



LÍLIAN MARIA FLEURY TEIXEIRA DÓRIA

**A CRIAÇÃO DA VOZ AUTORAL NO PROCESSO DE
TRANSCRIÇÃO DA LITERATURA PARA O CINEMA:
O Homem da Cela 1846, roteiro cinematográfico livremente inspirado nas
novelas *A Senhora* e *Memórias do Subsolo* de Fiódor Dostoiévski**

**CAMPINAS
2012**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES//FACULDADE DA UNICAMP**

LÍLIAN MARIA FLEURY TEIXEIRA DÓRIA

**A CRIAÇÃO DA VOZ AUTORAL NO PROCESSO DE
TRANSCRIÇÃO DA LITERATURA PARA O CINEMA:**

***O Homem da Cela 1846*, roteiro cinematográfico livremente inspirado nas
novelas *A Senhoria e Memórias do Subsolo* de Fiódor Dostoiévski**

TESE DE DOUTORADO APRESENTADA
AO INSTITUTO DE ARTES/FACULDADE
DA UNICAMP PARA OBTENÇÃO DO
TÍTULO DE DOUTOR, NA ÁREA DE
MULTIMEIOS

ORIENTADOR: PROF. DR. ANTONIO FERNANDO DA CONCEIÇÃO PASSOS

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA
PELO ALUNO, E ORIENTADA PELO PROF. DR ANTONIO FERNANDO DA
CONCEIÇÃO PASSOS

Assinatura do Orientador

CAMPINAS
2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

D733c	<p>Doria, Lilian Maria Fleury Teixeira.</p> <p>A criação da voz autoral no processo de transcrição da literatura para o cinema: O homem da cela 1846, roteiro livremente inspirado nas novelas A senhoria e memórias do subsolo de Fiódor Dostoiévski / Lilian Maria Fleury Teixeira Doria. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.</p> <p style="text-align: center;">Orientador: Antonio Fernando da Conceição Passos. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p style="text-align: center;">1. Roteiros cinematográficos. 2. Cinema. 3. Literatura. 4. Dramaturgia audiovisual. 5. Transcrição. I. Passos, Antonio Fernando da Conceição. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
-------	---

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: The creation of the authorial voice in the process
transcreation literature to cinema: The man of 1846 cell, screenplay freely
inspired by the novels The Landlady and Notes from Underground by Fyodor
Dostoevsky.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Screenplays

Film

Literature

Audiovisual dramaturgy

Transcreation

Titulação: Doutor em Multimeios.

Banca examinadora:

Antonio Fernando da Conceição Passos [Orientador]

Fernão Vítor Pessoa De Almeida Ramos

Marcus César Soares Freire

Denize Correa Araújo

Liana De Camargo Leão

Nuno César Pereira de Abreu

Francisco Elinaldo Teixeira

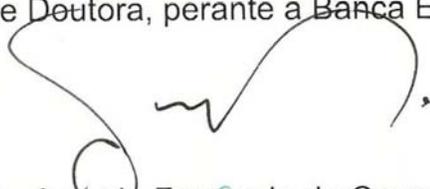
Luiz Antonio Vadico

Data da Defesa: 12-09-2012

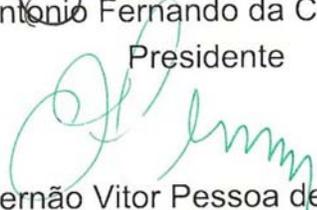
Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

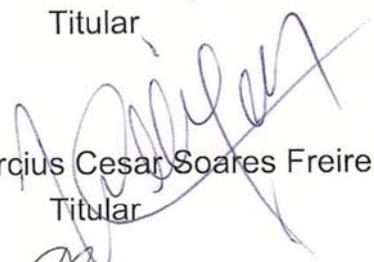
Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pela Doutoranda Lilian Maria Fleury Teixeira Dória - RA 087626 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora, perante a Banca Examinadora:



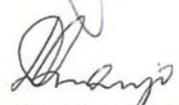
Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos
Presidente



Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos
Titular



Prof. Dr. Marcíus Cesar Soares Freire
Titular



Profa. Dra. Denize Correa Araujo
Titular



Profa. Dra. Liana de Camargo Leao
Titular

*Dedico esta tese a Fiódor Mikhailovitch
Dostoiévski, cuja escrita me inspirou
profundamente e me permitiu este voo.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, imensamente, ao meu orientador professor Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos, por seu apoio inestimável ao meu processo de pesquisa e criação. Também agradeço a sua presença significativa dentro de um Instituto de Artes sempre acreditando nas possibilidades do processo criativo.

Aos membros da minha banca de qualificação, professor Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos e professor Dr. Marcius Cesar Soares Freire, por suas contribuições ao meu processo de escrita da tese, apontando caminhos e reflexões fundamentais.

A todos os professores e funcionários da Faculdade de Artes do Paraná, por me auxiliarem e apoiarem em todo este processo do doutorado.

Agradeço sinceramente à Fundação Araucária da Secretaria de Ciência e Tecnologia do Paraná, pela bolsa a mim concedida, que me permitiu cursar todos os semestres do doutorado, desenvolver a minha pesquisa e criação artística, além de me propiciar uma viagem inesquecível à Rússia.

Aos tradutores da obra de Dostoiévski, por me permitirem um contato tão íntimo com a sua escrita.

A minha irmã Janina, pelo apoio e também por acreditar em mim como autora.

Ao Guggo, pela edição das imagens.

Agradeço ao meu marido, Gustavo, companheiro de todas as horas e aos meus amados filhos Maíra e Rodrigo, por estarem sempre ao meu lado.

*Ahora sé cómo se desvanecen los rostros,
Cómo bajo los párpados anida el terror,
Cómo el dolor traza en las mejillas
Rudas páginas cuneiformes,
Cómo unos rizos cenicientos y negros
Se tornan plateados de repente,
La sonrisa se marchita en los labios dóciles
Y en una risa seca tiembla el pavor.*

...

*De nuevo se acercó la hora del recuerdo
Os veo, os oigo, os siento:
A aquella a la que a duras penas
empujaron hacia la ventana,
A quien sus pies no pisan su tierra natal,
A la que agitando su bella cabeza
Dijo: "Vengo aquí, como si fuera a casa."*

Anna Ajmátova
(tradução do russo para o espanhol
de Jesús Garcia Gabaldón)

RESUMO

Esta tese é o resultado de um processo de pesquisa e criação de um roteiro cinematográfico autoral a partir do diálogo com a literatura de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski (1821-1881) e na perspectiva da proposta de transcrição da literatura para o cinema. Reflexões estéticas e teóricas sobre o roteiro, as especificidades da dramaturgia audiovisual e a abordagem da literatura pelo roteirista no processo de transcrição são alguns dos temas pesquisados. O roteiro *O Homem da Cella 1846* é livremente inspirado nas novelas *A Senhora* (1846) e *Memórias do Subsolo* (1864) e transpõe os personagens dostoiévskianos para o século XXI, numa grande metrópole. A narrativa ficcional foi construída numa estrutura de contrapontos, em que cenas realistas se misturam com sonhos, delírios e fragmentos caóticos de lembranças. O roteiro se estrutura num arco do tempo no qual vemos, simultaneamente, o escritor preso e o jovem sonhador em suas lembranças de juventude.

Palavras-chave: Roteiro cinematográfico, Cinema, Literatura, Dramaturgia audiovisual, Transcrição.

ABSTRACT

This thesis is the result of a research and creation process of a copyrighted screenplay from the dialogue with the works of Feodor Mikhailovich Dostoevsky (1821 - 1881) and within the proposed transcreation from literature to film. Aesthetic and theoretical reflections on the screenplay, the specificities of the drama and the visual approach of the literature by the screenwriter in the process of transcreation are some of the researched topics. The script *The Man of 1846 Cell* is freely inspired by the novels *The Landlady* (1846) and *Notes from Underground Man* (1864) and transposes the Dostoevskian characters for the twenty-first century, in a great metropolis. The fictional narrative was built on a counterpoint structure, where realistic scenes are mixed with dreams, delusions and chaotic fragments of memories. The screenplay is structured in an arc of time where we see both the stuck writer and the young dreamer in their memories of youth.

Key Words: Screenplay, Film, Literature, Audiovisual dramaturgy, Transcreation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Retrato de Dostoiévski pintado por Perov	6
Figura 2	Estátua de Dostoiévski na frente da Biblioteca Nacional Lênin em Moscou.....	10
Figura 3	Mural na estação de metrô Dostoievskaia em Moscou	28
Figura 4	Estátua em praça de São Petersburgo	32
Figura 5	Mural na Estação de Metrô Dostoievskaia em Moscou.....	33
Figura 6	Mural na Estação de Metrô Dostoievskaia em Moscou.....	34
Figura 7	Mural na Estação de Metrô Dostoievskaia em Moscou.....	35
Figura 8	Mural na Estação de Metrô Dostoievskaia em Moscou.....	36
Figura 9	Estátua de Dostoiévski na frente do Hospital em Moscou, ao lado da casa em que viveu sua infância, hoje Museu Dostoiévski.....	37
Figura 10	Litogravura de São Petersburgo no século XIX.....	40
Figura 11	Litogravura de São Petersburgo no século XIX.....	41
Figura 12	Litogravura de São Petersburgo no século XIX.....	42
Figura 13	Fotografia de São Petersburgo em 1903	43
Figura 14	Fotografia de São Petersburgo em 1903	44
Figura 15	Fotografia de São Petersburgo em 1903	45
Figura 16	Vista de São Petersburgo.....	46
Figura 17	Vista de São Petersburgo.....	48
Figura 18	Vista de São Petersburgo.....	49
Figura 19	Vista de São Petersburgo.....	50
Figura 20	Vista de São Petersburgo.....	51
Figura 21	Vista de São Petersburgo.....	52
Figura 22	Vista da Avenida Niévski em São Petersburgo	53
Figura 23	Vista de edificações da Avenida Niévski em São Petersburgo	54
Figura 24	Vista de São Petersburgo.....	55

Figura 25	Vista de São Petersburgo.....	56
Figura 26	Vista de São Petersburgo.....	57
Figura 27	Vista de São Petersburgo.....	58
Figura 28	Vista de São Petersburgo.....	59
Figura 29	Imagens da Cracolândia em São Paulo	60
Figura 30	Imagens da Cracolândia em São Paulo	61
Figura 31	Imagens da Cracolândia em São Paulo	62
Figura 32	Museu Dostoiévski em São Petersburgo, 2012.....	238
Figura 33	Estação de metrô Dostoievskiaia em Moscou, 2012.....	239

SUMÁRIO

PARTE I - ANÁLISE DO PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO	1
1 INTRODUÇÃO	3
1.1 OBJETIVOS.....	5
2 FIÓDOR MIKHÁILOVITCH DOSTOIÉVSKI	7
2.1 O HOMEM	7
2.2 O ESCRITOR.....	10
2.2.1 Publicações de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski	14
2.2.2 Filmografia (Filmes baseados na obra de Fiódor Dostoiévski).....	16
2.3 O MITO	28
3 A PRESENÇA DA CIDADE NA LITERATURA DE DOSTOIÉVSKI	39
4 A CONSTRUÇÃO DE IMAGENS E SONS NA ESTRUTURA DO ROTEIRO	63
5 O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO	73
6 A SENHORIA E MEMÓRIAS DO SUBSOLO	83
7 A AUTORIA NO PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO	89
8 A CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS	97
9 O UNIVERSO PLURALISTA DE DOSTOIÉVSKI	103
10 A ESPECIFICIDADE DA DRAMATURGIA	107
11 A POÉTICA DO AUTOR	111
12 A CONSTRUÇÃO DO ROTEIRO	115
PARTE II: O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO - O HOMEM DA CELA 1846...	127
13 ROTEIRO: O HOMEM DA CELA 1846	129
14 CONSIDERAÇÕES FINAIS	237
REFERÊNCIAS	241

PARTE I - ANÁLISE DO PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho nasceu do desejo de desenvolver uma escrita para o cinema, um roteiro criado a partir de uma obra da literatura. Nasceu, também, da vontade de refletir sobre o próprio processo de criação, dentro de uma perspectiva acadêmica, em que a arte pode ser construída e pensada.

A escolha do autor Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski não foi por acaso nem aleatória, mas sim uma escolha de um escritor cujas obras principais eu havia lido ao longo dos anos e, neste momento, acreditei que poderia estabelecer um diálogo vivo e dinâmico com a sua literatura.

Depois de escolher o autor, selecionei uma obra menor dentro da sua obra maior. Esta foi uma opção consciente por acreditar que no espaço acadêmico de um doutorado eu poderia experimentar e me aprofundar verticalmente no processo de criação do jovem Dostoiévski.

A primeira leitura que fiz da novela *A Senhoria* na tradução de Fátima Bianchi foi alguns anos antes de ingressar no doutorado. As sensações que esta leitura me provocou são bastante nítidas para mim até hoje. Um misto de sonho e delírio acompanha o personagem inicialmente projetado para ser o protagonista, numa descida vertiginosa a um ambiente característico dos subúrbios de uma grande cidade. Nesse cenário de velhas edificações, cortiços, pensões, igrejas, bares, misticismo e relações afetivas permeadas de abusos e dominação, o personagem fragiliza-se cada vez mais ao entrar em contato com um casal formado por uma bela jovem e um velho enigmático.

Ao ler a novela pela primeira vez, percebi claramente as fragilidades desse texto, pois a novela *A Senhoria* foi escrita por Dostoiévski em 1846, quando ele tinha somente 26 anos de idade e havia publicado apenas três livros. Tudo é novo para este jovem escritor, e sua maior ousadia foi romper com todas as normas da crítica vigente que o havia consagrado no primeiro livro *Gente Pobre*. No período da publicação da novela *A Senhoria*, o crítico Belínski e sua plêiade defendem a

estética do realismo social e se opõem radicalmente a qualquer influência romântica. Na busca por uma linguagem própria, Dostoiévski é acusado de retomar um estilo literário vinculado ao romantismo apesar de ousar ao criar uma novela em que sonho, delírio e realidade se confundem. Sensações estéticas a partir das relações entre os três personagens mergulhados nesse ambiente suburbano me trouxeram, numa primeira leitura, imagens cinematográficas.

Quando proponho o projeto para o Doutorado em Multimeios da UNICAMP, dentro da linha de pesquisa de Literatura e Cinema, resgato essas impressões da primeira leitura e, mesmo consciente das fraquezas literárias desta novela, me proponho a dialogar com Dostoiévski, transcribindo esta história e trazendo esses personagens para o século XXI.

Esta empreitada me permitiu uma convivência profunda com a vida e a obra deste autor. Durante o processo de ler e reler todas as obras de Dostoiévski a que tive acesso, paralelamente, eu realizei uma pesquisa sobre a sua vida e a sua trajetória como escritor.

Tive o privilégio de receber da Fundação Araucária da Secretaria de Ciência e Tecnologia do Estado do Paraná um apoio financeiro para uma viagem à Rússia, que realizei em março e abril de 2012. Conhecer São Petersburgo e Moscou foi muito mais do que visitar os museus dedicados a Dostoiévski, foi principalmente penetrar num país tão distante, ouvir a língua desse povo, ver suas características específicas e fundadoras que marcaram indelevelmente a escrita deste autor.

O objetivo principal desta tese de doutorado é a criação de um roteiro cinematográfico autoral a partir do diálogo com a literatura de Dostoiévski. Este roteiro encontra-se na segunda parte da tese. Na primeira parte, faço reflexões sobre o processo de construção de um roteiro de ficção, destinado ao cinema de longa-metragem, que parte de uma obra literária, contribuindo para a construção de uma metodologia de processo criativo mediante a transcrição de uma obra literária para o cinema.

Durante a pesquisa e criação do roteiro, encontrei correlações entre o personagem do sonhador da novela *A Senhoria* e o homem do subterrâneo, personagem da novela *O Homem do Subsolo*, publicada em 1864. O roteiro que resultou deste projeto de pesquisa e criação chama-se *O homem da cela 1846* e é livremente inspirado nas duas novelas, *A Senhoria* e *O Homem do Subsolo*, traçando um arco no tempo e criando um personagem de um escritor que, simbolicamente, traz para a cena um *alter-ego* do escritor Dostoiévski, na figura do *Homem do Subsolo*.

No roteiro *O homem da cela 1846*, este homem preso numa cela, é um escritor encarcerado que tenta reconstituir a sua própria história em meio ao processo de criação como escritor.

O roteiro está impregnado pela escrita de Dostoiévski, pois na voz do homem prisioneiro estão trechos de cartas de Dostoiévski para o seu irmão, frases de outras histórias de Dostoiévski como *O Adolescente* e *Os Demônios*, fragmentos do pensamento do escritor que se misturam à minha própria escrita.

O nome do filme *O homem da cela 1846* é uma referência ao ano 1846 em que Dostoiévski iniciou a escrita da novela *A Senhoria*.

Todo o trabalho de criação está centrado nesta possibilidade de diálogo com o pensamento e com a escrita de Fiódor Dostoiévski.

1.1 OBJETIVOS

- Desenvolver um roteiro cinematográfico a partir de uma obra literária num processo de transcrição.
- Analisar o processo de criação artística e tecer reflexões sobre este processo.

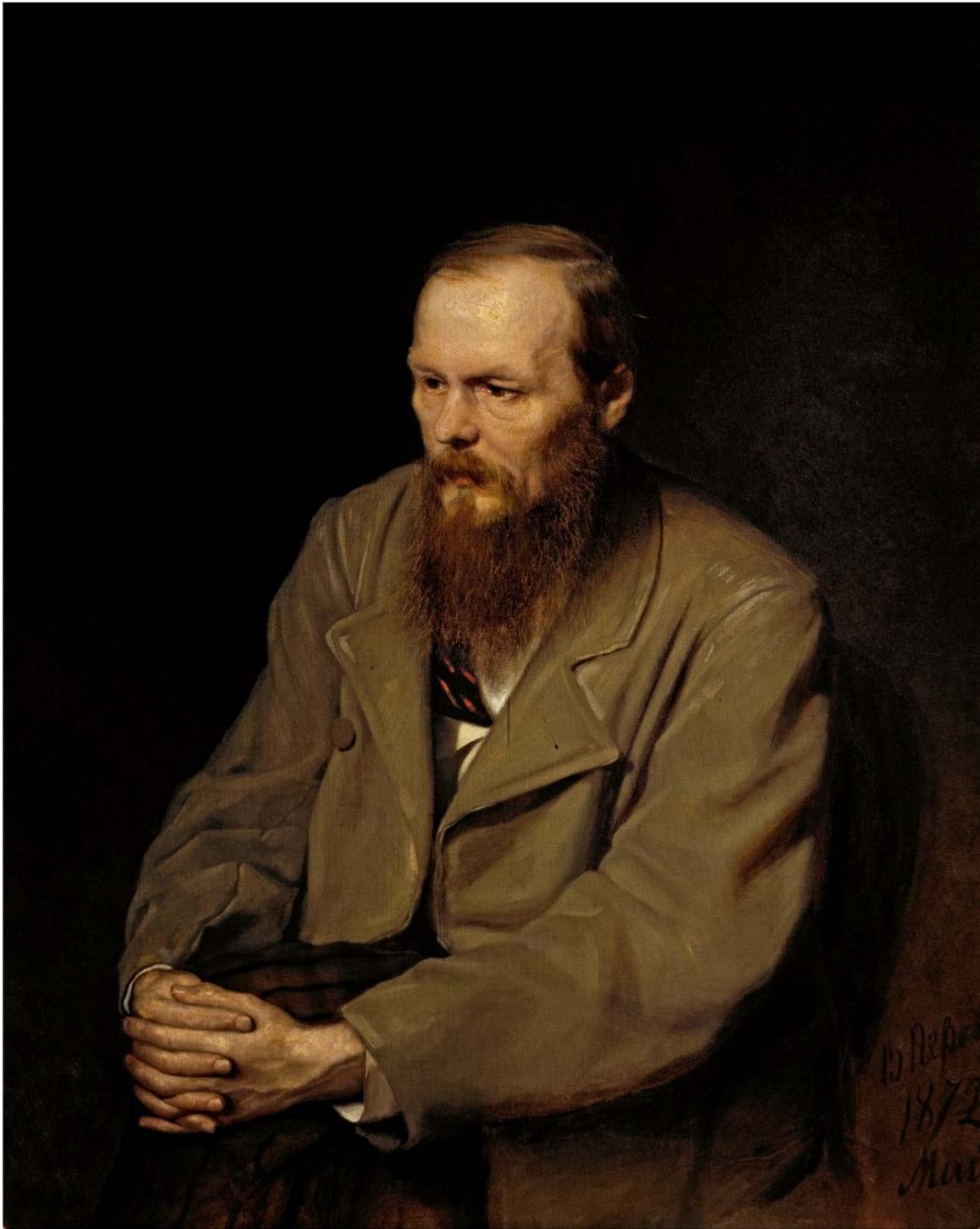


Figura 1 - Retrato de Dostoiévski pintado por Perov
Fonte: Galeria Tretiakov, Moscou.

2 FIÓDOR MIKHÁILOVITCH DOSTOIÉVSKI

2.1 O HOMEM

Dostoiévski é, sem dúvida, um dos mais importantes escritores da literatura ocidental criada no século XIX e sua obra permanece através dos séculos inquietante e capaz de manter um diálogo permanente com os leitores, com os escritores e com a crítica literária. Também em outras áreas do conhecimento os romances de Dostoiévski continuam sendo discutidos e citados, amparando teses de psicanálise, direito e filosofia. Seus personagens são emblemáticos e de grande força dramática.

Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski nasce em Moscou, em 30 de outubro de 1821, durante o reinado do czar Alexandre I, que, no período de 1820 a 1825, intensifica a repressão a qualquer manifestação explícita das ideias e tendências liberais. Nesse momento político da Rússia, sociedades secretas se organizam com objetivos moderados ou radicais. Alexandre I morre repentinamente, em novembro de 1825, e Nicolau I é coroado czar. Durante a coroação, as sociedades secretas desencadeiam um levante de oito horas, logo abortado, que teve o nome de Insurreição Decabrista. Dostoiévski cresce numa Rússia que vive à sombra da Insurreição Decabrista e sob um Estado policial instalado por Nicolau I.

Pelo lado paterno, Dostoiévski descendia da nobreza lituana, com vários homens seguindo uma carreira do clero não monástico. Seu pai foge da carreira sacerdotal e ingressa na Academia Imperial de Médicos Cirurgiões. Trabalha num hospital de Moscou e em vários postos como oficial médico. Sua ascensão no serviço público lhe dá o direito legal de reivindicar o status de nobre e, em 1828, tem a autorização para inscrever seu nome e dos dois filhos, Mikhail e Fiódor, nos registros da nobreza hereditária de Moscou, mas estes jamais usufruíram da ascendência nobre.

Dostoiévski passa os primeiros treze anos de vida dentro de casa quando então começa a frequentar uma escola. Nesse período, convive muito com a sua mãe, de personalidade amorosa e alegre, ao contrário do pai, muito severo e sofrendo de uma doença nervosa e depressiva. O casal constitui uma família de oito filhos, e Fiódor é o segundo filho homem. Em 1833, Fiódor e Mikhail saem de casa para frequentar um externato e um ano depois são mandados para o melhor internato de Moscou.

O pai de Dostoiévski adquire em 1831 uma propriedade rural que incluía servos camponeses, situada próxima a Moscou, chamada Darovóie. Um ano depois, compra mais uma propriedade e a família se vê endividada. A mãe de Dostoiévski, Maria Fiódorovna se ocupa com a administração das terras e sua relação com os servos se caracteriza pela bondade. Em 1836 a mãe adoece e morre. Com a morte da mãe, um grande golpe emocional para Fiódor, segue-se um período na Academia de Engenharia Militar de São Petersburgo. Fiódor e seu irmão Mikhail não desejavam ser engenheiros militares, mas o pai determinou isso para eles. Os dois filhos sonhavam com uma carreira literária.

Dostoiévski ficou conhecido não só pela qualidade literária das suas obras, mas também por suas tragédias pessoais: a epilepsia que o acompanhou durante toda a vida (existem versões diferentes sobre o primeiro ataque, se na infância ou adolescência ou quando o pai morre); a morte da mãe quando ele era ainda adolescente, a morte do seu pai assassinado por seus servos na fazenda e sua constante dificuldade financeira e endividamento.

Mas, sem dúvida, um dos fatos mais marcantes da biografia de Dostoiévski foi o seu envolvimento em 1848-1849 com um grupo secreto que se dedica a discutir uma oposição revolucionária à escravização dos camponeses, contrários ao czarismo vigente, o Círculo de Petrachévski. Dostoiévski, assim como os demais membros do grupo, é preso, condenado e deportado para a Sibéria. Por oito meses, Dostoiévski ficou preso na Fortaleza de Pedro e Paulo, em São Petersburgo. Nesse período, o seu grupo foi levado um dia para uma praça pública e avisado de que seriam executados. Na verdade, foi uma farsa e antes

que a execução começasse chegou um mensageiro com o perdão do czar. Dostoiévski ficará profundamente marcado por esse momento crucial, relatando-o no romance *O Idiota* e também pelos anos de trabalhos forçados na Sibéria, que descreve em *Recordações da Casa dos Mortos*.

Quando é solto, permanece na Sibéria por alguns anos servindo como militar, impedido ainda de voltar a Moscou e São Petersburgo. Na Sibéria se casa com uma viúva e assume o seu filho como enteado. Proibido de voltar a Moscou ou São Petersburgo, consegue autorização para se instalar nas proximidades de Moscou e só consegue retornar a São Petersburgo em 1859. Constrói novamente sua carreira literária e, junto com seu irmão, cria e dirige revistas e jornais literários. Com a morte do irmão, assume a responsabilidade de sustentar sua cunhada e sobrinhos, além do seu enteado, vivendo todo o tempo endividado e cobrado por todos. Casa-se novamente com Anna Grigorievna, sua estenografa, e com ela consegue criar uma família, publicar seus próprios livros e desenvolver o seu projeto literário.

Devido às dívidas que se acumulavam, Dostoiévski e sua esposa Anna Grigorievna vivem um período no exterior, fugindo dos credores. Nesse período, Dostoiévski pedia dinheiro emprestado a todos os amigos russos e o perdia na roleta. Durante os quatro anos do exílio voluntário, Dostoiévski e Anna têm uma filha, Sonia, que morre ainda bebê, em 1867. Depois terão mais três filhos: Liubov em 1869, Fiódor em 1871 e Aliocha em 1875 (que morre ainda criança em 1878, de convulsões).

Com intensa atividade jornalística, Dostoiévski consolida seu projeto de autor, alcançando ainda em vida grande sucesso com suas obras da maturidade como *Crime e Castigo*, *Recordações da Casa dos Mortos*, *O Homem do Subsolo*, *O Idiota*, *Os Demônios* e *Os Irmãos Karamázov*.

Sua escrita é profundamente enraizada no seu povo, na sua cidade e nas suas experiências pessoais. Por seu temperamento, por seu projeto literário como escritor desde muito jovem, mas, significativamente, pela discussão de ideias

que perpassam todos os seus textos, Dostoiévski é respeitado em todo o mundo ocidental por seu talento como escritor.



Figura 2 - Estátua de Dostoiévski na frente da Biblioteca Nacional Lênin em Moscou
Fonte: A autora, 2012

2.2 O ESCRITOR

No início do século XIX, a Rússia era um país imensamente atrasado onde apenas uma pequena parcela da população tinha instrução, sendo que os escritores formavam um grupo seletivo dentro de uma sociedade com um regime escravagista e absolutista. Nesse ambiente, os literatos se envolvem com o romantismo e depois com o realismo, que começa a se formar ainda nos anos 20.

Na segunda metade do século XVII, até o começo do século XVIII a Rússia vive um processo de reformas políticas e sociais, empreendidas pelo Czar Pedro I e pela Czarina Catarina II, que tiveram como efeito principal a integração da Rússia na cultura europeia. Na literatura, os poetas Kantemir, Trediakovski e Lomonosov transformam o sistema de versificação tônica em um sistema silábico. Os escritores adaptam-se às principais ideias aristotélicas e, em particular, à concepção dos três estilos literários: lírico, épico e dramático.

Mas a decisiva incorporação da literatura russa à modernidade literária só acontece a partir de 1820, com o romantismo, o que teve um efeito catártico e revolucionário nas letras russas. O romantismo russo se encarna na vida e na obra de Alexander Pushkin, que é considerado o maior poeta nacional russo pela decisiva transformação do sistema de gêneros literários, tanto por seu trabalho transcriador e intercultural como pelo caráter inovador de seus versos, imagens e estrofes, assim como por sua reflexiva consciência linguística e literária. Na produção lírica de Pushkin, destacam-se seus grandes poemas épico-narrativos e suas incursões na prosa e no drama. Mas, sobretudo, sua novela em verso *Eugenio Oneguin* é uma obra marcante para todas as gerações da literatura russa que o sucederam (FRANK, 2008).

A revolução literária de Pushkin é continuada por dois grandes românticos russos Mijail Liérmontov e Nikolai Gógol, com *Um herói do nosso tempo* e *Almas Mortas*, respectivamente. Estas obras contribuíram decisivamente para o desenvolvimento da prosa literária e para a germinação da novela na Rússia, gênero que alcançaria seu máximo apogeu de 1860 a 1890, com a literatura de Dostoiévski, Tolstoi e Turguéniev. A partir de 1890 aparecem na cena literária russa os primeiros poetas simbolistas. Com eles chega o modernismo, que representa a resposta artística da modernização social, econômica e política empreendida pela Rússia no final do século XIX. Uma modernização que gera certa prosperidade nas grandes metrópoles: Moscou e São Petersburgo, onde surge uma nova classe social, a *intelligentsia*.

Durante o período de sua formação Dostoiévski sofre grande influência do poeta Aleksander Pushkin. Também é importante destacar a influência dos princípios do romantismo metafísico nos anos de formação de Dostoiévski, quando lia tudo de Hoffmann e de Goethe. Sinais da imersão de Dostoiévski na obra de Hoffmann podem ser encontrados nos seus primeiros textos, inclusive *A Senhoria*.

Em 1845, Dostoiévski era um escritor desconhecido e, da noite para o dia, torna-se um sucesso ao receber o apoio de Belínski, principal crítico literário da época, que considerou o seu primeiro romance, *Gente Pobre*, completamente de acordo com suas buscas ideológicas e com as premissas da "escola natural". O termo "escola natural" foi usado para designar a tendência literária russa que surge a partir da obra de Gógol (BIANCHI, 2006). Na década de 1830, a cultura russa vive uma transição entre o predomínio da literatura romântica e da filosofia idealista alemã e o avanço da influência do romantismo social francês que veio a ser chamado de realismo e na Rússia de naturalismo (FRANK, 2008a, p.141).

O impacto da presença do escritor alemão Hoffmann na literatura russa foi muito amplo. Mas também Schiller e Balzac serão influências literárias fundamentais para o jovem escritor Dostoiévski. Balzac não só o influenciou literariamente, como também contribuiu para a sua formação social e política. Como toda a sua geração, Dostoiévski foi também inicialmente influenciado por Gógol e George Sand.

Victor Hugo é outro autor francês que influenciou profundamente a escrita de Dostoiévski, no período de 1830, quando seus livros tornam-se um símbolo do humanitarismo social. Quando Dostoiévski escreve o seu romance *O Idiota*, nas primeiras páginas o príncipe relata os momentos finais da execução em praça pública de um condenado à morte, fato que ele afirma ter presenciado. Nesse trecho do romance Dostoiévski dialoga com a obra *Le dernier jour d'un condamné*, de Victor Hugo, falando de sua própria experiência e sensações vividas por um condenado à morte, ao esperar pela execução anunciada que, no caso de Dostoiévski, revelou-se uma farsa.

Em sua complexa formação literária, Dostoiévski reúne leituras vinculadas ao romantismo metafísico cristão e à filantropia do romantismo social francês. "Essas forças em confronto atuaram sobre Dostoiévski como dois imperativos, um de ordem moral, outro religioso, e o equilíbrio dessas pressões opostas ajuda a explicar o impacto sempre trágico de suas melhores obras literárias". (FRANK, 2008a, p.154).

Nos anos 40, as questões estéticas, políticas e sociais se encontram muito próximas e a *intelligentsia* progressista parte para buscas ideológicas intensas para sair da crise, em meio a discussões acaloradas (BIANCHI, 2006). É nesse ambiente que o crítico Belínski passa a criticar o romantismo, acreditando que esta corrente literária endossa um movimento conservador burguês. Belínski se preocupa com o futuro da "escola natural", descobrindo em Gógol o princípio da arte contemporânea. No início da sua atividade como crítico, Belínski dizia que Hoffman era tão grande quanto Shakespeare, mas no momento em que Dostoiévski publica *A Senhoria* essa posição do crítico havia mudado radicalmente, passando a execrar qualquer influência do hoffmannismo.

Além da sua atividade como escritor, Dostoiévski tem intensa atividade jornalística na década de 1860. As revistas *O Tempo* e *A Época*, criadas e dirigidas pelos irmãos Dostoiévski, Fiódor e Mikhail, desempenharam na literatura russa o papel de intérpretes de uma corrente sociocultural independente, chamada de *pótchvienstvo*. Este nome deriva da palavra *potchva*, que significa solo e também pode ter o sentido de fundação ou apoio. Os principais representantes dessa tendência foram Fiódor Dostoiévski, Nikolai Strákhov e Apolon Grigóriev.

Em 1861, *O Tempo* inicia suas atividades e no anúncio do programa editorial há uma declaração de princípios que foi redigida por Fiódor Dostoiévski, mas não assinada por ele porque como um ex-condenado o seu nome não podia aparecer no editorial da revista. Os *pótchvieniki* acreditavam que as questões sociopolíticas do momento seriam secundárias em relação à grande tarefa de promover uma nova síntese cultural da Rússia (FRANK, 2002). Esta era uma posição contrária à intelectualidade radical que acreditava que todas as questões eram secundárias em relação à melhoria das condições de vida dos camponeses. No

editorial, Dostoiévski tenta colocar sua posição acima da briga entre eslavófilos e ocidentalistas.

Dostoiévski exerce, por alguns anos, a função de editor e colaborador na revista *o Tempo*, além das suas publicações de folhetins (*Humilhados e Ofendidos*; *Recordações da Casa dos Mortos*). Em maio de 1863 a revista literária *O Tempo* foi fechada pelo governo. Em 1864 os irmãos Dostoiévski lançam outra revista, *A Época*, na qual é impressa *Memórias do Subsolo*. Mikhail morre em 9 de julho de 1864 e Dostoiévski assume a direção da revista que já avolumava dívidas. Ainda assim, continua o trabalho do seu irmão e assume o provimento das necessidades da viúva e dos sobrinhos órfãos. Mais tarde, Dostoiévski irá arrepender-se de não ter fechado a revista naquele momento, pois as dívidas se acumularam arrastando-o a uma situação financeira insustentável. A revista *A Época* publicou *Memórias do Subsolo*, de Dostoiévski; *Os Fantasmás*, de Turguiênev; *Lady MacBeth de Mtsensk*, de Leskov e as memórias de Apolon Grigóriev. No último número da revista, Dostoiévski publica *O Crocodilo*, um conto que jamais terminou.

Durante mais de vinte anos, Dostoiévski se encontrará enredado em dívidas advindas da revista literária *A Época* e dos compromissos assumidos com a família do seu irmão Mikhail, após a sua morte.

2.2.1 Publicações de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski

- **Primeira Fase - Novelas e Contos da Juventude:**
 - 1845/ 1846 - *Gente Pobre*
 - 1846 - *O Duplo*
 - 1846/1847 - *Folhetins de São Petersburgo: O Senhor Prokhártchin; Um Coração Frágil; Um Romance em Nove Cartas; Um Ladrão Honesto*

- 1846/1847 - *A Senhoria ou A Dona da Casa*
- 1848 - *Noites Brancas*
- 1849 - *Niétotchka Niezvânova*

- **Segunda Fase - A volta a São Petersburgo:**
 - 1859 - *O Sonho do Tio*
 - 1859 - *A aldeia de Stepántchikovo*
 - 1861 - *Humilhados e Ofendidos*
 - 1860/1862 - *Recordações da Casa dos Mortos ou Memórias das Casas dos Mortos*
 - 1862/1863 - *Notas de Inverno sobre Impressões de Verão*
 - 1862 - *O Crocodilo*
 - 1864 - *Memórias do Subsolo ou Memórias do Subterrâneo*

- **Terceira Fase - A maturidade literária:**
 - 1866 - *Crime e Castigo*
 - 1866 - *O Jogador: apontamentos de um homem moço*
 - 1868/1869 - *O Idiota*
 - 1870 - *O Eterno Marido*
 - 1873 - *Os Demônios*
 - 1875 - *O Adolescente*
 - 1876 - *A Dócil*
 - 1873/1878 - *Diário de um Escritor*
 - 1880 - *Os Irmãos Karamázov*
 - 1881 - *O Sonho de um Homem Ridículo*

2.2.2 Filmografia (Filmes baseados na obra de Fiódor Dostoiévski)

- **O Assassino Dimitri Karamázov (1931) - Erich Engels, Fyodor Otsep**

Filme baseado na obra *Os Irmãos Karamázov* de Dostoiévski. É uma adaptação parcial da obra do escritor russo, centrada no fato criminoso, o assassinato do pai de Dimitri. Motivos passionais e questões familiares são temas centrais nessa película.

Baseado em: *Os Irmãos Karamázov* de Dostoiévski
Direção: Erich Engels, Fyodor Otsep
Gênero: Drama
Origem: Alemanha
Duração: 86 minutos
Qualidade: TVRip
Servidor: Torrent



- **Myortvyy Dom (1932) - Vasili Fyodorov**

Realizado na antiga União Soviética, o filme apresenta ao público a vida de um dos principais escritores russos de todos os tempos, Dostoiévski. O roteiro é baseado no livro autobiográfico do autor, com momentos marcantes como o discurso diante da estátua de Pushkin, a sua participação no Círculo de Petrachévski e a farsa da execução promovida pelo Czar Nicolai I estão presentes no filme.

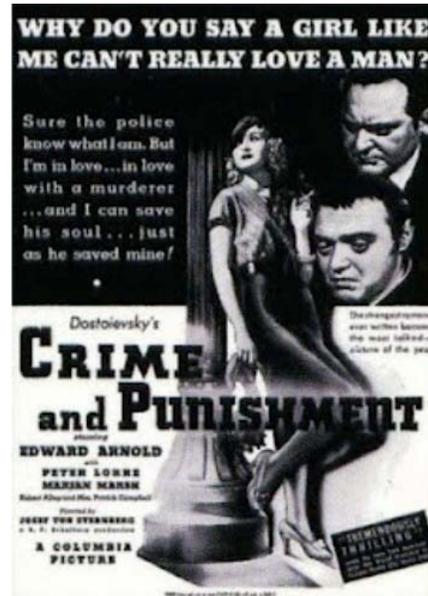
Baseado em: *Recordações da Casa dos Mortos* de Dostoiévski
Direção: Vasili Fvodorov
Gênero: Drama
Origem: Rússia
Duração: 60 minutos



- **Crime e Castigo (1935) - Josef Von Sternberg**

Adaptação de *Crime e Castigo*, conta a história de Raskolnikóv e o assassinato da velha usurária. O filme é centrado na relação entre o Inspetor Porfírio e o estudante Raskolnikóv, num jogo psicológico de gato e rato. A partir do crime, surge a ideia da culpa e a densidade do castigo da própria consciência.

Baseado em: *Crime e Castigo* de Dostoiévski
Direção: Josef Von Sternberg
Gênero: Drama
Origem: Estados Unidos
Duração: 88 minutos
Qualidade: DVDRip
Servidor: Torrent



- **O Idiota (1951) - Kurosawa**

Uma transposição da história russa para uma ambientação no Japão. Kurosawa consegue manter o núcleo poético e dramático dos personagens em sua essência. Carregado de dramaticidade, o roteiro respeita a narrativa de Dostoiévski. O filme teria 265 minutos, mas Kurosawa teve que cortá-lo.

Título Original: Hakuchi
Ano: 1951
País: Japão
Gênero: Drama
Direção: Akira Kurosawa
Produção: Takashi Koide
Roteiro: Fyodor Dostoiévski, Akira Kurosawa
Duração: 166 min
Fotografia: Toshio Ubukata
Música: Fumio Hayasaka
Elenco: Setsuko Hara, Taeko Masayuki Mori, Toshirô Mifune



▪ **Noites Brancas (1957) - Luchino Visconti**

Baseado no conto de Dostoiévski, o filme é um clássico do cinema italiano, vencedor do Leão de Prata no Festival de Veneza. Visconti resgata a poeticidade do conto russo, com muitos silêncios e personagens que se relacionam delicadamente entre si e com a paisagem onírica da cidade. O filme marca o encontro de Visconti e o cenógrafo Mario Garbuglia, que cria uma Livorno metafísica, ambientada numa atmosfera onírica poética, num cenário totalmente construído em estúdio.

Baseado em: *Noites Brancas*, conto de Dostoiévski
Direção: Luchino Visconti
Gênero: Drama
Origem: França/Itália
Duração: 97 minutos
Elenco: Marcello Mastroiani, Maria Schell e Jean Marais



▪ **Os Irmãos Karamázov (1958) - Richard Brooks**

A adaptação de Richard Brooks tem sua maior força no trabalho dos atores e na composição dos personagens. A adaptação é totalmente fiel ao romance de Dostoiévski, que gira em torno das relações passionais dos filhos de Karamázov e da sua morte.

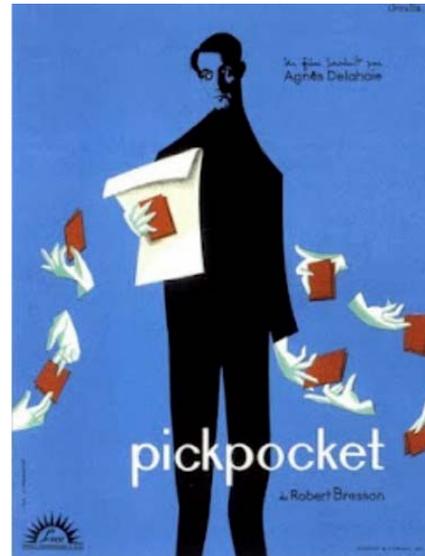
Baseado em: *Os Irmãos Karamázov* de Dostoiévski
Direção: Richard Brooks
Roteiro: Richard Brooks, Julius J. Epstein e Philip G. Epstein
Gênero: Drama
Elenco: Yul Brynner, Maria Schell, Lee J. Cobb, Claire Bloom, William Shatner e Richard Basehart
Origem: Estados Unidos
Duração: 145 minutos
Qualidade: TVRip
Servidor: Torrent



- **Pickpocket (Batedor de Carteiras) (1959) - Robert Bresson**

Inspirando-se livremente no romance *Crime e Castigo*, Bresson nos conta, com seu rigor característico, a trajetória de um batedor de carteiras chamado Michel. O filme em preto e branco tem uma bela fotografia e muitos momentos de silêncio e concentração. Bresson utiliza metonímias para dar destaque às atividades do assaltante e o desenvolvimento da sua carreira no crime. Bresson diz numa entrevista que mais do que contar uma história ele queria que as pessoas sentissem a atmosfera que rodeia um ladrão e a solidão que confina o protagonista em sua obsessão de se tornar um assaltante.

Baseado em: *Crime e Castigo* de Dostoiévski
Direção: Robert Bresson
Gênero: Drama
Origem: França
Duração: 75 minutos
Duração: 75 minutos
Elenco: Martin Lasalle, Marika Green, Jean Pélégui
Qualidade: DVDRip
Servidor: Torrent



- **Os Irmãos Karamázov (1969) - Ivan Pyryev, Kirill Lavrov, Mikhail Ulyanov**

O filme de 1969 apresenta Fiódor Karamázov como um velho mesquinho pai de três filhos que estão em busca do seu dinheiro. Os irmãos são Dimitri, um jogador, Ivan, um pensador, e Alieksiêi, um monge. *Os Irmãos Karamázov* é um apaixonado romance filosófico que mergulha profundamente nos debates éticos sobre Deus, o livre arbítrio e a moralidade. Dividido em três partes de aproximadamente 70 minutos.

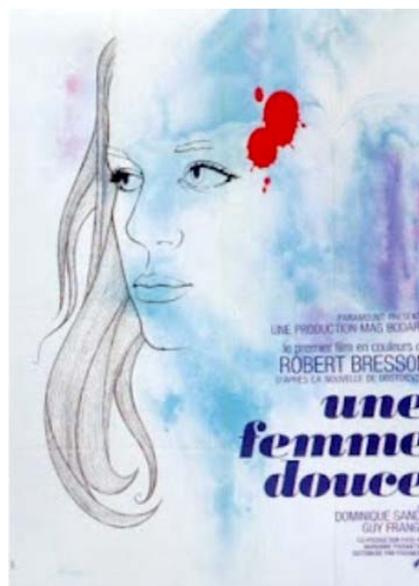
Baseado em: *Os Irmãos Karamázov* de Dostoiévski
Direção: Ivan Pyryev, Kirill Lavrov e Mikhail Ulyanov.
Gênero: Drama
Origem: União Soviética
Duração: 215 minutos
Qualidade: DVDRip
Servidor: Torrent



▪ **Une Femme Douce (Uma Mulher Delicada) (1969) - Robert Bresson**

Primeiro filme de Bresson em cores, a história de uma jovem mulher e sua vida ao lado do marido é contada por meio de diversos ciclos e *flashbacks*. As diferenças profundas entre os dois se acentuam e o ar calculista do marido leva-a à loucura e a um frustrado plano de matar o marido e, por fim, ao suicídio.

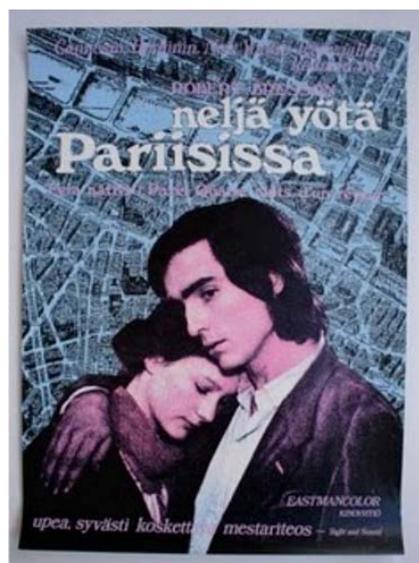
Baseado em: *Uma criatura gentil*, conto de Dostoiévski
Direção: Robert Bresson
Gênero: Drama
Origem: França
Duração: 88 minutos
Qualidade: DVDRip
Servidor: Torrent



▪ **As Quatro Noites de um Sonhador (1971) - Robert Bresson**

Baseado livremente no conto *Noites Brancas*, Bresson conta a história de um jovem pintor, Jacques que encontra uma garota chamada Marthe quando ela parece querer se suicidar. Eles passam a conversar e se tornam amigos. Enquanto Marthe espera a volta de seu amante, as histórias dos dois são contadas, revelando Jacques como um sonhador e criando um novo tipo de relacionamento entre eles.

Baseado em: *Noites Brancas*, conto de Dostoiévski
Direção: Robert Bresson
Gênero: Drama
Origem: França
Duração: 80 minutos
Qualidade: DVDRip
Servidor: Torrent



- **Crime e Castigo (1971) - Lev Kulidzhanov**

A história de Raskolnikóv, um estudante de São Petersburgo que, sem recursos econômicos, mas com um complexo de superioridade, assassina uma agiota que considera uma nódoa da sociedade. Depois de cometer o crime, a sua vida debate-se entre o amor que sente por Sônia, uma jovem prostituta, e o peso dos remorsos que o igualam aos restantes mortais. Uma instigante adaptação do romance.

Baseado em: *Crime e Castigo* de Dostoiévski

Direção: Lev Kulidzhanov

Gênero: Drama

Origem: Rússia

Duração: 208 minutos

Qualidade: DVDRip

Servidor: Torrent



- **Partner (1968) - Bernardo Bertolucci**

Baseando-se livremente em *O Duplo*, Bertolucci nos conta a história de Jacob, um estudante com ideias revolucionárias cuja existência solitária é abalada pelo aparecimento de seu duplo, que o incentiva a ter um maior engajamento político. Inspirado pelas teorias de Karl Marx, Sigmund Freud e Jean-Luc Godard, Bertolucci realizou um fascinante filme - manifesto que capta os principais dilemas da geração de 1968.

Baseado em *O Duplo* de Dostoiévski

Direção: Bernardo Bertolucci

Gênero: Drama

Origem: Itália

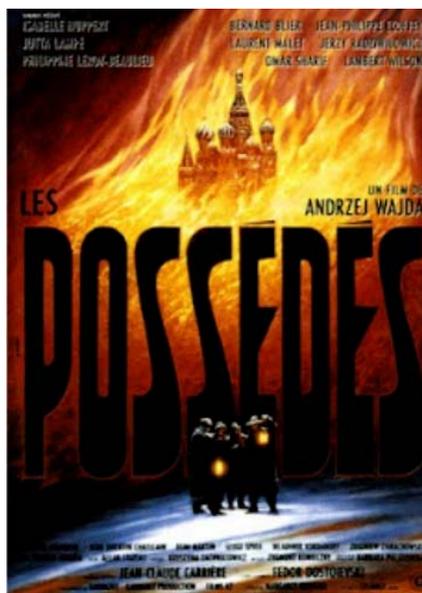
Duração: 105 minutos



▪ **Os Possessos (1988) - Andrzej Wajda**

Por volta de 1870, um grupo de revolucionários místicos de uma cidadezinha do interior da Rússia decide derrubar a ordem estabelecida. Liderados por um chefe hediondo e cínico, eles devotam corpo e alma ao seu Messias, o sinistro Stavroguine, aristocrata fanático e decadente. Baseado no romance *Os Demônios* de Dostoiévski.

Baseado em: *Os Demônios* de Dostoiévski
Direção: Andrzej Wajda
Gênero: Drama
Origem: França
Duração: 124 minutos



▪ **Sonho de um Homem Ridículo (1992) - Aleksandr Petrov**

A história se passa em São Petersburgo, onde um personagem desiludido com o mundo perambula pela cidade até que decide dar fim a sua própria vida. No caminho de volta a sua casa, encontra uma garotinha, em prantos, que implora por sua ajuda, porém ele a ignora e resolve continuar. Chegando em casa, o personagem pega o revólver para se matar e acaba adormecendo. Em seguida, ele tem um sonho estranho pelo qual encontra a verdade, numa sociedade ideal, livre da luxúria e do egoísmo humano.

Baseado em: *Sonho de um homem ridículo*, conto de Dostoiévski
Direção: Aleksander Petrov
Gênero: Drama/ Animação
Origem: Rússia
Duração: 20 minutos
Qualidade: DVDRip
Servidor: Torrent



▪ **Notas do Subterrâneo (1996) - Gary Walkow**

Homem solitário e amargo relembra, diante de uma câmera de vídeo, um fato ocorrido há 12 anos. Cheio de ódio de si mesmo, ele mantém um diário em vídeo, onde discute suas próprias deficiências, assim como as deficiências da sociedade contemporânea. Sua amargura transborda em um jantar acompanhado de seus velhos amigos de faculdade.

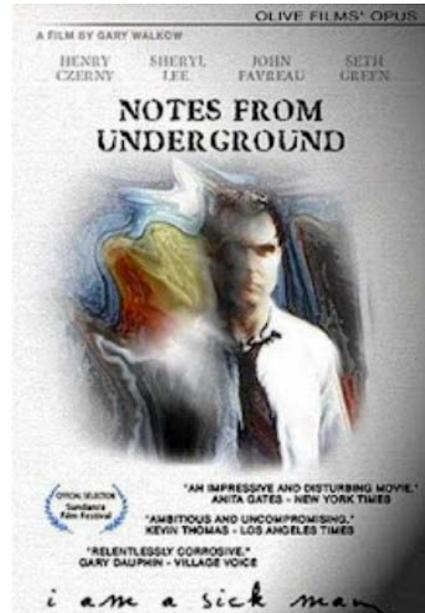
Baseado em: *Notas do Subsolo* de Dostoiévski

Direção: Gary Walkow

Gênero: Drama

Origem: Estados Unidos

Duração: 85 minutos



▪ **Crime e Castigo (1998) - Joseph Sargent**

Na São Petersburgo de 1856, o estudante Rodya Raskolnikóv é suspenso da Universidade, acusado de pertencer a um grupo de anarquistas. Rodya é muito inteligente, e acredita que certos indivíduos intelectualmente superiores, como Napoleão e ele próprio, estão acima da lei, podendo cometer todo tipo de transgressão, inclusive assassinatos, sem sofrer qualquer tipo de punição.

Baseados em: *Crime e Castigo* de Dostoiévski

Direção: Joseph Sargent

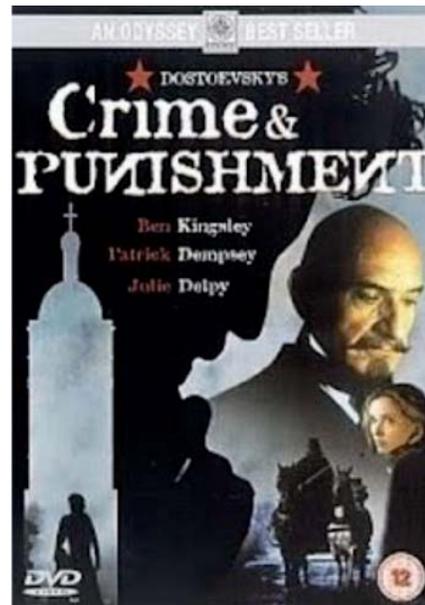
Gênero: Drama

Origem: Estados Unidos

Duração: 84 minutos

Qualidade: DVDRip

Servidor: Torrent



▪ **Série O Idiota (2003) - Vladimir Bortko**

A presente série é a versão cinematográfica mais completa e fidedigna já realizada até o momento, abrangendo a obra literária em sua totalidade. As locações, o requintado apuro no figurino, as atuações tão próximas ao que o romancista russo desejou expressar, assim como o próprio roteiro, são os pontos fortes da série.

Baseado em: *O Idiota* de Dostoiévski

Direção: Vladimir Bortko

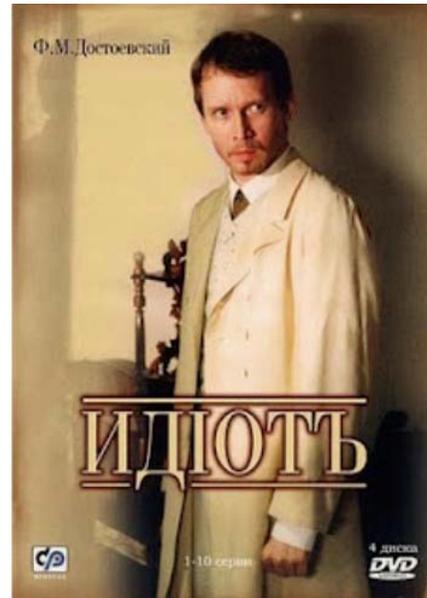
Gênero: Drama

Origem: Rússia

Duração: 50 minutos por episódio

Qualidade: DVDRip

Servidor: Torrent



▪ **Nina (2004) - Heitor Dhalia**

Ambientado na São Paulo de hoje, o filme narra a história de Nina, jovem pobre, desenhista, que procura um meio de sobrevivência, enfrentando inúmeras adversidades. Mora num quarto alugado que fica na casa da senhoria Eulália. Esta humilha Nina a todo instante, viola sua correspondência, confisca-lhe um dinheiro que a mãe lhe enviara, tranca a geladeira a cadeado para impedir-lhe o acesso aos alimentos ali guardados. O filme é um processo de transcrição, baseado em *Crime e Castigo*, com características expressionistas, tratamento moderno com grafismos e um clima pop que é acentuado pelos desenhos de Mutarelli. Dirigido por Heitor Dhalia, tem no elenco Guta Stresser e Míriam Muniz.

Baseado em: *Crime e Castigo* de Dostoiévski

Direção: Heitor Dhalia

Gênero: Drama

Origem: Brasil

Duração: 85 minutos

Qualidade: DVDRip

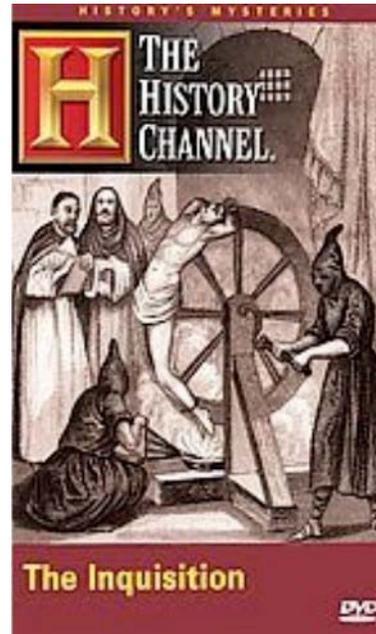
Servidor: Torrent



▪ **Inquisição (2002) - Betsan Morris Evans**

Situado na Espanha de 1680, uma época de tortura e interrogatório sobre o Grande Inquisidor. Aparece, então, um jovem que diz curar os enfermos e ressuscitar os mortos. Há rumores de que ele poderia ser a segunda vinda do Messias. Ele é levado perante o Grande Inquisidor, mesmo interrogado e torturado, ele opta por permanecer em silêncio.

Baseado em: *O grande inquisidor*, capítulo do romance *Os irmãos Karamázov* de Dostoiévski
Direção: Betsan Morris Evans
Gênero: Suspense
Origem: Inglaterra
Duração: 47 minutos



▪ **Karamázov (2008) - Petr Zelenka**

Um grupo de atores viaja de Praga para Cracóvia, na Polônia, onde irão participar de um festival alternativo em uma siderúrgica local. Eles ensaiam a peça que apresentarão no dia seguinte, *Os Irmãos Karamázov*, uma adaptação teatral do romance. Próximo ao espetáculo em si, que ocupa cerca de 70% do filme, vemos o que acontece nos bastidores, tanto para os atores e, significativamente, para um dos trabalhadores da usina, que – apesar de uma tragédia pessoal – é incapaz de tirar os olhos de cena. Os atores entram e saem dos seus papéis, acrescentando muito para o impacto do seu desempenho. A quebra da "ilusão" ocasional da peça, ao se misturar com o "real", nos faz perceber os dois mundos.

Baseado em: *Os Irmãos Karamázov* de Dostoiévski
Direção: Petr Zelenka
Gênero: Drama
Origem: República Checa
Duração: 110 minutos
Qualidade: DVDRip
Servidor: Torrent



- **Série Os Irmãos Karamázov (2010)**

O brutal assassinato do proprietário de terras Fiódor Karamázov muda a vida de seus filhos drasticamente: Mítia, o sensualista, cuja amarga rivalidade com o seu pai o coloca imediatamente sob suspeita do parricídio; Ivan, o intelectual, que sofre de torturas mentais que o levam a uma crise nervosa; Aliócha, o espiritual, aquele que tenta curar as feridas da família e a figura sombria de seu meio-irmão bastardo Smerdiákov. A obra-prima de Dostoiévski evoca um mundo onde os limites entre a inocência e a corrupção, bem e mal, e a fé na humanidade são colocados a prova.

Baseado em: *Os Irmãos Karamázov* de Dostoiévski

Direção: Yuriy Moroz

Gênero: Drama

Origem: Rússia

Duração: 40 minutos cada episódio.

Qualidade: DVDRip

Servidor: Torrent



- **Dostoiévski (2010) - Vladimir Khotinenko**

Produção russa de sete episódios, direção de Vladimir Khotinenko. Não há mais informações disponíveis sobre a produção russa.



E. Mironov – Dostoiévski

▪ **Match Point (2005) - Woody Allen**

Filme escrito e dirigido por Woody Allen. O filme é o primeiro dos filmes de Allen a ser filmado na Inglaterra, produzido pela BBC Films. Indicado ao Oscar de Melhor Roteiro Original, também recebe indicação para quatro Golden Globe Awards. Este filme é fortemente influenciado por Dostoiévski e há diversas referências ao romance *Crime e Castigo*. No Brasil, o título do filme é *Ponto Final- Match Point*. Poderia ser considerado um diálogo intertextual com a obra de Dostoiévski.

Direção: Woody Allen

Roteiro: Woody Allen

Origem: Reino Unido, Estados Unidos e Luxemburgo

Gênero: Drama

Duração: 124 minutos

Elenco: Brian Cox, Matthew Goode, Scarlett Johansson, Emily Mortimer





Figura 3 - Mural na estação de metrô Dostoiévskiaia em Moscou
Fonte: A autora, 2012

2.3 O MITO

A obra do escritor Fiódor Dostoiévski ainda hoje é presente e repercute em todas as línguas. Sua pena descreveu sensações e sentimentos que todos nós vivemos em algum momento da vida, e sua capacidade de mergulhar no inconsciente dos homens e trazer à tona contradições, desejos, sonhos e delírios fez deste

escritor uma voz cuja ressonância encontra em cada leitor um apaixonado por sua escrita.

Ao expor contradições profundas dos seus personagens, perseguindo obstinadamente a discussão de ideias filosóficas e os traços humanos em sua literatura, Dostoiévski constrói uma obra monumental. É memorável sua obstinação por se tornar escritor, para sobreviver do seu trabalho de escritor em pleno século XIX, num país que vivia sob o governo do regime czarista, com grandes diferenças sociais, onde a origem de nobre ou de servo determinava todo o caminho de uma pessoa.

Com um temperamento nervoso, obstinado, ciente da sua vontade maior de construir uma carreira literária, construiu em torno de si mesmo um mito. Por questões pessoais, de grandes tragédias (a morte da mãe ainda adolescente, o assassinato do pai pelos servos, a sua prisão e degredo para a Sibéria, a sua epilepsia, as dificuldades para poder regressar a Moscou e São Petersburgo, a morte do irmão, suas dívidas constantes, o vício do jogo e a morte da filha e do filho); por se expor publicamente por meio dos seus artigos em jornais e pelas investigações posteriores que se fizeram à sua biografia, tentando associar cada um dos seus grandes personagens a fatos da sua vida, Dostoiévski constitui um caso singular em que o mito é maior do que o homem Fiódor.

Em 1928, Sigmund Freud publica o artigo *Dostoiévski e o Parricídio*, em que analisa traços da personalidade do escritor, mesclando com interpretações livres das suas obras, na tentativa de estruturar uma teoria sobre histeria, masturbação, homossexualismo latente e parricídio.

Ao defender que a epilepsia de Dostoiévski pode ser vista como uma histeria, Freud utiliza diários da segunda mulher do escritor, assim como cartas e depoimentos de pessoas que conviveram com ele. No livro *Meu Marido Dostoiévski*, Anna Grigorievna Dostoiévskaja, segunda mulher de Dostoiévski, descreve a vida cotidiana com o escritor, deixando transparecer seu amor, dedicação e compreensão da dimensão de Dostoiévski como escritor. Ressalta nesse livro o seu entendimento de esposa da doença de Dostoiévski, diagnosticada como epilepsia. Mas também

se percebem, em vários relatos, traços nervosos e histéricos no comportamento do escritor. Profundamente nervoso e sensível, Dostoiévski reagia às críticas à sua obra de forma passional, criando vários inimigos no meio literário. Também em assuntos do cotidiano relatados por Anna, muitas vezes Dostoiévski não conseguia lidar com uma situação de tensão, irritando-se profundamente, entrando num colapso nervoso, até desencadear a crise epilética.

Em relação ao homossexualismo latente exposto por Freud, é uma discussão que fica muito datada e carregada de preconceitos, apoiando-se em características sensíveis e femininas de Dostoiévski, o que hoje é perfeitamente compreendido numa visão mais ampla de nossas complexas características, seja de um homem, seja de uma mulher. A relação amorosa de Dostoiévski por sua mãe em contraste com a relação tensa com um pai, extremamente severo, não constitui um indicador definidor de uma homossexualidade, mas representa a vivência de muitos jovens naquele período histórico e também em outros, quando as famílias funcionam sob o jugo de um patriarcalismo exacerbado.

A alegação de que Dostoiévski teve o primeiro ataque de epilepsia ao receber a notícia da morte do seu pai é controversa, mas constitui para Freud argumento suficiente para desenvolver sua teoria do parricídio, da autopunição e da fixação no jogo como característica masturbatória compulsiva em Dostoiévski.

O fundamento de que Dostoiévski expõe em *Os Irmãos Karamázov* o seu desejo de parricídio serve apenas para uma análise ficcional sobre um homem com quem Freud não teve um contato direto e nem mesmo a oportunidade de analisá-lo. Esse tipo de argumentação torna-se, porém, bastante frágil se considerarmos que toda literatura é parte do escritor, é tecida com suas entranhas, com seus desejos, com suas pulsões inconscientes, mas chega a ser leviana a associação livre e direta com a vida do autor.

A arte é um canal maior de expressão do escritor, mas em cada obra artística mistura-se, sem podermos quantificar e nomear, todo um arsenal de lembranças, sonhos, delírios, impressões, sensações, e é este o trabalho fundamental do artista: colocar-se totalmente em sua obra de arte. Mas a função maior da arte

não é o processo terapêutico e sim a composição poética, em que as intenções do autor serão remoldadas e retrabalhadas com a relação que se estabelecerá entre os elementos desta composição: personagens, espaço, tempo, pensamentos, reflexões, estrutura estilística.

Na Rússia do século XXI, tanto em São Petersburgo como em Moscou, encontramos várias referências ao amor que o povo russo tem por Dostoiévski e sua figura é reverenciada, cultuada e idealizada. Dostoiévski foi um homem comum, mas no processo de idealização da sua vida, das suas angústias e dos seus procedimentos de escrita, hoje se escuta uma série de histórias romanceadas, que tentam, de alguma forma, dar a este homem que não teve medo de expor os seus próprios demônios, uma aura de santificação e perfeição. Vida e obra se misturam no imaginário popular e o mito Dostoiévski excede o homem Fiódor.

Nas visitas aos museus dedicados a Dostoiévski esse clima é visível e os guias turísticos amplificam as histórias sobre o escritor, tornando-o o ser mais religioso do mundo (quando sabemos que ele teve profundas dúvidas sobre as questões religiosas) ou o marido e pai melhor do mundo ou mesmo o escritor mais metódico e organizado. Tudo isso reforça o canibalismo social que vivemos nas nossas sociedades que, na maioria das vezes, ignoram o artista enquanto vivo, para depois antropofagicamente engolir sua obra e sua vida num processo de decomposição e recomposição de uma pessoa humana, mortal, cheia de defeitos e virtudes, tornando-o quase um santo.

Para ilustrar essa sensação que tive tanto em São Petersburgo quanto em Moscou, reproduzo algumas das imagens do escritor Dostoiévski, esculturas e murais que demonstram a importância do escritor para o povo russo, mas que também fazem parte do processo de idealização do artista. Suas imagens trazem-no como pensador, em estado reflexivo no quadro pintado por Perov (figura 1), que se encontra na galeria Tretiakóv em Moscou, assim como na estátua majestosa (figura 2) que se encontra em Moscou na frente da Biblioteca Nacional Lênin. O rosto de Dostoiévski no mural (figura 3) está na estação de metrô Dostoiévskaja em Moscou e destaca o olhar penetrante do escritor. Em São Petersburgo a estátua

numa praça próxima à última casa em que o escritor viveu (figura 4). Dentro da estação do metrô Dostoievskaia, vários murais (figuras 5, 6, 7 e 8) reproduzem cenas dos principais romances de Dostoiévski. A estátua que se encontra no Museu Dostoiévski em Moscou, na casa onde o escritor nasceu, na frente do hospital onde seu pai trabalhava, já constitui quase uma santificação do escritor (figura 9).



Figura 4 - Estátua em praça de São Petersburgo
Fonte: A autora, 2012



Figura 5 - Mural na Estação de Metrô Dostoievskaja em Moscou
Fonte: A autora, 2012



Figura 6 - Mural na Estação de Metrô Dostoievskiaia em Moscou
Fonte: A autora, 2012



Figura 7 - Mural na Estação de Metrô Dostoievskaia em Moscou
Fonte: A autora, 2012



Figura 8 - Mural na Estação de Metrô Dostoievskaia em Moscou
Fonte: A autora, 2012



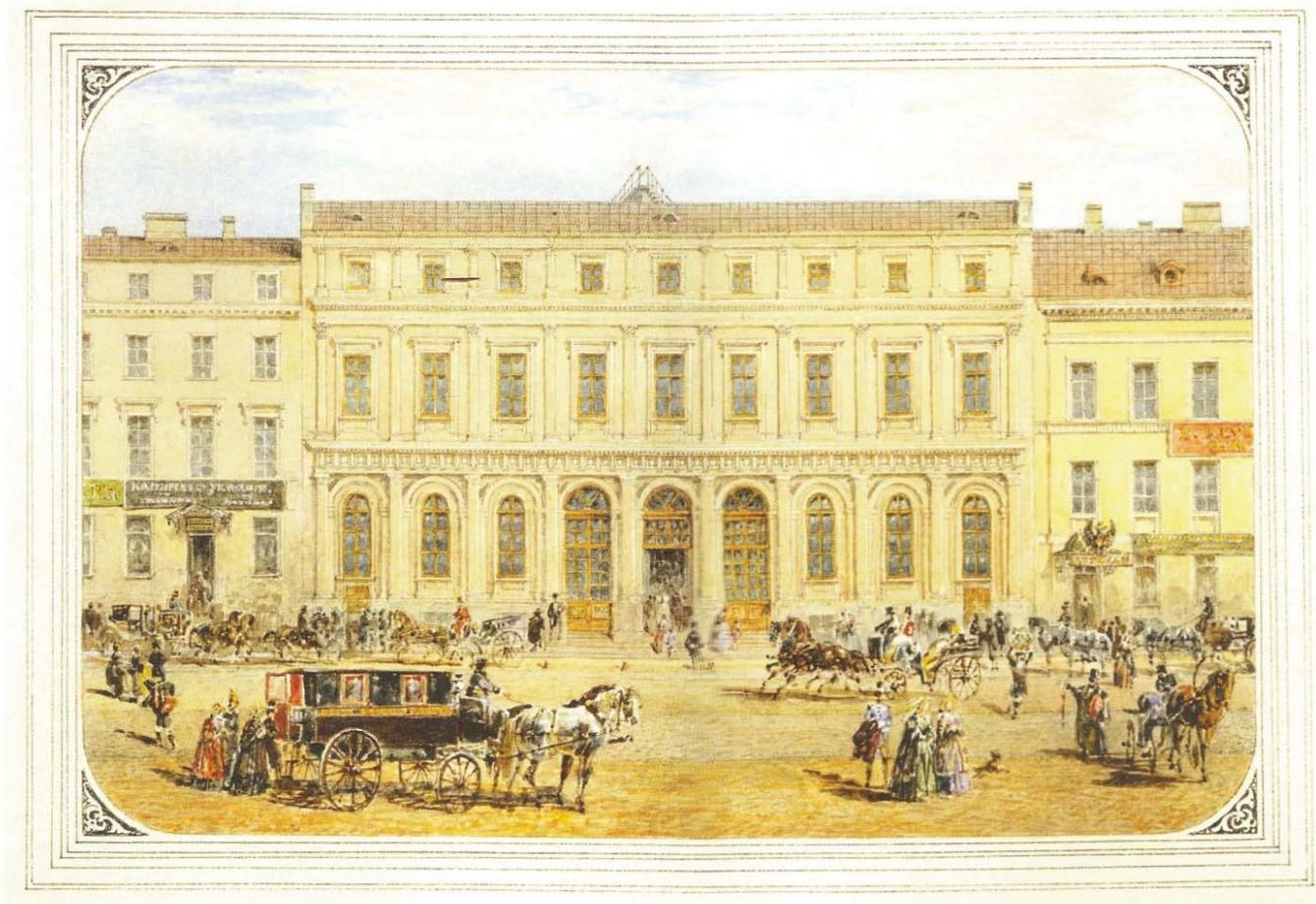
Figura 9 - Estátua de Dostoiévski na frente do Hospital em Moscou, ao lado da casa em que viveu sua infância, hoje Museu Dostoiévski
Fonte: A autora, 2012

3 A PRESENÇA DA CIDADE NA LITERATURA DE DOSTOIÉVSKI

São Petersburgo foi construída por servos conscritos de toda a Rússia e também por prisioneiros de guerra suecos, para se tornar o centro do governo, uma "janela para a Europa" muito desejada pelo Czar Pedro I, o Grande, um imperador reformista de intenções modernizantes.

Pedro I mudou a capital de Moscou para São Petersburgo em 1712, antes que o Tratado de Nystad de 1721 terminasse a Grande Guerra do Norte. Muito embelezada pelos czares posteriores, tornou-se a mais europeia e cosmopolita das cidades russas. Durante a Primeira Guerra Mundial, mudou de nome para Petrogrado (Петроград, 1914-1924); depois da morte de Lenin, mudou mais uma vez para Leningrado (Ленинград, 1924-1991). A cidade foi muito maltratada durante a Segunda Guerra Mundial, quando mais de um milhão de habitantes morreram durante o cerco nazista. Depois, foi lentamente reconstruída e tem vivido anos de prosperidade durante as gestões dos presidentes Vladimir Putin e Dmitry Medvedev, que nasceram aqui. Atualmente tem cerca de 7 milhões de habitantes e continua sendo a mais europeia e cosmopolita de todas as cidades russas.

São Petersburgo é fruto da primeira modernização da sociedade russa empreendida pelo czar Pedro I. A cidade é construída no estilo barroco europeu, é considerada uma cidade europeia na Rússia ou uma cidade asiática na Europa. (LOTMAN, 1984). O mito de Petersburgo simboliza também, na cultura russa, uma inversão do mundo, um fenômeno artístico, artificial, e torna-se tema literário da modernidade russa no século XIX (Pushkin, Gógol, Dostoiévski) e começos do século XX (Blok, Biely, Ajmátova, Mandelstam).



В. С. Садовников
Пассаж на Невском проспекте. После 1848 года

V. S. Sadovnikov
An arcade on Nevskii Prospekt. After 1848

Figura 10 - Litogravura de São Petersburgo no século XIX
Fonte: Kromov: Gorokhov: Fil: Sabronenkov (2002)



Вид с Охты на Смольный монастырь
Литография с оригинала Ф. Перро. 1839 – 1840 годы. Издание Даззиаро,
Москва – Санкт-Петербург. Отпечатано в мастерской Ж.-Р. Лемерсье, Париж. После 1841 года

View of the Smolnyi Convent from the Okhta
Lithograph from an original by E. Perrot. 1839-1840. Published by Dazziaro,
Moscow–St Petersburg. Printed in the workshop of J.-R. Lemercier, Paris. After 1841

Figura 11 - Litogravura de São Petersburgo no século XIX
Fonte: Kromov; Gorokhov; Fil; Sapronenkov (2002)



Сенная площадь
 Литография Л. Ж. Арну. Издание Даззиаро, Москва – Санкт-Петербург.
 Отпечатано в мастерской Ж.-Р. Лемерсье, Париж. 1840-е годы

Sennaya Square
 Lithograph by L. J. Arnout. Published by Dazziaro, Moscow–St Petersburg.
 Printed in the workshop of J.-R. Lemerrier, Paris. 1840s

Figura 12 - Litogravura de São Petersburgo no século XIX
Fonte: Kromov: Gorokhov: Fil: Sapronenkov (2002)



Санкт-ПетербургЪ

*Вид на Исаакиевский собор со стороны здания Сената и Синода. Начало 1900-х
View of the St Isaac Cathedral from the Senate and Synod building. Early 1900s*

Figura 13 - Fotografia de São Petersburgo em 1903
Fonte: A autora. 2012

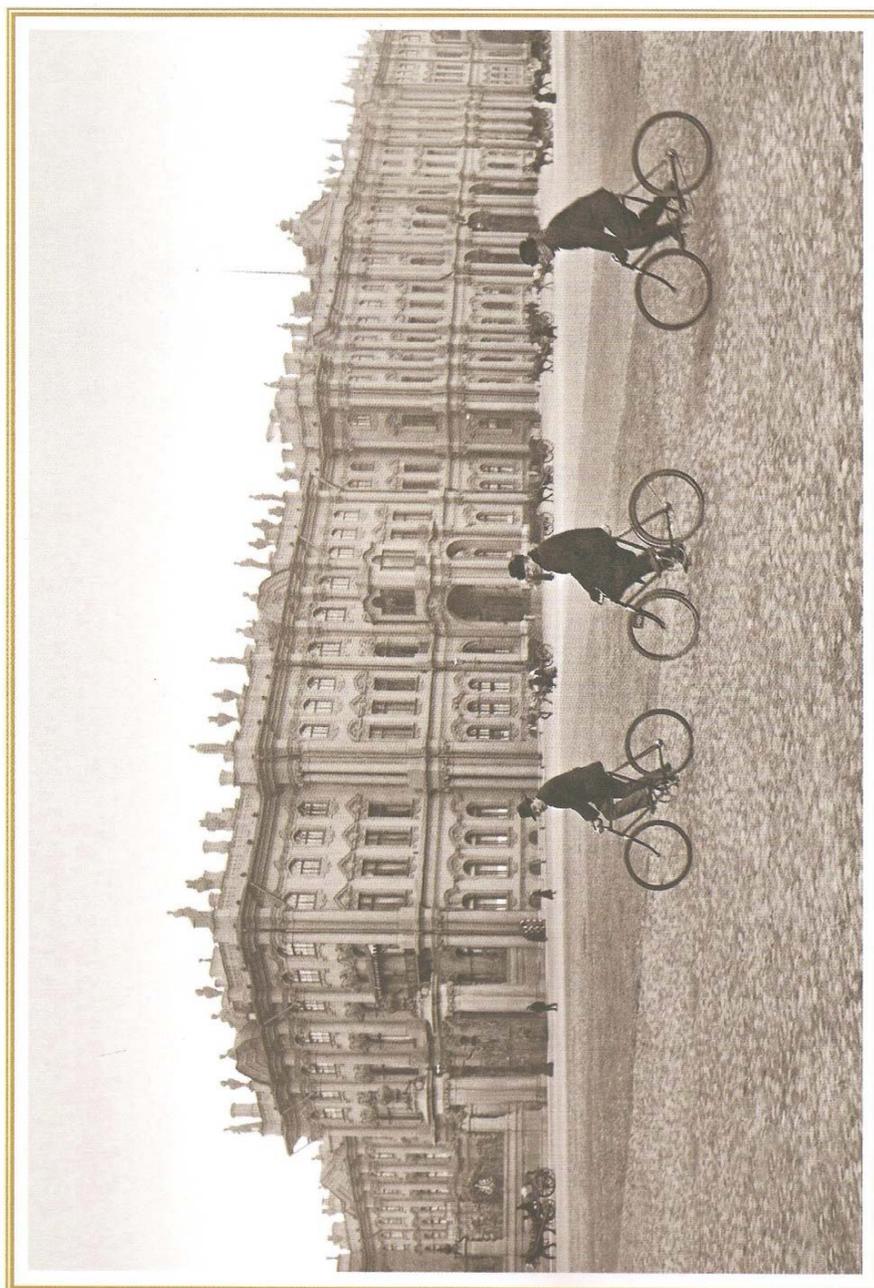


Санкт-Петербург

Перспектива набережной от Казанского моста к собору Воскресения Христова (Спас на Крови). 1913
View of the Griboyedov Canal from the Kazan Bridge towards the Cathedral of the Resurrection of Christ
(Church of the Saviour on the Blood). 1913

Figura 14 - Fotografia de São Petersburgo em 1903
Fonte: A autora. 2012

A história real de São Petersburgo se funde com sua história artística e sua mitificação literária. A cidade se converte num espaço simbólico, artístico, semiótico; um espaço poético por excelência, caracterizado por sua teatralidade. A cidade é o cenário, o espaço onde se desenvolve o mito poético (GABALDÓN, 2006).



Зимний дворец со стороны Дворцовой площади. Около 1903
Winter Palace seen from Palace Square. Ca 1903

Санкт-Петербург

Figura 15 - Fotografia de São Petersburgo em 1903
Fonte: A autora. 2012

Na obra de Dostoiévski a cidade de São Petersburgo é sempre um personagem, não só cenário para suas histórias. As descrições de sensações dos personagens em relação à cidade e seu entrelaçamento emocional com sua geografia são características marcantes da sua literatura e constitui uma das singularidades de Dostoiévski como autor.



Figura 16 - Vista de São Petersburgo
Fonte: A autora, 2012

Na novela *A Senhora*, o personagem Ordinóv caminha pelas ruas do centro de São Petersburgo e é invadido por sensações novas e desconhecidas.

Começou a olhar à sua volta, a princípio distraidamente, com despreocupação, depois com mais interesse, e por fim com grande curiosidade. A multidão e a vida na rua, o burburinho, a movimentação, a novidade dos objetos, a novidade da situação – toda essa vida mesquinha e esse farelório cotidiano [...]. (DOSTOIÉVSKI, 2006, p.9).

Ordinóv é um jovem órfão que foi criado na aristocracia russa, mas que se encontra com poucos recursos financeiros e há dois anos havia se isolado da

sociedade em busca de um conhecimento maior, pois sua paixão é a ciência. Dostoiévski não explicita que estudos são estes, nem mesmo qual é a ciência a que se dedica o jovem sonhador, mas em vários momentos deixa alguns pontos dos quais podemos deduzir que se trata de um tipo de socialismo utópico. O jovem vive com poucos recursos, recebeu a última parte da sua herança e, no momento em que a história começa, é obrigado a procurar um novo lugar para alugar um quarto. Ele se perde nas ruas de São Petersburgo, ele se permite perder-se. "Andava pelas ruas como um alienado, como um eremita que de repente saiu de seu deserto mudo para uma cidade ruidosa e tumultuosa. Tudo lhe parecia novo e estranho." (DOSTOIÉVSKI, 2006, p.12).

Desde o início, o autor descreve um jovem extremamente vulnerável, frágil em sua solidão, sonhador (ele almeja ser um artista na ciência), um *flâneur*. "Sentia cada vez mais prazer em vaguear pelas ruas. Olhava para tudo embasbacado, como um *flâneur*." (DOSTOIÉVSKI, 2006, p.12). O termo *flâneur* advém do termo *flânerie* que data do século XVI ou XVII e significava passeando, marcha lenta e tem a conotação de perder tempo. Mas foi no século XIX que a figura do *flâneur* começa a ganhar um espaço dentro da literatura e das artes, reinando soberano em Paris. Balzac descreveu *flânerie* como a gastronomia do olho.

No século XIX, *flâneur* passa a significar este homem que vagueia pelas ruas da cidade moderna, participando da vida, observando e, principalmente, olhando o movimento da cidade. Este termo será bastante aprofundado e discutido por Charles Baudelaire (na década de 1860) e por Walter Benjamin (no século XX) que descreve o *flâneur* como o espectador urbano moderno.

Em 1846, a referência que Dostoiévski tem deste termo é devido à sua leitura de Balzac, que já utilizava a palavra *flâneur* como um conceito do homem moderno. A cidade moderna é fruto da arquitetura do ferro que permite grande economia de tempo e de meios, com grandes possibilidades estruturais e propiciando uma liberdade formal para os construtores sem precedentes, criando pontes, pavilhões, edifícios industriais, torres, galerias, bibliotecas, palácio de cristal, edificações que se configurarão como grandes espaços públicos.

Ao colocar-se como um *flâneur*, o personagem Ordinóv se entrega ao movimento próprio da cidade e, sem perceber, vai parar em um arrabalde de Petersburgo, distante do centro da cidade. Ali tudo irá acontecer para o jovem sonhador. Saindo de seu enclausuramento voluntário, de suas atividades intelectuais, o personagem se abre para se relacionar com pessoas simples, penetrando na alma do povo russo. Após essas vivências, ele nunca mais será o mesmo.

Ao ver a complexidade das relações entre Katierina e Múrin, ao se envolver apaixonadamente com eles, desprezando todas as regras de bom senso, entrega-se voluptuosamente ao amor. Ordinóv não só vê a alma do povo russo, mas também vê a si mesmo, e esta visão não é mais uma visão idealizada, fantasiosa. O jovem sonhador vê cair por terra todos os seus sonhos e a realidade se impõe.



Figura 17 - Vista de São Petersburgo
Fonte: A autora, 2012



Figura 18 - Vista de São Petersburgo
Fonte: A autora, 2012

A cidade de São Petersburgo é descrita por Dostoiévski em quase todos os seus textos e sua descrição não acontece como uma necessidade de situar os personagens num lugar determinado historicamente, mas sempre São Petersburgo surge como um elemento mágico, como um personagem a mais, envolvendo os personagens em suas tramas.

Ao conhecer São Petersburgo, pude ter contato com sua magia e poeticidade. Ainda hoje as pessoas caminham pela Nevskiy Prospekt (Avenida Niévski) durante o dia e a noite, desfilando suas roupas mais bonitas, vendo vitrines, conversando com amigos, indo a restaurantes, teatros, livrarias e museus. A cidade, sempre cosmopolita, guarda um ar de cidade provinciana onde a Avenida Niévski constitui o coração de São Petersburgo, onde tudo acontece.

Nas duas novelas de Dostoiévski *A Senhoria* e *Memórias do Subsolo* são inúmeras as citações e referências à cidade de São Petersburgo.

Já no dia seguinte ao da partida da senhoria, pegou seu boné e saiu perambulando pelas travessas de Petersburgo. [...] Ele se asselvajara sem se dar conta disso; até então não lhe passava pela cabeça que existia uma outra vida – ruidosa, tumultuosa, em eterno alvoroço, em eterna transformação, eternamente convidativa e sempre, mais cedo ou mais tarde, inevitável (DOSTOIÉVSKI, 2006, p.9-10).

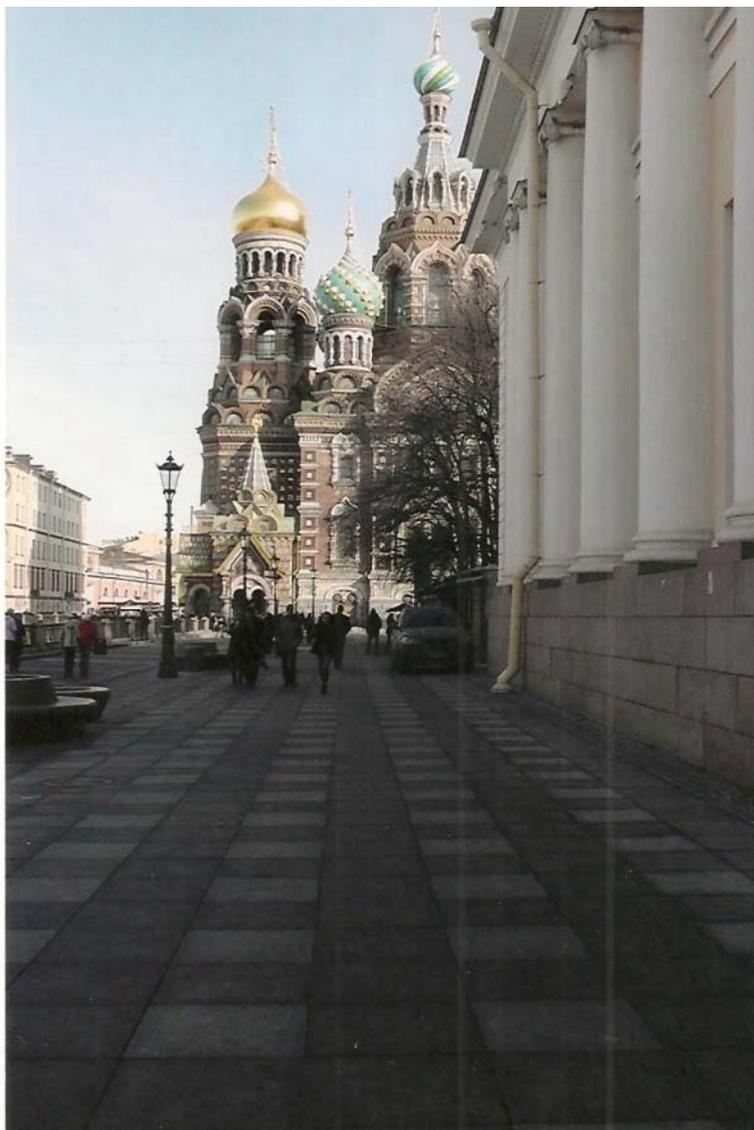


Figura 19 - Vista de São Petersburgo
Fonte: A autora, 2012

"Aqui tudo andava mais rápido; seu pulso batia rapidamente e com mais força, sua mente, oprimida pela solidão, aguçada e afinada apenas pela tensão de uma atividade exaltada, trabalhava agora com rapidez, tranquilidade e audácia". (DOSTOIÉVSKI, 2006, p.14).



Figura 20 - Vista de São Petersburgo
Fonte: A autora, 2012

"Mas, depois da história com o oficial, fui atraído ainda mais intensamente pela Avenida Niévski: era ali que eu o encontrava com mais frequência, e contemplava-o encantado. Também ele ia à avenida, sobretudo nos dias feriados". (DOSTOIÉVSKI, 2000a, p.66).



Figura 21 - Vista de São Petersburgo
Fonte: A autora, 2012

A cidade é um mito e uma cena que se opõe ao passar do tempo e cria permanentemente sua própria história. A cidade é o texto da cultura. Gera textos que colidem entre si, produzindo um fenômeno de "poliglotismo" de signos. A cidade é um mecanismo semiótico, gerador de cultura (LOTMAN, 1984).



Figura 22 - Vista da Avenida Niévski em São Petersburgo
Fonte: A autora. 2012



Figura 23 - Vista de edificações da Avenida Niévski em São Petersburgo
Fonte: A autora. 2012

Em São Petersburgo em 2012, encontramos muitas cidades dentro da mesma cidade. A cidade vista pelos turistas, a cidade representada pela Avenida Niévski com suas lojas, hotéis, bancos, restaurantes e pontos turísticos retratam o cosmopolitismo e o progresso. Mas encontramos também a região que Dostoiévski retratou em sua literatura, com seus personagens fracassados, bêbados e prostitutas, a Sennaya Ploshchad, região que, ainda hoje, é frequentada por classes mais pobres e que tem muitas pichações em seus muros e certo abandono das edificações. No burburinho deste local, que já foi uma praça como diz o seu nome, hoje se vê um trânsito intenso e uma grande movimentação de pessoas, em meio a barracas vendendo todo tipo de produtos a preços populares. Tipos físicos descritos por Dostoiévski também podem ser vistos nesta região frequentada por trabalhadores, golpistas, prostitutas e bêbados.



Figura 24 - Vista de São Petersburgo
Fonte: A autora, 2012



Figura 25 - Vista de São Petersburgo
Fonte: A autora. 2012



Figura 26 - Vista de São Petersburgo
Fonte: A autora, 2012



Figura 27 - Vista de São Petersburg
Fonte: A autora, 2012



Figura 28 - Vista de São Petersburgo
Fonte: A autora. 2012

Ao pensar onde estariam os personagens de Dostoiévski hoje, numa grande metrópole, as imagens que me surgiam das regiões mais pobres das grandes cidades, eram de crianças e jovens se drogando e roubando dos transeuntes, muitas igrejas evangélicas com seus fiéis, trabalhadores, assaltantes, policiais e prostitutas, perdidos em meio ao caos urbano. Esta é a cidade que trago dentro de mim para este roteiro.



Figura 29 - Imagens da Cracolândia em São Paulo

Fonte: Disponível em: <www.veja.abril.com.br>. Acesso em: 20 jul. 2012.



Figura 30 - Imagens da Cracolândia em São Paulo
Fonte: Disponível em: <brasilfantasia.blogspot.com.br>. Acesso em: 20 jul. 2012.



Figura 31 - Imagens da Cracolândia em São Paulo
Fonte: Disponível em: <omundo64.blogspot.com.br>. Acesso em: 20 jul. 2012.

4 A CONSTRUÇÃO DE IMAGENS E SONS NA ESTRUTURA DO ROTEIRO

O cinema tem sua ancoragem na força das imagens e dos sons. É na dialética entre o visível e o invisível, entre imagem e som, entre sentimentos e sensações, que um roteiro cinematográfico se constrói.

E o que é a imagem? Como ela se constrói? Num processo de produção cinematográfica, a imagem final de um filme passa por várias etapas que vão desde o imaginário do roteirista à concepção do diretor e passa pela captação de imagens – que será totalmente diversa de acordo com as câmeras utilizadas, o tipo de filme, a luz, o trabalho dos atores e a edição e montagem de todo este material.

Alfredo Bosi no seu livro *O ser e o tempo da poesia* (1990) tece reflexões sobre a imagem, ao investigar a forma da poesia. Como o processo do roteirista se dá na relação que estabelece com as palavras e as possibilidades da escrita audiovisual, acredito que posso partir dessas indagações e correlacioná-las com as reflexões de Tarkovski (1998), específicas para o pensar sobre o cinema.

Bosi (1990) se pergunta de que forma a imagem acontece. E diz "A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual". (p.13). O que estas colocações nos auxiliam no processo de criação do roteirista?

Inicialmente, o roteirista deve partir de alguma imagem que o apaixona em relação ao tema ou história que pretende escrever. No caso de uma transcrição, a ideia era que eu me dedicasse a uma cena nuclear e também às sensações estéticas que o clima da novela do Dostoiévski me tivesse provocado no ato da leitura. Ao escolher esta cena capital, nuclear, eu segui a minha intuição e as possibilidades imagéticas que esta cena me provocava.

Na novela *A Senhoria* a cena nuclear é, para mim, o encontro de Ordinóv, Katierina e Múrin no jantar em que as tensões do triângulo amoroso estão num clímax e as contradições dos personagens se acentuam, num clima cheio de desejos, medos, expectativas e misticismo. Ao pensar que esta cena

seria capital para a escrita do roteiro, pude selecionar várias etapas da construção da escrita.

Desde o início da criação do roteiro, acreditei que eu poderia trabalhar com mais alguma história criada por Dostoiévski e que esta possibilidade me permitiria escapar de uma adaptação restrita a uma história melodramática. A junção de mais de uma história e de textos autobiográficos do escritor russo, me permitiria um olhar mais contemporâneo.

A imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a retentiva começa o processo de coexistência de tempos que marca a ação da memória, refazendo o passado e convivendo com ele. A forma como a imagem se fixa na nossa lembrança deve-se menos aos anos passados do que à força e à qualidade dos afetos que secundaram o momento da sua fixação (BOSI, 1990, p.13).

Ao definir que o meu protagonista seria criado na junção de dois personagens emblemáticos de Dostoiévski, o *Homem Sonhador* e o *Homem do Subsolo*, eu optei por uma forma de narrativa que criasse um sentido para esta opção. O sentido que encontrei baseava-se nas relações afetivas dos dois personagens com as mulheres e com a sociedade. Então, comecei a estruturar um roteiro em que os dois personagens começavam de forma distinta e, pouco a pouco, suas histórias se entrelaçavam, para então se tornarem só uma. O eixo dramático se construiu a partir da memória fragmentada e caótica do homem prisioneiro, que afirmava ter matado uma mulher chamada Lisa, mas não sabe quem ela era, onde estaria o seu corpo e nem mesmo sabe quem ele é. Ele sabe apenas que é um escritor, escreve desesperadamente dentro da cela e suas recordações apontam vários caminhos confusos.

A imagem do jovem sonhador caminhando pelas ruas de uma grande cidade, como um *flâneur*, também foi impactante para mim desde a primeira leitura. Este jovem, perdido, procurando se encontrar nas relações que estabelece com a cidade e com seus habitantes, me fascinou. Essa sensação de solidão e

individualidade preservada que o espaço de uma grande cidade nos permite, possibilitou, para mim, um mergulho nestas sensações.

Na novela *O homem do subsolo* de Dostoiévski, o personagem usa uma linguagem verborrágica e exasperada e conversa com uma plateia imaginária criticando a sociedade em vários aspectos. Na segunda parte da novela, este homem vive uma relação passageira com uma jovem prostituta chamada Lisa, com quem estabelece uma relação perversa de desejos, humilhações e ódio. A imagem desta menina-prostituta à mercê de um homem angustiado, rancoroso, fixou-se no meu imaginário. No livro, quando o homem do subsolo expulsa Lisa de sua casa, ela o abraça com grande afeto e submissão.

A complexidade das relações afetivas femininas e masculinas também foi um mote para a construção imagética deste roteiro. Na novela *A Senhoria*, Ordinóv se apaixona pela beleza de Katierina, mas não consegue compreendê-la. E Katierina também não sabe quem ela é. Esta característica do universo feminino de esconder-se, de não se compreender, de ser a cada momento uma mulher de acordo com o desejo do homem, também foi um ponto fundamental no meu processo de criação.

Bosi (1990) afirma que a imagem formada busca aprisionar a alteridade estranha das coisas e dos homens e que o desenho mental na literatura é um modo incipiente de apreender o mundo. A imagem, mental ou inscrita, tem com o visível uma dupla relação. "O objeto dá-se, aparece, abre-se à visão, entrega-se a nós enquanto *aparência*: esta é a imago primordial que temos dele." (BOSI, 1990, p.14).

Essas reflexões foram muito importantes para mim no processo de criação do roteiro, pois, ao construir imagens com palavras, tento construir imagens afetivas dos meus personagens, de forma que o espectador possa se relacionar não somente com a aparência, mas fundamentalmente com a essência do ato poético. Mundo objetivo e mundo subjetivo dos personagens na escrita audiovisual perpassam pelas imagens, pelos sons e pelo tempo que transcorre em cada cena.

Na escrita audiovisual, o roteirista tem que imaginar cada uma das cenas e sequências como se estivesse acontecendo com seu ritmo próprio, suas cores, texturas, comportamento psicológico dos personagens e diálogos. O ato poético na escrita audiovisual começa a acontecer quando o roteiro cria um ritmo próprio de encadeamento visual e sonoro que gera sentidos. A completude desses sentidos e ritmos, evidentemente, acontecerá no processo de criação do diretor e de toda a equipe do filme.

Se partirmos da ideia de que na literatura a palavra busca a imagem e que a superfície da palavra é uma cadeia sonora – eufonia, construção rítmica, fonética da palavra – é possível refletir sobre a construção do imaginário de um roteiro a partir das diferenças entre literatura e cinema.

Tarkovski (1998) em seu livro *Esculpir o Tempo* discute a importância de se explorar e expor a interação entre a literatura e o cinema, para que as duas atividades possam afinal se separar e nunca mais voltem a ser confundidas. E se pergunta em quais aspectos a literatura e o cinema são semelhantes. "O que os une? Acima de tudo, a liberdade única [...] de escolher os elementos que desejam em meio ao que lhes é oferecido pelo mundo real, e de organizá-los em sequência." (TARKOVSKI, 1998, p.68-70).

Por certo as diferenças entre a literatura e o cinema são enormes; a literatura recorre às palavras para descrever o mundo, já o cinema não precisa usar palavras em todos os momentos do filme, pois o mundo se manifesta diretamente a nós na imagem reproduzida na tela (TARKOVSKI, 1998, p.70).

O cinema é uma arte que possibilita ao homem "*registrar uma impressão do tempo*", reproduzir na tela esse tempo, e pode fazê-lo quantas vezes desejar, repeti-lo e retornar a ele. Essa relação da arte do cinema com o tempo e as possibilidades de manipulação temporal caracterizam a linguagem audiovisual. Ao escrever um roteiro para o cinema, a relação mais profunda que o roteirista deve estabelecer é com o tempo.

Que impressão de tempo terá o filme? Essa foi uma pergunta que me guiou. Além de escolher trabalhar com um personagem em dois tempos distintos:

Olavo aos 20 anos e aos 50 anos, como o homem da cela 1846, optei por uma narrativa que se fundava neste jogo temporal. Mas somente com a criação de cenas oníricas, com grande carga poética, aliada à sugestão de sons que impulsionam os personagens ao jogo temporal, foi se delineando o roteiro.

Como o cinema imprime o tempo? O registro de um acontecimento, de uma pessoa que se move ou qualquer objeto imóvel ou estático, todos estes registros devem existir no curso real do tempo. "*O tempo, registrado em suas formas e manifestações reais: é esta a suprema concepção do cinema enquanto arte...*" (TARKOVSKI, 1998, p.71 e 72). O cinema registra o tempo real, a crônica, o registro dos fatos no tempo, e esta é a essência desta arte.

A imagem cinematográfica consiste basicamente na observação dos eventos da vida dentro do tempo, organizados em conformidade com o padrão da própria vida e das suas leis temporais. As observações são seletivas: só deixamos que permaneça no filme aquilo que se justifica como essencial à imagem. "A imagem torna-se verdadeiramente cinematográfica quando (entre outras coisas) não apenas vive no tempo, mas quando o tempo também está vivo em seu interior, dentro mesmo de cada um dos fotogramas." (TARKOVSKI, 1998, p.78).

Os espectadores no cinema se permitem um abandono crítico, um estar-uterino, permitindo que as sensações corporais o conduzam plasticamente. Esta possibilidade psicanalítica que o cinema traz em si, por condições de espaço, som e iluminação, configura um espaço artístico que nos acolhe e que é semelhante a um abrigo que, ao escurecer, permite que você possa relaxar e sonhar, se deixar conduzir e sentir.

Acredito que o que leva as pessoas ao cinema é o *tempo*: o tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado. [...] o cinema, como nenhuma outra arte, amplia, enriquece e concentra a experiência de uma pessoa – e não apenas a enriquece, mas a torna mais longa, significativamente mais longa (TARKOVSKI, 1998, p.72).

Planos subjetivos, pontos de vista e processos de identificação são partes da estrutura de composição da imagética cinematográfica ficcional. E os pontos de

vista dos personagens permitem perspectivas distintas. Variações sutis nos estímulos da imagem cinematográfica permitem camadas diversas de imaginação. Forma ou cor levemente diferente altera o que imaginaremos sobre os personagens.

Portanto, o cinema é uma arte profundamente sensorial, cuja forma é estabelecida por cores, sombras, ritmos e cortes. A escolha de pontos de vista distintos cria um espaço imaginário onde o espectador pode ter uma atitude crítica ou não. O ato da narração e a imagética fílmica são discutidos por Nick Browne (2005) em seu excelente artigo publicado em *Teoria Contemporânea do Cinema, vol.II*. Examinando enquadramentos e ângulos de visão determinados pelos *set-ups*, desenvolve uma análise sobre a caracterização da autoridade articuladora da narrativa, considerada como a instância racionalizadora da apresentação dos planos (BROWNE, 2005, p.229).

O papel de um roteirista passa também pela articulação ordenadora da narrativa, pois a busca de um eixo ou de vários eixos dramáticos torna-se essencial para a construção de um texto dramático. Mas esta articulação ordenadora não pode restringir o trabalho livre de criação e de imaginação, pois será na fluidez da composição de uma imagética própria que o roteiro se tornará possível de ser filmado e de se tornar uma poética. E a questão da poética é imprescindível para a linguagem plástica e sonora do cinema.

O cinema, ao invés de contar histórias por meio de imagens, pensa por meio delas, utilizando o choque entre planos para provocar na mente do espectador chispas de pensamento resultantes da dialética de **preceito e conceito, ideia e emoção** (EISENSTEIN *apud* STAM, 2003).

Dentro do meu processo de criação, passei por várias etapas. Inicialmente, no projeto de pesquisa que apresentei na seleção para o doutorado, eu havia planejado trazer os personagens dostoiévskianos para uma grande cidade no Brasil. A minha primeira opção seria o Brasil dos anos da ditadura militar, década de 1970, pois nesse período muitos jovens estudantes universitários foram morar nos subúrbios e periferias das grandes cidades com o objetivo de aproximar-se do povo e de lutar por uma revolução política e social.

Na medida em que me aprofundei na leitura da obra *A Senhoria*, percebi que esta escolha de ambientação seria um grande erro, pois nada na novela de Dostoiévski trazia essa carga política tão extrema como acontecia nesse período no Brasil. Apesar de perceber como Dostoiévski se aprofunda no desenho do painel social da sociedade em que vive, ele não destaca as questões políticas como centro nuclear da sua narrativa. O que impera na novela *A Senhoria* é um clima de obsessão e paixão. Dessa forma, optei por ambientar os personagens nucleares da novela de Dostoiévski numa grande cidade, nos subúrbios degradados, onde convivem num clima de misticismo, miséria e paixões.

O meu objetivo maior foi sempre buscar essa poética da desrazão e da vazão do inconsciente que ocorre com os personagens de Dostoiévski. Ao ambientá-los no século XXI, precisei imaginar onde eles estariam hoje e quais os outros personagens que estariam gravitando em torno de Ordinóv, Katierina, Múrin, o Homem do Subsolo e Lisa.

Na Rússia, entrei em contato com várias pessoas que me lembravam os personagens de Dostoiévski, seja pelos nomes, pela língua e mesmo pela grande carga de afetividade que caracteriza o povo russo.

Hoje, em São Petersburgo e Moscou, metrópoles com evidentes influências do capitalismo ocidental, encontrei pessoas com muitas características da alma do povo russo, descritas na literatura de Dostoiévski. Entendi também por que ele criou tantos personagens femininos de beleza estonteante, pois esta é uma realidade nas cidades russas.

O olhar de Dostoiévski sobre as pessoas, sua capacidade de observação e de aprofundamento na poética complexa dos seres humanos, sempre me fascinou e foi um guia no meu processo criativo.

Uma das características fundamentais do cinema é a capacidade de destilar subjetividades poéticas. Hoje o cinema ficcional não é mais visto somente como subjetividade, pois se entremeia com o documentário e com imagens virtuais. Mas não há como negarmos a dimensão afetiva da plasticidade cinematográfica. Sensações estéticas permeiam a relação entre o produto fílmico e o espectador.

A questão fundamental nesta reflexão é como se constrói esta subjetividade fílmica. A construção pressupõe uma arquitetura coletiva, cabendo ao roteirista o trabalho de composição de ideias e construção de possibilidades de imagens que o diretor-autor será capaz de imprimir no filme com a sua poética imagética.

Mas a imagem é maior do que as palavras, ou as palavras não conseguem criar a suspensão imagética necessária. Pois o cinema traz em si o aspecto documental e a sua verdade está nas coisas. As coisas – imagens – documentos falam por si mesmas. São intensas e transcendem o discurso.

Para Epstein (*apud* XAVIER, 1983), a experiência cinematográfica é corporal, visceral. O *close-up*, desvelador da alma. E esta presença da imagem é profunda e totalmente livre de amarras com as palavras, poderão pensar alguns. Mas a urdidura do traço, a composição da gramática do autor enraíza-se nas palavras.

O cinema pensa por meio de imagens, mas o pensamento reflexivo não se encontra somente nas imagens, mas também na voz humana que se encontra nelas. A voz que pensa e reflete e compõe uma gramática própria e dialoga com o espectador. Não há pensamento sem discussão de ideias, emoções e sentimentos.

A potencialidade sensorial do cinema é tão intensa que somos levados a acreditar que basta a imagem-ato para se compor um filme, e experimentos vários nesta direção foram importantes para a construção da autonomia do cinema em relação às demais artes, porém não configuram a totalidade da poética cinematográfica.

Por trás de uma câmera, temos um homem. Por trás dos atores, temos homens e mulheres pensando e se expressando. Por trás da imagem cinematográfica, temos urdidura de palavras. Imprescindível ao artefato do cinema, o roteiro é específico e constitui um tipo de texto que tem características próprias.

Jean Epstein nos ensina no seu artigo *O cinema do diabo* (*apud* XAVIER, 1983): "É porque permanece sempre concreta, de maneira precisa e rica, que a imagem cinematográfica se presta pouco à esquematização que permitiria uma classificação rigorosa, necessária a uma arquitetura lógica e um pouco complicada".

A imagem é um símbolo muito próximo da realidade sensível que ele representa. Já a palavra é um símbolo indireto, elaborado pela razão e muito afastado do objeto. A imagem cinematográfica, "forma ela própria uma representação já semipronta que se dirige à emotividade do espectador quase sem precisar da mediação do raciocínio". E a simplicidade com que se organiza uma sequência cinematográfica requer apenas um esforço mínimo de decodificação e ajuste, para que os signos da tela adquiram um efeito pleno de emoção (EPSTEIN *apud* XAVIER, 1983, p.294).

Ao escrever o roteiro, percebi que o exercício da escrita audiovisual me exigia, o tempo todo, a visualização das cenas, a percepção do ritmo próprio de cada sequência, e eu precisava sentir a presença de sons em todas as cenas.

Como o meu objetivo inicial era vincular o personagem sonhador da novela *A Senhoria* ao personagem de *O Homem do Subsolo*, tornando-os um só homem, com uma diferença temporal de 30 anos entre o prisioneiro escritor e o jovem estudante, fiz uma estrutura dramática movida pelas sensações do homem prisioneiro, a partir das suas lembranças, sonhos e delírios. Essa opção de escrita determinou os climas, as cenas curtas, a visão de personagens que fazem parte do cotidiano de grandes cidades, o ritmo do roteiro.

O som foi fundamental, assim como a visualização da luz de algumas cenas. Ao sentir a sonoridade da cena, ou a intervenção maior de um som marcante como o som forte do guarda da prisão batendo na porta da cela e colando o número 1846, assim como os sons da rua e a pulsação de uma grande cidade, pude encontrar o meu próprio ritmo como roteirista.

Todas as imagens de cenas em que Katerina está presente são cenas em que a iluminação se destaca, seja nas cenas com Olavo em que sempre ela está banhada de luz, seja nas cenas com Múrin em que tudo parece se desenvolver num jogo de sombra e luz. Esta presença de uma luz especial para caracterizar os momentos de Katerina e Olavo corresponde à obsessão de Olavo por Katerina.

5 O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO

No embate entre palavra e imagem, surge um cruzamento de interfaces da narrativa, que nos leva a refletir sobre o lugar da escrita no cinema. O roteiro cinematográfico é construído dentro dos parâmetros da teledramaturgia que é calcada na estrutura da dramaturgia clássica, no que ressalta de suas especificidades narrativas. O que constitui a especificidade do texto dramático? Além da sua condição de texto incompleto, que depende da sua concretização na produção e realização do filme, a narrativa segue os passos do drama clássico, nem sempre necessariamente nesta ordem:

- Ato I - Apresentação dos personagens; situação inicial em que o protagonista é colocado numa situação de desequilíbrio e fragilidade.
- Ato II - Onde acontece o enredamento, quando o ato irreversível ocorre. A partir deste ponto, a ação vai para frente, não há mais possibilidade de volta.
- Ato III - Desenvolvimento das partes em conflito, confronto e desenlace.
- Ato IV - Uma nova situação ocorre.
- Ato V - Desenlace, resolução final.

O critério de unidade (de pessoa, de forma, de ação, de tempo), exposto na análise da tragédia grega que Aristóteles (1966) faz no seu texto, *Poética*, é a estrutura básica para se teorizar sobre a arte dramática. A peça é um organismo: todas as partes são determinadas pela ideia do todo, enquanto este ao mesmo tempo é constituído pela interação dinâmica das partes. Qualquer elemento dispensável neste contexto rigoroso é "anorgânico", nocivo, não motivado.

Nesse sistema fechado tudo motiva tudo, o todo as partes, as partes o todo. Só assim se obtém a verossimilhança, sem a qual não seria possível a descarga das emoções pelas próprias emoções suscitadas (catarse), último fim da tragédia (ROSENFELD, 1965, p.22). O elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de

felicidade e infelicidade; mas felicidade ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade.

Na literatura, as palavras serão responsáveis pela construção de imagens e sensações, descrições, espacializações, intertextualidades e introspecções. No cinema, o movimento contínuo ou descontínuo das imagens será determinado, fundamentalmente, pela filmagem e pela montagem.

O roteiro implica diálogos e rubricas (indicações cênicas) e a relação que o autor estabelece entre imagens e palavras. O texto dramático é polivalente semanticamente. A linguagem fará a ponte entre o real (sócio-histórico) e o imaginário (território do simbólico). A linguagem atua na junção do simbólico e do imaginário na constituição do real. No cinema, a rubrica é uma indicação importante, várias cenas são construídas sem diálogos, o som é fundamental e tem que estar no roteiro.

O texto dramático pertence ao universo do ficcional, do imaginário. Mas só se realiza efetivamente com a sua instauração na encenação, seja no palco ou no filme. Carrega em si este caráter duplo de literatura e encenação. E é por pertencer a estes dois domínios artísticos que nos aponta tanto para o ficcional em sua plenitude quanto para o real em sua concretude. No texto dramático, no qual o diálogo foi, por muito tempo, considerado a essência desta forma de escritura, hoje se pode ressaltar que tudo é texto: diálogos, rubricas, interrupções, pontuações, cortes, rupturas e divisões estruturais. Texto não é somente o que está escrito em forma de diálogo entre os personagens e não necessariamente implica uma possibilidade tipográfica.

Para Michel Chion (1985), o roteiro é um jogo com personagens, lugares, sequência de tempos, diálogos. Esses são os elementos do roteiro. Personagens são fios condutores de todos os roteiros e cada escritor terá que fazer escolhas sobre seus personagens que, para serem verossímeis, deverão ter contradições e complexidades. O eixo das relações entre os personagens faz parte da escolha da estrutura do roteiro. A estrutura, quase um esqueleto da história, a sua coluna vertebral, é definida pela abordagem do roteirista daquela história.

Como contar esta história? Esta é a grande questão que deve ser respondida pelo roteirista. Os lugares definidos para o roteiro também devem ser escolhidos dentro da lógica estrutural escolhida para o roteiro. Os lugares não podem ser somente cenários, mas devem ter uma implicação com a construção de sentidos que se elabora durante a história. A sequência do tempo é fundamental porque definidora de que tempo se privilegia: tempo interno e tempo externo, tempo real, tempo subjetivo e tempo objetivo, são alguns dos tempos que existem e devem ser criados pelo roteirista.

Nos diálogos a ação deve estar presente, expondo conflitos e contradições. Personagens se revelam nos diálogos, mas também se escondem atrás deles. Os diálogos precisam ser essenciais, pois a ação pode mostrar muito do que se pretende expor na história, tornando o diálogo, algumas vezes, desnecessário ou redundante.

Chion (1985) faz também uma distinção importante entre história e narração, o que acontece entre a história propriamente dita e outro nível a que podemos chamar de narração, que também é chamado de récita, discurso, construção dramática, e que concerne à forma como esta história é contada. Michel Chion (1985) estabelece uma lista de etapas que devem ser trabalhadas pelos roteiristas: intrigas secundárias, ação, procedimento, pensamento dos personagens, diálogos, cumplicidades, alusões, eufemismos, mensagens, nomes, caráter, acessórios, tempo, dias e noites, montagem – sequência e lugares.

Dentro da proposição do roteiro como um jogo, os seus elementos são manipulados pelo roteirista, com todas as informações que possui. Nas discussões contemporâneas nas áreas de arte e teoria literária todos estes elementos colocados como fundamentais estão sendo questionados na sua acepção original. Personagens podem aparecer e desaparecer, o ponto de vista do roteiro pode oscilar entre mais de um personagem, os conflitos entre os personagens podem não ser resolvidos; os lugares podem ser ambientes precisamente determinados assim como estados subjetivos do personagem.

A respeito do tempo, ou sequência temporal, o roteirista tem, hoje, inúmeras opções de estruturação na escrita de um roteiro. O tempo pode ser linear, fragmentado, recortado, repetido e a cada momento pode vir com novas perspectivas. O diálogo é fundamental, mas o que não se fala também.

Um dos riscos principais ao desenvolver um roteiro é perder de vista a intenção principal. Ao inventar ações, peripécias e acontecimentos, o roteirista pode chegar a um acúmulo de detalhes e situações desnecessárias que podem enfraquecer ou mesmo eliminar sua ideia inicial. O escritor precisa determinar o que considera essencial para não se perder em preocupações secundárias (CHION, 1985).

Doc Comparato (1983), no seu livro *Roteiro: Arte e Técnica de Escrever para Cinema e Televisão* define o roteiro como uma forma escrita de qualquer espetáculo áudio e (ou) visual. Ressalta que um roteiro deve ter três qualidades essenciais: *logos*, *pathos* e *ethos*. A palavra, o discurso, a organização verbal do roteiro e sua estrutura constituem o *logos*. O drama humano caracteriza o *pathos* e a ética e a moral constituem o *ethos*, é o conteúdo do trabalho, o que se quer dizer com ele.

Um roteiro é uma construção, esclarece Comparato (1983), com cinco etapas preliminares: ideia, palavra, argumento, estrutura e primeiro tratamento. Na primeira etapa começa-se com uma ideia, na segunda etapa nasce a *story-line*, a palavra, em que a ideia é expressa numa frase. Na terceira etapa, a *story-line* é desenvolvida, criando um argumento. Na quarta etapa é construída a estrutura, define-se *como* se contará a história e na quinta etapa os personagens são desenvolvidos, criando um roteiro final em primeiro tratamento.

Existem alguns manuais de construção de roteiro cinematográfico, alguns muito esquemáticos e simplificadores e alguns que se propõem a refletir sobre esta construção narrativa. Um dos trabalhos mais interessantes é o livro *Manual de Roteiro ou Manuel, o primo pobre dos manuais de Cinema e TV*, de autoria de Leandro Saraiva e Newton Cannito (2004). Apesar do título bastante irônico e da linguagem descontraída que perpassa todo o livro, a discussão que os autores

estabelecem com o leitor é bastante aprofundada. Eles partem da noção de que o roteiro não é somente diálogo e apontam para uma visão mais especificamente cinematográfica do roteiro, "que o encare como um estímulo à visualização da narrativa, envolvendo os diálogos – e as vozes *off* – no conjunto do fluxo audiovisual com elipses, montagens paralelas, manipulações temporais, música, iluminação, etc." (SARAIVA; CANNITO, 2004, p.18).

Os autores questionam os manuais que tornam a formatação do roteiro o ponto principal e insistem na construção de uma escrita audiovisual que fuja de esquematismos e simplifique a linguagem dos roteiros. Partindo do questionamento de quais são as intenções do roteirista em cada processo de criação, Saraiva e Cannito (2004) questionam o mito da originalidade e demonstram como as formas dramática, épica e lírica se distinguem e podem se unir e também explicitam formas não dramáticas que podem contribuir para um roteiro contemporâneo. Também os autores esclarecem as especificidades entre drama, melodrama, farsa, tragédia e comédia.

Analisando filmes e seriados de TV, os autores ressaltam a dimensão épica num roteiro. Numa segunda parte do livro, aprofundam as questões sobre construção e acabamento. Curva dramática, escaleta e tom são analisados juntamente com os pontos cruciais de um roteiro: ponto de partida, ponto de clímax, ponto sem retorno (desenlace ou crise), pontos de identificação e de comentário. Dentre as variações tonais, destacam as pausas e preparações, o foco narrativo e as variações temporais (*flashbacks*, sumários e deslocamentos).

Por curva dramática entende-se que estamos falando de intensidades diferentes. Um filme pode ser intensamente dramático com uma luta bem definida e incessante ou pode tornar o espectador um cúmplice das aventuras e desventuras de um personagem, acentuando a dramaticidade e o suspense ou convidando o espectador a um mergulho existencial. Há uma "grande variedade de relações entre a pergunta geral que um filme suscita no espectador e a construção, passo a passo, desse filme". (SARAIVA; CANNITO, 2004). Um filme não é a realização de uma boa ideia, mas a orquestração de muitas ideias, afirmam os autores de *Manuel*.

Uma escaleta é uma lista completa das cenas de um roteiro, sendo que a cena é a unidade básica do filme. A escaleta é a escala de sequências e cenas, de visualização da progressão do roteiro no tempo. Ela é fundamental para a produção. A palavra lembra "esqueleto", pois as cenas darão carne e sangue a esse esqueleto, que as manterão articuladas (SARAIVA; CANNITO, 2004, p.118).

O roteirista deve ser capaz de arranjar cada passo da narrativa de modo a manter o interesse do espectador e estes passos da narrativa deverão ser analisados e esboçados num projeto do roteiro, processo anterior à escrita, que apontará a estrutura narrativa do filme. Esse projeto não pode ser algo estanque, pois o roteirista precisará retornar a ele em alguns momentos, repensando esta estrutura, revendo-a e redefinindo novos caminhos, se necessário. O roteirista precisa saber o que ele quer dizer, e este é o eixo fundamental, o parâmetro maior para todo este trabalho.

O que é um bom roteiro? Esta é a pergunta que Syd Field se coloca e que sustenta toda a argumentação dos seus livros *Manual do Roteiro* (1995) e *Os exercícios do roteirista* (1996). Criticado por muitos, por defender a ideia de um roteiro bem escrito, nos moldes e padrões do cinema hollywoodiano, Syd Field, apesar da sua objetividade pragmática, lança questões que merecem respostas, quando não, reflexões.

"Um roteiro, logo percebi, é uma história contada com imagens. É como um *substantivo*: isto é, um roteiro trata de uma *pessoa*, ou pessoas, num *lugar*, ou lugares, vivendo a sua 'coisa'." (FIELD, 1995). O roteiro possui elementos conceituais básicos comuns no que se refere à forma, que são expressos dentro de uma estrutura definida com início, meio e fim.

Um roteiro não é um romance e nem mesmo uma peça de teatro. É um guia, um projeto para um filme. É uma história contada em imagens, diálogos e descrições, dentro do contexto da estrutura dramática. "O filme é um meio visual que dramatiza um enredo básico; lida com fotografias, imagens, fragmentos e pedaços de filme." (FIELD, 1995).

Syd Field reforça que toda construção de um roteiro deverá respeitar a divisão em três atos, divisão esta que remonta à noção clássica de drama, e a formatação de um roteiro deve ser rígida e seguir as seguintes divisões: Ato I - 30 páginas, apresentação da história, dos personagens, da premissa dramática, da situação – páginas 1 a 30; Ato II - 60 páginas, confrontação, páginas 30 a 90 (durante o segundo ato, o personagem enfrenta obstáculo após obstáculo, que o impedem de alcançar sua necessidade dramática); Ato III - 30 páginas, resolução, páginas 90 a 120. Syd Field aponta o lugar específico dentro de um roteiro de longa-metragem que deverá ter cerca de 120 páginas, para acontecerem os pontos de virada: Ponto de virada I - páginas 25-27 e ponto de virada II - páginas 85-90.

Esse manual para roteiristas é extraído da estrutura de grande parte das produções hollywoodianas, mas de tempos em tempos percebemos que alguns autores conseguem quebrar esta estrutura tão rígida, abrindo novos precedentes estilísticos.

Sem dúvida, todos os autores que se dedicaram a analisar o roteiro cinematográfico se baseiam na análise de filmes de sucesso que, invariavelmente, irão seguir as especificidades que caracterizam o drama, a comédia, a farsa ou a tragédia. Existem determinadas estruturas que devem ser conhecidas pelos escritores de forma que possam se apropriar e dominar a dramaturgia, para então desenvolverem a sua escrita pessoal com a sua singularidade.

Dessa maneira, fica claro que o roteirista de cinema deve dominar o conhecimento da estrutura dramática no cinema de ficção, como um veículo criador de imagens poéticas e temporais, em que as especificidades dos materiais utilizados como câmeras, tipo de película, suporte digital ou analógico, fotografia e montagem irão determinar e criar condições para novas experimentações audiovisuais.

Mas como o nosso trabalho é de análise do processo de criação do roteirista e não do produto fílmico exibido ao público, então fica claro que precisamos nos ater ao trabalho específico do roteirista, que irá lidar com as palavras inscritas no papel, com a sua imaginação e com o seu próprio processo de criação.

No que diz respeito ao processo de criação do roteirista, dentro da proposta de transcrição, existem vários artigos em revistas literárias que indicam uma vontade de compreensão deste processo e os autores tecem reflexões e apontamentos sobre como poderiam ser desenvolvidos estes processos. Nada muito conclusivo e nem mesmo fundamentado numa análise de uma prática criativa de escrita.

Dessa forma, percebemos a importância da nossa contribuição na construção de reflexões sobre o processo de criação de um roteirista que parte de um texto literário como matriz, mas que não faz uma adaptação, mas sim um processo de transcrição.

Na busca de uma metodologia para este processo de criação, algumas etapas foram essenciais: o conhecimento da obra a ser transcrita, sua contextualização dentro das obras completas do autor, o conhecimento da biografia e demais obras do autor, a recepção desta obra no momento de sua publicação, as sensações que o texto literário me provocou e as correspondências estéticas que posso estabelecer com meu imaginário.

Nesse processo, tentei fazer uma decupagem da novela *A Senhoria* estabelecendo momentos de ação, composição dos personagens, pensamentos dos personagens, ambiente cenográfico e situações dramáticas fundamentais. Como a novela *A Senhoria* é um texto fundamentalmente lírico, com algumas situações dramáticas entremeadas a sonhos, delírios e pensamentos do jovem sonhador, esta decupagem não funcionou devidamente.

Ao me deparar com as incongruências do texto, com a fragilidade e vulnerabilidade dos personagens, precisei escolher a linha filosófica que me sustentaria na estruturação do roteiro. Quando me recuso a reproduzir os costumes do século XIX presentes no texto como um sistema estabelecido e escolho trazer os personagens para o século em que me encontro, percebo que apenas a reprodução desta história de amor não me satisfaria. Utilizo uma forma épica para um drama ao fragmentar o tempo.

O meu foco passa a ser a relação entre o homem sonhador e o homem do subsolo, dois personagens emblemáticos criados e desenvolvidos por Dostoiévski e que se entrelaçam no roteiro que escrevi, dando vazão a todo o lirismo que perpassa os dois textos. E o roteiro traz à tona não só o drama pessoal dos personagens enredados em sua dramaticidade, mas também uma discussão filosófica possível com a utilização de recursos épicos que se estruturam em variações temporais, mudanças de foco narrativo, quebras, elipses e manipulações temporais.

6 A SENHORIA E MEMÓRIAS DO SUBSOLO

Na literatura russa do século XIX é flagrante o papel do herói, dentro da discussão sobre a identidade nacional. O surgimento do "herói do tempo" está estreitamente relacionado com a criação do método do "realismo" na literatura russa, afirma Fátima Bianchi. Tradutora da novela *A Senhoria* como parte da sua tese de doutorado na USP, Bianchi traça uma discussão bastante substancial sobre a figura do "homem supérfluo" que aparecerá como protagonista na novela de Dostoiévski.

O herói ou homem supérfluo corresponderia a um herói da nobreza, culto e sensível que, incapaz de encontrar um lugar na sociedade, fechava-se em si mesmo, buscando fantasias e ilusões.

Ordínov, o *homem supérfluo* ou *homem sonhador*, personagem central da novela "A Senhoria", personifica um pensamento vigente na década de 40 do século XIX na Rússia, quando os escritores se alinhavam com o pensamento de crítica ao modo de vida dos jovens aristocratas românticos. Dostoiévski também se coloca nesta posição ao escolher Ordínov como seu personagem principal nesta novela. Mas, curiosamente, sua crítica não fica clara para os seus contemporâneos, gerando uma reação da crítica vigente bastante extremada. Ao penetrar no pensamento do seu personagem, Dostoiévski se emaranha na complexidade de tessituras que compõem uma mente sonhadora, misto de sonho e delírio, em que idealizações românticas somam-se a insurreições inconscientes.

Dostoiévski ousa na linguagem desta novela ao retirar do narrador a supremacia da onisciência. O narrador funde-se com o ponto de vista de Ordínov e, em alguns momentos, de Katierina. Os três personagens são principais, não há um protagonista que defina todas as visões, e Dostoiévski esboça uma característica que, mais tarde, será uma das principais da maturidade do escritor: a polifonia de vozes. Recurso em que Dostoiévski ainda tateia nesta novela e que será amadurecido brilhantemente nos romances posteriores.

Em *A Senhoria*, tudo é um começo para este jovem escritor, que ousa e erra muitas vezes por buscar a verdade emocional dos seus personagens. Discursos diretos e indiretos se alternam na fala monológica de Katierina quando recorda do seu passado. Tudo nesta personagem é enigmático, dúbio, confuso. Ordínov se perde na beleza de Katierina, perde-se no desejo de amá-la, mas, ao buscá-la verdadeiramente, não a encontra.

A recepção à novela *A Senhoria* foi cruel por parte do crítico Belínski, importante figura do meio literário russo do século XIX. Dostoiévski é rechaçado com este texto, ridicularizado e colocado muito abaixo do patamar que o mesmo Belínski o havia alçado com a primeira novela. Nos anos 1840, Belínski defende a estética do realismo social, da escola natural, cujos romances de Gógol tão bem exemplificam esta tendência.

A Senhoria é uma novela cheia de imperfeições, personagens confusos, um experimento, com motivos românticos ridículos, criticam os seguidores de Belínski, preocupados com o desenvolvimento da "escola natural" e com a luta feroz contra o romantismo na literatura. Entremeadas de questões políticas e ideológicas, tais críticas foram decisivas para relegar Dostoiévski a um papel menor como escritor pelas suas tentativas experimentais.

Dostoiévski coloca o intelectual culto, oriundo da nobreza num cenário de pobreza, dentro de um contexto em que toda a sua cultura não lhe permite fazer nada. Ordínov é um jovem sonhador, mas incapaz de tomar as rédeas da sua vida, mergulhando na história dos outros personagens e desejando construir sua própria história.

Para José Castello, em crítica publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em seis de agosto de 2006, *A Senhoria* se detém mais na psicologia e no traço da intimidade. Correlacionando fatos da vida do escritor Dostoiévski com a composição do personagem Ordínov, Castello aponta que a figura paradoxal do personagem afetou profundamente a imagem do escritor. Castello lembra que enquanto escrevia *A Senhoria*, Dostoiévski experimentou os primeiros sintomas da epilepsia e, ainda em 1846, passa a frequentar as reuniões de um grupo com

ideais socialistas, terminando preso e condenado à morte. Graças ao indulto do czar, Dostoiévski escapa da pena de morte, mas é condenado a quatro anos de prisão e trabalhos forçados na Sibéria. A experiência dos anos de prisão é retratada no romance *Recordações da Casa dos Mortos*, publicado em 1862.

A Senhoria é publicada num momento de crise interior do jovem escritor que questiona a sua própria literatura e busca ideias próprias. A novela relata um momento de crescimento, e é esse frescor juvenil que cria condições para uma escrita em que a leveza que o permite trabalhar e lapidar a linguagem, leva-a, por vezes, à vizinhança da poesia (CASTELLO, 2006).

Ordínov, como Dostoiévski, é um homem dividido. Em crise, se enclausura, na esperança de salvar-se, em sua paixão pela ciência [...]. É o real, e não a ciência, que o leva a mudar. Mas o choque com a realidade atinge mortalmente, também, sua capacidade de sonhar (CASTELLO, 2006).

Dostoiévski tinha apenas 26 anos quando escreveu *A Senhoria* e o escritor é extremamente ousado do ponto de vista do estilo, ao colocar o narrador transitando entre a descrição realista e neutra de Petersburgo e a linguagem da poesia folclórica que distingue a figura de Katierina.

Dostoiévski procurava, com esta novela, um caminho inédito, que ele iria perseguir em todos os seus romances. Ao se permitir experimentos estilísticos, o escritor ousa e inova, mesmo que o preço seja uma composição frágil do personagem Ordínov. Para alguns críticos as deficiências deste personagem são acentuadas, mas, para outros estudiosos, a forma como Dostoiévski explora as alucinações e os sonhos de Ordínov aponta para uma novela expressionista.

Katierina e Múrin ocupam um lugar de destaque na trama, mas não há dúvida de que o tema central desta novela é o "sonhador" e, portanto, Ordínov é o personagem principal. É a partir dele que se desenvolve toda a narrativa, é o seu ponto de vista que traz para o leitor as histórias dos outros personagens. E esta foi uma das maiores ousadias de Dostoiévski, que abre mão da onisciência do narrador, permitindo ao leitor uma visão fragmentada, somente dentro do campo de visão de Ordínov, a partir dos seus sentimentos, pensamentos e percepções.

Ordínov é o intelectual idealista, o sonhador romântico e suas dúvidas e inquietações revelam uma complexidade que o escritor buscou construir em toda a novela. O espaço que Dostoiévski permite para a descrição dos sonhos e alucinações do personagem central criam uma textura delicada e expressionista, absolutamente inovadora para a época em que a novela foi escrita.

Essa plasticidade alcançada em algumas descrições dos sonhos e alucinações foi o primeiro eixo de ligação do meu trabalho de autora do roteiro cinematográfico a partir desta novela. Mas o que, a princípio, me apaixonou, tornou-se a matéria mais difícil de ser incorporada à linguagem plástica de um filme. Por seu potencial extremamente poético, as descrições de sonhos e alucinações da novela *A Senhoria* apontavam para um roteiro em que essa plasticidade poética pudesse se revelar. O processo de construção dessas imagens e sonoridades me exigiu um trabalho artesanal árduo e, muitas vezes, tocando em impossibilidades.

Ao encontrar Katierina, Ordínov entra num processo de verticalização, conhecendo a si mesmo. Esta relação, esta descoberta de humanidade e delicadeza, em meio ao desejo, ao amor, ao ódio, foi sempre o eixo central que conduziu a minha escrita. Ordínov traz em si, ainda em germe, o subsolo, principal característica desenvolvida por Dostoiévski nos grandes personagens construídos por ele a partir de 1860. O herói de *Memórias do Subsolo* e Raskolnikóv, de *Crime e Castigo* se ligam a Ordínov de forma original, numa discussão permanente do escritor Dostoiévski com o seu tempo, a moral, a religião, as concepções de mundo.

O *homem do subsolo*, na novela *Memórias do Subsolo* de 1864 produz um derramamento de ideias de grande força poética e suas reflexões para alguns autores aproximam-se do pensamento de Nietzsche e outros apontam que essas reflexões seriam uma prefiguração das ideias de Freud acerca do inconsciente. Antes de Freud, Dostoiévski já se referia a uma espécie de "desrazão", que atingia o sujeito racional e o levaria a ações racionalmente inadmissíveis.

A novela *Memórias do Subsolo* é dividida em duas partes, a primeira intitulada *O Subsolo*, em que o personagem se apresenta e expõe suas ideias

com uma verborragia cáustica, e na segunda parte *A Propósito da Neve Molhada*, o personagem retoma alguns acontecimentos da sua juventude.

O protagonista não tem nome e discute com uma possível plateia de leitores as questões mais profundas sobre o ser humano e suas contradições. Extremamente perspicaz, às vezes violento, o *Homem do Subsolo* inaugura um discurso livre do narrador, sem freios, sem repressões; o verbo é a razão e a natureza humana, total desrazão.

Existe uma ambiguidade básica no protagonista da novela. Na nota introdutória, Dostoiévski o descreve como um representante da "geração que vive os seus dias derradeiros". Isto o associaria à ideia do "homem supérfluo". Mas o Homem do Subsolo tem uma posição de filósofo. Construído com um acúmulo de traços negativos, ele é, também, o seu porta-voz no ataque ao racionalismo e à mentalidade positivista (SCHNAIDERMAN, 2000). O personagem caracteriza-se como um anti-herói, crítico feroz do desenvolvimento burguês para a Rússia e a estrutura da novela é construída sobre uma confissão que se coloca na expectativa da palavra do outro. Quando de sua publicação, *Memórias do Subsolo* não despertou muito interesse, os críticos da época leram a novela como um panfleto nacionalista. Com o passar do tempo, a crítica literária russa e ocidental começa a analisar esta novela, percebendo nela a fundamentação do niilismo e do anarquismo que se concretizaria na filosofia de Nietzsche. Dostoiévski rompe com o padrão corrente da ficção do século XIX com esta novela cheia de sarcasmo e crítica.

O homem do subsolo revela o verdadeiro substrato da natureza humana e questiona com vigor o pensamento racional iluminista, nega o homem-máquina e afirma o nascimento de um novo homem (BOULITREAU; OLIVEIRA; MENDONÇA, 2010). Dostoiévski aponta, na sua obra, para um germe do que constituirá a filosofia existencialista. O homem do subsolo está em todos nós, tornando-nos este ser dividido, com vários discursos. Em psicanálise, o portador do discurso do inconsciente é chamado de sujeito do inconsciente, que poderia ser comparado com o homem do subsolo; ao passo que o sujeito do discurso racional poderia ser

comparado com o homem da superfície (BOULITREAU; OLIVEIRA; MENDONÇA, 2010, p.3).

O *Homem do Subsolo* é o próprio Verbo, o Logos, mas, paradoxalmente, este verbo está caracterizado na figura de um perdedor, um fracassado.

Este homem que grita sua raiva e escarnece de todos os que o humilharam, acreditando firmemente na força da sua inteligência, num mundo cercado por mediocridades, é a grande descoberta de Dostoiévski.

Na segunda parte do livro, o *Homem do Subsolo* traz recordações de alguns momentos cruciais para a construção da sua personalidade. Dentre esses momentos, interessou-me profundamente a figura da jovem prostituta Lisa com quem ele se relaciona. Uma relação cheia de sobressaltos, desejos, ódios, humilhações.

Esta personagem é emblemática por trazer em si um pouco de todas as mulheres desenhadas por Dostoiévski. E, portanto, tão importante, na costura deste roteiro. Para Agustina Bessa-Luís, no artigo *Dostoiévski e a peste emocional*, a mulher ocupa na obra de Dostoiévski um lugar primordial, pela sua indigência de minoria social. Mulheres que, angelicais mesmo no pecado, desvelam a sua submissão ou então o orgulho erótico que contraria a submissão. Delas emana um discurso feito de queixas, de originalidade pagã, de sentimento desgarrado que se realiza na infelicidade. A mulher, oprimida, um pouco vazia de iniciativa, mas estranhamente triunfante como vítima, como refém e como inferior (BESSA-LUÍS, s/d).

Ao entrelaçar os personagens da novela *A Senhoria* com os personagens de *Memórias do Subsolo*, criando novos personagens habitantes de uma metrópole contemporânea, escolhi um arco do tempo como eixo dramático fundamental, reforçando a ideia de pulsão, da necessidade de repetirmos, da necessidade de pulsão de vida entremeada com a pulsão de morte.

7 A AUTORIA NO PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO

A busca de uma voz autoral tem sido o fio condutor deste processo de criação e reflexão crítica sobre a criação. Uma voz que fale de sentimentos e, ao mesmo tempo, discuta criticamente este sentir. Como se pudéssemos ser ao mesmo tempo artistas e críticos de nossa própria arte. Procedimento que é condição do aprendizado do processo de criação e exige paixão absoluta e um rigor distanciado de nossa própria escrita.

Como traduzir em palavras todo esse mergulho na obra de Dostoiévski? A busca por uma intimidade com este autor, com a sua obra, me levou a caminhos dissonantes. Até mesmo quando parecia que afundava num pântano, eu buscava a minha voz autoral e a construção de sentidos a partir da minha leitura de Dostoiévski.

O processo de reflexão crítica começou entrelaçado com a criação do roteiro, às vezes apenas como um comentário poético, tentando compreender e revisitar o romancista russo do século XIX e, muitas vezes, como uma luta desesperada para trazer seus personagens para um hoje, aqui, agora, próximo e contemporâneo.

A convivência com Dostoiévski, com suas palavras e com as suas imagens me estimulava a arriscar, a buscar. Dostoiévski foi um escritor dotado de aguda percepção social que falava do seu tempo, das lutas do seu tempo, dos embates ideológicos e sociais. Para fazer jus a este escritor, percebi que preciso mostrar a minha visão sobre o contexto social em que vivo.

O que me aproxima de Dostoiévski é a vontade de compreender o ser humano em sua complexidade, de desvelar o paradoxo entre razão e desrazão, pulsões de vida e pulsões de morte.

Por que trazer os personagens para hoje? Qual o sentido disso? Onde eles estariam? Eu encontro os personagens dostoiévskianos nas ruas das grandes cidades do meu país. Nas cidades que estão imundas, onde o lixo é jogado nas ruas,

nos rios. Hordas de mendigos, fumando *crack*, dormindo nas ruas, movimentando-se como bichos, sujando o lugar onde dormiram. Meninos e meninas imundos. Este é o subsolo da cidade.

Ao buscar a minha voz para a escrita deste roteiro, encontro ressonância na polifonia de vozes, caráter tão fundamental na obra de Dostoiévski. A opção do escritor de dar voz ideológica a tão diferentes personagens e expor a luta de tantas e tão contraditórias vontades, tomou conta da minha escrita.

Palavras, palavras e mais palavras preenchem páginas e mais páginas de um livro. Entre as palavras, vazios e abismos. E é nesses vazios e abismos que me debruço para fazer esta travessia da literatura para o cinema. Como um aprendiz de um ofício, eu me debruço e me encanto com a possibilidade do artesanato da criação artística. Para que este objeto artístico possa ser apreciado por outros olhares, o meu olhar deverá ter a acuidade crítica de percepção e observação e também um olhar louco, irracional, que não se pautar por nenhuma medida, que siga um instinto primeiro, uma imagem.

Vazios e abismos sugerem imagens, mas o trabalho de transcrição de uma narrativa ficcional literária para um roteiro de um filme não pode se restringir a ilustrar estas palavras inscritas no papel. As palavras nos provocam sensações, suores, delírios, calafrios, desejos, temores.

Eu me reconheço nestes personagens sombrios e aparentemente frágeis construídos pela pena avassaladora de Fiódor Dostoiévski. Eu me apaixono por estes seres errantes, estrangeiros em si mesmos, pulsando irracionalidades e contradições. E esta paixão me move. Não, não há conexões diretas e simplistas entre minha vida e os personagens, mas sim um comprometimento profundo com estes homens e estas mulheres ao sabor das pulsões de vida e pulsões de morte.

Não há conclusões nas duas novelas de Dostoiévski que escolhi para criar o roteiro cinematográfico. Não há moralidades, não há mensagens, existem apenas os abismos que construímos diuturnamente com a nossa subjetividade.

Fantasmas fazem parte destas duas narrativas de Dostoiévski. Fantasmas que aparecem nos sonhos e delírios. Fantasmas que perseguem os personagens

criando impossibilidades intransponíveis. Curiosamente, o nome *Ordinóv* remete a *espectro*.

Quantos abismos constituem um ser humano? De que matéria somos feitos? Mistura de barro e ar?

Escrever parece ser sempre um desejo guardado a sete chaves; esboçado, às vezes, pouco permitido, muitas vezes. Escrever para o cinema, ousadia maior, porque sei da incompletude que um roteiro dramático encerra em si mesmo. Mas esta incompletude da dramaturgia me fascina, porque são textos que apontam para possibilidades de construções imagéticas e que pressupõem um caminho a ser construído com muitas pessoas e para ser compartilhado por muitas pessoas.

Parto dos vazios e das incompreensões de um texto do jovem Dostoiévski dialogando com um texto da maturidade do mesmo autor. Personagens emblemáticos constituem a estrutura dramática das duas novelas: o *homem sonhador* ou *homem supérfluo* em *A Senhoria* e o *homem do subterrâneo* ou *homem do subsolo* em *Memórias do Subsolo*.

Homens-emblemas trazem em si uma discussão filosófica pertinente ao século XIX, mas relevante para a construção do pensamento no século XX. Ao contrapô-los tentei trazer a discussão crítica mais próxima de nós. Esta e tantas outras questões acompanham este trabalho.

Não faço um registro do século XIX, trago estes personagens para o século XXI e eles estão numa cidade qualquer, num país qualquer, vivendo vidas apagadas e sombrias por entre os espaços entrecruzados de uma cidade.

A cidade é personagem fundamental, não por sua inserção histórica, mas por encerrar o homem em sua urdidura, misto de liberdade e prisão.

As mulheres, nas duas novelas, irrompem com a força das tintas de Dostoiévski: lindas, misteriosas, marcadas pelo desejo e pela ambiguidade. Estas duas mulheres fascinantes – Katierina e Lisa – trazem para a narrativa esta aura feminina sobre a questão do desejo: envolto em dubiedades, quase nunca expresso, força misteriosa e subterrânea que irrompe em alguns momentos cruciais.

Ethos e pathos permeiam a narrativa dostoiévskiana: profundo embate que nos constitui e que não tem solução. Por isso, ainda hoje o mergulho na sua poética é fascinante.

Pulsões de vida e pulsões de morte: o desejo ativo do passado. O conceito fundamental de Freud (1920) na sua segunda teoria das pulsões é o da compulsão à repetição no tempo. A sintaxe do roteiro se apoia nesta discussão. Para Freud, "a exigência de repetir o passado é mais forte do que a exigência de buscar no futuro o acontecimento prazeroso. A compulsão a repetir é uma pulsão primária e fundamental, a pulsão das pulsões". Os personagens de Dostoiévski me conduziram a estas reflexões e às leituras sobre as pulsões.

A fidelidade que tenho neste trabalho é com a mente de Dostoiévski, com a sua escrita como propiciadora de questionamentos, sensações e paixões.

Homens e mulheres perdidos em si mesmos, errando pelas ruas, ruelas, becos, dentro de casas e apartamentos, invadidos por suas pulsões, mergulhando em vazios e abismos, dentro da noite.

Num primeiro momento, trabalhei apenas com os personagens presentes na narrativa dostoiévskiana, mas a primeira versão do roteiro aproximava-se de uma adaptação e, como a proposta deste trabalho de doutoramento é de busca de uma criação autoral, trilhei outros caminhos. A busca de uma voz própria, trabalhando com uma narrativa tão poderosa como a de Dostoiévski foi muito difícil. Foi necessário implodir todo o trabalho anterior e me questionar profundamente, tentando entender qual era a minha ligação maior com este autor e com estes textos.

A imagem de Dostoiévski como um grande cronista do seu tempo, trazendo para nós, leitores, uma discussão crítica sobre as várias vozes ideológicas do século XIX me apontou um caminho, pois o texto que construo é a minha voz, a voz de alguém que observa criticamente o seu tempo, os homens e mulheres do seu tempo.

A cidade tornou-se personagem principal, na medida em que a sua construção e destruição é feita cotidianamente, de diversas formas.

A relação da cidade-solo-terra com o elemento água tornou-se um dos eixos imagéticos deste roteiro.

Ao buscar imagens, construo sentidos e, como leitora, realizo uma concretude da obra literária. Este é o primeiro passo da relação entre o roteirista e o autor da obra literária.

Como o sentido se forma para mim? Esta é a primeira questão fundamental que surge neste processo de criação artística. Para responder, tento traçar uma metodologia do processo de criação de um roteirista que parte de uma obra da literatura para a escrita de um roteiro cinematográfico.

Nesta tentativa de contribuir para uma metodologia do processo de criação, a questão da forma de se aproximar de um texto da literatura foi o ponto inicial da tese de doutorado.

A primeira opção foi por um processo de transcrição que pressupõe uma liberdade entre o texto literário e o roteiro. A transcrição, termo cunhado por Haroldo de Campos, é um termo bastante conceitual e inspirador, mas o processo de criação necessita não só de ideias inspiradoras, mas também de proposições técnicas que dizem respeito à especificidade do cinema e da dramaturgia. Quais são os limites desta liberdade de criação para o roteirista que opta por não fazer apenas uma adaptação do texto literário? Esta é uma questão fundamental e, quando consigo respondê-la, construo possibilidades de uma metodologia do trabalho de um roteirista numa transcrição.

A transposição de narrativas ficcionais transita pelo território da tradução, gerando então o conceito de transcrição. A palavra traduzir vem, etimologicamente, do latim, significando "transferir", "transportar entre fronteiras". Partindo da ideia de tradução para chegarmos ao conceito de transcrição, ampliamos a nossa reflexão com alguns apontamentos feitos por Meyer-Clason, tradutor alemão de João Guimarães Rosa, quando traduzia *Grande Sertão: Veredas*. O tradutor trocou várias cartas com Guimarães Rosa, discutindo algumas das grandes dificuldades de traduzir *Grande Sertão: Veredas* para a língua alemã. Meyer-Clason afirma que a tradução funcional dispensa conceitos como "literal" ou "livre" que não dizem

respeito à fidelidade da obra oriunda de uma afinidade interior ou de uma identificação artística que pode ser tanto casual como elaborada. Para ele, acima de tudo estava a exigência de como poderia se expressar para alcançar o mesmo efeito, construir uma forma poética equivalente distanciando-se de uma tradução interpretativa (MEYER-CLASON *apud* ROSA, 2003, p.152-153).

Quando um roteiro de cinema dialoga com uma obra da literatura, utiliza-se frequentemente a palavra "adaptação", mas o seu uso hoje é extremamente questionável. Cada vez mais, acompanhamos processos criativos no cinema e no teatro que partem de uma narrativa literária, mas são redimensionados para a linguagem artística final. Quais os limites deste processo? Até onde a liberdade de criação no processo de transposição de narrativas pode acontecer? Quais são os parâmetros? Estas são perguntas ainda sem respostas, mas que nos permitem ampliar o debate e as reflexões.

Para que este debate contemporâneo se aprofunde, é fundamental uma utilização de termos e conceitos que se aproximem do diálogo que se produz no território das interfaces da narrativa. Portanto, passamos a utilizar a palavra "transcrição". A "transcrição", termo de Haroldo de Campos, prevê a transferência de um sistema de signos a outro, mas não de forma extremamente fiel. Algumas reflexões de Haroldo de Campos nos esclarecem sobre este termo-conceito. Haroldo de Campos afirma que, em 1976, na nota prévia ao seu livro *A Operação do Texto*, já falava em tradução como "transculturização" e este termo conduzirá a uma expansão no tempo, projetando a ideia prático-teórica de "transcrição". Ele acredita que a primeira elaboração deste conceito foi feita pelo africanista cubano Fernando Ortiz, mas que esta premissa já está em Goethe e também no Manifesto Comunista de Marx e Engels que propõe um mundo sem fronteiras onde as literaturas regionais seriam superadas em prol de um patrimônio cultural comum e universal (CAMPOS, 2009).

Meyer-Clason (*apud* ROSA 2003) ressalta a necessidade de entendimento do que o poeta quis dizer, da compreensão da sua poética, e este me parece ser o

ponto inicial para uma reflexão sobre os processos de transposição e transcrição de narrativas ficcionais.

As questões que levantamos inicialmente sobre os limites da liberdade na transcrição de narrativas ficcionais partem de alguns pontos que podem configurar eixos para uma futura metodologia do trabalho de criação em interfaces da narrativa. A consideração de que todo o material ficcional compõe uma poética própria e apreender a poética deste autor é o primeiro passo para este diálogo.

Meyer-Clason (*apud* ROSA, 2003) afirma a necessidade de sempre pensar no todo e jamais na frase considerada no momento. Este deveria ser o segundo passo no processo de transcrição. O que é o todo nesta obra? O que é fundamental, o que é essência da poética nesta narrativa? Estas são questões que precisam estar presentes no trabalho do autor que se propõe a fazer uma transposição de linguagens artísticas.

A linguagem poética é uma construção simbólica e a construção simbólica é pessoal. Portanto, o caráter simbólico é constituinte da sensação estética, constituinte do sujeito criador. A linguagem poética exige que o espectador ou leitor complemente os sentidos, pois o sentido é elaborado pelo fruidor. A linguagem poética é uma construção de imagens.

Haroldo de Campos (1970), ao discutir a tradução da poesia, que, por si só, vem carregada de impossibilidade, exigindo que o tradutor trabalhe com a invenção criativa, cria o termo "transcrição", que propõe uma reconfiguração criativa da estrutura textual, do texto fonte. Ele afirmará que a transcrição acontece num produto que só deixe de ser fiel ao significado textual para ser inventivo, e que seja inventivo na medida mesma que transcenda, deliberadamente, a fidelidade ao significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito do original transladado. (CAMPOS, 1970).

Novamente, aparece a necessidade da percepção do todo, o que reforça as questões anteriormente colocadas de que é preciso compreender a poética do autor que estamos trabalhando, como ponto de partida inicial. A inventividade passa pelo ato da leitura. E o ato da leitura é um ato de reconstrução e não de

absorção. A sensação da leitura, do momento da leitura fica na memória da leitura e as experiências do depositário vão influenciar a sua leitura (ISER, 1996).

O lugar vazio no texto se revela condição elementar da comunicação. O texto ficcional é captado por nós quando entendemos o que as representações estimuladas por ele querem dizer. A formação de representações é o trabalho de produtividade do leitor. Ao ler, crio representações com o meu repertório, com as minhas sensações e com a minha memória, produzindo diferentes aspectos da narrativa, preenchendo vazios e determinando espaços indeterminados. Quando se faz uma transposição de uma narrativa de uma linguagem para outra, é, em essência, um ato de leitura (ISER, 1999, p.136).

Podemos utilizar o termo transcrição ou mesmo transposição, ou ainda tradução intersemiótica. A adaptação "como tradução intersemiótica, por também ser um ato criativo, e não apenas reproducional, tem a função de manter em contato dois sistemas, propiciando, sobretudo através das diferenças, um diálogo bastante profícuo entre eles." (KOBBS, 2007, p.60).

Na definição dos pontos essenciais para a construção da tessitura dramática, o autor terá que se preocupar fundamentalmente com a criação de uma matriz textual que tenha como estrutura e objetivo maior a linguagem audiovisual, ressaltando-se as diferenças entre as linguagens.

O autor que trabalha com uma transcrição de narrativa ficcional, partindo de uma obra literária para o cinema, conhecedor das especificidades da linguagem fílmica, precisa trabalhar com correlações ou correspondências estéticas, que partem da apreensão dos elementos estéticos da narrativa. As correlações e correspondências estéticas surgem de acordo com a leitura que se faz do texto literário, e esta será a segunda questão fundamental neste trabalho.

8 A CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS

A segunda questão reside no ato da leitura. Como é que eu, roteirista, leio esta obra literária? Para responder a esta questão busco apoio nas reflexões de Wolfgang Iser (1996, 1999) no seu livro *O Ato de Leitura*. A partir de uma abordagem fenomenológica, discute profundamente a interação entre a estrutura da obra e seu receptor.

A teoria fenomenológica da arte enfatiza que o estudo de uma obra literária não pode dedicar-se apenas à configuração do texto, mas na mesma medida aos atos de sua apreensão. A partir dos estudos de Roman Ingarden (1973), que contrapõe à construção em camadas da obra literária os modos de sua concretização, é possível uma investigação da ontologia da obra literária e da sua estética a partir da filosofia de Edmund Husserl, a fenomenologia. Fenomenologia deriva da palavra grega *faínomai*, que significa brilhar, e pertence à mesma raiz de *fós*, luz. Mas também pode significar mostrar-se ou aparecer.

Ao me colocar como leitora e acreditar que o processo de criação artística se dá a partir das sensações estéticas que a obra literária me provoca, é perceptível que, no território das sensações, a busca se dá exatamente por aquilo que ilumina, que traz luz, que nos ilumina.

Ao escolher a novela *A Senhoria* como ponto de partida para esta tese, estabeleci uma relação inicial com o jovem Dostoiévski. Esta relação implica resgatar um texto de um período ainda imaturo do escritor russo, quando suas criações testemunhavam suas tentativas de se consolidar como romancista e as suas experimentações estilísticas, muitas vezes, resultavam em obras cuja mistura de estilos as desvalorizavam. *A Senhoria* é um texto que pertence a esse período e cuja recepção pela crítica russa foi desastrosa.

Apesar de ter a visão contemporânea da obra de Dostoiévski como um todo, acreditei que poderia trazer à tona, neste processo de criação artística, o que ressaltava nesta novela, como germe de uma obra bastante complexa e elaborada.

A relação entre o trio de personagens é densa e se desenvolve num clima de grande tensão, sexualidade, religiosidade e aspectos psicológicos bastante profundos.

Ao eleger esta obra como ponto inicial do trabalho, eu me coloquei no lugar de leitora e a impressão maior que me ficava deste texto era este clima intenso e apaixonante, que poderíamos chamar de *fenômeno*.

Para Husserl (2006), o mundo não é mais que um fenômeno para a consciência, com uma pretensão de existência dada somente pela vida perceptiva. O que permanece é a vida pura do sujeito, com o conjunto de seus estados puros e de seus objetos intencionais – os fenômenos. No princípio husserliano, o eu-objeto forma um todo que só não é indissolúvel porque somos conscientes.

O campo fenomenal não é um "mundo interior", o "fenômeno" não é um "estado de consciência" ou um "fato psíquico", nos adverte Husserl. A configuração sensível de um objeto ou de um gesto não se apreende em uma coincidência infável, ela se "compreende" (HUSSERL, 2006, p.90-91). Para chegar ao ser fenomenal, devemos romper com uma intuição natural, um tipo de "cripto-mecanismo".

A consciência está sempre pronta a ser percebida. Para Husserl, o que define o estar consciente é a intencionalidade, o fato de que toda consciência é consciência de alguma coisa. A intencionalidade é o que faz transcender, é o que indica a consciência para si mesma, tornando-a, ela própria, transcendente. O estudo da consciência é o objeto da fenomenologia. Mas se toda a consciência é consciência de alguma coisa – e é a este princípio que se dá o nome de "intencionalidade" – como poderemos ter consciência de algo, se precisamente não soubermos que temos consciência? E é exatamente isso que nos distingue do animal. O animal vive colado às coisas, não se sabe a si próprio, não as visa com a "intencionalidade", não é, em suma, "livre" (FERREIRA, 1962).

Segundo Husserl (2006), o que é intencionado e cointencionado na linguagem só pode ser analisado pela relação *ego-cogito-cogitatum*. A linguagem se mede por aquilo que dá sentido a uma expressão linguística, mas o ato de doação de sentido e o sentido em si são não linguísticos (BORDINI, 1990, p.85).

Portanto, o sentido passa a ser a diretriz não só da linguagem, mas da reflexão sobre ela.

Ver um objeto é "ou possuí-lo à margem do campo visual e poder fixá-lo, ou então corresponder efetivamente a essa solicitação, fixando-o." Pois quando eu o fixo, anco-ro-me nele (HUSSERL, 2006, p.104).

Essas considerações nos permitem uma reflexão que se estrutura na dialética da objetividade e da subjetividade. Isso nos parece ser muito próximo do trabalho desenvolvido nesta tese, um processo de criação e uma análise crítica do mesmo.

O objeto da obra pode ser produzido, enquanto a própria produção se torna um ato de concretização. A obra literária tem dois polos: o artístico e o estético. O polo artístico designa o texto criado pelo autor e o estético, a concretização produzida pelo leitor. A obra literária se realiza na convergência do texto com o leitor (ISER, 1996, p.50).

Quase toda estrutura discernível em textos ficcionais mostra um aspecto duplo: é ela estrutura verbal e estrutura afetiva ao mesmo tempo (ISER, 1996, p.51). Todos os textos literários ativam processos de realização de sentidos e sua qualidade estética está nessa estrutura e se fundamenta na capacidade de produzir algo que eles próprios não são.

Então, como leitora de Dostoiévski, escolho uma obra irregular, tentando me conectar com o jovem autor e construir sentidos para a minha própria escrita. O roteiro cinematográfico que escrevo parte desta novela, mas não se encerra na trama original. Como leitora que me encontro no século XXI, vários aspectos da novela me incomodam por refletirem padrões de comportamento característicos do século XIX.

Nesta busca, escolho entrelaçar a novela *A Senhora* com outro texto de Dostoiévski, *Memórias do Subsolo*. Personagens recorrentes na sua obra explodem na minha leitura: o sonhador (o homem supérfluo), a mulher misteriosa (às vezes louca), o idiota, os jovens idealistas, os homens perversos, os homens desiludidos e amargos, o homem do subsolo, a voz do subsolo.

A relação entre texto e leitor se atualiza porque o leitor insere no processo da leitura as informações sobre os efeitos nele provocados; em consequência, essa relação se desenvolve como um processo constante de realizações. O processo se atualiza por meio dos significados que o próprio leitor produz e modifica (ISER, 1996, p.127).

Para Iser (1996, p.65-73), existem vários tipos de leitor:

- o leitor ideal (uma ficção, pois este leitor deveria ter o mesmo código que o autor);
- o leitor contemporâneo;
- o arquiteitor (apresenta um meio de verificação que serve para captar o fato estilístico pela densidade de codificação do texto);
- o leitor informado (trata-se de uma concepção didática que se baseia na auto-observação da sequência de reações, estimulada pelo texto e visa aumentar o caráter de informação e a competência do leitor);
- o leitor intencionado (ou a ideia do leitor que se formou na mente do autor), e
- o leitor implícito (a concepção de leitor implícito designa uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor. O leitor implícito incorpora orientações internas do texto ficcional para que este seja recebido e será a relação com o sentido que explicará a parte subjetiva da recepção).

Todo texto literário oferece determinados papéis aos seus possíveis receptores.

O papel do leitor, inscrito no texto, não pode coincidir com a ficção do leitor. Pois é através da ficção do leitor que o autor expõe o mundo do texto ao leitor imaginado; assim o autor produz uma perspectiva complementar que enfatiza a construção perspectivística do texto. (ISER, 1996, p.75).

Ao ler *O ato de leitura*, percebo que encontrei em mim todos os tipos de leitor e, por isso mesmo, o sentido que construo destas obras literárias perpassa

estes traços. As imagens que surgem no meu processo de criação trazem em si o olhar de vários tipos de leitor. Mas o que permanece e que se torna substrato do roteiro são as sensações que o texto literário me provoca.

Os objetivos das estratégias textuais são: esboçar as relações entre os elementos do repertório e criar relações entre o contexto de referência do repertório por elas organizado e o leitor do texto, que deve atualizar o sistema de equivalência. As estratégias organizam tanto o material do texto quanto suas condições comunicativas.

O objeto estético é um objeto da imaginação, que o leitor deve produzir por meio de esquemas deformados e desmentidos. Pois é a indeterminação do objeto estético no texto que torna necessária a sua apreensão pela imaginação do leitor (ISER, 1996, p.170).

Percebemos, então, que todo texto ficcional traz em si uma estrutura montada pelo autor, onde há uma organização dos processos que serão realizados com a apreensão e recepção pelo leitor. As estratégias textuais devem organizar as "relações internas" do texto, pelas quais se esboça o objeto estético, o qual se atualizará na leitura (ISER, 1996, p.178).

No ato da leitura, o leitor produzirá uma **seleção**, e estabelecerá relações entre 1.º e 2.º planos e uma **combinação**, que produz a compreensão.

Ao lermos um texto ficcional, precisamos criar representações, porque os "aspectos esquematizados" (ISER, 1999, p.58) do texto se limitam a nos informar sob que condições o objeto imaginário deve ser constituído. Assim, a representação ganha o seu caráter imagístico quando o saber que o texto oferece ou estimula no leitor é aproveitado, e isso significa que o que deve ser representado não é o saber enquanto tal, mas a combinação não formulada de dados oferecidos (ISER, 1999, p.58).

O texto representa um sistema perspectivístico e a própria organização interna do texto é um sistema da perspectividade (ISER, 1996, p.179). O texto ficcional tem quatro perspectivas (do narrador, dos personagens, da ação ou enredo e da ficção marcada do leitor), mas nenhuma delas representa totalmente

o objeto intencionado do texto. O objeto estético emerge da interação dessas "perspectivas internas" do texto (ISER, 1996, p.180).

O trabalho de criação de um roteiro cinematográfico a partir da leitura de uma obra literária de ficção se desenvolve com o reconhecimento das estruturas textuais para que se percebam as perspectivas internas do texto.

Ao transpor, ou melhor, ao transcriar um texto ficcional para um roteiro cinematográfico, como autora estabeleço perspectivas textuais dramáticas, presentificando a ação e ressaltando o caráter fundamental do drama de ser absoluto, de ser o lugar da "*de-cisão*", o lugar dramático onde os conflitos entre as vontades dos personagens se confrontam e onde o jogo de intersubjetividades se instaura.

O estabelecimento de perspectivas textuais a partir do texto ficcional se torna uma ancoragem para a composição espacial e cenográfica do roteiro. Como isto acontece? A imaginação parte de impulsos de liberdade criativa, mas a imaginação criadora precisa de ancoragens para compor a sua poética.

Quando retiro os personagens da Rússia do século XIX e trago estes personagens para o século XXI, inserindo-os numa metrópole contemporânea, os personagens trazem, com suas estruturas textuais, climas cenográficos que compõem a *Rússia* interna, ficcional, de Dostoiévski. É com esta *Rússia* ficcional que eu, como autora, estabeleço o diálogo de composição.

Climas sombrios, miséria, almas passionais, relações perversas, estratos sociais bem demarcados numa sociedade feudal czarista dominada pelos nobres. Estes são alguns dos componentes da poética dostoiévskiana que me atraem e, ao derramar meu olhar no meu entorno, na cidade real que habito, em todas as cidades por onde eu caminho encontro a *Rússia dostoiévskiana* que tanto me apaixonou. Com estes elementos, inicio a minha composição poética para um roteiro de um filme, um longa-metragem de ficção.

9 O UNIVERSO PLURALISTA DE DOSTOIÉVSKI

Mikhail Bakhtin estudou a produção estética e discutiu a obra de Fiódor Dostoiévski em *Problemas da Poética de Dostoiévski* em que desenvolve o conceito de romance polifônico. Entrelaçando a criação artística de Dostoiévski com causas e fatores extra-artísticos, aponta para uma multiplicidade de planos encontrada pelo romancista russo ao percebê-los em um universo social objetivo. Neste universo social os planos não são etapas, mas as estâncias e as relações contraditórias entre eles são um estado da sociedade. A própria época tornou possível o romance polifônico e Dostoiévski foi um participante dessa contraditória multiplicidade de planos do seu tempo (BAKHTIN, 2005, p.27-28).

Bakhtin tece diálogos com várias tendências (neokantismo, fenomenologia, marxismo, freudismo). Para ele, os romances de Dostoiévski evidenciam as contradições entre os homens e, na visão objetiva de Dostoiévski, encontramos coexistência e interação. Dostoiévski via e pensava seu mundo predominantemente no espaço e não no tempo. Daí a sua profunda atração pela forma dramática (BAKHTIN, 2005, p.28).

Apesar do registro da sociedade do século XIX que aparece em toda a obra de Dostoiévski, o autor não está colado às questões históricas e, portanto, seus personagens dialogam com o espaço em que se encontram muito mais com o seu tempo real. Esta característica de Dostoiévski que se encontra entrelaçada com as questões filosóficas e a discussão de ideias que transbordam de todas as suas obras torna seus personagens atemporais, vivos, próximos de todos os leitores.

Ao aprofundar suas reflexões sobre as especificidades da obra de Dostoiévski, Bakhtin aponta para uma característica do romancista de obrigar as personagens a dialogarem com seus duplos, com o diabo, com seu *alter ego* e com sua caricatura. Portanto, existem vários personagens duplos em sua obra. Duplos, por defenderem ideias distintas e lutarem por elas, pois a ideia em Dostoiévski é o próprio objeto. Dostoiévski procura converter cada contradição

interior de um indivíduo em dois indivíduos para dramatizar essa contradição e desenvolvê-la extensivamente (BAKHTIN, 2005, p.29).

Dostoiévski cria o maior número possível de personagens e de temas e tem a tendência a seguir no romance o princípio dramático da unidade do tempo. Daí a rapidez catastrófica da ação, o "movimento em turbilhão", o dinamismo, uma propensão por cenas de massa em seus romances (BAKHTIN, 2005, p.29).

Dostoiévski pode ser visto como o orquestrador das vozes de personagens que vivem em completa liberdade, capazes de discordar de seu criador e até de rebelar-se contra ele. A criação do romance "polifônico", uma pluralidade textual de vozes e consciências diferenciadas foi a grande contribuição de Dostoiévski à literatura moderna. Seus romances têm muitas vozes e diversos campos de visão, constituindo uma escrita de justaposição, contraponto e simultaneidade (BAKHTIN *apud* STAM, 1992, p.36-37).

Dostoiévski revisitado por Bakhtin extrapola a dimensão de grande escritor russo do século XIX, para a de um autor literário capaz de atravessar fronteiras do tempo e do espaço, influenciando vários romancistas de várias gerações. Seus personagens discutem ideias, mas não como uma formulação individual e sim como "eventos intersubjetivos elaborados no ponto de encontro dialógico entre as consciências" (BAKHTIN *apud* STAM, 1992, p.37) Dostoiévski reúne em seus romances personagens com visões de mundo aparentemente incompatíveis e a mistura de suas vozes gera um novo diálogo.

As personagens de Dostoiévski, de seu passado, recordam apenas aquilo que para elas continua sendo presente e é vivido como presente: o pecado não redimido, o crime e a ofensa não perdoados (STAM, 1992, p.29). A ideia central na obra de Dostoiévski de que não existindo Deus, nem a imortalidade da alma, "tudo é permitido" (BAKHTIN, 2005, p.145).

Bakhtin aponta também uma propensão de Dostoiévski pelo jornalismo e seu amor pelo jornal. A página de jornal como reflexo vivo das contradições sociais! Dostoiévski é realista, pois pensava socialmente.

Mas a característica fundamental de Dostoiévski é a criação do romance polifônico e dialógico. Bakhtin distingue claramente dialogismo e polifonia, reservando o termo dialogismo para o princípio dialógico constitutivo da linguagem e de todo discurso e a palavra polifonia para caracterizar certo tipo de texto, aquele em que o dialogismo se deixa ver, aquele em que são percebidas muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem. Nos textos polifônicos, os diálogos entre discursos mostram-se, deixam-se ver ou entrever; nos textos monofônicos eles se ocultam sob a aparência de um discurso único, de uma única voz (BARROS, 2005, p.34).

O caráter musical e o sistema construtivo de Dostoiévski são destacados por Bakhtin, até mesmo pela escolha da terminologia de polifonia de vozes como característica fundamental do romance de Dostoiévski. Nesta polifonia de vozes, o escritor expõe a autoconsciência dos personagens, a autoelucidação e a autorrevelação dos personagens.

Nos romances de Dostoiévski, o amor vive em plena fronteira com o ódio, ressalta Bakhtin (2005, p.179), expondo ambivalências e contradições. Revelando a riqueza e complexidade da estrutura psíquica de seus personagens, Dostoiévski nos torna mais humanos, ou melhor, mais conscientes da nossa humanidade, tecida entre ódios e amores.

Ao buscar a autoria neste roteiro, optei por me envolver com a escrita de Dostoiévski descortinando, assim como ele, um painel com os vários estratos e camadas sociais. Essa escolha ressalta o meu comprometimento crítico, como artista, de desvelar a sociedade em que vivemos e repudiando profundamente a coisificação das pessoas.

A força que irrompe é configurada pela onipresença da cidade, como pano de fundo de todas as relações entre os personagens. Ao destacar a cidade como teia estruturante das relações, novos personagens surgiram, desenhando cenários e conflitos, pulsando vontades e ideias. Dostoiévski não escreveu romances de ideias, mas romances sobre ideias. Então o roteiro que escrevo tem também este

compromisso de expor ideias e contradições presentes no painel social contemporâneo. A ideia é o objeto da representação em Dostoiévski.

Coexistência, contiguidade e simultaneidade caracterizam os romances polifônicos de Dostoiévski que se situam no espaço e não no tempo, o que leva Dostoiévski a dramatizar no espaço até as contradições e etapas interiores do desenvolvimento de um indivíduo, obrigando as personagens a dialogarem com seus duplos, com o diabo, com seu *alter-ego* e com sua caricatura (BAKHTIN, 2005, p.28-29).

Dialogar com Dostoiévski neste trabalho de doutoramento foi um grande aprendizado de criação, de contemplação ativa de um processo de escrita de um autor de uma dimensão imensa.

Em minha posição de escuta, de sentir este outro escritor, de dialogar com ele, de trazê-lo para o meu mundo e de tecer entre ele e eu esta teia de significações, percebo que o ganho maior é meu, que comecei este trabalho tateando no vazio e agora tenho nas mãos muitos peixes, ainda que eles estejam se debatendo no gelo, entre a vida e a morte.

10 A ESPECIFICIDADE DA DRAMATURGIA

No processo de transcrição de narrativas ficcionais, a construção de imagens cinematográficas perpassa por algumas considerações sobre o papel da imaginação. A teoria da imagem é separada da teoria do conhecimento e liga-se à descrição do corpo: a imagem é uma afecção do corpo humano; o acaso, a contiguidade e o hábito são as fontes de ligação das imagens, e a lembrança é a ressurreição material de uma afecção do corpo, provocada por causas mecânicas; os transcendentais e as ideias gerais (SARTRE, 2008, p.14) que constituem a experiência vaga e são o produto de uma confusão de imagens, de natureza igualmente material.

Todas as teorias sobre imaginação deixam de explicitar uma noção que é fundamental e que é o conceito de inconsciente. As ideias não têm outra existência senão a de objetos internos do pensamento, mas elas nem sempre são conscientes, pois só despertam por sua ligação com ideias conscientes. A imagem é uma coisa corporal, é o produto da ação dos corpos exteriores sobre nosso próprio corpo por intermédio dos sentidos e dos nervos. Como matéria e consciência se excluem uma à outra, a imagem, na medida em que é descrita materialmente em alguma parte do cérebro, não poderia ser animada de consciência. Ela é um objeto, do mesmo modo que os objetos exteriores. É exatamente o limite da exterioridade (SARTRE, 2008, p.18).

Para Julia Kristeva (1980, p.100), "O sonho, este cinema privado de público, está aí para lembrar o quão dramático e jamais terminado é o aprendizado do simbólico (imagem ou linguagem)". A autora destaca que existe uma rede de elementos lektônicos: som, tom, cor, espaço, figura. Mas o primeiro elemento ordenador é o ritmo. Esses "vestígios lektônicos" corresponderiam aos processos chamados por Freud de "primários" ou "processos pré-verbais", "semióticos", no funcionamento simbólico. No cinema vamos encontrar uma organização minuciosa do espaço que dá ao muito visível uma dimensão "rítmica" e "plástica" (KRISTEVA, 1980).

As considerações de Kristeva (1980) parecem indicar um caminho de compreensão da linguagem subjetiva do cinema. E pode ser uma grande ferramenta para o autor que está trabalhando com a transcrição de uma narrativa ficcional literária. Ela destaca que o primeiro elemento ordenador é o ritmo. O ritmo de pulsação da narrativa, núcleo estrutural ficcional. Para cada linguagem artística, a noção de ritmo pode variar e encontrar os elementos fundantes desta estruturação. Além da imaginação, o trabalho de transcrição exige uma boa dose de lógica e organização espacial e temporal.

A Dramática é um gênero literário que reúne a objetividade e distância da Épica e a subjetividade e intensidade da Lírica. Esta é, aproximadamente, a concepção de Hegel (1770-1831): o gênero dramático é aquele que reúne em si a objetividade da epopeia com o princípio subjetivo da Lírica. A classificação de obras literárias segundo gêneros tem a sua raiz na *República* de Platão e mais tarde essas definições são desenvolvidas por Aristóteles.

O autor dramático parece estar ausente da obra, pode confundir-se com os personagens, numa estrutura mais clássica de dramaturgia. Numa peça clássica, o autor esconde-se, de forma que o leitor ou espectador tenha a sensação que o desenrolar da ação dramática acontece devido às ações dos personagens. Na obra de caráter épico, o narrador tem o direito de intervir, expandindo a narrativa em espaço e tempo, voltando a épocas anteriores ou antecipando-se aos acontecimentos. O narrador épico conhece o futuro, o passado e o fim da estória.

No drama clássico, as ações ocorrem como se estivessem acontecendo naquele momento. O que prevalece na Dramática é a necessidade de criar um mecanismo que, uma vez posto em movimento, dispensa qualquer interferência de um mediador, explicando-se a partir de si mesmo. Podemos afirmar que o diálogo *constitui* a Dramática como literatura. No diálogo se contrapõem vontades conflitantes, que irão gerar ações. A tensão criada entre vontades contrárias é o que vai constituir o traço estilístico do drama clássico.

Na narrativa contemporânea, a especulação sobre o tempo implica não só a composição de intrigas, situações e ações, mas faz parte do trabalho do autor a

escolha pelo modo narrativo, pela estrutura temporal da sua narrativa. Esta escolha é definidora na relação que se estabelece entre o objeto artístico e o espectador.

A construção de uma linguagem que tenha uma identidade própria passa tanto pelo agenciamento dos fatos (*mythos*) como pela escolha da palavra (*logos*), propiciando prazer e reflexão crítica. Para que se possa falar de deslocamento mimético, de transposição quase metafórica da ética à poética, é preciso conceber a atividade mimética como elo e não somente como ruptura (RICOEUR, 1994, p.79). A poética será construída tanto pelos fatos e intrigas como pela estrutura textual.

Nas reflexões de Aristóteles em *Poética*, a célula melódica estava no par *mimese-muthos*. O *muthos* é colocado como complemento de um verbo que quer dizer compor. A poética é identificada à arte de "compor as intrigas". Na tradução de mimese: imitação ou representação, o que importa é o caráter dinâmico de produzir a *representação, transposição em obras representativas* (RICOEUR, 1994, p.58).

Narrativa é exatamente o que Aristóteles chamava de *muthos*, isto é, o agenciamento dos fatos. A releitura da *Poética* de Aristóteles é fundamental para a análise crítica da criação artística, desde que Aristóteles possa ser contextualizado, partindo-se do pressuposto que a sua análise foi feita para uma forma de dramaturgia vigente no seu período histórico – a tragédia grega – e que tinha as suas regras e leis internas muito bem definidas. Na medida em que esta contextualização é feita, é possível reler Aristóteles sem preconceitos primários, dialogando com um filósofo que transcende o seu tempo em reflexões fundamentais para a compreensão do processo de criação dramatúrgica e poética.

As construções simbólicas constituem os pontos fundamentais do trabalho autoral de transposição de uma narrativa ficcional literária para um roteiro de um filme. A forma como cada autor dispõe esses elementos e estrutura o seu trabalho, a forma como constrói reflexões sobre esses três elementos é que irão caracterizar e determinar a sua poética.

11 A POÉTICA DO AUTOR

A abordagem da obra literária pelo roteirista num processo de transcrição implicou para mim uma pesquisa aprofundada sobre o autor, sua contextualização histórica, sobre a obra e a sua recepção crítica na época em que foi editada, mas fundamentalmente depende da relação que o roteirista poderá estabelecer com a poética da obra literária.

Nesta poética, que é sempre muito singular, o roteirista deverá se aproximar do texto em que vai trabalhar, a partir das essências e das imagens poéticas. Como isso se processa? Não há uma metodologia específica para este trabalho de transcrição, de transposição da linguagem literária para a linguagem audiovisual, mas somente algumas reflexões sobre arte que podem ser indicativas para a construção desta metodologia.

Gaston Bachelard (1977) é um filósofo que tece várias reflexões em seus livros sobre arte e poesia, que pode nos ajudar a encontrar este caminho. A sua obra é extensa, tendo se iniciado em 1928 e prosseguido até sua morte em 1962. O seu trabalho científico e filosófico é particularmente difícil, pois sua obra é rebelde a uma sistematização, assumindo a forma de um perpétuo recomeço. Um pensador que se preocupava com o desenvolvimento da racionalidade, livre dos fantasmas das intuições primeiras, mas que afirmava, já nos seus estudos epistemológicos, que o pensamento é uma força, e não uma substância e que quanto maior essa força, mais elevada é a promoção do ser.

No seu livro *A Poética do Espaço* (1977), duas questões perpassam todo o texto: o que é imagem poética e qual a postura de um fenomenólogo da imaginação, entremeadas com conceituações e investigações sobre a poesia e o devaneio poético. É possível percorrer *A Poética do Espaço* recolhendo as várias definições para essas questões, ao mesmo tempo em que se coteja com outro texto do próprio Bachelard – *A Poética do Devaneio* (1988), que esclarece e fornece mais dados sobre a postura revolucionária de Bachelard na compreensão

da criação artística. Os seus textos são dialéticos e inquietantes. Não há posturas fechadas, mas uma permanente investigação e busca deste pensar. É preciso estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se houver uma filosofia da poesia, essa filosofia deve nascer e renascer no momento em que surgir um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, no êxtase da novidade da imagem (BACHELARD, 1977).

O ato poético não tem passado e a relação entre uma imagem poética nova com um arquétipo adormecido no inconsciente não é propriamente causal, pois "a imagem poética nova explode e o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar." (BACHELARD, 1977).

Nesta tese, situo a criação narrativa ficcional, seja na literatura, no cinema, seja no teatro, como poética.

Na *Poética do Devaneio* (1988), Bachelard afirma que será o método fenomenológico que nos levará a tentar a comunicação com a consciência criante do poeta. A fenomenologia acentuará a virtude de origem da imagem poética, apreendendo o próprio ser de sua originalidade. Se a imagem existe antes do pensamento, a poesia é, antes de ser uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma (BACHELARD, 1988).

A importância vocal de uma palavra deve, por si só, prender a atenção de um fenomenólogo da poesia, porque nos poemas se manifestam forças que não passam pelos circuitos de um saber. A partir do devaneio poético é possível chegar à imagem. Devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, um devaneio que se escreve. O devaneio poético é um devaneio cósmico porque nos abre para um mundo belo, para mundos belos. "Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-eu meu. É esse não-eu meu que encanta o eu do sonhador e que os poetas sabem fazer-nos partilhar." (BACHELARD, 1988, p.12).

Bachelard acredita que é com o devaneio que se deve aprender a fenomenologia, pois estes mundos do devaneio pertencem a uma fenomenologia

elementar. Basta um pretexto (e não uma causa) para nos colocar em situação de solidão sonhadora, que propicia o devaneio poético.

Tomar a imagem poética em seu ser irá propiciar que a consciência poética será totalmente absorvida pela imagem que aparece na linguagem, acima da linguagem habitual. As imagens que o poeta cria são imagens sobrevividas e nos solicitam a viver o invivido, a uma abertura da linguagem. A poesia cria linguagem, recria a linguagem e é na criação e na novidade que devemos nos basear para estudar poesia.

A casa – concretude absoluta é um corpo de imagens que dá ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Casa, verticalidade, o homem que se eleva, que se fixa, que se enraíza. A casa como um ser concentrado, nos convida a uma consciência de centralidade. Pensar no espaço desta casa é pensar no espaço interior do homem, na morada mais interna deste homem. A verticalidade é assegurada pela polaridade do porão e do sótão.

As verdadeiras imagens são gravuras. A imaginação grava-se em nossa memória. As grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda. Bachelard (1977) chegará a chamá-las de imagens – príncipes, devaneios da cabana, convites a recomeçar a imaginar.

O homem vive das imagens. E a postura a ser adotada pelo fenomenólogo da imaginação proposta por Bachelard agora se esclarece: ele deverá escutar os poetas; amar o devaneio; procurar a imagem poética em sua novidade e buscar este escondido que vem à tona como a riqueza de um cofre. Bachelard acredita que devemos procurar as imagens da primeira vez. Tomar os documentos literários como puros produtos da imaginação, pois os atos da imaginação podem ser tão reais quanto os atos da percepção. O poeta, em seu poetar, impede que a imagem se imobilize.

Para esse pensador, os sonhos, os pensamentos, as lembranças formam um único tecido. A alma sonha e pensa, e depois imagina. Para um pesquisador ou crítico de arte, é fundamental a percepção de que a arte se constitui em imagens, imagens criadas.

Quando se analisam narrativas, interfaces da narrativa, o foco é a criação de imagens e poesia. Bachelard traz ferramentas próprias para um fenomenólogo da imaginação que abrem possibilidades para um trabalho de investigação dos processos criativos e das interfaces entre literatura, cinema e teatro, territórios plenos de imagens.

Portanto, a postura de pesquisa e análise crítica em arte deve partir para o não saber, para o esquecimento de regras racionalistas, de estruturas esquemáticas fundadas em linearidades, para um mergulho na poética de cada autor. Bachelard nos incita, quando afirma que é preciso escutar os poetas. Mas a página do poeta só me pertence se amo o devaneio.

A partir das proposições de Bachelard, o autor que se dispõe ao trabalho de transcrição deverá investigar a arqueologia das imagens, buscando a quintessência poética. E esta busca o levará a uma reflexão sobre os parâmetros de tempo e espaço que determinarão a tessitura dramática que ele está construindo.

12 A CONSTRUÇÃO DO ROTEIRO

No livro *Fazendo Filmes*, o cineasta Sidney Lumet (1998) relata que quando se encontra pela primeira vez com o roteirista, faz a ele as seguintes perguntas:

De que trata esta história? O que foi que você viu? Qual foi a sua *intenção*? Em condições ideais, se fizermos isto bem, o que você espera que o público sentirá, pensará, vivenciará? Com que disposição você deseja que as pessoas saiam do cinema? (LUMET, 1998, p.34).

No meu trabalho de construção do roteiro *O Homem da Cella 1846*, tentei responder a essas perguntas várias vezes.

Ao me perguntar de que trata esta história, no início fiquei bastante confusa, pois meu roteiro ainda estava, nas primeiras versões, bastante colado à novela *A Senhoria* de Dostoiévski. Quando defini que eu queria mesclar personagens desta novela e de *Memórias do Subsolo*, o tema do roteiro ficou um pouco mais claro. E consegui responder à primeira questão que Lumet faz ao roteirista. Trata-se de uma história de um homem preso numa cela, que afirma ter matado uma mulher e tenta reconstituir sua própria história pelas lembranças, por fragmentos da realidade, delírios e sonhos.

Assim, pude escrever esta sinopse que transcrevo abaixo:

O HOMEM DA CELA 1846

SINOPSE:

O roteiro se estrutura num arco no tempo, onde vemos simultaneamente o jovem Olavo aos 20 anos e um prisioneiro sem nome, com 50 anos, preso na cela 1846. O prisioneiro é um escritor que afirma ter matado uma mulher chamada Lisa, mas não sabe quem ela é, nem onde está o corpo. Ele tenta reconstituir sua própria história, com lembranças fragmentadas e delírios. Olavo é um estudante de arquitetura que vai morar na periferia de uma grande metrópole e se envolve emocionalmente com a bela mulher Katerina, que vive uma relação de submissão com o pastor Múrin da Igreja de Deus. Olavo se apaixona por ela e é enredado numa teia psicológica de um relacionamento bastante conturbado e, neste triângulo amoroso, vemos ele se desintegrar emocionalmente. Após tentar matar Múrin, Olavo foge acreditando que o matou e encontra

a prostituta Lisa que cuida dele durante meses de delírios e febres. Com Lisa, Olavo tem uma relação ambígua de amor e ódio, matando-a, escondendo o seu corpo e depois ele se entrega à polícia.

Duas histórias acontecem paralelamente ao conflito principal. O policial José, fiel da Igreja de Deus, homem angustiado que viveu uma grande tragédia na sua vida ao perder a mulher e o filho afogados e Rosileide, menina de rua, assaltante, viciada em crack, que está grávida. Histórias de obsessão, paixão e dor, vão se enredando com as conversas do prisioneiro com um investigador costurando lembranças em diálogos entrecortados, reflexões filosóficas e trechos de um romance que o prisioneiro escreve na prisão.

A segunda questão colocada por Lumet "O que foi que você viu?" me acompanhou durante todo o trabalho. Neste processo de trazer à tona o que eu vi, recolhi minhas sensações e impressões da leitura das novelas de Dostoiévski, as imagens que me suscitaram e os sentimentos que me moveram ao escrever o roteiro. O que eu vi foi um arco no tempo, com cenas simultâneas do homem de 50 anos preso na cela, num processo de desagregação mental e cenas do jovem sonhador ao se envolver emocionalmente com duas mulheres, Katerina e Lisa.

Nesse processo de definir claramente quais eram as imagens fundamentais, nucleares, a essência poética de cada uma das novelas, criei o espaço dramático para o meu roteiro, optando por trazer os personagens do século XIX para o século XXI para uma metrópole atual. Todas as referências a uma época específica foram desprezadas, pois não eram fundamentais nas duas novelas e resaltei a discussão de ideias, o questionamento filosófico, o mergulho do personagem em si mesmo e os sentimentos de um homem que não conhece a si mesmo, seja aos 20 anos, seja aos 50 anos.

O HOMEM DA CELA 1846

MEU PENSAMENTO COMO ROTEIRISTA:

Este roteiro é fruto de uma pesquisa sobre o escritor Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski (1821- 1881) e de uma proposta de autoria num processo de transcrição da literatura para o cinema. Revisitando o romancista russo do século XIX e criando uma estrutura dramática que possibilitasse trazer seus personagens para um hoje, aqui, agora, próximo e contemporâneo.

O roteiro é livremente inspirado nas novelas "A Senhoria" e "Memórias do Subsolo" e transpõe os personagens dostoiévskianos para as ruas de uma grande cidade onde se misturam com outros personagens. Nestas ruas onde vemos lixo se acumulando por todos os lugares, grupos de meninos de rua fumando crack e dormindo nas ruas, prostitutas, assaltantes, policiais, trabalhadores e religiosos são figuras que compõem este cenário cheio de obsessão e paixão.

Para compor esta narrativa, trabalhei com uma estrutura de contrapontos, em que cenas realistas se misturam com sonhos, delírios e fragmentos caóticos de lembranças. São contrapontos conduzidos pelos personagens Olavo e pelo homem desconhecido preso numa cela.

A sintaxe do roteiro se apoia nas relações complexas entre ethos e pathos, que permeiam a narrativa dostoiévskiana: profundo embate que nos constitui e que não tem solução. Pulsões de vida e pulsões de morte: o desejo ativo do passado.

A cidade é uma sensação abstrata presente na literatura de Dostoiévski que se torna importante como background do roteiro, o fundo onde se desenrola a ação. Os personagens dostoiévskianos são transpostos para o século XXI, ambientados numa metrópole contemporânea, mas trazem, com suas estruturas textuais climas cenográficos que compõem a Rússia interna, ficcional, de Dostoiévski.

Todos os personagens do roteiro estão buscando a si mesmos, buscando o seu passado ou fugindo dele e, muitas vezes, repetindo situações já vividas, reforçando a ideia de pulsão, a necessidade de pulsão de vida entremeada com a pulsão de morte.

"Qual foi a sua *intenção*?" questiona Lumet. Esta é uma pergunta-chave, pois resume todo o trabalho que fiz de transcrição. A minha intenção foi contar a história de um homem, seu envolvimento emocional com duas mulheres, sua desagregação mental e sua luta para reconstituir sua própria história.

O HOMEM DA CELA 1846

O TEMPO DA NARRATIVA, O FLUXO DA NARRATIVA:

O roteiro é estruturado em dois eixos dramáticos: o primeiro onde está Olavo, o jovem idealista e sonhador que, ao buscar um lugar para morar na periferia da cidade, apaixona-se pela jovem Katerina, com quem vive uma relação de obsessão e erotismo. Cria-se um triângulo amoroso, em que Olavo é enredado num jogo complexo em que Katerina expõe suas características masoquistas e vive uma relação ambígua com o pastor Múrin, num jogo perverso de promessas de liberdade e dominação. O segundo eixo se passa com lembranças, delírios e posicionamentos do homem desconhecido preso na cela 1846.

Olavo é o intelectual culto, oriundo de uma família rica, que perdeu tudo e se encontra numa situação de pobreza, dentro de um contexto onde toda a sua cultura não lhe permite fazer nada. É um jovem sonhador, incapaz de tomar as rédeas da sua vida, mergulhando na história dos outros personagens e desejando construir sua própria história.

Olavo torna-se um brinquedo dentro da relação de Katerina e Múrin. Também Lisa, a prostituta de 16 anos, é usada pelo casal. Olavo se desintegra emocionalmente no ápice de sua relação com Katerina quando tenta matar Múrin.

O homem da cela 1846 está aos frangalhos, não sabe exatamente quem é, afirma que matou Lisa, não sabe dizer onde está o corpo da prostituta. Ele é escritor e dentro da cela escreve interminavelmente e fala sobre os seres humanos. Suas lembranças e delírios irão compor o eixo dramático onírico, conduzindo o espectador a penetrar na mente desestruturada do personagem.

Além de Olavo, Katerina e Múrin, outros personagens desenvolvem sua trajetória: Lisa, a prostituta de 16 anos; Rosileide, a menina de rua assaltante e viciada em crack e José, um policial de 40 anos que carrega uma grande tragédia e o sonho da redenção através da bondade.

O objetivo de estruturar a narrativa do filme no contraponto das vivências de Olavo, com seus sonhos e delírios e as lembranças desestruturadas do homem preso, foi de expor nossas pulsões mais primitivas. Ao tratar o tempo de forma fragmentada, pretendo criar uma narrativa que seja dramática, mas ao mesmo tempo, permita uma introspecção poética.

Nos romances de Dostoiévski, o amor vive em plena fronteira com o ódio, expondo ambivalências e contradições. Revelando a riqueza e complexidade da estrutura psíquica de seus personagens, Dostoiévski nos torna mais humanos, ou melhor, mais conscientes da nossa humanidade, tecida entre ódios e amores.

O roteiro se constrói com cenas realistas mescladas a flashbacks de vários personagens: Olavo, Katerina, Lisa, José e do homem preso na cela 1846. Cenas oníricas, em que sonhos se sobrepõem a delírios de Olavo e do homem da cela costuram o roteiro. Esta estrutura em contraponto é desenvolvida num crescendo de tensões dramáticas. O clímax do roteiro acontece quando todos os sinais se unem para que se perceba que o homem preso na cela 1846 é Olavo, 30 anos depois. A confusão mental do homem preso e sua desestruturação psíquica jogam para o espectador várias questões de vida e morte.

A pulsação do roteiro é baseada na pulsação e no ritmo de uma grande metrópole contemporânea com todas as suas características. A chuva intensa que se desencadeia a partir da metade do filme se acentua, torna-se uma grande enchente, envolvendo nossos personagens em várias cenas em que as pessoas se tornam frágeis diante da força da natureza.

Lumet (1998) coloca ainda a questão "O que você espera que o público sentirá, pensará, vivenciará?" Eu espero que o público se envolva com a história atormentada deste homem preso numa cela que afirma ter matado uma mulher e também que acompanhe a descida vertiginosa do jovem sonhador ao caos mental e espero que o público sinta e reflita sobre os tempos de uma vida, sobre mundo externo e mundo interno.

A última pergunta de Lumet "Com que disposição você deseja que as pessoas saiam do cinema?" eu só posso responder imaginando que o meu roteiro será filmado com todas as condições ideais de produção, interpretação, direção, iluminação, trilha sonora de um longa-metragem de ficção realizado numa produção de alto nível. Eu gostaria que as pessoas saíssem do cinema emocionadas com a história a que assistiram e refletindo sobre as questões filosóficas que estão na base do roteiro.

A construção dos personagens, com seu perfil psicológico, foi fundamental para a estrutura do roteiro. Cada personagem tem a sua história pessoal, a história que vive no momento em que a ação do filme acontece, as suas lembranças, sonhos e delírios.

No capítulo sobre a criação da voz autoral, expus que pulsões de vida e pulsões de morte evidenciam o desejo ativo do passado. O conceito de Freud na sua segunda teoria das pulsões é o da compulsão à repetição no tempo. E afirmei que a sintaxe do roteiro se apoia nesta discussão. A compulsão da repetição no tempo criava, para mim, uma lógica e uma sintaxe para a escrita do roteiro. Insisti muito nesta relação.

Na medida em que desenvolvia as relações entre os personagens nucleares, tentando aprofundar suas contradições e desejos, senti falta de dar mais corpo e história para Ordínov, que passo a chamar de Olavo.

Olavo também me trouxe a relação com a cidade. Além das características de *flanêur*, *sonhador*, *cientista criador*, carregado de livros e de sonhos, ao trazer este personagem para a contemporaneidade fez sentido ser um estudante de

arquitetura, participante não muito ativo de um grupo político de estudantes e com problemas recentes financeiros, necessitando de mudanças físicas e sociais.

O *Homem do Subsolo* me trouxe a imagem de um homem derrotado, encarcerado em suas próprias palavras. Na novela de Dostoiévski suas palavras são de uma intensidade sem par, mas ao transpor os seus grandes monólogos para a linguagem audiovisual, tive que reduzir suas palavras a alguns monólogos essenciais e trabalhar com a subjetividade e a memória deste personagem. Como tive sempre um desejo de trazer o próprio Dostoiévski para este roteiro, como personagem, eu optei por colocar o *Homem do Subsolo* como um escritor, preso numa cela, sofrendo a dor de ter matado uma mulher que ele amou. O personagem do *Homem do Subsolo*, neste roteiro, torna-se um *alter ego* fictício de Dostoiévski, trazendo consigo a força das ideias, a crítica da sociedade, da normalidade e da mediocridade.

Katierina, a mulher misteriosa e complexa, considerada a primeira personagem masoquista da literatura, é uma personagem extremamente rica e, ao trazê-la para o tempo atual, ela continua com sua força de mulher linda, simples, envolvida numa relação bastante ambígua com Múrin.

Múrin, um personagem que tem uma relação profunda com a religiosidade e com o poder das palavras, tornou-se vivo quando consegui inseri-lo como pastor de uma igreja, capaz de manipular multidões e dominar, por meio do seu discurso perverso, muitas pessoas.

Lisa, a jovem prostituta, personagem que aparece apenas na segunda parte de *Memórias do Subsolo*, sempre me fascinou. Apesar de tantos anos de distância que nos separam de Dostoiévski, muitas Lisas continuam existindo, vagando pelas estradas e ruas, prostituindo-se por pouco, usadas e vilipendiadas por homens inescrupulosos e violentos.

Os outros personagens foram surgindo à medida que eu desenvolvia o roteiro e se impuseram como tipos presentes nas cidades de hoje: a menina de rua grávida e viciada em crack, Rosileide e o bom homem pobre, José, preocupado em criar uma biblioteca comunitária apesar de todas as forças contrárias. Mais

personagens surgem como a mulher assaltante, o rapaz da mercearia, os meninos de rua, a assistente social, o delegado, os policiais, as prostitutas. Tantos e tão importantes por constituírem as estratificações, compondo um painel social e humano complexo e apaixonante, descrito, tantas vezes, por Dostoiévski.

Muitos dos personagens repetem o passado. Katerina se automutila e é incapaz de exigir a sua liberdade, reproduzindo a perversidade tão vivenciada com Múrin, seu protetor, pai, bruxo.

Olavo, que não consegue ter nenhuma ação política efetiva e enreda-se nas mulheres que encontra, busca incessantemente a mãe e os sonhos. O seu retorno à pulsão será na relação com Lisa, pois ele busca mais uma vez a beleza e não a mulher, enredando-se na sua própria teia de paixões, até matá-la.

O *homem do subsolo* e Olavo, num arco do tempo, se encontram neste roteiro.

Ordinóv/Olavo é o "sonhador" de Dostoiévski, o homem supérfluo. O sonhador romântico, representante simbólico de uma geração de aristocratas, "homens supérfluos".

A linguagem em "A Senhoria", elaborada e poética, rica em expressões metafóricas, tem fraseologia e vocabulário popular (poesia folclórica) (BIANCHI, 2006). O narrador cria uma impressão, em vez de uma descrição da experiência psíquica do herói, à medida que ele vai sendo dominado por uma forte paixão.

O tempo, na novela "A Senhoria" não corresponde ao tempo real, mas sim ao tempo subjetivo do personagem Ordinóv, surgindo da fragmentação da memória, sonhos, delírios, paixão e obsessão. Existe uma simbiose entre o narrador e o personagem Ordinóv. O texto que lemos corresponde ao mundo interior, à visão de Ordinóv. Os demais personagens, Katerina e Múrin são descritos a partir da visão de Ordinóv.

No roteiro *O homem da cela 1846*, a minha opção como autora foi trabalhar com várias narrativas, costuradas pelas lembranças e delírios do homem prisioneiro.

Ordínov encontra-se numa situação de desequilíbrio, com sua fragilidade emocional exposta, vulnerável e acompanhamos as sensações de Ordínov. Dostoiévski utiliza-se desta visão do personagem e a novela transcorre ao sabor das suas percepções. Em vários pontos da novela, o escritor utiliza estes termos: "Talvez fosse", "Ao que parece", "Teve a impressão", "Era como se". Para Dostoiévski, o homem só pode ser entendido do interior de seu próprio ponto de vista, que não é acessível a um observador externo. O foco da narrativa: o momento! Um narrador quase completamente neutro (BIANCHI, 2006).

Na fenomenologia, o fenômeno é que propicia a consciência. Olavo está ao sabor dos acontecimentos e no roteiro procuro dar ligação a este movimento do personagem, seja pela sua obsessão amorosa por Katerina, seja pela sua relação ambígua com Lisa ou mesmo pelos seus momentos de consciência e inconsciência presentes no discurso solitário do homem da cela 1846.

Ao lado de Katierina, Ordinóv perde completamente a noção de si mesmo. Sua mente, estimulada pelo desejo e por suas pulsões, traz à tona memória, delírios e sonhos.

Katierina, filha da natureza é descrita por Múrin como louca. Amante de Múrin, Katierina vive uma relação incestuosa obscura e torna Ordinóv seu cúmplice apaixonado na tentativa de fuga desta relação. Mas ela é incapaz de se libertar dos grilhões da relação que mantém com Múrin.

Múrin surge como pai, bruxo ou bandido. Para Ordinóv, ele configura-se no mal. Religioso, dono de grande força espiritual, que carrega em si o mistério impenetrável da relação com Katierina. Traz à novela a eterna discussão teológica que permeia toda a obra de Dostoiévski, em que a religião e a igreja trazem opressão e alienação do povo.

Ordínov/Olavo é o sonhador, o idiota. Katierina/Katerina, a louca, o objeto de desejo, a idealização.

O HOMEM DA CELA 1846

PERSONAGENS - PERFIL FÍSICO E PSICOLÓGICO

OLAVO:

20 anos, estudante de arquitetura. Órfão de pai e mãe, oriundo de uma família tradicional extremamente rica e poderosa. No entanto, seu pai perdeu tudo que tinha no jogo. No momento em que o filme começa Olavo está constatando que não tem mais nada e que precisa se mudar para um quarto de pensão mais barato. Olavo tem um pequeno envolvimento com um grupo de estudantes que planeja uma manifestação política na cidade e tem um sonho de ser escritor.

Olavo se desliga de tudo e todos e vai para a periferia da cidade. Ao penetrar neste universo, conhece Katerina e Múrin, com quem irá formar um triângulo amoroso que o levará a se descobrir como homem e também o levará a uma desintegração emocional profunda. Ele pensa que matou Múrin, foge com um punhal na mão, tenta se matar e, numa ponte, encontra Lisa, com quem vive uma relação de amor e ódio.

HOMEM NA CELA:

50 anos, arrasado emocionalmente, confuso, afirma ter matado Lisa. Escritor, tem uma atividade febril dentro da cela, mas caótica. Fala como se estivesse diante de uma platéia quando está sozinho. Diante do investigador, fragiliza-se, é incoerente e autodestrutivo. Ele é o jovem sonhador Olavo, 30 anos depois.

Suas lembranças são fragmentadas e misturadas a pensamentos delirantes. Não se sabe se ele matou ou não a prostituta Lisa.

KATERINA:

25 anos, uma mulher belíssima e misteriosa. Vive com um pastor de uma igreja com quem tem uma relação bastante conturbada. Katerina é uma mulher sedutora e carente de uma paixão verdadeira, com características masoquistas e automutiladoras. No seu relato, percebemos que o pastor Múrin a sequestrou quando tinha nove anos e, desde então, ela vive com ele e é dominada espiritualmente por ele. Com Olavo, Katerina vive sua grande paixão que não a liberta. Ela arrasta Olavo para um abismo psicológico.

LISA:

16 anos, linda, prostituta. Faz programa nas ruas do centro da cidade. Vinda do interior, Lisa fugiu do assédio do padrasto. Fala pouco, não demonstra suas emoções com as outras pessoas. Após apanhar de um cliente, procura ajuda na igreja do pastor Múrin. Ele a acolhe, é compreensivo e a convida para ficar na sua casa.

Na casa de Múrin, Lisa e Katerina vivem uma relação de ódio e atração sexual. Lisa foge de Katerina e tenta voltar para casa. Não consegue e volta para a cidade, onde conhece Olavo quando ele está numa ponte, tentando se matar. Envolve-se com Olavo, que está muito confuso e delirante. Ela cuida dele e, depois, é escoraçada por ele.

MÚRIN:

60 anos. Pastor de uma igreja evangélica é um homem misterioso e bastante ambíguo. Na igreja tem um enorme poder com as palavras, capaz de manipular multidões e dominar muitas pessoas com o seu discurso. Com Katerina sua relação é bastante perversa, erótica e de dominação psicológica. Com os seguidores da igreja, Múrin é bondoso, compreensivo e solidário. Com Olavo, Múrin passa do ódio a uma atitude madura e compreensiva diante do amor de Katerina por ele, mas o envolve num jantar em que todos os sentimentos são jogados entre os três personagens.

ROSILEIDE:

13 anos, vive nas ruas, junto com um bando de crianças assaltantes e viciadas em crack. Ela ataca Olavo numa rua. Grávida, não tem a menor consciência do que isto significa. É presa e atendida por uma assistente social que a convence a entregar o bebê para adoção e procurar ajuda com a sua mãe. A mãe é assaltante e alcoólatra. Rosileide volta para as ruas e no parto, tem uma revelação espiritual, decidindo ficar com o bebê. Não consegue, procura a mãe e acaba por deixar a criança com José. Quando retorna, José a obriga a se tratar para poder ver novamente a filha.

JOSÉ:

40 anos, policial. Homem angustiado e bondoso que viveu uma tragédia na sua vida, perdendo a mulher e o filho afogados num passeio num domingo. A dor está estampada na sua face. Silencioso, começa a perseguir um sonho de criar uma biblioteca na favela onde mora. Sozinho, percorre as casas com um carrinho de obra, pedindo doação de livros. Constrói a biblioteca e a inaugura. Numa grande enchente, os livros são engolidos pela água e pela lama. José tem adoração pelo pastor Múrin, pede conselhos a ele. Tenta ajudar a menina de rua Rosileide que acaba fugindo e deixando o bebê para José.

PERSONAGENS SECUNDÁRIOS:

SILVIANO: policial, trabalha junto com JOSÉ.

ESTEVÃO: amigo de Olavo, jovem, estudante.

ROSA: mãe de Rosileide e Lisa, alcoólatra e assaltante.

ISMAEL: assaltante e companheiro de Rosa.

ASSISTENTE SOCIAL: jovem, cheia de boas intenções, tenta ajudar Rosileide e convencê-la a doar seu bebê para adoção. Age corretamente, mas depois do parto é violentamente repudiada por Rosileide.

DELEGADO: típico policial sem muitos escrúpulos e sem a menor consciência social.

INVESTIGADOR: Homem comedido, perspicaz, tenta compreender a história do homem desconhecido preso na cela 1846.

COMERCIANTE: dono da mercearia, amigo de José, fiel da Igreja de Deus.

RAPAZ DA MERCEARIA: balconista da mercearia.

MULHER GORDA: é assaltada na rua.

POLICIAL: trabalha na rua onde acontece o assalto.

BANDIDOS 1 e 2: assaltantes, roubam um carro, são perseguidos por Silvano e José e mortos durante a prisão.

FIGURANTES:

PROSTITUTAS

FIÉIS DA IGREJA DE DEUS

MENINOS DE RUA

POLICIAIS

ENFERMEIRAS

MÉDICAS E MÉDICOS.

PARTE II: O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO
O HOMEM DA CELA 1846

13 ROTEIRO: O *HOMEM DA CELA 1846*

O HOMEM DA CELA 1846

Roteiro cinematográfico inédito, original, livremente inspirado nas obras de Fiódor Dostoiévski: *A Senhora e Memórias do Subsolo*. Toda a obra de Fiódor Dostoiévski pertence ao domínio público.

PERSONAGENS:

OLAVO, ESTUDANTE DE 20 ANOS
O HOMEM DA CELA 1846 (ELE É OLAVO, 30 ANOS DEPOIS, COM 50 ANOS)
KATERINA, MULHER DO PASTOR MÚRIN
MÚRIN, PASTOR DA IGREJA DE DEUS
LISA, PROSTITUTA
ROSILEIDE, MENINA DE RUA
JOSÉ, POLICIAL E CRENTE DA IGREJA DE DEUS

SILVIANO, POLICIAL
ESTEVÃO, ESTUDANTE, AMIGO DE OLAVO
ROSA, MÃE DE ROSILEIDE E LISA
ISMAEL, COMPANHEIRO DE ROSA
BANDIDO 1
BANDIDO 2
MULHER GORDA
RAPAZ DA MERCEARIA
ASSISTENTE SOCIAL
DELEGADO
INVESTIGADOR
COMERCIANTE

FIGURANTES:

PROSTITUTAS
FIÉIS DA IGREJA DE DEUS
MENINOS DE RUA
POLICIAIS
ENFERMEIRAS
MÉDICAS E MÉDICOS

1- EXTERIOR/ PANORÂMICA DA CIDADE/ TARDE

A CIDADE é mostrada numa PANORÂMICA.

Uma cidade grande, câmara mostra a extensão de uma metrópole.

Pouco a pouco, câmara se fixa num ponto, ventania.

Papéis voando, rolando nas avenidas.

Muito MOVIMENTO DE CARROS.

Na medida em que a CÂMERA DESCE, no movimento incessante de PEDESTRES caminhando apressados, percebemos um HOMEM perdido, caminhando com passos trôpegos pelas ruas, se encostando nas paredes.

PESSOAS olham com estranheza para este HOMEM.

Ele tropeça, cai. Levanta novamente.

Quando ele é mostrado de frente, vemos um HOMEM com aspecto deplorável, barbado, roupas sujas de sangue, mãos com sangue.

O HOMEM caminha até uma DELEGACIA.

POLICIAIS na porta da delegacia olham assustados.

O HOMEM estende as mãos cheias de sangue para os POLICIAIS que o pegam pelo braço e levam para dentro da delegacia.

Enquanto toda esta cena se desenvolve, ouvimos a VOZ DO HOMEM DA CELA falando.

VOZ OFF DO HOMEM DA CELA:

Há muitos anos estou aqui, encarcerado.
Não sei quantos anos, porque aqui dentro o tempo passa de forma muito irregular, ora muito rápido, ora lento demais.

Nesta cela, estou escrevendo um romance. Não sei como vou conseguir terminar essa história, porque não

consigo entender de onde vem a inspiração de um escritor.

No início eu pensei que vinha da observação da vida e das pessoas.
Agora não tenho mais nenhuma certeza.

Quando jovem, sonhei com este isolamento para poder escrever, mas agora, cada vez mais eu me vejo preso na minha própria teia.

E percebo que a inspiração acontece dentro de cada um, em qualquer momento, sonhando ou acordado. Uma mistura de idéias, sensações, lembranças e medos.

Tudo isto acontecia enquanto eu caminhava pela cidade. No tempo em que eu podia andar pela cidade, como um *flanêur*.

Eu gostava de ver aquela multidão anônima nas ruas, era algo que eu gostava.

A cidade e o nevoeiro. Parecia um sonho, uma fantasia. Toda essa gente apressada talvez não fosse real.

Se alguém despertar, eu pensava, tudo evaporará, como a neblina.

Mas eu sei que a minha salvação está no drama que eu escrevo.

Não consigo fugir do meu romance.

Estou trabalhando, mas se eu soubesse antes como seria eu jamais teria começado a escrevê-lo.

Quando as coisas vão bem para mim, eu arruíno tudo com meu caráter condenável.

Estou escrevendo uma nova história, um fluxo de inspiração que vem do mais profundo da minha alma, guia a minha escrita.

2- INTERIOR/ QUARTO/ TARDE

Em PLANO SEQUÊNCIA vemos luz de final de tarde entrando numa janela.

Não se vê bem todo o quarto, CÂMERA NA CONTRALUZ.

Cama à esquerda, não podemos distinguir as duas pessoas que estão deitadas.

Câmera mostra a luz da tarde.

Mostra a janela, a cortina de *voil* balançando com o vento.
Luz de final de tarde entrando numa janela.

TRAVELLING E MOVIMENTO DA GRUA SUBINDO ATÉ ENQUADRAR O CASAL NA CAMA.

Vemos um homem e uma mulher deitados, nus, entre lençóis.
Estão dormindo. Eles são muito jovens.

Câmera percorre os corpos dos dois, não vemos seus rostos.

Quando a câmera chega perto do seio da mulher, vemos suas mãos se movendo em direção ao homem.

Câmera mostra a BOCA do homem, rindo, a MÃO da mulher tocando seus lábios.

VOZ DA MULHER- KATERINA

Não olhe pra mim. Não me olhe mais.

VOZ DO HOMEM- OLAVO

Por quê?

VOZ DA MULHER- KATERINA

Fica assim... feche os olhos.

A MÃO da mulher fecha os olhos do homem.

Vemos seu corpo nu se levantando da cama, colocando um vestido e um sapato.

Ela abre a porta.

A LUZ EXTERNA torna seu corpo uma silhueta.

Não vemos seu rosto. Vemos seu cabelo, o contorno do seu corpo, o movimento do seu vestido.

MÃO de KATERINA na maçaneta da porta.

SOM da porta batendo.

3- EXTERIOR/ TARDE

A porta bate, o SOM se amplifica, se transforma numa MÚSICA INTENSA.

IMAGENS mostram OLAVO, o JOVEM que estava na cama, “o sonhador”, andando a esmo pela cidade, sentindo a nervura das ruas, das pessoas, das casas, perdido.

Portas se fecham com PESSOAS olhando sorrateiramente para o JOVEM que anda pela rua.

Ele está numa parte da cidade onde as casas vão ficando mais simples, mais pobres.

Ele se vira, paranóico, sem saber bem onde está.

Ele foge daquele lugar, correndo.

MÚSICA intensa.

Numa das ruas, quando ele se vira, ele está com um PUNHAL numa das mãos.

Ele corre com medo.

Chega ao centro da cidade, muitos CARROS, ele continua correndo.

De repente, ele se encontra na frente de um carro que poderá atropelá-lo.

Ele pára, olha para o carro e tudo fica escuro, preto.

4- INTERIOR/ CORREDOR/ CELA NO SUBSOLO DA PRISÃO

Num recorte numa porta metálica preta, vemos dois OLHOS de um HOMEM com 50 anos.

Ele olha fixamente para a câmera, que se aproxima e invade seus OLHOS.

5- INTERIOR/ CELA

Vemos o HOMEM com uma roupa muito velha, dentro de uma cela numa prisão. É uma cela que fica num subsolo da prisão.

O HOMEM está preso ali há anos e ficou esquecido.

Ele tem um cobertor sobre as costas, barba por fazer.

A cela tem apenas uma cama, uma mesa, uma cadeira e uma janela com grades. Suas paredes são velhas, sujas.

Ele caminha dentro da cela até uma pequena mesa, onde tem papéis grandes, como bobinas, com muitos escritos com uma letra muito pequena.

A câmera aproxima-se lentamente das palavras, que, de longe, parecem garranchos incompreensíveis.

Mas, quanto mais perto a câmera chega, podemos ler:

**Sou um homem doente.
Eu matei Lisa.**

Escuta-se O SOM DE UMA PORTA METÁLICA BATENDO COM FORÇA.

Depois SOM DE PASSOS.

8- EXTERIOR/ VIADUTO/ TARDE

Uma menina, ROSILEIDE e dois MENINOS estão sentados numa mureta de um viaduto de uma grande cidade.

Eles balançam as pernas, riem. São meninos de 10 a 13 anos e vivem nas ruas.

Carros passam em alta velocidade, alguns PEDESTRES caminham ao lado do viaduto.

SOM DE SIRENE DE CARRO DE POLÍCIA perseguindo um CARRO ROUBADO.

ROSILEIDE e OS DOIS MENINOS olham com atenção, descem da mureta do viaduto e correm.

9- EXTERIOR/ AVENIDAS E RUAS/ TARDE

O CARRO DE POLÍCIA SEGUE O CARRO ROUBADO, os BANDIDOS são dois jovens de 17, 18 anos e estão em pânico.

PERSEGUIÇÃO.

CÂMERA ACOMPANHA OS DOIS CARROS POR VÁRIAS RUAS E AVENIDAS.

10-INTERIOR/ CARRO ROUBADO

Os dois bandidos estão muito nervosos.

O BANDIDO 2 dirige alucinadamente, o BANDIDO 1 tem uma arma prá fora do carro.

BANDIDO 1

Te falei, cara, era melhor pegar o outro.

BANDIDO 2

(dirigindo)
Fica quieto.

BANDIDO 1

Depressa, depressa, mete o pé.

BANDIDO 2

Num ta vendo, vou atropelar aquela gente

BANDIDO 1

Passa por cima. Passa por cima.

Vemos os dois BANDIDOS dentro do carro, estão muito alterados.

O carro continua em zigue zague, alucinadamente, pelas ruas.

11-EXTERIOR/ AVENIDAS E RUAS/ TARDE

Tensão. PERSEGUIÇÃO CONTINUA.

SIRENE.

Os DOIS CARROS furam sinais fechados, OUTROS CARROS freiam violentamente.

SOM DE FREIOS. SIRENE.

Um dos BANDIDOS atira no carro dos POLICIAIS.

Os POLICIAIS atiram.

SOM DE TIROTEIO.

PESSOAS nas ruas se escondem.

SURGE MAIS UM CARRO DE POLÍCIA.

Os DOIS CARROS DE POLÍCIA fecham o CARRO DOS BANDIDOS.

Os DOIS JOVENS BANDIDOS descem.

São revistados com violência, depois algemados.

PESSOAS surgem de vários lados e olham a situação.

POLICIAIS falam no rádio.

POLICIAIS colocam os DOIS BANDIDOS dentro do carro de polícia.

SAEM OS CARROS DOS POLICIAIS CANTANDO OS PNEUS.

SIRENE.

12-INTERIOR/ CARRO DE POLÍCIA

O POLICIAL 1/ JOSÉ dirige o carro. Ele e o outro policial, SILVIANO, estão tensos.

CÂMERAS ALTERNAM A VISÃO DO ROSTO DO POLICIAL JOSÉ DIRIGINDO E A VISÃO DOS BANDIDOS ALGEMADOS, CONVERSANDO COM O POLICIAL SILVIANO, QUE APONTA UMA ARMA PARA OS BANDIDOS.

Os dois jovens BANDIDOS olham para SILVIANO com ironia.

BANDIDO 1

Tão acho que vão ficá livre?

POLICIAL 2/ SILVIANO

(com uma arma apontada para os bandidos)
Num te perguntei nada.

BANDIDO 1

Olha só o fodão, o rei das boca...
Eu te conheço cara.

POLICIAL 2/ SILVIANO

Cala a boca, to avisano.

POLICIAL 1/ JOSÉ

(dirigindo)
Esse trânsito, quê que é isso?

(JOSÉ LIGA O RÁDIO. SOM DO RÁDIO. MÚSICA.)

Olha, eu não agüento mais essa vida. Vou largar isso
aí, logo, logo.

Vou voltar lá prá minha terrinha, vou plantar batata, mas num fico mais nessa loucura.

Volta a câmera para a tensão dos olhares entre o BANDIDO 1 e o POLICIAL 2.

SONS da rua, buzinas.

POLICIAL 2/ SILVIANO

Liga a sirene.

POLICIAL 1- JOSÉ

Não, não ta precisando.

POLICIAL 2 - SILVIANO

Liga logo. Vamo entregá logo esses dois.

BANDIDO 1

Eu sei quem é sua irmã, bunitinha, gostosa, qualquer dia vou comer ela.

SOM DE ÔNIBUS FREIANDO EM CIMA DO CARRO DE POLÍCIA.

O carro de polícia é fechado por um ônibus.

POLICIAL 1 - JOSÉ

(falando na janela para o motorista do ônibus)

Merda! Quem que ele pensa que é?

(José põe a cabeça para fora da janela, grita com o motorista do ônibus).

Ta pensando o quê, meu irmão? Fica frio aí...

(José acelera e sai cantando pneus).

BANDIDO 1

Sabe aquela gostosinha lá da esquina, vai acabá virano puta, a irmãzinha do policial corajoso... (dá uma risada).

BANDIDO 2

Fica quieto.

BANDIDO 1

To te falano, cara, eu vou comê a irmã do tira... eu vou comer a irmã do Silvano, o bambambã da polícia, o fodão da periferia... mas eu vou comer a irmã gostosa dele... (os dois bandidos riem).

POLICIAL 2/ SILVIANO não agüenta mais, atira nos dois BANDIDOS.

POLICIAL 1/ JOSÉ freia o carro.

POLICIAL 1/ JOSÉ

O que é isso, Silvano. Você tá louco, você atirou por que...

POLICIAL 2/ SILVIANO

Eles tavam rindo da minha cara.

POLICIAL 1/ JOSÉ

Merda! Vai dizer o que agora...

POLICIAL 2/ SILVIANO

(liga o rádio)

729 chamando, preciso de ambulância, tamos indo pro hospital geral, os elementos reagiram dentro do carro, tive que atirar... Não sei... Daqui a pouco a gente chega aí com estes trastes...

13-INTERIOR/ CASA NA FAVELA/DIA

ROSILEIDE entrega o dinheiro para a sua MÃE.

A MÃE, ROSA, conta o dinheiro. A MÃE não olha para a filha.

A casa é muito pobre, móveis quebrados, sujeira. Muitas garrafas vazias espalhadas por todos os cantos.

ROSILEIDE está inquieta.

Olha para tudo, curiosa. Cantarola uma música, sempre o mesmo refrão.

ROSA

Quer parar com essa cantoria?
Não tá vendo que eu tô contando a grana...

ROSILEIDE

Eu vi ela hoje.

ROSA

Viu nada. Ela tá é morta.

Tempo.

ROSA

Onde?

ROSILEIDE

Tava lá na rua das putas. Eu achei que era ela. Saí correndo prá falá com ela mas ela entrou num carro. Um carrão. Sumiu.

ROSA

Num quero saber.

ROSILEIDE

Cê num vai fala com ela?

ROSA

Num me enche...
Agora some, ele vai chegar daqui a pouco e tu sabe que ele num te suporta.

ROSILEIDE

Num dá prá ficá hoje?

ROSA

Num enche, Rosileide, vai embora logo.
Ele é muito violento.

ROSILEIDE

Mas cê gosta assim...
Prefere ele que suas filha.

ROSA

Sai. Vai embora logo.

ROSILEIDE

Eu vou procurá ela.

14-INTERIOR/ BAR DE ESTUDANTES/DIA

Vários ESTUDANTES jogam truco, bebem cerveja num bar perto da universidade. Entre eles, OLAVO e ESTEVÃO. Câmera aproxima-se dos dois.

SONS DE CONVERSAS, MÚSICA, COPOS, GRITOS DOS JOGADORES.

OLAVO

Ridículo!

ESTEVÃO

Não é bem assim!

OLAVO

O que é isto? Eu não posso defender as minhas idéias?

ESTEVÃO

Você deveria ter votado junto com todos.

OLAVO

São uns prepotentes.

ESTEVÃO

Mas eles conseguiram marcar a manifestação e integrar todo o grupo. Você é meu amigo, mas não sei se precisamos de sonhadores!

OLAVO

E daí, cara? Vou continuar sendo um sonhador e é isto, eu me retiro do grupo. Não consigo fechar com as

idéias de vocês. Não consigo ir mais prá universidade e ficar assistindo aquelas aulas tão distantes da realidade. Vou...

ESTEVÃO

Me dá a cerveja aí, Olavo. Presta atenção no jogo, ô sonhador!

OLAVO

Eu preciso mudar de casa, não posso mais pagar o aluguel, meu dinheiro acabou, minha cabeça está estourando, não consigo mais, não tem mais sentido algum....

ESTEVÃO

Você tem algum pra receber?

OLAVO

Cara, aquele advogado, eu queria pular no pescoço dele. Jogou umas notas em cima da mesa e disse: “Agora se vira! Acabou a fonte.” Porra, como se o dinheiro fosse dele! Cara, era do meu pai! Eu tinha direito!

ESTEVÃO

Vai fazer como, agora?

OLAVO

Sei lá. Vou ter que trabalhar, ainda não sei como. Vou dar um tempo, mudar de casa. Pegar qualquer pensão aí na periferia da cidade. Qualquer lugar, to ferrado, cara. Ferrado total!

ESTEVÃO

Eu não tenho como te ajudar!

OLAVO

To precisando mesmo me isolar um pouco, escrever, preciso descobrir se é isto mesmo que eu quero pra minha vida. Vou tentar entender esta cidade, vou me misturar com o povão, viver a alma do povo.

ESTEVÃO

Eu não acredito nisto!

OLAVO

Acho que vou sair disto com mais força, vou conseguir resolver esse impasse.

ESTEVÃO

Acho que você enlouqueceu!

OLAVO

Me dê um dia ou dois, vou desaparecer no meio do povo...

15-INTERIOR/ CARRO DOS POLICIAIS/DIA

POLICIAL 1/ JOSÉ

Tá vendo, que merda!

POLICIAL2 / SILVIANO

Eu to fudido, cara. Vou perder meu posto.

JOSÉ

Você não podia fazer isto. Meu Deus, e agora?

SILVIANO

(pegando a arma dos bandidos, coloca na mão do bandido e ATIRA , furando a lateral do carro. Atira 2 vezes).

Vai ser assim... num fala nada, deixa comigo. Tu tava dirigindo mesmo.

JOSÉ

Eu não queria mais trabalhar aqui, num quero mais, isso daqui é um inferno, esse é o inferno e nós vamos todos queimar no fogo eterno.

SILVIANO

Ta lembrado quando sua mulher e seu filho morreram? Lembra bem como eu te ajudei a superar aquilo...

JOSÉ

Santo Deus, Silvano, num precisa me cobrar.

SILVIANO

Lembra bem, prá num falar merda na delegacia, José.
Uma mão lava a outra, meu irmão.

JOSÉ dirige em silêncio. SILVIANO está nervoso.

Chegam na frente do pronto socorro.

JOSÉ para o carro.

Os dois saem do carro, abrem a porta de trás do carro, carregam os corpos e entregam no hospital.

Os policiais voltam e conversam ao lado do carro.

SILVIANO

Vamo lá tomar uma cerveja, José.

JOSÉ

Não, hoje eu tenho culto. Já tinha avisado que ia sair mais cedo.

SILVIANO

Tudo bem, então?

JOSÉ

Eu to com um pouco de dor de cabeça, vou prá casa, num to muito bem. Vai, Silvano, leva o carro prá delegacia e faz o relatório do ocorrido.

Avisa lá pro delegado, eu tenho problema de pressão alta, num to passando bem, vou aproveitar e fazer uma consulta aqui mesmo, no pronto atendimento.

SILVIANO

Você quem sabe, cara. Até mais.

JOSÉ caminha para dentro do hospital.

SILVIANO sai com o carro em alta velocidade.

16-EXTERIOR/ CIDADE/ FINAL DE TARDE

Neblina intensa. Tarde, quase noite, a cidade vista de cima.

Vemos apenas os faróis e as luzes da cidade.

Aumenta o movimento dos carros.

SOM: BUZINAS, VOZES.

Neblina diminui, vemos, aos poucos, as PESSOAS nas ruas, ainda vistas de cima.

Câmera desce, mostra grupo de PEDESTRES esperando para atravessar uma rua muito movimentada. Música.

Vemos um grupo grande e diversificado de PEDESTRES de uma grande cidade. OLAVO, o jovem sonhador e seu amigo ESTEVÃO estão neste grupo.

Numa esquina, a menina de rua ROSILEIDE parada, junto com mais dois pivetes.

Eles observam o movimento e escolhem sua presa.

A câmera mostra mais de perto o grupo de pedestres.

O sinal abre para eles, que atravessam a rua apressadamente.

Câmera se aproxima dos pedestres.

Os MENINOS DE RUA empurram uma SENHORA, tiram a sua bolsa, jogam a MULHER no chão e saem correndo.

OLAVO e ESTEVÃO, que estão próximos, CORREM para tentar pegar a bolsa da senhora.

Outros PEDESTRES ajudam a MULHER a se levantar do chão.

CÂMERA ACOMPANHA OS DOIS AMIGOS CORRENDO ATRÁS DOS PIVETES.

OLAVO chega a segurar o braço da menina ROSILEIDE, que faz parte do bando. Ele grita para o amigo.

Quando se vira para olhar a pivete, ela tira uma faca e faz um corte no seu braço. Ele recua, solta seu braço, assustado.

ROSILEIDE olha para OLAVO e faz um gesto obsceno para ele.

ROSILEIDE corre com uma velocidade impressionante.

OLAVO está sangrando, ESTEVÃO chega perto dele.

ESTEVÃO

Ela te atacou?

OLAVO

Eu fui um idiota, como é que eu não pensei nisso?

ESTEVÃO

Vamos, ali na frente tem uma farmácia, vamos fazer um curativo.

OLAVO

Você não tá entendendo, Estevão, não dá mais, não dá mais prá suportar essa tensão toda.

ESTEVÃO

(ajudando o amigo)

Vamos.

OLAVO

Porque eu fiz isto? Que cidade é esta que nós estamos construindo? Como é que eu não percebi que eu não tinha esse direito, eu não posso interromper, eu não posso impedir nada disso...

ESTEVÃO

Calma, Olavo. Vamos.

Um POLICIAL se aproxima, conversa com Olavo e Estevão.

A SENHORA que foi assaltada se aproxima, ela é uma MULHER BASTANTE GORDA, está arquejando.

Um grupo de PEDESTRES cerca o grupo.

POLICIAL

Nome?

OLAVO

Olavo Augusto Magalhães Diniz Salles.

POLICIAL

Nossa! Que nome?

MULHER GORDA

Você é da família dos milionários Diniz Salles?

OLAVO

(rindo) Já fui. Agora não sou mais, não tenho nada.

POLICIAL

Idade?

OLAVO

20 anos.

MULHER GORDA

Como é isto? Ou você é ou não é de uma família!

ESTEVÃO

Vamos embora, Olavo.

POLICIAL

Um minuto, preciso da assinatura de vocês dois, como testemunhas do assalto.

MULHER GORDA

Está doendo muito?

OLAVO

Não, só um pouco.

MULHER GORDA

Os Diniz Salles são donos de bancos, construtoras, supermercados, quase tudo nesta cidade.

OLAVO

Pois é, mas o meu pai, que era desta família, perdeu tudo no jogo.

MULHER GORDA

Coitadinho! E sua mãe?

OLAVO

(contraíndo o rosto)

Morreu quando eu era bem pequeno.

ESTEVÃO

Vamos, Olavo. Eu te levo na farmácia prá fazer um curativo.

POLICIAL

É melhor ir até o pronto-socorro, acho que vai precisar de alguns pontos. Amanhã vocês terão que ir até a delegacia.

17-INTERIOR/ CELA

O HOMEM está sentado numa cadeira, como se estivesse depondo.

Ele fala diretamente para a câmera, como se houvesse um interlocutor.

HOMEM

Não... não me lembro...

Onde é que eu estava? Onde ela estava?

Não consigo me lembrar.

(pausa)

Ela estava linda no primeiro dia em que eu a vi. Parecia um sol brilhando entre todas as pessoas, eu fiquei completamente apaixonado no primeiro momento.

(pausa)

Não, não era esse o nome dela.

Mas eu não me lembro de mais nada.

(pausa)

Tinha uma luz nos olhos dela, uma névoa, uma luz, um fecho de luz que iluminou seu rosto.

Eu não consegui olhar para mais nada.

18-INTERIOR/ IGREJA DE DEUS/NOITE

Câmera entra como alguém que entrasse na igreja neste momento.

Câmera focaliza um PASTOR, dentro de uma igreja protestante ou batista.

Os FIÉIS estão em pé.

O PASTOR MÚRIN é um homem de aproximadamente 65 anos, magro, alto, voz forte, olhar penetrante.

Ele está empolgado com a sua fala.

Câmera mostra o PASTOR de mais perto, mais perto, mais perto.

Chega até seus OLHOS.

Durante este movimento do geral (a igreja) até o pastor (seu olhar), ouvimos sua voz poderosa.

PASTOR/MÚRIN

Vós, povos, estais atentos!
Que ouça a terra e tudo o que ela contém,
O mundo e tudo o que ele produz,
Porque o Senhor está indignado contra todas as nações
E enfurecido contra todas as suas tropas.

Pausa.

Ele olha para os FIÉIS das primeiras filas.

Câmera acompanha seu olhar.

PESSOAS muito simples, profundamente envolvidas no culto.

Ao fundo, vemos KATERINA rezando, profundamente compenetrada.

Entre os fiéis, vemos o policial JOSÉ. Ele não está mais vestido como policial, carrega a sua bíblia e ouve com fé a fala do pastor.

O PASTOR volta a falar, a câmera irá mostrar as filas de PESSOAS DE IDADES DIFERENTES.

Ouve-se a VOZ forte do PASTOR, a sua palavra, mas não se vê mais o pastor.

O que veremos até o final da cena, é como cada palavra do pastor emociona, perturba, envolve profundamente cada pessoa presente na igreja.

VOZ DO PASTOR MÚRIN

Os que forem mortos serão atirados sem sepultura,
E o mau cheiro exalará de seus cadáveres;
Os montes serão banhados de sangue,
Que escorrerá de todas as colinas;
Os céus se enrolarão como um livro,
E todo o seu exército tombará,
Como cai da vinha a folha morta.

Câmera mostra os ROSTOS DOS FIÉIS, pessoas simples, totalmente envolvidas naquele ritual, rezando, alguns chorando, alguns de cabeça baixa, outros em êxtase.

A cada pausa do pastor eles dizem: ALELUIA! OREMOS!

VOZ DO PASTOR MÚRIN

Porque, nos céus,
Está inebriada de cólera a espada do Senhor.
Ela vai precipitar-se sobre Edom,
Sobre o povo que ele destinou ao castigo.
A espada do Senhor está coberta de sangue,
Está impregnada de gordura,
Do sangue dos cordeiros e dos bodes,
Da gordura dos rins dos carneiros.”
“Sua terra se embeberá de sangue,
O chão se impregnará de gordura”

FIÉIS

ALELUIA! OREMOS!

Crianças são levadas até o pastor para que ele as abençoe.

VOZ DO PASTOR MÚRIN

Eis meu Servo que eu amparo,
Meu eleito ao qual dou toda a minha afeição,
Faço repousar sobre ele meu espírito,
Para que leve às nações a verdadeira religião.
Eu sou o Senhor, esse é meu nome,
A ninguém cederei minha glória, nem a ídolos minha honra.

FIÉIS

ALELUIA! OREMOS!

MÚRIN faz uma criança doente andar, a mãe chora.

PASTOR/MÚRIN

Eu vos louvarei, Senhor, de todo o coração,
Todas as vossas maravilhas narrarei.
Aqueles que conheceram vosso nome confiarão em vós,
Porque, Senhor, jamais abandonais quem vos procura.
O Senhor se manifestou e fez justiça,
Capturando o ímpio em suas próprias redes.
Que os pecadores caiam na região dos mortos,
Todos esses povos que olvidaram a Deus.
O pobre, porém, não ficará no eterno esquecimento;
Nem a esperança dos aflitos será frustrada para sempre.
Levantai-vos, Senhor! Não seja o homem quem tenha a última palavra!
Que diante de vós sejam julgadas as nações.

FIÉIS

ALELUIA! OREMOS!

19-INTERIOR/ DELEGACIA/DIA

O policial mostra várias FOTOGRAFIAS DE MORADORES DE RUA para Olavo.

Câmera mostra as FOTOS em destaque.

Volta para OLAVO que olha mecanicamente para as fotografias.
OLAVO balança a cabeça negativamente para todas as fotos.

O POLICIAL mostra que está irritado.

POLICIAL

Vamos repetir.

As FOTOGRAFIAS são passadas novamente, num outro ritmo.
ROSILEIDE está entre elas.

OLAVO pisca, mas não diz que a reconhece.
O POLICIAL percebe algo.

POLICIAL

O que foi? Lembrou de alguma ...

OLAVO

(interrompe o policial)

Eu não me lembro de nada. Foi muito rápido. Eu não vi o rosto da assaltante, não tenho condições de reconhecer. Eu não me lembro de mais nada.

20-EXTERIOR/ PRAÇA COM CHAFARIZ/ DIA

O BANDO DE MENINOS DE RUA está numa praça pública, sentados com os cobertores nos ombros. ROSILEIDE está com eles.

PESSOAS passam e os olham com reprovação.
O sol aumenta.

OS PIVETES começam a brincar de pega-pega, como crianças que são.

Em volta de um chafariz correm, rindo, alegres.

PESSOAS passam pela praça e os observam.

Um dos PIVETES joga o amigo dentro da água, que o puxa também. Aos poucos, todos entram na água do chafariz.

Brincam dentro da água.

Sol forte.

Alegria e descontração no rosto das crianças de rua.

21-INTERIOR/ CASA DE KATERINA/ BANHEIRO/ DIA

KATERINA está sentada, olhando para a câmera.

Vemos apenas seus ombros nus e seu rosto.
Ela fala, de forma trêmula, seus lábios estão roxos.

KATERINA

Numa tarde, cinco dias depois, chega meu pai. Eu vi que ele estava com o braço quebrado. Ele estava doente.

Não trocou uma palavra com a minha mãe, não me olhou.

Mandou que os funcionários da fábrica parassem os trabalhos e fechou toda a casa, para protegê-la dos maus olhados.

A câmera abre geral e vemos que KATERINA está com a parte inferior do corpo dentro de uma banheira com gelo.

Seu corpo todo treme.

Volta a câmera para o rosto dela, fechando no seu olhar e depois nos seus lábios trêmulos.

KATERINA

Eu percebi que as coisas não iam bem na nossa casa.
Esperamos toda a noite. (pausa)

Eu abri a janela do meu quarto.

KATERINA chora, as lágrimas escorrem.

KATERINA

Eu não conseguia dormir, meu corpo estava quente.

Câmera parte do olhar de KATERINA para o *flashback*.

22-FLASHBACK/ CASA DE KATERINA CRIANÇA/NOITE

KATERINA tem 9 anos e está olhando pelo vidro de uma janela. Tem o olhar assustado e os lábios trêmulos.

Uma MÃO masculina encosta na janela.

A menina olha com medo para o homem, que só vemos de costas.

HOMEM/MÚRIN

Abra.

Foco nos OLHOS da menina que demonstra conhecer o homem, mas está temerosa.

Depois câmera mostra suas MÃOS inseguras abrindo a janela.

Vemos o HOMEM pular para dentro do quarto, sempre suas costas e suas mãos.

A MENINA recua para dentro do quarto.

O HOMEM entra.

O HOMEM se senta num banco. Ele arqueja pelo esforço que fez para subir até a janela.

Vemos o HOMEM de costas, a MENINA paralisada olhando para ele.

HOMEM/MÚRIN

Seu pai está em casa?

MENINA/KATERINA

Está.

HOMEM/MÚRIN

E sua mãe?

MENINA/KATERINA

Minha mãe também está em casa.

HOMEM/MÚRIN

Então fique quieta agora, está ouvindo?

MENINA/KATERINA

Estou.

Câmera foca o OLHAR da MENINA, entre assustado e atraído pelo HOMEM.

Zoom nas suas MÃOS, depois mostra seu corpo frágil de MENINA

MENINA/KATERINA

O que você quer?

HOMEM/MÚRIN

Vim me despedir do meu antigo amor e me consagrar a um novo, jovem como você, linda menina...

Câmera fecha no ROSTO da MENINA, que está em silêncio, séria.

De repente, ela começa a rir. O HOMEM ri junto com ela.

HOMEM/MÚRIN

(com suavidade)

E então? Abre a porta do seu quarto, eu quero ir lá embaixo.

Câmera mostra os PÉS da MENINA, inquietos.

Depois suas PERNAS um pouco trêmulas.

Mostra a MENINA caminhando até a porta.

Vemos suas MÃOS.

Ela abre a porta do quarto.

O HOMEM levanta-se, ele caminha em direção à porta.

Câmera mostra as MÃOS da menina pegando uma caixa numa gaveta.

Ela abre a caixa, mostra dentro um colar de pérolas.

MENINA/KATERINA

Toma isso! Eu não quero isso!

Vemos a MENINA atirando a caixa no HOMEM.

Vemos a MÃO do HOMEM que pega a caixa no ar.

Câmera mostra a MENINA se agachando e enlaçando as próprias pernas.

Ela abaixa a cabeça.

23-INTERIOR/ CASA DE KATERINA/ BANHEIRO/DIA

Câmera volta a mostrar os LÁBIOS trêmulos de KATERINA adulta.

KATERINA

De repente, ouvi um grito, os empregados da fábrica correndo, eu corri para a janela, a fábrica estava pegando fogo, os homens carregavam meu pai.

(pausa)

Eu não consegui descer, fiquei paralisada. Deitei na cama, fechei os olhos, não sei quanto tempo fiquei assim, quando abri os olhos, ele estava olhando pra mim, senti cheiro de queimado nas suas roupas, ele me pegou pelas mãos e eu fui embora com ele.

KATERINA se corta com um caco de vidro, se auto-mutila. Não são cortes profundos e percebemos que ela sente prazer na sua dor.

24-EXTERIOR/ RUA/ FINAL DE TARDE

Câmera começa a seguir uma MULHER que estava entre os PEDESTRES que atravessavam a rua.

Vemos apenas a MULHER de costas. Seus movimentos decididos. Ela é a mãe de ROSILEIDE, a ROSA.

Ela está com saltos altos, câmera mostra suas PERNAS, depois os SALTOS dos sapatos.

Aumenta o SOM dos saltos na rua.

Ela carrega uma sacola.

Ela chega à frente de uma mercearia e entra.

25-INTERIOR/ MERCEARIA/ ANOITECER

Câmera ENTRA na mercearia, faz os movimentos de quem observa o ambiente.

Mostra todo o espaço da mercearia atulhada de mercadorias.

Não tem nenhum comprador.

Câmera mostra o rosto de um RAPAÇ, EMPREGADO DA MERCEARIA que está no balcão.

SOM: O rádio está ligado.

Câmera mostra os dedos do RAPAÇ da mercearia.

Ele tamborila os dedos de tédio.

Câmera mostra o OLHAR do RAPAÇ vendo a mulher que entrou.

RAPAZ

A senhora tá precisando de alguma coisa?

ROSA

(de costas)

É, eu preciso sim.

Câmera mostra as MÃOS da MULHER entrando na sacola e tirando uma arma.

Mostra OLHAR assustado do RAPAZ.

RAPAZ

O que é isto? Calma, calma.

ROSA

(ainda de costas)

Eu estou calma. Anda logo, pega o dinheiro no caixa.
Todo. Ou eu estouro seus miolos, OK?

RAPAZ

Entendi, entendi. (gagueja).

Câmera mostra as MÃOS nervosas do RAPAZ abrindo o caixa.

RÁDIO/SOM da caixa abrindo.

As MÃOS do RAPAZ entregam o dinheiro para a MULHER.

ROSA

Deita! Deita aí e fica quieto, entendeu?
Conta até 30 e depois pode sair daí,
Agora não se mexe, não se mexe...

RAPAZ se deita. Respira com dificuldade, ele é asmático.

O olhar do RAPAZ é de pânico.

RÁDIO toca uma MÚSICA sertaneja.

SOM dos SALTOS da MULHER, PORTA BATENDO.

O RAPAÇ está prestes a ter um ataque de asma.

Ele tenta pegar no bolso da calça uma bombinha.

Traz a bombinha para o rosto.

26-EXTERIOR/ RUA DO CENTRO DA CIDADE/NOITE

Vemos a MULHER que assaltou a mercearia entrar num banheiro público. Não vemos seu rosto, sempre apenas a mulher de costas.

Saem do banheiro DUAS PROSTITUTAS.
Tempo.

Saem TRÊS MULHERES comuns, entre elas a MÃE de ROSILEIDE, ROSA. Ela é uma MULHER muito simples, com roupas pobres, cabelo preso dentro de um lenço.

Passa um ônibus, entram e saem PESSOAS. A MÃE entra no ônibus.

27-INTERIOR/ ÔNIBUS/ NOITE

ROSA senta ao lado de ISMAEL.

HOMEM/ ISMAEL

E daí? Conseguiu?

ROSA

Ta aqui. (mostra a sacola).

ISMAEL

Passa prá cá.

ROSA

Fica calmo, espera um pouco. Quando a gente descer eu te entrego.

ISMAEL

Quanto?

ROSA

Num sei ainda, tem que contar.

ISMAEL

(segura o braço dela com força)
Num vai querer me fazer de bobo, entendeu?

ROSA

Entendi. Larga meu braço.

Tempo.

ISMAEL

Aquela cadela da sua filha teve lá em casa de novo. Eu já disse que eu vou matá ela.

ROSA

Num foi nada, ela só foi me levá um dinheiro.

ISMAEL

Quanto?

ROSA

Um tanto do que ela te deve.

ISMAEL

Mesmo que a Rosileide pague tudo, eu já disse. Num quero ver a cara dela nem pintada, entendeu?

ROSA

Entendi.

A mãe olha pela janela do ônibus e vê ROSILEIDE e seu bando caminhando pelas ruas.

Seu rosto fica impassível, ela morde os lábios, não fala nada.

28-EXTERIOR/ RUAS DA CIDADE/ NOITE

O BANDO DE MENINOS E MENINAS DE RUA caminha por ruas sujas, cheias de lixos espalhados e muros grafitados.

Eles estão com cobertores baratos jogados nas costas, como capas.

Entre eles, ROSILEIDE, uma menina de 13 anos. Ela está grávida.

Eles se relacionam como uma família, brincam, riem juntos.

Contraste entre o olhar de quem passa a pé ou de carro, assustados com o bando.

O bando movimenta-se, como se a cidade fosse deles.

O bando se separa.

ROSILEIDE e o MENINO caminham pelas ruas, tentando roubar uma fruta numa frutaria, um pão numa padaria.

Eles são muito ágeis, os comerciantes não conseguem pegá-los, os dois correm muito.

Os dois já estão na parte mais miserável do centro da cidade, na frente de uma casa numa rua de prostitutas.

Falam com uma PROSTITUTA VELHA, mostram um retrato amarelado de uma menina.

A prostituta nega e balança a cabeça. Indica outra casa.

Os dois continuam a procurar.

Vão batendo nas portas das casas.

PROSTITUTAS saem de casa com o cabelo bagunçado, de robe, bocejando.

As duas crianças perguntam, mostram o retrato. As mulheres balançam a cabeça.

Anoitece. Vemos as duas crianças, ROSILEIDE e o MENINO, caminhando de costas, no por do sol.

29-EXTERIOR/ RUAS DO CENTRO DA CIDADE/ NOITE

Numa avenida, JOVENS PROSTITUTAS esperam clientes.
LISA está entre elas, tem 15 anos e é linda.

As MULHERES riem, passam batom.

Câmera mostra uma PANORÂMICA DA AVENIDA, carros passam em disparada.

Depois câmera se aproxima, mostra as MULHERES conversando, rindo, encostadas num muro. O muro está grafitado.

SOM: TODA A CENA É ACOMPANHADA POR UMA MÚSICA.

NÃO HÁ FALAS.

Um carro esporte bem caro aproxima-se devagar, pára.

Os vidros do carro são escuros.
Não vemos quem está dentro.

Vemos o OLHAR DAS MULHERES olhando o carro.

Câmera mostra o vidro do passageiro abrindo.

Uma MÃO MASCULINA aponta LISA e faz sinal para ela vir.

Câmera mostra ROSTO de LISA confiante.

Depois mostra seu CORPO, seu movimento suave caminhando para o carro. LISA é extremamente sensual, sem vulgaridade.

A PORTA do carro se abre.

LISA entra.

PORTA FECHA. SOM.

Câmera mostra o carro de frente, depois faz um movimento para mostrar a lateral da porta do motorista.

O VIDRO ABAIXA, a MÃO masculina joga um papel na rua.

Vidro fecha.

Carro parte de forma ruidosa. SOM.

PANORÂMICA da avenida com muitos carros passando, rápidos.

A velocidade dos carros é aumentada, aumentada, aumentada, até que só vemos grafismos.

30-EXTERIOR/ RUA DA MERCEARIA/ DIA

JOSÉ caminha com sua Bíblia, vestido como civil.

Ele chega à mercearia que foi assaltada.
Entra.

31-INTERIOR/ MERCEARIA/ DIA

JOSÉ entra. Dentro da mercearia o COMERCIANTE, seu amigo e o RAPAZ que estava no momento do assalto.

COMERCIANTE

Ah, José, que bom que você chegou. Vai me ajudar aqui...

(ele olha e só agora vê que JOSÉ não está de farda e traz a Bíblia na mão).

E a farda, José? Ta de folga hoje?

JOSÉ

Não, eu já te explico o que aconteceu.

COMERCIANTE

(aponta o rapaz) Ele tava aqui sozinho, ontem à noite, uma mulher entrou armada, ele não fez nada, foi logo entregando todo o dinheiro do caixa...

RAPAZ

Num foi assim, o que eu podia fazer? Eu não tinha arma nenhuma.

JOSÉ

Você se lembra do rosto dela?

RAPAZ

Nada de diferente. Uma mulher, cabelos pretos, os olhos castanhos, até bonitos...
Chegou como qualquer freguesa, de repente tira aquela arma de dentro de uma sacola....

JOSÉ

Se você ver uma fotografia dela, você reconhece?

RAPAZ

Não sei... eu tava muito nervoso...

JOSÉ

Ela tava sozinha?

RAPAZ

É.

COMERCIANTE

Ta vendo, num dá mais. É o terceiro assalto neste ano, ou eu fecho aqui ou vou ter que pensar em outra coisa. José, leva ele na delegacia prá ver se ele reconhece... nas fotos que vocês tem lá.

JOSÉ

Eu preciso falar com você. Em particular.

COMERCIANTE

(para o RAPAZ)

Vai lá dentro, confere a mercadoria que chegou.

O RAPAZ sai, desconfiado.

Enquanto os dois conversam, vemos que ele está escondido na fresta da porta, olhando e ouvindo.

COMERCIANTE

O que é? Ta com algum problema?

JOSÉ

Lembra do Silviano, lá do bairro?

COMERCIANTE

Nossa, lembro bem daquele cara, nunca fui com a cara dele.

JOSÉ

Aconteceu uma coisa horrível na ronda da tarde. Nós távamos perseguindo dois bandidos num carro roubado, demoramos prá pegar os dois. (José hesita, se engasga)

COMERCIANTE

Fala, pode falar. (Oferece um copo de água para José). Toma um pouco de água.

JOSÉ

Eu num to agüentando mais. Vou sair da polícia.

COMERCIANTE

Tem certeza?

JOSÉ

Ele matou os dois caras dentro do carro, eu dirigindo. Um louco. Diz que eles tavam rindo da cara dele.

COMERCIANTE

Esses bandidos!

JOSÉ

Mas não precisava matar. Tinha que levar preso.

COMERCIANTE

E agora? Você vai falar isto para o delegado?

JOSÉ

Num posso, tenho uma dívida com o Silviano, ele me amparou quando morreram minha mulher e meu filho.

COMERCIANTE

Essa vida é uma dureza só! É melhor ficar calado, José, isso acontece todo dia.

JOSÉ

Vou sair da polícia.

32-EXTERIOR/ RUAS DO CENTRO DA CIDADE/ DIA

ROSILEIDE e o MENINO caminham juntos.

Param numa loja, mostram a fotografia.

Mostram para várias PESSOAS, as pessoas balançam a cabeça. Não sabem o que eles estão procurando.

ROSILEIDE se senta numa calçada na rua, o menino ao lado dela.

ROSILEIDE

Ta vendo como ela é bunita?

MENINO

Muito.

ROSILEIDE

Ela foi embora, fugiu daquele homem nojento que vive com a minha mãe. Nunca mais deu notícia. Eu fiquei vendo a merda que a minha mãe se enfiou com esse cara.

MENINO

Como é o nome dela?

ROSILEIDE

Lisa.

Tempo. Os dois olham para a fotografia de uma Lisa mais nova, com 14 anos.

ROSILEIDE

Mas eu roubei ele. Roubei. Num posso mais voltar prá casa quando ele ta lá. Roubei tudo que ele tinha.

Ele é um filho da puta mesmo!

Mas eu juro que vou encontrar minha irmã.

(levanta)

Vamo! Levanta daí!

Os dois se levantam e continuam a caminhar.

33-INTERIOR/ CELA

Vemos o HOMEM escrevendo uma carta. Sua escrita é nervosa.

VOZ/OFF (HOMEM)

Meu irmão, quero lhe dizer não mais que duas palavras, já que ando atarefado e me debatendo como um peixe no gelo.

Acontece que todos os meus planos foram por água abaixo e ruíram por si mesmos. Nenhum dos planos daquelas novelas de que lhe falei deu certo. Não estou mais escrevendo.

Abandonei tudo, já que tudo isso não passava de uma repetição de coisas velhas, já ditas por mim há muito tempo. Agora idéias mais originais, vivas e luminosas brotam de mim no papel.

O HOMEM se levanta e começa a andar em círculos, dentro da cela, obstinadamente. Seu ROSTO se transforma, ele começa a rir como um louco.

34-EXTERIOR/ RUA/ DIA

Domingo, sol forte.

Ruas sujas do centro da cidade com muito lixo acumulado.

LISA, a prostituta de 15 anos desce de um carro com os vidros escuros. Sua roupa está rasgada, ela tem marcas no rosto de ter apanhado.

Ela desce do carro, tira as sandálias de salto alto e caminha, mancando um pouco.

Ruas grafitadas, sujas.

O CARRO BUZINA quando se afasta.

Vemos o rosto de LISA, seu ódio.

35-EXTERIOR/ BAIRRO DE CLASSE MÉDIA/ DIA

JOSÉ está empurrando um carrinho de obra por uma rua com várias casas de classe média.

Ele TOCA A CAMPAINHA de uma das casas.
TOCA mais uma vez.

Vemos uma MULHER entreabrir a porta.
Eles conversam. Não ouvimos o que eles dizem.

A MULHER volta para dentro de casa.
JOSÉ espera ao lado do carrinho.

A MULHER sai novamente da casa trazendo livros velhos e entrega para o policial que sorri.

Vemos JOSÉ se afastando com o carrinho.

Ele pára na frente de outra casa, TOCA A CAMPAINHA.

36-EXTERIOR/ NA FRENTE DA IGREJA DE DEUS/ DIA

Um grande número de FIÉIS deixa a igreja, estão alegres, conversam. Entre eles, o PASTOR MÚRIN e KATERINA.

OLAVO está próximo da igreja, olhando o movimento.
Ele vê KATERINA.

Ela o vê.
Ela sai de braços dados com MÚRIN.

KATERINA se vira e olha novamente para OLAVO.

MÚRIN percebe seu olhar e se vira também, ele olha para OLAVO.

37-EXTERIOR/ CENTRO DA CIDADE/ DIA

O BANDO DE MENINOS DE RUA dorme numa calçada, em cima de papelões.

Estão amontoados e cobertos pelos cobertores.

Pára uma VIATURA DE POLICIAIS.

O COMERCIANTE, dono da mercearia que foi assaltada, próxima de onde estão os PIVETES dormindo, vai até os policiais e fala com eles.
Não ouvimos a conversa.

Uma MÚSICA acompanha toda a cena.

Os POLICIAIS se aproximam, chegam perto e chutam os MENINOS.

Alguns acordam e saem correndo.

Os POLICIAIS riem, pegam dois pelo braço, um MENINO e uma MENINA GRÁVIDA, ROSILEIDE e os jogam na viatura.

38-INTERIOR/ SALA DA IGREJA/ DIA

KATERINA e OLAVO estão frente a frente numa pequena sala da igreja.

OLAVO

Então é só isto?

KATERINA

(rindo)

Por quê? Você quer mais trabalho?

OLAVO

(rindo)

Não, tudo bem. Vou catalogando estes endereços aqui e preparando a correspondência para o pastor.

Silêncio. Os dois se olham demoradamente.

Câmera mostra seus LÁBIOS, devagar.

A sensação entre os dois jovens é intensa.
Eles se olham com desejo.

KATERINA

E só?

OLAVO

Depois podemos sair pra conversar um pouco, se você quiser.

KATERINA

Vou te esperar... (ri, com espontaneidade).

39-INTERIOR/CELA

Vemos o HOMEM escrevendo o nome **LISA** em todas as paredes da cela, centenas de vezes. Voz (off) acompanha seus movimentos.

(VOZ OFF) HOMEM

Não consegui ser cruel, também não consegui me tornar nada: nem mau, nem bom, nem canalha, nem homem honrado, nem herói, nem inseto.

O homem inteligente não pode se tornar nada, apenas o tolo o faz.

Sim, senhores, o homem que possui inteligência tem obrigação moral de ser uma pessoa sem caráter; já um homem com caráter, um homem de ação, é de preferência um ser limitado. Essa é a minha convicção.

40-INTERIOR/ IGREJA / DIA

LISA está vestida de forma bem simples, entra na igreja com a cabeça baixa.

O PASTOR MÚRIN a observa.

Ela se ajoelha e reza. Ela chora baixinho.

O PASTOR se aproxima.

MÚRIN

Como é teu nome?

LISA

Maria. Maria Elisa.

MÚRIN

De onde você é?

LISA

De longe.

MÚRIN

E o que você precisa?

Silêncio. O pastor se senta ao lado de Lisa. Pega nas mãos dela.

MÚRIN

Não tenha medo. Fale comigo.

LISA continua em silêncio. MÚRIN a observa com curiosidade. Tempo.

MÚRIN

Tem pai e mãe?

LISA

Tenho... não... sim, tenho.

MÚRIN

Quantos anos você tem?

LISA

Dezoito... (ri baixo).. não, dezesseis...

MÚRIN

E porque saiu de casa?

LISA

Ah, por nada.

Silêncio. Ouve-se o barulho da chuva lá fora.

LISA

Ontem, eu vi um caixão sendo carregado. Quase deixaram cair..

MÚRIN

Onde?

LISA

Ali, na praça. Saiu de dentro de um porão. Cheirava mal...

MÚRIN

Dia horrível para ser enterrado.

LISA

Horrível, como?

MÚRIN

Frio, umidade.

LISA

Não faz diferença.

MÚRIN

Não, é muito triste. Devia ter água na cova.

LISA

Água?

MÚRIN

A terra está encharcada de água.

Silêncio. Tempo.

SOM DA CHUVA aumenta lá fora.

Os dois ficam lado a lado, em silêncio.

MÚRIN

Você é bonita, jovem, viçosa. No fim de um ano nesta vida, já vai estar gasta, doente.

LISA

No fim de um ano?

MÚRIN

Vai rodar de uma casa pra outra, depois pra outra, cada vez pior, até ficar doente e morrer como indigente.

LISA fica assustada, com medo e raiva.

LISA

Está bem, eu morro. Não tenho nada pra lamentar.

MÚRIN

E a tua vida?

LISA

Não vale nada mesmo.

MÚRIN

Ainda é tempo, você pode casar, é bonita, jovem, pode ser feliz.

LISA

Nem todas as mulheres casadas são felizes.

MÚRIN

Nem todas, claro.

MÚRIN escreve num papel e entrega para LISA.

MÚRIN

Se quiser, me procure neste endereço, eu posso te dar abrigo por uns dias, até você voltar para casa.

LISA recebe o papel de MÚRIN. Fecha no olhar de LISA.

41-INTERIOR/ DELEGACIA DE MENORES/ DIA

ROSILEIDE, a menina de rua grávida, está sentada numa cadeira na delegacia, olha para um vazio enquanto falam dela.

ASSISTENTE SOCIAL

Não vai falar?

DELEGADO

Isso aí não tem jeito, não tem solução.

ASSISTENTE SOCIAL

Onde eles estavam?

DELEGADO

Por aí, na rua...

ASSISTENTE SOCIAL

OK, já entendi. Mas ela cometeu algum delito?

DELEGADO

(rindo) É, delito, delito, não. Mas esse bando não é flor que se cheire. Como é que eles comem, como é que eles compram o crack? Roubando, é claro!

ASSISTENTE SOCIAL

Mas o que eu quero saber é se na hora que os policiais encontraram com eles, o que é que eles estavam fazendo?

DELEGADO

Sei lá, dormindo, eu acho. Importunando os comerciantes da rua, emporcalhando a cidade, sei lá.

ASSISTENTE SOCIAL

Então, doutor. A menina e o menino não precisam ser retidos, não há alegação jurídica alguma.

Neste momento, a menina levanta os olhos e olha para a Assistente social.

ASSISTENTE SOCIAL

Então, eu quero conversar com ela a sós, por favor. Depois nós vamos levá-la para fazer exames de pré-natal.

DELEGADO

Tudo bem, a senhora é quem sabe, não é? Essa lei que protege esses pivetes é uma merda!

(A assistente social olha friamente para o delegado)

Bom, fico aguardando sua avaliação pra soltar os dois!
(sai da sala, bate a porta com força).

Silêncio.

Tempo.

Ouvimos o BARULHO DO RELÓGIO DA PAREDE.

A assistente social não fala nada.

A menina também não.

Tempo.

A menina olha para a assistente social.

ROSILEIDE

Vai me levá pra onde?

ASSISTENTE SOCIAL

Você precisa fazer alguns exames.

ROSILEIDE

Pra quê?

ASSISTENTE SOCIAL

Quantos anos você tem?

ROSILEIDE

Doze, não, treze, num sei direito.

ASSISTENTE SOCIAL

Você tá grávida de quantos meses, você sabe? Já fez algum exame de pré-natal?

ROSILEIDE

Quê isso?

ASSISTENTE SOCIAL

É a primeira vez?

ROSILEIDE

O quê?

ASSISTENTE SOCIAL

(mostra a barriga da menina)
A barriga, o nenê.

ROSILEIDE

Merda! (volta o olhar novamente para o chão.)

Tempo.

Silêncio.

Novamente ouvimos o BARULHO DO RELÓGIO.

ASSISTENTE SOCIAL

Você já pensou o que você vai fazer quando o nenê nascer?

ROSILEIDE

(levanta os olhos) Hân?

42-EXTERIOR/ RUAS DO SUBÚRBIO/ DIA

KATERINA e OLAVO caminham lado a lado. MÚSICA.

Começa uma CHUVA bem forte.

OLAVO abraça KATERINA que ri, feliz.

Os dois correm abraçados, debaixo da chuva.

43-INTERIOR/ QUARTO DE OLAVO/ DIA

O quarto simples de uma pensão chama a atenção pela quantidade enorme de livros.

Livros em caixas espalhadas pelo chão, roupas amontoadas numa cadeira, livros numa estante, prato sujo de comida na pia. Um quarto desleixado de estudante.

OLAVO serve uma caneca de chá para KATERINA que está enxugando seus cabelos.

Os dois tomam o chá se olhando. O desejo perpassa o ar. Tempo.

OLAVO está de pé, KATERINA sentada na sua cama, olhando seus livros.

KATERINA

São todos seus?

OLAVO

São.

KATERINA

Você gosta tanto assim de ler?

OLAVO

Às vezes.

Tempo. KATERINA olha prolongadamente para OLAVO.

OLAVO olha para a janela. Chove muito.

KATERINA

Preciso ir.

OLAVO

Fica um pouco mais. Você vai se molhar muito, a chuva.

Os dois estão com muita atração um pelo outro.

Quando KATERINA levanta da cama, OLAVO pega na sua mão e puxa KATERINA para perto dele.

OLAVO

Fica um pouco mais.

KATERINA

Não me olhe mais. Nunca mais.

OLAVO beija KATERINA que se entrega.

OLAVO tira a roupa de KATERINA lentamente, enquanto ela fica de pé, olhando para ele.

OLAVO beija todo o corpo de KATERINA, obsessivamente.

Os dois terão uma relação sexual intensa e apaixonada.

MÚSICA.

44-SONHO DE OLAVO

OLAVO sobe numa escada espiral bastante destruída. Ele está com pressa de chegar ao topo.

A escada fica cada vez mais destruída na medida em que ele sobe.

Ao chegar ao topo da escada, ele percebe que está diante de um grande vazio, não há mais chão para ele pisar.

O ROSTO de KATERINA o contempla dentro do vazio da noite.

Câmera fecha em seus OLHOS.

SOM DA RESPIRAÇÃO entrecortada e ansiosa de OLAVO.

45-EXTERIOR/ FRENTE DA DELEGACIA/ DIA

A ASSISTENTE SOCIAL sai da delegacia com ROSILEIDE.

Elas entram no carro da assistência social.

CHOVE MUITO.

ROSILEIDE olha pelo vidro do carro.

Câmera acompanha seu olhar.

Vemos um dos PIVETES do seu bando, escondido atrás de um poste, olhando para ela.

O carro da assistência social parte.

CHUVA AUMENTA.

46-EXTERIOR/ FAVELA/ DIA

Na favela, JOSÉ empurra o carrinho de mão cheio de livros.

As CRIANÇAS que brincam na rua correm até ele, mexem nos livros.

JOSÉ chega até um barraco de madeira.

Suas MÃOS grosseiras abrem o cadeado.

Ele entra com o carrinho cheio de livros.

VIZINHOS olham.

Vemos as MÃOS de JOSÉ abrindo a JANELA.

Ele sai da casa /barraco de madeira com um martelo e uma placa.
As CRIANÇAS ficam próximas, acompanhando o que ele está fazendo.
JOSÉ prega uma placa de madeira em cima da porta.
Foco na placa, onde está escrito: BIBLIOTECA COMUNITÁRIA.
Ele termina de pregar, vemos suas MÃOS, depois seu ROSTO.
JOSÉ abre um largo sorriso.

47-INTERIOR/ CASA DE KATERINA E MÚRIN/ DIA

KATERINA e MÚRIN estão frente a frente.

MÚRIN

Você não sabe o que diz.

KATERINA

Agora eu não sei o que eu digo, mas você prometeu.

MÚRIN

Eu sei.

KATERINA

Eu quero a minha liberdade.

MÚRIN

A porta está aberta. Pode ir.

MÚRIN caminha até a porta, abre.

KATERINA olha para ele, em silêncio.

Tempo.

Ela vai até a porta e a fecha com suavidade.

MÚRIN sorri.

48-INTERIOR/ CELA

O HOMEM caminha dentro da cela e fala sozinho.

Ele balança os braços, repetidamente.

Ele conversa com algum interlocutor invisível.

HOMEM

Eu tenho inveja do homem normal, do homem verdadeiro. Eu invejo esse homem até a minha última gota de fel.

Ele é um imbecil. Um imbecil! Mas ele tem que ser mesmo um imbecil. Por acaso um homem com consciência pode ter algum respeito próprio? (cospe no chão)

O ser humano é burro, de uma burrice fenomenal. Fenomenal.

Não, ele não é burro. É um ingrato. Não existe ser mais ingrato do que ele.

49-EXTERIOR/ PROXIMIDADES DA IGREJA DE DEUS/ DIA

OLAVO conversa com JOSÉ.

OLAVO

Quem é ele?

JOSÉ

È um bom homem. Porque você quer saber?

OLAVO

E Katerina? Como ela é?

JOSÉ

Ah, isso eu não sei. O que é que você quer?

OLAVO

Falaram que ele tem poderes...

JOSÉ

O povo fala muito e faz pouco.

OLAVO

Ela é mulher dele?

JOSÉ

Mulher... mulher.... Se você diz...

50-INTERIOR/ HOSPITAL/ DIA

ROSILEIDE está na sala de exames.

JOVENS MÉDICAS examinam sua barriga, fazem um ultra-som.

ROSILEIDE olha para as MÉDICAS com desinteresse.

Fecha no olhar de ROSILEIDE.

51-INTERIOR/ SALA DA ASSISTENTE SOCIAL/ DIA

ROSILEIDE está sentada, está limpa e tem o cabelo penteado.

ASSISTENTE SOCIAL

Então, tudo certo?

ROSILEIDE

Tudo.

ASSISTENTE SOCIAL

Aqui está o dinheiro. Você vai procurar sua mãe, daqui a um mês você volta para fazer mais exames.

(pausa)

Quando chegar a hora do parto, já tá tudo resolvido, você tem o nenê, eu vou levá-lo para a adoção, certo?

ROSILEIDE

Certo.

A ASSISTENTE SOCIAL entrega o dinheiro para ROSILEIDE.

52-INTERIOR/ CASA DE KATERINA E MÚRIN/ DIA

LISA está parada na entrada da casa com uma mala na mão.

KATERINA a observa longamente.

MÚRIN aparece na sala, pega a mala de LISA e acompanha a menina até um quarto.

O olhar de KATERINA é de curiosidade e malícia.

53-INTERIOR/ CASA DE KATERINA E MÚRIN/ DIA

MÚRIN volta para a sala. KATERINA o observa.

MÚRIN

O nome dela é Maria, Maria Elisa e vai ficar por algum tempo, ela está precisando.

KATERINA

(sorri, com ironia).

Tudo bem.

MÚRIN

Seja generosa com ela, ela está precisando de ajuda.

KATERINA

Eu serei.

MÚRIN olha para ela com raiva.

KATERINA

Da mesma forma como você foi generoso comigo...

MÚRIN sai BATENDO A PORTA com força. SOM SE AMPLIFICA.

KATERINA vai até o quarto onde está LISA e bate na porta.

LISA aparece, um pouco amedrontada.

KATERINA

Venha cá.

LISA

O que foi?

KATERINA

Ta achando que vai ficar aqui de hóspede?

Venha. Tem muito serviço prá fazer.

Tem que pagar a comida que você vai comer, entendeu?

LISA

Entendi.

KATERINA entrega para LISA uma vassoura.

KATERINA

Pode começar varrendo. Depois tem roupa prá lavar e passar.

54-EXTERIOR/ RUA DE UMA FAVELA/ DIA

ROSILEIDE se aproxima de um barraco.

Ela está na mesma favela onde JOSÉ construiu a Biblioteca Comunitária.

ROSILEIDE cruza com JOSÉ que empurra mais um carrinho cheio de livros.

Ela tromba em JOSÉ e continua sem olhar para ele.

Câmera mostra o olhar de JOSÉ para ROSILEIDE.

Câmera mostra o andar decidido de ROSILEIDE.

Ela pára e olha para trás.

Seu amigo fica olhando atrás de uma parede.

Tempo.

Ela está com medo. Abre a porta com cuidado.

55-INTERIOR/ CASA NA FAVELA/ DIA

Na pequena sala imunda, a MÃE de ROSILEIDE, ROSA, alcoolizada, está estirada no chão, sem sentidos.

Ao lado da MULHER vemos os sapatos de salto alto e o vestido que ela usava para os assaltos.

ROSILEIDE olha para tudo com receio.

Quando ela decide se abaixar para ver se a mãe está viva, vem do outro cômodo ISMAEL, o homem que vive agora com a sua mãe.

ISMAEL

O que é que você qué aqui?

ROSILEIDE

Vim vê minha mãe.

ISMAEL

Essa tá aí, pode vê...

ROSILEIDE

To vendo. To vendo o que você fez com ela!

ISMAEL

Tá quereno o quê, sua putinha!

O HOMEM avança para bater em ROSILEIDE, que foge.

O HOMEM fica olhando a menina correndo, da porta do barraco.

56-EXTERIOR/ CENTRO DA CIDADE/ ANOITECER

Vemos ROSILEIDE caminhar pelas ruas do centro da cidade.

Ela encontra o MENINO de 10 anos que vive com ela nas ruas.

Trânsito pesado.

Barulhos do trânsito.

ROSILEIDE está sentada numa calçada conversando com ALGUNS MENINOS DE RUA.

Passam carros, ônibus, pessoas.

Escurece.

Eles acendem um cachimbo de crack e fumam.

Fecha com a imagem de ROSILEIDE se drogando.

57-REPETIÇÃO DO SONHO DE OLAVO

OLAVO sobe numa escada espiral bastante destruída.

Ele está com pressa de chegar ao topo.

A escada fica cada vez mais destruída na medida em que ele sobe. Ao chegar ao topo da escada, ele percebe que está diante de um grande vazio, não há mais chão para ele pisar.

O ROSTO DE KATERINA o contempla dentro do vazio da noite.

Câmera fecha em seus olhos, SOM DA RESPIRAÇÃO entrecortada e ansiosa de Olavo.

58-EXTERIOR/ RUAS DO CENTRO DA CIDADE/ NOITE

OLAVO caminha sozinho, mãos nos bolsos, um olhar um pouco perdido.

Caminha por várias ruas, percebemos que ele não tem qualquer destino.

Passa por PROSTITUTAS, BÊBADOS, parece não vê-los.

Numa das esquinas, ROSILEIDE correndo tromba em OLAVO que a reconhece e segura seu braço.

ROSILEIDE

Me larga!

OLAVO

Eu me lembro... Era você...

ROSILEIDE

Era eu o quê? Ta louco, cara!

OLAVO

Eu quero te ajudar, vamos conversar um pouco.

ROSILEIDE

Me larga! (torce o braço, se soltando) Ta quereno que eu te corte na cara, babaca? (foge rindo de Olavo)

Fecha no rosto de OLAVO olhando na direção que ROSILEIDE fugiu.

59-INTERIOR/ QUARTO DE KATERINA/ NOITE

KATERINA penteia os cabelos molhados de LISA, que está sentada.

LISA está temerosa, mas KATERINA está confiante.

KATERINA

Foi sempre assim, ele me guiando.
(pausa)

Eu sou uma filha malvada, você entende? Eu sempre fui assim, uma filha ingrata.
(pausa, ela sorri).

Fico pensando por que é que somos assim. Mas nós mesmos não sabemos por que somos assim.
(pausa)

Eu queria fugir dele, mas não consigo. Ele me protege, cuida de mim e eu tenho muito medo, medo de tudo.
(pausa)

Acho que a culpa é minha mesmo. Eu fui culpada. De tudo.

Minha mãe sabia, sempre soube, mas ela não quis me contar.

KATERINA continua a pentear os cabelos molhados de LISA, que está sentada e não fala. Seu olhar está perdido.

60-INTERIOR/ CELA

O HOMEM está novamente sentado, como se estivesse sendo interrogado. Olha diretamente para a câmera.

HOMEM

Um dia eu fui outro homem, não esse aqui que vocês estão vendo.
Sou um homem doente.
Um homem desagradável.

(pausa)
Acho que sofro do fígado, mas não sei nada sobre doenças e sobre médicos. Odeio todos eles.

(pausa)

Se eu não quero me tratar?
Não.
Só por causa da minha raiva.
Não quero.

(pausa)

Já tive um trabalho, claro, como todo mundo.
Mas fui grosseiro. Não, não é verdade, eu era um
homem bom. Muito bom.
Eu queria melhorar o mundo.
(ri sozinho)

Melhorar o mundo.

(pausa)

Quando foi que tudo começou?
Acho que... naquele dia em que eu a vi.
Na mesma hora, fiquei totalmente perdido. Não, eu já
estava perdido.
Eu quis ficar com ela, cuidar dela.
A tristeza dela era linda....

Mas havia um homem perto dela que não me deixava
ficar com ela.

Não, eu já disse que o nome dela não era Lisa.
Mas eu não consigo me lembrar como era o nome dela.

Quem era Lisa?
Eu não sei.
Mas eu matei Lisa.

61-SEGUNDO SONHO DE OLAVO

Vemos apenas a BOCA de OLAVO.

A MÃO de KATERINA se aproxima lentamente da sua BOCA.

Ela toca seus LÁBIOS suavemente.

OLAVO tem uma sensação de grande prazer.

KATERINA passa seus dedos pela BOCA de OLAVO de uma forma cada vez mais erótica.

OLAVO segura as mãos de KATERINA.

Ela desaparece.

Um MENINO DE CINCO ANOS corre, a MÃE corre também, o MENINO cai e chora.

A MÃE olha para trás, ela tem um BEBÊ no colo.

O MENINO olha para ela, MÃE vira de costas e continua correndo.

OLAVO acorda no meio da noite, sobressaltado.

62-INTERIOR/ IGREJA DE DEUS/ NOITE

MÚRIN conversa com OLAVO.

MÚRIN

Está se sentindo ofendido?
Você pode ir embora daqui, pode deixar o trabalho na minha igreja, a todo momento vem alguém aqui me pedir trabalho.
(pausa)

Pelo jeito, você está profundamente dominado pela raiva... mas sem motivo. Cada um cuida do que é seu, cada um protege o seu bem!

OLAVO

Eu não disse que estou com raiva! Eu só quero entender o que é que existe entre vocês dois.

MÚRIN

Eu já lhe expliquei... ela é meio louca! Porque e como enlouqueceu, pra que você precisa saber? Pra mim ela

é importante mesmo assim. Eu a amo mais do que a minha própria vida e não a darei a ninguém.

(pausa. Os dois homens se olham)

Eu sei que você agrada a ela, mas ela é vaidosa. Você veio, mas logo estará indo embora, você ou um outro, tanto faz...

(pausa)

Agora, vá fazer o seu trabalho.

OLAVO

Você não respondeu a minha pergunta.

MÚRIN

E você não entendeu que Katerina é louca e que ela não pode viver sem mim, ela não vai sobreviver, a vida dela está amarrada na minha. Você pensa que é o primeiro que se apaixona por ela? (ri) Não, Olavo, você é só mais um... Pensa que você é superior a alguém porque estava na universidade, tem leitura, vem de uma família de nome, isso tudo aqui não significa nada.

Você continua sendo um rapazinho, um estudantezinho fraco, perdido.

Vamos esperar prá ver quem é que ela vai escolher. .

Agora vai. Vai fazer o seu serviço

MÚRIN se levanta e abre a porta. OLAVO sai.

63-INTERIOR/ IGREJA/ SALA DO PASTOR MÚRIN/ NOITE

Entra JOSÉ.

Os dois homens se sentam frente a frente.

JOSÉ

Não to mais agüentando, pastor. Acho que não consigo mais viver.

MÚRIN

Você precisa aceitar, José. Você é um bom homem.

JOSÉ

Não durmo mais, nem com remédio. Fico vendo meu filho e minha mulher afundando na água....

MÚRIN

Você vai superar isto com a ajuda de Deus.

JOSÉ levanta os olhos, olha emocionado para o pastor.

Vemos seus OLHOS, depois suas MÃOS grossas.

JOSÉ

Não sei, não to conseguindo ter fé mais. Minha vida ta um inferno, vou sair da polícia, não sei mais o que vou fazer...

MÚRIN

E a biblioteca comunitária?

JOSÉ

É só isso que ainda me prende à vida.

MÚRIN

Tenha fé, José, um milagre de Deus vai acontecer e vai curar todas as suas feridas.

JOSÉ

Eu não podia ter dormido naquele dia. Eles precisavam de mim.
(José abaixa a cabeça e chora).

64-EXTERIOR/ MEMÓRIA DE JOSÉ/ DIA

VÁRIAS FAMÍLIAS fazem piquenique num parque.
GRITOS.

VÁRIAS PESSOAS correm.

A MULHER DE JOSÉ e O FILHO se afogam numa lagoa.

67-INTERIOR/ QUARTO DE KATERINA/ NOITE

KATERINA está de frente para LISA.

LISA

Eu nunca disse isso!

KATERINA

Disse, disse sim. Múrin me contou.

LISA

Não, eu só disse que ele é um homem bom.

KATERINA

E então?

LISA

Então ele beijou minhas mãos.

KATERINA

E depois?

LISA

Não tem depois.

KATERINA senta-se ao lado de LISA na cama.
Ela abraça LISA.

As duas mulheres estão tão próximas, em silêncio.

Câmera mostra o vento batendo na janela que elas olham.

KATERINA

Não tenha medo. Eu vou ser sua irmãzinha!
Você pode me contar tudo, eu vou proteger você.

LISA

Proteger de quê? De quem?

KATERINA

Dele. Múrin. Você não tem medo dele?

LISA

Não. Ele foi bom pra mim.

(silêncio)

LISA

Porque você tem tanto medo dele?

KATERINA

Eu estou com ele desde os 9 anos.

LISA

E antes? Onde você estava?

KATERINA

Minha mãe, meu pai. Minha mãe sempre soube de tudo. E mesmo assim ela deixou que ele me levasse presentes. Meu pai não sabia de nada.

LISA

Múrin roubou você da sua mãe?

KATERINA

Ela queria que isso acontecesse, ela não gostava de mim. Eu era um sinal.

LISA

Sinal? Do que é que você está falando?

KATERINA

Eu sempre soube, no fundo eu sempre soube de tudo!

KATERINA começa a chorar.

LISA a abraça.

LISA

Eu tive uma mãe e uma irmã, mas depois eu perdi tudo!

KATERINA

Por quê?

LISA

Eu fugi de casa. Não sei mais onde é que elas vivem agora.

FECHA A CENA COM AS DUAS MULHERES ABRAÇADAS.

68-EXTERIOR/ RUAS DA CIDADE/ NOITE

OLAVO caminha pelas ruas da cidade.

Ouvimos apenas o SOM do seu coração e sua respiração.

Ele está bastante nervoso.

De repente, começa a correr desesperado.

69-INTERIOR/ AMBULÂNCIA/ NOITE

ROSILEIDE está em trabalho de parto, está dentro da ambulância e está muito drogada.

Os ENFERMEIROS tentam acalmá-la. Ela está muito agitada.

SOM da ambulância.

70-INTERIOR/ APARTAMENTO DE OLAVO/ DIA

KATERINA está deitada na cama de OLAVO.

Ele está sentado na cama, angustiado.

OLAVO

Vamos acabar logo com isto!

KATERINA

Você pensa que eu tenho medo dele?

OLAVO

Eu penso. Ele é um homem ruim.

KATERINA

Mas você viu quantas pessoas na Igreja?

OLAVO

Ele sabe falar. Ele sabe manipular as pessoas.

KATERINA

Ele me protege.

OLAVO

De quem?

KATERINA

De mim mesma. Eu não sou uma boa pessoa.

OLAVO

Não diga isso, nunca mais.

OLAVO beija KATERINA com paixão.

OLAVO

Você virá comigo?

KATERINA

Eu vou.

OLAVO

Quando?

KATERINA

Amanhã.

À noite, você vai até a minha casa, eu vou estar te esperando com as malas prontas.

OLAVO

Ele vai deixar você ir embora da vida dele?

KATERINA

Ele vai deixar. Ele me prometeu quando eu era criança que ele iria me dar a minha liberdade.

71-EXTERIOR/ CENTRO DA CIDADE/ DIA

Câmera mostra céu escuro, formando grossas nuvens.

TROVOADAS. RAIOS.

Nas ruas da cidade, ventania. PESSOAS com guarda-chuva.

PESSOAS correndo, tentando se proteger da chuva que chega com força.

72-INTERIOR/ HOSPITAL/ DIA

ROSILEIDE é levada de maca para dentro do hospital.

Um JOVEM MÉDICO a recebe.

Colocam ROSILEIDE numa sala com VÁRIAS GRÁVIDAS em trabalho de parto.

Tentam dar a ela uma medicação.

Ela cospe o remédio.

73-INTERIOR/ CASA DE MÚRIN E KATERINA/ DIA

KATERINA beija LISA nos lábios, com suavidade.

LISA não tem reação.

KATERINA deita LISA na cama, como se ela fosse uma boneca.

Ela a beija com paixão.

LISA reage e afasta KATERINA.

LISA

O que é que você quer?

KATERINA

Por que essa pergunta agora? Você gostou.

LISA

(cuspindo) Não. Não gostei.

KATERINA

Vai embora daqui agora. (grita) Vai! Sai da minha frente! Sai da minha casa!

LISA

Não precisa gritar. Eu vou.

LISA levanta e sai do quarto. KATERINA se joga na cama chorando.

74-INTERIOR/ CELA

Vemos o HOMEM sentado numa mesa com um Investigador.

HOMEM

Isto é um interrogatório?

INVESTIGADOR

O corpo. Onde está o corpo?

HOMEM

Não sei.

INVESTIGADOR

Faça um esforço. Você diz que esta mulher estava vivendo na sua casa, mas não diz quem ela era? Uma parente?

HOMEM

Não.

INVESTIGADOR

Namorada?

HOMEM

Era uma mulher linda. Tão jovem.
(começa a chorar)
Como é que eu fiz isto?

INVESTIGADOR

Isto o quê?

HOMEM

Ela estava dormindo. Como um anjo, branca, a lua estava cheia, brilhava em cima da cama. Eu peguei o punhal e matei. Matei, uma, duas, três vezes, como um animal enfurecido.

INVESTIGADOR

E daí? Onde está o corpo?

HOMEM

Não sei.

75-INTERIOR/ CASA DE MÚRIN E KATERINA/ NOITE

KATERINA está sentada, com as mãos sobre as pernas, um olhar perdido.

MÚRIN entra, olha para ela, irrita-se com o seu olhar.

Ele vai até o quarto.

Câmera o acompanha.

Ele volta para a sala, onde KATERINA continua na mesma posição.

Ele está profundamente irritado com ela.

MÚRIN

(após olhar no quarto)

Onde ela está?

KATERINA

Foi embora.

MÚRIN

Você... sua...

(Ele avança para estapear o rosto de Katerina que não se move, não modifica sua expressão.)

Silêncio.

Múrin deixa a mão no ar, depois deixa a mão cair.

KATERINA

Você viu como o céu está escuro. Acho que vai chover muito hoje!
(pausa)

Eu sempre tive medo de chuva forte, a gente nunca sabe o que pode acontecer...

76-EXTERIOR/ ESTAÇÃO FERROVIÁRIA/ NOITE

LISA está com a mala na mão, esperando um trem. Seu rosto é impassível.

Vemos um trem se aproximar.

LISA pega sua mala e entra no trem.

77-EXTERIOR/ RUAS DO CENTRO DA CIDADE / NOITE

OLAVO caminha sozinho.

Ele está completamente desorientado, está febril.

A CHUVA AUMENTA.

Ele se esconde sob uma marquise.

Câmera fixa o seu olhar.

Dentro do OLHAR, a imagem de KATERINA rindo, nua, beijando-o.

78-INTERIOR/ HOSPITAL/ NOITE

A ENFERMEIRA e o MÉDICO entram correndo na sala onde ROSILEIDE se joga nas paredes, enlouquecida.

Ela está com sangue entre as pernas.

Ela se ajoelha e grita.

ROSILEIDE

Sangue de Jesus! Sangue de Jesus!

MÉDICO

Rápido! Ela vai cair da maca!

ENFERMEIRA

Calma, menina. Calma.

A ENFERMEIRA e o MÉDICO tiram ROSILEIDE da maca e a colocam num cobertor no chão.

Ela continua rolando de um lado a outro, gritando e passando o sangue pelo corpo.

79-INTERIOR/ CASA DE KATERINA E MÚRIN/ NOITE

KATERINA abre a porta para OLAVO.

KATERINA

Entre. Nós estávamos esperando você.

O rapaz entra cauteloso.

O pastor está sentado numa velha poltrona e parece doente.

KATERINA

Levante-se, Múrin! Diga uma palavra de boas vindas ao nosso hóspede!

KATERINA puxa o velho da poltrona, com força e rispidez.

OLAVO está paralisado, sem saber como agir.

MÚRIN levanta-se e caminha para cumprimentar o rapaz.

MÚRIN

Ah, sim. É você.

(olha para Katerina).

Sente-se.

OLAVO continua olhando MÚRIN, sem ação.

MÚRIN

Sente-se de uma vez, sente-se! Sente-se, se é do gosto dela.

(todos se sentam, o pastor olha para os dois jovens e sorri).

Veja só, estão enamorados, tornaram-se amantes!

(Múrin ri com sarcasmo)

Não acha que ela é mesmo muito linda? Diga, responda!

OLAVO olha para MÚRIN com ódio.

Os dois se olham e parecem hipnotizados pelo ódio.

Silêncio.

KATERINA rindo, pega na mão de OLAVO e o leva até uma cadeira. Ela age como se estivesse brincando.

KATERINA tira livros e papéis que estão em cima da mesa e coloca uma toalha branca.

Traz os pratos, os talheres, as taças, os guardanapos.

Ela abre o vinho e serve os dois homens e a si mesma.

MÚRIN

(levanta a taça)

Rainha entre as mulheres!

OLAVO

(sussurra balbuciando palavras que não dá pra entender)

KATERINA

Todos vocês são queridos por mim, gosto dos dois!
Então devemos beber pelo amor e pela harmonia!

Os três erguem suas taças.

Os três brindam e trocam olhares dúbios.

80-INTERIOR/ DENTRO DO TREM/ DIA

LISA está dentro do trem.

Ela olha pela janela, está cansada.

Poucas pessoas dentro do trem.

88-INTERIOR/ CASA DE KATERINA E MÚRIN/ NOITE

Os três: KATERINA, MÚRIN e OLAVO esvaziam seus cálices.

KATERINA serve novamente as três taças.

KATERINA

(ela toca a sua taça, brindando com MÚRIN).

Beba, se seu coração tem afeto por mim! Vamos beber pela felicidade vivida, pelos anos vividos! Pela felicidade e pelo amor!

MÚRIN

Seu vinho é forte, minha pombinha! Mas você mesma só está umedecendo os lábios!

MÚRIN ri e estende a taça para Katerina servi-lo novamente.

KATERINA

Está bem, vou beber. Mas você, meu velho, beba de uma só vez. Para que ficar arrastando pensamentos tristes? O pensamento vem da dor, o pensamento chama a dor! Beba, meu velho! Afogue seus pensamentos!

MÚRIN

Parece que você tem muita dor acumulada, para se levantar assim contra ela! Parece que está querendo acabar com isso de uma vez, minha pomba branca. Beberei com você, Kátia! E você, meu jovem, também tem alguma mágoa?

OLAVO

O que eu tenho, guardo para mim.

(Ele bebe de uma vez seu vinho, sem tirar os olhos de KATERINA).

KATERINA serve a comida para os três.

Silêncio. Eles comem.

A tensão atravessa o ar.

KATERINA

Eu também passei muito tempo sem saber quem eu mesma era, não me lembrava. Ouviu, Múrin? Mas agora eu me lembrei de tudo. Eu sei de tudo.

MÚRIN

(bebe devagar, apreciando o vinho).

O que passou, é como vinho bebido! De que adianta a felicidade passada? É como uma roupa gasta, joga-se fora...

KATERINA

(com lágrimas nos olhos).

É preciso uma roupa nova! Não se pode viver uma vida inteira assim... Você sabia, meu velho?

OLAVO

E foi a preço de muita felicidade que você comprou sua dor?

MÚRIN

Parece que você tem mesmo muito de si mesmo vendido, para se intrometer onde não é chamado!

(solta uma gargalhada maldosa).

KATERINA

O que para um parece muito, para outro é pouco.

(olha para OLAVO com tristeza).

Nunca censure ninguém! Encha sua taça, velho! Beba toda pela felicidade de sua filha amada, sua escrava dócil, submissa. Erga a sua taça!

MÚRIN

Que assim seja! Encha também a sua!

KATERINA

Espere, meu velho, não beba ainda, deixe-me dizer antes uma palavra.

Ela olha para o velho fixamente, um olhar ardente e apaixonado.

OLAVO assiste a cena como um espectador.

Uma estranha determinação brilha no olhar da mulher. Mas seus movimentos são inquietos, nervosos. Como se ela toda estivesse em chamas e sua beleza se acentuando a cada momento.

KATERINA

Diga, Múrin, qual será a minha sorte! Você sabe, estudou nos livros. Mas olhe lá, não minta! Diga o que você sabe, se sua filha vai encontrar a felicidade ou você não vai me perdoar e me jogará a má sorte? Diga, diga tudo! Quem é meu inimigo e quem está pronto para me dar amor? Diga se é amor que me espera, se vai me amar perdidamente, ou se vai se cansar de mim e me enganar? E me diga, diga tudo, quando é que eu vou poder ir embora daqui?

KATERINA está profundamente excitada, a emoção embargando suas últimas palavras.

Ela vai até MÚRIN e se inclina sobre ele, olhando-o com desespero.

OLAVO se assusta com o descontrole de KATERINA, levanta-se.

OLAVO começa a andar para junto dela, quando um olhar fulminante de MÚRIN o faz voltar para a sua cadeira.

Pensativo, MÚRIN olha para KATERINA com tristeza.

Ele sorri para ela.

Ela solta seus braços e volta para a sua cadeira.

MÚRIN

Você quer saber coisas demais de uma só vez, meu amor!

Encha-me depressa a taça até a borda, vamos beber!

Primeiro, pela reconciliação e por nossa boa vontade!

O demônio é poderoso e o caminho do pecado é curto!

MÚRIN bebe toda a taça rapidamente.

Quanto mais bebe, mais pálido fica.

Seus olhos estão vermelhos como brasa e o seu corpo parece febril.

OLAVO bebe também cada vez mais e seus olhos vão se turvando.

Sua inquietação aumenta cada vez mais e o sangue corre-lhe rapidamente pelas veias.

MÚRIN bate com a mão na mesa.

MÚRIN

Encha a taça, Katerina! Encha mais, filhinha malvada, encha até transbordar! Põe o velho para dormir em paz e aí chega dele! Isso mesmo, encha mais, encha minha bela! Vamos beber juntos! Por que você bebeu tão pouco? Ou fui eu que não reparei...

KATERINA tenta falar alguma coisa bem baixo, mas OLAVO não consegue escutá-la.

89-EXTERIOR/ FAVELA/ NOITE

CHUVA INTENSA.

JOSÉ cava uma valeta em volta do barraco, onde está a Biblioteca Comunitária.

Ele está sozinho.

A chuva aumenta muito.

90-INTERIOR/ CASA DE KATERINA E MÚRIN/ NOITE

MÚRIN agarra a mão de KATERINA, como se estivesse sem forças.

Seu rosto está muito pálido, os olhos vermelhos como fogo.

MÚRIN

Eu vou dizer toda a verdade! Mas não sou eu que vou te ensinar a viver e a raciocinar!

Sua própria cabeça é uma serpente astuta, mesmo quando seu coração se afoga em lágrimas.

Você vai encontrar o seu caminho por si mesma.

Aquele que de você se enamorar, você o seguirá como uma escrava e você mesma vai perder a sua liberdade, depois não conseguirá mais recobrá-la.

(pausa. Ele faz suspense).

Minha doce criança, numa noite longa, quando começar a corroer uma aflição cruel, um pensamento impuro, então, vai pingar no seu coração ardente uma lágrima de sangue. E vai queimar seu seio branco até sangrar. Os tempos ruins vão chegar, seu sangue gotejando, sem ver sua ferida curada, sangrando.

Sirva mais vinho, Katerina, sirva, minha pombinha.

(Ele bebe com as mãos trêmulas. Torna a bater com a mão na mesa).

Ah! Viva como quiser viver! O que passou, passou. Vamos, me sirva de novo o vinho. Me ponha para dormir uma noite longa. O que foi bebido, foi vivido!

MÚRIN olha com o olhar turvado para OLAVO, que está mudo, como se estivesse preso na cadeira.

MÚRIN fecha os olhos, está muito pálido, seus lábios se mexem e todo o seu corpo treme.

OLAVO levanta-se, vai até KATERINA que está de pé e agarra o seu braço com força.

KATERINA também parece ter perdido a consciência, absorvida por uma idéia fixa.

Ela atira-se sobre o peito do velho. Ela olha para OLAVO com espanto.

KATERINA

Vá embora, vá! Vá embora!

Ela olha para o rapaz com desprezo, com escárnio.

Ela não diz nada, olha para MÚRIN, olha para OLAVO.

OLAVO está transtornado.

Dá dois passos para trás e se encosta num móvel onde está um punhal.

KATERINA olha para ele assustada, mas com desejo.

91-INTERIOR/ HOSPITAL/ NOITE

ROSILEIDE está em trabalho de parto final.

Vemos a dor de ROSILEIDE para fazer o filho nascer.

A criança nasce.

Emoção no rosto de ROSILEIDE.

O médico entrega o bebê a ela.

92-INTERIOR/ CASA DE KATERINA E MÚRIN/ NOITE

OLAVO pega o punhal e olha para ele, enfeitiçado pelo brilho da arma.

Ele caminha em direção a MÚRIN.

KATERINA se levanta e se afasta do velho.

OLAVO se aproxima cada vez mais, levanta a mão com o punhal.

OLAVO olha para MÚRIN e tem a impressão que ele abriu os olhos e dá gargalhadas sem se mover do lugar.

OLAVO abaixa a mão com o punhal em direção ao coração do velho.

KATERINA grita. O punhal cai no chão.

KATERINA se joga aos pés de MÚRIN e o abraça, chorando.

OLAVO pega o punhal, olha para os dois e sai correndo pelas ruas, ofegante.

Ouve-se apenas a sua respiração, enquanto ele corre.

93-INTERIOR/ HOSPITAL/ DIA

ROSILEIDE está com o bebê no colo, na maternidade.

A assistente social está ao seu lado.

ROSILEIDE está totalmente envolvida com a criança.

Ela e a assistente social conversam.

ROSILEIDE discute com a assistente social.

ASSISTENTE SOCIAL

Rosileide, você não tem condições de criar a criança, não vai conseguir.

ROSILEIDE

Sai daqui, sai.

ASSISTENTE SOCIAL

Você combinou comigo, ele vai ter bons pais, vai ser melhor para o bebê.

ROSILEIDE

(gritando)

Vaca!! Vaca!!! Tira essa mulhé daqui!!!

Enfermeiras entram assustadas.

A assistente social chora, sentada na cadeira.

Depois ela se levanta, irritada e se aproxima da cama.

ASSISTENTE SOCIAL

Eu te avisei, você não vai conseguir.

ROSILEIDE

Sai, vaca! Ela qué roubá meu nenê!!!

A assistente social sai, acompanhada pelas enfermeiras.

94-INTERIOR/CELA

HOMEM está falando novamente para alguém que o interroga dentro da cela.

HOMEM

Eu sou um escritor.

Desde quando?

Não sei.

(pausa)

Eu não consigo me lembrar. Meu nome, não sei mais.

(pausa)

O quê? O que eu estou escrevendo?

Pra quê? Pra quê você quer saber?

(pausa)

Ah, você gosta de ler... histórias.

(ri sozinho)

Eu sei, eu sei como é.

(pausa)

Lisa tinha os cabelos pretos, escorridos, o olhar... O olhar de um animal que aceitava tudo de todos... Mas ela não, ela ... eu não sei quem ela era..

Não, não consigo me lembrar de mais nada.

95-EXTERIOR/ ESTAÇÃO FERROVIÁRIA/ DIA

LISA desce de um trem.

Ela está de volta à cidade, não conseguiu voltar para casa.

Ela carrega a sua mala, cansada.

Homens a olham, cheios de desejo pelo seu corpo.

96-INTERIOR/ BIBLIOTECA FAVELA/ DIA

JOSÉ está dentro da pequena biblioteca limpando os livros, tentando carregar para estantes.

Seu olhar se depara com uma caixa de livros boiando na água que entrou dentro do barraco.

JOSÉ tira a caixa para fora do barraco.

97-EXTERIOR/ FAVELA/ DIA

ROSILEIDE está com o bebê no colo, ela está indo para a favela onde a mãe mora.

Câmera acompanha seu percurso a pé.

Ela chega na favela e começa a subir o morro, com dificuldade.

JOSÉ a vê e acompanha seus movimentos.

ROSILEIDE chega na frente da casa da mãe, que está fechada.

Ela não sabe para onde ir.

O bebê começa a chorar, ela se irrita.

JOSÉ se aproxima.

JOSÉ

Sua mãe foi embora daqui.

ROSILEIDE

Prá onde?

JOSÉ

Não sei, levaram tudo, acho que eles não voltam mais, veio polícia procurando os dois. Sumiram.

ROSILEIDE

Será que tem uma chave da casa? Acho que vai chover forte.

JOSÉ

Não, tem outras pessoas morando aí.

(ele olha o bebê)

É seu?

ROSILEIDE

É minha, é uma menina.

(pega o bebê e entrega para JOSÉ)

Segura ela um pouco prá mim.

JOSÉ pega a criança no colo com carinho.

JOSÉ

Que criança bonita!

ROSILEIDE

Eu num to agüentando, aquela vaca do hospital queria ficá com ela, eu num deixei, eu vou ficá com ela, mas eu num tenho onde ficá.

Minha mãe, eu achei que ela podia ficá com a nenê, até...

Eu num consegui encontrá Lisa, andei tanto.

Agora, como é que eu vou...

(ROSILEIDE se levanta, olha para JOSÉ)

Fica com ela, eu volto outro dia.

(ela sai correndo)

FECHA CÂMERA EM JOSÉ COM A CRIANÇA NO COLO.

98-EXTERIOR/ PONTE/ ENTARDECER

OLAVO está com o punhal na mão, em pé numa mureta de uma ponte.

Ele está chorando. Ele pretende pular.

Chuva fina cai.

LISA, com a mala na mão, vê OLAVO e vai até ele.

Ela sobe na mureta com cuidado e dá a mão para OLAVO.

Ele está numa espécie de transe.

LISA

Não faça isso. Não vale a pena pular.

OLAVO

Katerina? Katerina?

LISA

Venha.

Ela o conduz lentamente para saírem da mureta.

Quando chegam no chão, OLAVO a abraça, emocionado.

OLAVO

Eu sabia que você viria comigo...

LISA

Vamos, eu vou com você até a sua casa.

Os dois caminham juntos, LISA com a sua mala.

OLAVO sem nada nas mãos. O punhal desapareceu.

99-INTERIOR/ IGREJA DE DEUS/ DIA

MÚRIN está abençoando o bebê que JOSÉ trouxe até a igreja.

Cerimônia ritualística de batismo.

Alguns curiosos entram na Igreja.

KATERINA observa a criança com irritação e sai da igreja.

MÚRIN percebe a saída de KATERINA.

O seu olhar se transforma e depois volta a se concentrar no ritual.

100- EXTERIOR/ RUAS/ PRAÇA/ DIA

Vemos KATERINA andando pelas ruas, com raiva.

Câmera acompanha seus movimentos pelas ruas próximas.

Um grupo de estudantes está parado numa praça, conversando.
São muito jovens.

Um dos estudantes, de 17 anos, olha fixamente para KATERINA.

Ela percebe o seu olhar.

Senta-se num banco da praça, se entristece e começa a chorar baixinho.

O jovem senta-se ao seu lado.

Câmera fecha com o olhar de KATERINA onde se mistura dor e prazer.

101- INTERIOR/ QUARTO DE OLAVO/ DIA

OLAVO está dormindo.

LISA está ao seu lado, ela está cuidando dele.

OLAVO delira, acorda e grita. LISA o acalma.

102- EXTERIOR/ RUAS DA CIDADE/ VIADUTO/ DIA

ROSILEIDE anda pelas ruas da cidade, com seu bando de pivetes.
Ela está muito fraca.

Eles param embaixo de um viaduto e fumam crack.

Ouvimos a sirene da polícia ao longe.

Ao lado dos meninos de rua, vemos mais viciados.

Lixo por todos os lados.

103- INTERIOR/ QUARTO DE OLAVO/ DIA

OLAVO

(Acordando)

Quem é você ?

LISA

Uma amiga.

OLAVO

Há quanto tempo você está aqui?

LISA

Duas semanas.

Tempo.

OLAVO

E eu fiquei dormindo este tempo todo?

LISA

Dormindo, acordando, delirando. Você chamava por uma mulher, Katerina.

OLAVO

Não fale o nome dela. Nunca mais. Nunca mais, entendeu?

LISA

Entendi.

OLAVO

(tenta se levantar, mas está bastante fraco. Senta-se na cama)

E você? Porque está aqui? Você me conhece?

LISA

Eu te encontrei na ponte, não se lembra?

OLAVO

Não, não me lembro de nada. Não quero me lembrar de mais nada. Me diga, o que você faz? Onde você mora?

LISA

Eu era puta. Não sou mais. Não tenho onde morar. E estou aqui agora.

OLAVO

(rindo)

Nossa, direta e crua! Gostei.

(ele pega um dinheiro e joga para ela)

Toma! É seu!

LISA

Eu vou arrumar minhas coisas.

OLAVO

Calma, fica mais um pouco.

OLAVO segura as mãos de LISA, que olha para ele com tristeza.

104- EXTERIOR/ FAVELA/ DIA

ROSILEIDE está na frente da Biblioteca Comunitária esperando por JOSÉ.

PESSOAS passam e olham para ela.

ROSILEIDE olha com raiva para as pessoas.

Ela se senta no chão e fica esperando.

105- INTERIOR/ QUARTO DE OLAVO/ DIA

LISA está debruçada na janela, com os braços abertos.

Ela parece que vai se jogar da janela.

OLAVO entra no quarto e se assusta.

Ele puxa o corpo de LISA, ela ri dele.

106- INTERIOR/ QUARTO DE OLAVO/ ANOITECER

Vemos LISA e OLAVO juntos.

Eles se beijam.

Eles estão em pé, próximos à janela, de onde vemos a cidade.

Os dois se entregam e se amam.

107- INTERIOR/ BAR/ ANOITECER

KATERINA está num bar bebendo com um jovem estudante.
Música.

Ele conversa com ela, não ouvimos suas vozes, ela dá risadas, ele tenta beijá-la.

MÚRIN chega na porta do bar e olha demoradamente para KATERINA.

Ela se levanta e vai em direção a ele.

O estudante olha assustado para ela.

108- EXTERIOR/ FAVELA/ NOITE

ROSILEIDE vê JOSÉ chegando. Ele se aproxima dela.

ROSILEIDE

Onde é que ela tá?

JOSÉ

Vamo entrá. Melhor conversar lá dentro.

ROSILEIDE

Fala logo. Deu ela pra quem?

JOSÉ abre a porta da sua casa.

Ele olha para ROSILEIDE.

JOSÉ

Entra.

109- INTERIOR/ CASA DE JOSÉ/ NOITE

ROSILEIDE entra com desconfiança.

Vê um berço na sala, se aproxima, mas está vazio.

ROSILEIDE

Deu pra quem?

Ce vendeu ela?

JOSÉ

Senta. Vamo conversá.

ROSILEIDE se senta.

JOSÉ puxa uma cadeira e senta ao seu lado.

JOSÉ

Porque você voltou só hoje?

ROSILEIDE

Num sei.

JOSÉ

Ela é uma menina linda. Ta crescendo.

ROSILEIDE

Onde é que ela ta?

JOSÉ

Ta na casa da minha irmã.

ROSILEIDE

Vamo lá.

(tenta levantar, mas JOSÉ não deixa que ela levante).

JOSÉ

Fica quieta! Ta achando que o quê? Pode deixar a nenê comigo, saiu correndo aquele dia, agora volta querendo o quê?

Ta pensando que eu sou palhaço?

ROSILEIDE

Não.

Tempo.

JOSÉ

Então, escuta bem. Você deixou, não quis mais. Eu to criando essa menina, você não vai mais tirar ela de mim.

ROSILEIDE

Posso ver ela?

JOSÉ

Pode. Mas do meu jeito, entendeu?

Tempo.

ROSILEIDE

Ta. E que jeito é esse?

JOSÉ

Vou te levar num lugar pra tratamento de viciados.

ROSILEIDE

Num quero.

JOSÉ

Então, nunca mais vai ver sua filha.

Tempo.

ROSILEIDE

E se eu for?

JOSÉ

Daí eu te mostro a menina.

110- INTERIOR/ QUARTO DE OLAVO/ NOITE

LISA e OLAVO estão deitados, dormindo.

OLAVO abre os olhos.

Ele olha para LISA que está morta.

Ele se desespera, puxa os lençóis.

O corpo de LISA tem vários cortes, sangue, o punhal ao lado.

Fecha imagem com OLAVO chorando.

111- EXTERIOR/ RUAS DO CENTRO DA CIDADE/ NOITE

OLAVO corre pelas ruas do centro da cidade, desesperado.

Ele está com o punhal na mão.

O punhal tem sangue.

Ele corre no meio dos carros.

Ouvimos SIRENES, BUZINAS.

112- MEMÓRIA DO HOMEM DA CELA

Um homem e uma mulher nus, dormindo.

Não vemos seus rostos.

Quando a câmera chega perto do seio da mulher, vemos suas mãos se movendo em direção ao homem.

Câmera mostra a boca do homem, rindo, a mão da mulher tocando seus lábios.

VOZ DA MULHER

Não olhe pra mim. Não me olhe mais.

VOZ DO HOMEM

Por quê?

VOZ DA MULHER

Fica assim... feche os olhos.

A mão da mulher fecha os olhos do homem.

Vemos seu corpo nu se levantando da cama, colocando um vestido e um sapato.

Ela abre a porta.

Mão na maçaneta da porta. Som da porta batendo.

Câmera mostra o rosto do HOMEM chorando ao se lembrar desta cena.

113- INTERIOR/ CELA/ PRISÃO

O HOMEM está dentro da cela, ajoelhado, como se rezasse.

114- **INTERIOR/ CELA/ PRISÃO**

INVESTIGADOR

E então? Você disse LISA e agora falou KATERINA. Quer dizer que você matou duas mulheres ? não foi só uma, é isto?

HOMEM

Eu não falei isto. Eu não falei o nome dela. Eu nunca mais vou falar o nome dela, eu não quero me lembrar dela nunca mais, eu não posso.

INVESTIGADOR

OK. LISA. Vamos falar da LISA. Quantos anos ela tinha?

HOMEM

Parecia mais, era quase uma menina, dezesseis anos.

INVESTIGADOR

Porque ela estava na sua casa?

HOMEM

Não tinha prá onde ir, eu precisei dela, ela foi boa comigo, cuidou de mim. Era puta.

INVESTIGADOR

Mas você estava vivendo com ela? Ela te colocou chifres?

HOMEM

Ela era linda, como é que eu pude fazer isto?

INVESTIGADOR

O senhor vai ter que lembrar onde jogou o corpo dela? Enterrou? Jogou no rio?

HOMEM

Ela adorava ver aquele rio, lembrar do dia que nos conhecemos naquela ponte. Ela era boa, eu não valho nada, sou um homem fracassado.

INVESTIGADOR

Não tem condições. Vou soltar este homem. Ele não fala coisa com coisa.

HOMEM

Não! Não me solte! Eu vou matar de novo. Sei que vou. O veneno que ela colocou em mim se espalhou pelo meu corpo todo.

INVESTIGADOR

Quem? Lisa?

HOMEM

Não. Aquela que eu não posso dizer o nome.

INVESTIGADOR

Ela participou do crime?

HOMEM

Ela não precisa matar com um punhal. Ela faz os outros matarem por ela. Ela te envenena devagar, bem devagar.

INVESTIGADOR

Quando foi que tudo isso começou?

HOMEM

Eu já disse, naquele dia em que eu a vi, dentro de um fecho de luz.

INVESTIGADOR

(anda pela cela, vê os papéis escritos empilhados e amarrados com barbante)

O que é isto?

HOMEM

A história. A minha história.

INVESTIGADOR

Você conta tudo aqui?

HOMEM

Tudo.

INVESTIGADOR

Posso ler?

HOMEM

(corre e agarra os papéis)

Não. Eu ainda não terminei. Depois. Depois.

INVESTIGADOR

(vê os livros do HOMEM. São todos livros de Dostoiévski)

Dostoiévski. Fiódor Dostoiévski.
Gosta deste autor?

HOMEM

Ele foi o maior de todos. Ele sabia de tudo.

INVESTIGADOR

(olha para tudo. Olha para o Homem)

Escuta uma coisa, arrume tudo seu. Eu vou te levar prá outro lugar, onde você continua a escrever sua história, quem sabe até publicar. Você quer?

HOMEM

Posso levar tudo?

INVESTIGADOR

Pode. Arrume tudo. Eu venho te buscar amanhã.

(fala para si mesmo)

Trinta anos preso nessa cela, esqueceram desse homem, não tem prova nenhuma....

115- INTERIOR/ CELA

Vemos o HOMEM falando com um interlocutor imaginário.

Ele repete frases de cenas vividas com KATERINA e MÚRIN. Ele está muito exaltado.

Ele fala sozinho, enquanto trechos de cenas são repetidas sucessivamente, com KATERINA e MÚRIN.

OLAVO

Fica um pouco mais. Você vai se molhar muito, a chuva.

OLAVO

O que eu tenho, guardo para mim.

KATERINA

Beba, se seu coração tem afeto por mim! Vamos beber pela felicidade vivida, pelos anos vividos! Pela felicidade e pelo amor!

MÚRIN

(bebe devagar, apreciando o vinho).

O que passou, é como vinho bebido! De que adianta a felicidade passada? É como uma roupa gasta, joga-se fora...

OLAVO

Eu não quero saber disso!

MÚRIN

Está se sentindo ofendido? Pelo jeito, está profundamente dominado pela raiva... mas sem motivo. Cada um cuida do que é seu, cada um protege o seu bem!

OLAVO

Eu não quero saber disso!

MÚRIN

Eu já lhe expliquei... ela é meio louca! Porque e como enlouqueceu, pra que você precisa saber? Pra mim ela é importante mesmo assim. Eu a amo mais do que a minha própria vida e não a darei a ninguém. Eu sei que você agrada a ela, mas ela é vaidosa. Você veio, mas logo estará indo embora, você ou um outro, tanto faz...

OLAVO

Eu não quero saber disso!

O HOMEM chora emocionado. Balbucia o nome de Lisa.

HOMEM

Ah, Lisa, Lisa, porque eu te matei? Lisa...

116- INTERIOR/ QUARTO DE OLAVO/ NOITE

OLAVO está novamente no seu quarto, desesperado com o corpo de Lisa, ensangüentado.

Ele pega uma grande mala debaixo da cama.

Vai até a cozinha e pega um facão, volta para a cama.

Chorando, ele tenta colocar o corpo de LISA dentro da mala.

117- INTERIOR/CELA

O HOMEM está deitado no chão da cela, sem roupas, nu.

Ele olha fixamente para o teto da cela suja e escura. Ele não se move.

A câmara mostra geral, vista de cima, depois desce até o HOMEM, lentamente, até fechar nos seus olhos, enquanto ouvimos sua voz em *off*.

VOZ/OFF HOMEM

Podemos dizer tudo sobre a natureza humana, menos que ela é sensata.

Mesmo tendo tudo, todos os bens que há na terra, a felicidade mais completa, todo bem-estar econômico, mesmo assim, o homem irá fazer besteira.

Porá em risco tudo e desejará intencionalmente o absurdo, a coisa mais sem pé nem cabeça. Ele desejará conservar consigo seus sonhos mais fantásticos, sua estupidez mais torpe.

O homem gosta de criar e de abrir caminhos.

Mas por que ele também ama com paixão a destruição e o caos?

118- EXTERIOR/ RUAS DA CIDADE/ FAVELA/ DIA

Chuva aumenta, tempestade intensa.

Inundação invadindo casas, lixos correndo entre as águas das chuvas.

PESSOAS tentando se salvar, barcos nas ruas, a água entrando nas casas mais pobres.

Vemos eletrodomésticos boiando na enxurrada caudalosa, junto com lixo.

OLAVO caminha desesperado com uma mala na mão. O corpo de LISA está dentro da mala.

CHUVA INTENSA.

Na favela, JOSÉ carrega a criança no colo.

ROSILEIDE está ao lado de JOSÉ, limpa e arrumada.

OLAVO coloca a mala na beirada da ponte e joga dentro do rio.

Vemos a mala sendo levada para o fundo do rio, que está cheio de lixo.

119- INTERIOR/ PRISÃO/ DIA

Acompanhamos a saída do HOMEM da prisão.

Desde a cela, onde ele arruma seus pertences.

Coloca os livros de Dostoiévski, dentro de uma mala velha.

Vemos os títulos dos livros: *Os Irmãos Karamazov*, *Os demônios*, *O Idiota*, *Crime e Castigo*.

Ele sai da sua cela, com os seus papéis debaixo do braço, amarrados com um barbante, acompanhado por um policial.

Seguem corredores.

Presos dentro das celas olham para o HOMEM que está saindo.

Chegam na saída, ele assina um livro.

Quando chega na porta grande de saída, ele pára.

Olha para todos os lados com medo.

O INVESTIGADOR chega, dá o braço a ele e leva-o para fora da prisão.

O portão se abre, vemos o HOMEM/OLAVO saindo da prisão com seus escritos debaixo do braço e uma velha mala.

O sol cega momentaneamente o HOMEM.

Câmera se aproxima do seu rosto.

Zoom nos seus olhos.

Dentro dos seus olhos, vemos KATERINA nua, rindo, dentro de um fecho de luz.

FIM

14 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo inicial desta tese foi desenvolver um roteiro para o cinema a partir de uma obra da literatura, num processo de transcrição, analisar a criação artística e tecer reflexões sobre este processo. Todos estes anos do doutorado, me entreguei a esta busca num processo que foi bastante estimulante e desafiador. O resultado da minha criação artística é o roteiro *O homem da cela 1846* que conclui este projeto de pesquisa e criação artística.

Espero contribuir para os estudos sobre o processo de transcrição da literatura para o cinema, com as reflexões e investigações que pude realizar no doutorado.

A grande questão que me coloquei no início foi se seria possível criar uma voz autoral neste processo. A resposta é sim, é possível e o roteiro é o fruto da minha criação.

A convivência com o pensamento e a escrita de um autor como Fiódor Dostoiévski foi absolutamente enriquecedor para o meu próprio processo como autora.

Tenho, agora, em minhas mãos, um produto artístico que pede uma continuidade, pois um roteiro só se completa com a sua realização no cinema. Espero que este projeto me permita uma travessia das paredes da academia para a produção artística. Caso isto aconteça, acredito que o objetivo de uma linha de pesquisa acadêmica que privilegia a criação artística se realize, pois assim o roteiro criado neste processo poderá ser realmente uma transcrição da literatura para o cinema.



Figura 32 - Museu Dostoiévski em São Petersburgo, 2012



Figura 33 - Estação de metrô Dostoievskaja em Moscou, 2012

REFERÊNCIAS¹

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. 2.ed. Campinas: Papyrus, 1995.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, 1977.

_____. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BERGMAN, Ingmar. **Imagens**. Tradução de Alexandre Pastor. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BESSA-LUÍS, Agustina. **Dostoiévski e a peste emocional**. Portugal, s/d.

BIRON, Vera; ASHIMBAEVA, Natalia. **The Dostoievsky Museum in Saint-Petersburg**. Translated from the Russian by Jennifer J. Day. Saint-Petersburg: Silver Age, 2010.

¹ Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

BORDINI, Maria da Glória. **Fenomenologia e teoria literária**. São Paulo: EDUSP, 1990.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1990.

BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. 2.ed. rev. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

BROWNE, Nick. O espectador-no-texto: a retórica de "No Tempo das Diligências". In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2005. v.2. p.229-249.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Vozes, 1970. p.21-38.

CHION, Michel. **Ecrire um scénario**. Paris: Cahiers du cinema-INA, 1985.

COMPARATO, Doc. **Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão**. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1983.

_____. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

DOSTOIEVSKAIA, Anna Grigorievna. **Meu marido Dostoiévski**. Tradução de Zoia Prestes. 2.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000a.

_____. **O crocodilo e notas de inverno sobre impressões de verão**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000b.

_____. **Niétotchka Niezvânova**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2002a.

_____. **O idiota**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002b.

_____. **Duas narrativas fantásticas:** a dócil e o sonho de um homem ridículo. Tradução de Vadim Nikitin. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. **Os demônios.** Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2004a.

_____. **Um jogador:** apontamentos de um homem moço. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2004b.

_____. **Noites brancas.** Tradução de Nivaldo dos Santos. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **A Senhoria.** Tradução de Fátima Bianchi. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. **Memórias da casa dos mortos.** Tradução de Natália Nunes e Oscar Mendes. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008a.

_____. **Notas do subterrâneo.** Tradução de Moacir Werneck de Castro. 6.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008b.

_____. **Crime e castigo.** Tradução de Paulo Bezerra. 6.ed. São Paulo: Editora 34, 2009a.

_____. **Os irmãos Karamázov.** Tradução de Paulo Bezerra. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2009b.

_____. **O adolescente.** Adaptação de Diego Rodrigues. São Companhia das Letras, 2010.

_____. **Dostoiévski:** correspondências 1838-1880. Tradução de Robertson Frizero. Porto Alegre: 8Inverso, 2011.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura:** uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama.** Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FARACO, Carlos Alberto *et al.* **Uma introdução a Bakhtin**. Curitiba: Hatier, 1988.

FERREIRA, Vergílio. Prefácio. In: SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo de Sartre**. Lisboa: Editorial Presença, 1962. p.9-33.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

_____. **Os exercícios do roteirista**. Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

FRANK, Joseph. **Dostoiévski**: os efeitos da libertação 1860-1865. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. **Dostoiévski**: os anos milagrosos 1865-1871. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 2003.

_____. **Dostoiévski**: o manto do profeta 1871-1881. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 2007.

_____. **Dostoiévski**: as sementes da revolta 1821-1849. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: EDUSP, 2008a.

_____. **Dostoiévski**: os anos de provação 1850-1859. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: EDUSP, 2008b.

FREUD, Sigmund (1915). Pulsão e os destinos da pulsão. In: **Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. São Paulo: Imago, 2004. v.1.

_____. (1920). Além do princípio do prazer. In: **Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. São Paulo: Imago, 2004. v.18.

_____. (1928). Dostoiévski e o parricídio. In: **Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. São Paulo: Imago, 2004. v.21.

GABALDÓN, Jesús García. **Anna Ajmátova**: Réquiem; Poema sin Héroe. 2.ed. Madri: Ediciones Cátedra, 2006.

GENETTE, G. **O discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja Universidade, s/d.

HOWARD, David; MABLEY, Edward. **Teoria e prática do roteiro**. São Paulo: Globo, 1995.

HUSSERL, Edmund. **Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica**: introdução à fenomenologia pura. Tradução de Márcio Suzuki. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2006.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Prefácio de Maria Manuela Saraiva. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1973.

INGARDEN, Roman *et al.* **O signo teatral**: a semiologia aplicada à arte dramática. Tradução de Luiz Arthur Nunes *et al.* Porto Alegre: Globo, 1977.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1996. 2v.

_____. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1999. v.2.

KRISTEVA, Julia. Elipse sobre o fragor e a sedução especular. In: METZ, Christian *et al.* **Psicanálise e cinema**. Tradução de Pierre Andrés Duprecht. São Paulo: Global, 1980. p.93-103.

KROMOV, Oleg (text); GOROKHOV, Vyacheslav (design); FIL, Serguei; SAPRONENKOV, Anatolii (photographs). **Strolls around Saint Petersburg**. Translated by Emily Finer. Moscou: Interbook Business Publishing House, 2002.

LOTMAN, Yuri. **Simvolika petersburga i problemy semiotiki goroda**. Tartu, 1984.

LUMET, Sidney. **Fazendo filmes**. Tradução de Luiz Orlando Lemos. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MATEUS, J. A. Osório. **Escrita do teatro**. Amadora, Portugal: Livraria Bertrand, 1977.

NAVES, Maria Del Carmem Bobes. **Semiologia de La Obra Dramatica**. Madrid: Taurus Ediciones, 1987.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PACKARD, William. **The art of screenwriting**. New York, NY: Thunder's Mouth Press, 1987.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

_____. **Dramaturgia: construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2005. v.1-2.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Constança Marcondes César. Campinas, SP: Papyrus, 1994. Tomo I.

ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)**. Edição, organização e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; tradução de Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte, MG: Ed. da UFMG, 2003.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: São Paulo, 1965. (Coleção Buriti).

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. **Manual de roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.

SCOTT, Kevin Conroy (Org.). **Lições de roteiristas**. Tradução de Beatriz Penna Vogel e Angélica Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VALE, Eugene. **Técnicas del Guion para Cine y Televisión**. Barcelona: Gedisa, 1985.

WALTER, Richard. **Screenwriting**: the art, craft and business of film and television writing. 26.ed. rev. New York, NY: Plume Book, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, Embrafilmes, 1983.

_____. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

DISSERTAÇÕES E TESES

BIANCHI, Fátima. **O "sonhador" de A Senhoria, de Dostoiévski**: um "homem supérfluo". Tese (Doutorado) - USP, São Paulo, 2006.

SOARES, Sérgio J. Puccini. **Cães de aluguel**: análise de um roteiro de Quentin Tarantino. Dissertação (Mestrado) - UNICAMP, Campinas, 2001.

ARTIGOS

ARAÚJO, Glauber Galvão de. Razão, vontade e vantagem no subsolo de Dostoiévski e Freud. **(IN) finito & DIFERENÇA - Revista de Filosofia OnLine**, ano IV, n.004, 2010, caderno 01.5. Disponível em: <www.revistadoinfinito.pro.br>. Acesso em: 3 mar. 2011.

BOULITREAU, Clarice; OLIVEIRA, Cristina; MENDONÇA, Flamarion. Do homem do subsolo até o sujeito do inconsciente. **(IN) finito & DIFERENÇA - Revista de Filosofia OnLine**, ano IV, n.004, 2010, caderno 01.4. Disponível em: <www.revistadoinfinito.pro.br>. Acesso em: 3 mar. 2011.

CAMPOS, Haroldo. **A viagem da palavra**: por tempos e espaços. Disponível em: <<http://www.elsonfroes.com.br/haroldo2.htm>>. Acesso em: 28 ago. 2009. Entrevista concedida a Cláudio Daniel.

CASTELLO, José. Um Dostoiévski à parte, enigmático. **O Estado de São Paulo**, 06 ago. 2006. Resenha.

KOBS, Verônica Daniel. A invasão silenciosa da visualidade. **Revista Scripta Uniandrade**, n.05, p.59-70, 2007.

MOUSINHO, Luiz Antonio. Tem que ser agora: focalização e dialogismo no seriado Cidade dos Homens. **Caligrama - Revista de Estudos e Pesquisas em Linguagem e Mídia**, São Paulo, v.2, n.3, set./dez. 2006. Disponível em: <www.eca.usp.br/caligrama>. Acesso em: 10 abr. 2010.

ZANI, Ricardo. Cinema e narrativas: uma incursão em suas características clássicas e modernas. **Revista Conexão – Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v.8, n.15, p.131- 149, jan./jun. 2009.

SITES CONSULTADOS²

<<http://golpedemartelo.blogspot.com.br/search/label/Dostoiévski>>. Acesso em: 06 jul. 2012.

<<http://idiomarusso.blogspot.com.br/2011/06/dostoiévski.html>>. Acesso em: 06 jul. 2012.

<http://www.cinemaclassico.com/index.php?option=com_content&view=article&id=3910:o-idiota-1951&catid=45:filmes&Itemid=54>. Acesso em: 06 jul. 2012.

<www.veja.abril.com.br>. Acesso em: 20 jul. 2012.

<brasifantasia.blogspot.com.br>. Acesso em: 20 jul. 2012.

<omundo64.blogspot.com.br>. Acesso em: 20 jul. 2012.

² Sites pesquisados para a filmografia baseada nas obras de Dostoiévski.