

Marcia de Freitas Alves

**Relações interartes:
Asfalto Selvagem e Engraçadinha,
de Nelson Rodrigues**

São José do Rio Preto

1998



MARCIA DE FREITAS ALVES

Relações interartes: *Asfalto Selvagem* e *Engraçadinha*,
de Nelson Rodrigues

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação, área de concentração em Teoria da Literatura do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista (Unesp), para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Gentil de Faria



836 / 99

São José do Rio Preto

1998



Agradecimentos

Ao meu marido Ronaldo, que soube manter a distância necessária para suportar todo meu processo de mergulho profundo.

Ao professor Genil Luiz de Faria, pela orientação.

A professora Valdeaz Helena Gil Junqueira, pela paciência, atenção, dedicação ao Exame de Qualificação e, principalmente, por acreditar no trabalho.

A professora Maria Heloisa Martins Dias, pelas valiosas sugestões feitas durante o Exame de Qualificação.

Ao professor Carlos Daghlion, pelo livro, abstract e respeito à dissertação.

A amiga e irmã Eliani Cristina Brandi da Silva, pelo apoio constante e interesse demonstrado por este trabalho. Ao Eduardo, por "importar" a minissérie de Fernandópolis. À fotógrafa Sílvia Santana, pelo profissionalismo e carinho. À Maria Celeste, Cidinha Dantascano, Roxana, prof. Ismael e a todos os amigos, que sabem, foram fundamentais para a conclusão desta etapa acadêmica.

As bibliotecárias deste instituto, em especial, Maria do Carmo, pela ajuda com o material bibliográfico consultado.

Aos funcionários da seção de pós-graduação: Rosamar, Oscar e Nanci.

À Capes, pela bolsa de estudos.

À minha mãe Nanci e ao meu pai Ildo, pelo amor e carinho - base fundamental para minha vida -, dedico este trabalho.

Agradecimentos

Ao meu marido Romualdo, que soube manter a distância necessária para suportar todo meu processo de mergulho profundo.

Ao professor Gentil Luiz de Faria, pela orientação.

À professora Valderez Helena Gil Junqueira, pela paciência, atenção, dedicação ao Exame de Qualificação e, principalmente, por acreditar no trabalho.

À professora Maria Heloísa Martins Dias, pelas valiosas sugestões feitas durante o Exame de Qualificação.

Ao professor Carlos Daghlán, pelo livro, abstract e respeito à dissertação.

À amiga e irmã Lilian Cristina Brandi da Silva, pelo apoio constante e interesse demonstrado por este trabalho. Ao Eduardo, por “importar” a minissérie de Fernandópolis. À fotógrafa Sílvia Santana, pelo profissionalismo e carinho. À Maria Celeste, Cidinha Damasceno, Roxana, prof. Ismael e a todos os amigos, que sabem, foram fundamentais para a conclusão desta etapa acadêmica.

Às bibliotecárias deste instituto, em especial, Maria do Carmo, pela ajuda com o material bibliográfico consultado.

Aos funcionários da seção de pós-graduação: Rosemar, Oscar e Nanci.

À Capes, pela bolsa de estudos.

Somário

A identificação com Nelson Rodrigues	7
1 O narrador	13
1.1 Um romance de personagens	20
1.2 As personagens e a relação psicanalítica	23
1.3 Personagens invariáveis	28
1.4 Odorico: um duplo entre o verossímil e o imaginário	38
2 A minissérie <i>Lagosta vermelha</i>	41
2.1 O tempo na minissérie	46
2.2 O ponto de vista e a localização	51
2.3 O ambiente como componente do texto fílmico	53
2.4 A representação das personagens na minissérie	69
3 <i>Álvaro Salazar e a macabunda</i> : um diálogo entre artes	77
Dicha Técnica	81

Bibliografia

As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um “senhor” entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua. (Roland Barthes)

Sumário

A identificação com Nelson Rodrigues.....	7
---	---

1. O narrador.....	15
--------------------	----

1.1 Um romance de personagens.....	20
------------------------------------	----

1.2 As personagens e a relação psicanalítica	23
--	----

1.3 Personagens marcantes.....	28
--------------------------------	----

1.4 Odorico: um duplo entre o verossímil e o imaginário	38
---	----

2. A minissérie <i>Engraçadinha</i>	41
---	----

2.1 O tempo na minissérie	46
---------------------------------	----

2.2 O ponto de vista e a focalização	51
--	----

2.3 O ambiente como componente do texto filmico	55
---	----

2.4 A representação das personagens na minissérie	69
---	----

3. <i>Asfalto Selvagem</i> e <i>Engraçadinha</i> : um diálogo entre artes..	77
---	----

Ficha Técnica.....	81
--------------------	----

Bibliografia	82
--------------------	----

Marcia de Freitas Alves. **RELAÇÕES INTERARTES: ASFALTO SELVAGEM E ENGRAÇADINHA**, DE NELSON RODRIGUES. Dissertação de mestrado (Teoria da Literatura) apresentada à UNESP, câmpus de São José do Rio Preto, 1998.

Resumo

Análise textual e das personagens psicanalíticas, entre outros aspectos, no romance de folhetim *Asfalto Selvagem*, de Nelson Rodrigues, bem como de recursos cinematográficos (o tempo, o ponto de vista, a focalização e o ambiente) em *Engraçadinha*, sua adaptação para minissérie de televisão.

Palavras-chave: romance de folhetim; minissérie de televisão; personagem; Nelson Rodrigues; literatura brasileira.

RELATIONS BETWEEN THE ARTS: *ASFALTO SELVAGEM* (WILD ASPHALT) AND *ENGRAÇADINHA* (CUTE GIRL) BY NELSON RODRIGUES. Master's thesis (Theory of Literature) presented by Marcia de Freitas Alves to the Universidade Estadual Paulista, campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 1998.

Abstract

Analysis of text and psychoanalytical characters, among other aspects, in the serial novel *Asfalto Selvagem* by Nelson Rodrigues as well as of cinematographic devices (time, point of view, focalization and setting) in *Engraçadinha*, its adaptation for a television serial.

Key-words: serial novel; tv serial; characterization; Nelson Rodrigues; Brazilian Literature.

A identificação com Nelson Rodrigues

Trabalhar com um romance de Nelson Rodrigues é um desafio. Primeiro, porque ele é consagrado por suas peças teatrais e vem sempre a pergunta: o romance é tão bom como o teatro? Segundo, porque o universo de suas personagens está sempre recheado com tragédias cotidianas que chocam. Terceiro, porque seu texto aparentemente simples se mostra, aos poucos, complexo, numa ação centrípeta quase impossível de se retornar do próprio texto sem uma nova visão até das cenas mais cotidianas. E porque é Nelson Rodrigues.

Para a primeira pergunta podemos responder imediatamente que não há comparação entre sua obra para o teatro e seus romances, são dois estilos distintos, portanto não há texto melhor ou pior. Nelson Rodrigues se dedicava a tudo que propunha escrever, seja para o teatro, seja para os folhetins diários, de onde resultaram os romances ou nas crônicas de futebol ou policial. O trabalho em jornais diários cariocas, principalmente nas editorias de polícia e esporte certamente contribuíram para a visão aguçada e privilegiada do autor na percepção do ser humano, principalmente os não focalizados pelas colunas sociais do Rio de Janeiro, seu universo real de trabalho. Qualquer gênero - teatro ou romance - que se escolha para trabalhar certamente será um mergulho sem volta.

Por que Nelson Rodrigues? A essa pergunta as respostas ficam um pouco mais complicadas. Direitista convicto no que diz respeito à política do País, Rodrigues só passou a acreditar que havia tortura para presos políticos depois que seu filho Nelsinho foi preso e saiu com as marcas da violência, como relatou Rui Castro (1992) em seu *O Anjo Pornográfico*. Miope, não usava óculos de grau e ia ao estádio de futebol - sua outra grande paixão depois de escrever e das mulheres - mas não enxergava



nada do que acontecia no gramado, por isso estava sempre com seu radinho de pilha colado na orelha dentro dos estádios ou acompanhado de um grande amigo, geralmente um político influente, para narrar o jogo. Pelo menos uma frase de Nelson Rodrigues o Brasil todo conhece, a que “toda mulher gosta de apanhar, todas não, só as normais”, mas ele foi incapaz de levantar um dedo para qualquer mulher ou qualquer ser humano, até aos que prejudicaram sua família, como no caso do assassinato de um irmão. Essa frase foi descontextualizada e virou um grito de guerra principalmente dos machistas, que até hoje não conseguiram entender o sentido destas palavras. Muitas mulheres também tiveram sua ira provocada com a frase. O que elas não sabiam era da paixão devastadora de Nelson Rodrigues pela sensibilidade e força feminina, quando ele só fazia percorrer, ou tentar, a profundidade da alma da mulher e escolhia sempre o lado mais complexo, dos desejos não realizados, das frustrações nos relacionamentos imaginados como perfeitos. Mas resolvemos não manter nosso foco na pessoa, ou melhor, tentamos não “chamá-lo” para o nosso trabalho a menos que fosse realmente necessário.

O romance escolhido foi *Asfalto Selvagem*, escrito entre agosto de 1959 a fevereiro de 1960 e publicado no jornal carioca *Última Hora*. Foram 112 capítulos, publicados um por dia, exceto aos domingos, quando o jornal não circulava. A idéia de analisar um romance que nasceu de um grande meio de comunicação de massa nos fez sair da esfera dos cânones. Também sairíamos desta esfera se tomássemos as peças de teatro do autor para a análise. Pensamos em *Asfalto Selvagem* por reunir características instigantes, por exemplo, ser um romance recheado com uma gama de personagens ricos dentro da trama. E, certamente, por abordar um universo bastante criticado e polêmico de toda a sua obra dentro do meio



acadêmico, que começa a ser reconhecido recentemente como uma grande contribuição para o meio literário.

Outro fator foi decisivo para a escolha do *corpus*: a minissérie. Tendo sido adaptado para a televisão, sob título de *Engraçadinha*, o romance ficou perfeitamente enquadrado à proposta de analisar literatura e sua relação com outras artes, dando enfoque ao texto não-verbal num veículo de comunicação de massa. Foram doze capítulos apresentados, um por semana, com quatro blocos em cada capítulo, iniciado no dia 25 de abril de 1995. Para análise da minissérie utilizamos a teoria do cinema, porque *Engraçadinha* foi filmada em 35mm e depois apresentada em vídeo. Não nos esquecemos da diferença entre uma obra adaptada para a televisão ou cinema: na televisão, não há a intenção de sugerir ao telespectador um mergulho profundo nas imagens, ou tentar que, naquele momento, a absorção da mente seja total. Já no cinema o poder da imagem, combinado com o som, convida ao aprofundamento. Numa sala escura, sem interrupções da seqüência dos fotogramas é possível sonhar de olhos abertos e participar das seduições cinematográficas. Como disse Lotman *A arte exige uma emoção dupla: esquecer e ao mesmo tempo ter presente que o que se vê é uma ficção* (1978, p.36).

Dividimos a minissérie em duas partes: a primeira, quando a personagem Engraçadinha é jovem, na década de quarenta, no Espírito Santo; a segunda, na década de sessenta, no Rio de Janeiro.

Tentamos fazer um paralelo das duas obras para saber como o texto verbal foi transmutado para o não-verbal. Com certeza um “exercício” de descobertas interessantes, num veículo que podemos chamar de moderno, a televisão e um texto ousado, que colocamos também na modernidade se considerarmos a afronta à sociedade, a quebra com o tradicionalismo tratando de assuntos considerados proibidos como o lesbianismo, traição,

poder corrompido, retirando o foco do pai de família para centralizá-lo na mulher.

Enfim, um verdadeiro universo habitado por imagens introspectivas que acabam por nos levar a um mundo conhecido de todos nós mas dificilmente admitido por inteiro.

A obra de Nelson Rodrigues talvez tenha conseguido tirar a poeira de alguns conceitos cristalizados pela sociedade através dos meios de comunicação de massa, acendendo um pavio cuja chama estava apagada por falta de informação, ou melhor, de acesso à informação. No Brasil, o mundo literário - principalmente - sempre esteve no topo de uma pirâmide quase restrito aos meios acadêmicos ou, com muita “sorte”, para indivíduos de uma casta não privilegiada. A televisão, como principal veículo de comunicação de massa, abriu uma janela para mudanças na cultura nacional, solidificada até finais da década de sessenta. A literatura entrou no vácuo destas mudanças e pôde ser mais divulgada, valorizada e conhecida por um público alternativo, distinto do tradicional até aquele momento.

Requena cita Siegfried J. Schmidt para definir a função comunicativa,

Sólo por la función ilocutiva (sociocomunicativa) realizada en una situación comunicativa, provocada por un hablante y perceptible para los interlocutores, una cantidad de enunciaciones del lenguaje se convierte en un proceso de texto (= una manifestación de textualidad) coherente, regulado por reglas constitutivas y que funciona sociocomunicativamente con éxito. (p.30)

A cultura, que é formada pela comunicação entre os homens, talvez tenha se transformado através da valorização e descobertas feitas através dos próprios meios de comunicação de massa que passaram a exercer um

papel social de maior destaque e influência, com ou sem êxito, dependendo da linguagem utilizada. Literatura e televisão, no caso de *Asfalto Selvagem*, se destacam com êxito.

Nelson Rodrigues é, sem dúvida, o precursor da modernidade no teatro. Como diz Athayde, sobre suas impressões de uma das peças, *Vestido de Noiva*,

Não me lembro se então, já afastado da crítica literária militante, escrevi alguma coisa sobre o impacto que, pessoalmente, recebi da visão dessa obra-prima de nosso teatro. Foi, para mim, a complementação teatral retardada, mas genial, da revolução modernista. Curiosa essa entrada tardia da cena no elenco modernista de poemas, romances e críticas. Chegou em último lugar, quando já o tumulto modernista passara por duas fases e estava em vésperas da terceira. Mas chegou para ficar. E ficar de modo ainda mais criativo e permanente do que a seara poética ou romanesca de 1922. Pois, com Nelson Rodrigues, o teatro se transformou, junto à música popular, no gênero mais representativo das letras do nosso século XX. (1994, p.286)

Esta opinião da transformação do teatro brasileiro com as peças de Nelson Rodrigues é unânime entre conceituados críticos de teatro, como Sábato Magaldi, Bárbara Heliodora e estudiosos da literatura, Léo Gilson Ribeiro, Carlos Vogt, Berta Waldman, Flora Süssekind entre outros. A quebra da linearidade, técnicas de ações simultâneas, planos de ação divididos em realidade, memória e alucinação, cortes bruscos de cenas, e um jogo de subjetividade delirante são alguns “ingredientes” do teatro de Nelson Rodrigues.

Com um discurso próprio de quem está acostumado a escrever roteiro de peças, o texto do romance traz marcas de cenas, idéias prontas de cenários e a valorização das personagens.



Na primeira parte do romance (*Engraçadinha - seus amores e seus pecados - dos doze aos dezoito*), o tempo da enunciação tem um ritmo acelerado de informações da história, maior dinamicidade no conjunto do texto. O clímax de cada capítulo, que é uma das características do romance de folhetim, parece mais convincente neste primeiro livro, pela forma como desenvolve a narrativa.

No segundo livro (*Engraçadinha - seus amores e seus pecados - depois dos trinta*), a trama se desenvolve de maneira mais pausada. O tempo enunciado é um bom indicador da desaceleração do texto. Nesta parte da obra não há uma transposição subjetiva do tempo e sim uma linearidade objetiva. O tempo passa de forma regular com dias, meses, anos bem marcados. No primeiro livro o processo psicológico movimenta o tempo de forma menos linear, causando uma ilusão de agilidade.

O segundo livro do romance talvez tenha sido influenciado pelo tempo real do autor que, por trabalhar com romance de folhetim, necessitasse preencher um tempo real e físico do jornal, que ia às bancas diariamente, com cronograma traçado de acordo com o gosto dos leitores. Se a publicação em capítulos agradava ao público e vendia jornais, o romance duraria mais tempo, ou seja, deveria ter fôlego para durar por mais algum tempo, enquanto envolvesse o público. A necessidade de continuar a publicação dos capítulos do romance talvez tenha feito uma desaceleração no ritmo da trama do segundo livro, ou seja, uma mudança no tempo da enunciação, além de mostrar a curta distância que existe entre o autor e o leitor, que no caso do romance é totalmente distante. De acordo com Fochi,

Há uma forte pedagogia no romance de folhetim, desenvolvida pela marcada participação (interferência mesmo) do autor na matéria narrada; o

folhetinista intervém comentando, esclarecendo, apelando, destacando as coincidências, espantando-se e, freqüentes vezes, julgando. Essa pedagogia faz parte da segunda das leis da comunicação jornalística: a adequação do produto a seu público, a qual tem sua base na preocupação em produzir um texto consumível por uma faixa de público bastante ampla (a crer nos registros, cobria, essa faixa, do escravo iletrado ao nobre). É tal preocupação que faz com que o factual predomine sobre o descritivo, desenvolvendo-se a ação pelo modelo dramático, inclusive e destacadamente pelos abundantes lances teatrais. (1996, p.66)

Nelson Rodrigues utilizou sua vivência nas redações de jornais, o factual, para escrever os romances de folhetim, além de ter a técnica para escrever peças teatrais. O resultado foi o sucesso, na época, nos capítulos do jornal e recentemente na minissérie de televisão.

Nosso trabalho pretende mostrar, num dos capítulos, o ponto de vista do narrador e o uso das personagens na trama, destacando-se algumas delas que evoluem de maneira significativa. Um enfoque psicanalítico será tomado numa tentativa de aprofundamento e enriquecimento das personagens no romance.

Dentro do contexto teórico pretendemos, neste trabalho, utilizar basicamente a linha psicanalítica freudiana para a análise psicológica das personagens, arriscando imaginar o universo que Nelson Rodrigues tenha mergulhado para compor as personagens de sua narrativa, os medos e traumas desenvolvidos por elas, além de conceitos de Octávio Paz, Bachelard, Laplanche entre outros, que apareceram no momento certo, quer em alguma citação, ou por pistas deixadas pelas características das próprias personagens.

A análise da minissérie tenta tomar a imagem como ponto de partida e seus componentes básicos, como o tempo, que foi trabalhado, tanto na

minissérie como no romance, com esmero pelos autores. Fiorin, Caseti e Di Chio são alguns teóricos que conduzem a linha de raciocínio de nosso trabalho.

Tentamos olhar a obra de Nelson Rodrigues por um novo ângulo, acreditando que suas características sejam realmente distintas de várias obras folhetinescas encontradas na literatura, por isso conduzir a análise por vias próprias, ou seja, a partir do que o texto ressaltava como elementos fundamentais da narrativa. Na minissérie o mesmo aconteceu; dessa forma a análise fundamentou-se em teorias basicamente cinematográficas para tentarmos desvendar a estrutura de sustentação do seriado.

Como ler Nelson Rodrigues

Na minissérie, o narrador assume a função de contar a história e de apresentar as personagens. Ele fala pela voz do narrador e as duas instituições se separam. O narrador fala pela voz do narrador e as duas instituições se separam. O narrador fala pela voz do narrador e as duas instituições se separam.

As duas situações ocorrem no texto de Nelson Rodrigues. A personagem fala pela voz do narrador e completa o raciocínio iniciado, na

1. O narrador em *Asfalto Selvagem*

O narrador direciona o ponto de vista em *Asfalto Selvagem* através das personagens que, dependendo do direcionamento do texto, muda o ponto de vista através da voz da personagem e toda a situação da narração. O narrador sempre está ausente da ação como personagem e sua presença se faz onisciente, sabendo o que se passa na história, porém deixando às personagens, na maior parte do romance, o desfecho da trama no capítulo.

No início do romance, o ponto de vista é exclusivamente do narrador, que faz valer sua voz - de narrador - na primeira pessoa para contar os fatos que acontecem na vida de Engraçadinha: *Naturalmente, a senhoria aproveitou para aumentar o aluguel que, no tempo do seu Felipe, era quase de graça. Mas, como eu ia dizendo...* (p.7). Até o quarto capítulo ele faz várias interferências no texto utilizando a primeira pessoa. No oitavo capítulo o narrador aparece em primeira pessoa pela última vez. Depois, a narração utilizará a terceira pessoa para o narrador onisciente e a voz das próprias personagens para contar a história: *Desviando a vista, e com enleio muito leve, disse: - Estou grávida... O tio inflama as narinas como se fosse ventar fogo.*(p.21).

Como teoriza Genette,

... no discurso indirecto livre, o narrador assume o discurso da personagem, ou, se se preferir, a personagem fala pela voz do narrador, e as duas instâncias vêm-se então *confundidas*; no discurso imediato, o narrador dilui-se e a personagem substitui-se-lhe.(1979, p.173)

As duas situações acontecem no texto de Nelson Rodrigues. A personagem fala pela voz do narrador e completa o raciocínio iniciado, na

forma de diálogo. O autor sempre cede o espaço à personagem para o desfecho da cena, raramente conta qual é o clímax. A partir do quinto capítulo, o narrador passa a utilizar o *discurso imediato*, ou seja, fica em segundo plano e delega força à voz das personagens - salvo uma primeira pessoa do oitavo capítulo. Sempre introduz o que de importante virá no próximo quadro, utilizando a técnica do folhetim, não antecipando os desfechos, deixando para as personagens marcarem o texto: *Primeiro, ele a beija no pescoço. Depois, antes de juntar boca com boca, soluça: - Cachorra!* (p.44).

Se tomarmos a teoria de Ricoeur (1995), verificaremos a sua aplicação na narrativa desenvolvida por Nelson Rodrigues quando faz a atenção do leitor se voltar para a voz da personagem e acreditar que reside nela o desenvolvimento da narrativa.

O ponto de vista, diríamos, designa, numa narrativa em terceira ou em primeira pessoa, a orientação do olhar do narrador em direção a seus personagens e dos personagens entre si. (p.154)

O narrador faz seu o olhar das personagens, tendo vários pontos de vista, de acordo com o que convier no desenvolvimento da narrativa. As personagens disputam entre si um lugar de destaque no texto, instigadas pelo narrador. Num primeiro momento do romance é o marido da personagem principal Engraçadinha quem tem todas as atenções na construção e elaboração que conduz a trama do texto. Depois ele vai dividi-la com a própria Engraçadinha e uma gama de fortes personagens, exatamente dentro da conveniência do “olhar” do narrador.

Para Ricoeur, o chamado “ponto de vista autorial” não é a concepção do mundo do autor real, mas a que preside à organização da

narrativa de uma obra particular (p.155). Nelson Rodrigues trabalha com uma narrativa totalmente particular, mesmo quando utiliza o espaço físico real - Vaz Lobo, no Rio de Janeiro e Vitória, no Espírito Santo, além de nomes de ruas também verdadeiros, mas mantém a trama ficcional. Ricoeur diz ainda,

...qualquer ponto de vista é o convite dirigido a um leitor para que oriente seu olhar na mesma direção que o autor ou a personagem; por sua vez, a voz narrativa é a palavra muda que apresenta o mundo do texto ao leitor. (p. 163).

O uso de nomes verdadeiros de cidades e personagens são utilizados numa tentativa de direcionar o olhar do leitor ao universo que o autor pretende trabalhar. Isso não significa que trabalhará com relatos verídicos dessas pessoas, mas que criará um mundo ficcional exclusivo para o leitor. O direcionamento do olhar é, primeiramente, a uma família de classe social alta e pertencente à política da cidade. A presença do narrador em primeira pessoa reforça a idéia que seriam verdadeiros os fatos contados, como um relato. Mas a “palavra muda” que o leitor interpretará, no ato da leitura, já estará sendo transportada para um novo mundo de ficção: a criatividade do leitor. Como diz Bakhtin, citado por Fiorin,

O mundo representado, mesmo que seja realista e verídico, nunca pode ser cronotopicamente identificado com o mundo real representante, onde se encontra o autor-criador dessa imagem. (1996, p.63).

As palavras-chave reais, as técnicas da narrativa utilizadas pelo autor, que direcionam o olhar, passarão por uma nova avaliação, a capacidade interpretativa do leitor. O “mundo do texto” apresentado ao

leitor tende a uma nova condução. Poderíamos dizer que há uma tentativa de canalizar uma leitura do leitor, mas não uma conclusão exata do resultado desse direcionamento, principalmente quando o autor é Nelson Rodrigues, que carrega o estigma do autor “maldito”.

No primeiro livro de *Asfalto Selvagem*, o narrador dirige o olhar do leitor para Vitória, no Espírito Santo. Na cidade, uma família de classe alta é escolhida para ser o ponto principal da narrativa. Se tomarmos as palavras de Fiorin,

Já Booth, teórico do ponto de vista, mostra que o autor que se mascara num narrador em primeira ou terceira pessoa não é o ser real, mas um autor-implícito constituído pelo texto. Esse autor implícito é diferente do homem real e, ao criar sua obra, cria uma versão superior de si mesmo (Booth, 1970, p.6). É exatamente por criar, com toda a liberdade, uma versão de si mesmo e ainda pelo fato de que não se tem acesso ao sujeito senão por aquilo que ele enuncia nas diferentes semióticas que o autor é um autor-implícito. (1996, p.63)

Está feito o primeiro convite ao leitor para o “ponto de vista” do narrador. Dentro da casa da família o narrador espalha várias “vozes” de personagens para seduzir o leitor e convencê-lo de sua ficção. Lá, ele discute os valores morais mostrando sempre o lado bom da personagem. Fora da casa, coloca o lado ruim. Ou seja, uma visão de dentro e outra de fora, com o enfoque do autor-implícito. Um jogo teatral dentro do romance, com personagens/atores representando no palco - dentro da casa - como eles gostariam de ser e na vida - fora da casa - como eles são. Os únicos momentos de fidelidade da própria conduta da personagem estão na introspecção, através da consciência de cada personagem, ou do nível psicológico que atingem. De acordo com Lopes,

É nessa relação autor vs. personagem que o teórico soviético situa o critério para distinguir duas diferentes modalidades de romances, os *monológicos* e os *polifônicos*: (...)

...são polifônicos

os romances em que cada personagem funciona como um ser autônomo, exprimindo sua própria mundividência, pouco importa coincida ela ou não com a ideologia própria do autor da obra; a polifonia ocorre quando *cada personagem fala com a sua própria voz*, expressando seu pensamento particular, de tal modo que, existindo *n* personagens, existirão *n* posturas ideológicas; no entender de Bakhtin, Dostoiévski inaugura o romance polifônico na Rússia. (1994, p. 74)

O nível psicológico de cada personagem caracteriza, neste caso, a polifonia, porque cada personagem expressa sua própria personalidade com sua voz seja ela interna ou não. A voz representa, segundo Brait (1994), um dialogismo não-intencional, que habita o indivíduo, assumindo o caráter de *visões de mundo*, que passa a ter a dimensão, dentro do discurso, de voz social, interagindo com o meio, por exemplo, histórico. Este jogo de vozes fica explícito através da personagem do irmão Fidélis. Numa fina sátira, no quarto capítulo, o narrador descreve cenas e deixa a personagem expor seus pensamentos e mostrar seus valores morais. Novamente uma dupla situação dentro da mesma cena: o que o irmão Fidélis representa para a sociedade e o que ele realmente pensa. Religiosidade e moral são fundidas e ridicularizadas pelas armações políticas acontecidas nos bastidores da Igreja.

Naquele momento, o suicídio do dr. Arnaldo doeu-lhe fisicamente como uma nevralgia. O velho prometera-lhe um lugar na chapa do partido para as próximas eleições: - "Indico seu nome". E, súbito, o homem mete uma bala na cabeça. Ao receber a notícia, irmão Fidélis cerrara os dentes para não explodir:



- “Ah, cretino! Bestalhão! Palhaço!”. Como diz o povo, a morte tirou-lhe o pão da boca”. (p.23-24)

O jogo teatral no palco e nos bastidores, a dupla representação da personagem com desvios de personalidade, a voz são algumas técnicas utilizadas por Nelson Rodrigues, em vários momentos. Essa dualidade aguça mais a atenção dos leitores para as personagens pois há uma identidade entre ambos.

1.1. Um romance de personagens

Se tomarmos a classificação de Edwin Muir, em *A estrutura do romance*, enquadraremos *Asfalto Selvagem* no romance de personagens. Uma das características necessárias para isso é uma única figura em ação ou núcleo, neste caso, Engraçadinha. Toda a obra gira em torno da vida desta personagem. Concordaremos, também, que no romance de Nelson Rodrigues se sobressaem outras das classificações de Muir, como:

O romance de personagem revela o contraste entre aparência e realidade, entre as pessoas como elas se apresentam à sociedade e como elas são. (p.25); O romance dramático é uma imagem de modos de experiência, o romance de personagens, um quadro de modos de existência. (p.33); É a fixidade e a circunferência do enredo de personagem que dá às partes sua proporção e sentido; no romance dramático é a progressão e a resolução da ação. Em outras palavras, os valores do romance de personagens são sociais (1975, p.36).

Vários quadros de existência são mostrados a partir do enfoque social que tem a vida da personagem principal, sempre num jogo

verossímil. O romance, dividido em duas partes, coloca, na primeira, os valores da família burguesa para a sociedade, como a família rica tem que se mostrar para o mundo lá fora, além de apresentá-la de forma real na intimidade. Na segunda parte, o enfoque do narrador volta-se a uma família dentro dos padrões chamados normais e cristalizados pela sociedade, porém narrada sob o ponto de vista das personagens que compõem, por exemplo, a sociedade brasileira. O contraste entre “aparência/realidade” aparece trabalhado o tempo todo no texto, com uma ironia fina que marca as obras de Rodrigues, tanto nos romances, como em suas peças para o teatro.

Em *Asfalto Selvagem*, o autor marca suas personagens pelo lado irônico que impõe à narrativa, e sensualidade encontrada principalmente em Engraçadinha, dona da trama que se desenvolve em toda a obra.

No primeiro capítulo da obra é possível perceber como Nelson coloca a “figura” central no texto: *Bonita, sim, bem bonita. (...) Pertencia a uma das melhores famílias do Espírito Santo* (p.10). O próprio nome da personagem, diminutivo de “engraçada”, então Engraçadinha, parece um elogio a uma criança que era quase bonita e não sugere tanta beleza e ousadia que ela terá dentro da história. Interessante também é ela não ter um nome próprio ficando meio que camuflada atrás de um adjetivo que a caracteriza. O próprio narrador coloca a estranheza do nome quando conta que nem o marido entendia aquele nome inesperado: *Parecia mais um apelido de família e não um nome oficial, de batismo, de registro civil, de certidão de casamento e, futuramente, de atestado de óbito.* (p.8). Mais uma vez o narrador parece dirigir o olhar do leitor pelo caminho que a trama deverá se desenvolver, ou seja, a vida toda de Engraçadinha, desde o nascimento até a morte.

As personagens que cercam Engraçadinha são captadas pelo autor no cotidiano do Rio de Janeiro, onde o texto original foi escrito na forma de folhetim. O autor utiliza nomes verdadeiros para as personagens de ficção, como é o caso de Otto Lara Rezende, Tinhorão, Amado Ribeiro, para reforçar o texto ficcional, que propositadamente alude entre o real e parecer real - o verossímil.

De acordo com a afirmação de Rui Castro, no prefácio da edição de 1994, de *Asfalto Selvagem*, “É um elenco de grandes personagens - como poucos na literatura brasileira”. O título do livro não demonstra essa possibilidade de leitura, num primeiro momento. Instigante, numa combinação insólita de elementos como *asfalto* e *selvagem*, a primeira idéia que temos de asfalto é apagada pela justaposição de selvagem, impregnando o título com outros significados. O asfalto, colocado sobre a terra para facilitar a passagem, marca de um mundo em progresso, também causa modificação do ser original (terra) e dá origem ao artificial. Mas, como o asfalto pode ser selvagem? Poderíamos arriscar uma identificação prévia com a personagem Engraçadinha: por fora lisa, contínua, plaina e por dentro um turbilhão de idéias que tiveram que ser reprimidas, modificadas do ser original, para corresponder aos olhares da sociedade.

A identificação do leitor com personagens como Engraçadinha, Letícia, Zózimo, Durval e Odorico parece inevitável na medida em que as construções psicológica e física são tecidas, numa consistência do possível de cada ser humano. A imaginação do leitor é chamada para interpretar o texto e as personagens, com a capacidade de sonhar do ser humano. A transposição do que é percebido na realidade do cotidiano para o texto depende de cada leitor, de suas vivências, que dentro de sua própria ilusão de realidade - o “eu” de cada um, vive um mundo de fantasia. Como diz Cândido,

Portanto, os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as “idéias”, que representam o seu significado, - e que são no conjunto elaborados pela técnica), estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bem realizados. No meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos. (p.54, 1968).

Esse ser que parece vivo dentro do romance e é responsável pelo bom desenvolvimento da trama não tem como modelo um ser real, ou seja, o autor não teve a intenção de copiar ou se basear em um ser humano para criar suas personagens. Não toma emprestada nenhuma característica específica de uma pessoa para moldar sua personagem. O autor as compõe à partir de suas próprias idéias, de suas observações e talvez uma fusão de características de várias pessoas na composição de uma personagem. É desta capacidade de criação das personagens que vem a força do romance.

1.2. As personagens e a relação psicanalítica

O cenário utilizado para o início da narrativa é a periferia do Rio de Janeiro - Vaz Lobo. O narrador mostra a personagem principal no universo que será seu, futuramente, contando o destino trágico do último morador da casa ocupada por Engraçadinha e sua família. “Seu” Felipe suicidou-se tomando corrosivo depois de ser traído e abandonado pela mulher, que também levou seus filhos. Este fato serve como indício do que ocorrerá na trama, delineando o destino de Engraçadinha.

Num primeiro momento da narrativa tem-se a impressão de que na família de Engraçadinha há um chefe respeitadíssimo, pela forma como a personagem é introduzida ao romance. A apresentação de Zózimo de Barros Guimarães é formal - com nome e sobrenome - e depois a família: “mulher” e cinco filhos, credita um certo autoritarismo paternal utilizado nas sociedades de um modo geral. É ele quem *saltou na frente e pagou o automóvel* (p.7), numa posição de detentor do poder, do dinheiro; depois o restante da família. Nessa seqüência é colocada a beleza de Engraçadinha e do filho mais velho, Durval, a quem o narrador destaca com uma referência a John Barrymore, famoso ator de teatro das décadas de vinte e trinta, conhecido por sua beleza e talento. Há, de acordo com o texto, uma semelhança física entre Durval e John Barrymore, numa tentativa de caracterização da personagem.

Apresentada a família, a entrada no novo lar é pela porta principal, na sala de visitas. Mais uma vez o chefe da família abre as janelas, num ato de iluminação, *para que o sol entrasse* (p.8), numa nítida ligação de poder/luz/vida. Mas, subitamente, aparece o interior da casa, juntamente com as fragilidades do marido Zózimo: *Viu-se morto, com os pés amarrados, com algodão nas narinas* (p.8). E o narrador confessa, como num sussurro: *Eis a verdade: - era marido e tinha-lhe medo* (p.8). Desfaz-se, nesta frase, todo o respeito e autoridade do chefe de família que a narrativa estava mostrando.

O narrador coloca a linha condutora do raciocínio de Zózimo, desta vez ‘abrindo as janelas’ do personagem e deixando a luz entrar na mais profunda intimidade de um casal: o quarto.

De acordo com Chevalier,



A psicanálise reconhece, em particular, nos sonhos de casa, diferenças de significação segundo as peças representadas, e correspondendo a diversos níveis de psique. (1993, p.197)

Para o chefe da família, a nova moradia é um sonho de ter uma vida melhor, tentar passar da realidade vivida para a sonhada, onde cada espaço físico corresponde a uma situação psicológica. A sala, por exemplo, é o cartão de visitas, a cozinha reúne a família para as refeições e os quartos os segredos íntimos.

Chevalier diz que o *exterior da casa é a máscara ou a aparência do homem*, no caso de Zózimo aparentemente é um homem com determinações e o chefe da família, mas dentro da casa a realidade é outra.

O narrador tira a máscara de Zózimo, contando que a mulher Engraçadinha o intimidava e o pior momento era quando estavam sozinhos no quarto. *Para seu Zózimo, a companhia da mulher era a solidão irremediável. [...] Não havia, ali, nenhuma intimidade, nem quando estavam na cama, nem quando dormiam juntos, nem quando faziam os filhos* (p.8). O marido só encontrava forças para enfrentar a mulher quando ficava alcoolizado, vício que também caracteriza a fraqueza de um homem, e o fazia confessar as frustrações íntimas, como a de ainda nunca ter visto a “sua” mulher nua.

Outra característica de Zózimo é a de não suportar luzes fluorescentes, preferindo as lâmpadas antigas, amarelas e tristes. Para Bachelard, *a lâmpada à janela é o olho da casa. A lâmpada, no reino da imaginação, jamais se acende do lado de fora. [...] a lâmpada é o signo de uma grande espera* (1993, p.51). Toda a luminosidade que deixou entrar no novo lar, com o ato de abrir as janelas para o sol, se desfaz no

“eu” de Zózimo. As luzes sem vida caracterizam o tentar não-ver, não-enxergar, o não-ser ontológico de Zózimo.

A narrativa, neste primeiro momento, focaliza Zózimo para introduzir Engraçadinha com toda força que terá na história. O marido é cruelmente exposto aos leitores em sua vida íntima. Apenas alguns detalhes da personalidade da “mulher” foram colocados: autoritária, sem ódio no coração, protestante, mas que chama o marido de canalha porque ele a espia, pelo buraco da fechadura, enquanto ela toma banho. A descrição narrativa do momento da espionagem reduz a ação de Zózimo a um quase animal, num jogo de palavras do narrador que faz o leitor acreditar ser o pensamento de Zózimo que estamos percebendo: *Ele próprio se sentia abjeto. (...) Fora de si, de cócoras, quase de gatinhas, colara o olho no buraco da fechadura* (p.9). O recorte limitado da fechadura transforma o “espião”, mais uma vez, em um ser menor, com uma visão reduzida e estrangulada do seu objeto de desejo. O narrador instiga ainda mais o leitor quando o coloca de “gatinhas”, numa posição animal. As posições são reafirmadas no momento em que o marido é enxotado como uma barata, *com o lado do pé* (p.10) pela mulher.

No novo lar nada seria diferente. A construção é velha, Zózimo percebe o assoalho gasto e teme que escorpiões estejam escondidos. Mais uma vez a psicanálise desvendaria toda a falta de estrutura de Zózimo no medo de encontrar um animal que o ameaçasse, além do quintal com rachaduras no cimento e uma ratazana que encontra boiando na caixa d’água. O rato, segundo Freud, em *O homem dos ratos* (cinco psicanálises) (Chevalier, 1993, p.770), é tido como impuro e com uma conotação fálica e anal, *que o liga à noção de riquezas, dinheiro*. E é o que faz com que seja freqüentemente ligado à imagem da avareza, de atividades noturnas e clandestinas. A quantidade de imagens disfóricas -

construção velha, assoalho gasto, rachaduras, escorpiões - mostra a deterioração não só de uma casa, mas também do próprio relacionamento do casal. A posição de submissão de Zózimo só é “explicada” no vigésimo nono capítulo, quando relata

1.3. Personagens marcantes

Mas, como eu ia dizendo: - eu tinha oito - veja bem! -, oito anos, quando um dia. Ainda me lembro como se fosse hoje. (...) Lá dentro, estava a mãe de Zózimo, com um sujeito. (...) - Meu pai podia ter levado a polícia. Mas, não. Fez-se acompanhar de uma única autoridade: - o filho de oito anos. Queria que eu visse o adultério. Ergueu-me nos braços e sacudia-me: - “Tua mãe, meu filho! Tua mãe!”. (...) Eu li não sei onde “amar é dar razão a quem não tem”. Uma vez que eu amo sua filha, dou-lhe razão, desde já, mesmo no adultério. (p.148)

A cena de adultério da mãe vista pelo filho de oito anos o deixou traumatizado, porque, segundo Freud, para um filho nesta idade a mãe ainda é santificada, sem falhas, vista apenas como mãe pela criança, não como mulher. Zózimo não superou este trauma, visto que coloca o amor na condição da razão e promete sempre dar razão a Engraçadinha porque a ama, certamente como amava sua mãe e não conseguiu entender porque o pai não a perdoou.

Voltando ao primeiro capítulo, Zózimo deixa de ser o alvo do narrador e Engraçadinha volta à adolescência, num “flashback” que mais parece a própria personagem rememorando sua vida. O narrador parte do momento atual da vida de Engraçadinha, que é bonita mas já não se cuida mais, até quando era *linda, linda, e já aos treze anos tinha corpo de mulher* (p.10).

Para chegar ao mundo da personagem principal, o narrador apresenta mais uma personagem que *como seres humanos encontram-se*

integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores (Rosenfeld, 1968, p.45). Surge o pai de Engraçadinha.

1.3. Personagens marcantes

A morte está presente na maioria das obras de Nelson Rodrigues. A idéia que o autor passa para o leitor é a de que a morte funciona como uma recompensa pela vida, pelos sacrifícios terrestres, sendo a única maneira de purificação total. Os textos que Rodrigues escreveu para o teatro fazem referência à morte, na grande maioria, como um prêmio.

Em *Asfalto Selvagem* não é diferente. O romance começa com uma morte e o enterro da personagem desconhecida. Na sequência da história, anuncia a *tragédia* ocorrida com o pai da personagem principal, Engraçadinha. Dr. Arnaldo se suicida depois que seu filho, Sílvio, decepa o órgão sexual, num ato de purificação e vingança contra o próprio corpo, porque cometeu o “pecado” de ter mantido relações sexuais, sem saber, com a irmã.

O narrador apresenta o patriarca num misto de ironia com o cargo que exerce na política e na família. Numa primeira leitura parece uma tentativa de imposição e respeito à forma como é colocada a descrição do pai. Como diz Menezes (1995) a “memória” da família está em todos nós de uma forma ou de outra, dentro das lembranças hierarquizadas e solidificadas pelo sistema social. A figura do pai, na maioria das vezes, aparece no posto mais alto desta hierarquia na estrutura familiar. A princípio o texto nos leva para o respeitado pai de família, dr. Arnaldo, deputado em Vitória, no Espírito Santo: *esse homem era tão íntegro e emanava uma tal autoridade que, certa feita, da própria tribuna da*

Câmara Estadual não trepidou em declarar: - Eu me casei virgem (p.10). Logo este respeito será substituído, pelas próprias atitudes da personagem, por desconfiança e descrédito principalmente da família. Colegas de trabalho davam tapinhas nas costas do ilustre deputado. Apenas um dos companheiros - uma exceção à regra - o via como “uma besta, um animal”. O texto se torna altamente irônico e trágico: *aquele homem que era um bem-sucedido no lar, na sociedade, na religião, na política - metera uma bala na cabeça.* (p.11). A narrativa mostra a desestrutura da família e desmonta o patriarcado da família.

Do ato do enterro do pai até as causas do suicídio, o narrador se fixará em mostrar a personalidade forte, determinada e sensual de Engraçadinha, como está no subtítulo do primeiro livro, “dos doze aos dezoito” anos. A atitude incestuosa que liga a personagem principal a seu irmão e que resulta num filho, é o ponto-chave das tragédias. Sílvio, irmão de Engraçadinha por parte de pai, decepa seu pênis quando descobre que é irmão da suposta prima, com quem mantinha relações sexuais. O ato de decepar o órgão sexual é a punição máxima para um homem, uma forma de cometer suicídio e tentar se livrar da “culpa” psicológica do ato incestuoso. Acontece aí a pulsão sexual de morte, classificada por Laplanche como dotada de aspectos paranóides:

o que marca essa pulsão é a clivagem que acaba reduzindo o objeto a um só aspecto, unilateral, parcelar. ... Seja como for, em relação aos aspectos sintéticos, reguladores, de Eros, ou pulsão de vida, é efetivamente a pulsão sexual de morte que dá a imagem mais próxima do que chamamos processo primário no id, ou seja, o deslocamento compulsivo e indefinido, ao longo de cadeias de associação entre “objetos” reduzidos a seu aspecto de significante, e visando à descarga pelos meios mais curtos, sem consideração pela sobrevivência do objeto. (1992, p. 212-213)

Objeto, neste caso, é visto como as “forças” de equilíbrio que incluem o id e o ego e que numa hipótese, a pulsão sexual de morte não tem energia própria, mas sim é alimentada pela libido. Consideramos o conceito de libido definido por Freud, *como uma força quantitativamente variável que poderia medir os processos de transformações ocorrentes no âmbito da excitação sexual.* (1989, p.204). Antes do ato heróico para quem o fez, no caso de Sílvio, a tortura mental e física por que passa é narrada como se estivesse sofrendo de alguma pressão interna incontrolável.

Temos duas mortes, então, numa mesma família. A intenção do narrador é conduzir o leitor a acreditar que o motivo das mortes seja o mesmo: Engraçadinha. Primeiro o irmão, por parte de pai, decepa seu órgão sexual, quase num ato de purificação após ter mantido a última relação sexual com Engraçadinha, mesmo sabendo que era sua irmã; depois, o pai, numa cena que mais se parece com um encerramento de ato, puxa o gatilho e deixa cair a cortina, colocando um final trágico à sua participação.

O texto de Rodrigues enfatiza, através da personagem de dr. Arnaldo, o machismo cultivado pelo homem. Se o símbolo da masculinidade é afetado, o homem deixa de ser homem. Sílvio agride sua marca de homem, deixando de sê-lo pela falta do órgão. Mas também é uma forma de ganhar o reino dos céus se remetermos nosso pensamento à Bíblia Sagrada, Novo Testamento, especificamente ao evangelho de Mateus, capítulo cinco, versículos 27 a 30:

27 “Ouviste que foi dito aos antigos: *Não cometerás adultério.* 28 Eu, porém, vos digo: Todo aquele que lançar um olhar de cobiça para uma mulher,

já adulterou com ela em seu coração. 29 Se teu olho direito é para ti causa de queda, arranca-o e lança-o longe de ti, porque te é preferível perder-se um só de teus membros, a que o teu corpo todo seja lançado na geena. 30 E se tua mão direita é para ti causa de queda, corta-a e lança-a longe de ti, porque te é preferível perder-se um só dos teus membros a que o teu corpo inteiro seja atirado na geena. (1984, p.1289)

Nelson Rodrigues utiliza os mesmos signos que estão na Bíblia: *Ele feriu a alma da própria carne. Foi um golpe único e exato. Decechado, o cacho do sonho e da vida pendeu do filete vibrante. Finalmente, soltou-se* (p.158).

No texto bíblico a alma só poderá ficar livre dos males se um sacrifício for realizado, arrancando o que há de ruim pela raiz. Desta forma o ser humano se tornará apto a ganhar uma recompensa, o reino dos céus. Se ficar impuro, o destino é o inferno (geena). Rodrigues intertextualiza essa passagem para a personagem de Sílvio, que tenta se purificar num ato quase heróico, assumindo a relação com a irmã, mas, tentando se livrar do signo mais vibrante de sua “culpa”. O pai de Engraçadinha também reafirma esse pensamento bíblico através do narrador:

Até que, de repente, pensa na alma, descobre a alma. Dir-se-ia que uma luz o atravessava: - “Sim, a alma!”. Abandonando um cigarro pela metade e acendendo um outro, tratava de pôr em ordem as duas idéias: - “Mas se uma simples mutilação, uma mutilação puramente física...” (...) Depois de agradecer e mexendo o café, continuou, iluminado: - “A alma está intacta”. E, afinal de contas, quem dá a nossa identidade é a alma. - “Se a alma”- raciocinava contra si mesmo - “não foi mutilada, se a alma permanece.” Passou uma noite inteira fumando, tomando cafezinho e repetindo: - “A alma! Se Deus existe, sim, se Deus existe, o que vale é a alma e tudo o mais é detalhe!”. (p. 165)

No caso do suicídio do pai de Engraçadinha, ele o fez porque seu grande segredo - ser também o pai de Sílvio - foi revelado. Dr. Arnaldo é uma dupla personagem, dentro do texto verbal: ele representa um político exemplar, um homem corretíssimo dentro dos padrões da sociedade na capital do Espírito Santo. Visto como um homem de grandes valores, sem falhas em sua vida, não admite ter tido uma conduta duvidosa, nunca tendo revelado e assumido seu filho com a cunhada. A morte pareceu a forma a que sua personagem resolveu aderir para não deixar a verdadeira personalidade da personagem matriz - se assim podemos diferenciar - aparecer. Ou seja, o homem com suas falhas fica camuflado pela personagem que ele representa dentro do contexto criado pela sua pessoa.

Rodrigues cria, então, duas personagens em dr. Arnaldo: uma para o leitor e outra para as outras personagens do texto. Na primeira, o político correto, ele próprio tinha uma outra personagem da história real como exemplo para sua vida, que era Hitler. Sempre que uma situação o incomodava lembrava de como o ditador alemão solucionaria: *Ah, o Hitler aqui! O Hitler punha o Geraldo e o J. E. numa parede, e mandava fuzilar!* (p. 172). É um jogo de representação dentro do próprio romance. O leitor sabe quem realmente é dr. Arnaldo, mas as outras personagens de *Asfalto Selvagem* não.

A morte como solução e busca do paraíso tem outro enfoque para Octávio Paz, mas numa linha de raciocínio que poderia caminhar paralelamente à de Rodrigues:

O exame de consciência é um ato de introspecção solitária no qual aparecem os fantasmas dos outros e também o fantasma daquele que fomos - um fantasma plural, pois fomos muitos. Essa descida à caverna de nossa consciência é feita à luz da idéia da morte: descemos até o passado porque

sabemos que um dia morreremos e, antes, queremos estar em paz conosco. (1994, p.119).

Dr. Arnaldo vive essa descida à caverna, que significa o exame de consciência, sem admiti-la, quando pede perdão ao filho - que o nega - e ordena que a filha faça um aborto, numa tentativa de se livrar de um fato que não deveria, para ele, ter acontecido. O pedido de aborto à filha e perdão ao filho é uma tentativa de reparação de seus atos, dentro dos valores que considera. Engraçadinha nega o aborto e o acusa de assassino, porque o irmão e amante Sílvio atentou contra a própria vida depois de ter a revelação da paternidade. Dr. Arnaldo tentou ficar em paz pelo menos com a consciência de um dos vários “fantasmas” de sua personagem, mas não conseguiu. A morte parece ter sido a saída de cena mais digna encontrada, pelo autor, para a personagem.

Nesta primeira parte da obra, Engraçadinha é quem controla as pessoas e desperta a libido nos homens e na prima Letícia, com suas provocações e desejos secretos. O controle em sua família se dá pela ira, no caso as tias, por quem é criada, e pela estima do pai e da prima Letícia, que fazem de tudo para agradar e satisfazer os desejos da “menina”.

Ao mesmo tempo que Sílvio odeia a prima Engraçadinha, a deseja ardentemente. Por outro lado, diz gostar também de sua noiva, Letícia, prima de Engraçadinha. A personagem principal passa a torturar a prima, contando sobre as visitas noturnas de seu noivo pelo quarto. Um triângulo amoroso se forma: Sílvio é noivo de Letícia e ama Engraçadinha; Letícia ama Engraçadinha; Engraçadinha ama Sílvio.

Além, é claro, do então namorado Zózimo, que consegue ficar noivo de Engraçadinha, mas não atrai sua consideração e respeito. Desde a

época do namoro e noivado, ele já era destrutado e ignorado pela noiva, servindo como um ponto de apoio da amada.

Enquanto personagem da narrativa, Zózimo é o ponto de equilíbrio de Engraçadinha, atuando como personagem secundário para amarrar melhor a trama do narrador quando a personagem principal necessita, de alguma forma, de auto-afirmação. Ele funciona como uma consciência, sem deixar que ela perca suas características e que o narrador perca suas funções. Essa construção do texto coloca um pilar desgastado dentro da trama, mas necessário para a sustentação da “casa”. O autor, tomando como parte de seu discurso as transformações que a estrutura familiar sofria no final da década de cinquenta e começo de sessenta, coloca também em seu texto uma imagem de família decadente, desacreditada, esboçando um modelo social que começava a passar por mudanças.

O papel de auxiliar de Engraçadinha será perdido por Zózimo no segundo livro, que começa no trigésimo nono capítulo, com o subtítulo *Engraçadinha: seus amores e seus pecados depois dos trinta*. O filho mais velho, Durval; a filha caçula, Silene, e seu namorado, Leleco, o juiz Odorico Quintela, e a prima Letícia serão os novos pilares da trama.

A relação edipiana de Engraçadinha com Durval é desencadeada com o reaparecimento de Odorico, que não mede olhares à mulher que, mesmo depois dos trinta e com cinco filhos - como demonstra o próprio Odorico -, continua bonita. Essa trama se desenvolve a partir do segundo livro. O filho Durval, que tem as mesmas características do pai, Sílvio, sempre lembra à mãe do amor trágico de sua juventude.

A mudança do perfil de Engraçadinha - depois dos trinta - é radical. Protestante, recatada e fechada, nada lembra a garota sensual que gostava de provocar os homens, principalmente o falecido primo Sílvio. Esse papel é passado para sua filha Silene, que tem as mesmas características da



personalidade de Engraçadinha quando jovem e, por esse motivo, passa a preocupar cada vez mais a mãe, que sente os impulsos da menina como se fossem seus. Uma transferência de desejos para filha e a castração da mãe, também numa pulsão sexual de morte, numa mutilação interna do desejo que, para Engraçadinha, passa a ser pecado.

Para Freud,

A religião que começou com a proibição de fabricar uma imagem de Deus transforma-se cada vez mais, no decurso dos séculos, numa religião de renúncias instintuais. Não é que ela exija *abstinência* sexual; contenta-se com uma acentuada restrição da liberdade sexual. Deus, contudo, afasta-se inteiramente da sexualidade e eleva-se para o ideal de perfeição ética. Mas a ética é uma limitação do instinto. Os Profetas nunca se cansaram de asseverar que Deus nada mais exige de seu povo senão uma conduta de vida justa e virtuosa - isto é, abstenção de toda satisfação instintual, que ainda é condenada como impura também por nossa moralidade atual. (1975, p. 141)

É esta a conduta do comportamento de Engraçadinha depois de adulta. A abstenção da satisfação instintual sexual, por ter cometido o pecado de ter um filho com seu irmão consagüíneo, a alivia da culpa que sente. O apego a religião a faz sentir-se purificada, uma mulher sem pecados porque está se punindo. Freud diz ainda que *uma proibição sagrada possui um tom emocional muito forte, mas, na realidade, nenhuma base racional*. (p.143)

Essa pulsão sexual de morte e o fim da auto-punição só será mudada quando a personagem principal resolve liberar sua libido com um homem desconhecido, num dia chuvoso, e satisfaz todos os desejos sexuais reprimidos durante cerca de dezenove anos - idade de seu filho mais velho - quando mudou de vida, ou seja, casou-se com Zózimo e tornou-se a

mulher recatada e moralista. A dupla personalidade que assume para sua vida íntima é conhecida pelo leitor, mas não pelos outros personagens. Mais uma vez aparece o ponto de vista do autor-implícito.

Um novo triângulo libidinoso se forma neste segundo livro com o reaparecimento da prima Letícia, rica e também bonita. Amadurecida, assume sua paixão por Engraçadinha, que resiste e percebe a ameaça da prima à sua filha Silene: Letícia ama Engraçadinha; que ama sua filha como mãe e a quer proteger; Silene percebe certos encantos na prima Letícia, como a beleza, as roupas finas, até um certo poder de sedução, mas não a vê enquanto mulher.

A personagem Letícia parece ter sido inspirada numa das pacientes freudianas, descritas em seus livros sobre os casos analíticos: bonita, rica e assumidamente apaixonada pela prima desde a infância e incompreendida por isto. É a personagem que pretende chocar e ao mesmo tempo sensibilizar com sua paixão incompreendida e trágica, como sempre acontece nos textos de Nelson Rodrigues: o mundo contextualizado por uma paixão, e de preferência com um final completamente desfigurado das atitudes normais dos seres humanos que se dizem normais. Letícia traz também o peso da homossexualidade, um tabu que até hoje choca a sociedade brasileira e o nome, que vem do latim *laetitia*, e significa alegria, na trama é o contrário, ele representa tristeza, tormento, preocupação. Quando Freud analisa as personagens psicopáticas no palco, mais especificamente na ópera, esse tipo de drama poderia ser definido como psicológico, se transportado para o romance:

Se o drama *religioso*, o drama *social* e o drama de *caracteres* diferem essencialmente pelo terreno em que se desenrola a ação geradora do sofrimento, já agora o drama nos leva para um novo terreno em que se torna



totalmente *psicológico*. Aqui, é na própria alma do herói que se trava a luta geradora do sofrimento: são os impulsos desencontrados que se combatem, numa luta que não culmina na derrota do herói, mas na extinção de um de seus impulsos: tem que terminar na renúncia de um deles.(...) É aí que entram as tragédias do amor, pois o sufocamento do amor pela cultura social, pelas convenções humanas, ou o conflito entre “amor e dever”, tão notório na ópera, são ponto de partida de uma variedade quase infinita de situações de conflito - tão infinita quanto os devaneios eróticos dos seres humanos. (1989, p.292).

Depois de sair de cena no primeiro livro, a personagem Letícia retorna no octagésimo quinto capítulo, no segundo livro, para contar a história de sua vida. É a partir daí que Letícia demonstra todo o sufocamento de seu amor, a tentativa de ter uma vida socialmente correta, porque se casou, se transformou numa mulher extremamente rica e respeitada, de acordo com os padrões da sociedade. Quando Letícia desaparece do romance é exatamente a renúncia heroína que acontece: deixa seu amor para viver de acordo com as normas da sociedade. Quando retorna, demonstra toda sua frustração com a vida. Ou seja, não adiantou a moldura de pessoa da alta sociedade, porque suas frustrações continuaram e seu amor pela prima não mudou, seus devaneios ficaram ainda maiores por causa da frustração amorosa e ela continuou sendo vista como um desvio da sociedade por Engraçadinha. O resultado final é a tragédia amorosa, com o suicídio de Letícia.

Esse ir e vir das personagens é também uma característica dos romances de folhetim e das novelas de seriados. As personagens viajam, são tidas como mortas e depois reaparecem, sem comprometer a estrutura do romance ou da novela. Isto também se deve à proximidade do autor com o público, que consegue interferir nos caminhos traçados pelo autor às suas personagens. Ou seja, a obra segue os traços definidos pelo leitor

a partir da própria vida do jornal ou do desempenho e apatia do público do seriado.

1.4. Odorico: um duplo entre o verossímil e o imaginário

Além de nomes das personagens, o caso de verossimilhança talvez mais interessante e instigante do romance seja o juiz Odorico Quintela. Prepotente, machista e abusando a todo momento do poder de juiz, tenta comprar a confiança de Engraçadinha com uma geladeira, objeto de desejo das donas de casa na década de sessenta, e muito caro para as famílias de baixo poder aquisitivo.

A verossimilhança aparece com o poder político. A imagem formada para o leitor é do político corrupto, muito comum na história brasileira. Ele não cumpre sua tarefa, ocupado que é em tentar conquistar o seu objeto de desejo: uma mulher bonita e sedutora, que conheceu ainda moça.

Odorico aparece caricaturizado, sem atingir seus objetivos e até ridicularizado enquanto machista que tenta conquistar uma mulher que conheceu no passado. Não percebe a aparente mudança psicológica de Engraçadinha e tenta chamar sua atenção a todo custo. Não conseguindo, parte para o campo do imaginário e é somente no sonho que consegue seus objetivos, porém, sem muita clareza.

Aparecendo no primeiro capítulo do primeiro livro, Odorico Quintela tomará forma somente nos capítulos seguintes para instigar se foi o pai de Engraçadinha quem a seduzira, motivo que possivelmente teria levado dr. Arnaldo ao suicídio. No enterro do deputado, Odorico é chamado para fazer um discurso em homenagem ao morto. A fascinação que tinha pela então menina Engraçadinha fica clara: pensava nos seios dela enquanto discursava,

debaixo de chuva, as virtudes do morto. Dr. Arnaldo só serviria como desculpas para Odorico se aproximar e observar mais de perto Engraçadinha.

No segundo livro, Odorico é a personagem-chave para fazer Engraçadinha voltar ao passado apenas na sua condição psicológica. Nenhuma outra personagem sabe o que ela pensa, apenas o leitor. A obstinação da personagem em ter Engraçadinha mostra uma caricatura criada pelo autor: o funcionário público pode tudo (no Brasil).

De acordo com Athayde, Nelson Rodrigues não utilizou a ironia para compor suas personagens do teatro, mas sim a caricatura como instrumento de expressão estética. Essa afirmação pode ser utilizada também para as personagens do romance. *São caricaturas que procuram gerar a verdade pela deformação. (...) deformou intencionalmente uma sociedade para melhor retratar as suas deformações* (1994, p.288), diz Athayde. A personagem de Odorico sustenta a maior parte da trama do segundo livro com suas atrapalhadas jurídicas, sua insistência pela atenção de Engraçadinha. Mas não tira o foco do narrador da personagem principal. O clímax dos capítulos - na grande maioria - é para criar situações que envolvam e enfoquem Engraçadinha.

Os objetivos de Odorico, na realidade, são conseguidos por Luiz Cláudio, que está no "poder", trabalhando no governo em Brasília. Ele não tentava comprar Engraçadinha com o poder, mas despertando a libido dela, esquecida na primeira fase de sua vida. A conquista se faz numa construção narrativa de dois poderes: o poder político e o psicológico. O político está inserido no psicológico de Engraçadinha, que teve um pai aparentemente conservador e político no Espírito Santo. Se lembrarmos Freud, novamente, a relação da mulher madura com um homem belo e que também trabalha junto ao poder político, montará uma figura, talvez, desejada sempre por

Engraçadinha, desde a infância: o belo - Sílvio - e o poder - o pai - resquícios da memória involuntária infantil.

O texto brinca com a verossimilhança ao real e ao imaginário. A personagem que vem de Brasília - Luiz Cláudio - passa a controlar Engraçadinha nos bastidores, sem que as outras tomem participação nessa história. Fica ao leitor o convite para a participar do jogo da leitura, prazeroso e lúdico da construção na narrativa, para tornar o texto possível.



2. A minissérie *Engraçadinha*

O trabalho de adaptação do romance para minissérie televisiva seguiu fielmente os diálogos, sugestões de planos e enquadramentos sutilmente propostos no texto original. Por se tratar de um romance de folhetim, a organização em episódios já tinha um formato de capítulos breves, com um clímax para cada um, o que também acontece, normalmente, na minissérie de televisão. A facilidade que o autor tinha para criar esse tipo de texto talvez seja uma herança das peças de teatro que escrevia.

O romance foi escrito entre 1959 e 1960, caricaturizando a sociedade daquela época. A produção da minissérie fez toda a reconstituição, cuidadosamente, com riqueza de detalhes, das casas, ruas, vestimentas, enfim, criou cenários como naquele final de década, conseguindo passar para o telespectador a idéia da volta ao passado. Dessa forma, a questão que envolve o tempo na minissérie será um dos assuntos deste capítulo.

Em função dos diálogos curtos e rápidos as cenas têm o ponto básico para uma minissérie: ação. O ritmo dos blocos que antecedem os intervalos comerciais tem dinamicidade, mantendo o clímax e criando expectativa para o telespectador. Aliás, esses são dois elementos básicos dentro de uma proposta de programa em série para veículos de comunicação de massa, dentro de uma televisão essencialmente comercial. O modelo do cinema norte-americano (ou mais especificamente o hollywoodiano) está no nosso país desde a década de quarenta, quando os Estados Unidos resolveram investir na cultura das Américas Latina e Central e tem imperado com seu estilo dinâmico, junto à programação e na publicidade na televisão. As peças publicitárias tornam-se cada vez melhor



elaboradas para o imediatismo das mensagens. A programação, que exhibe atrações como filmes e minisséries norte-americanas, cuida para manter o mesmo nível de qualidade e dinamismo nas produções nacionais.

O roteirista-adaptador Walter George Durst comenta, no livro de Anna Maria Balogh, sobre a adaptação de *Grande Sertão: Veredas*, como minissérie para televisão:

Grande Sertão... tem muito material, mas eu estou catando um verbo aí, porque verbo significa ação". E depois acrescentou: "(...) escrever para uma multidão tem que ter ação, ação é o artifício maior que a gente usa neste veículo (TV). (1996, p.146)

A ação não significa violência, aventura, bombas explodindo, mas uma composição de cenas bem equacionadas, com iluminação perfeita, diálogos e interpretações convincentes, que dependem basicamente da boa adaptação, ou seja, de um roteiro muito bem elaborado. E o resultado dos planos¹ só pode ficar bom se, depois de todos os detalhes de roteiro, produção e execução, haja uma boa montagem.

... se o diálogo verbal do cinema é semelhante ao diálogo no romance ou no teatro, e, neste sentido, menos específico, o que corresponde no cinema ao discurso narrativo do autor no romance é a narrativa cinematográfica formada pelo encadeamento dos planos. (Lotman, 1978, p. 84).

Os “encadeamentos dos planos” terão que seguir uma linha condutora que não desvalorize os planos realizados na filmagem para não desestruturar a narrativa cinematográfica e esse processo é conhecido como montagem. A minissérie de televisão utiliza toda a técnica do

¹ Vamos utilizar a definição de “planos” do livro *A Estética do Filme*, de Jacques Aumont e outros.



cinema, porém está programada para o fenômeno da cultura de massa. Todas as cenas, gravadas em diversos planos, são “coladas” e dão o efeito de dinamicidade que poderá ou não prender a atenção do telespectador às imagens, que poderão fazer ainda mais do que simplesmente ter sua atenção: poderá envolvê-lo e transportá-lo para o mundo imaginário que exhibe.

Utilizando e aguçando a audição e a visão, juntamente com efeitos para transportar o telespectador a um mundo originalmente falso, é possível conquistar quem assiste, criando novos mundos na tela, proporcionando ao telespectador estado de desprendimento do real enquanto olha o aparelho. Gianfranco Bettetini define esse mundo possível que o telespectador vê e sente bem à sua frente como um mundo fictício de uma verossímil irreabilidade e podemos supor, como o elo de um mundo possivelmente imaginário: *El espectador constituye así su cuerpo simbólico, utilizando los productos de la vista y del oído de otro cuerpo simbólico, que ha estructurado semioticamente el texto.* (1984, p.36). No caso da minissérie *Engraçadinha*, tudo o que se reapresenta para o telespectador são símbolos e signos de uma sociedade não muito distante, já presenciada de alguma maneira - seja vivida ou conhecida historicamente - verossímil para o cidadão comum brasileiro, tais como machismo, poder público corrompido, alta sociedade no comando governamental, corrupção, religiosidade, sensualidade e sexualidade. O texto não-verbal, a estrutura sógnica utilizada para chamar a atenção de quem vê o resultado final - a apresentação do produto na televisão - tem sentido complexo e traz à memória, mesmo que involuntariamente, marcas de uma cultura. Freud diz que toda obra traz as marcas do sistema que o engendrou.

Se tomarmos a idéia de leitor-modelo de Eco é possível perceber como a idéia do texto será desenvolvida, com o auxílio do leitor,

Para organizar a própria estratégia textual, o autor deve referir-se a uma série de componentes (expressão mais vasta do que “conhecimento de códigos”) que confirmem conteúdo às expressões que usa. Ele deve aceitar que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo a que se refere o próprio leitor. Por conseguinte, preverá um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente. (1986, p.39)

O leitor-modelo de *Asfalto Selvagem* e *Engraçadinha* não precisa ter vivenciado essa cultura, nem concordar com ela para entender a narrativa que se desenrola, buscando referências. A cooperação do leitor esperada por Eco pode ser interpretada, neste caso, como compreensão e disposição do leitor em também gerar uma leitura condizente com o texto contruído. E, como o próprio Eco diz, *o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo* (1986, p.39), mas lembrando que nem sempre a interpretação que virá será a contento do que foi proposto na geração.

O paralelo que Rodrigues cria, buscando o contexto de sua produção no mundo real, traz marcas para o texto literário, porém sua narrativa não precisa do leitor-modelo. Quem conhece a ironia e a caricaturização de personagens como procedimentos utilizados pelo autor em textos, principalmente os escritos para o teatro, percebe o discurso bem estruturado, com um tipo de moral favorecendo a mulher, mesmo quando é mulher-objeto ou oprimida, e não colocando-a numa posição inferior e machista dentro da sociedade fictícia, criada pela narrativa. Quem não conhece se surpreende com as qualidades e defeitos das

personagens. Pretendemos retomar esse assunto na análise das personagens, traçando um perfil de Engraçadinha sob uma leitura de um ponto de vista.

Na minissérie televisiva a discussão do machismo e da morte foi bem traduzida do texto verbal, já pela escolha dos atores. Quem traz a personagem Engraçadinha para as telas é a atriz Cláudia Raia, fisicamente bonita. Sua interpretação é bastante convincente e deixa claro, como no texto do romance, que é a personagem quem dita as regras, mesmo quando sofre com elas.

A passagem do primeiro para o segundo livro, nas telas, foi feita por meio de uma cena de trem, que não existia nos textos originais, como recurso clássico de mudança de cenário. O trem, desde a criação do cinema - senão a primeira imagem filmada - representa a transição e é o signo do movimento, inclusive no cinema carregando toda a dinamicidade de toda uma era, além da imagem móvel, ou como diz o cineasta Joel Pizzini, já faz parte da própria história do cinema (fotograma 0). Esse momento foi resgatado com preciosidade pela minissérie para representar a mudança de Engraçadinha, de um estado menos emergente (Espírito Santo) para outro mais exposto, a capital do Brasil (Rio de Janeiro). Este rito de passagem representa uma ruptura com o velho, com as possíveis lembranças e uma tentativa de vida nova. O trem mostra, também, um significado simbólico do tempo, do curso da vida, através de metáforas, quando a minissérie começa com a morte, passa pela vida de Engraçadinha e volta novamente na morte.

A montagem ficou interessante do ponto de vista estético e - se assim pode ser chamado - funcional: conseguiu saltar no tempo aos olhos do telespectador.

2.1. O tempo na minissérie

A técnica para conseguir fazer o tempo passar numa imagem é, às vezes, auxiliada pela oralidade ou texto verbal. Em alguns filmes são utilizados caracteres como “Muito tempo depois...” para sinalizar a passagem cronológica, talvez a mais utilizada e que tenha sido herança do cinema mudo. Outro recurso é a voz em *off*, narrando os fatos para acelerar ou desacelerar a história. Na minissérie, a primeira imagem que se tem na abertura é de muita chuva e de várias pessoas num enterro. A voz de Engraçadinha adulta começa a contar que era o enterro do seu pai, com parentes amigos e políticos ligados à Camara de Vitória, em um *flashback*, porque as imagens são dela ainda jovem. Na sequência, Engraçadinha jovem volta para casa com os tios e um deles, o Nonô, quer saber por que a menina tinha apanhado do pai no dia anterior, considerando que dr. Arnaldo nunca tinha levantado a mão pra ela. Começa o interrogatório a Engraçadinha para saber o motivo. Depois de deixá-lo nervoso, com jeito de quem está zombando dele, ela diz que está grávida do pai. O padre é chamado por uma das tias e é a ele que ela conta a verdade. Diz que tudo começou no noivado da prima Leticia com o primo, que na verdade era irmão. Há um outro *flashback* para o dia do noivado, mostrando como começou o envolvimento de Engraçadinha com Sílvio na festa da prima. A sedução de Sílvio aconteceu na biblioteca (fotograma 1). Foi lá, também, que Sílvio se castrou depois de descobrir que estava tendo relações sexuais com seu irmão. O pai, dr. Arnaldo, tem alucinações e vê o filho com asas de anjo, ensangüentado, também na biblioteca e, numa tentativa de pedir perdão, beija os pés da imagem que acredita estar vendo. O beijo o desperta e dr. Arnaldo percebe estar sozinho, pois Sílvio continua hospitalizado. Ele se suicida. Novamente é mostrada a imagem do enterro,

de forma sutil, o que significa a volta para o primeiro *flashback*, porque a voz em *off* ainda é de Engraçadinha adulta. Engraçadinha viaja com o noivo Zózimo para o Rio de Janeiro. A personagem deixa de narrar a história e passa a vivê-la, como anuncia, num tempo real da narrativa, que é a vida de Engraçadinha adulta.

No caso de *Engraçadinha*, a voz em *off* é ressaltada desde o primeiro capítulo para voltar ao passado, às vezes resumir os acontecimentos do capítulo anterior a cada novo capítulo e buscar reflexões mais profundas da própria personagem, que podem significar o passar do tempo dentro de um mundo ideal sonhado por ela.

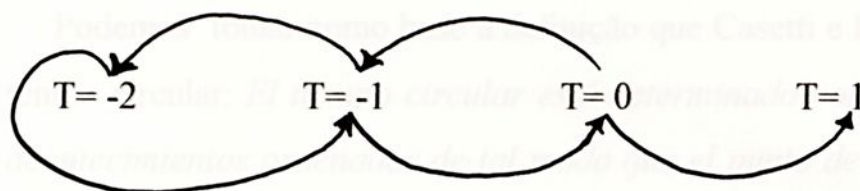
No primeiro capítulo a voz em *off* é da personagem principal adulta narrando a história daquela família da cidade de Vitória: *Era o enterro de meu pai (...) Estava a família toda (...) e eu, com dezoito anos. Se tomarmos um tempo zero ($t=0$) como tempo da enunciação² enunciada, que é o conjunto de marcas, identificáveis no texto, que remetem à instância de enunciação* (Fiorin, 1996, p. 36) podemos perceber, no primeiro capítulo, através da voz adulta da narração em *off*, que estamos num *flashback* ($t=-1$), reafirmado com marcas na narrativa, através de caracteres que são a década de quarenta. Depois, com a aproximação de um dos sujeitos enunciadore, neste caso a câmera, percebemos, através das imagens, que as pessoas estão trajadas com roupas da época anunciada. Já um segundo *flashback* ($t=-2$) é avisado ao telespectador, quando Engraçadinha, com 18 anos, sem interferência da voz em *off* diz, num tempo enuncivo do enunciado: *Acho que foi no dia do noivado de Letícia. Eu estava em casa descansando pra festa quando ela chegou. De acordo com Fiorin,*

² "A enunciação será para nós a atividade linguageira exercida por aquele que fala no momento em que fala". (Fiorin, 1996, p. 31).



O enunciado é temporalizado em relação a um marco temporal pretérito, “naquele dia”. Trata-se de uma temporalização enunciativa do enunciado. O narrador já precisara, com uma marca crônica (“já lá vão dez anos”), a distância entre o momento da narração e aquele em que ocorreram os acontecimentos relatados no enunciado. (1996, p.238/239)

A transição temporal talvez possa ser melhor visualizada pelo esquema



onde, $T=0$ (tempo enunciado) quando termina a voz em *off*; $T=-1$ (tempo enunciado enunciado, *que é a seqüência enunciada desprovida de marcas da enunciação* [Fiorin, 1996, p. 36]) no início da minissérie, com as cenas do enterro do pai de Engraçadinha; $T=-2$ (tempo enuncivo) no dia da festa de noivado de Leticia; $T=1$ quando passa para o tempo da narração (tempo da enunciação).

Há uma passagem do rosto de Engraçadinha, em primeiro plano na biblioteca, para o enquadramento da porta do quarto, na mesma casa, na manhã do dia da festa, marcando o primeiro *flashback*. A maior marca de que novamente se voltou ao passado é a aparição, na festa, do pai de Engraçadinha, cujo enterro aconteceu no primeiro capítulo. A reaparição se dá no salão, entre outras pessoas. Na seqüência, assim que Engraçadinha e Leticia aparecem na escadaria da casa, o noivo chama Leticia para dançar e Engraçadinha fica sozinha na escada. O enquadramento é feito em plano americano nela cortando-se para seu pai, dr. Arnaldo, que a convida para dançar.

A trama é desenvolvida e, no sexto capítulo, há a saída sutil do *flashback*, com a cena do enterro do pai novamente. Retornamos, então, ao primeiro *flashback* ($t=-1$) que chegará ao tempo zero ($t=0$) coincidindo com as cenas do trem que leva o casal Engraçadinha e Zózimo para outro Estado (do Espírito Santo para o Rio de Janeiro) e com o final anunciado da narração em *off*: *Aqui termino de contar a minha história até os vinte anos e passo a vivê-la. Mãe de três filhos - Durval, Silene e Guida. Ah! Meu marido Zózimo se tornou flamenguista.*

Podemos tomar como base a definição que Casetti e Di Chio fazem de tempo circular: *El tiempo circular está determinado por una sucesión de acontecimientos ordenados de tal modo que el punto de llegada de la serie ser siempre idéntico al de origen.* (1996, p.152).

O ponto de chegada é diferente do ponto de partida se tomarmos como encerramento da primeira parte o tempo zero ($T=0$). Mas o retorno à mesma cena do início, da morte do pai, fecha um primeiro tempo circular, do primeiro ao sexto capítulo, dentro de outro tempo circular, que começa com a morte de uma personagem e termina com a morte de outra, ambas se suicidam aparentemente pelo mesmo motivo: amor. Por duas vezes os acontecimentos foram ordenados para chegarem ao mesmo ponto de partida, um utilizando imagens da narrativa e outro o tema. Essa ordem da narrativa é feita através da montagem das cenas, também explicado por Casetti e Di Chio como *un conjunto de encuadres concebidos y montados con el fin de la representación y el de lo representado, y, por lo tanto, um 'efecto' de continuidad temporal.* (p.157)

Esse efeito é conseguido pelo conjunto que envolve representação temporal e sua passagem, com os diversos quadros, sendo a montagem um ponto fundamental para o bom resultado final. Na televisão, a montagem tem que ser pensada levando-se em consideração a fragmentação em blocos

do conjunto de cenas, para atender às exigências comerciais do veículo. A precisão desta fragmentação parece ser mais difícil na minissérie se comparada com a do cinema, que trabalha com um “bloco”, sem a interferência de intervalos comerciais e o tempo real do telespectador e da apresentação do próximo capítulo da série que, no caso de Engraçadinha, foi um por semana.

Casetti e Di Chio também mostram a importância do trabalho de montagem e utilizam a palavra “*labor*” que talvez seja uma boa definição se tomarmos a tradução literal, que significa *trabalho; adorno tecido ou bordado* (Almoyna, 1996, p.675). Podemos comparar o trabalho de montagem como um bordado realizado por mãos cuidadosas e habilidosas, que podem transformar o tecido em uma peça admirável ou num trabalho grosseiro, sem arte. No caso da montagem, há mais elementos a serem agregados para se chegar ao perfeito trabalho final porque

(...) es todo fruto de una sabia labor de montaje, a través de la cual se opera primero una decomposición y luego una recomposición del tiempo, manipulando sus nexos internos con el fin de lograr una presentación lo más realista posible. La duración que resulta de ello puede así definirse como *natural relativa*. (1996, p.157)

Essa *natural relativa* pode ser demonstrada com a saída do *flashback* (T=-2) onde há seqüências das imagens - sem nenhuma marcação ou anúncio do que acontecerá - com a continuidade da trama. Os *flashbacks* funcionam como a decomposição do tempo, que são recompostos quando o *off* é eliminado e o tempo entra em seu curso natural, “realista” do ponto de vista da narrativa.



2.2. O ponto de vista e a focalização

O ponto de vista depende da interferência do narrador e da focalização que está sendo direcionada ao trabalho, no caso, a minissérie. Cada cena tem um enquadramento, diretamente ligado à estrutura do roteiro, aos papéis comunicativos do texto filmico, ao enunciado que este texto não-verbal pretende colocar na forma de combinações entre imagem, ruídos, música, vozes, signos escritos, enfim, todos os elementos significantes perceptíveis aos espectadores. O ponto de vista é o que podemos chamar da condução básica do texto como um todo, que envolve todas as combinações citadas, sem que o espectador seja alertado para ele, porque está no nível da enunciação.

O ponto de vista predominante em *Engraçadinha* é percebido através da personagem principal, focalizadora extradiegética na primeira parte da minissérie - até aos vinte anos - quando sua voz em *off* é o correspondente ao narrador e faz intervenções sobre a história. Neste caso, o ponto de vista coincide com o olhar do emissor e do receptor, conduzido pelo enquadramento da câmera que normalmente se desloca do plano geral para um plano americano ou primeiríssimo plano, detalhando a cena e enfatizando a narração.

Na segunda parte - depois dos trinta anos - *Engraçadinha* assume o papel de narrador implícito, com a história sendo contada de acordo com as informações que evoluem num tempo real da personagem dentro da história fictícia. Não há privilégios para nenhuma personagem em relação ao narrador, apenas *Engraçadinha* sabe mais, enquanto narrador implícito.

No que sugere Casetti e Di Chio, a conformidade do ponto de vista está em narrador e narratário serem diferentes do autor e espectador implícitos. O espectador tem acesso a informações que outras personagens



não têm dentro da história. Esta mesma terminologia de autor implícito, ponto de vista e focalização podem ser comparadas com a teoria que Genette utiliza para desenvolver estudos sobre o discurso da narrativa no texto verbal. A definição de focalização interna *implica en todo rigor que el personaje nunca sea descrito, ni siquiera designado, desde el exterior* (Company-Ramón, 1987, p.41), formando uma cumplicidade entre personagem e espectador implícito, que abriria mais uma possibilidade de estudo aprofundado dentro do romance e da minissérie de Nelson Rodrigues, mas que não pretendemos abordar neste momento.

Vamos tomar a estrutura que divide a minissérie em capítulos, como ponto básico para diferir os trabalhos entre cinema e televisão e direcionar para algumas cenas que julgamos importantes quanto ao ponto de vista e da focalização.

Uma primeira cena a ser destacada e considerada para mostrar a técnica e a linha condutora da narrativa filmica é o enquadramento dado às personagens Engraçadinha e Leticia, quando chegam na escada da casa para entrarem na festa que já está acontecendo (fotograma 2). A câmera se posiciona ao pé da escada, num nível inferior e deixa clara a postura de superioridade da personagem, visto que está na frente da prima. O mesmo acontece com a aparição de Sílvio, noivo de Leticia e irmão de Engraçadinha: a câmera fica bem acima de sua cabeça, num enquadramento em *plongée*, no topo da escada - onde as duas estão - sem que seja possível ao telespectador perceber o tamanho de Sílvio ou ver seus pés, numa nítida posição de inferioridade se comparada com a posição das duas garotas, no alto da escadaria (fotograma 3). Dentro da narrativa filmica o predomínio é do ponto de vista de Engraçadinha, enquanto narradora, com uma focalização privilegiada: *“El criterio de la focalización, finalmente, se refiere a la atención que se reserva a los*

distintos elementos del proceso narrativo.” (Casetti e Di Chio, 1996, p.175). A visão do narrador implícito, através de Engraçadinha, faz com que a maior parte da minissérie seja vista sob o olhar dela, e toda a atenção se volte para ela. Este predomínio funciona como representação do verdadeiro símbolo feminino como sendo forte e dominante, de que trataremos mais adiante.

De acordo com Company-Ramón, *La noción de punto de vista en cine se puede adscribir a cierta actitud del personaje con respecto a lo que se cuenta, definible por su mayor o menor grado de participación en los acontecimientos narrados.* (1987, p.39)

Dos acontecimentos narrados Engraçadinha é sempre a personagem principal, tanto na primeira parte de sua vida como na segunda. Porém, na segunda parte, há uma oscilação entre o olhar do narrador e o das outras personagens, mudando a focalização e, às vezes, o ponto de vista. O narrador continua com sua interferência direta - implícita - através das personagens, mas descentraliza a focalização. Odorico, outra personagem que funciona como narrador implícito, praticamente rouba as cenas, mede forças com a personagem principal, criando um desequilíbrio no ponto de vista: *El punto de vista del Narrador es “inferior” al del Narratario. En este caso, pues, su ver, su saber y su creer pesaran menos.* (Casetti e Di Chio, 1996, p. 239). E a personagem de Odorico se mantém firme em seu ponto de vista até o final da minissérie, que muda novamente a focalização para Engraçadinha quando novos elementos se juntam à trama.

O ponto de vista é também auxiliado pela posição em que a câmera se encontra. Podemos perceber a câmera subjetiva, ou *contre-plongée* (fotograma 32), que é o enquadramento feito a partir do olho-câmera da personagem não vista na tela e que passa a ser o olho do espectador: é como se o cadáver de Cadelão, morto por Leleco, observasse quem o olha,

ou seja, o *ver* é limitado, o *saber* é infradieético, porque a narração vem daquilo que ele percebe e o *crer* é transitório, pois é ele quem define a situação e a direciona conforme convém.

Outro exemplo de câmera pode ser o tratamento dado à cena do táxi do centro do Rio de Janeiro até a periferia, em Vaz Lobo (fotograma 34). A cena parece estar emoldurada pela janela do carro, sendo mostrado no primeiro plano o motorista de táxi, “encurralado” pelo poder, com a personagem Odorico o ameaçando com um “eu sou autoridade” para não pagar a corrida, observado pela Silene, filha de Engraçadinha. Numa perspectiva direta está o telespectador, num ponto de vista externo à moldura da janela do carro. O enquadramento deixa o motorista preso dentro de seu próprio veículo, em nítida posição de impotência, até porque as outras duas personagens estão livres do lado de fora do carro. Há uma identificação do espectador com a câmera, como se não restasse outra opção a não ser a cumplicidade com o cidadão comum, o motorista de táxi. É o *ver total*, do poder, o *saber metadiscursivo* - não é Odorico quem pode, mas o poder representado na pessoa dele - e o *crer absoluto*, sem dúvidas, as autoridades têm poder e utilizam-se dele.

Podemos classificar as seqüências das cenas de Letícia na janela de sua casa como câmera objetiva (fotogramas 13, 14 e 15), porque ela fala para o telespectador, faz uma verdadeira revelação de suas intenções para a câmera, que se afasta a partir de um plano de conjunto para um plano geral, deixando ao receptor a verdadeira noção do espaço limitado da personagem, mostrando seu restrito mundo psicológico. A janela é a moldura para marcar seu desejo de estar fora, a transição ser e do querer-ser.

A minissérie toda é marcada mais pelos primeiros planos, com enquadramento dado as personagens que estão realmente participando da

ação, sem que outros figurantes possam chamar a atenção da ação principal. É claro que o recurso de figurantes e testemunhas estão presentes nos doze capítulos de Engraçadinha, mas os *close ups* e as câmeras subjetivas parecem surpreender mais e dar maior movimento até às cenas feitas em cenários simples, aparentemente com poucos recursos, porém com seqüências que provocam ações inteligentes.

2.3. O ambiente como componente do texto fílmico

O ambiente da minissérie tenta, através dos cenários e vestimentas, fazer uma volta ao passado, empreender a reconstituição de uma época que se diferencia da atual. Referências à sociedade da década de quarenta e depois da década de sessenta estão explícitas também na narração das personagens, através do texto criado por Nelson Rodrigues, que podemos dizer foi fielmente *transmutado* - termo amplamente utilizado por Ana Maria Balogh (1996) - para a televisão. Se compararmos com várias adaptações da literatura que, certamente, um grande público brasileiro já teve oportunidade de ver, a fidelidade ao texto original de Rodrigues é invejável, sendo que o produto final, a minissérie, convence pela qualidade.

Todo esse cuidado em não descaracterizar o texto original, no que se refere aos diálogos, também foi mantido nos outros significantes da narrativa fílmica. Não há, porém, uma preocupação, em todo trabalho exibido na televisão, de se fazer uma reconstituição histórica. Tudo é feito para o telespectador acreditar que não estamos num tempo cronológico real, mas sim fictício. Há uma tentativa de se resgatar marcas específicas de uma época, inclusive assinalada por caracteres “Década de 40”, mais

uma vez é o “verossímil irrereal” que está sendo mostrado. Como diz Casett e Di Chio,

...podemos hablar de un ambiente *histórico*, construido mediante referências a épocas y regiones precisas, opuesto a un ambiente *metahistórico*, donde las referências se disuelven en lo genérico o en la abstracción. O también de ambiente *caracterizado*, es decir, dotado de propiedades específicas, opuesto a um ambiente *típico*, en el que lo importante es el reenvio a una situación canónica. (1996, p.177)

Os detalhes que podemos encontrar são exatamente de uma *caracterização* de época, não uma tentativa de documentação de arquitetura, vestimentas e objetos. Na primeira fase - década de quarenta - a ambientação do interior da casa da família de Engraçadinha deixa perceber como seria a vida naquela casa. A família toda morando junto - tias, sobrinhos e o patriarca - este último sempre esperado para a hora sagrada da refeição (fotograma 4). É na grande mesa da sala de jantar que são anunciadas as decisões da família, como casamento, doenças graves, visitas ilustres, talvez num resgate simbólico de “santa ceia”, um tanto descontextualizada. A refeição é novamente valorizada na segunda parte, com a família reunida (fotograma 5). Talvez seja uma mostra da falta de comunicação entre os membros da família, que, somente quando estão à mesa é que dialogam. O almoço, o jantar, a comida é, então, um pretexto ou uma forma para se comunicar.

Na primeira cena que se tem no cemitério, já é possível perceber as roupas formais das pessoas para aquela ocasião. O que mais chama a atenção são os chapéus, marcando a aristocracia e a classe da família e dos presentes naquela época. O plano geral que se abre, a partir de uma estátua para os chapéus-de-chuva, também forma uma bela imagem, só

que atemporal. A tempestade que cai no momento do enterro dá um tom mais sinistro para a cena do momento. O tom cinza predomina a abertura da minissérie.

Depois, já na casa, a biblioteca (fotograma 6) é o cenário onde acontecem todas as conversas reservadas e as cenas mais marcantes da minissérie. Como diz Bachelard

Porque a casa é o nosso canto do mundo. (...) É um verdadeiro cosmos.(p. 24). A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. (...) A casa é imaginada como um ser vertical. Ela se eleva. Ela se diferencia no sentido de sua verticalidade. É um dos apelos à nossa consciência de verticalidade; a casa é imaginada como um ser concentrado. Ela nos leva a uma consciência de centralidade. (1993, p.36)

A casa mostrada na minissérie, em Vitória, tenta conduzir o espectador para um quase palacete. A entrada principal tem um portão alto, com uma escada de acesso a porta principal deixando a construção numa posição superior ao pavimento da rua. Numa tomada da fachada, com o olhar que a focalize da rua para a casa, a construção fica no alto, totalmente verticalizada e elevada, como um “ser concentrado”. A idéia inicial nos reporta à ilusão de estabilidade, tudo ali dentro é protegido. A casa tem toda sua base de pedras, além de uma torre lateral alta, numa identificação imediata com uma fortaleza (fotograma 7).

A porta da entrada abre para uma ampla sala, onde pode ser vista a decoração e uma escada, ao lado da porta, que dá acesso ao andar superior, com os quartos e um grande corredor central. Na escada existem vitrais coloridos, deixando a iluminação diferente e um dos únicos lugares, nesta fase da minissérie, que utiliza cores claras e alegres. A requintada decoração, com estátuas em bronze, poltronas estofadas em tecidos

pesados, as colunas de mármore para sustentação da casa, tudo isso marca a verticalidade à qual Bachelard se refere (fotogramas 8 e 9).

A biblioteca tem seu mobiliário carregado em cores fortes, onde predominam o vermelho e a luz indireta. Segundo Chevalier (1989, p.944), *O vermelho-escuro é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida.* Um sofá, também vermelho, parece dividir o espaço em mais iluminado com os livros à mostra e menos iluminado com uma mesa para jogar xadrez (fotograma 10), como as lâmpadas vermelhas de antigamente:

É também a antiga lâmpada das casas de tolerância, o que poderia parecer contraditório, pois, ao invés de proibir, elas convidam; mas não o é, quando se considera que esse convite diz respeito à transgressão da mais profunda proibição da época em questão, a proibição lançada sobre as pulsões sexuais, a libido, os instintos passionais. (Chevalier, 1989, p. 944)

A biblioteca torna-se, então, o cenário perfeito para que todos liberassem sua libido, assim como o fez Engraçadinha seduzindo Sílvio e, como admitiu dr. Arnaldo antes de se suicidar, também seduziu a cunhada na mesma biblioteca, além de conseguir manter um clima centrípeto. O vermelho do sangue profundo pode ainda ser considerado como condição de vida se estiver escondido, mas espalhado significa a morte. Na biblioteca ele está explícito. É na biblioteca, também, que está o armazenamento do saber. Normalmente utilizada para o enriquecimento do ser humano, é totalmente dessacralizada, o saber fica em segundo plano e a revelação do despresível acontecesse.

A maior parte das cenas ocorre em espaços internos. Uma passagem bastante interessante, no que se refere a espaços e ambientes, está na primeira parte da minissérie, quando Engraçadinha descobre que Sílvio é

seu irmão e decide não ter relações sexuais com ele: ela sabe e se mantém encostada na porta fechada de seu quarto, numa ruptura com o retante da casa, em segurança. A iluminação é feita como se a luz estivesse entrando da janela, com sombras escuras (fotograma 11). Do lado de fora, no corredor, Sílvio sem saber que Engraçadinha é sua irmã, pede para entrar. Quando ele percebe que não conseguirá, fica de braços abertos, em cruz, sentindo a presença da mulher do outro lado, na penumbra do corredor. A posição em cruz lembra Jesus crucificado, o que pode significar toda a dor que está sentindo naquele momento, o martírio do amor/ódio, pagando por um crime que não cometeu, afinal não sabe de seu parentesco com Engraçadinha.

Considerando-se uma outra casa, a da prima Letícia, onde se passa apenas uma cena da minissérie, é possível perceber a diferença do poder aquisitivo da família. Sem estatuetas e colunas de mármore, a tomada mostra uma escada que leva ao andar superior, com dois quadros possivelmente de pessoas da família e uma planta. Apenas a sombra de uma estatueta aparece ao fundo (fotograma 12). Quando a câmera se afasta para um plano geral da sala, numa tomada de cima para baixo, ou *plongée*, aparece uma poltrona vermelha, semelhante à encontrada na casa de Engraçadinha. Letícia, na janela, contempla o lado de fora, limitado porque é fechado em um terraço (fotogramas 13, 14, 15). Exatamente como seus pensamentos, direcionados à Engraçadinha, na moldura da janela que marca a fronteira entre o ser e o querer ser.

Sempre que a ambientação é interior há o predomínio da penumbra. Aliás, esta primeira fase da minissérie é totalmente marcada pela luz indireta, por cores fortes e carregadas, com muitas tomadas de câmera de baixo para cima, num misto de mistério e referências ao *film noir*.



Na segunda fase da minissérie o contrário acontece no que se refere à luz. A maioria das cenas são claras, as cores das vestimentas e dos ambientes são alegres e leves, a começar pela nova casa de Engraçadinha.

A casa é azul e rosa clara, simples, com muretas baixas, portão modesto que quase sempre permanece aberto, gramado na frente servindo de quintal para estender roupas; estes são alguns contrastes da nova moradia de Engraçadinha, no Rio de Janeiro (fotogramas 16 e 17).

No interior da casa, objetos simples, como um bule de café sobre o fogão, flores de plástico na sala, uma cruz com Jesus e um quadro com borboletas, além de um berço cheio de roupas, apesar de não haver crianças na casa (fotogramas 18, 19, 20 e 21). Nada lembra a Engraçadinha da primeira fase da minissérie. A não ser o quadro com Jesus na cruz que pode ter sido trazido pela memória de Engraçadinha, simbolizando o anjo que o pai dela viu antes de morrer e como a própria irmã o via, sem culpas, sem pecados e sacrificado para ser purificado.

As roupas são simples, marcando a dificuldade financeira que a família tem. O marido de Engraçadinha, Zózimo, raramente tira a camiseta do time preferido, o Flamengo, complementado por um calção largo e chinelas, passando o desleixo a que se submeteu (fotograma 22). Contrasta-se brutalmente com o terno alinhado do juiz Odorico, que passa a freqüentar a casa da família. É ele quem desencadeia a melhor composição de cena, dentro dos valores materiais: ele dá uma geladeira para Engraçadinha. Essa geladeira consegue segurar o clímax de alguns capítulos e várias cenas. Como já dissemos, o objeto de desejo das donas de casa pobres, da década de sessenta, é a representação do poder. Tanto o juiz como a família se sentem privilegiados: um porque deu a geladeira de presente, outro porque a possui. O eletrodoméstico recebe um lugar especial, a sala, para ser vista por quem entrar, como objeto de decoração

valioso (fotogramas 5, 23, 24, 25). A geladeira pode lembrar também a frieza de Engraçadinha desde a morte do irmão. Um ícone para o seu comportamento com o marido Zózimo.

Podemos fazer um paralelo com o aparelho televisivo hoje. Se na década de sessenta colocava-se a geladeira na sala, hoje colocamos nossa “televisão-personagem”, cada vez maior, com melhores recursos visuais, de áudio, etc, sendo, portanto, o centro de nossas atenções, um culto ao objeto sagrado, que está até recebendo tratamento diferenciado de decoradores e arquitetos quando se trata do *home-theater*.

Toda essa ambientação, tanto na primeira como na segunda parte da minissérie, está ligada aos movimentos da câmera, aos planos de filmagem e enquadramentos, resultando numa perfeita combinação de sensibilidade e técnica. Um bom exemplo é a câmera baixa, muito usada na primeira parte (fotograma 26), e os vários *close ups* (fotogramas 27, 28 e 29), na segunda parte, como cenas de transição (ou cenas de corte). Trabalho que “não” é percebido pelo espectador comum, pois foi realizado exatamente para que ele não perceba e somente se envolva com o resultado final perfeito da montagem.

A composição ambiental só poderá apresentar um bom resultado na cena se os enquadramentos estiverem perfeitos no momento da ação. A utilização da câmera baixa, em muitas cenas, provoca no telespectador um certo estranhamento, segundo o conhecido ensaio “A Arte como Procedimento”, de Chklóvski, que desautomatiza a seqüência esperada, como relata Ferrara (1986): *A teoria de Chklóvski que se apóia na ação de estranhar o objeto representado procura transpor o universo para uma esfera de novas percepções que se opõe ao peso da rotina, do hábito, do já visto* (p.34). O olho de quem assiste à minissérie raramente viu alguma coisa por esse ângulo baixo, como a chegada de Sílvio em



casa, bêbado, de madrugada: a “câmera/olho” do telespectador está rente ao chão, nos calcanhares dele, até os primeiros passos na escada (fotograma 30). Esse enquadramento cria uma dinamicidade nas cenas, porque o não esperado aparece com frequência. O *close up* também cria um estranhamento pelo mesmo motivo que a câmera baixa. O olho do telespectador dificilmente “fecha” sua visão num único ponto de um todo, não há, normalmente, um recorte da visão a não ser que tal estratégia chame muita atenção. Mas os *closes* utilizados são de coisas comuns, como uma mão na maçaneta da porta de um carro (fotograma 27), ou um fogareiro aquecendo um bule (fotograma 31) e obviamente o rosto dos atores (fotogramas 28, 29 e 33).





fotograma 0



fotograma 1



fotograma 2



fotograma 3



fotograma 4



fotograma 5



fotograma 6



fotograma 7



fotograma 8



fotograma 9



fotograma 10



fotograma 11



fotograma 12



fotograma 13



fotograma 14



fotograma 15



fotograma 16



fotograma 17



fotograma 18



fotograma 19



fotograma 20



fotograma 21



fotograma 22



fotograma 23



fotograma 24



fotograma 25



fotograma 26



fotograma 27



fotograma 28



fotograma 29



fotograma 30



fotograma 31



fotograma 32



fotograma 33



fotograma 34

2.4. A representação das personagens na minissérie

O ambiente da minissérie foi ricamente produzido, mas a escolha dos atores para representação das personagens certamente primou pela qualidade dos profissionais que atuam em cinema e televisão. O resultado é uma perfeita tradução das personagens criadas no romance de Nelson Rodrigues para as imagens da tela. Rudolf Arnheim faz a seguinte definição da representação do ator:

No entanto, numa boa obra de arte, tudo deve ser claro - se se quiser mostrar algo confuso, deve ser realmente confuso - e, portanto, no *écran*, a expressão humana deve ser simples e clara.

O actor deve ser capaz de conseguir uma expressão “pura”. (1989, p.110)

O “corpo-signo” que representa cada personagem teve, sem dúvida, essa pureza de expressão a que se refere Arnheim e pode ser observada com os inúmeros *closes* utilizados como cortes de cenas ou para valorizar a representação do ator. Estes papéis a serem representados vieram de um romance classificado como “de personagens”, portanto a competência do “ator-máscara” é um ponto determinante para o êxito no trabalho televisivo.

Os atores da minissérie já estavam acostumados a entrar em nossas casas através de outros trabalhos na televisão e confirmaram seu poder de sedução, quando nos lembramos das personagens e não dos atores. Esse, talvez, seja o poder também dos meios de comunicação de massa, de fixar uma imagem destituída do corpo real de quem interpreta um papel. Pretendemos falar apenas de algumas destas personagens marcantes, começando pela principal Engraçadinha.



Interpretada pela atriz Alessandra Negrini na primeira fase, quando jovem, a personagem Engraçadinha ora tem rosto de anjo, ora tem a face de menina que está preste a realizar uma travessura. Vivendo em uma casa com a família - pai, duas tias, um tio e um primo - nunca desconfiou da integridade que o patriarca, dr. Arnaldo, sustentava. Menina minada, acostumada a ser o centro das atenções, resolve seduzir o noivo da prima, na noite do noivado deles, primeiro por capricho, depois mantém a sedução porque se apaixona por ele.

A beleza física chama a atenção dos homens, inclusive do tio, que tenta agarrá-la na biblioteca, quando a pressiona para fazer uma confissão, indagando porque levou uma surra de seu pai na noite anterior ao suicídio de dr. Arnaldo. Nesta cena, o texto falado por Engraçadinha (*papai tinha ciúmes de todos, inclusive de você*) já dá mostrar que a menina não era mais tão criança. Talvez possamos falar em *performance*, uma interpretação onde enunciado e enunciação são um fazer ser (Fiorin, 1996, p.31). Na performance que ela faz existe um caminho narrativo que pode ser visto à luz da competência modal, dentro da manipulação que a personagem exerce: ela tem liberdade para fazer o que quer (*poder-fazer*), mas não deveria ter ficado com o primo, porque é seu irmão (*não poder-fazer*), tenta enganar-se e desviar os fatos do pai e depois do tio (*poder não fazer*), e porque o primo se mutila é obrigada a se afastar dele (*não poder não fazer*). Se tomarmos o esquema da competência modal de Greimas (1979), podemos representá-lo da seguinte forma:

poder-fazer
(liberdade)

poder não fazer
(independência)

não poder não fazer
(obediência)

não poder-fazer
(impotência)

Este modelo pode ser utilizado para explicar as atitudes do enunciado de Engraçadinha, que começa inventando uma história até chegar no discurso absorvido como verídico. No discurso não são utilizadas só a linguagem verbal, pois o poder de interpretação é o ponto alto para centralizar as atenções do observador. A personagem trabalha com a força do texto para persuadir as outras personagens e principalmente o telespectador. O ápice da força de interpretação que reúne todos os elementos do discurso pode ser considerado a cena, na biblioteca, onde, depois de Engraçadinha e Sílvio terem mantido relações sexuais ele, com uma navalha se castra, numa tentativa de purificação para o pecado que cometeu com a irmã. O sangue espalhado pelo chão e em Sílvio anunciam a morte, com uma belíssima composição e sequência de cenas, num discurso narrativo sem nenhuma manipulação do ponto de vista da competência modal. Não há como impedir a ação. Não há como manipulá-la. A sequência natural do discurso seria cada uma das personagens seguir seu caminho, mas o inusitado surge com a lâmina da navalha brilhando na pouca luz da biblioteca, colocando às personagens outro desfecho. A manipulação de Engraçadinha continua sobre o noivo Zózimo, sempre com o discurso favorecido ao *poder-fazer*.

Uma cena se destaca no final da primeira parte da minissérie, chamando atenção para o discurso não-verbal: Sílvio se transforma em um anjo na visão assustada do pai. A elevação do ser humano para outra dimensão, a santificada, dentro da imaginação, porém acreditada como real, nos faz lembrar traços da pintura surrealista, que capta imagens psicológicas e as transporta para a tela, num misto de imaginação, inventividade e alucinação. A fusão de imagens do rosto de dr. Arnaldo e Sílvio (fotograma 35 e 36) e depois sua total aparição como anjo mutilado nos deixa alguns rastros que poderão ser seguidos mais adiante.



Na segunda parte da minissérie, Engraçadinha passa a ser interpretada pela atriz Cláudia Raia, também bastante bonita e convincente enquanto interpreta, ou faz sua *performance*. Porém, quem consegue equacionar perfeitamente o discurso verbal e o não-verbal é o ator Paulo Betti, interpretando dr. Odorico Quintela, juiz que tenta corromper a religiosidade de Engraçadinha com uma geladeira. No final da minissérie, seu poder performático é riquíssimo e acaba com sua própria personagem de juiz, desejando Engraçadinha e se convencendo que a possuiu, utilizando jogos psicológicos e um duplo personagem: Odorico sabe que nada aconteceu mas se engana, mesmo sabendo de sua impotência diante da situação de conquistar a mulher desejada, é o *não poder-fazer*.

Durante toda a segunda parte da obra, Engraçadinha se mantém contida, cuidando dos filhos, até um dia chuvoso, quando aceita uma carona de um homem desconhecido, bonito, que a seduz e a faz se soltar e reviver a menina com olhar travesso (fotogramas 37 e 38). Na chuva, o momento mágico da cena tem uma significação de retorno ao prazer, do resgate de Engraçadinha feliz. *A água se oferece pois como um símbolo natural para a pureza; ela dá sentidos precisos a uma psicologia prolixa da purificação* (Bachelard, 1989, p.139). É neste ato de purificação que aparece outro símbolo do retorno a primeira fase: uma boneca-bibelô com os braços abertos, num verdadeiro ato de receptividade e liberdade (fotograma 39). A chuva lembra ainda o símbolo da fertilidade da terra, capaz de produzir alimento e saciar a humanidade. Ainda segundo Bachelard, *Os sinais precursores da chuva despertam um devaneio especial, um devaneio muito vegetal, que vive realmente o desejo da pradaria pela chuva benfazeja. Em certas horas, o ser humano é uma planta que deseja a água do céu* (1989, p.161). Em toda a história de Engraçadinha adulta é possível perceber a falta de algum elemento que a



caracterize como mulher feliz, sem marcas de frustrações. As cenas de Engraçadinha e Luiz Cláudio (vivido pelo ator Alexandre Borges) na chuva são o ponto alto da interpretação nesta segunda fase e do retorno àquilo que ela mais temia e talvez mais desejasse porque o não-prazer a que ela se impôs, durante todos os anos de casamento com o marido Zózimo, certamente foi uma auto-punição como a que Sílvio fez ao se mutilar. A forma que Engraçadinha encontrou para perdoar a si mesma foi o reencontro com o prazer sexual.

Tanto na primeira como na segunda parte, o autor deixa nítida, através de Engraçadinha, sua admiração à força e beleza da figura feminina. Em nenhum momento a personagem faz alguma ação contra a sua vontade. Tudo o que desejou foi realizado, inclusive a manipulação do marido Zózimo ao aceitá-la grávida de outro; não ter abortado o filho quando seu pai mandou; manteve relações sexuais mesmo sabendo que Sílvio era seu irmão; encontrou um amante para satisfazer seus desejos; conseguiu desencadear a morte de Letícia, que a incomodava, através da repulsa pela prima. Em nenhum momento - como parece ter sido associado à figura do autor - há colocação da mulher como objeto, ou com um ser menor diante do mundo masculino. Parece ficar claro, principalmente pelas personagens de Engraçadinha e sua filha Silene, que a manipulação é realizada pelas mulheres, elas tem a sansão maior para dominar a ação.

Outra personagem que surpreende, auxiliada pela qualidade de interpretação da atriz Maria Luisa Mendonça, é Letícia. A atriz vive os dois momentos da personagem, quando jovem, na primeira parte da minissérie e adulta, madura, bonita e rica. Este pode ser um exemplo de dois sentidos de representação, como diz Bettetini,

Hasta donde en el ejercicio y en el consumo de los audiovisuales ha prevalecido la instancia del texto y la lógica de la intencionalidad, la imagem del cuerpo del actor ha constituido uno de los puntos de fuerza para la transferencia comunicativa de un saber (sobre todo de un saber-ser) de un sujeto a otro: usos distintos incluso aquellas imágenes y distintas presuposiciones en confrontación con sus contenidos marcan épocas distintas de la producción relativa de sentido. (1984, p. 61)

Certamente a personagem de Letícia é um marco no sentido da representação e do saber-ser ator, dando vida a um ser que não existe fora do texto, do universo discursivo. Os dois momentos trabalhados pela atriz deixam nítidas marcas temporais mas trazem o mesmo conflito nos dois momentos distintos de sua aparição, que é o amor por Engraçadinha. Na segunda parte, quando Letícia reaparece adulta, traz de volta todo o passado e lembranças da juventude que tiveram. Letícia vê Engraçadinha com o amante, se aproxima da filha dela, Silene, bonita como a mãe, mas seu desejo continua sendo pela prima que a ameaça dizendo que contará ao filho Durval sobre o amante. É explícita a relação edipiana entre Durval e a mãe. Ele tem ciúmes doentio por Engraçadinha e “quase” admite amá-la. Ela o trata de maneira especial porque é filho de Sílvio. Letícia volta à cena para ameaçar Engraçadinha com seu “estranho” amor de mulher para mulher, numa quase personificação andrógina, díspara de todas as personagens da minissérie. Por não conseguir o que queria, não ter encontrado seu “lugar” na sociedade, sempre manter uma dualidade, opta por se suicidar. Na concepção de Nelson Rodrigues, só a morte revela algumas belezas e a morte revelou em Letícia sua determinação de ser diferente e mostrar quem realmente era.





fotograma 35



fotograma 36



fotograma 37



fotograma 38



fotograma 39

3. *Asfalto Selvagem e Engraçadinha*: um diálogo entre artes

Apesar de termos considerado a adaptação do romance para a minissérie muito bem realizada, vamos destacar alguns pontos de desencontro entre texto verbal e não-verbal que não seriam necessários para o êxito da obra televisiva. No primeiro capítulo da minissérie, no enterro de dr. Arnaldo, aparece uma mulher sozinha para colocar flores no túmulo dele, sem identificação. Depois, por volta do quarto capítulo, Geni (interpretada por Yoná Magalhães) reaparece como dona de um bordel, onde tem um anão como seu ajudante. Esta prostituta, que já não recebe mais clientes, vai até a casa de dr. Arnaldo, numa noite escura, para dizer a ele que seu sobrinho Sílvio esteve no bordel e não está bem. Tal passagem não existe no romance, e consciência de dr. Arnaldo só é alertada para a necessidade de contar a Sílvio que é seu filho depois que descobre a relação de Engraçadinha e do irmão. Já na minissérie, a consciência tomou a forma de uma prostituta, mais uma vez o submundo invadindo a sociedade aparentemente sem defeitos.

No primeiro capítulo do romance já se sabe que Engraçadinha tem cinco filhos e que está chegando com a mudança para Vaz Lobo, bairro da periferia do Rio de Janeiro. Na minissérie, até o sexto capítulo, a única certeza de que Engraçadinha ficará adulta é sua voz em *off*, de mulher madura, contando como uma memória revisitada sua vida até os dezenove anos. Depois, na passagem para *Engraçadinha depois dos trinta*, a minissérie mantém apenas três filhos, sendo que apenas dois tem papéis relevantes na história.

A obra televisiva inseriu, também, a viagem de Engraçadinha e Zózimo do Espírito Santo para o Rio de Janeiro, além do parto do primeiro filho de Engraçadinha, Durval, que nunca virá a saber quem é seu



verdadeiro pai. Não há referências no romance a nenhuma destas duas passagens.

Em todas as obras de Nelson Rodrigues, seja para o teatro ou em suas crônicas de folhetim, sempre há um anão e um cego, ou referência a eles. Esta é uma das marcas do submundo que o autor tanto trabalha em seus textos. Impossível deixar de citar um traço do grotesco na minissérie, que é o anão ajudante da prostituta, mero figurante mas é explorado por não estar dentro dos padrões da chamada normalidade, além de servir à uma prostituta, outro “desvio” da sociedade. No romance, o mesmo acontece com o ceguinho que a mãe de Leleco vai consultar para saber sobre o futuro do filho. A figurativização choca pelo inusitado.

O deboche também marca os textos de Nelson Rodrigues. Uma cena que registra bem esta marca está no trigésimo sexto capítulo do romance e na minissérie no quinto, dr. Arnaldo pensa no Benedito Valadares, político mineiro, quando seu filho está agonizante no hospital, depois de se mutilar. Começam aí seus delírios e uma certa falta de controle racional, quando ele mesmo não consegue saber como pensa no Benedito com o filho agonizante. Aparece, na minissérie, o político assinando os despachos dentro de uma banheira, no gabinete, auxiliado por assessores, o máximo do escracho na linguagem rodrigueana ao poder político, acompanhado por uma frase que o dr. Arnaldo diz em *off*: *O Brasil precisa de um Hitler* (p. 175).

Na obra de Nelson Rodrigues a não preocupação com a moral e a total quebra da estética estão presentes em toda parte. A descentralização do olhar para a moral é exatamente o que mais choca na obra do autor, enfocando uma outra visão do que seria moral. Para ele, a liberação de todos os desejos, a desmitificação dos valores impostos pela sociedade, a razão enquanto mola propulsora das vontades da mente são ações

valorizadas porque lança sua raiz na essência da alma humana. Depois de tantos anos o tema de *Asfalto Selvagem* não está ultrapassado, mesmo com as mudanças de valores e comportamentos que a sociedade teve. Ou seja, o texto do autor se sustenta por si só. E está sendo valorizado ainda mais. Tanto que foi levado para a televisão, atingindo um público diversificado. Talvez essa seja uma das grandes marcas dos textos de Nelson Rodrigues: a atemporalidade.

Essa valorização do texto pode ser lembrada, também, juntamente com a música escolhida para compor a minissérie. O tango é um significante importante que representa um período marcado pelas diferenças sociais na Argentina, que de 1890 até meados do nosso século só era possível ouvir esse tipo de música nas casas de prostituição ou longe das famílias declaradas de boa procedência.

O tango vem ao encontro com o mundo explorado por Nelson Rodrigues, caracterizado pelos desejos proibidos, amores impossíveis, tragédias anunciadas a sangue frio, tentando deixar a impressão da normalidade, quando é impossível não perceber a profundidade de todas as personagens, principalmente se vista à luz da psicanálise. Talvez o tango seja como as personagens do texto de Nelson Rodrigues: impossível não perceber a profundidade de seus acordes, a emoção resgatada dos desvios e sofrimentos.

Da mesma forma que a sociedade argentina fez uma releitura do tango, hoje admirado e cultuado naquele país, a obra de Nelson Rodrigues também volta à tona sob uma nova interpretação, tanto os romances de folhetins, como suas crônicas e suas peças de teatro. A música tema escolhida foi *Adios Nonino*, de Astor Piazzola, que já faz parte deste novo enfoque cultural argentino. Sua música não é vista apenas como um tango, mas como uma obra de arte, destacada no universo musical. *Adios Nonino*



valorizou ainda mais a obra de Nelson Rodrigues na televisão, tanto pelo valor cultural como artístico. Nenhuma das duas obras - textual e musical - são consideradas clássicas, mas de valores artísticos indiscutíveis.

De acordo com Vogt e Waldman,

Nelson Rodrigues não é um clássico. Mas é um escritor de estilo. É, como ele próprio diz, um reacionário por gozo. Quer dizer:

O sujeito mais romântico que alguém já viu. Desde garotinho sonho com o amor eterno. Na minha infância profunda os casais não se separavam. Havia brigas, agressões de parte a parte, insultos pesadíssimos, mas o casal não se separava. A separação era uma tragédia. Em último caso, a mulher apelava para o adultério. Sou romântico como um pierrô suburbano. Diga-se de passagem, eu sou suburbano. Tenho a alma do subúrbio. Deodoro, Vaz Lobo - um estilo de vida. Um estilo apaixonante. (1985, p.81)

Nelson Rodrigues tece uma caricatura dele próprio, quando se auto-define um *pierrô suburbano*, um *romântico* e talvez ele se perca dentro do seu próprio texto. Barthes (1993) diz que, como instituição, o autor está morto, mas a linguagem vem sempre de algum lugar e a de Nelson Rodrigues vem do subúrbio. *Asfalto Selvagem* e *Engraçadinha* são obras apaixonantes, que trabalharam de forma profunda as características suburbanas da alma das personagens, utilizando um cenário riquíssimo encontrado nas mentes humanas. Um texto atual, dentro de uma sociedade em transformação, mesmo para quem não é romântico como o autor.

Ficha Técnica

Adaptação: Leopoldo Serran

com colaboração de : Carlos Gerbase

Elenco

Cláudia Raia

Paulo Betti

Pedro Paulo Rangel

Cláudio Correa e Castro

Maria Luisa Mendonça

Ângelo Antônio

Alexandre Borges

Mylla Christie

Nicete Bruno

Sérgio Mamberti

Otávio Augusto

Hugo Carvana

Caio Junqueira

Otávio Muller

Luiz Maçãs

Ernani Moraes

Francisco Carvalho

Antônio Grassi

Zilka Salaberry

Tonico Pereira

Joel Barcellos

Enrique Diaz

Carmo Della Vechia

Cândido Dawin

Cassiano Carneiro

Louis André

Apresentando: Alessandra Negrini

Direção: João Henrique Jardim e Denise Saraceni

Direção geral: Denise Saraceni



Bibliografia

- ANDREW, J.D. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- ARNHEIM, R. *A arte do cinema*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- AUMONT, J., e outros. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- _____. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1995.
- BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BALOGH, A. M. *Conjunções - disjunções - transmutações da literatura ao cinema e à tv*. São Paulo: Annablume, 1996.
- BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BETTETINI, G. *La conversacion audiovisual*. Madrid: Cátedra, 1984.
- BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. As vozes bakhtinianas e o diálogo incluso. In: BARROS, D. L. P., Fiorin, J. L.(Orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994.
- CÂNDIDO, A. e outros. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CASETTI, F., DI CHIO, F. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1996.
- CASTRO, E. *Psicanálise e linguagem*. São Paulo: Ática, 1986.
- CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.



- CINTRA, I. A. Teorias representativas sobre o foco narrativo: uma questão de ponto de vista. *Stylos*, São José do Rio Preto, n.52, p.1-42, 1981.
- COMPANY, J. M. *El trazo de la letra en la imagen*. Madrid: Cátedra, 1987.
- ECO, U. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. O tempo na arte. In: _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Schwarcz, 1994.
- FERRARA, L. D. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1989. v. 7.
- _____. *Idem*. Rio de Janeiro: Imago, 1989. v. 10.
- FIORIN, J. C. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996.
- FOCHI, E. M. *O profeta do óbvio?* São Paulo, 1996. 365p. Tese (Doutorado em Lingüística e Língua Portuguesa) - Faculdade de Ciências e Letras da UNESP - câmpus de Araraquara.
- GAUTHIER, G. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid, Cátedra, 1992.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- GREIMAS, A.J., COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- GROUPE μ . *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra, 1993.
- LAPLANCHE, J. *O inconsciente e o id*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.



- LOPES, E. Discurso literário e dialogismo em bakhtin. In: BARROS, D. L. P., FIORIN, J. L. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994.
- LOTMAN, I. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- MENEZES, A. *Do poder da palavra, ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- MUIR, E. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, 1975.
- NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- PAZ, O. *A dupla chama*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- REQUENA, J. *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra, 1995.
- RODRIGUES, N. *Asfalto selvagem: engraçadinha, seus amores e seus pecados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- RODRIGUES, N. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- RICOUER, P. *Tempo e narrativa - tomo II*. Campinas: Papyrus, 1995.
- SCHNAIDERMAN, B. *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- VOGT, C., WALDMAN, B. *Nelson Rodrigues*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Ave Maria, 1984.



