvolvido até aqui, nos auxilia a compor cenários bem diferentes na constituição do feminino. No livro, percebemos claramente que a personagem Oribela realiza uma travessia, mesmo que efêmera, e possibilitada pela figura masculina de Ximeno, do lugar-destino para o lugar-liberdade, encontrando a si mesma por intermédio dessa relação que lhe abre portas para um desconhecido que ela teme, mas que quer enfrentar e desvendar. No filme, a constituição do feminino não efetua essa travessia, pois, cada vez mais presa aos desmandos do marido e oprimida pela ambiência de uma terra que lhe aliena em sua liberdade social, percebemos em Oribela a desistência, a conformação, a perda quase que total de sua essência humana, capaz de orientar escolhas ou mesmo ensejar desejos. Toda a obra é arquitetada de maneira a nos transportar para uma conjuntura de isolamento, submissão, subjugação. Então, mesmo numa linguagem mais imagética, em que faltam palavras e descrições, ou mesmo a poesia e as metáforas, encontramos-nos como espectadores muito próximos dessa mulher, vivenciando, por meio de seu olhar, as imposições em sua jornada, espelho da vida feminina no Brasil Colonial. Conclui-se que, na fatura das obras, tanto na literária quanto na cinematográfica, desnudam-se aspectos de uma discussão extremamente profícua e atual para os dias de hoje, que nos apresenta, nos seus pontos de encontro e desencontro, uma riqueza de olhares diante da constituição do feminino da personagem Oribela, diferentes Desmundos.

## Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Mestre Jou, 2007.

BARBOSA, Eliana. O homem demiurgo. **Reflexão**, Campinas, SP, v. 31, n. 90, p. 21-28, jul./dez. 2006.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Cia. das Letras, 1996a.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas, SP: Papyrus, 1996b.

CANDIDO, Antonio. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

CARAVAGGIO, Michelangelo. A Ceia de Emaús, c. 1601-02, óleo e têmpera sobre tela, 141 cm x 196,2 cm, Caravaggio, National Gallery, Lond.. Disponível em: [https://www.flickr.com/photos/pietro\\_mascagni/8595781377/](https://www.flickr.com/photos/pietro_mascagni/8595781377/). Acesso em: 27 maio 2003.

CARAVAGGIO, Michelangelo. **Narciso**, 1597, óleo s/ tela. 113,3 x 94 cm, 1597-1599. Conservado no Palazzo Barberini. Disponível em: <https://santhatela.com.br/caravaggio/caravaggio-narciso-1597/>. Acesso em: 27 maio 2003.

DESMUNDO. Direção: Alain Fresnot. Produção: Van Fresnot. Brasil: Columbia Pictures do Brasil, 2003. 1 DVD (101 min.).

FRASER, Nancy; JAEGGI, Rahel. **Capitalismo em debate**: uma conversa na teoria crítica. São Paulo: Boitempo, 2020.

FRESNOT, Alain.Desmundo. **TAB UOL**, 27 maio 2003. Disponível em: <https://www.bol.uol.com.br/videos/?id=desmundo--alain-fresnot-04026ED8B183C6>. Acesso em: 27 maio 2003.

GÓES, Fernando. **A representação do mar nos romances de Moacir C. Lopes**. 2016. 178 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara, 2016.

KONDER, Leandro. **As artes da palavra**: elementos para uma poética marxista. São Paulo: Boitempo, 2005.

KUNDERA, Milan. **A arte do Romance**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

LUKÁCS, György. A arte como autoconsciência do desenvolvimento da humanidade. *In*: NETTO, José Paulo (org.). **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1981. p. 189-203.

MARCELLO, Carolina. Caravaggio: 10 obras fundamentais e biografia do pintor. **Cultura Genial**, s. d. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/caravaggio-obras-e-biografia/>. Acesso em: 5 jun. 2023.

MIRANDA, Ana. **Desmundo**. 7. ed. São Paulo: Companhia da Letras, 1996.

NÓBREGA, Manoel da. (1517-1570). **Cartas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

NUNES, Maria José Rosado. Freiras no Brasil. *In*: DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 404-428.

PESSOA, Jadir de Moraes. Trapaceiros e insurgentes: caminhos da pesquisa em literatura e educação. *In*: PESSOA, Jadir de Moraes. **Literatura e formação humana**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2016. p. 17-42.

SCHMIDT, Simone Pereira. Desmundo, desmando, desencanto. **P: Portuguese Cultural Studies**, v. 1, p. 98-102, 2007.

VARGAS LLOSA, Mario. **A verdade das mentiras**. São Paulo: ARX, 2004.

ZORZO, Solange Saete Tacolini. Desmundo: as relações dialógicas entre o romance de Ana Miranda e o filme de Alain Fresnot. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 14., 2015. **Anais [...]**. Belém: UFPA, 2015. Disponível em: [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015\\_1456108262.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456108262.pdf). Acesso em: 5 jul. 2023.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0)

## Notas

<sup>1</sup> Esta é a tese de Jorge Marques (2014), que trabalha com a problemática do espaço na literatura brasileira, mais especificamente as protagonistas femininas em jornadas marcadas por confinamentos e deslocamentos.

<sup>2</sup> “Técnica criada pelo pintor italiano, que consiste no uso de um plano de fundo negro, escuro, combinado a pontos de luz em primeiro plano, especialmente colocados nas faces das personagens plasmadas em tela.” (Marcello, s.d.).