

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
ROBERTO GUSTAVO REINIGER NETO

**ENTRE RECORTES, INTERTEXTUALIDADES E AMBIVALÊNCIAS:
A ADAPTAÇÃO DO LIVRO *MEMÓRIA IMPURA* PARA UM ROTEIRO DE
FILME DE LONGA-METRAGEM.**

SÃO PAULO

2019

ROBERTO GUSTAVO REINIGER NETO

**ENTRE RECORTES, INTERTEXTUALIDADES E AMBIVALÊNCIAS:
A ADAPTAÇÃO DO LIVRO *MEMÓRIA IMPURA* PARA UM ROTEIRO DE
FILME DE LONGA-METRAGEM.**

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual, da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Professor Dr. Luiz Antonio Vadico.

**SÃO PAULO
2019**

ROBERTO GUSTAVO REINIGER NETO

**ENTRE RECORTES, INTERTEXTUALIDADES E AMBIVALÊNCIAS:
A ADAPTAÇÃO DO LIVRO *MEMÓRIA IMPURA* PARA UM ROTEIRO DE
FILME DE LONGA-METRAGEM.**

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual, da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Professor Dr. Luiz Antonio Vadico.

Aprovado em: 19/06/2019

Professor Dr. Luiz Antonio Vadico

Professor Dr. Jamer Guterres de Mello

Professora Dra. Maria Ignês Carlos Magno

Professora Dra. Glaucia Eneida Davino

Professora Dra. Fernanda Nardy Bellicieri

É quando eu fico mais fraco, que eu fico mais forte...

(Antônio Calmon, 2001)

AGRADECIMENTOS

Para todos os colegas da Red INAV – *Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales* e da ABRA – Associação Brasileira de Autores Roteiristas, pela incessante troca de conhecimentos madrugada adentro.

Para as diretorias da AsAECA – *Asociación Argentina de Estudios Sobre Cine y Audiovisual* e da Facultad de Arte da UNICEN – *Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires*, por ultrapassarmos fronteiras, teorias e conceitos.

Para Robert Stam, Kristin Thompson, Linda Willians, Camilo Luzuriaga, Lucrecia Martel, Ana Maria Moretzsohn e Daniel Filho. Pelo aprendizado e pela generosidade, de juntos, refletirmos sobre nossos trabalhos.

Para todos os discentes e docentes do Programa de Pós-Graduação e Educação Continuada da *Laureate International Universities*. Em especial, os Professores Alciney Lourenço Cautela Júnior e Liliane Amikura Yatsu, por confiarem em meu trabalho.

Para a Universidade Anhembi Morumbi, em especial, o Programa de Pós-Graduação em Comunicação, por mais uma bolsa de estudos concedida.

Para o amigo e orientador, Professor Dr. Luiz Vadico. Pela confiança, pela paciência, pelos vinhos, cafés, risadas e conversas. Por de fato ser parte deste projeto. Sem seu livro, nada disto seria possível.

Para Zé Augusto. Meu mais sincero amor, minha mais sincera gratidão por estar sempre ao meu lado.

Para todos vocês, muito obrigado!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

RESUMO

Esta tese teve como objetivo realizar a adaptação do livro *Memória Impura* (2012), de Luiz Vadico, para um roteiro de filme de longa-metragem. Em seu desenvolvimento, investigou-se o uso de recortes e referenciais audiovisuais enquanto metodologia científica para a escrita cinematográfica. Este conjunto de materiais enriqueceu o processo desta pesquisa, levando-o para além da fidelidade ao seu livro de origem, trabalhando as relações intertextuais, interdisciplinares e a ambivalência mímica do eu lírico preexistente das suas personagens. O embasamento teórico contou com os estudos de Robert Stam e Homi Bhabha, que corroboraram, de modo prático e operacional, com as propostas deste percurso, trazendo possibilidades para novos estudos e produções que envolvam a adaptação literária no roteiro cinematográfico contemporâneo.

Palavras-chave: Análise e adaptação literária. Roteiro cinematográfico. Recortes audiovisuais. Intertextualidades. Ambivalência mímica.

ABSTRACT

This thesis aimed to carry out the adaptation of the book *Impure Memory* (2012), by Luiz Vadico, into a feature film script. In its development, the use of film cuts and audiovisual references was investigated as a scientific methodology for cinematographic writing. This set of materials enriched this research process, taking it beyond the fidelity to the book, dealing with the intertextual and interdisciplinary relations, as well as the mimic ambivalence in the preexisting speaker of its characters. The theoretical basis relied on the studies of Robert Stam and Homi Bhabha, which corroborate, in practical and operational ways, these research findings, bringing possibilities of new studies and productions based on literary adaptations to the contemporary cinematographic scripts.

Key-words: Literary analysis and adaptation. Cinematographic script. Audiovisual cuts.

Intertextuality. Mimic ambivalence.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Curta-metragem <i>Graffiti</i> , de Lilian Solá Santiago.	112
Figura 2 - <i>400 contra 1 - Uma história do crime organizado</i> , de Caco Souza.	113
Figura 3 - A <i>tag cloud</i> de <i>Memória Impura</i>	162
Figura 4 - A delimitação de fronteiras no filme <i>Manderlay</i> , de Lars von Trier.	204
Figura 5 - A cinematografia e a delimitação espacial em <i>Amarelo Manga</i> , de Cláudio Assis.	205
Figura 6 - O figurino e a anulação da identidade das personagens no espaço diegético de <i>Somos Anormais</i>	208
Figura 7 - Fabiula Nascimento como Julia, no filme <i>Amor?</i>	212
Figura 8 - Os longas-metragens <i>Inversão</i> e <i>Hipóteses para o amor e a verdade</i>	215
Figura 9 - Os longas-metragens <i>Amores Brutos</i> , <i>21 gramas</i> e <i>Babel</i>	220
Figura 10 - Renée Zellweger em <i>O Diário de Bridget Jones</i>	230
Figura 11 - A interface dos softwares <i>Final Draft</i> , <i>WriterDuet</i> e <i>Celtx</i>	249
Figura 12 - A areia enquanto instância narrativa do filme <i>Casa de Areia</i>	255
Figura 13 - Áurea, Massu e a ambivalência mímica de <i>Casa de Areia</i>	255
Figura 14 - Pasolini, Vázquez, Cabral e a materialização da tortura na adaptação de Sade para o cinema.	258
Figura 15 - A adaptação, o experimentalismo e a performatividade no seriado <i>You</i>	262
Figura 16 - O primeiro plano e a ambivalência do olhar da personagem em <i>Beleza Americana</i>	264
Figura 17 - A <i>voice over</i> e o resgate literário no filme <i>Tess</i>	267
Figura 18 - A performatividade do conflito e a ostentação da ambivalência em <i>Dolls</i>	273
Figura 19 - O isolamento e a descoberta das personagens de <i>Hoje eu quero voltar sozinho</i>	280
Figura 20 - A decupagem, o coletivo e o isolamento performativo de <i>Me chame pelo seu nome</i>	284
Figura 21 - A ambivalência mímica e a decupagem do protagonista no filme <i>A Cabana</i>	288
Figura 22 - Coroa de Cristo e a ambivalência da cenografia em <i>Tarpeia</i>	297
Figura 23 - A inadequação à fronteira intranarrativa da protagonista do filme <i>A Freira</i>	305
Figura 24 - O olhar e a construção do ponto de vista no filme <i>Mutum</i>	308
Figura 25 - O intranarrativo, a liberdade e a libertinagem performativa no filme <i>Climax</i>	312

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Os contos que compõem o livro <i>Memória Impura</i>	124
Tabela 2 - <i>Memória Impura</i> : o desenvolvimento das <i>storylines</i> dos seus contos entre os seus tempos narrativos.....	160
Tabela 3 - Desenvolvimento Narrativo - Segundo Tratamento.	217
Tabela 4 - Principais fatos narrativos levantados no segundo tratamento.	222
Tabela 5 - Principais fatos narrativos somados para a construção narrativa do terceiro tratamento.....	225
Tabela 6 - Desenvolvimento Narrativo - Terceiro Tratamento.	227
Tabela 7 - Desenvolvimento Narrativo – Sexto Tratamento.	245
Tabela 8 - Desenvolvimento Narrativo – Sétimo Tratamento.	315

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - A funcionalidade cênica da escrita proposta no quinto tratamento de <i>Memória Impura</i>	234
Gráfico 2 - A análise quantitativa de informação por conto adaptado entre o segundo e o quinto tratamento do roteiro de <i>Memória Impura</i>	235

SUMÁRIO

O ROTEIRO DE <i>MEMÓRIA IMPURA</i> – O FILME, O OBJETO DESTE ESTUDO.....	12
INTRODUÇÃO	108
CAPÍTULO 1 – O LIVRO <i>MEMÓRIA IMPURA</i>: UMA BREVE APRESENTAÇÃO.....	124
CAPÍTULO 2: EMBASAMENTO TEÓRICO.	127
2.1 - Robert Stam: A intertextualidade e a interdisciplinaridade na adaptação da literatura no roteiro cinematográfico contemporâneo.	127
2.2 - Homi Bhabha: A arte, a ciência e a ambivalência mímica.	148
CAPÍTULO 3: O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO DE <i>MEMÓRIA IMPURA</i>.	156
3.1 - O início do processo: Entre os desafios, descobertas e problemas enfrentados.....	158
3.2 - <i>Memória Impura</i> : Entre o conteúdo e o estudo do seu tempo.....	159
CAPÍTULO 4: A PRÉ-SELEÇÃO E O DETALHAMENTO DOS CONTOS DE LUIZ VADICO.	167
4.1 - <i>Solidão Macedônica</i>	167
4.2 – <i>O Filósofo</i>	172
4.3 – <i>Tarpeia</i>	177
4.4 – <i>Folhas Secas de Outono</i>	189
CAPÍTULO 5: OS TRATAMENTOS DO ROTEIRO.	197
5.1 - O primeiro tratamento e a conscientização temporal da trama.	197
5.2 - O segundo tratamento e os seus ajustes estéticos.....	199
5.3 - O terceiro tratamento, a afirmação da estética e o desenvolvimento narrativo.....	219
5.4 - O quarto e quinto tratamento: os ajustes dos diálogos como indicadores de atenção para outros elementos narrativos.	229
CAPÍTULO 6: OS TESTES FUNCIONAIS DOS NOVOS TRATAMENTOS DE <i>MEMÓRIA IMPURA</i>.	232
6.1 - Fátima Toledo e o sexto tratamento: As relações entre a funcionalidade cênica da escrita e a preparação de elenco.....	232
6.2 - A releitura de <i>Firmino</i> e as novas reflexões sobre os elementos deste processo.	236
6.3 - Detalhando <i>Firmino</i> : A ambivalência mímica entre o sadismo e a injustiça social.	239
6.4 – O sétimo tratamento e as normativas da indústria cinematográfica.....	247

CAPÍTULO 7: O SÉTIMO E ÚLTIMO TRATAMENTO DE *MEMÓRIA IMPURA* – A HISTÓRIA

QUE EU CONTEI.	251
7.1 – Quando o fim volta ao início: a sinopse de uma história, a sinopse final de uma trajetória.....	251
7.2 – A afirmação dos elementos estéticos dominantes.....	253
7.3 – Sobre as principais personagens condutoras da narrativa.	258
7.3.1 – Firmino.....	260
7.3.2 – Lívia.	269
7.3.3 – Eucadimio.	277
7.3.4 – Tarpeia.....	290
7.3.5 – Failandes.....	307
7.4 – Entre arcos, núcleos, desenvolvimentos e protagonistas: a soma e a análise final da estrutura narrativa de <i>Memória Impura</i> – O Filme.	313
CONCLUSÃO.....	347
BIBLIOGRAFIA	353

O ROTEIRO DE *MEMÓRIA IMPURA* – O FILME, O OBJETO DESTE ESTUDO.

Espera-se cada vez mais do fazer ciência, sobretudo em uma tese de doutorado, algo inédito, ou ainda pouco explorado. Um lugar-comum do discurso de muitos editais para processos seletivos de pós-graduação das principais instituições de ensino superior do Brasil. Desde o início, este projeto tomou como propósito esta questão. Na contramão da essência crítico-analítica e historiográfica, que permeia os estudos nacionais do audiovisual, o objeto de estudo desta tese foi construído ao longo deste projeto, e sua versão final é apresentada neste capítulo no intuito de embasar as discussões presentes em todo este texto. A adaptação do livro *Memória Impura* para um roteiro de longa-metragem teve o seu início em março de 2017, sendo finalizada somente em janeiro de 2019. A discussão das etapas deste processo busca não somente falar de uma das etapas principais etapas de uma realização audiovisual: a escrita de um roteiro; mas também, apontar o potencial que esta tem em se relacionar com áreas interdisciplinares capazes de enriquecer e trazer sobre essa um outro olhar científico.

Memória Impura - O Filme
7o Tratamento - 20/01/19
Roberto Gustavo Reiniger Neto

Adaptado do livro Memória Impura, de Luiz Vadico

Copyright © 2018
Todos os direitos reservados

roberto.reiniger@gmail.com

Ouve-se o abrir de uma grande porta, seguido dos passos de alguém que se aproxima. Esta pessoa senta, saca a rolha de um vinho e se serve.

FADE IN

Focos de luz são acesos. Ao centro, há uma alta caixa de acrílico com perfurações para ventilação. Ao redor não há nenhum outro objeto, apenas a escuridão.

Dentro dessa caixa está FIRMINO. Alto, moreno, de cabelos curtos e porte atlético, ele tem em torno de trinta e cinco anos de idade. Está nu, ferido e ensanguentado, com um ferimento não estancado em sua mão e diversas perfurações por todo o seu corpo.

Mesmo abatido, Firmino tem um olhar de sarcasmo com o qual encara a câmera. Sendo esta, operada por aquele que entrou neste local.

FIRMINO
(confessando)

Porque fui escravo desde que nasci,
porque fui escravo por toda a minha
vida, julguei que tinha o direito de
me defender. Sempre fui escravo, filho
de escravos. Será que não se pode
lutar? Todos temos direitos. Eu matei
e por isso fui condenado...

A câmera aproxima-se do rosto de Firmino.

FIRMINO (CONT'D)
Meu corpo é o único território que eu
tenho para defender. Me defendi de
toda a injustiça que me fizeram.
Apenas não quis mais ser escravo. Todo
mundo tem suas lembranças... memórias
de infância. Eu? Eu não.

Tomado por uma histeria, Firmino continua seu depoimento, batendo nas paredes da caixa.

FIRMINO (CONT'D)
(agressivo)
Que importa que eu matei? Importa é
que lutei pela minha própria causa.
Sempre fiz tudo o que me mandavam.
Porque cedo ou tarde, eu conquistaria
a minha liberdade...

A câmera mostra detalhes de seus olhos.

(CONTINUED)

CONTINUED:

FIRMINO (CONT'D)
...livre de todos eles

CRÉDITOS INICIAIS

2 EXT. - O LOCAL - DIA 2

Sol a pino.

LETTERING: Em um império... uma época qualquer...

Dunas de areia reenquadram o sol ao fundo. Ventos fortes descobrem os seus topos. Entre essas, surge um vilarejo, destruído pelo tempo.

Este é rodeado por três grandes torres. Sendo duas laterais e idênticas, e uma central, grande e imponente. Esta tem o teto de cobre, de onde sai constantemente uma fumaça.

Delimita a margem desta paisagem uma alta montanha, coberta de areia.

As casas do vilarejo são de construções simples. Alvenarias de formas lineares, sem telhados, poucas portas, janelas e paredes, todas descascadas pelo tempo. As casas foram construídas de modo desordenado: são circundadas por ruas e vielas de variadas larguras.

O vento sopra mais forte. Torna-se uma tempestade de areia que atinge essas construções.

FADE OUT

3 EXT. - DUNAS PRÓXIMAS AO VILAREJO - DIA 3

A tempestade alastra-se pelas imediações. As rajadas de vento são tão fortes que a areia chega a encobrir o sol.

Ouvem-se trotes, cavalgadas e grasnas de abutres.

Perto dali, uma carruagem atravessa as dunas do deserto. Essa é de madeira, possui talhos e ilustrações de uma época qualquer.

Esta carruagem não possui condutores.

4 INT. - CARRUAGEM DE LÍVIA E AUGUSTUS - DIA 4

Nela, o casal de Imperadores, LÍVIA e AUGUSTUS enfrentam uma tortuosa viagem.

Lívia possui cabelos escuros tomados por mechas grisalhas. Em seu penteado há um adereço de pedrarias. Ela veste uma túnica de algodão com recorte, caimento e volume diferenciados.

Ela tem em torno de quarenta e cinco anos, mas já carrega

(CONTINUED)

CONTINUED:

densas marcas de expressão, que intensificam sua idade.

Seu olhar é fixo no horizonte. O vento sopra e a areia trinca os vidros onde ela apoia sua cabeça.

Os raios de sol invadem o interior do veículo, deixando-a irritada. Ela deita-se sobre os ombros de Augustus. Ele é moreno, magro, de cabelos e barba por fazer.

Sua túnica remete aos trajes de um Imperador, embora esteja puída pelo tempo. Ele tem quarenta anos de idade, mas seu estado de espírito, deixa-o mais jovial.

AUGUSTUS
(sem olhar para Livia)
Sou capaz de amar pessoas próximas e
ser indiferente com inimigos.

O casal permanece acordado durante todo o trajeto. Eles sofrem com o calor. Mas, entre si, ostentam um status e um conforto, aparentes e desnecessários.

LÍVIA
(sem olhar para Augustus)
Nós estávamos à frente de um Império,
e isso nos deixou menos humanos...

A carruagem para. Ouvem-se os gritos de uma multidão ao lado de fora. Livia fica irritada e olha para Augustus.

LÍVIA (CONT'D)
Ao nosso destino...

AUGUSTUS
(conformado)
Ao nosso destino...

5 EXT. - FACHADA DA TORRE LATERAL 1 - DIA

5

A carruagem para diante da torre lateral 1. Esta possui uma única porta de entrada: ampla e larga, mas deteriorada pelo tempo.

A porta é aberta. Não há ninguém nos arredores. Tudo está completamente silencioso e vazio.

Até que surge um GRUPO DE SERVOS. Todos homens, pardos, de porte atlético, na faixa dos trintas anos de idade. Vestem um corte curto de túnica de algodão, na altura dos joelhos. Eles não carregam marcas do sol ou do tempo.

DEODATO, líder do grupo, toma posição à frente, assim que os imperadores descem da carruagem. Ele acena para que os demais servos dispersem, e passa a conduzir Livia até a entrada da torre. Augustus vem logo atrás de sua esposa.

(CONTINUED)

CONTINUED:

LÍVIA

(para Deodato)

Os dois netos de Augustus morreram...
ele precisa repousar, recolher-se em
luto... por isso deixamos tudo para
trás... (irritada) As crianças morrem às
pencas, ele já devia ter-se
acostumado.

6 INT. - HALL DA TORRE 1 - DIA

6

O casal observa o interior da torre 1. Ela tem corredores de
ampla profundidade que destoam das proporções de sua fachada.
As paredes possuem uma textura arenosa e brilhante.

Há um grande hall central com um jardim de inverno
visivelmente cenográfico. Este possui um chafariz seco. Ao
seu redor, há uma ampla vidraça que dá visão para as dunas
que rodeiam a construção.

Ao lado deste jardim, há uma larga escada, forrada de
mármore, que leva para a sacada superior, visível no exterior
da construção.

Lívia observa cada detalhe. Torna-se conformada com sua
estadia neste decadente local.

7 EXT. - SACADA DA TORRE 1 - DIA

7

Deodato conduz o casal até a sacada da torre 1. Nela, há
somente um par de triclinios virado para o por do sol, onde
eles são acomodados.

CROSS FADE

Ouve-se o soprar da areia pela região. O casal troca olhares,
não troca sorrisos; apáticos eles passam então a observar um
ponto longínquo do horizonte.

Eis que Deodato retorna acompanhado de uma serva. Esta fica
parada ao fundo, até que recebe ordens para servir. Passa
pela frente de Lívia, de forma que não é possível ver o seu
rosto.

Trata-se de DIANA. Em torno dos seus vinte e cinco anos de
idade, tem suas curvas moldadas pela justa túnica que veste.
Diana tem cabelos castanhos, longos e cacheados, que caem
sobre o seu colo ao servir vinho para Augustus.

O Imperador não consegue deixar de observá-la. Lívia encara
Diana. Lívia olha para a câmera e desabafa.

LÍVIA

Uma Imperatriz, uma serva. Uma velha,
uma jovem, e ela reina. Uma pele
fresca, talvez macia, talvez morna,
(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

LÍVIA (CONT'D)
talvez quente, talvez perfumada... Esta
era a distância entre nós.

Diante do olhar obsessivo de Augustus, Livia toca o próprio corpo.

Ela percebe que não tem mais os mesmos atributos físicos. Constrangida, reclina-se em seu triclinio e volta a observar o horizonte. Augustus continua a olhar para a serva.

LÍVIA (CONT'D)
Estranho esse poder que os homens têm...

AUGUSTUS
(olhando para Diana)
Eu era o império e a sua causa...

LÍVIA
E uma serva tinha a atenção do senhor do mundo...

Livia ergue um braço e segura Diana pelas mãos. Vagarosamente lhe impõe um olhar ríspido, sem perder o sorriso em seus lábios.

LÍVIA (CONT'D)
(para Diana)
Qual seu nome?

DIANA
Diana...

Augustus volta a olhar para o horizonte retomando os seus pensamentos. Mostra-se conformado com a atitude Livia. Diana ao notar o desconforto causado, deixa o casal.

Livia volta a olhar para o horizonte. Mas, por um instante, encara Augustus.

LÍVIA
Agora sabes por quem procurar à noite.

Augustus não reage. Volta a tomar o vinho que Diana havia lhe servido.

Livia definha em seu triclinio.

FLASHBACK

Imagens de Diana servindo Augustus voltam aos seus pensamentos.

FADE OUT

(CONTINUED)

CONTINUED:

8 EXT. - SACADA DA TORRE 1 - NOITE

8

FADE IN

Anoitece, e com o calor escaldante, Livia treme. Mostra-se perturbada com o ocorrido. Ela volta a olhar para Augustus.

LÍVIA

Recolho-me querido...

AUGUSTUS

Que os deuses te sigam, minha amada.

9 INT. - QUARTO DE LÍVIA - DIA

9

Em um dos amplos corredores da torre 1, Livia tem o seu quarto individual. Nele, há uma única cama de casal ao centro. Ela dorme com o mesmo traje e penteado da sequência anterior.

O local não possui iluminação própria. Há apenas um facho de luz que invade a fresta da porta de entrada, próxima ao jardim de inverno.

Uma rajada de vento abre a porta do quarto.

Traços de areia começam a demarcar o chão. E os raios de sol estampam um semblante de conforto em Livia. Ela acorda, levanta-se e olha para a câmera, tornando-a sua confidente.

LÍVIA

Há quem não acredite, mas nas minhas piores noites eu sonho...

Livia sai do quarto.

10 EXT. - SACADA DA TORRE 1 - DIA

10

Livia, ainda despenteada, anda descalça até a sacada da torre 1. Ouvem-se os murmúrios de moradores que vagavam pela região.

Ela chega à margem de onde pode observar o largo do vilarejo e os seus arredores. Não há ninguém pelas redondezas.

Livia olha para a porta da torre 1. Lá está Augustus, MAIS JOVEM, sem suas vestes superiores. De porte atlético e bonachão, ele é cortês: ajoelha-se e sorri para a Livia.

AUGUSTUS JOVEM

Meu amor! Vim lhe fazer a mais romântica das cortes...

LÍVIA

Pois trate de ir... meu marido pode chegar a qualquer momento.

(CONTINUED)

CONTINUED:

AUGUSTUS JOVEM

Ei de tomar este posto... ei de tomar
seu coração... a este tolo, destino o
mais certo dos divórcios...

Lívia controla as gargalhadas. Em um breve sopro de areia, o
jovem Augustus some. Lívia mantém seu olhar pelas redondezas
da torre 1. Ela ri.

LÍVIA

(falando para si)
Doce perfume do passado...

Lívia sai da sacada.

11 EXT. - ALTO DA MONTANHA - DIA

11

No alto da montanha, há algumas rochas. Estas, pela
disposição que ocupam, formam uma das poucas sombras locais.

O sol está a pino, e sob essas rochas, um grupo de jovens
encontra-se para ter aulas.

O grupo ocupa a sombra, mas não é poupado do desconforto que
o vento e a areia trazem. Todos sentam-se sobre o chão quente
e cortante, sem deixarem de observar o que o PROFESSOR lhes
ensinava.

Por vezes, eles desviam seus olhares ao sol. Têm medo de
tornarem-se presa de algum abutre.

Os jovens que frequentam essas aulas são EUCADIMIO, PANFÍLIO,
MENANDRO e EUXÍMO. Todos têm em torno de treze anos de idade.
Vestem túnicas de algodão e não carregam na pele as agruras
daquela região.

Panfílio não possui uma beleza física tão evidente. Moreno,
de cabelos curtos e escuros, é extremamente ansioso. Busca
ser o foco das atenções; seus colegas já acostumados, não
retribuem quando ele acena, ou tenta insistentemente
interferir nos ensinamentos.

Panfílio carrega alimentos e alguns papiros, o que lhe dá um
status social maior que o de seus colegas.

Eucadimio chama a atenção pela beleza que tem. Loiro, de
cabelos encaracolados, olhos verdes, lábios carnudos, cativa
todos com o seu olhar profundo.

Menandro e Euxímo têm traços semelhantes, um sutil grau de
parentesco. De cabelos compridos, com o calor, têm
dificuldades em se concentrarem no conteúdo da aula. Menandro
é estabonado com tudo aquilo que está ao seu redor. Já
Euxímo, cochila, uma vez que o ensinamento deste dia está
muito extenso.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Nesta ocasião, a fala do Professor acaba suprimida pelos sons do vento e da areia nos arredores.

Eucadimio perde sua atenção ao observar Panfílio. Os olhos de Panfílio brilham. Estão vidrados na beleza das torneadas pernas de seu Professor. Ele, então, aproxima-se de Eucadimio para cochichar.

PANFÍLIO

Que tem o infeliz que não me nota? Sou seu discípulo... e o desgraçado só tem olhos para os abutres que aqui revoam... com um partido deste eu faria até minha mãe feliz...

Sopra a areia e os jovens mudam de posição. Nesta ocasião, Panfílio aproxima-se ainda mais de Eucadimio. Ele chega ao pé de seu ouvido.

PANFÍLIO (CONT'D)

Já reparou como ele te olha?

Assustado, Eucadimio disfarça o olhar que mantinha fixo em seu amigo e volta a observar o Professor. Este, ainda não apresentado, chama a atenção pelos seus belos olhos, negros e lustrosos, sem veias em sua íris.

Eucadimio dá um beliscão em Panfílio.

EUCADIMIO

Olha nada! É a ti que ele deseja!

PANFÍLIO

Tens certeza?

EUCADIMIO

Decerto que sim!

O voo rasante de um abutre sobre o local chama a atenção de todos. Eucadimio assustado, levanta-se, olha para Professor e abandona a aula.

O som do vento cessa.

12 EXT. - PÉS DA MONTANHA - DIA

12

Eucadimio desce a montanha. Mostra-se arrependido, determinado em sair dali, apesar do sol forte e a areia cortante que o vento insiste em soprar.

EUCADIMIO

(protegendo os olhos)

Milagre que não queimo os meus pés!

Outra revoada de abutres cruza o horizonte e assusta Eucadimio. Ouvem-se os passos de alguém que o persegue.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Eucadimio acelera sua caminhada.

PROFESSOR
(V.OFF)
Eucadimio!

EUCADIMIO
(assustado)
O Professor...

Eucadimio imediatamente para.

O vento cessa. Eucadimio está ofegante. Ele encara ELEANTO, o então apresentado, Professor. Este tem em torno de cinquenta anos de idade, é alto, moreno, de corpo malhado e definido; com barba levemente grisalha. Não está cansado pelo tanto que correu, pela tempestade de areia que enfrentou.

Assustado, Eucadimio começa a correr. Seus pés não chegam nem a afundar na areia quente da região.

Eleanto volta a segui-lo.

ELEANTO
Espera!

O soprar da areia pelas redondezas, volta a ficar mais forte. Uma nova revoada de abutres volta a cruzar o horizonte.

ELEANTO (CONT'D)
Criatura! Tens as asas destes abutres?

13 EXT. - VIELAS DO VILAREJO/CASA DE EUCADIMIO - DIA 13

Ao chegar nas proximidades do vilarejo, Eucadimio consegue esconder-se em uma de suas vielas. Acuado e ofegante, começa a murmurar para si, contra a culpa de seus atos.

EUCADIMIO
(murmurando)
A culpa é do Panfílio... A culpa é do
Panfílio...

Eucadimio observa entre as fretas de onde se escondeu. Vê Eleanto cruzar o seu caminho, o que o tranquiliza.

Ele retoma sua caminhada, diminuindo os seus passos, até chegar nas proximidades de sua casa.

CROSS FADE

Esta, é rodeada por pequenos montes de areia. Quadrangular, de formas retas e caiadas de branco, descascadas pelo tempo; tem o teto coberto de palha. Nela há apenas uma janela e uma porta de entrada.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Eucadimio observa a construção.

Com um olhar pensativo, ouve o cacarejar de uma galinha que se aproxima.

EVILÁSIA, é uma galinha vistosa, de penas douradas. Ela pousa no colo de Eucadimio, ele demonstra todo o seu afeto.

EUCADIMIO (CONT'D)

Evilásia... a quem eu posso confidenciar
todos os meus desejos, todas as minhas
memórias...

Com Evilásia no colo, Eucadimio começa a caminhar em direção à porta de sua casa. Ele olha para o chão com cuidado, protegendo sua querida ave. Ouvem-se os passos de alguém que o seguia. É novamente Eleanto. Acuado, Eucadimio tanto aperta Evilásia em seu peito, que a galinha foge.

Eucadimio não reage. Apenas encara o olhar profundo de seu Professor. Eleanto tira de sua túnica uma ameixa vermelha, tenra e suculenta, e lhe oferece. Ele e o garoto trocam olhares.

Suas mãos se encostam. Eucadimio sente o seu corpo tremer. Eleanto sorri.

ELEANTO

Toma, é para adoçar teus lábios, para
tornar belas tuas palavras aos meus
ouvidos...

Eucadimio morde o fruto, maduro e suculento, que escorre pelos seus lábios. Ele sente um sabor desconhecido.

Um forte grito feminino ecoa pela região.

GRITO FEMININO

(V.OFF)

Eucadimio!

EUCADIMIO

Minha mãe!

Eucadimio corre até entrar em sua casa.

14 INT. - CASA DE EUCADIMIO - DIA

14

Dentro de sua casa não há mobílias, apenas montes de areia acumulados nos cantos, em virtude das recorrentes tempestades.

A MÃE de Eucadimio é morena, alta, magra, com os cabelos compridos e levemente grisalhos. Assim como os demais, veste sua túnica de algodão, nesta ocasião, encharcada pelo seu suor. O descaso com sua aparência e vaidade são visíveis.

(CONTINUED)

CONTINUED:

O forte calor fez com que ela ficasse sentada ao canto da construção, com as costas apoiadas na parede, entediada em seus afazeres. Ela está ofegante, o calor a consome.

Eucadimio baixa a cabeça, custa a encará-la. Mas, logo a discussão é instaurada entre os dois.

MÃE

(esbravejando)

Tu me assustaste infeliz!

EUCADIMIO

(murmurando)

Desculpe-me!

MÃE

De onde vens? Encontraste o tal Professor?

EUCADIMIO

(hesitante)

Vinha de lá... mas mãe... dei-lhe as costas e me fui. Eu não devia ter estado ali. Não tenho tempo para ensinamentos... acho que prefiro ajudar o pai... em tempos de festival, vão precisar de mais carne e lenha na torre central...

MÃE

Isso se teu pai deixar, pois tem esperança em ti. A bem dizer, minhas esperanças são para que cresças logo e que me dês nora e netos... não tenho mais condições de cuidar dos afazeres desta casa...

Longa pausa. Anoitece.

15 INT. - CASA DE EUCADIMIO - NOITE

15

A Mãe de Eucadimio permanece na mesma posição em que estava. Mãe e filho ainda trocam olhares. Ao canto da casa um candeeiro foi aceso. Restam os últimos instantes de sua chama.

Chegam à casa, AFRÂNIO e CATERPES, irmãos de Eucadimio. Ambos têm em torno de quinze anos de idade. Morenos, altos e magros, têm a pele marcada pelo sol, e as túnicas puídas pelas tempestades de areia. Enquanto submissos e explorados pela família, nenhum diálogo estabelecem com a mesma.

Só então a Mãe levanta-se e tira o apoio de suas costas: uma ampla e larga manta com a qual forra o chão do centro da casa. É nela em que a família toda a família dorme.

(CONTINUED)

CONTINUED:

FADE OUT

Ouvem-se machadadas.

MÃE
(V.OFF)
(arfando)
Teu pai quando desembesta a trabalhar...

16 INT. - SALA DE BANHO - DIA

16

FADE IN

Em um amplo cômodo da torre 1, há uma sala de banho.

Com apenas uma banheira de mármore ao centro, onde Livia entra nua. Ao seu redor, um GRUPO DE SERVAS enche a banheira. Uma dessas cantarola uma canção, na tentativa acalantar a Imperatriz.

Livia sente-se incomodada com o canto, mas não reage. Ela encara a serva que canta, mas logo em seguida, cochila.

FADE OUT

FADE IN

Ao abrir os olhos, Livia está só na sala de banho. Mas logo, ela vê Augustus pingar gotas de óleo de banho em sua água.

Ouve-se o soprar da areia pelo deserto.

FADE OUT

FADE IN

Livia rapidamente acorda. Abatida, ela não contém as lágrimas. Levanta-se e acena para que venham lhe secar. Vestida, ela deixa o local.

17 INT. - CORREDORES DA TORRE 1/QUARTO DE AUGUSTUS - DIA

17

Livia caminha pelos corredores da torre 1. Fachos de luz invadem o seu trajeto, deixando-o com um ar romântico. As portas do jardim de inverno estão abertas. A areia que invade o local lhe dá um tom dourado e fantasioso.

A Imperatriz fica cada vez mais ansiosa. Suas mãos estão suadas, ela treme.

Ela fica excitada. E neste trajeto, o corredor da torre 1 torna-se cada vez maior, desproporcional ao seu tamanho original.

Os escravos e servas estão distantes e o seu caminho está livre.

(CONTINUED)

CONTINUED:

CROSS FADE

Lívia para diante uma porta, em um dos corredores da torre 1. Ela encosta a cabeça na madeira. Não ouve nada. Instaura-se o silêncio.

Ela abre a porta e entra. Este é o quarto de Augustus.

CROSS FADE

Nele, também não há mobílias, somente uma cama de casal ao centro. Nesta o Imperador dorme envolto em colchas e mantas, sob as quais é visível apenas a sua silhueta.

Lívia olha para a cama. Ela arruma seu penteado e o caimento de sua túnica, aproxima-se vagarosamente e começa a abrir as mantas que envolvem o Imperador. Nelas, Diana e Augustus dormem nus, abraçados.

A Imperatriz senta-se ao pé da cama.

Longa pausa.

Lívia olha para a câmara e desabafa.

LÍVIA

Agora toda primavera se esvaiu de mim...

Longa pausa.

LÍVIA (CONT'D)

Doía.

De cabeça baixa, Lívia sai do quarto de Augustus. O vento cessa.

CROSS FADE

Nos corredores da torre 1, o ar romântico e o tom dourado dão lugar a um caminho escuro, tortuoso, cheio de pedras as quais Lívia tem dificuldade em atravessar.

18 EXT. - ALTO DA MONTANHA - DIA

18

Sentados sobre as rochas, no alto da montanha, Panfílio e Eucadímio observam o horizonte. Não demora muito e Panfílio retoma sua ansiedade.

PANFÍLIO

E aí?

EUCADÍMIO

E aí o que?

PANFÍLIO

Ele te encontrou?

(CONTINUED)

CONTINUED:

EUCADIMIO

Ele quem?

Eucadimio interrompe a conversa e confessa para a câmera.

EUCADIMIO (CONT'D)

Naquele momento, só buscava uma
resposta para tudo aquilo que sentia...

Panfílio esbraveja, puxa Eucadimio de volta para a conversa.

PANFÍLIO

Não te faças de tolo!

EUCADIMIO

O Professor?

PANFÍLIO

(imitando Eucadimio)

Sim... o Professor!

Panfílio encara Eucadimio ansioso por uma resposta. E deste
encarar, surge uma beleza que encanta seu amigo.

Os cabelos ondulados de Panfílio caem em sua frente. Ele fica
com um ar angelical, aguardando por sua resposta.

PANFÍLIO (CONT'D)

Eucadimio!?

EUCADIMIO

(esbravejando)

Foste tu que me denunciaste?

PANFÍLIO

(assustado)

Denunciei? O que?

Diante desta discussão, Panfílio chora.

EUCADIMIO

(ainda bravo)

Entregaste o meu caminho, quando eu me
levantei para que tu fizeste a corte
àquele Professor!

PANFÍLIO

(chorando)

Ele te deseja para discípulo!

EUCADIMIO

(contendo Panfílio)

Não, a mim não! Pois que graça tenho?
Como me tornarei um discípulo?

(CONTINUED)

CONTINUED:

PANFÍLIO

Ele viu graça em ti!

EUCADIMIO

(gritando)

Não há graça em mim!

PANFÍLIO

(chorando compulsivamente)

És aquilo que nunca terei esperança de ser!

Eucadimio aproxima-se de Panfílio lhe dá colo. Mas, constrangido, reluta em encará-lo.

EUCADIMIO

Tu mesmo já me disseste o quão sou feio...

PANFÍLIO

(pegando Eucadimio pelo queixo)

Perdoa-me...

EUCADIMIO

(assertivo)

Menandro e Euxímo também concordaram...

PANFÍLIO

De que entendem? Quem de nós tem o corpo mais perfeito?

EUCADIMIO

(desvencilhando-se)

Queimado pelo sol...

PANFÍLIO

(tentando encarar Eucadimio)

Se não fosse o mais belo, ele não te desejaria...

EUCADIMIO

(encarando Panfílio)

E isso justifica? Quem se dedica a ensinar a quem não tem futuro?

PANFÍLIO

Vais me deixar o fardo de não ter sido o escolhido?

Eucadimio beija Panfílio. Eles trocam olhares.

Longa pausa.

Panfílio deita-se no colo de Eucadimio, que lhe afaga os cabelos. Por um longo tempo, eles ficam a observar o horizonte, completamente desorientados pelo ocorrido.

(CONTINUED)

CONTINUED:

19 EXT. - CASA DE EUCADIMIO - NOITE

19

Noite de lua cheia. Eucadimio volta às proximidades de sua casa. Nas imediações ouvem-se os sons de machadadas.

Próximo da fachada está o seu PAI. Em torno dos trinta e cinco anos de idade, ele é de baixa estatura e corpo bem definido. Por suas atividades agrárias, sua túnica também é puída, como a de seus filhos. Suas pernas são visivelmente torneadas, sua barba e seus cabelos são compridos.

Eleanto aproxima-se, o Pai cessa as machadadas. Mas, Eucadimio não consegue escutar o que eles conversam. O jovem fica acuado pelo o que o Professor pode dizer ao seu respeito.

Eleanto nota a presença de Eucadimio. O Pai e o Professor trocam sorrisos. Eleanto olha para Eucadimio, acena, sorri e vai embora.

Somente então, Eucadimio aproxima-se. Seu Pai pega-o pelos ombros para lhe dar sua sentença

PAI

Ele te deseja!

EUCADIMIO

Mas pai...

PAI

Te darás a seiva da sabedoria...
(ordenando) Quero que vá procurá-lo...

EUCADIMIO

Mas pai...

Seu Pai lhe responde com um olhar austero e impositivo.

Anoitece.

20 INT. - CASA DE EUCADIMIO - NOITE

20

Eucadimio entra em casa, seguido por seu Pai. Sua Mãe encontra-se novamente na mesma posição, encostada na parede. Mais uma vez, ela tira a manta de suas costas e estende-a no centro.

Afrânio e Caterpes chegam após mais um exaustivo dia de trabalho.

Resta a última luz do candeeiro da família. A mãe apaga a chama. Todos adormecem.

FADE OUT

(CONTINUED)

CONTINUED:

Ouvem-se o relinchar de cavalos, barulhos e movimentos; murmúrios de sons incompreensíveis dentro da casa de Eucadímio, até ouvirmos o estalido de uma brasa.

PAI
(V.OFF)
Aqui, se não sou eu, não há quem os
acorde...

FADE IN

O Pai reacende o candeeiro da família. Imediatamente, Afrânio e Caterpes, saem como se nada houvesse acontecido. Ninguém nota ou comenta a saída deles.

O Pai e a Mãe de Eucadímio têm pressa. Ele, enrola papiros e a tinta de seu filho na manta em que dormiam; ela entrega um naco de pão e leite ao seu filho, para que ele tenha o que comer ao longo do dia.

PAI (CONT'D)
(ansioso para Eucadímio)
Vai!

Eucadímio é posto para fora de casa.

21 EXT. - CASA DE EUCADÍMIO - NOITE 21

À beira da porta, seus pais não se despedem, mas mantém um olhar de convivência entre si.

De cabeça baixa e olheiras, Eucadímio caminha até sumir no horizonte.

22 EXT. - ALTO DA MONTANHA - DIA 22

Ao chegar no alto da montanha da montanha, Eucadímio encontra Menandro, Euxímo e Panfílio. Todos, abatidos e cansados, aproximam-se da sombra habitual do local.

Passam-se longas horas de aula. O sol volta a pino. O vento volta a soprar e suprimir os ensinamentos de Eleanto, tomando a atenção de seus alunos.

Menandro dorme, Euxímo não consegue compreender o que Eleanto diz, e Panfílio, faz anotações compulsivamente.

Já Eucadímio ao tentar se concentrar na fala de Eleanto, logo é levado a observar cada detalhe de seu corpo.

Eleanto percebe que é observado e sorri para Eucadímio que fica encabulado. Eucadímio levanta-se e abandona a aula.

Ao final da sombra, no alto da montanha, ele come o que sua mãe havia lhe dado. O som do vento cessa, e só então ele percebe que Eleanto havia o seguido Eucadímio não consegue

(CONTINUED)

CONTINUED:

engolir o pão que mastigava, ele volta a tremer, fica assustado.

Ao fundo, Panfílio observa todo o ocorrido. Ele não esboça nenhuma reação. Apenas encara Eucadímio nos olhos e abandona o alto da montanha.

Eleanto, em um único gesto, inquire Eucadímio.

ELEANTO
(com um olhar assertivo)
Foges?

EUCADÍMIO
(trêmulo)
Não...

O Professor aproxima-se, levantando Eucadímio pelos braços, beijando-o com afeto. Ele avança suas intenções, mas o jovem afasta-se. Eleanto encara o garoto.

ELEANTO
Estás frio... estás frio, entendo...

Sem reação, Eucadímio observa Eleanto sumir no horizonte. Confuso, ele confessa para a câmera.

EUCADÍMIO
Eu só não queria que aquele beijo terminasse...

23 INT. - QUARTO DE LÍVIA - DIA

23

Lívia deita-se em sua cama.

Ela tira a sua túnica. Nua, cai em prantos. Chora compulsivamente em posição fetal, até secarem suas lágrimas. Um longo silêncio volta a se instaurar em cena.

Lívia, ainda nua, senta-se ao pé de sua cama. Ela toma uma taça de vinho que surge ao seu lado.

Em seguida, ela dá um gole em uma garrafa de vinho, que surge ao lado da taça. E então, entorna toda a garrafa em outro único gole. A garrafa e a taça desaparecem.

Durante um longo período Lívia apalpa suas rugas. Está distante em seus pensamentos. Até voltar a vestir sua túnica. Arrumar seu penteado e sair de seu quarto.

24 INT. - SALA DE DESJEJUM DA TORRE 1 - DIA

24

Lívia entra na sala de desjejum da torre 1. Nela há apenas uma mesa central, onde Augustus já está acordado. Ele, ao notar sua presença, cumprimenta-a com um sorriso cínico, como se nada houvesse ocorrido.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Há um desconforto entre o casal, que apenas troca olhares, mas nenhum diálogo. Lívia não demonstra reação. Ao reparar a atitude de Lívia, Augustus sai, deixando-a sozinha.

Diana entra na sala de desjejum. Senta-se à mesa e encara Lívia. Esta não encara a serva, mas em um tom ríspido, comenta para a câmara atitude Augustus.

LÍVIA
Nenhuma culpa lhe sobrecarrega a
consciência, serve-se apenas da
conveniência de não precisar falar do
assunto...

Quando Lívia ameaça olhar para Diana, esta some. Lívia sai da sala.

25 EXT. - SACADA DA TORRE 1 - DIA

25

Lívia volta à sacada da torre 1, com o amargor está estampado em seu semblante. Ela observa os arredores.

A forte onda de calor deixa sua aura quente e raivosa.

Forma-se uma nova tempestade de areia, forte e ensurdecadora. A torre 1 é atingida, mas Lívia, na sacada, permanece íntegra.

Lívia não emite nenhum som, não muda seu semblante. Mas em over, seu grito ecoa pela paisagem.

LÍVIA
(V.OVER)
(gritando)
Deodato!

Longa pausa. Nada ocorre em cena. Lívia volta a gritar.

LÍVIA (CONT'D)
Deodato!

Atônito, Deodato entra na sacada com medo do que pode acontecer. Lívia não o encara. A tempestade de areia cessa.

DEODATO
Senhora?

LÍVIA
(balbuciando)
Cria dos infernos!

DEODATO
Senhora?

LÍVIA
Escuta o que eu te digo e, se alguém
(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

LÍVIA (CONT'D)

souber do que te ordenei, não terás
mais língua para lambers o chão onde
rastejas. Mata Diana! Mas que ela
sofra, desejo vê-la cuspiendo sangue
pela boca, até ela não ter mais nada
de Augustus dentro de si!

DEODATO

(de olhos baixos)

Quando?

LÍVIA

Quando quiseres, divirta-me com a
espera de vê-la morrer. Quero
desespero na decoração desta casa...

Deodato sai.

Um vento quente sopra somente sobre a sacada. Lívia passa a
mão pelo seu corpo, cabelos e seios. Na sacada surge outra
garrafa de vinho. Lívia entorna-a em largos goles, enquanto
observa o largo do vilarejo.

LÍVIA (CONT'D)

Diana pertencia à escória das
mulheres, a escória a qual eu trato
com desprezo, nojo e limpeza!

26 EXT. - LARGO DO VILAREJO - DIA

26

O largo do vilarejo está vazio. Não venta, e não há
tempestade de areia. O calor e o silêncio incomodam, até que
surge uma grande e suntuosa poltrona ao seu centro. Esta é
forrada de veludo vermelho e feita de mogno escuro.

LÚCIO MÁRCIO caminha em sua direção. Tem em torno de sessenta
anos de idade. É ligeiramente obeso, tem cabelos e barba
compridos e grisalhos. Lúcio senta-se na poltrona e aproveita
o calor dos fortes raios de sol. Olha para a torre 2, com
orgulho. Está é sua propriedade.

Neste meio tempo, Firmino atravessa diversas vezes o largo.
Ele carrega fardos de lenha e não é notado por Lúcio Marcio.

Firmino continua o seu relato.

FIRMINO

(V.OVER)

Quis vingar tudo o que nunca tive.
Tudo eu podia vingar, uma vez que
nada, absolutamente nada, eu havia
visto em minha existência. Uma
existência curta, longa, triste,
amarga, azeda. Não me lembro desde
quando estive a serviço de Lúcio

(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

FIRMINO (CONT'D)

Marcio, sei que desde que me vi homem,
ele já era velho, muito velho. Para
ele eu somente era o ir e vir, o
carregar lenha, única e
exclusivamente.

27 EXT. - ALTO DA MONTANHA - DIA

27

Menandro, Euxímo e Eucadímio chegam ao alto da montanha, onde
eles têm aula. Panfílio não está presente.

Eleanto chega à sombra da rocha, onde retoma os seus
ensinamentos. O som do vento ao redor novamente torna os seus
dizeres incompreensíveis, e os jovens mais uma vez, ficam
desconcentrados.

Eucadímio perde-se em seus pensamentos. As únicas coisas que
lhe vêm em mente são as repreensões de seu Pai.

PAI

(V.OVER)

O que ele fez? Tocou-te? Foste bom com
ele?... Estragas tua única chance para
ver o que te acontece!?!...

Eucadímio, então repara Eleanto evita encará-lo. O que de
certa forma o conforta, até ele notar uma ausência no local.

EUCADÍMIO

(para Euxímo)

Onde está Panfílio?

EUXÍMO

(irônico)

Saiba que não fui nomeado dama de
companhia dele...

EUCADÍMIO

(para Menandro)

Menandro viste Panfílio?

MENANDRO

(irônico)

Não sou dos que dorme com ele, se
queres saber...

Eucadímio é tomado por uma súbita angústia. Novamente,
levanta-se, encara seu Professor e abandona o local.

Ao fundo percebe-se que Eleanto observa a ida de Eucadímio.

Entristecido, o Professor também abandona os outros alunos.

(CONTINUED)

CONTINUED:

28 EXT. - CASA DE PANFÍLIO - DIA

28

Das vielas do vilarejo, Eucadimio chega em uma pequena casa de bela aparência, onde peças e revestimentos de mármore disfarçam os afoites do tempo.

A casa é pequena, mas cuidada com esmero, o que a destoa das demais habitações nos arredores. Na porta, havia um SERVO DA FAMÍLIA, de alta idade, grisalho e franzino.

Eucadimio não esperava tal encontro. Sem saber como agir aproxima-se cuidadosamente, para não assustar o velho senhor.

EUCADIMIO
(para o servo)
Sabes de Panfílio?

SERVO
(balbuciando)
Não sabemos nem se ele dormiu em casa...

EUCADIMIO
(surpreso)
Hã!?

SERVO
Seus pais e toda família estão procurando por ele...

Desesperado, Eucadimio deixa o local.

29 EXT. - RUAS E VIELAS DO VILAREJO - NOITE

29

Pelas ruas e vielas do vilarejo forma-se uma nova tempestade de areia. Eucadimio está determinado em seu trajeto, ainda que o enfrente com pouca luz.

Enquanto protegia sua visão contra o vento que se alastrava, deparou-se com uma silhueta aos prantos que vinha em sua direção.

Era Eleanto. O Professor lhe descobre o rosto. Está desesperado, precisa de sua atenção.

ELEANTO
(chorando)
Não fuja... Ouça me...

Eleanto desamarra da cinta de sua túnica um saco cheio de moedas.

ELEANTO (CONT'D)
Preciso de ti... toma... estes são todos os meus pertences... tudo o que tenho para oferecer eu te dou...

(CONTINUED)

CONTINUED:

Eucadimio é tomado por um surto de ódio e raiva. Agarra Eleanto pela túnica, encara-o no fundo dos seus olhos.

EUCADIMIO

Monstro horrendo que não me deixa em paz! Quem te ensinou a ser assim?

Eucadimio joga Eleanto ao chão e foge.

O Professor chora.

30 INT. - CASA DE EUCADIMIO - NOITE

30

Ao abrir a porta de sua casa, Eucadimio é recebido pelos brados de seu Pai. Acuado, ele reluta em entrar.

O silêncio toma conta deste encontro. O pai não hesita em pegar o chicote com o qual cuida de sua criação. Ele estala os dedos, e no mesmo instante, Afrânio e Caterpes entram em casa, imobilizando seu irmão.

Ouvem-se apenas os açoites que o Pai de Eucadimio lhe desfere. O Pai grita. O jovem permanece em silêncio.

A Mãe de Eucadimio permanece imóvel, apoiada ao canto da casa, como de costume.

PAI

Negocieiei-te como ele! Dei-te para ele e tu voltaste! Não és digno do teu pai!

O Pai, apesar de seu porte atlético, perde o ar ao espancar o seu filho. Ele apoia-se ao lado de sua esposa e acena para que Afrânio e Caterpes coloquem Eucadimio para fora de casa.

31 EXT. - CASA DE EUCADIMIO - NOITE

31

Na fachada, Eucadimio deita-se sob a companhia de Evilásia e MELIMBONA. Esta é sua cabra de estimação. Ele tem dificuldades em dormir.

FLASHBACK

Imagens de Panfílio tomam os seus pensamentos.

32 INT. - CONDENAÇÃO DE FIRMINO

32

Na alta caixa de acrílico, Firmino recupera-se de sua última histeria e volta a trocar olhares com a câmera. Ele respira fundo, está sem ar. Os sinais de dor marcam o ritmo de sua fala, na qual ele dá detalhes de sua trajetória.

FIRMINO

(arfando)

Você dorme no chão duro? Tens que

(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

FIRMINO (CONT'D)
disputar com outros escravos cada
migalha que resta de seus patrões para
não morrer de fome? Não! Eu nasci
escravo...

Mesmo fraco, Firmino consegue retomar a agressividade de seu depoimento.

FIRMINO (CONT'D)
(ríspido)
Eu nasci escravo e decidi que não
desejava morrer assim, mas iria viver
que vida? Não tenho história, não
tenho família, não tenho memória.
Tenho apenas o gosto amargo da
vingança na minha boca que sempre
permaneceu fechada. Vai me dizer que
deveria ter ficado manso à minha
própria sorte? Sou escravo apenas de
uma paixão...

A câmera mostra detalhes dos lábios de Firmino.

FIRMINO (CONT'D)
(pausadamente)
...a vingança.

33 INT. - JARDIM DE INVERNO DA TORRE 1 - DIA 33

O calor em torno da torre 1 está descomunal. Lívia caminha até o seu jardim de inverno. Ela olha para a vidraça que o cerca. As dunas dos arredores estão visivelmente maiores.

34 EXT. - DUNAS EM TORNO DA TORRE 1 - DIA 34

Lívia caminha para fora do jardim. Augustus aparece e começa a acompanhá-la.

Eles caminham juntos, de forma ritmada em torno das dunas ao redor da torre 1. Não trocam carícias, olhares ou palavras. Neste trajeto, Augustus balbucia algo incompreensível. Lívia tenta interagir.

LÍVIA
(absorta)
O quê?

AUGUSTUS
(balbuciando)
Lívia... Tu ainda me amas?

Surpreendida pela pergunta, Lívia baixa a cabeça. Não sabe o que responder. Ela e Augustus caminham em silêncio por um longo tempo.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Por um instante, Livia recupera sua austeridade. Não olha para Augustus, mas sente a necessidade de ostentar o seu poder.

LÍVIA
(ríspida)
Que queres que diga? A verdade? A
verdade é política. Sempre política.

Livia retoma o silêncio. O casal caminha com dificuldades. Seus pés afundam cada vez mais na areia quente do local.

A Imperatriz, tentando conter as lágrimas, confessa para a câmera.

LÍVIA (CONT'D)
Essa cumplicidade amarga era o que
mais me doía...

35 EXT. - SACADA DA TORRE 1 - DIA/NOITE

35

Livia senta-se no triclinio da sacada da torre 1. Entre os raios de sol e o luar, ela passa por diversos dias.

Neste intervalo, seu olhar está perdido no horizonte. Ela, abatida, não esboça nenhuma reação.

Diana passa por sua frente diversas vezes. Ela tem ações ritmadas e mecânicas que não condizem com o realismo deste momento. Age como se estivesse em um desfile de moda. Há indícios de que tudo seja uma grande alucinação.

A cada vez que Diana passa, sua túnica fica mais deteriorada, seu cabelo mais destruído.

Diana não olha para Livia, mas deixa ao lado de seu triclinio pão, azeite e vinho. A serva desfila sua degradação para a Imperatriz.

Tomada por seus devaneios, Livia desabafa para Diana.

LÍVIA
(para Diana)
Eu via algum desespero nas tentativas
dela. No meu rosto ela poderia ler sua
sentença. Não importava o que fizesse,
seu destino fora selado. Nos dias
seguintes estaríamos a sós. Augustus
fora chamado à política... agora éramos
só nós duas...

36 EXT. - SACADA DA TORRE 1 - DIA

36

Dias depois, Livia continua sentada no triclinio, em sua mesma posição. O passar do tempo não lhe acometeu de nenhuma mudança. Ela come os resquícios de pão e azeite que ficaram

(CONTINUED)

CONTINUED:

ao seu lado.

Diana volta a atravessar a sacada, porém, agora vem em direção à Lívía. Está desesperada, chora.

DIANA
Senhora!?

Lívía mostra-se surpresa pela tentativa de contato.

DIANA (CONT'D)
Neste tempo em que passamos juntas...
passei a vos respeitar tanto e a
gostar da senhora... fostes a mãe que
nunca tive... devo-lhe satisfação.
Então, gostaria de lhe apresentar
Sempronius. Nós vamos nos casar...

SEMPRONIUS entra na sacada. É um belo homem, que hipnotiza o olhar de Lívía. Alto, moreno, de cabelos compridos, tem em torno de vinte e cinco anos de idade.

Constrangido com a situação, Sempronius tenta esconder o peitoral torneado e definido que vaza de sua túnica. Enquanto ele prende suas madeixas, Lívía não hesita em lhe apalpar as pernas e a genitália, além de encarar Diana.

A Imperatriz aproveita para contar para a câmera mais detalhes de sua vingança.

LÍVIA
Agora ela provará do próprio veneno.

Lívía empurra Sempronius e agarra Diana pelos cabelos. Em um tom cínico e monocórdico, lhe dá um único conselho.

LÍVIA (CONT'D)
Não fica bem uma mulher subir e descer
de camas como fazem os carrapatos aos
cães...

Sem forças, Diana refugia-se ao canto da sacada. Tomada pelas lágrimas, ela justifica os seus atos

DIANA
(para Lívía)
Há cães que procuram os carrapatos,
por mais que estes os queiram o
ignorar...

Lívía ajoelha-se em sua direção, novamente ergue-a, e continua sua vingança.

LÍVIA
(ríspida, mas cínica)
Nem cães, nem carrapatos se pertencem.
(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

LÍVIA (CONT'D)

A dona do cão não deseja vê-lo
infestado desses bichos, mesmo que o
cão os procure. Deixe-me!

Lívia deita em seu triclínio sob um ar profundamente
depressivo. Diana e Sempronius saem da sacada. Ouvem-se os
prantos e sofrimentos da serva.

37 EXT. - SACADA DA TORRE 1 - DIA

37

Lívia enfrenta um novo e longo período de solidão. Não
anoitece. Ela permanece deitada. Somente então, o tempo
começa a deixar marcas em seu rosto, em sua pele e em seus
cabelos.

Ouvem-se passos que não a tiram de sua inércia.

Augustus aproxima-se e sorri para Lívia. Por um instante ela
reluta, mas decide encarar seu marido.

Lívia sorri. O casal troca abraços e carícias. Deitam-se
sobre os triclínios da sacada. Deodato traz as bandejas com o
desjejum do casal. Há um desconforto estampado no semblante
do servo.

DEODATO

(para Augustus)

Senhor, espero que tenhas feito uma
boa jornada... Peço desculpas pela
demora. Mas estamos com problemas na
cozinha...

Rapidamente, Lívia levanta-se de seu descanso, ela demonstra
interesse pela informação de Deodato.

LÍVIA

(interrompendo Deodato)

Que tipo de problema?

DEODATO

(constrangido)

Nossas três servas... desde ontem sofrem
com fortes dores de estômago, náuseas,
vômito e diarreia constante...

Augustus intervém e busca manter o bom humor de seu regresso.

AUGUSTUS

(rindo)

Seja lá o que for que elas comeram,
por favor, não nos sirva!

Diana e Augustus dão risadas da situação. Deodato mostra-se
reticente com o ocorrido.

(CONTINUED)

CONTINUED:

DEODATO

Senhor, talvez gostasse de saber que
uma das servas acometida é Diana...

AUGUSTUS

(ríspido)

E por acaso tu poderias me dizer por
qual razão eu desejaria saber a saúde
de uma serva?

Deodato olha para Livia procurando alguma cumplicidade. Mas,
não obtém sucesso e deixa o casal a sós. Embora tente
disfarçar, Augustus fica abalado com a notícia. Ele abraça
Livia. O casal troca beijos e carícias, até que Augustus
tenta retomar sua conversa com a Imperatriz.

AUGUSTUS (CONT'D)

(para Livia)

E você? O que tens feito na minha
ausência querida?

LÍVIA

(entre a ironia e o romantismo)

Enveneno servas para passar as horas...

AUGUSTUS

(forçando um sorriso)

Não repita mais isso...

LÍVIA

(tentando desconversar)

Fale-me sobre os seus negócios!

Livia e Augustus dão risadas e comem a refeição trazida por
Deodato.

Mais uma tempestade de areia atinge as imediações, exceto a
sacada da torre 1. O som dessa suprime o diálogo do casal que
se mostra feliz pelo reencontro.

38 EXT. - DUNAS EM TORNO DA TORRE 1 - DIA

38

No dia seguinte, o casal encontra-se para mais uma caminhada
nas dunas em torno da torre 1.

Uma suave brisa sopra pelas imediações. O casal volta a
caminhar de forma ritmada, mecânica, quase marchada.

Mais adiante, Livia estende uma manta para o casal, que
então, senta, ri e troca carícias.

Augustus declama poesias para Livia. Eles transam. Ajoelhada,
ela é penetrada por seu Imperador. Tomada pelo prazer, perde
seu olhar no horizonte que a cerca.

Por um instante Livia olha para a câmera e sorri.

(CONTINUED)

CONTINUED:

39 EXT. - ALTO DA MONTANHA - DIA

39

Eucadimio chega ao alto da montanha. Seu corpo carrega marcas da violência de seu Pai.

Ferido e com muita dificuldade, ele retorna para o local onde discutiu com Panfílio anteriormente.

Ele observa o horizonte, luta para conter as lágrimas quando olha para a sombra onde tinha aulas com Eleanto. Ao reparar que o local está vazio, ele decide correr.

Corre como se não sentisse nenhuma dor. Ele tem sede de justiça.

40 EXT. - CASA DE PANFÍLIO - DIA

40

Eucadimio chega à casa de Panfílio. Nas proximidades, ele repara que um grupo fúnebre entoava cânticos e acende incensários.

Tomado pelo desespero, ele chora e grita, até ser amparado por Menandro, que buscava acudi-lo.

EUCADIMIO
(ordenando com violência)
Conta!... Conta!

MENANDRO
(tentando contê-lo)
É algo mais forte e dilacerante que
este calor! Panfílio está morto!

EUCADIMIO
(gritando)
Morto? Morto! Morto! Morto!

MENANDRO
Encheu a casa dele de indignidade...
perdeu-se por suas próprias mãos,
atirou-se dos rochedos...

41 INT. - CASA DE PANFÍLIO - DIA

41

Ao entrar no velório, Eucadimio nota que está só. Apenas diante do corpo de Panfílio, nu. O silêncio toma conta deste momento. Há uma fumaça no local, remanescente do grupo fúnebre que ali esteve.

Eucadimio não tem condições de permanecer em pé. Tira suas vestes, e nu, deita-se ao lado de Panfílio. Ele chora copiosamente, busca ali um afago, um afeto, ou uma resposta para todo o seu sofrimento.

FADE OUT

(CONTINUED)

CONTINUED:

42 EXT. - CASA DE PANFÍLIO - DIA

42

FADE IN

Vestido, Eucadimio sai da casa de Panfílio. Ao lado de fora, seu Pai constrangido, está de cabeça baixa. Sua mãe, de cabeça erguida, observa a situação com impaciência.

Os familiares de Panfílio entoam cânticos e queimam incensários, amenizam o sofrimento que sentem.

Inquieto, Eucadimio busca respostas para o seu sofrimento.

EUCADIMIO

E Eleanto?

O PAI DE PANFÍLIO nota seu estado. Ele, alto, alvo e senil veste a tradicional túnica de algodão da região. Secaram suas lágrimas, só lhe restou o rancor pela situação.

PAI DE PANFÍLIO

O filósofo? Se foi... partiu cedo antes que soubéssemos de meu filho...

Constrangido, Eucadimio baixa a cabeça.

43 EXT. - ALTO DA MONTANHA - DIA

43

Sentado sobre as rochas, no alto da montanha, onde teve suas últimas intimidades com Panfílio, Eucadimio chora. Ele observa o horizonte, os abutres que atravessavam os raios de sol. Não reage.

Durante longo tempo ele fica ali. Chorando.

Eucadimio encara a câmera. Ele contém as lágrimas. Quando ameaça dizer algo, vira-se e caminha em direção oposta, até sumir no horizonte.

FADE OUT

44 INT. - CORREDORES DA TORRE 1/QUARTO DE AUGUSTUS- NOITE

44

FADE IN

Lívia caminha pelos corredores da torre 1. Durante seu trajeto, imagens de Augustus vêm em seus pensamentos. A cada passo, um pequeno braseiro acende no corredor. O desejo carnal, pelo Imperador, havia sido retomado.

Lívia novamente para diante da porta do quarto de Augustus. Ela ajeita seu decote, arruma seu cabelo, toca o seu corpo. Busca recuperar a sua essência feminina.

CROSS FADE

(CONTINUED)

CONTINUED:

Lívia abre a porta, o quarto está vazio. Ela senta-se à beira da cama. Por um instante, fica pensativa.

A câmera percorre o ambiente, enquanto ela fala sozinha.

LÍVIA
Não estranharei esse vazio nem por
segundo... nem por um segundo...

Lívia sai do quarto.

CROSS FADE

Ela volta a caminhar pelos corredores da torre 1. Entre os braseiros acesos, sombras acompanham o seu trajeto. Cria-se um ar assustador em cena, até ela chegar em outra porta entreaberta.

45 INT. - ALOJAMENTO DAS SERVAS - NOITE

45

Este é o alojamento das servas. Ao ouvir gritos de dor e sofrimento, Lívia não entra. Apenas espia pela fresta da porta o que lá dentro ocorre.

Neste alojamento, também não há mobílias, apenas camas de solteiro.

Em torno de uma destas camas estão Deodato, Sempronius e Augustus. Ao centro está Diana: nua e esquálida, ela agoniza.

DIANA
(gritando)
Ela não me perdoará! Ela não me
perdoará!

Sádica, Lívia sorri.

LÍVIA
(murmurando sozinha)
Cadela... não está feliz gozando da
atenção de tantos homens? Espero que
esteja satisfeita...

Lívia volta a caminhar pelos corredores da torre 1. Sob o ar sombrio instaurado, ela mantém o seu perverso sorriso.

46 INT. - LÁBIOS DE FÁBIA CORNÉLIA

46

A câmera mostra lábios maquiados de uma mulher. Sob uma luz de tom alaranjado, há um certo estranhamento. Não fica claro se é a luz de um braseiro, ou se são os raios de sol.

Longa pausa. Silêncio absoluto.

Percebe-se que esta mulher começa a respirar profundamente. Há indícios de que ela esteja rumo a um orgasmo. Leves

(CONTINUED)

CONTINUED:

sorrisos aumentam o estranhamento.

FIRMINO

(V.OVER)

Vi sua família crescer e declinar, sua esposa Fábila Cornélia falecer com os lábios estranhamente roxos, fingindo não saber quem lhe deitou o mais suave e eficaz dos venenos em suas constantes guloseimas do final de tarde...

Os lábios param de sorrir. Começam a tremer e salivar, indicam que, na verdade, essa mulher foi envenenada.

FIRMINO (CONT'D)

(V.OVER)

(sarcástico)

Ela já era velha; porque não morreu velha? Tinha de ficar demorando tanto nesta terra? Precisava que eu fizesse alguma coisa? Porque donos de escravos são assim: esperam de nós que até a morte seja providenciada.

47 INT. - QUARTO DE LÍVIA - NOITE

47

Deitada em seu quarto, Lívia está nua em sua cama. O prazer e a satisfação estampam seu semblante. O tórrido calor a faz beber longos goles, de um novo vinho que surge.

FADE OUT

LÍVIA

(V.OFF)

Não, Diana, ela certamente não te perdoará...

48 INT. - QUARTO DE LÍVIA - DIA

48

FADE IN

Lívia dorme em sua cama. O vento sopra e a areia começa a invadir a porta de seu quarto. Assustada, ela acorda, tem a impressão de que será soterrada.

FADE OUT

FADE IN

Lívia acorda novamente. Logo ela percebe que seus servos lhe deixaram vestes limpas para aquela manhã, e nada havia lhe ocorrido.

EUNICE, serva da família, aproxima-se para auxiliá-la. Ela veste uma túnica semelhante à de Diana, porém com menos

(CONTINUED)

CONTINUED:

esmero, sem estampas. Negra e idosa, Eunice está fraca e abatida, apesar de seu incansável e constante sorriso.

Cantarola para Livia, que reconhece a mesma música que ouviu em seu banho. A Imperatriz é tomada por um instante de carinho, mas logo nota algo estranho em Eunice.

LÍVIA
(ríspida)
O que há?

EUNICE
(constrangida)
Sabes que um mal acometeu sua cozinha anteriormente... fui uma das vítimas, mas agora, recupero-me.

Eunice, para de cantarolar. Fica assustada com a mudança repentina de comportamento da Imperatriz.

Livia termina de vestir sua túnica sozinha e sai do seu quarto.

49 INT. - JARDIM DE INVERNO DA TORRE 1 - DIA 49

Enquanto caminha pelo jardim de inverno, Livia observa a areia que invadiu ainda mais a torre 1.

Próxima à vidraça, ela observa que o vento e o calor estão mais fortes do que nunca. E as dunas nos arredores, ainda maiores.

Com o sol a pino, abutres voltam a cruzar o horizonte. Livia observa o jardim de inverno. Ela carrega um ar pensativo.

50 EXT. - DUNAS DE AREIA EM TORNO DA TORRE 1 - DIA 50

Livia volta a caminhar nas dunas de areia em torno da torre 1. Ela estende novamente a manta onde transou com Augustus.

Livia deita-se ao chão. Observa o sol, os abutres que cruzam o horizonte, o céu, e nada ocorre.

Durante longo tempo Livia mantém o seu olhar pensativo e maquiavélico.

Eis que Diana surge com água e vinho para servi-la. A serva é tomada por um mau súbito: convulsiona e derruba sobre a Imperatriz tudo aquilo que trazia. Livia fica revoltada.

LÍVIA
(gritando)
Mas o que acontece? Eunice!

Eunice corre para acudir Diana e a Imperatriz. Tenta reanimar a serva. Sem sucesso, ela acena para DOIS ESCRAVOS próximos

(CONTINUED)

CONTINUED:

retirarem Diana dali.

51 INT. - CORREDORES DA TORRE 1 - DIA 51

Entediada, Livia volta a caminhar pelos corredores da torre 1. Diana volta a aparecer. A serva está transtornada e desnutrida. Sem forças, ela cai mais uma vez ao chão.

Livia agarra Diana pelo decote de sua túnica. A serva balbucia o quer dizer, mas é incompreensível. Eunice aproxima-se tentando evitar o pior.

Eunice carrega Diana pelos braços, levando-a de onde viera.

Livia retoma sua caminhada, até que encontra Augustus.

Ele tenta lhe dizer algo, mas falta coragem. Baixa a cabeça, faz um sinal de negação e começa a caminhar em direção oposta.

52 INT. - JARDIM DE INVERNO DA TORRE 1 - DIA 52

Nua, Diana corre pelo jardim de inverno da torre 1. Está tomada por uma devastadora histeria.

Até convulsionar e cair no chão. São os seus últimos momentos de vida.

Na areia próxima a sua mão Diana forma-se uma frase a qual ela escreve antes de morrer: "Foi ela".

Sempronius entra, coloca Diana em seu caixão e sai.

O vento volta a soprar a areia para interior da torre 1. As servas não dão conta de limpar o local.

Ao lado de fora da vidraça começa o velório de Diana.

53 EXT. - SACADA DA TORRE 1 - NOITE 53

Livia e Augustus estão deitados nos triclinios da sacada da torre 1. Ouvem-se rezas e instrumentos utilizados durante o velório de Diana. Há uma fumaça que sobe de um incensário até a sacada, incomodando o casal.

Livia e Augustus observam os arredores da torre 1. Tudo está novamente vazio. Augustus, agoniado, encara Livia que não demonstra preocupação com o que ocorre.

Longa pausa dramática. Augustus levanta-se e decide ir até o velório. Irritada, Livia reage.

LÍVIA
Augustus, não te atrevas!

(CONTINUED)

CONTINUED:

54 INT. - QUARTO DE LÍVIA - DIA 54

Lívia dorme em seu quarto. Está nua, deitada em sua cama. Ela acorda abruptamente quando um novo fecho de luz invade o seu quarto. Ela veste sua túnica e sai.

55 EXT. - DUNAS DE AREIA EM TORNO DA TORRE 1 - DIA 55

Lívia caminha entre as dunas de areia em torno da torre 1. Ao fundo, Augustus observa a Imperatriz. Ele aproxima-se de Lívia. O casal troca olhares.

LÍVIA
O que olhavas?

AUGUSTUS
Não sei quem está mais bela... tu ou o
sol desta manhã?

Lívia sorri.

AUGUSTUS (CONT'D)
De onde te via parecias uma deusa
caminhando, e havia tanta luz sobre
ti...

O casal volta a trocar beijos e carícias. Lívia corre e volta para o interior da torre 1.

56 INT. - QUARTO DE LÍVIA - DIA 56

Lívia retorna ao seu quarto. Nele é recebida por Eunice. Esta está com um espelho em mãos e recebe a Imperatriz com um imenso sorriso.

Lívia senta-se em sua cama. Eunice tira sua roupa. Ela toma o espelho de sua serva. Nele vê uma nova imagem, está mais bela, com os cabelos macios e sedosos, sem nenhuma marca em sua pele.

Lívia sorri para o espelho.

57 EXT. - FACHADA DA TORRE 1 - DIA 57

Na fachada da torre 1, Lívia e Augustus estão radiantes.

Deodato surge com a carruagem que trouxe o casal. Augustus emociona-se com a despedida. Abraça Deodato, como se dali uma nova fase em sua vida fosse começar.

AUGUSTUS
(para Deodato)
Deixo em tuas mãos a casa, amaina os
espíritos, espanta os lêmures, depois
(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

AUGUSTUS (CONT'D)
vã nos encontrar.

Augustus vai em direção a carruagem, seguido por Livia. Ela ao notar que Deodato os segue, desvencilha-se de seu marido e volta em direção ao servo para lhe agradecer.

Livia segura Deodato pelo braço. Cochicha ao pé de seu ouvido.

LÍVIA
(para Deodato)
Foste útil, não me esquecerei do que fizeste...

Deodato reverte o gesto e também segura Livia pelo punho.

DEODATO
(cochichando)
Senhora, nada me deveis, eu não fiz nada...

Livia encara-o atônita.

DEODATO (CONT'D)
Não fiz nada, nem a senhora. Ela realmente adoeceu e depois o medo fez o resto.

Livia beija a testa de Deodato embarca na carruagem.

58 INT. - CARRUAGEM DE LÍVIA E AUGUSTUS - DIA

58

Augustus estranha o comportamento de sua esposa. Livia aproxima-se sorridente e cochicha.

LÍVIA
Agradecia-o por ter cuidado de ti. És precioso para mim...

O casal parte viagem. Logo depois, trocam carícias. Ouvem-se sussurros ao vento

LÍVIA (CONT'D)
Está ouvindo?

AUGUSTUS
São os deuses sorrindo...

Livia olha para a câmera e sorri. A carruagem do casal some no horizonte.

Uma nova tempestade de areia soterra as imediações.

(CONTINUED)

CONTINUED:

59 EXT. - ALTO DA MONTANHA - NOITE

59

O alto da montanha carrega um novo indício de beleza. Seu cume reflete a luz da lua cheia, o que traz um ar lenitivo para aquele deserto, em meio à tanto sofrimento.

Longa pausa dramática. Ouvem-se os gritos e brados de fúria de uma multidão próxima dali.

GRITOS DA MULTIDÃO
(em coro)
Vagabunda! Traidora! Vagabunda!

Surgem HOMENS e MULHERES; JOVENS, ADULTOS e IDOSOS que marcham em direção à beira do alto da montanha. São de diversas etnias e status sociais, todos vestem túnicas de cortes distintos.

Esta população tem uma visão panorâmica de todo o vilarejo. Os que marcharam, acomodam-se sob as rochas daquele local. Ao fundo surge amordaçada, TARPEIA. Jovem, em torno de vinte anos de idade, de pele rósea e olhos verdes. Cabelos loiros, compridos e ondulados. Não traz marcas do tempo, mas por ter sido rastejada neste trajeto, tem a pele profundamente arranhada pela areia.

Sua veste, diferentemente da multidão, é branca. Excessivamente branca, chegando a ofuscar os olhos dos que estão ao seu redor. Tarpeia agoniza, chora e grita. Até o momento em que a arremessam montanha abaixo.

Nesta ocasião, ouve-se só o soprar da areia. Cessam os gritos da multidão. Quando o corpo de Tarpeia atinge o pé da montanha, seu sangue tinge os arredores, tirando o tom dourado que havia sobre o solo nesta noite.

60 EXT. - PÉS DA MONTANHA - DIA

60

Aos pés da montanha está novamente Tarpeia, agora com cabelos presos, vestindo uma túnica de algodão cru, e um ar bem mais jovem. Não carrega indícios do tempo, ou da violência da noite anterior. Ela está acompanhada por JÚNIA, que também usa uma vestimenta de mesmo modelo e está na meia idade. Seus cabelos loiros, então grisalhos, ondulados e presos, lhe dão um ar mais senil.

Elas observam o alto da montanha, de onde os manifestantes estavam, em seguida, o vilarejo.

Aquela mesma multidão agora ocupa o largo, com atividades que mantém a economia local. São COMERCIANTES, HOMENS e MULHERES; JOVENS, ADULTOS e IDOSOS, todos com trajes distintos, mas feitos com o mesmo tecido.

Ouve-se o som de uma cítara, que lembra algo semelhante a um mantra sagrado e religioso. A população cede passagem para um

(CONTINUED)

CONTINUED:

GRUPO DE SACERDOTISAS que chega com suavidade a este comércio, como se levitassem em meio ao caos daquela aridez. Todas vestem o mesmo modelo de túnica branca, como dervixes, giram em seus eixos, olhando para o chão. Giram marcadas pelo ritmo da música.

No momento deste ritual, a população local entra em êxtase. Sente-se abençoada pelo que ali ocorre.

Tarpeia e Júnia também se emocionam com o que observam. Há uma beleza única e mágica no que as sacerdotisas apresentam. Tarpeia puxa a barra da saia de Júnia.

TARPEIA

Mãe, que mulheres são essas todas de branco?

JÚNIA

(sorrindo)

Devotas da deusa que nos protege minha filha.

TARPEIA

São lindas...

JÚNIA

Lindas... são escolhidas entre aquelas que desejam ainda mais enobrecer o seu clã...

Decidida Tarpeia encara sua mãe, sem abrir mão do seu inocente sorriso juvenil.

TARPEIA

Mãe... quando crescer serei uma delas!

Júnia, descrente do desejo de sua filha, não lhe dá atenção. Puxa-a pelo braço, elas caminham rumo ao centro do largo no vilarejo.

JÚNIA

Seria uma honra para nós... mas... sua função em nossa família ainda é casar e ter filhos...

Tarpeia volta a olhar para a direção onde as sacerdotisas estão. Seu olhar e seu sorriso são determinados. Aquilo que a jovem presenciou jamais seria esquecido. Uma branda tempestade de areia ocorre.

61 EXT. - CENTRO DO VILAREJO - DIA

61

Sozinha, Tarpeia agora está no local onde as sacerdotisas promoviam os seus rituais.

Tais festividades não são interrompidas. A cada ritual, sopra

(CONTINUED)

CONTINUED:

suavemente uma areia que torna Tarpeia mais madura, fazendo-a chegar em sua adolescência.

Várias sacerdotisas circundam-na inúmeras vezes. Sempre marcadas pelo mesmo ritmo musical. Enquanto umas giram com lenços brancos, outras jogam pétalas de rosas.

Tarpeia observa cada detalhe desta ocasião até chegar diante da torre central, inicialmente apresentada.

Rodeada por montes de areia, esta possui um pequeno vão no teto, ornado por elementos de cobre. Há um único portal de madeira maciça a sua frente, amplo e imponente. Desse vão cobreado no teto, sempre há uma fumaça intermitente.

Tarpeia fica admirada com a beleza do local e não percebe que uma VELHA SENHORA está ao seu lado. Esta, apesar de maltrapilha, chama atenção pelo seu tom cativante e logo conquista a atenção da jovem.

VELHA SENHORA

Lá dentro arde uma chama que não se apaga... e se ela se apagar, nossos homens serão tomados. Vai-se a nossa proteção, vem as tempestades de areia para estes cantos do povoado... tudo isso aqui (apontando para os arredores). É o fogo de nossa deusa... chama eterna... chama da deusa sem face... da deusa que temos em todas nós.

TARPEIA

E suas famílias? Elas não se casam?

VELHA SENHORA

(rindo)

Se casam depois dos trinta... por isso têm tanta dignidade... mas vai saber como aguentam tanto tempo sem um homem... sem um marido... devem ter umas que nem mais escolhem...

A Velha Senhora some. Tarpeia não nota, continua a observar a beleza da torre central.

FADE OUT

62 EXT. - FRENTE DA TORRE CENTRAL - DIA

62

FADE IN

FLASHBACK

No mesmo local em que conversava com a Velha Senhora, Tarpeia, criança, brinca com outras meninas. Uma destas, surge com uma boneca feita de toco de lenha. A garota nina e

(CONTINUED)

CONTINUED:

amamenta o brinquedo. Tarpeia olha para a boneca, estranha a situação, afasta-se.

Um grupo de meninos invade a brincadeira. Eles jogam areia nas meninas. Puxam os seus cabelos e as agridem. Tarpeia chora e corre. Ao fundo, encontra Júnia, anos mais nova, com um sorriso conciliador.

Tarpeia agarra o decote de sua mãe com força. Júnia surpreende-se com a reação de sua filha.

TARPEIA

Mãe... homens são insuportáveis...

JÚNIA

(tentando acalmá-la)

Mas estes ainda nem cresceram...

TARPEIA

(ríspida e assertiva)

Se assim é, saiba que não os desejo!

Tarpeia empurra Júnia e sai correndo.

63 EXT. - ALTO DA MONTANHA - DIA

63

FAILANDES caminha pelo alto da montanha. Moreno, tem em torno de doze anos de idade, é magro e tem cabelos crespos, um ar angelical que sobrevive às marcas do sol e tempestades de areia. Sua túnica de algodão é um pouco maior que o tamanho de seu corpo, o que o faz sentir mais calor, marcando suas vestes com o seu suor.

Failandes caminha com dificuldades. Descalço, seus pés afundam na areia quente e fofa que há no chão.

Por um descuido, o jovem pisa em uma lasca de madeira e se machuca. Ele chora.

Failandes tem dificuldade em colocar o seu pé ferido no chão. Aos poucos, o choro dá lugar a um ar de estranhamento. A sua frente há um grupo de jovens: são dois meninos e uma garota.

Ouve-se a gargalhada de um dos jovens que seguia a sua frente. Failandes os observa.

Mesmo mancando, ele consegue aproximar-se do grupo. Estes são ILÍRIO, jovem, alto, de cabelos compridos e loiros; ADAMASTOR, o caçula, baixinho e magrelo; e ILÍIA, de belos cabelos escuros e ondulados; grandes olhos, castanhos e curiosos. Failandes, Ilírio, Ilía e Adamastor são irmãos.

Ilírio ainda ri da situação. Mas não hesita em demonstrar sua autoridade.

(CONTINUED)

CONTINUED:

ILÍRIO
(para Failandes)
Já te disse para não andar descalço...
Failandes, vamos! Precisamos chegar
até o vilarejo ainda hoje, para
comprar o que comer!

Os quattros aproximam-se da beira do local de onde estão. Eles observam o centro do vilarejo vazio. Todos os irmãos começam a descer do alto de onde estavam.

64 EXT. - PÉS DA MONTANHA - DIA

64

Aos pés da montanha, o velho CTESEU os aguarda. Em torno dos cinquenta e cinco anos de idade, com cabelos e barba compridos, veste uma túnica de algodão com capuz, que o impede de ser marcado pelas intempéries do tempo.

Apenas Ilírio aproxima-se de Cteseu. Os dois se beijam. Cteseu tenta interagir com os outros irmãos, mas não tem sucesso. Eles ficam tímidos, em virtude do ameaçador olhar de Ilírio.

Cteseu volta a olhar para Ilírio.

Ele sorri para o irmão de Failandes, com um ar repugnante.

CTESEU
Numa próxima noite...

ILÍRIO
(cabisbaixo)
Numa próxima noite...

Cteseu some e os irmãos seguem o trajeto em que estavam.

65 EXT. - LARGO DO VILAREJO - NOITE

65

Os irmãos chegam ao largo do vilarejo ao anoitecer. Este está iluminado por fogueiras e tochas em toda a sua extensão. Surgem os moradores locais que se organizam em animadas rodas de jogatina.

Entre os irmãos, Ilírio é o mais atinado. Junta-se aos grupos, furta dinheiro em uns, faz apostas em outros. A noite torna-se cada vez mais longa e animada.

Outros moradores locais chegam com caças e vinho. Na ausência do sol, longe do clima árido local, todos estão animados, interagem e celebram entre si.

Forma-se uma imensa fogueira ao centro. Todos os presentes participam de uma grande dança, com um ritmo próprio e bem demarcado.

Ventos fortes formam uma tempestade de areia. Casas são

(CONTINUED)

CONTINUED:

destelhadas. Destroços atingem o largo, ferem alguns moradores. Os que conseguem escapar do soterramento, começam a correr.

Ilírio, Adamastor e Ilía escapam. Mas, com o pé ferido, Failandes tem dificuldades em correr, começa a ficar soterrado no caminho até a montanha, de onde vieram.

Entre o cansaço e o medo, ele fica cada vez mais distante de seus irmãos. Somente após um longo período, mesmo sob a forte tempestade de areia, em um último ímpeto de força, Failandes consegue libertar-se.

66 EXT. - ALTO DA MONTANHA/CASEBRE DE FAILANDES - NOITE

66

Ainda sob a forte tempestade, Failandes consegue chegar ao extremo oposto do alto da montanha. Neste, está o casebre onde ele mora com seus irmãos.

De formas arredondadas e uma única grossa porta de madeira na entrada, o casebre tem as paredes caiadas de branco, já consumidas pelo tempo.

Qual não foi sua surpresa, ao perceber que seus irmãos haviam trancando-o para o lado de fora. Era sua última chance. A tempestade ainda o assolava.

Failandes faz de tudo para abrir a porta, grita e chora.

FAILANDES

(chorando)

Abre! Abre! Eu tenho medo Ilírio! Abre a porta!

ILÍRIO

(rindo)

Deves perder o medo!

Failandes senta-se ao chão. Cobre o rosto para areia não lhe ferir os olhos.

FADE OUT

FADE IN

A tempestade cessa. A porta do casebre, então, é aberta.

Enquanto Failandes entra, ouve-se Ilírio tentando controlar as gargalhadas para manter sua posição autoritária.

ILÍRIO (CONT'D)

(V.OFF)

Entra e cala essa choradeira!

(CONTINUED)

CONTINUED:

67 INT. - CASEBRE DE FAILANDES - NOITE

67

Internamente, o casebre é minúsculo. Há um forro de palha que permite a ventilação. Mas de nada adianta, pois Ilía é obrigada a acender uma fogueira para espantar os insetos.

Os irmãos têm poucos pertences. Em um canto, ao lado de roupas e mantas, há um pote de barro para armazenar água.

Failandes choraminga, deita-se. Momentos depois, seus irmãos adormecem. Ele, abatido pelo sofrimento, observa o interior de sua casa.

FADE OUT

FADE IN

No auge da madrugada, o silêncio toma conta. A fogueira já não está mais acesa. Os insetos deram trégua. Todos dormem, exceto Failandes que mantém seu olhar tomado por seus pensamentos.

Ao fundo, Ilírio acorda. Nota-se que ele observa Failandes, procura saber se ele está acordado. Failandes, tenta disfarçar, cobre-se com sua manta.

Ilírio rasteja em sua direção. Ele o apalpa, encoxa, tira sua manta e vira-o de frente. Ergue as pernas de seu irmão e o estupra. Failandes não demonstra resistência, deixa transparecer que aquilo é uma rotina em sua vida.

Ao fundo, Ilía está acordada. Presencia tudo o que ocorre. Failandes nota então, o olhar de sua irmã.

Ilía e Failandes encaram a câmera.

A jovem observa seu irmão com pena, vira seu rosto, deixa que Ilírio termine o seu serviço.

FADE OUT

68 EXT. - TORRE CENTRAL/CASA DE TARPEIA - DIA

68

Sozinha, Tarpeia continua a observar a torre central. Ela começa a caminhar e afasta-se do largo do vilarejo. Segue o seu trajeto, mais pensativa do que nunca.

CROSS FADE

Ela cruza diversas ruelas até chegar em sua casa. Uma das mais distantes casas do vilarejo, marcada pelo sol da região.

Tarpeia está encharcada de suor, mas nada a impedia de ficar ali, observando a moradia de sua família.

Rodeada pela areia quente e fofa, o local é uma construção de

(CONTINUED)

CONTINUED:

linhas retas, paredes caiadas de branco, teto de palha e chão de areia batida. Há apenas uma porta e uma janela em sua fachada.

69 INT. - CASA DE TARPEIA - DIA

69

Tarpeia entra em sua casa e observa o interior de sua construção. Não há mobílias ou cômodos definidos. Há apenas uma divisão interna que separa a manta onde seus pais dormem, do restante da casa. Pelo chão, há outros tecidos estirados onde provavelmente seus irmãos durmam ou interajam socialmente. Ao canto, há um fogareiro e utensílios de cozinha, onde os alimentos são preparados.

Tarpeia senta-se ao centro. Aos poucos, seus seis irmãos surgem ao seu redor, como memórias que vêm aos seus pensamentos. Todos são loiros, de cabelos encaracolados, e olhos verdes; mas, diferentemente de Tarpeia, têm a pele marcada pelo sol. Todos vestem o mesmo modelo de túnica que a sua irmã.

Bem quista, ela é a caçula, mimada por todos. Passa dos braços de JUVÍLIO para o colo de GAUDÍNIO e os AFAGOS de TERMINUS, para então, cavalgar nas pernas de MARCUS e fazer travessuras com TARSILA e DRUSILA.

DRUSUS, o patriarca, chega à sala. Sua túnica de algodão, está puída pelo tempo, possui remendos. Há um sebo em seu semblante, seu cabelo e sua barba, que o destoa de seu discurso.

DRUSUS

(olhando para seus filhos)
Linhagem e descendência! Tarpeia,
Juvílio, Gaudínio, Terminus, Marcus,
Tarsila e Drusila: filhos, vocês são
linhagem e descendência!

A câmera mostra o rosto de cada um dos filhos de Drusus, até voltar a acompanhar o seu discurso.

DRUSUS (CONT'D)

O tempo não apaga nem as memórias, nem
as relações com nossos antepassados...
pelo contrário, emanam a riqueza que
todos nós carregamos... pois tratem de
casar e trazer dotes para o prosperar
de nossa família...

Os irmãos procuram não dar atenção ao próprio pai. Drusus tem uma certa rabugice. Por vezes fala sozinho, como se tivesse ouvintes devotos de seus feitos e suas conquistas. Ele espalha os documentos e mapas de suas propriedades pela casa.

(CONTINUED)

CONTINUED:

DRUSUS (CONT'D)

(falando sozinho)

Há quem me chame de tolo... quem bradou
pela extensão dos arredores de nossa
sociedade... mas não venderei os
arredores desta casa... onde há a
possibilidade de cultivo... há
possibilidade de dotes para os meus
rebentos... há possibilidade de futuro...
que mais combatentes defendam nossa
sociedade para que seja um guardião de
vossas terras...

Apenas Tarpeia lhe dá atenção, mas acaba não retribuída pelo
seu próprio Pai. Mesmo assim, ela continua a observá-lo com
um ar pensativo.

Júnia volta para o centro da casa.

JÚNIA

(para Drusus)

Não sejas tolo de falar destes
assuntos em frente aos nossos filhos...
ainda o cobrarão por não os enviarem
de fato às batalhas...

Tarpeia e seus irmãos riem. Todos os irmãos no centro da casa
acomodam-se para dormirem.

70 EXT. - CASA DE TARPEIA - NOITE

70

Ao lado de fora da casa, o sol se põe.

O vento torna a soprar a areia pela região. Ouve-se Júnia
ameaçar a retomar sua discussão com Drusus. Ele a interrompe,
e seus filhos dão mais risadas.

DRUSUS

(V.OFF)

Sabes que tens filhos corajosos... prezo
por cada um deles... nenhum se furtaria
à batalha...

CORO DOS IRMÃOS

(V.OFF)

(rindo)

Boa noite, pai!

Júnia arfa, mas fica quieta não responde. Seus filhos
novamente dão risadas.

Longa pausa. Silêncio. Todos dormem.

FADE OUT

(CONTINUED)

CONTINUED:

71 EXT. - MARGENS DO POVOADO - NOITE

71

FADE IN

Em uma noite de lua cheia, sob um braseiro da fronteira, ouvem-se gemidos do gozo ao prazer. Logo em frente, Drusus, Juvílio, Gaudínio, Terminus e Marcus participam de uma grande orgia com outros homens e mulheres, todas personagens de nossa trama, já apresentados, ou não. Mortos, ou ainda vivos.

72 INT. - CASA DE TARPEIA - DIA

72

Dias depois, ao entardecer, Drusus decide receber membros da alta sociedade em sua casa. Era algo de costume, pois, neste momento, todos arrumam a casa, uma rotina da família. Com pás improvisadas, todos fazem de tudo para tirar a areia que invadiu o local.

Enquanto Tarsila e Drusila auxiliam Júnia com os afazeres domésticos, Tarpeia chama a atenção por tocar lira ao canto da sala. Ela ensaia seus acordes.

Cantarola algo incompreensível. Seu pai, admira-a com satisfação, sua mãe com desprezo e repúdio.

DRUSUS

(para Júnia)

Já temos em casa quem seja responsável por bordados e fiação. Precisamos é de alguém para arte, música e poesia...

Revoltada, Júnia afasta-se de Drusus. Ele e sorri para a sua filha.

FADE OUT

73 INT. - CASA DE TARPEIA - NOITE

73

FADE IN

Anoitece. Ao centro da casa Tarpeia, canta e toca para os convidados. São homens e mulheres da alta sociedade, os quais não pertencem à realidade da família. Todos os convidados vestem túnicas de algodão cru. Mas, diferenciam-se por ornamentos atemporais que carregam.

Entre eles, estão Lúcio Marcio e FÁBIA CORNÉLIA. Ele, veste os mesmos trajes da sequência anterior. Ela, obesa, em torno dos setenta anos de idade, veste uma túnica de algodão comprida, como um vestido imperial. Para tentar aproximar-se da alta sociedade, Fábica Cornélia está com a maquiagem carregada, a qual identificamos ser a dona dos mesmos lábios que agonizavam anteriormente. Ela tem um penteado esculpido, porém, nem um pouco atraente. Lúcio e Fábica trocam olhares. Ele ri. Não consegue disfarçar a aparência ridícula de sua esposa.

(CONTINUED)

CONTINUED:

FIRMINO

(V.OVER)

(rindo)

Acho que Fábria Cornélia, a matriarca da família, foi quem iniciou tudo. Boa e decente. Meiga com os filhos, doce com os netos. Seus olhos sempre carinhosamente voltados para alguém.

Longa pausa. Gradativamente a ira toma conta do discurso de Firmino.

FIRMINO (CONT'D)

Mas Fábria Cornélia era a pior de todas, pois acreditava que era boa. E eu não suporto gente boazinha, que com sua bondade continua a distribuir o mal, (gritando) como se tivesse fazendo um grande bem!

O grito de Firmino ecoa pelo local.

Silêncio.

Constrangidos, todos procuram de onde veio aquele barulho, alguns desconfiam de TARQUINIO CLAVO, arúspice da região.

Poucos estão ao seu redor, sobretudo, por ele estar armado. Clavo carrega um fino e afiado punhal cravejado de pedras preciosas.

Tarquínio olha para Tarpeia sorrindo, em seguida olha para Drusus, que fica enciumado. A jovem encerra sua apresentação.

TARQUINIO

(para Drusus)

Que encanto!

DRUSUS

(tentando conter-se)

É a joia de nossa família!

TARQUINIO

Já está prometida? Digo isso porque meu filho, Cassius, já está em idade de se casar...

DRUSUS

(irônico)

Nada me daria mais gosto do que esta união...

Juvílio, Gaudínio, Terminus e Marcus endossam o ciúme do pai. Coradas, Tarsila e Drusila, baixam a cabeça. Fingem estarem

(CONTINUED)

CONTINUED:

desatentas ao que ocorre.

Temendo o futuro de sua irmã, Juvílio logo interfere na conversa.

JUVÍLIO
(para Drusus)
Perdoa-me pai, conheço a família de Clavo... Sei que são de boa índole... boas tradições, mas o mesmo não posso dizer de seu filho...

Constrangido, Drusus interrompe Juvílio.

DRUSUS
(irritado)

Cala-te! Como te atreves a insultar um convidado?

JUVÍLIO
(tentando convencer Drusus)
Mas pai... Cassius é um estulto! Nos rouba a cada dia... no comércio, na jogatina...

DRUSUS
(em um ultimato)
Juvílio!

Juvílio é consolado por seus irmãos. Todos se afastam. Com a discussão, os outros convidados de Drusus deixam o local. Antes de sair, Lúcio Marcio e Fábila Cornélio olham para a câmara. Eles estão bêbados.

Tarpeia, mantém o seu olhar vidrado ao vivenciar algo que foge de sua rotina. Drusus tenta restabelecer a ordem no local.

DRUSUS (CONT'D)
Perdoe-me Clavo! Deves saber como é difícil educar adequadamente aqueles que trarão nossos dotes futuros...

TARQUINIO
Espero que consideres a proposta... Sei que meu filho padece de pequenos desvios morais... a companhia de uma família tão honrada faria muito bem para ele...

Drusus sorri. Respira fundo ao reestabelecer a ordem.

DRUSUS
Percebeste que minha filha foi criada mais livremente? Seria de bom tom ela aceitar esta união, não?

(CONTINUED)

CONTINUED:

Tarquínio sorri. Tarpeia retribui. Ela pede a palavra. O arúspice e seu pai acreditam que tenham cumprido seus objetivos. Drusus abraça Tarpeia, pai e filha trocam olhares e carícias.

DRUSUS (CONT'D)

Que acha de casar com Cassius, minha filha?

TARPEIA

Muito me honra o interesse de Tarquínio, meu pai...

Toda família de Tarpeia não consegue conter as lágrimas. Um misto de ciúmes e felicidades toma conta de todos, antes mesmo que Tarpeia conclua suas palavras...

TARPEIA (CONT'D)

Mas sabes que sou devota de nossa deusa...

Um longo silêncio toma conta de todos. Tomado pela ira, Drusus dá um tapa na cara de Tarpeia.

Mesmo com a reação inesperada de Drusus, todos os irmãos respiram aliviados por conterem a caçula. O pai volta a insultar a filha.

DRUSUS

Cala-te! Suma daqui!

Tarquínio Clavo ampara Tarpeia. Tenta afasta-la de seu pai.

TARQUÍNIO

(conciliador)

Não! Não é necessária esta correção... não achas nobre o pedido de tua filha? Ela resguardará nossa nação...

DRUSUS

(incrédulo)

Ela sempre fala dessa história desde que era menina... mas não leva jeito para a coisa... e para ser honesto... prefiro casá-la.

Tarquínio esboça um sorriso maquiavélico. Levanta-se e vai em direção à porta da casa, mas, antes despede-se de Tarpeia.

TARQUÍNIO

Por hoje está bom... a hora já se faz... mas minha menina... creio que gostarás de saber que não pouparei esforços em informar teu desejo às sacerdotisas da torre central.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Todos da família ficam estarelecidos. Já não têm forças para reagir. Drusus sente uma forte pontada no peito e é amparado por Júnia. Gaudinius contém Juvílio e seus irmãos. Em meio ao caos, apenas Tarpeia sorri. Ela corre, beija e abraça Tarquinio. Drusus reage.

DRUSUS
(para sua família)
Honrem seus status! Contenham-se!
(para Clavo) E você... ignore a vontade
de minha filha...

TARQUINIO
(desafiando Drusus)
Não se preocupe... as vezes, a vontade
dos deuses surge assim, meio estranha,
em momentos como este...

Tarquinio sai.

Tarpeia, no extremo oposto do imóvel, observa o sofrimento de seus pais ao centro. Observa também o sofrimento de seus irmãos, mas não contém sua alegria.

Drusus e Júnia, sentados no centro da casa, agora sofrem, sem lágrimas. São iluminados apenas pela luz do luar que vem das áridas imediações.

74 INT. - CASA DE TARPEIA - DIA

74

Toda a família retorna para a posição no centro da casa. Todos estão abatidos, marcados pelas lágrimas que ali passaram. Exceto Tarpeia, que ainda sorri, está ansiosa. Todos não trocam olhares, apenas tomam as mesmas posições que ocupavam na sequência anterior.

Batem à porta. Todos ficam assustados, retomam os seus afazeres, saem da sala. Não era de seu costume, mas, Júnia decide ir atender. Apenas Tarpeia fica ao centro da casa.

Quem chega é AQUILANA. Senhora de meia idade, dona de um rancor próprio, cujo sorriso cínico não tem capacidade de ocultá-lo. Ela veste uma túnica de algodão branca, como as dervixes apresentadas no início da trama. Aquilana encara Júnia.

AQUILANA
A jovem Tarpeia?

Tarpeia ao ouvir seu nome corre até a porta. Pelos trajés, reconhece que Aquilana é da torre de sua devoção. Tarpeia sorri, Aquilana retribui, sem titubear, ela conduz a senhora para dentro de sua casa.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Ao canto, Júnia observa a alergia de sua filha. Tenta interromper a conversa e a empatia que entre as duas surgia, servindo-as intermitentemente com comidas e outras guloseimas.

CROSS FADE

Júnia apoia-se na porta da casa. Está abalada. Não tem mais condições de reagir àquela situação. Seus pés atolam na areia quente que invade o batente da porta. Qual não foi sua surpresa ao ver Aquilana levantar-se e ir até sua direção. Tarpeia fica ao centro da sala, sozinha, mas em êxtase e alegria. Aquilana encara Júnia.

AQUILANA (CONT'D)

Estou satisfeita... e acredito que nossa deusa também. Em uma semana viremos buscá-la.

TARPEIA

(do centro da sala)

Eu estarei pronta!

JÚNIA

(ríspida)

Ela sempre esteve pronta... agora nós é que teremos de nos acostumar...

Tarpeia começa a observar cada detalhe de sua casa. Seus pensamentos são tomados por sons, imagens e memórias de sua infância. Quando ela volta a olhar para porta, toda sua família está lá, ao lado de Júnia. Eles encaram Tarpeia. A areia volta a invadir a casa.

75 EXT. - DEPÓSITO DE LENHA - DIA

75

Em um outro extremo, do alto da montanha, há um grande depósito de lenha. Failandes, Ilírio, Ilía e Adamastor trabalham no empilhamento e organização deste material, que gera um certo estranhamento. Em condições tão áridas não haveria como tal vegetação ter brotado por ali.

Vez ou outra, os irmãos recebem um comerciante ou um rebanho de animais que transportam o material, descendo-o até o comércio do vilarejo.

Ilía permanece de cabeça baixa. Não consegue encarar seus irmãos diretamente. Ilírio percebe o constrangimento instaurado, mas prefere não questionar seus irmãos.

Failandes encara Ilírio por alguns instantes, mas desiste de agir.

CROSS FADE

Ilía e Adamastor retornam para o casebre. No depósito, sobram

(CONTINUED)

CONTINUED:

Ilírio e Failandes. Este, está tomado por um visível desconforto, ele encara o seu irmão em busca de respostas. Ilírio percebe.

ILÍRIO
(desconfiado)
O que quer?

FAILANDES
Nada...

ILÍRIO
Então trabalha!

Failandes passa a não disfarçar sua libido. Sua ereção torna-se visível. Ele caminha até o seu irmão, enfia a mão em sua túnica e começa a masturbá-lo. Ilírio não esperava por esta atitude. Sorri. Seus olhos brilham, ansioso, ele começa a tremer e suar frio.

ILÍRIO (CONT'D)
(falando baixinho)
E agora?!

Ilírio beija Failandes. Este, não esperava tal reação. Fica trêmulo, é arrastado por seu irmão até um monte de areia que havia perto. Ilírio deita-se no chão, colocando Failandes sobre o seu ventre, penetrando-o.

Failandes cavalga sobre seu irmão, contorce-se diante do gozo. Ilírio, neste momento, deixa de ostentar seu poder, entrega-se ao prazer. Os irmãos trocam beijos e carícias.

Um brando sopro de areia faz Failandes retomar a consciência daquilo que fazia.

Ele pega uma pedra que vê nas proximidades e desfere uma série de golpes na cabeça de seu irmão.

Ilírio não reage. Morre. Seu sangue escorre pelas mãos de Failandes, mancha sua roupa. Este sente-o gozar.

Failandes encara a câmera assustado.

Ele levanta-se e olha para o seu irmão. Fica confuso. Não sabe como agir diante daquilo que cometeu.

CROSS FADE

Anoitece e Failandes decide fugir. Corre com uma força e uma velocidade com as quais nunca fora visto anteriormente.

76 EXT. - RUAS E VIELAS DO VILAREJO - NOITE

76

Failandes percorre todas as imediações do vilarejo. Todas as vielas e fachadas de suas construções. As ruas estão vazias.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Quanto maior sua velocidade, maior fica a distância que ele tem a percorrer. Somente após longo período o dia nasce.

77 EXT. - PÉS DA MONTANHA - DIA

77

Na encosta da montanha o calor é intenso. A túnica de Failandes fica encharcada de seu suor.

Ouve-se um pelotão marchando. Gritos de guerra incompreensíveis ecoam pela paisagem.

Failandes fica apreensivo. Não sabe o que pode lhe acontecer. Em uma região desértica, diante do crime que cometeu, não havia onde se esconder.

DOIS SOLDADOS afastam-se do pelotão e vão em sua direção. Sem hesitar, levam Failandes ao CENTURIÃO da tropa. Todos os soldados vestem túnicas de algodão, moldadas com artefatos de metal no peito, carregam espadas e lanças de diferentes tipos.

TODOS OS SOLDADOS mantêm silêncio. O Centurião ergue Failandes pelos braços examinando-o. Vê o sangue que mancha sua túnica. Fala algo ao seu pelotão, o qual Failandes não entende. Todos os soldados dão gargalhadas.

78 EXT. - REGIÃO DESÉRTICA - DIA

78

Anos depois, e longe dali, Failandes, visivelmente mais velho, passa a acompanhar o pelotão. Veste os mesmos trajes que a tropa. Agora é tratado pelo Centurião de maneira mais afetiva, mais próxima. Enquanto marcham, os dois trocam olhares.

Por um momento Failandes torna seu olhar pensativo, absorto no horizonte.

O pelotão continua a marchar. Todos estão atentos para a formação de guerra anunciada. Eles passam por Ilía, mas não notam sua presença. Ela sorri e olha para a câmera de forma doce e amável.

Uma tempestade de areia faz todos sumirem no horizonte.

79 INT. - CONDENAÇÃO DE FIRMINO

79

Ainda na alta caixa de acrílico, Firmino apoia-se nas paredes. Falta-lhe o ar. A câmera o observa como um animal enjaulado. Dentro do foco de luz aceso, ela percorre de um lado ao outro, mostrando sua degradação.

Firmino arfa, respira fundo na tentativa de recuperar seus últimos instantes de vida. Ouve-se que quem o observa, volta a abrir a garrafa e tomar sua taça de vinho.

Exausto, Firmino recobra sua respiração e retoma os seus

(CONTINUED)

CONTINUED:

relatos. Olha para um ponto fixo, recordando-se de algo que lhe vem à mente. Firmino deixa de encarar a câmera.

FIRMINO

(contido, quase monocórdico)
Seguiria à risca o meu destino.
Fecharia os seus olhos. Esperaria que todos morressem até que pudesse gozar a minha liberdade de vê-los partir.
Lúcio Marcio teria sido um bom pai...
teria sido... sempre foi uma promessa guardada em seus olhos caídos e mansos. Sempre ficava a nos prometer. Porque fazia promessas se não as cumpria? Nunca vi nenhum escravo sair de sua casa se não morto. Foi então que tracei como meta...

Neste instante a câmera mostra as feridas que se formaram em seus lábios.

FIRMINO (CONT'D)

...todos daquela família sairiam de lá como os escravos que tanto humilharam.

80 EXT. - ALTO DA MONTANHA - DIA

80

No alto da montanha, homens e meninos praticam exercícios, sempre atentos às necessidades militares de suas terras.

Sob sol escaldante, Tarpeia chega ao local acompanhada de seus irmãos. Ela observa todos que passam por ali. São homens, que, definitivamente, não lhe agradam.

Os irmãos chegam a segurar Tarpeia e apontar para os detalhes dos corpos masculinos que malham na sua frente.

Irritada, Tarpeia consegue desvencilhar-se. Ironicamente, encara Juvílio, Gaudínio, Terminus e Marcus. Sorri e acena negativamente para todos.

TARPEIA

(assertiva)
Não existem homens mais belos que meus irmãos. Aqui todos fedem, estão suados. São tolos. Não é daqui que vou escolher um pretendente. Aliás, não preciso de um pretendente.

Juvílio, Gaudínio, Terminus e Marcus entreolham-se desanimados. Tarpeia deixa-os para trás e começa a caminhar sozinha de onde veio.

81 INT. - CASA DE TARPEIA - DIA

81

Tarpeia encontra-se só, no centro de sua casa. Olha fixamente

(CONTINUED)

CONTINUED:

para a porta. Como em uma ampulheta, parte da areia do chão começa a encobri-la. Ao fundo, Júnia atravessa a casa diversas vezes. Está focada em suas atividades. Encara sua filha com um olhar frio e ríspido.

Vez ou outra, ouvem-se os prantos de Drusus. Junia interrompe seus afazeres e vai acudi-lo. O casal discute, e ela volta a atravessar a sala, insistentemente.

Os irmãos de Tarpeia passam a seguir Júnia. Seus irmãos interagem com a jovem que retribui.

Tarpeia mantém seu olhar fixo.

Batem à porta novamente. A família fica desconcertada com a situação. Tarpeia, desta vez é quem vai atender. Ao lado de fora não há ninguém. Apenas uma robusta carruagem de mogno escuro, puxada por quatro grandes cavalos brancos.

Toda a família de Tarpeia, exceto Drusus, corre, chegando primeiro ao lado de fora da casa.

Aquilana desce da carruagem, e não é bem quista pela família, acena então para Tarpeia que vem lhe retribuir o seu carinho. De dentro da casa um GRUPO DE SACERDOTISAS aparece com um pequeno baú de madeira.

AQUILANA

(sorrindo)

Tarpeia. Seus pertences. Já é tempo de partirmos...

Todos estranham o feito. Não fica claro como elas entraram e embalaram tanta coisa em tão pouco tempo. Pela recepção pouco acalorada, Aquilana somente sorri. A mãe e os irmãos de Tarpeia ficam sem reação. São tomados por uma inércia que os tornam incapazes de reagir àquele momento.

Tarpeia aproxima-se de sua família para a despedida. Tenta abraçar Júnia, que de maneira ríspida, pega sua filha pelo decote e cochicha em seu ouvido.

JÚNIA

Pense o que quiseres, mas não se esqueça: é de medo que o amor é feito!

Tarpeia encara sua mãe. Não fala nada. Contém suas lágrimas.

Juvílio, Gaudínio, Terminus e Marcus não contém as lágrimas. Tarpeia passa por todos aos prantos. Marcus beija sua irmã no rosto. Arfando, encara-a por um instante.

MARCUS

(contendo as lágrimas)

Fica. Pela tradição... pela família... por nós...

(CONTINUED)

CONTINUED:

Impaciente, Aquilana afasta-a de sua família.

AQUILANA
Venha. Pela fé... pela devoção...

Tarpeia acena para sua família. Está incerta da decisão que havia tomado. Ora olha para carruagem de Aquilana, ora olha para sua casa. Até cair em uma incontrolável crise de choro.

82 INT. - CARRUAGEM DA TORRE CENTRAL - DIA

82

Aquilana acomoda Tarpeia ao fundo da carruagem e senta-se ao seu lado. O grupo de sacerdotisas que havia carregado seus pertences vai na parte da frente.

Aquilana tenta conter os prantos de Tarpeia. Essa chora descontroladamente ao ouvir a voz de seu pai.

DRUSUS
(V.OVER)
É de medo que o amor é feito...

TARPEIA
(aos prantos)
Pai! Pai!

Tarpeia grita pela janela. Ao lado de fora da carruagem vê que Júnia segura os seus filhos. Esta, e em um ultimato, coloca todos para dentro de casa.

JÚNIA
De todos nós ela foi a única que teve
direito a uma escolha... E ela escolheu.
Entremos.

Dentro da carruagem, Tarpeia encara as sacerdotisas. Mas, não consegue conter as lágrimas.

Aquilana volta a acariciá-la tentando contê-la. A viagem torna-se cada vez mais desagradável.

As sacerdotisas que estão à frente começam a cochichar. Uma delas é JULILA: jovem, magra, de cabelos escuros, compridos e escorridos. Não há vestimenta da torre central que lhe sirva, tamanha é sua magreza. Por este fato, Julila carrega um rancor intermitente.

JULILA
Elas são todas iguais: primeiro
imploram para serem aceitas, depois é
essa choradeira sem fim.

AQUILANA
Cala-te Julila! Do que falas? Tu não
(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

AQUILANA (CONT'D)
te portaste melhor!

Aquilana irrita-se com Tarpeia. Pega-a pelo decote, chacoalha-a. A jovem demora para conter as lágrimas.

AQUILANA (CONT'D)
Agora basta! Nem uma lágrima a mais!

83 EXT. - TORRE CENTRAL - NOITE 83

A carruagem para na frente da torre central. Um OUTRO GRUPO DE SACERDOTISAS aproxima-se e descarrega os pertences de toda viagem. Todos entram na torre. Empurrada pelo vento e pela areia, a porta fecha-se sozinha.

84 INT. - TORRE CENTRAL - NOITE 84

Tarpeia vai à frente de todas que a acompanham. Fica impressionada com a estrutura interna, a qual destoa totalmente da fachada anteriormente exibida. A torre central é formada por amplos corredores arqueados de pedra e madeira.

Tarpeia observa atentamente cada detalhe de sua nova morada.

Durante um tempo, ela caminha sozinha enquanto observa os corredores. Até que finalmente, encontra as outras sacerdotisas. Elas entram e saem dos seus quartos.

Em determinado ponto do corredor, ela chega ao grande vão onde fica a chama da deusa: contornada por grades de cobre, que levam ao orifício central do teto. Uma escultura nobre e estruturada que impede que a chama seja atingida pela areia. Em sua base, há orifícios por onde se insere a lenha que mantém o fogo aceso.

Todas as sacerdotisas juntam-se em um ritual único, como em sua infância.

Dançam e giram ao redor da chama. Alimentam o fogo com a lenha que guardam nos arredores, enfeitam o vão central com pétalas de rosas.

Ao fundo, Tarpeia vê mais jovem, ao lado de sua mãe, no tempo em que era criança e havia despertado sua devoção. Emocionada com a recordação, ela chora.

85 INT. - QUARTO DE TARPEIA - DIA 85

Tarpeia acorda. Está em uma pequena cama, rodeada por jovens devotas. Todas, de diferentes etnias, vestem o mesmo modelo de traje que as demais sacerdotisas. São crianças, com no máximo cinco anos de idade.

Por um instante ela demora em compreender onde está. Fecha os olhos em busca de relembrar algo em sua memória, mas não

(CONTINUED)

CONTINUED:

consegue discernir.

Ela fica surpresa ao perceber que, agora, veste uma túnica de algodão branca, como as demais sacerdotisas. As jovens riem do seu estado. Tarpeia observa-as por um longo tempo.

Tarpeia então, reage. Dá risadas com as outras jovens. Enquanto todas se divertem, uma delas bate a cabeça na coluna da construção e começa a chorar. Todas as jovens aderem ao coro. Choram alto e de maneira estridente. Assustada Tarpeia levanta-se e sai.

86 INT. - OUTRO VÃO DA TORRE CENTRAL - DIA

86

Tarpeia caminha pelos corredores da torre central. Ela observa os detalhes de sua construção ao passo que é observada pelas sacerdotisas que ainda não a conheciam.

Ao final deste corredor, ela chega em um outro vão que separa os quartos das jovens das demais grã-sacerdotisas.

Tarpeia é tomada pela beleza do local: um jardim forrado por ramos de coroa de Cristo que brotam de uma areia fina, fofa e macia.

Em sua extremidade há uma estátua: um cupido de bronze, o qual os passarinhos deleitavam-se em seu rijo membro que urinava uma água pura e cristalina.

Tarpeia acha graça da ocasião. Ela volta a observar ao seu redor. Percebe que as sacerdotisas que ali passam deixam de encará-la.

Aquilana encontra-a no vão, esforça-se em não perder a paciência com a jovem.

AQUILANA
(irônica)
Retorne aos seus afazeres...

87 EXT. - SACADA DA TORRE 2 - DIA

87

Na sacada da torre 2, Firmino observa Fábila Cornélia. Sob um sol escaldante, ela dorme de barriga para cima. Está ali desde que voltou da casa de Drusus. Descabelada e com a maquiagem derretida, ronca como uma leitoa.

Firmino olha para os arredores e para a sacada da torre 1. Teme que seja observado. Mas não encontra ninguém. Por um momento ele fica ali, observando. Ri da situação em que se encontra Fábila Cornélia.

FIRMINO
(V.OVER)
(irônico)
Foi na sacada da torre... em um momento
(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

FIRMINO (CONT'D)

de descanso. A velha gorda se esticava
por lá...

Firmino sai da sacada.

FADE OUT

88 INT. - COZINHA DA TORRE 2 - DIA

88

FADE IN

Firmino entra na cozinha da torre 2, um lugar amplo e vazio. Apenas com uma porta, iluminado pelo reflexo da luz nos arredores. Há apenas uma grande bancada central, com alguns alimentos e bandejas, pratos e talheres de prata. Firmino olha para bancada.

FIRMINO

(V.OVER)

Foi o tempo em que pude receber do
caixeiro viajante um frasco grande de
vidro leitoso. Dei-lhe todas as minhas
economias mas fiz questão de dizer que
era aos mandos de Lúcio Marcio...

De trás da bancada, Firmino tira o frasco e por um tempo,
admira-o com afeto.

FIRMINO (CONT'D)

Aqueles cem sestércios compraram o seu
mais poderoso veneno contra ratos. A
pior das pragas que enfrentava naquele
momento. (Entre a ironia e o sarcasmo)
Com toda cautela, fui informado de
bastavam poucas gotas para matar
alguém por asfixia. Aquilo soou como
música para os meus ouvidos. (Rindo e
imitando a voz do caixeiro) "Lave as
mãos imediatamente se nele tocar, todo
cuidado é pouco"...

Sorrindo, Firmino abre o frasco, coloca-o sobre a bancada.
Monta uma bandeja com figos e uma jarra de vinho branco.
Pinga gotas dos venenos sobre os frutos e com a bandeja, sai.

FADE OUT

89 EXT. - SACADA DA TORRE 2 - DIA

89

FADE IN

Na sacada da torre 2, Firmino acorda Fábria Cornélia. Ele
imediatamente, estampa um cínico sorriso em seu semblante.
Cornélia arranca-lhe a bandeja das mãos. Somente após o
primeiro gole de vinho, ela sorri e com um gesto, agradece-o

(CONTINUED)

CONTINUED:

e o dispensa logo em seguida.

FADE OUT

90 INT. - COZINHA DA TORRE 2 - DIA

90

FADE IN

Sorridente, Firmino retorna à cozinha. Ele retoma sua rotina, organizando o que está sobre a bancada. CARMILA entra na cozinha. Serva da família, tem em torno de trinta anos de idade. Alta, morena, branca, de cabelos pretos e compridos, veste uma túnica idêntica à de Fábila Cornélia. Difere-se apenas pelo fato de estar com o cabelo enrolado em um torso do mesmo tecido.

Atônita, ela olha para FIRMINO.

FIRMINO

Foi retomar a minha rotina na cozinha, que Carmila, a serva esbaforida, entrou na cozinha pedindo ajuda. A senhora não se sentia bem...

O olhar de Carmila causa estranhamento. Não fica claro se ela é ou não cúmplice de Firmino.

FADE OUT

91 EXT. - SACADA DA TORRE 2 - DIA

91

FADE IN

Firmino e Carmila retornam para a sacada. Fábila Cornélia está morta, na mesma posição em que estava quando foi acordada por Firmino.

FIRMINO

Eu fui o mais rápido que pude, mas não cheguei a tempo de observar o seu último suspiro. Não importa. Ela era velha. Devia ter morrido mais cedo, não devia ter me dado tanto motivo.

92 INT. - QUARTO DE TARPEIA - DIA

92

Tarpeia volta ao seu quarto. Está novamente rodeada por jovens devotas. Todas gritam, choram. Ela troca fraldas e dá banho mas não obtém sucesso. Fica furiosa pelo descontrole que enfrenta.

A histeria das crianças só aumenta. Até que CORNÉLIA entra em seu quarto para lhe auxiliar. Esta, assim como Tarpeia, é oficiante, de mesma faixa etária. Cornélia chama a atenção por suas formas rechonchudas e generosas gargalhadas.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Imediatamente todas as jovens vertem do choro ao riso.
Tarpeia fica surpresa com tamanha reação.

As jovens recobram a compostura. Cornélia imediatamente para de sorrir. Agora séria, ela encara Tarpeia e cochicha ao pé de seu ouvido.

CORNÉLIA

(cochichando para Tarpeia)

Será mais fácil se fingires afeição,
paciência... aqui muitas oficiais
fingem tudo o que podem e o que não
podem...

Tarpeia e Cornélia trocam olhares confidentes. Fazem de tudo para conter as gargalhadas. Voltam a entreter as jovens de modo cúmplice e amigável.

Quando Tarpeia toma controle da situação, Cornélia sai.

93 INT. - CORREDOR DA TORRE CENTRAL - DIA

93

Cornélia caminha por um dos corredores da torre central. Carismática, é bem quista pelas jovens que a rodeiam. Até que encontra Julila e CAMILA, esta, uma outra rabugenta e magrela sacerdotisa. Ambas não lhe retribuem o sorriso.

Ao fundo do corredor, Tarpeia observa a abordagem. Cornélia tenta não a encarar, mas Julila estica a perna, fazendo com ela tropece em sua saia e caia no chão. Cornélia corta o rosto e chora. Agora é Tarpeia quem corre para lhe acudir. Antes mesmo Julila e Camila afastam-se.

Tarpeia aproxima-se. Ergue Cornélia, conduzindo-a de volta ao seu quarto.

94 INT. - QUARTO DE TARPEIA - DIA

94

Cornélia entretém as jovens que ali ficaram, para espairecer do ocorrido.

Tarpeia mantém seu olhar pensativo e deprimido. Nina e afaga e afaga uma das jovens sem sequer olhar em seus olhos.

TARPEIA

(falando sozinha)

Eu que não brincara com bonecas agora
as tinha em proporção... Aqui a saudade
é insuficiente... Apenas insuficiente...

95 INT. - CONDENAÇÃO DE FIRMINO

95

Ainda exausto e fragilizado, Firmino senta-se ao chão para continuar o seu depoimento. A câmera aproxima-se. Firmino troca confidências. Vez ou outra, escapa-lhe um sorriso diante daquilo que conta. Apesar da dor e do sofrimento, há

(CONTINUED)

CONTINUED:

certa alegria em relembrar o seu passado.

FIRMINO

Eu a vi, caída, estava bela como nunca a vira antes, com os lábios arroxeados e entreabertos, a pele branca, e os raios vermelhos do sol caindo sobre ela. Nem uma brisa quis passar ali para refrescar aquele momento. Tanta emoção me deixou paralisado. Estava certo de que jamais iria vê-la novamente. E Lúcio Marcio?...

Mesmo sentado, Firmino é tomado por gargalhadas descontroladas. Firmino chega a chorar de tanto que ri.

FIRMINO (CONT'D)

(dando gargalhadas)

Lúcio Marcio acreditou em mim, encontrou-me trêmulo, parado, sem conseguir me mover. Bateu-me no ombro confortando-me...

Firmino recupera o fôlego. Continua a confessar seus relatos para a câmera. Enquanto fala, fecha seus olhos, buscando relembrar o seu passado.

FIRMINO (CONT'D)

(nostálgico)

Em poucas horas os filhos distantes trouxeram netos. Entre estes havia Curtius, um tenro menino de sete anos, belo, alegre; puxara os olhinhos da avó; e seu irmão Marcius, chamado assim por causa de seu avô. Um garoto doce, precoce e reflexivo...

A câmera mostra um filete de areia que cai do teto e começa a encher lentamente a alta caixa de acrílico. Por sua nostalgia, Firmino não nota o ocorrido.

96 INT. - VELÓRIO NA TORRE 2 - DIA

96

Os lábios de Fábila Cornélia permanecem idênticos ao momento em que ela foi encontrada. Em seu velório, que ocorre em outro amplo cômodo da torre 2, todos a observam, não notam a presença da câmera, exceto Júnia e Drusus, que a cumprimentam. Eles estão vestidos com os seus típicos trajes de eventos sociais.

A câmera desvia do casal e foca em LUCILA. Morena, alta, magra, de cabelos compridos e trançados. Ela encarra friamente a câmera. Desconfia de sua presença naquele momento.

FIRMINO

(V.OVER)

Eram filhos de Lucila. Lucila era

(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

FIRMINO (CONT'D)

perigosa. De toda a família era a única herdeira que não confiava nem em servos, nem em escravos, nem em ninguém. Deitava-nos o olhar, não como quem treme, nem como quem despreza, mas como quem sabe... pouco falava. Mas cada sentença sua era correta, direta e não permitia dúvidas. Ela não era odiável, apenas perigosa. Colocava-me em risco, mas Lúcio Marcio não hesitava em me salvar. Sua sabedoria era o meu orgulho.

97 INT. - COZINHA TORRE 2 - DIA

97

Firmino, na cozinha da torre 2, novamente tira de trás da grande bancada o frasco de veneno. Ele está apreensivo.

FIRMINO

(V.OVER)

Pensa que a morte da senhora nos trouxe alguma paz? Não. Apenas aumentaram as tarefas. Naquele momento havia de tomar alguma atitude. Diluiria o resto do veneno no vinho que seria servido a todos. A ocasião era boa, só que servir veneno no velório era arriscado demais. Chamei Carmila...

Firmino volta a diluir o veneno no vinho que está na bancada. Ele guarda o frasco, e a serva entra na cozinha.

FIRMINO (CONT'D)

(para Carmila)

Sabes o quão uma última refeição seria de extrema relevância para nossos senhores. Todos estão estafados... esgotados pelas emoções...

Carmila confirma com a cabeça. Firmino sorri, mas torna seu olhar frio e calculista.

FIRMINO (CONT'D)

Todos agora dependem de nós. Deram-nos confiança durante todos estes anos, por isso faço questão de lhe ajudar a servir cada um de nossos senhores... tens toda a habilidade do mundo para finalizar estes pratos. Vou ao velório e já retorno. Peço que me aguarde.

Carmila constrangida demonstra ter entendido as instruções,

(CONTINUED)

CONTINUED:

mas baixa a cabeça. Firmino ergue-a pelo queixo, dá um sorriso e sai.

98 INT. - VÃO DA TORRE CENTRAL - DIA

98

Tarpeia traz as primeiras marcas de seu sofrimento. Sentada aos pés do cupido de bronze, ela dedilha o instrumento imaginário que lhe fora tomado, sua lira.

Tarpeia está ansiosa e pensativa.

Ouvem-se os acordes da cítara que anteriormente despertou sua devoção. Aquilana, observa-a de longe. Traz um sorriso o qual Tarpeia estranha. A grã-sacerdotisa lhe devolve o seu instrumento musical.

Neste instante, todas as devotas, jovens e senis, passam a percorrer as imediações internas da torre central. Como dervixes, voltam a girar em seus eixos, em um grande e belo ritual coletivo. Tarpeia improvisa alguns acordes. Mas agora, emana um sorriso cínico. Ela interage com as demais sacerdotisas, passa a fazer parte do momento como uma legítima devota daquela deusa.

Tarpeia retorna aos pés da estátua, com um sorriso que não lhe pertence. Desta vez, Camila lhe aborda neste vão da torre central. A sacerdotisa tem um olhar contundente.

CAMILA
(para Tarpeia)
Qual motivo da felicidade?

TARPEIA
Que felicidade?

CAMILA
(ríspida)
Não sejas mesquinha em seus informes.
Ei de te levar a encontrar Cornélia no
pavilhão. Ocupa agora um novo grau...
pois trate-o como uma benção de nossa
deusa...

99 INT. - CORREDOR DA TORRE CENTRAL - DIA

99

Ao final do corredor da torre central, Tarpeia e Cornélia estão ajoelhadas. Com trapos, esfregam e lustram o chão. Cornélia é tomada por suas gargalhadas e troca olhares confidentes com Tarpeia.

CORNÉLIA
(cochichando)
Pois já estou neste cargo há certo
tempo. Finjas. Não importa o quão seja
necessário! (dando-lhe um pedaço de
trapo) E forre os joelhos para que não
(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

CORNÉLIA (CONT'D)
se esfole até o final do dia...

Tarpeia atende suas orientações com um sorriso conivente. Tornaram-se ali companheiras devotas. Para aquele momento, o diálogo não se fazia mais necessário.

Tal cumplicidade chega ao fim, com a passagem de AGRIPINILA pelas imediações. A mais austera das grã-sacerdotisas. Ela não anda, marcha. Monocórdica, é de pouco diálogo. Já na faixa dos sessenta anos de idade, falta-lhe o ar, como se mascasse fumo há longa data.

Ao encontrar Tarpeia e Cornélia nas imediações, Agripinila esgarra no chão.

AGRIPINILA
(sem encarar Tarpeia e Cornélia)
Limpem!

Agripinila sai. Irritada, Tarpeia desabafa com Cornélia.

TARPEIA
Sórdida, arrogante e mesquinha! Começo a achar que os próximos graus serão coisas bem piores...

CORNÉLIA
(para Tarpeia)
Agripinila... essa ainda não sabe lidar com o poder que tem a sua disposição.

FADE OUT

100 INT. - VELÓRIO NA TORRE 2 - DIA

100

Firmino retorna ao velório. Nenhum dos presentes nota sua presença.

Ele chora forçosamente para ver se é notado. Mas, não obtém retorno. Demonstra-se preocupado com a ocasião.

FIRMINO
(V.OVER)
Deveria mostrar minhas condolências naquela ocasião. E Fábila Cornélia era chorada, pela família, por carpideiras, pelos vizinhos. E queimavam incensos, incensos e mais incensos - para quê, se a morta ainda nem fedia? E olhei pelos arredores, e vi ali a chance de levar meus planos um pouco mais adiante. Os irmãos
(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

FIRMINO (CONT'D)

Curtius e Marcius haviam sumido...

101 INT. - TECELAGEM/CORREDOR DA TORRE CENTRAL - DIA

101

Em um outro corredor da torre central há uma tecelagem, para onde Tarpeia havia sido transferida em seu novo grau de devoção.

Nele há cerca de VINTE JOVENS, as quais têm suas tarefas distribuídas, ao longo de uma ampla e larga mesa ao centro. Enquanto umas fiam, outras tecem, ou costuram o algodão que chega.

Tarpeia está lá de cabeça baixa, tomada por um ritmo mecânico, rápido, cuja produção daquele setor exige.

Por um instante, Tarpeia observa as outras jovens que estão ao seu redor. Só então ela repara que suas mãos sangram.

TARPEIA

(escondendo a dor)

Ao menos é melhor do que limpar o chão...

Neste local de trabalho está DESILEIA. Uma jovem magra, alta de cabelos compridos e escuros, que socorre Tarpeia. Oferece-lhe um retalho de sua saia para que ela estanque seu ferimento.

DESILEIA

(murmurando)

Tome...

TARPEIA

(num sorriso contido)

Obrigado

Em torno dos quinze anos de idade, Desileia faz de suas dificuldades algo que cativa a atenção das que estão ao seu redor. Desileia é manca de uma perna. Cambaleia com o que carrega da tecelagem.

CROSS FADE

Desileia conduz Tarpeia até o seu quarto. No corredor da torre central elas trocam olhares e sorrisos, tomam cautela para que os ferimentos de Tarpeia não sejam vistos.

102 INT. - CONDENAÇÃO DE FIRMINO

102

O filete de areia torna-se contínuo. Começa a encher a alta caixa de acrílico, suavemente. Firmino está em êxtase, não demonstra ter tomado ciência do que irá lhe acontecer. O som da areia que cai e preenche o local, demarca um ritmo frenético e tenso em sua fala.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Ouvem-se os sons do vinho e das taças de quem o observa.

Firmino não olha para a câmera, está em um frenesi que o faz girar e olhar pelos arredores. Pela areia, seu movimento, aos poucos, torna-se dificultoso. Sua pele, já ferida, fica ainda mais arranhada.

FIRMINO

(frenético e agitado)

Fui os encontrar bem distante dos adultos. Brincavam sozinhos. As crianças jamais percebem a morte como adultos, aquelas então, estavam alheias, tentando ficar longe de quaisquer preocupações. Fui o mais gentil possível. Trazia doces e guloseimas, algo que a defunta já havia me pedido. Mas... agora também trazia o meu punhal. Instinto e gesto. Sentia que ali seria um bom momento de uso...

Firmino volta a dar gargalhadas. Ele recupera seu sarcasmo e continua seu depoimento.

FIRMINO (CONT'D)

(irônico)

"Comam e bebam queridos". Apesar da desconfiança, era necessário ali a gentileza. Agarrei Marcius pelo pescoço. Ameacei Curtius com o meu punhal. Não sabia bem o que fazer, ou se soubesse, era algo que estava guardado em mim há muito tempo.

A câmera enquadra o rosto de Firmino. Mesmo ferido, neste instante, ele é tomado pelo prazer carnal. Começa a se masturbar. E a areia, continua a encher a alta caixa de acrílico.

FIRMINO (CONT'D)

(excitado)

Chamei Curtius para as minhas proximidades, e ordenei ao belo e tenro menino que enfiasse a mão em minha túnica e pegasse no meu membro. E porque não o colocar na boca? Mãozinha fina e fofa que me fazia tão feliz. Depois de tanto sofrer, era algo que tinha direito. Eu não poderia ter o meu momento de prazer?

Firmino finalmente atenta para a areia que enche a caixa onde ele está. Por ora, ele não a toma como algo que irá condená-lo. Pelo contrário, esfrega-a pelo seu corpo, como se fosse a mais pura água.

(CONTINUED)

CONTINUED:

FADE OUT

Ouve-se um gemido de prazer de Firmino. E o som da areia, que não para de invadir a alta caixa.

FADE IN

Sentado ao chão, já com a areia cobrindo o entorno de suas pernas, Firmino está relaxado, tomado pelo prazer. Respira fundo, não sente a dor das feridas que carrega. Firmino está feliz, o orgulho está estampado em seu semblante. Ele olha para a câmera, e retoma seu relato.

FIRMINO (CONT'D)

(rindo, orgulhoso e feliz)

Pena que durou pouco. Foi numa distração que Marcius mordeu-me a mão. Suportei a dor, e não hesitei em passar a faca pela jugular de Curtius. Debateu-se ao chão, sobre o seu próprio corpo, como uma galinha no terreiro. E não medi mais forças. Ao pequeno que ficou em minhas mãos, tirei-lhe o ar até o último instante. Não consegui o que queria, ele se foi antes. Mas, mesmo assim, fui do meu jeito até o fim. Eu era intensa satisfação. O ódio deu-me o maior dos prazeres. Coloquei os corpos para dormir. Estavam esgotados. Com as emoções confusas.

O filete de areia, então começa a engrossar e Firmino demonstra seus primeiros traços de preocupação.

FADE OUT

103 INT. - QUARTO DE TARPEIA - DIA

103

FADE IN

Após um longo dia de trabalho, o cansaço acomete todas que dormem no quarto de Tarpeia.

Ela e Desileia entram. Não querem despertar as outras jovens que dormiam. Tarpeia, agora, não é mais rodeada por meninas. Suas novas companheiras agora são mulheres.

Nota-se que alguém força a porta do quarto. Desileia, na sua velocidade abre, Tarpeia esconde os seus ferimentos. Quem chega é Camila, a sacerdotisa. Com pressa em seus afazeres, não atenta para o que as jovens escondem.

CAMILA

Tarpeia... pois saiba que agora ocupas um outro grau. Terás licença para
(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

CAMILA (CONT'D)

receber e visitar seus familiares.
Estas dispensada dos seus afazeres
pelos próximos três dias... até mais
ver...

104 INT. - OUTRO VÃO DA TORRE CENTRAL - DIA

104

Dias depois do anunciado de Camila, Tarpeia está no vão da torre central, sentada aos pés do cupido.

Está rejuvenescida, com um sorriso vibrante, no aguardo de suas visitas.

Tarpeia agora tem poucos pertences. Ao lado da estátua tudo está embrulhado em um grande manto. Em suas mãos, ela traz sua lira. Não dedilha nenhum acorde, nem canta, ela está ansiosa. Tão ansiosa que fica inerte ao pé da estátua durante um longo período.

Ninguém aparece para lhe visitar, e a jovem Tarpeia então, é consumida por uma profunda depressão. Desileia passa por ali e lhe oferta o mínimo de comida.

DESILEIA

Coma... ande... coma, coma, coma... pão,
queijo e rabanetes, para que tenhas o
mínimo de discernimento. O mínimo de
decência. (tentando fazer Tarpeia rir)
Não és saco para cambalear e não parar
em pé... este posto, aqui me pertence...

Tarpeia come mas não reage. Desileia decide deixá-la sozinha e sai.

DOMITILA aproxima-se. Grã-sacerdotisa, alta, magra, de cabelos longos e grisalhos. Tem um olhar profundo, quase mórbido. Carrega a mão em frente sua boca. Tem vergonha do seu podre sorriso.

Domitila sorri mas Tarpeia não reage ao seu cheiro.

DOMITILA

Sejas forte... pode ser que ninguém
apareça. Foi assim comigo... foi assim
com várias sacerdotisas...

TARPEIA

(sem encarar Domitila)
Os meus virão me buscar.

Domitila entristece, tenta confortá-la em seu sofrimento.

DOMITILA

Sim, certamente virão.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Já descrente do que pode fazer por Tarpeia, Domitila deixa-a só. Tarpeia entra em mais uma descontrolável crise de choro.

Certo tempo depois, Cornélia vê o desespero de sua companheira. Deixa seus afazeres e vai consolá-la. Ambas ficam aos pés da estátua por um longo período.

Uma revoada de passarinhos que pousa no membro do cupido, assustando Cornélia e Tarpeia. Elas riem da situação. Cornélia, em suas tradicionais gargalhadas, logo rasga a barra de sua saia em quatro pedaços. Elas forram os joelhos, como faziam de costume.

105 INT. - CORREDOR DA TORRE CENTRAL - DIA

105

Tarpeia e Cornélia voltam ao corredor da torre central, e logo começam a esfregar o chão. Elas trocam olhares, até que Tarpeia sussurra para Cornélia.

TARPEIA

Que ao menos eu tenha força para
suportar esse devaneio que busquei...

FADE OUT

Silêncio.

Ouve-se apenas o som d'água no cúvido.

106 INT. - OUTRO VÃO DA TORRE CENTRAL - DIA

106

FADE IN

Inerte, Tarpeia está novamente sentada ao pé da estátua, há a sensação de que nada anteriormente ocorreu.

Domitila aproxima-se e lhe entrega uma caneca de leite.

Tarpeia volta a observar os detalhes de seus arredores.

Tarpeia chacoalha a caneca de leite por horas, mas nada acontece. Ela não encontra nenhuma resposta.

Nem mesmo a revoada de pássaros que mais uma vez pousa sobre o cupido chama sua atenção.

Com câimbras nos pés, Tarpeia levanta-se. Está com um olhar desolado, aproxima-se dos galhos da coroa de cristo e tenta sentir o aroma de suas flores.

O depoimento de Firmino invade a narrativa.

FIRMINO

(V.OVER)

Não sei exatamente quando o meu desejo
de os matar amadureceu. O ódio cresce

(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

FIRMINO (CONT'D)

devagar. Primeiro planta-se uma pequena semente. Rega-se com alguns chuviscos de humilhação, outros de desprezo, outros de indiferença. E chega o momento de dar flores: elas brotam belas e encantadoras, o ódio bom é poderoso e atraente. Enfim, despetalam, já que a precipitação para quem tem raiva é mais rápida. O ódio sempre termina em sangue, não importa de quem.

Tarpeia perde o equilíbrio, segura em um dos galhos e fere sua mão. Ela não tem forças para continuar de pé, cai deitada ao lado da estátua, e logo é interceptada por Aquilana que a chacoalha pelos ombros.

AQUILANA

Que queres tu!? Levanta-te e vá até o seu quarto. E só saia de lá quando eu mandar!

Tarpeia corre até chegar em um dos corredores, chora compulsivamente.

107 INT. - QUARTO DE TARPEIA - DIA

107

O tempo passou. Tarpeia não divide mais o seu quarto com ninguém. Nele agora somente há a sua cama, tomada por um amplo vazio.

Aos prantos ela desfalece, grita e chora.

Desileia entra, também tomada pelas lágrimas, tenta lhe abraçar e confortar diante o seu sofrimento.

DESILEIA

Pediram que eu te fizesse companhia!

TARPEIA

(amarga)

Deixa-me! Ou queres que sofra dos mesmos abusos que usaram contra Cornélia?

Desileia afasta-se. Não esperava receber uma resposta tão árdua de sua companheira.

DESILEIA

(encarando Tarpeia)

Preparam o teu castigo se insistires em teu desespero! Atente-se!

No mesmo instante Tarpeia contém seu pranto. Desileia aproxima-se de sua cama. Após longo período, Cornélia chega.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Desileia cumprimenta-a e sai para os seus afazeres.

Agora cabe a Cornélia acudir Tarpeia. Cornélia fala ininterruptamente. Porém, o som de sua voz é suprimido pelo som da revoada de abutres que passa pelos arredores da torre central.

Um longo silêncio toma conta do local. Tarpeia e Cornélia trocam olhares.

FADE OUT

FADE IN

Cornélia não está mais presente no quarto. Tarpeia mantém seu olhar fixo, absorto, está praticamente em um estado vegetativo.

Agripinila entra no quarto. Não encara Tarpeia, mas é assertiva e arrogante.

AGRIPINILA

Arruma tuas coisas, se é que já não
estão arrumadas e siga-me!

Tarpeia triste, baixa a cabeça e sai do seu quarto.

108 INT. - ENTRADA DA TORRE CENTRAL - DIA

108

Abatida, Tarpeia chega à entrada da torre central. Ao lado da chama todas as jovens sacerdotisas estão enfileiradas.

Tarpeia está constrangida. Somente depois, com muita dificuldade, percebe que Terminus veio-lhe buscar.

A felicidade toma conta de seu abatimento. Ela pula ao colo de seu irmão. Não consegue conter sua emoção.

Aquilana acena para o dispersar das outras jovens. Com um sorriso discreto, vai ao ombro de Tarpeia que não solta seu irmão.

AQUILANA

Vá minha filha e se tens devoção,
volte... retorne amanhã...

A porta da torre central é aberta. Tarpeia e Terminus saem. Nos arredores, o sol e a tempestade de areia voltam com toda a força.

109 INT. - CARRUAGEM DE TERMINUS - DIA

109

Dentro da carruagem da família, Tarpeia e Terminus trocam olhares e carícias. Durante todo trajeto ouve-se a areia que é soprada pelo vento, aos vidros do veículo.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Tarpeia está tão ansiosa que segura as mãos de seu irmão com força. Ela está inquieta e suada. Mas com os olhos vidrados pelo que conquistou.

Terminus, delicadamente, segura o queixo de sua irmã, em busca de sua atenção.

TARPEIA

O que há?

TERMINUS

Nossos irmãos estão na guerra... foram defender nossas fronteiras...

TARPEIA

(surpreendida)

Como nossa mãe permitiu?

TERMINUS

(tentando conter o choro)

É por nosso pai... ela tem sido um exemplo de coragem...

TARPEIA

O que há?

TERMINUS

Ele não tem mais seu status... tem as mãos trêmulas... e seus intestinos o traem...

Tarpeia fica sem reação. Um longo silêncio toma conta dos irmãos, até que eles retomam o diálogo.

TARPEIA

(enxugando as lágrimas)

E tu, meu irmão, como estás?

TERMINUS

Adulto... e você?

TARPEIA

Adulta...

110 EXT. - FACHADA DA CASA DE TARPEIA - DIA

110

A carruagem chega à casa da família. A areia que rodeia a construção lhe dá um ar melancólico.

Por um instante, Tarpeia observa a construção.

É notável a diferença do local entre quando ela foi embora, e retornou naquela ocasião.

Tarpeia chora. Chama suas irmãs.

(CONTINUED)

CONTINUED:

TARPEIA

Tarsila... Drusila...

Terminus segura-a pelo braço. Tenta acalmá-la quando ela percebe que não terá respostas.

TERMINUS

Tarsila e Drusila não moram mais aqui...
casaram-se...

De súbito, ela olha para seu irmão.

TARPEIA

(surpreendida)

Há alguma coisa mais que preciso
saber?

TÉRMINUS

Não... isso foi tudo o que ocorreu em um
ano...

Tarpeia caminha com dificuldade até a porta de sua casa. Seus pés atolam e ficam presos na areia quente e fofa que rodeia o local.

Tarpeia bate à porta de entrada, e após breve instante Júnia a abre. A jovem reluta em conter sua emoção, joga seus pertences ao chão e encara sua mãe.

Ambas não falam. Apenas trocam olhares, e logo trocam um forte abraço. Arfam. Ao ponto que seus corpos tremem. Júnia não dá chance de sua filha se redimir. Apesar da emoção que ali surge, a mãe torna-se ríspida ao pegar sua filha pelos punhos.

JÚNIA

Viste já o seu pai?

Tarpeia não fala. Apenas faz um gesto de negação.

JÚNIA (CONT'D)

Espere um pouco pois vou prepará-lo...

Júnia e Tarpeia entram em casa.

111 INT. - CASA DE TARPEIA - DIA

111

Tarpeia fica assustada. Observa cada detalhe do imóvel. Desde que os deixou, o tempo foi cruel. Destruiu o pouco que seu pai buscou construir, ou ao menos, ostentar.

Lá não ocorriam mais os eventos sociais que a família buscava realizar.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Instantes depois, Júnia surge ao centro da casa com Drusus. Ele está desnutrido, fraco, com um olhar profundo e perdido. De cabelo e barba grisalhos e compridos.

Drusus agora depende de Júnia. Não consegue caminhar sozinho. Sequer nota a presença de sua filha ao centro. Tarpeia, sentese rejeitada, não consegue conter suas lágrimas.

Ela ajoelha-se aos pés de seu pai. Ao segurar suas mãos, Drusus finalmente a reconhece.

Entre o rancor e a emoção ele afasta-se de sua filha.

DRUSUS
Tarpeia... chega!

FADE OUT

FADE IN

Tempos depois, ao centro da casa, Tarpeia, Términus, Júnia e Drusus voltam à tradicional posição da família. A caçula, reluta em tocar sua lira. Ali há um vazio: a família está incompleta.

Aos primeiros acordes que Tarpeia tenta executar, logo ela é reprimida por seu pai.

DRUSUS (CONT'D)
(para Tarpeia)
Chega filha!

FADE OUT

112 EXT. - CASA DE TARPEIA - NOITE

112

FADE IN

Anoitece em lua cheia. O silêncio toma conta da casa. Ouve-se apenas o soprar da areia nos arredores da região.

FADE OUT

113 EXT. - CASA DE TARPEIA - DIA

113

FADE IN

Amanhece. O Sol está a pino.

Júnia abre a porta da casa. Tarpeia sai.

114 INT. - VELÓRIO NA TORRE 2 - DIA

114

Firmino, mais uma vez, retorna ao velório de Fábila Cornélio.

(CONTINUED)

CONTINUED:

FIRMINO

(V.OVER)

Calei-me. A bem dizer estava ocupado demais para dar atenções. Aproximei-me do velório...

Novamente ele não é notado pelos que lá, choram. Exceto Lucila, que friamente vira-se em sua direção.

FIRMINO (CONT'D)

(V.OVER)

Pedi licença para Lucila. Enfrentei seu olhar frio e sem emoção. A criatura conseguia manter-se controlada diante da mãe morta. Foi então que ela me chamou ao canto...

Discreta, Lucila intimida Firmino com um baixo e ríspido tom de voz.

LUCILA

(para Firmino)

Colocaste as crianças para dormir?

Firmino afirma com a cabeça.

LUCILA (CONT'D)

Pois como? Se eles não se encontram no quarto?

FIRMINO

(surpreso)

Não sei ao certo o motivo desta ausência, mas prontifico-me aqui a procurá-los e...

Lucila interrompe Firmino, afasta-se do velório. Antes, vira-se para o escravo e dá o seu ultimato.

LUCILA

(ríspida)

Deixe que tomo frente... e nem mais um passo próximo de minha mãe!

Lucila sai. Firmino olha em direção ao velório.

FIRMINO

(V.OVER)

Agora eu desejava que encontrasse os seus filhinhos o mais rapidamente possível.

(CONTINUED)

CONTINUED:

115 INT. - COZINHA TORRE 2 - DIA

115

Firmino volta para a COZINHA. Está agitado. Sobre a grande bancada observa que Carmila ainda não havia terminado de arrumar todas as bandejas que seriam levadas aos senhores em descanso, conforme o combinado. Enquanto arruma as refeições, Firmino as completa com mais veneno.

Ele retira o frasco de trás da grande bancada e despeja sobre a comida. Firmino está pensativo.

FIRMINO

(V.OVER)

Acaso os assédios de Lucila teriam me enfraquecido diante dos meus anseios? Não! Eu estava tomado pela ira. O que havia planejado seria cumprido. Os mandos partiriam da minha pessoa! Que tirassem Lúcio Marcio das proximidades do corpo. Estava ali por todo o tempo, e se ela era velha, ele ainda mais era...

Longa pausa.

Ao fundo da cozinha Carmila ampara Lúcio Marcio. Ambos caminham juntos. Firmino olha para a câmera e sorri.

116 INT. - VÃO DA TORRE CENTRAL - DIA

116

Fecha-se a porta da torre central. Tudo está como no dia em que Tarpeia chegou pela primeira vez.

Ela adentra pelos corredores. Logo encontra outras jovens sacerdotisas que não a cumprimentam.

Adiante, no outro vão da torre central, Desileia e Cornélia a aguardavam. Felizes e esbaforidas, enchem-lhe de perguntas. Tarpeia sorri.

Ouve-se o som de uma forte tempestade de areia que atravessa os arredores e suprime a voz de Tarpeia. Nota-se que ela está feliz em seu relato.

Cessa o som da tempestade de areia. Desileia e Cornélia dão risadas, estão felizes. Cornélia é tomada por uma súbita curiosidade.

CORNÉLIA

(para Tarpeia)

Não pensastes em abrir mão de sua devoção?

Tarpeia encara a câmera e responde para as amigas.

(CONTINUED)

CONTINUED:

TARPEIA

Jamais!

Aquilana passa pelas imediações e ouve a resposta de Tarpeia. Feliz, ela sorri para a jovem.

AQUILANA

(para Tarpeia)

Agora há de buscar lenha no comércio...
a nossa chama, mais do que nunca,
precisará de seu afinco.

TARPEIA

(encarando Aquilana)

Sei que minha devoção depende de mim..
só de mim..

117 EXT. - COMÉRCIO NOS ARREDORES - DIA

117

A porta da torre central é aberta. Tarpeia e um grupo de jovens sacerdotisas vão em direção ao comércio que rodeava as imediações.

Os habitantes da região voltam a aparecer. Todos têm um olhar de devoção para as sacerdotisas. Tarpeia sente-se constrangida.

Todas as devotas estão entusiasmadas com a caminhada, exceto Tarpeia, que dispersa, observa os arredores.

O calor dificulta a caminhada, levando as jovens a atolarem os pés na areia quente.

Elas param próximo a um carregamento de lenha, vindo da montanha. Sem estabelecerem diálogos ou interagirem com os próximos, montam feixes de lenhas, amarrando-os com fitas azuis. Começam a carregá-los de volta ao trajeto de onde vieram.

Tarpeia está exausta. Suas mãos sangram.

118 INT. - TORRE CENTRAL - DIA

118

Nos preparativos para uma outra saída da torre central, Tarpeia mostra-se desconfortável. Está atrás do grupo que a acompanha. Ela passa as mãos pelos seus seios, percebe que tomou as formas de uma mulher.

Nesta ocasião o grupo é acompanhado por NARCISA. Uma outra devota senil, dona de uma beleza cativante.

O grupo reúne-se na porta da torre central. Antes desta se abrir, Narcisa chama Tarpeia para um canto mais reservado. Ela segura as mãos da jovem que tenta a todo custo comprimir seus seios com o decote de sua túnica.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Constrangida, Tarpeia encara Narcisa que lhe retribui com um sorriso acolhedor.

NARCISA

Assim irá esmagá-los...

Narcisa afrouxa o decote de Tarpeia.

NARCISA (CONT'D)

Se não são dos homens, que ao menos sejam dos deuses!

Sem reações, Tarpeia olha para Narcisa e a porta da torre central é aberta. O grupo sai.

FADE OUT

FADE IN

Tempos depois, o grupo retorna após uma longa jornada de trabalho. Tarpeia está abatida, não carrega nenhum feixe de lenha.

119 INT. - TERMAS DA TORRE CENTRAL - DIA

119

Desileia e Cornélia levam Tarpeia até as termas da torre central. Lá, as jovens e grã-sacerdotisas fazem suas higiênes íntimas.

As termas são forradas de pedra e têm o chão de areia batida. Em sua extensão, pequenas piscinas de água quente minam do árido solo da região.

Há uma névoa de vapor que paira pelo local, trazendo um ar assombroso para a situação.

Desileia e Cornélia amparam Tarpeia colocando-a na piscina mais próxima. Ela está suada e sem ar. Suas colegas tentam conter seus espasmos. Em um destes a água onde ela está torna-se vermelha, manchada pelo sangue que escorre de suas pernas.

Desileia e Cornélia entreolham-se. Tarpeia não desconfia do que ocorreu com ela.

DESILEIA E CORNÉLIA

São suas primeiras regras!

Camila, a grã-sacerdotisa, passa pelo local. Enojada, não perdoa o acontecimento que presencia. Com um esfregão, empurra Desileia e Cornélia, tira Tarpeia nua da água da terma para repreendê-la.

(CONTINUED)

CONTINUED:

CAMILA
(histérica)
Sabes que temos ojeriza por imundices,
pois trate de limpar tudo!

Acuada, Tarpeia sai da água e continua a sujar todo o chão de sangue. Sem forças, ela não tem condições de ficar em pé. Tomada pela ira, Camila lhe dá tapas e beliscões. Ainda nua, Tarpeia corre e foge do local.

120 INT. - QUARTO DE TARPEIA - DIA

120

Tarpeia entra em seu quarto e se joga sobre sua cama.

Em posição fetal, contorce-se de dor, até que Aquilana entra abruptamente no local.

Tarpeia não lhe dá atenção sua dor é descomunal. A porta do quarto permanece aberta, logo entram Domitila e um GRUPO DE JOVENS SACERDOTISAS que permanecem ali, pela curiosidade do que ocorre.

Aquilana arranca os lençóis de Tarpeia, entrega-os à Domitila.

AQUILANA
Pois agora que fique sobre sua
responsabilidade...

Domitila conforta Tarpeia em sua cama. Aquilana acena para que o grupo de jovens saia das proximidades; ela sai do quarto de Tarpeia fechando a sua porta.

121 INT. - CONDENAÇÃO DE FIRMINO

121

Firmino olha para o alto. O feixe de areia que invade a alta caixa é interrompido. O sangue das feridas de Firmino seca. O silêncio ronda esta ocasião. Firmino olha para o alto e olha para câmera. Espera que quem o observa desde o início vá fazer alguma coisa. A areia já está na altura de seus joelhos. Nada acontece.

FADE OUT

FADE IN

Firmino apoia-se na parede da alta caixa. Acena para câmera que se aproxima, a mesma volta a escutar a sua confissão.

FIRMINO
(frio e estrategista)
O velho seria levado aos seus
aposentos e eu lhe traria a fatura de
minha comida. Aguardei só mais alguns
(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

FIRMINO (CONT'D)

instantes e um grito lancinante confirmou minhas expectativas. Corri para as escadarias. Era hora da bela cena que havia planejado. Do alto, Lucila. Gritava com seus filhos mortos ao colo. Gritou para que chamassem os homens. A resposta? Um grande vazio.

Firmino retoma suas altas gargalhadas.

FIRMINO (CONT'D)

(rindo descontroladamente)

Todos fugiram. E eu era o escravo ensandecido diante de todos. E Lucila veio em minha direção, e eu? Eu não teria outra chance! Corri com o meu punhal em mãos. Não me apressei. Ela tinha um brilho estranho em seu olhar. Parecia possuir mais ódio do que eu. Não tive como escapar., segurei-a pelos cabelos. Piquei sua carne. Sequei seu sangue. Agora faltava o senhor, o supremo senhor. A este eu daria de comer e conduziria para o abate, como se faz com os porcos...

122 EXT. - COMÉRCIO NOS ARREDORES - DIA

122

Tarpeia e um grupo de sacerdotisas retornam ao comércio no centro do vilarejo.

O corpo de Tarpeia agora tem traços femininos ainda mais evidentes.

O vento sopra uma branda faixa de areia, que traz um ar fantasioso para a cena. O grupo caminha para mais uma rotineira busca de lenha.

Tarpeia, mais do que nunca é notada. Nesta sua caminhada, meninos, homens e senhores, encaram-na. Ela passa as suas mãos pelo seu corpo, fica constrangida e baixa sua cabeça pelo resto de sua caminhada.

Quanto mais Tarpeia caminha, maior é o número de homens que a circundam. Ela observa atentamente o rosto de cada um.

FADE OUT

123 INT. - TORRE CENTRAL - DIA/NOITE

123

FADE IN

Frente à chama da torre central, Tarpeia está quieta, absorta

(CONTINUED)

CONTINUED:

nos seus pensamentos, até ser abordada por Domitila.

DOMITILA

Tarpeia... eis que estas apta ao seu
novo grau, terás novos afazeres com a
jovem Catula que está por vir.

TARPEIA

Serei devota chama?

DOMITILA

Independente do que aconteça!

Tarpeia olha para o fogo. Durante este seu olhar, ouvem-se
passos no corredor mais próximo.

CATULA chega à chama da torre central. Morena, de baixa
estatura é encabulada. Ela encara Domitila e Tarpeia.

DOMITILA (CONT'D)

Tarpeia, com o tempo perceberás que
ela é meio calada. Mas também faz
parte do exercício de sua devoção ter
em mente sua humildade e complacência
com o outro...

Domitila segue pelos corredores deixando-as sozinhas naquele
local. A torre está vazia.

Tarpeia e Catula trocam olhares, mas não conseguem interagir.

Só então os primeiros registros da noite passam a adentrar a
torre central. Tarpeia nota a luz da lua que as rodeia.

TARPEIA

(para Catula)

Agora cabe a nós manter esta chama
acesa...

CATULA

(de voz baixa, mas assertiva)

Juntas, para que não percamos a fé...

TARPEIA

(surpresa com a resposta)

Juntas!?

Quando Tarpeia ameaça discutir com Catula, a chama da torre
central diminui. Imediatamente, as duas jovens prontificam-se
em abastecer o fogo com a lenha dos arredores.

Tarpeia e Catula voltam a trocar olhares.

Longa pausa.

Ainda na mesma posição, Tarpeia passa a observar o reflexo

(CONTINUED)

CONTINUED:

das chamas na parede da torre central. Esses formam belos desenhos que têm vida própria e interação com ela.

Eles adquirem formas eróticas que tomam sua atenção. Catula também olha para o mesmo ponto, mas não nota nenhuma diferença. Toma, porém, o cuidado de reparar se Tarpeia não está dormindo, abrindo mão de suas obrigações.

Catula cutuca Tarpeia.

CATULA
(repreensiva)
Sabes que se dormires, serás castigada
por sua desfeita...

Tarpeia compreende o risco que acabou de correr. Ela sorri para a Catula. As duas se abraçam. Surge assim, ao menos uma cumplicidade entre ambas.

124 INT. - QUARTO DE LÚCIO MARCIO - DIA

124

Firmino entra quarto de Lúcio Márcio: mais um amplo e vazio cômodo de nossa trama. Ao centro, há apenas uma cama de casal. De madeira escura e lisa. Ao seu lado está um candeeiro ao final de sua chama, que ilumina a cena.

Firmino não contém as gargalhadas diante daquilo que vê. Carmila agoniza no chão. Pelo local há restos de comida e vômito. Logo adiante, Lúcio Marcio está deitado e imóvel em sua cama.

Firmino ri descontroladamente.

FIRMINO
(V.OVER)
Qual não foi minha surpresa ao ver que nos aposentos de Lúcio Marcio, parte do meu serviço já estava feito. Carmila havia levado a bandeja, havia esquecido de avisá-la porém, que não deveria experimentar os alimentos. Estava lá, caída, arrastando-se, babava feito um bicho à morte, debatendo-se pelo chão... e ele estava lá...

125 EXT. - COMÉRCIO NOS ARREDORES - DIA

125

Em mais uma ida ao comércio nos arredores da torre central, Tarpeia é acompanhada por Domitila, Catula e outras sacerdotisas.

Ela volta a chamar a atenção dos homens. Está com os cabelos soltos, com o decote mais avolumado e os seios fartos.

Uma branda e baixa tempestade de areia volta às imediações.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Tarpeia observa os arredores.

Ouvem-se jovens gargalhadas, enquanto Tarpeia e Domitila compram carne vinda dos abatimentos. Tarpeia procura de onde vem tal diversão.

Em uma barraca próxima dali, há um grupo de jovens meninos. Dos quais, destaca-se um. Em torno dos 17 anos, ele tem cabelos loiros, encaracolados, pele alva, e olhos verdes. O Sol não afetou sua beleza.

O grupo de jovens cutuca o rapaz. Este olha e dá piscadelas para Tarpeia. Todos riem.

Catula também lhe deixa sozinha. Apenas gesticula que está acobertando sua amiga.

Depois de alertada, Tarpeia não consegue deixar de olhar para aquele rapaz que tanto a encantou. Ela atentamente começa a reparar em cada detalhe de seu corpo.

Tarpeia olha para Catula, que lhe faz um sinal para prosseguir. Esta estaria atenta para os riscos que pudessem correr.

O VENDEDOR DE LINGUIÇAS dá atenção para outras clientes. Tarpeia finge escolher a mercadoria que levará. AMBRÓSIUS, o jovem e belo rapaz chega por trás sem cerimônias, cochichando ao pé de seu ouvido.

AMBRÓSIUS

Chamo-me Ambrósio e tu?

Tarpeia surpreende-se com a abordagem. Respira fundo, mas não o encara. Ambrósio passa a mão em seu entorno, apoiando-a sobre os dedos de Tarpeia que apalpava as mercadorias.

TARPEIA

Tarpeia...

AMBRÓSIUS

Como uma moça tão bela tornou-se uma devota?

TARPEIA

No meu peito arde uma chama... a do fogo de nossa deusa... uma chama que queima...

AMBRÓSIUS

Chama a qual tenho certeza que pode ser tocada por um jovem como eu...

Ambrósio toca os seios de Tarpeia causando-lhe uma fervorosa sensação. Ele volta a cochichar ao pé de seu ouvido.

(CONTINUED)

CONTINUED:

AMBRÓSIUS (CONT'D)

Irei vê-la no na torre central. Eu conheço o vigia. Na haverá perigo. Que fazes lá?

TARPÉIA

Vigio a chama!

AMBRÓSIUS

Nada mais apropriado! E ela?
(apontando para Catula)

TARPEIA

Catula está comigo...

O grupo de jovens volta a dar gargalhadas. Fato que chama a atenção de Tarpeia e Ambrósio.

AMBRÓSIUS

Não te preocupes, nada dirão.

Ambrósio segura Tarpeia pela mão, puxa-a em sua direção. Um ar romântico os consome, mas eles são interrompidos por Catula, que acena, chamando sua cúmplice.

Com uma língua em mãos, Tarpeia vai em direção à Catula que não mede palavras em repreendê-la.

CATULA

(preocupada)

Que diabos está fazendo? Por nossa deusa! Lembre-se de nossos afazeres!

Tarpeia não lhe responde, volta com a língua em mãos para onde Ambrósio ficou. Sem pensar em suas palavras, Tarpeia mostra-se mais ansiosa do que nunca.

TARPEIA

(para Ambrósio)

Aguardo-te... com respeito... mas aguardo-te...

Tarpeia corre. Junta suas compras com as demais do grupo. Todas voltam a caminhar em direção à torre central.

Quando Tarpeia olha mais uma vez para Ambrósio, chama a atenção de Domitila por seu comportamento. Tarpeia baixa a cabeça, disfarça sua conduta.

A porta da torre central é aberta, acolhendo-as, e imediatamente se fecha.

126 INT. - TORRE CENTRAL - NOITE

126

Tarpeia e Catula olham atentamente para a chama. Estão em diâmetros opostos. O fogo dá estalidos vorazes, traz um ar

(CONTINUED)

CONTINUED:

dramático para o momento.

Ouve-se o palpar de um coração.

Tarpeia está pensativa e inquieta, ao passo que Catula tem um olhar fixo, hipnotizado.

Catula, por obsessão, repete o seu mantra como um alarme contra os devaneios que pudessem ali invadir os pensamentos de todas.

CATULA

Por nossa deusa... apenas pela chama de
nossa deusa...

TARPEIA

Como sabes o que penso?

Catula baixa a cabeça. A chama volta a estalar fortemente.

CATULA

(falando baixo, murmurando)
Pois te asseguro que ele não vem,
ninguém se atreveria a tanto...

TARPEIA

Catula!

FADE OUT

FADE IN

Tarpeia e Catula continuam em diâmetros opostos da chama. Ouvem-se somente o estalido do fogo e o vento que sopra pelos arredores da torre central. Tarpeia e Catula estão imóveis.

CATULA

(repentinamente)
Pois te asseguro que ele não vem,
ninguém se atreveria a tanto...

Tarpeia, assustada, fica sem ar. Está ansiosa com as sensações que lhe consomem.

TARPEIA

(para Catula)
Que são essas sombras? São apenas fogo
ou anunciam presença de alguém?

O vento passa a soprar com mais força pelos arredores da torre central.

Novamente, a chama volta a baixar.

Catula e Tarpeia, tomadas pelo susto, voltam a colocar lenha no fogo, que retoma com força máxima.

(CONTINUED)

CONTINUED:

FADE OUT

FADE IN

Tarpeia e Catula continuam em diâmetros opostos, voltam a observar atentamente a chama. Catula volta a advertir Tarpeia.

CATULA

O que garante esta tua certeza?
Ninguém teria a audácia de cruzar os
arredores. O que poderia trazer aquele
rapaz franzino?

TARPEIA

Tens razão... se sou uma devota o que
mais poderia oferecer a ele?

CATULA

Nossa cidade crê em nossa chama. Não
tens nada a ganhar com isso!

TARPEIA

Nada...

O silêncio é retomado entre os estalidos da chama.

FADE OUT

FADE IN

Tarpeia, exausta, não consegue conter suas lágrimas. Somente após certo tempo, Catula interage.

CATULA

(assertiva)

Foi melhor assim... há de saber que foi
melhor assim.

TARPEIA

Sinto-me tão mesquinha diante de nossa
deusa...

Tarpeia chora e confessa para a câmera.

TARPEIA (CONT'D)

(contendo as lágrimas)

Mesmo assim queria esperá-lo...

FADE OUT

FADE IN

Entre as sombras das chamas refletidas nas paredes da torre central, vez ou outra, atravessa a sombra de alguém que está pelos arredores.

(CONTINUED)

CONTINUED:

É Aquilana que buscava comprovar a devoção das jovens. Enquanto essas, mantém um olhar atento ao fogo, Aquilana dá várias voltas, até deixá-las.

O silêncio é retomado. Ouve-se apenas o estalido do fogo.

FADE OUT

FADE IN

Tarpeia e Catula continuam em diâmetros opostos, observando a chama.

Catula está pálida. Com um olhar paralisado. Tarpeia, assustada, desperta de sua devoção.

Novamente, ouvem-se os passos de alguém que se aproxima de Tarpeia. E o estalido das chamas aumenta agressivamente.

Ambrósio cumpre sua palavra. Está ali, frente à chama, atrás de Tarpeia. Catula permanece estática. Entre o êxtase e o delírio, Tarpeia fica ofegante. Não sabe como reagir.

Ambrósio abraça-a por trás, cochicha ao pé de seu ouvido.

AMBRÓSIO

Tarpeia...

JÚLIA

(V.OVER)

É de medo que o amor é feito...

DRUSUS

(V.OVER)

É de medo que o amor é feito...

Tarpeia decide encará-lo. Pelo reflexo das chamas, Ambrósio está rubro, alaranjado, com os olhos brilhantes pelo seu feito.

Ambrósio levanta Tarpeia pelos braços. Beija-a. O casal troca carícias. Suas mãos passeiam, uma pelo corpo do outro. Tarpeia e Ambrósio transam.

Gotas de sangue tingem o chão de vermelho. Tarpeia perde sua virgindade.

Entre os reflexos das chamas, Ambrósio parte.

Catula ainda permanece estática, como se não tivesse presenciado aquele momento. Constrangida, tentando esconder o sangue que escorre por suas pernas, Tarpeia retoma sua posição de vigília.

FADE OUT

(CONTINUED)

CONTINUED:

FADE IN

Tamanho é o êxtase de Tarpeia que ela acaba adormece. Catula, com medo não reage. Mais uma vez, ouvem-se o estalido do fogo e a tempestade de areia, que volta a soprar nos arredores da torre central.

FADE OUT

FADE IN

Tarpeia acorda assustada. Catula continua firme em sua devoção, como se nada houvesse acontecido.

FADE OUT

FADE IN

A noite continua. Ainda com Tarpeia e Catula em diâmetros opostos da chama. Retoma-se, mais uma vez, o som da tempestade de areia.

Catula volta a ficar pálida, com um olhar paralisado. O fogo volta com estalidos fortes, que ecoam da secura da lenha.

Por trás de Tarpeia, Ambrósio surge novamente. O casal volta a trocar carícias e afagos. Eles transam novamente.

Enquanto transa, Tarpeia encara a câmera.

FADE OUT

Tarpeia e Ambrósio gemem enquanto transam.

CATULA

A chama!

Ouvem-se os passos de homens que invadem o local...

AQUILANA

A chama!

Ouve-se o tilintar das armas dos homens.

FADE IN

GRUPO DE HOMENS

Devasso!

Catula consegue reacender o fogo. Voltamos a ver as imagens do ocorrido. Aquilana segura Catula, encobre os seus olhos.

O GRUPO DE HOMENS presente não aparenta ser daquela região, vestem um outro tipo de túnica. Todos estão armados com lanças e punhais de metal. Arrancam Ambrósio de cima de Tarpeia. Nus, eles são imobilizados nos cantos da torre

(CONTINUED)

CONTINUED:

central.

Tarpeia, grita, chora, tenta livrar-se dos soldados para defender Ambrósio.

TARPEIA

A culpa é minha, o desejo foi meu!

Ambrósio chora. Tarpeia é carregada.

FADE OUT

127 EXT. - COMÉRCIO NOS ARREDORES - NOITE

127

FADE IN

Abrem-se as portas da torre central. Cessa a forte tempestade de areia que estava em seus arredores. As imediações foram tomadas por um desastre. Há habitações destelhadas, construções destruídas e soterradas pela areia.

Há inúmeros homens e animais mortos. Os sobreviventes estão em fúria. Tomam dos homens chamados por Aquilana os corpos de Ambrósio e Tarpeia.

Gritam e bradam como feras que caçam suas presas. Tarpeia e Ambrósio são amarrados em estacas de madeira que foram postas nas proximidades.

A multidão os circunda, decidiram ali o que fazer com tamanha perversão.

Tarpeia chora e grita. A Velha Senhora surge e veste Tarpeia novamente com sua túnica branca.

VELHA SENHORA

Sei que foras o seu desejo, a sua carne, mas por vossa devoção, ficamos sem nossa chama, nossos homens não contiveram as tempestades de areia... as que levam nosso tempo, que apagam nossas memórias...

TARPEIA

(chorando indignada)

Que devoção! Que tempo! Que memória!

A Velha Senhora afasta-se. Ao fundo da multidão, surge um novo coro...

GRUPO DE SOBREVIVENTES

Traidora! À fogueira! Traidora! À fogueira!

Tarpeia e Ambrósio choram e gritam cada vez mais.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Em meio ao caos, Tarpeia nota a presença de sua família. Envergonhados, seus pais estão de cabeça baixa. Júnia chora copiosamente, amparada por todos os seus outros filhos.

Ambrósio é removido de sua estaca e abruptamente amarrado em um outro tronco. Ele chora com um ar infantil, está assustado com o que cometeu.

Um CASAL MAIS VELHO observava-os de longe. Contidos, afastam-se da manifestação quando olham para Ambrósio.

AMBRÓSIO

(aos prantos)

Mãe! Pai!

Tarquínio Clavo aproxima-se dos condenados. Clavo afia seu tão conhecido e temido punhal.

TARPEIA

(desesperada)

Não o matem! Eu o amo! Pare!

Ambrósio, no seu último estágio de sanidade, agarra a mão de Clavo com força.

AMBRÓSIO

(desesperado)

Eu não a amava! Era só uma aposta!

Perdão! Era só uma aposta!

Tarpeia contém as lágrimas e encerra Ambrósio. O silêncio toma conta da cena.

Sem cerimônias, Tarquínio Clavo decapita Ambrósio. Ele joga a cabeça do jovem para a multidão que faz do seu sangue um troféu. O corpo de Ambrósio debate-se no chão.

Quando Clavo aproxima-se de Tarpeia para lhe pôr fim, toda multidão avança entoando um único coro.

CORO DA MULTIDÃO

Vagabunda! Traidora! Vagabunda!

Traidora!

Tarquínio afasta-se e deixa Tarpeia ser levada. A multidão aproxima-se e a desamarra, jogando-a de mão em mão. O coro da revolta fica cada vez mais alto.

Todos marcham em direção ao alto da montanha. Calada, Tarpeia não demonstra mais sofrimento ou arrependimento. Ela engole suas lágrimas.

128 EXT. - ALTO DA MONTANHA - NOITE

128

Apenas a lua cheia ilumina o caminho da marcha até o alto da montanha. O mesmo ar onírico do início da história é

(CONTINUED)

CONTINUED:

retomado: o reflexo da luz da lua ilumina o alto da montanha.

Um agonizante silêncio é posto sobre a revoltosa multidão. Do alto da montanha, o corpo de Tarpeia é lançado.

Quando atinge a areia, seu sangue tinge os arredores, tirando o tom dourado que havia por ali.

129 INT. - CONDENÇÃO DE FIRMINO

129

Firmino continua a confessar para a câmera. Está preocupado com o filete de areia. Vez ou outra, olha para o alto, mas também, está pensativo com as atitudes tomadas em sua trajetória.

FIRMINO

(preocupado e pensativo)

Ele não se debatia, porque provavelmente havia ingerido menos veneno. Voltou-me os olhos, notou a faca e murmurou "Faça-o logo...". No último momento ele ainda me dava ordens! Se eu o matasse, estaria obedecendo-o até o fim! Canalha miserável! Minha cabeça fervia, fiquei confuso, o que fazer? O que fazer? Pois decidi que faria melhor...

Firmino agacha-se dentro da alta caixa de acrílico. A câmera acompanha os seus movimentos. Ele fica emocionado ao lembrar-se de seus feitos.

FIRMINO (CONT'D)

(contendo as lágrimas)

Forcei o seu maxilar para abrir-lhe a boca, segurei firmemente a sua língua escorregadia, feito a de uma cobra, puxei-a a para fora e cortei sentindo aquela resistência de uma carne fibrosa. Disse solenemente: "Sem a língua não me darás mais ordens!". E no mundo dos mortos tateará pelo chão: eu arranquei os seus olhos!

130 EXT. - PÉS DA MONTANHA - DIA

130

Sol a pino.

Abutres atravessam o horizonte.

Estes, pousam e bicam o corpo de Tarpeia, consumindo a mais saborosa caça.

O vento sopra a areia e cobre o corpo da jovem, espantando as aves.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Seu corpo permanece naquele local, só e destruído, por um longo período.

FADE OUT

131 INT. - CONDENAÇÃO DE FIRMINO

131

FADE IN

Firmino ainda está ajoelhado, dentro da alta caixa de acrílico. Ouve-se novamente os sons de quem o observa: risadas, saca-rolha, taças e garrafas de vinho. Firmino olha para câmera assustado.

Ouve-se um forte estralo vindo do alto. O filete de areia é retomado com muito mais velocidade. Firmino ri, sabe que o seu fim está próximo só lhe resta dizer suas últimas palavras. Ele não abandona o seu legítimo sarcasmo, a sua legítima ironia. Apenas preocupa-se em dizer suas palavras de forma rápida, antes da sua morte.

FIRMINO

(acelerado)

Era lindo, o quadro mais perfeito,
jamais pintado: um velho debatendo-se
na cama, envolto em sangue, morrendo
lentamente e...

A alta caixa de acrílico enche-se por completo. Firmino é soterrado pela areia. Está morto. A câmera circunda toda a caixa. Nas costas de Firmino há várias perfurações, até então não apresentadas. Destas escorrem sangue fresco. Do outro lado, Firmino tem seu rosto comprimido contra a lateral da caixa. Está de olhos abertos. Não esboça sorriso algum.

FIRMINO (CONT'D)

(V.OVER)

Fui esfaqueado pelos maiores tolos da
família: os escravos. Fiz justiça,
lutei minha própria batalha. Sou o meu
herói, sem ninguém para me aplaudir.
Ninguém para me louvar. Basta apenas
eu, sozinho com minha satisfação.

FADE OUT

132 EXT. - O LOCAL DESTRUÍDO - DIA

132

FADE IN

Sol a pino.

A cidade apresentada no início da trama está totalmente soterrada.

Entre as novas dunas formadas, surgem todas as personagens

(CONTINUED)

CONTINUED:

desta história. Elas olham para a câmera com um olhar fixo e determinado.

Cobram uma solução para o futuro amargo, incerto e indeterminado.

FIM

INTRODUÇÃO

(...) é possível que a a causa da arte e das críticas radicais sejam melhores defendidas, por exemplo, por um inflamado professor de cinema que anuncia, em um ponto crucial do seu argumento: 'não somos artistas, somos ativistas políticos!'. Ao obscurecer o poder de sua própria prática na retórica da militância, ele deixa de chamar atenção para o valor específico de uma política de produção cultural.

Homi Bhabha, no livro *O local da cultura*¹.

Literatura e Cinema. Discursos distintos. Embasados isoladamente em suas respectivas matrizes, escrita e imagética. Matrizes essas, porém, que ao longo dos anos, passaram a entrelaçar seus conteúdos não só entre si, mas também, entre outras formas de arte enfrentando ainda nesta trajetória a interferência de novas estéticas, linguagens e tecnologias. Chegamos a uma efêmera conjuntura aonde a teoria do audiovisual ainda galga por uma estabilização capaz de compreender esses discursos. Diversas correntes teóricas, sob os mais variados pontos de vista, surgem em busca de uma resposta para esta polifonia. São correntes que abordam horizontes históricos, estéticos, autorais e são de suma importância para o desenvolvimento dessas áreas, escrita e imagética. Correntes essas as quais não serão aqui abordadas ou julgadas. O objetivo deste estudo é descrever metodologicamente o processo de entrelaçamento entre elementos da Literatura e do Cinema, sob o qual pode ocorrer a adaptação de um livro em um roteiro cinematográfico.

Assim, neste trabalho prezo pelo esforço de inserir no campo da pesquisa acadêmica uma prática artística (DANTAS, 2010). E por adentrar esse universo, quebro, desde já, protocolos acadêmicos ao escrever este texto em primeira pessoa. A questão autoral deixará aqui a sua presença marcada, na medida em que, eu, realizador audiovisual, terei o meu discurso relacionado com os discursos teóricos e artísticos de outros, o que me faz

¹ (1994, p. 48, tradução nossa);

crer que essa seja uma proposta cujo modo operacional ainda é pouco explorado no cenário teórico contemporâneo.

Eu, enquanto autor desta tese, posso assertivamente afirmar o quão instigante foi vivenciar o início da confluência do audiovisual no meio acadêmico, em paralelo com questões técnicas e específicas, que neste mesmo ambiente, ainda não encontravam, e até hoje não encontram respostas. Em 2003², durante minha graduação, na Universidade Federal de São Carlos, fui de uma das primeiras turmas a saber que seríamos não mais “cineastas”, e sim, Bacharéis em Realização Audiovisual³. Fui de uma das primeiras turmas a tentar entender o que seria uma aula de Hipermídia. Mas também fui da equipe do curta-metragem musical *A cena perfeita* (2005)⁴, que junto com os professores do DAC UFSCar, enfrentou à duras penas o desafio de conciliar a velocidade de obturação da Câmera ATTON, a qual filmávamos em S16mm, com a velocidade das novas Fitas DAT, que a TASCAM lançava no mercado para gravação de áudio⁵. Nunca havíamos discutido isso em aula.

² Em 2003, a SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema passou a integrar o termo Audiovisual em seu nome. Neste ano, em sessão solene de abertura do encontro anual, na UFBA - Universidade Federal da Bahia, Jean-Claude Bernardet alegou que esta era uma adequação mais do que necessária pois não frequentaria mais eventos de “só-cine” (BERNARDET, 2003), os estudos de outras mídias, a partir de então, eram mais do que necessários. Anos depois, o cinema ainda prevalece na programação dos encontros anuais, da então, SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. No evento de 2017, ano em que esta tese começou a ser escrita, menos de 2% dos trabalhos apresentados tinham o roteiro cinematográfico como objeto de estudo. Não posso, porém, deixar de traçar aqui um contraponto: desde 2009, na Universidade Presbiteriana Mackenzie, sob o comando da Professora Dra. Glaucia Davino, é realizado o evento *História de Roteiristas*. Único evento acadêmico brasileiro que toma o roteiro como objeto de estudo para as mais variadas discussões temáticas. Entre elas, o encontro entre pesquisadores e profissionais do mercado para a discussão de projetos, processos criativos e uma inquestionável troca de conhecimentos;

³ Trata-se de uma ampla discussão realizada a partir de setembro de 2004, em uma parceria entre o MEC - Ministério da Educação e o FORCINE - Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual. Dessas discussões ficou decidido que o audiovisual passaria a integrar as diretrizes curriculares dos cursos de ensino superior em cinema de todo território nacional. Algumas instituições logo se adiantaram e imediatamente fizeram essas alterações, que passaram a ser obrigatórias somente após a homologação 44/2006, publicada pelo MEC em 21 de fevereiro de 2006. **Proposta de Diretrizes Curriculares para os Cursos Superiores de Cinema e Audiovisual - Ministério da Educação**. Disponível em: <<https://bit.ly/2W0pd2l>>. Acesso em: 29 nov. 2017;

⁴ Sob orientação do Professor Dr Adriano Barbuto e da Professora Me. Toshie Nishio, o curta-metragem *A cena perfeita* levou o título de melhor filme no Festival *Kodak Film School Competition* de 2006;

⁵ **A cena perfeita**. Disponível em: <<https://goo.gl/FnmtVi>>. Acesso em: 04 ago. 2017;

As disciplinas de teoria e história do audiovisual que permeavam esses desafios funcionavam para mim como um lenitivo e desafiador contato com a arte. Frente às máximas “em tal época, tal filme, de tal gênero foi feito” e isso “tem tal significado”, mesmo que individualmente, ou, inconscientemente, sempre tentei buscar respostas próximas ao “como foi feito?”. Como exemplo, cito o fato de que, sabendo que em meu futuro teria a figura do ator como a minha principal ferramenta de trabalho, decidi também estudar Artes Cênicas. Assim, qualquer trabalho que fosse dirigir, poderia pedir ao ator o que precisasse, sabendo como o seu trabalho funciona.

O eterno “como foi feito?”. Creio que esse seja um dos motivos de ter enveredado pela pesquisa acadêmica, em minha iniciação científica, minha especialização⁶, minha dissertação de mestrado, e agora, nesta tese de doutorado. Em minha trajetória, diante dessa constante e incansável procura que me incentiva, dentro do mercado profissional, instiguei muitos dos *sets*, os quais frequentei nas mais diversas funções, incentivando outros membros de distintas equipes a aderirem à pesquisa e ao recorte audiovisual como uma ferramenta de trabalho, um referencial de criação e inspiração.

Enquanto escrevia esta tese, ao rever minhas anotações diárias das principais produções as quais participei pude notar o quão recorrente foi nesta minha trajetória, o fato de me reunir com minhas equipes para assistirmos filmes em busca de referenciais, algo como “vamos fazer essa cena como nesse filme”. Cientificamente, de certa forma, traçávamos nossos recortes referenciais.

Neste estudo, considero-os enquanto repertório para o desenvolvimento de um roteiro, e trago aqui uma experiência pessoal que pode ao menos indicar essa

⁶ No ímpeto de se adequar às tendências audiovisuais que se sobrepunham ao cinema, tanto no mercado profissional, quanto no ensino superior, o Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos, no final de 2002, sob a coordenação do Professor Dr. Artur Autran, reelaborou a grade curricular do seu curso de graduação. Desde então, sob o nome de Graduação em Realização Audiovisual, o discente a partir do quinto semestre deve escolher duas áreas de especialização (entre Direção, Pesquisa, Fotografia, Som, Roteiro e Hipermídia), para que tais títulos acompanhem seu diploma ao final do curso. Fato que lhe dá direito de entrar no mercado de trabalho audiovisual com os DRTs Pleno e Específico, com as licenças obtidas conforme as especializações cursadas;

funcionalidade. Foi o meu primeiro *set* profissional, após encerrar minha graduação. No curta-metragem *Graffiti* (2007)⁷, dirigido pela cineasta e pesquisadora Lilian Solá Santiago, coube a minha pessoa não só a função de produtor executivo, mas também a de roteirista. Junto com Lilian, que então estreava como diretora ficcional, adaptamos a história em quadrinhos homônima, de Rinaldo Teixeira, para o roteiro que narrava as dificuldades de um adolescente da periferia em lidar com o assassinato do seu melhor amigo, durante a onda de ataques do PCC, o Primeiro Comando da Capital, na cidade de São Paulo, em 2006. Mesmo que não atentos ao potencial de nossa metodologia de trabalho, diversos filmes de longa-metragem, dos mais variados gêneros, diretores e estilos, influenciaram o nosso processo de adaptação. Desde os filmes *Faça a coisa certa* (*Do the right thing*, 1989)⁸, de Spike Lee, e *Transamerica*⁹ (2005), de Duncan Tucker, até o documentário *Em trânsito* (2005)¹⁰, do diretor e também pesquisador, Professor Doutor Henri Gervaiseau.

⁷ **Graffiti**. Disponível em: <<https://goo.gl/PDNMKm>>. Acesso em: 04 ago. 2017;

⁸ *Do the right thing*. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0097216>>. Acesso em: 02 ago. 2017;

⁹ *Transamerica*. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0407265>>. Acesso em: 02 ago. 2017;

¹⁰ *Em trânsito*. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0473478>>. Acesso em: 02 ago. 2017;



Figura 1 - Curta-metragem *Graffiti*, de Lilian Solá Santiago.

Posso citar também uma outra experiência que tive, a qual enfatiza, ou ao menos ilustra, a necessidade de um aprofundamento científico maior sobre a prática da adaptação da literatura no cinema contemporâneo. Foi na produção do longa-metragem *400 contra 1 - Uma história do crime organizado* (2010)¹¹. Dirigido por Caco Souza, com o roteiro de Victor Navas, adaptado¹² do livro *400 contra 1 - Uma história do Comando Vermelho*, de William da Silva Lima, fundador desta facção criminosa. Tratava-se de uma extensão de um projeto anterior de Caco Souza, o seu documentário de curta-metragem *Senhora Liberdade* (2004)¹³. Neste curta, o próprio William foi entrevistado contando sua trajetória de vida.

Em 2010, somente após o início da captação de imagens, fomos orientados pelo departamento jurídico da Globo Filmes, produtora do longa-metragem, a alterar todos os nomes das personagens, mantidas no roteiro de Navas, bem como o título do filme - daí a

¹¹ 400 contra 1 - Uma história do crime organizado. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt1781755/>>. Acesso em: 11 ago. 2017;

¹² 400 contra 1 - Uma história do crime organizado - Trailer. **Youtube**. Disponível em: <<https://youtu.be/RuUAO5Oavsw>> Acesso em: 11 ago. 2017;

¹³ Senhora Liberdade. **Porta Curtas**. Disponível em: <http://portacurtas.org.br/filme/?name=senhora_liberdade>. Acesso em: 11 ago. 2017;

substituição do termo “Comando Vermelho” por “Crime Organizado”. Corríamos o risco de sermos processados não só pelos familiares dos integrantes da facção, como pelo poder público, por apologia ao crime. Conseguimos contornar a situação e seguir adiante, apesar do tempo e do dinheiro de produção perdidos. Pergunto-me: tanto eu, na época, integrante da equipe de produção e Bacharel em Realização Audiovisual, quanto Navas, renomado roteirista, ainda em atividade, não deveríamos ter conhecimento deste risco no que diz respeito à adaptação literária?



Figura 2 - 400 contra 1 - Uma história do crime organizado, de Caco Souza.

Não tenho aqui pretensão de inventar um marco na teoria do audiovisual, sobretudo, no campo do roteiro fílmico. O que proponho é um outro olhar para essa teoria, um repensar seus conceitos pré-existentes, conciliando-os com a prática da escrita cinematográfica. Aqui já adianto que, embora neste estudo, meu maior foco seja transpor as teorias de crítica literária de Homi Bhabha para o cinema, esse autor, em termos de produção científica, também já atenta para a necessidade deste repensar teórico ao

(...) sugerir que a dinâmica da escrita e da textualidade exige que repensemos a lógica da casualidade e determinação [...] uma forma de cálculo e ação estratégica dedicada à transformação. A pergunta “O que deve ser feito?” tem de reconhecer a força da escrita, sua metaforicidade e seu discurso teórico, como matriz produtiva, [...] como objetivo da e para a ação (BHABHA, 2014, p. 48).

Não nego que o audiovisual atualmente conduza este desenvolver científico. Mas, por vezes ele pode ser visto como uma lente que converge em único ponto todas as variáveis dos seus estudos contemporâneos (RAMOS, 2003), o que me leva a optar aqui por ver quais das suas relações podem ser traçadas com a Literatura e seu desenvolvimento, sobretudo, no estudo e na escrita do roteiro cinematográfico.

No processo criativo aqui desenvolvido, proponho o uso de recortes audiovisuais como um mecanismo de inspiração e enriquecimento do meu repertório autoral para a escrita de um roteiro¹⁴. Enquadro-me assim na constante convergência do audiovisual, propondo nesta sua confluência, uma outra linha de estudo da adaptação da Literatura em seu roteiro. Tais recortes propostos funcionam também como uma flexibilização, ou até mesmo uma adequação dos teóricos que construirão o embasamento a ser aqui utilizado. Jacques Aumont e Michel Marie, em *Análisis del film* (1990), ainda que brevemente, já apontam o potencial que esta modelagem tem em contribuir com uma “produção audiovisual científica mista” (AUMONT; MARIE, 1990, p.12, tradução nossa), não só escrita, mas também fílmica, ou ao menos, imagética.

Neste aspecto, esta tese também se aproxima do *Ensaio sobre a análise fílmica* (2005), de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, na medida em que não

¹⁴ Trabalhar com recortes audiovisuais, e não somente filmográficos, tem como proposta neste estudo não só enriquecer o processo de adaptação literária no roteiro de um filme de longa-metragem, mas também atentar para o fato que a própria teoria do cinema já se encontra dentro dentro deste amplo escopo científico, traçando relações intertextuais e interdisciplinares. Faltaria assim, alguns ajustes, ou ao menos, reflexões, sobre os elementos mais clássicos que foram alçados a esta excessiva confluência (RAMOS, 2003) na contemporaneidade, dentre eles o cinema e a literatura;

(...) pontifica parar por completo qualquer atividade intelectual. Propõe modificar e flexibilizar uma metodologia que a angústia tende às vezes a tornar rígida. Pretendemos aqui um afrouxamento intelectual que permita uma recepção mais sutil, mais refinada do cinema [...], e que pode se revelar muito mais produtiva (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2005, p.19).

Há também uma outra aproximação teórico-crítica possível de ser efetivada com Homi Bhabha, na medida em que este autor questiona a metodologia não só como um discurso emitido no âmbito acadêmico, mas também como algo que reverbera e transpõe a formação social. Segundo Bhabha,

Em que formas híbridas, portanto, poderá emergir uma política de afirmativa teórica? Que tensões e ambivalências marcam esse lugar enigmático de onde fala a teoria? (...) Tento assim indicar algo da fronteira e do local do evento da teoria crítica que não contém a verdade (BHABHA, 2014, p. 47).

Em uma breve cronologia dos fatos, tanto cinema quanto literatura passaram por formatações, ou adaptações estéticas no intuito de atender novas conjunturas sociais que os circundavam, nas funções de obra e consumo de arte. Ressalto aqui que este é um processo de longa data: já no século XVI, obras literárias oriundas da antiguidade clássica e da mitologia necessitaram de uma adequação textual para serem encenadas com acompanhamento musical e assim adentrarem o universo da ópera (THOMASSEAU, 2005). No século XVIII, teatro, literatura e outras formas de artes embarcam em um longo processo de transformação surgido na instauração da Revolução Francesa. O teatro aristocrático foi suprimido pelo advento do teatro burguês. No ímpeto de popularizar o seu discurso, dramaturgos desta nova fase simplificaram textos da sua autoria, ou adequaram obras literárias, a um discurso de situações dramáticas claras e bem definidas, acompanhadas de músicas em suas encenações, visando uma fácil compreensão deste novo mercado consumidor que se formava. Surgia assim o gênero melodramático, dono de um potencial didático das massas e estabelecedor da moral burguesa.

Essa sublimação entre a literatura e a cena, gradualmente, passou a contaminar também o trânsito de informações das narrativas entre as páginas de um livro e as telas do cinema. Nesta época, traços da adaptação literária já podiam ser constatados em uma das primeiras produções cinematográficas dentro deste conceito: o curta-metragem *A morte de Nancy Sykes* (*Death of Nancy Sykes*, 1897)¹⁵, cuja origem remete ao livro *Oliver Twist* (1838), de Charles Dickens (CAMPOS, 2007).

Ao retomarmos a teoria audiovisual na contemporaneidade, nos deparamos com uma série de questionamentos que põem em xeque direta, ou indiretamente o atual status desta transposição textual. Há autores que justificam de fato a interferência do advento tecnológico sobre o aparato cinematográfico, como fator responsável por transformações da linguagem audiovisual (MANOVICH, 2001)¹⁶. Os saís de prata que permeavam o acetato das películas dão lugar aos códigos binários, que trocam mídias físicas, por ambientes virtuais, e não por isso deixam de construir e armazenar imagens, agora em alta definição. Entram nesta convergência, estudos sobre a relação de novas mídias e os hibridismos de linguagens (JENKINS, 2009), que interligam artes, promovem criações coletivas e interdisciplinares. Neste recorte, há também autores que conduzem seus estudos sob a óptica da recepção e as reverberações sociais do espectador (CRARY, 2012), e há os que ainda insistem em sustentar um horizonte teórico e hermético, numa taxonomia clássica do cinema contemporâneo (ALTMAN, 2000).

Muitos destes estudos têm diversos pontos em comum, sobretudo, por serem tomados pela convergência científica do audiovisual (RAMOS, 2003). Nesses há também pesquisas mais específicas, que abordam neste cenário de sublimação, o estudo da adaptação literária no cinema, e acabam por desenvolver eixos temáticos recorrentes, que,

¹⁵ *Death of Nancy Sykes*. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0215705>>. Acesso em: 14 mai. 2017;

¹⁶ Em uma trajetória historiográfica, Lev Manovich em *The language of new media* (2001) vai da cinematografia de Vertov, até o código binário, gene da imagem digital contemporânea, para embasar tal constatação;

por exemplo, tomam como recorte a historiografia, a receptividade do filme adaptado ou a investigação sobre uma obra, ou autor específico, que tenha ido das páginas à tela em produções distintas.

Cito como exemplo deste recorte teórico os trabalhos desenvolvidos por George Bluestone¹⁷, Brian McFarlane¹⁸ e James Naremore¹⁹ ao investigarem os romances adaptados pelo cinema clássico norte-americano; Sarah Cardwell²⁰, ao investigar a presença da literatura inglesa na história das tramas televisivas do Reino Unido; Linda Hutcheon²¹, que expande a adaptação para um viés transmidiático e interdisciplinar, observando a receptividade que o público tem desta questão; além dos trabalhos desenvolvidos no Brasil, como os de Thaïs Flores Nogueira Diniz²², dentro da historiografia estabelecida nas relações de adaptações entre cinema, teatro e literatura clássicos, Marcel Vieira Barreto Silva²³, focado nas adaptações shakespearianas e Genilda Azeredo²⁴, focada nas adaptações austenianas, efetuadas entre cinema e literatura em todo território nacional. Acredito na relevância e na contribuição destes autores e de cada um dos seus trabalhos para a teoria do audiovisual, não só no momento em que foram publicados, mas também, para pesquisas e demais estudos que, nesta linha, ainda estejam por vir.

¹⁷ BLUESTONE, George. **Novels into film**. Estados Unidos: Johns Hopkins University Press, 2003;

¹⁸ MCFARLANE, Brian. **Novel to film. An Introduction to the theory of adaptation**. Inglaterra: Oxford University Press, 1996;

¹⁹ NAREMORE, James. **Film adaptation**. Estados Unidos: Rutgers University Press, 2000;

²⁰ CARDWELL, Sarah. **Adaptation revisited: Television and the Classic Novel**. Inglaterra: Manchester University Press, 2002;

²¹ HUTCHEON, Linda. **A Theory of adaptation**. Inglaterra: Ed. Routledge, 2012;

²² DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. **Shakespeare e o cinema: Ontem e hoje**. Revista Scripta Uniandrade. 2016. Disponível em: <https://www.uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaUniandrade/article/download/582/409> Acesso em: 20 out. 2018;

²³ SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Adaptação intercultural: O caso de Shakespeare no cinema brasileiro**. Bahia: Ed. UFBA, 2013;

²⁴ AZEREDO, Genilda. **Para celebrar Jane Austen: Diálogos entre literatura e cinema**. Curitiba: Ed. Appris, 2013;

Mas também, ressalvo que, nesta efêmera e epifânica convergência, independente de estudos ou alterações estéticas, estilísticas e tecnológicas, cinema e literatura ainda existem. São a gênese desses recortes. Um processo aonde a teoria do audiovisual, para este trânsito de informações, por vezes, tende a optar por uma fusão epistemológica, constituindo cinema e literatura enquanto discursos fidedignos e equalizados, demonstrando assim, possíveis traços de que sua estratégia de adequação ao cenário científico contemporâneo deva ser revisitada, ou ao menos ser pontuada.

O que me chama a atenção, frente estas correntes teóricas desenvolvidas, é a ausência de uma abordagem prática, ou ao menos, metodológica sobre a transposição do discurso escrito ao imagético. Retornando aos primeiros parágrafos deste texto, sob este aspecto, não tenho como me abster do meu passado acadêmico e do meu presente profissional. Ao passo que a realização audiovisual converge para um único ponto - tecnologias, interdisciplinaridades, mídias e teorias - o cinema ainda luta não só para assimilar esses novos elementos, como também, para enfrentar questões práticas que acompanham e acompanharão sua produção ao longo de toda a sua trajetória.

Muitas vezes em território nacional, pelo alto custo, o ensino prático, técnico e acadêmico dessa produção, é submergido por inúmeros fatores educacionais, sendo assim dada uma maior ênfase para análise filmica e historiográfica do cinema. O resultado deste cenário, infelizmente, é um crescente número de profissionais que chegam ao mercado de trabalho inaptos a lidar com os imprevistos da realização de um filme. Eu mesmo me vi, e ainda me vejo, diante destas adversidades e creio que esta inquietação seja um dos motivos que me levaram a desenvolver este estudo.

Durante a realização do meu mestrado, tive ainda a oportunidade de ver o quão esta abordagem prática, ou ao menos a reflexão sobre a mesma, poderiam aqui serem

relevantes. Em meu estágio docente, na disciplina de Crítica Cinematográfica²⁵, ao invés de me gabar de prêmios, ou publicações que a imprensa tenha feito, dos filmes de longa-metragem dos quais participei desde minha formação, trouxe os problemas enfrentados²⁶ em cada *set* para instigar os graduandos não só a escreverem críticas sobre estas questões, mas também, para os tornarem cientes do que poderiam enfrentar no mercado profissional que os aguardava.

Neste pensamento coletivo pude perceber o quanto um filme pode ser um instrumento não só para estudar uma estética autoral ou um gênero cinematográfico, mas também uma ferramenta para se pensar o seu fazer, obter inspirações para outros projetos, e saber lidar com adversidades, desde a pré-produção até a comercialização. Foram entre os intervalos destas discussões e minhas orientações de mestrado que conheci *Memória Impura* (2012)²⁷, ficção de autoria do Professor Doutor Luiz Vadico²⁸. Até hoje não tenho explicação, ou justificativa, do que tenha me levado ao fato de ler um livro, composto por uma coletânea de treze contos, com duzentos e sessenta e uma páginas em menos de quatro horas.

A intuição que tenho, e trago para este projeto, é o fato da riqueza imagética de cada uma das suas histórias induzir suas personagens a carregarem seus dramas ao longo das suas existências. O próprio Vadico assume esta riqueza como construtora da sua estética quando questiona

²⁵ Entre março de 2015 e setembro de 2016, no Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual, da Universidade Anhembi Morumbi, sob supervisão do próprio Professor Dr Luiz Vadico, na ocasião, orientador de minha dissertação de mestrado;

²⁶ Em especial, as adversidades que enfrentei no *set* de *400 contra 1 - Uma história do crime organizado*. Op. cit., p. 112;

²⁷ *Memória Impura*. Disponível em: <<https://goo.gl/5dPYzo>>. Acesso em: 03 ago. 2017;

²⁸ Mestre e Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Luiz Vadico traz em seu repertório sete livros publicados, sendo quatro ficções: *Maria de Deus* (1999), *Memória Impura* (2012), *Noite Escura* (2013) e *Fábulas Cruéis* (2016); além de três produções acadêmicas *Filmes de Cristo: Oito aproximações* (2010), *O Campo do Filme Religioso: Cinema, Religião e Sociedade* (2015), *Cinema e Religião: Perguntas e Respostas* (2016);

Localização temporal... Isso importa? Para mim, não; jamais escrevi algo que se situasse em um ou outro momento histórico. Primeiro as personagens me contam a história, depois eu fico sabendo em que ponto elas estão. E, muitas vezes, essa informação é surpreendente. Sempre vejo todas as cenas dos contos que escrevo, porque são muito vivos para mim. E da mesma forma que numa realidade vivida, nem sempre há placas para nos informar onde estamos (VADICO, 2012, p. 207-208)

Embora impura e atemporal, a força dessa indução, desse carregar, transforma esses dramas em tragédias constantes, em sofrimentos que colocam cada um desses sujeitos em uma situação limite, e os leva a agir, convergindo seus passados ou tempos póstumos em uma unidade dramática presente e única, no momento da leitura. Momento este que ressalta a incompatibilidade entre seus eu líricos e seus corpos nos ambientes que vivenciam ou vivenciaram. A constância da dor faz de *Memória Impura* um “estilhaçamento do gênero épico” (VADICO, 2012): não há a inevitável condução até um fim trágico (TOMACHEVSKI, 1982). Em resumo, trata-se de um livro que carrega a tragédia em si. Carrega o drama latente e visível de cada uma das suas personagens, e não obstante, terá essa sua essência cinematográfica analisada mais adiante.

Aqui, somo os ganhos dessa minha breve vivência didática com a riqueza performática e imagética que este livro possui, e aloco esta união sob o exponencial de recortes audiovisuais, e suas respectivas funcionalidades para a adaptação de um livro em um roteiro de longa-metragem, prezando pela poética da imagem como substrato deste processo. Opto assim, por estudar cinema fazendo uso da sua imagem e da imersão que a literatura lhe fez, e ainda faz, em sua trajetória enquanto obra de arte. Nesses recortes audiovisuais, aqui realizados, não busco investigar um comparativismo entre um livro de origem e seu filme adaptado, tampouco problemas ou compressões deste processo, mas enfatizo que no campo do audiovisual há um substrato imagético de onde pode surgir, concomitantemente, tanto um referencial para um desenvolvimento científico, quanto um referencial para uma escrita cinematográfica.

Esta ênfase prática, além de aproximar a produção artística à produção científica não tem como objetivo denegrir algum trabalho, ou teórico, na área da adaptação literária. Há sim o propósito de ressaltar a ausência de uma metodologia operacional no entremeio dessa aproximação, neste trânsito de informações. Fato é que, como citado anteriormente, nas intempéries das convergências do audiovisual, no início da década de dois mil, os chamados **manuals de roteiro** (grifo nosso) embarcaram no mercado editorial. Trabalhando em uma essência prática e imediatista, dentro do discurso do “faça você mesmo”, essa seria uma alternativa para atender parte das questões aqui propostas. Mas, por vezes, seus embates com o campo da teoria acabaram, e ainda acabam, por intervir tanto na prática, daquilo que discutem, quanto no desenvolvimento teórico-científico em si. Patrick Cattrysse, no artigo *The protagonists goals, wants and needs*, exemplifica este embate ao afirmar que

(...) embora os manuais de roteiro, de um lado, e os estudos acadêmicos sobre a narrativa de outro, lidem com narração de histórias, o que os dois têm conseguido fazer é ignorar um ao outro por muitas décadas. Consequentemente, tantos os roteiristas profissionais quanto os críticos e teóricos têm perdido oportunidades para aprender uns com os outros. Podem-se supor várias razões para esta situação. Os manuais de roteiro servem a um propósito que é muito diferente dos perseguidos pelos estudos acadêmicos da narrativa. Como consequência, a terminologia desenvolvida tanto do lado prático como do lado teórico-científico, de contar histórias, é consideravelmente diferente. Do ponto de vista profissional, o jargão acadêmico é frequentemente muito sofisticado e nada prático. Do ponto de vista acadêmico, a terminologia do praticante é considerada imprecisa e confusa. No entanto, fazer a ponte entre teóricos e os profissionais beneficiaria ambas as partes (CATTRYSSSE, 2010, p. 84, tradução nossa).

Ainda sobre esta questão, ressalto que raros são os manuais que investigam a adaptação literária com o mesmo afincamento que têm em detalhar, por exemplo, as etapas e elementos empregados na escrita de um roteiro cinematográfico. Guiados por uma visão de impasse pessimista, ainda podemos considerar como uma exceção desta temática, os livros *Manual do roteiro* (2001), de Syd Field, e *Teoria e prática do roteiro* (1999), de David Howard e Edward Mabley. Field considera o livro de origem na adaptação “um ponto de

partida. Nada mais (...). Não passa de uma fonte. O que você deve fazer com ele para moldá-lo em um roteiro é por sua conta” (FIELD, 2001, p. 175). Já Howard e Mabley também não propõem uma metodologia efetiva para a adaptação da literatura no cinema, alegando a complexidade que esta prática envolve, logo, não recomendada para roteiristas estreantes (HOWARD; MABLEY, 1999, p.38). Robert Stam endossa a ineficácia desses conteúdos ao afirmar que

(...) seja qual for o romance original, a maioria dos manuais mostram uma aversão radical a todas as formas de experimentação e modernismo. Quase invariavelmente, eles recomendam jogar a fonte na direção do modelo dominante de contar histórias: a linguagem clássica de Hollywood [...]. A adaptação [nos manuais de roteiro] é vista como uma espécie de purgação. O romance em nome da legibilidade para a audiência das massas... (STAM, 2006, p.45)

Vejo este senso comum, não só pela manobra pontuada por Stam, mas também pelo conceito base que muitas dessas publicações indicam para o início da escrita de um roteiro. Por se tratar de um projeto experimental, optei não seguir a elaboração da tríade *storyline*²⁹, sinopse³⁰, argumento³¹, ou o que muitos destes autores consideram a definição do “o quê-quando-onde” condutor da narrativa (COMPARATO, 2000), descartei também, de início, escaletas, biografias das personagens e fluxogramas dos conflitos da trama. Neste momento inicial do processo o mais importante era a minha aproximação com o que daria origem ao meu roteiro, o meu objeto de estudo: o livro *Memória Impura*. Mesmo porque, por estar no início da escrita, diante de escolhas estéticas e narrativas, muitas alterações textuais ainda estariam por vir. Um outro fato que atento para esta questão é que inúmeros

²⁹ Ou o breve enunciado que determina a matriz do conflito da trama. Serve ao roteirista para relembrar, sempre que necessário, sobre o quê se trata sua história (COMPARATO, 2000);

³⁰ Resumo da história o qual enfatiza a temporalidade, o quando e onde ocorre seu discurso. Nele, já são trabalhados também os primeiros traços das suas personagens. Traços estes indispensáveis para a instauração dos conflitos (COMPARATO, 2000);

³¹ Uma versão expandida e detalhada da sinopse, a qual já pode trazer indícios dos diálogos entre as personagens. Além de informações que já possam adiantar os trabalhos de futuras equipes do filme, como direção de arte e fotografia (COMPARATO, 2000);

autores, ao investigarem a adaptação da Literatura para o roteiro cinematográfico contemporâneo, não atentam para essas constantes alterações. Tomam este trânsito entre ficções com um trajeto único e direto, que não passa por **tratamentos** (grifo nosso) como a escrita de um roteiro cinematográfico tradicional.

Neste contexto fica à salvo, a exceção e a relevância do livro *O cinema e a produção* (2002), de Chris Rodrigues. Em um contexto metodológico-organizacional da produção cinematográfica, este autor, além de explicar sobre a técnica e a utilização de diversos equipamentos, propõe estratégias para otimizar o *workflow* da produção de um filme - desde a escrita do seu roteiro (grifo nosso): ele cria modelos de planilhas e análises, as quais, eu, emprego em minhas atividades profissionais até os dias de hoje. Sob este escopo prático, não devo deixar de enfatizar que, infelizmente, o livro de Rodrigues é o único, ou um dos únicos no Brasil, que tenha recebido apoio da iniciativa pública para sua publicação³².

Desta escassez, tomo o incentivo de agregar teoria e prática nesta tese, no sentido de contribuir tanto cientificamente, quanto profissionalmente, com a produção do roteiro no cinema brasileiro contemporâneo.

³² *O cinema e a produção*, foi publicado no ano de 2002, com o apoio editorial que recebeu da Fundação de Amparo À Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro - FAPERJ;

CAPÍTULO 1 – O LIVRO *MEMÓRIA IMPURA*: UMA BREVE APRESENTAÇÃO.

Memória Impura, é a segunda ficção de Luiz Vadico. O total dos seus treze contos foram escritos entre os anos 1999 e 2011, em uma ordem distinta de como estão alocados em seu índice, conforme listagem abaixo.

Os contos de <i>Memória Impura</i>
<i>Nike</i>
<i>Solidão Macedônica</i>
<i>O Filósofo</i>
<i>O Galo Dourado</i>
<i>Tarpeia</i>
<i>Firmino</i>
<i>Folhas Secas de Outono</i>
<i>Temistocles, seus filhos e os filhos de Temistocles</i>
<i>O Cão que Guarda a Porta</i>
<i>Testemunhos do Grande Incêndio de 64</i>
<i>O Touro e o Leão</i>
<i>Carta aos Antigos</i>
<i>Jesus no Deserto</i>

Tabela 1 - Os contos que compõem o livro *Memória Impura*.

Nesses dozes anos, a variação e o desenvolvimento do fluxo estético de cada um dos seus enredos nunca foram uma preocupação para sua escrita. Havia a ciência desta questão, mas a necessidade de externar a criação destas personagens, diante das adversidades aonde surgiriam, foi um fato que impulsionou Luiz Vadico a não parar sua produção.

Logo nas primeiras leituras do livro, pude perceber o quão este impulso era cativante e assertivo. Digo assertivo por estabelecer a ponte para um discurso polifônico com seu leitor, tanto escrito, quanto visual, e acima de tudo, interdisciplinar. Em sua capa, contracapa ou prólogo, Vadico não se preocupa com sinopses, apresentações ou definições precisas da sua obra. Mas, sim, opta por uma fruição indutiva e sinestésica, um convite que desperta seu leitor a tomar conhecimento das suas memórias, e vivenciar as mesmas sensações as quais, provavelmente, ele deve ter vivido em sua escrita. Assumo que herdei desse convite experimental grande parte do que me inspirou a escrever a adaptação cinematográfica de *Memória Impura*, a qual é permeada como sua matriz, por uma grande subversão estética.

Luiz Vadico: pesquisador, historiador e teórico do audiovisual. O realismo e a precisão temporal, esperados dessa sua alcunha profissional, são limados, já no início do seu livro. Para ele, seus

(...) contos não intencionam enveredar pela literatura; eles são mais e menos do que isso. São memórias. Uma memória da Antiguidade que guardo dentro de mim. Em algum lugar desconhecido e estranho da minha alma reuniram-se fatos, histórias, personagens, costumes e o cheiro da Antiguidade. Assim como se o cheiro bom e doce de uma ameixa madura pudesse ativar lembranças, algo os trouxe para fora. Uma Memória Impura, pois ao mesmo tempo em que são verdadeiras, parte da minha verdade pessoal, são também lembranças confusas recontadas para aqueles, meus cúmplices, imersos neste cheiro do passado que nos envolve cotidianamente. É esse aroma penetrante de perfumes antigos que inebria aos poucos e evoca memórias e mais memórias que chegam a ser reais, reais na Antiguidade que está em mim (VADICO, 2012, p.13).

É ao leitor do livro que essas revelações são direcionadas. Revelações feitas por personagens profundas, de características individuais próprias, até no modo como transpõem as informações que as narrativas do livro lhes trazem. Todos têm em alguma adversidade da vida que carregam, a necessidade de revelar, compartilhar, aquilo que mais tarde tornaram-se suas narrativas. *Memória Impura* nos submerge em seu

experimentalismo. Não há chance de voltarmos atrás. Vadico é incisivo e direto ao nos questionar se estaríamos prontos para o seu procedimento. Segundo ele,

(...) seus personagens são seres humanos tocantes, vivendo dificuldades que nos obrigam a amá-los ou odiá-los. Eles não nos deixam sair ilesos da leitura. Você será obrigado a se perguntar: Eu faria a mesma coisa? Seria capaz de perdoá-los? [...]. Numa fusão única entre lirismo, sensibilidade, violência e paixão, essas personagens aqui fechadas, aguardando serem liberadas para o seu mundo imaginário, irão falar sobre si. Entretanto, dirão muito mais sobre você. Liberte-as, elas anseiam por seu acolhimento, cumplicidade e absolvição. Encontre-as, encontre-se (VADICO, 2012).

Neste material que antecede a narrativa de *Memória Impura*, ressalto, em nenhum momento são apresentados espaços, personagens ou conflitos. Apenas nos foi passado o experimentalismo da trama, sua ruptura com a precisão historiográfica e os indícios das suas intertextualidades. Acredito aqui que, até então, tenhamos elencado os principais elementos que nortearam o processo desta adaptação. Cabendo então, antes de prosseguirmos, o aprofundamento teórico dos principais conceitos empregados em sua construção estética.

CAPÍTULO 2: EMBASAMENTO TEÓRICO.

2.1 - Robert Stam: A intertextualidade e a interdisciplinaridade na adaptação da literatura no roteiro cinematográfico contemporâneo.

Finalmente, gostaria de fazer algumas propostas modestas para lidar com a narrativa, aspectos temáticos e estilísticos das adaptações cinematográficas, algo menos grandiosamente ambicioso do que uma teoria, porém mais do que uma metodologia. Aqui eu não estarei mais tratando do status teórico da adaptação, mas sim posicionando um modelo prático/analítico para tratar adaptações propriamente ditas.

Robert Stam, no artigo *Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade*³³.

Na medida em que este meu processo de adaptação faz parte de uma tese de doutorado, não abro mão de ampará-lo sob um embasamento teórico que norteie este meu estudo. De início, tomo por decisão aprofundar-me nos estudos que Robert Stam desenvolveu, e ainda desenvolve, sobre a adaptação literária no cinema, consagrando-o como um dos autores que mais colaborou com a investigação deste tema. Com o uso de uma metodologia própria, Stam executa uma leitura expansiva da literatura clássica, indo além do que o cinema autoral - como o de Resnais, Kubrick e Chabrol - interpretou dessa escrita. Sua abordagem intertextual e interdisciplinar traz uma riqueza informativa, que atravessa fronteiras científicas, já recorrentemente analisadas. Tratam-se de releituras³⁴ alternativas e métodos da adaptação, que revelam a extensão e a consistência do seu trabalho. Considero em especial duas das suas obras, as quais abordam mais

³³ (2006, p. 35);

³⁴ Como a do conceito de *mise-en-abyme*, desenvolvido por André Gide, que aborda narrativas que contêm outras narrativas dentro de si (STAM, 2008). Robert Stam considera que estas traçam agora também uma trajetória divergente, marcando sua presença em outras obras audiovisuais e áreas artísticas. Para ele, as adaptações fílmicas caem “no contínuo redemoinho de transformações e referências intertextuais de textos que geram outros textos num interminável processo de reciclagem, transformação e transmutação, sem um ponto de origem visível” (STAM, 2008, p.22);

especificamente essa metodologia: o artigo *Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade* (2006)³⁵, o qual posteriormente, deu origem ao livro *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação* (2008).

Em ambas publicações, há um diálogo muito próximo com a flexibilização teórica³⁶ que se faz necessária para o desenvolvimento deste estudo. Stam propõe “uma linguagem alternativa aos estudos da adaptação” (STAM, 2006, p.19) de romances no cinema. Nessas suas obras, a fidelidade, ou não, de um livro ao seu filme original cria obras coletivas, de múltiplos autores, coexistentes com outras criações e conjunturas de produção e consumo de arte. Fato que permite uma análise narrativa aberta e longe de horizontes autorais, que passa a ver a adaptação como uma matriz colaborativa sobre produções culturais então niveladas, igualitárias e correlatas.

Neste período em que Robert Stam investiga a adaptação literária no cinema, de 2006 até 2008, há uma visível preocupação do autor em iniciar seus estudos sob reflexões teóricas a partir de conceitos já existentes, renovando ou adequando-os àquilo que a história e a teoria do cinema relutam em questionar. Para este autor, a necessidade deste pensamento se faz necessária na medida em que a crítica impregna os filmes oriundos da adaptação literária com uma linguagem “moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura” (STAM, 2006, p. 19). Há uma espécie de lamentação diante do que foi perdido entre página do livro e a tela do filme, ignorando por vezes, o que foi ganho neste processo de transição. Esta abordagem da crítica, além de causar um estaque no desenvolvimento da teoria do audiovisual, sutilmente enfatiza a superioridade da Literatura sobre o Cinema (STAM, 2006).

³⁵ A intertextualidade de Robert Stam não chegou em meu trabalho científico ao acaso. Em minha dissertação de mestrado, intitulada *Almodovarianas: A função narrativa das encenações dos números musicais na filmografia de Pedro Almodóvar*, orientada pelo Professor Dr. Luiz Vadico, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, tomei a intertextualidade como parte da metodologia de análise das múltiplas formas de arte que compõem as encenações dos números musicais na filmografia de Pedro Almodóvar, tornando-se essas encenações um marco estético-autoral ao longo da sua carreira;

³⁶ Op. cit., p.115;

Pela visão de Stam, a baixa abordagem que parte da teoria do audiovisual faz sobre a transposição deste discurso, dá a oportunidade da crítica lhe imprimir uma visão, por muitas vezes subjetiva, que não atenta, ou não incentiva, a teoria a pensar em um estatuto teórico e metodológico da adaptação; um estudo analítico da transposição deste discurso.

Tais perspectivas, sobretudo em *Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade*, não surgem ao acaso. Já atentam que entre o estruturalismo e o pós-estruturalismo, as práticas de significação seriam sistemas compartilhados de sinais, não havendo, portanto, necessidade de uma hierarquia entre um filme e o seu livro de origem. Seja no dialogismo de Bakhtin e Kristeva, ou na intertextualidade de Gerard Genette, há uma interminável permutação textual que poderia colocar fim na hierarquia entre a Literatura e o Cinema (STAM, 2006). A adaptação quando não vista como cópia, e sim como colaboração, permite um trânsito de informações multi-discursivas, colaborativas com a análise e com o fazer destes enredos, aonde autor e personagens não são mais a gênese artística desta trama, e sim regentes desta polifonia de sentidos.

Considerando essa transição uma construção híbrida que mistura palavras, pontos de vista, mídias e discursos, tomamos aqui a adaptação e traçamos uma analogia com o que Bazin já na década de cinquenta chamava de cinema misturado, ou uma **memória impura** (grifo nosso) do diretor (BAZIN apud. STAM, 2006, p. 23). A originalidade do filme, nessa permutação discursiva e estruturalista não seria mais possível, nem mesmo desejável. Sobre estas referências, Stam passa de forma mais efetiva a inserir a interdisciplinaridade em seus estudos da adaptação. Neste recorte os estudos culturais, por exemplo, seriam um meio para quebrar hierarquias verticais e estabelecer relações horizontais entre narrativas fronteiriças, endossando assim, grande parte das citações feitas à Homi Bhabha neste estudo. Essas fronteiras fariam parte de um mundo extenso e inclusivo embasado em imagens e simulações, aonde a adaptação torna-se apenas mais um texto, fazendo parte de um amplo e contínuo estudo.

Embora, sob o ponto de vista de Robert Stam, a narratologia adentre esse raciocínio desde a década de setenta, percebo que há um certo ar generalista que considera a narração um único produto empregável no estudo da adaptação. Mesmo que haja um colaborativismo entre os discursos do Cinema e da Literatura, autores como André Gaudreault e François Jost, no livro *A narrativa cinematográfica* (2009) acabam por recair em uma abordagem hermeticamente epistemológica, ou até mesmo semiológica, nesse percurso. Nesta abordagem a palavra sobrepõe-se a imagem, sendo o discurso somente o único fio condutor analisado. Há uma insistência em limitar a narrativa em um fluxo mecânico e linear, aonde elementos cinematográficos como a montagem paralela ou *flashbacks* não se adequariam assertivamente aos estudos da adaptação. O eu lírico da ficção literária, no roteiro cinematográfico, pode se tornar rubricas ou até mesmo indícios da linguagem cinematográfica a ser adotada, surgem assim tempos e silêncios distintos, que por vezes não se adequam ou são ignorados pela teoria, sobretudo, a do audiovisual.

Em contraponto à narratologia, outra área que tanto Stam investiga, quanto este estudo buscará colocar em prática, é a teoria performativa. Uma vez que esta trata o romance e a adaptação enquanto performances verbo-visuais. Nas derivações construídas por autores como Austin, Derrida e Butler, há um denominador comum que não considera as adaptações qualitativamente, mas sim, apenas autoras das ações as quais elas se referem. Se *Memória Impura* é um estilhaçamento do gênero épico³⁷, e não uma literatura histórica, memórias de uma Antiguidade própria do seu autor (VADICO, 2012, p. 13), vejo em seu discurso o direcionamento para uma instância narrativa (AUMONT, 2012, p.14), a chave para a performatividade, que possibilitou aplicar em seu roteiro, elementos externos e de essência extremamente colaborativa com o processo criativo aqui desenvolvido, pois terão o papel de mais do que meramente imitar o estado original das coisas, como representadas no livro original, moldarão novos mundos e não somente retratarão, ou

³⁷ Op. cit., p.120;

trairão, seu mundos antigos (STAM, 2006). No roteiro de *Memória Impura*, a História não é menosprezada, mas vai ao encontro de signos visuais alegóricos, com uma plasticidade própria, que busca representar este elemento presente na escrita do seu autor. Ainda que ao longo do posfácio do seu livro, Vadico tente demarcar episódios históricos que justifiquem suas escolhas, é neste ponto em que tomamos consciência da estética experimental adotada.

Mais do que metalinguístico, considero o livro *Memória Impura*³⁸, um discurso que não hesita em revelar as dores do seu processo criativo. Característica esta que deixou também sua marca em grandes obras da literatura, como *Dom Quixote* (*Don Quijote de la mancha*, 1605), de Cervantes, *Os falsos moedeiros* (*Les faux monnayeurs*, 1925), de André Gidé; e grandes obras do cinema, como *8 1/2* (1963)³⁹, de Fellini, e *Memórias* (*Stardust Memories*, 1980)⁴⁰, de Woody Allen.

No desenvolvimento deste processo, Vadico sempre esteve aberto ao experimentalismo e a exploração das possíveis ramificações sobre sua arte. Nunca em um controle autoritário sobre o seu discurso, mas sempre certo de que a trajetória percorrida até aqui, trariam leituras abertas, que poderiam sim serem consideradas parciais, pessoais, conjunturais ou com interesses específicos, que estariam além de precisões histórico-cronológicas (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007), mas que acima de tudo, seriam colaborativas com a teoria do audiovisual contemporâneo.

³⁸ Mais precisamente o seu décimo segundo conto, intitulado *Carta Aos Antigos*, aonde Vadico divide com seu protagonista as etapas do processo da sua escrita;

³⁹ *8 1/2*. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0056801>>. Acesso em: 25 abr. 2018;

⁴⁰ *Stardust Memories*. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0081554>>. Acesso em: 25 abr. 2018;

Neste processo, um detalhamento maior das relações que traço com os conceitos de intertextualidade, interdisciplinaridade, e até mesmo o dialogismo bakhtiniano⁴¹, têm por função, nos estudos da adaptação literária no cinema, auxiliar-nos a transcender contradições insolúveis da fidelidade ao texto de origem, e suas relações com textos suplementares e outros discursos que estejam ao seu redor. Esta estratégia já deixara seus vestígios em *Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade*, enfatizando de fato a relevância de Robert Stam neste projeto. A intertextualidade, uma derivação a qual ele faz alusão à transtextualidade de Gerard Genette, enfatiza e reforça a presença dos livros e do cinema na adaptação literária, tornando esses menos ocultos e mais visíveis em futuros estudos científicos.

A intertextualidade coloca um texto, em relação a outros textos e conteúdos, e chama aqui a atenção de que esta presença pode ocorrer de diversas maneiras. Da alusão referencial integral, oral ou escrita, citada dentro do enredo fílmico, até o uso de recursos técnicos que recortam e referenciam estéticas já utilizadas em outros textos audiovisuais. São recursos como movimentos de câmera, grua e *steady cam*, tomados de forma consciente à referentes cinematográficos anteriores. Há ainda uma outra relação variante entre o texto fílmico e textos paralelos, ou paratextos, que o acompanham enquanto conteúdo. Títulos, subtítulos, *trailers*, críticas e resenhas serão aqui considerados pelo fato de, por vezes, contribuírem com informações pouco conhecidas, e que podem em um processo de criação serem aproveitados. Indago assim, se pensarmos em *Memória Impura* enquanto roteiro, esta tese não estaria nesta categoria? Não menos científico, mas tão experimental quanto, Stam enfatiza a importância deste tipo de material em seus estudos ao afirmar que os mesmos “são paratextuais e inevitavelmente remodelam nossa

⁴¹ Ou a sua pluriestilística, a qual denomina a colagem de fragmentos literários, baladas, poemas, provérbios, histórias e pastiches. À ficção que faz uso deste recurso, Bakhtin denomina *menipeia*, pois por efeito obtém constantes digressões, erudições cômicas e *méssalliance* de gêneros. Bakhtin pautou o início do desenvolvimento destes seus conceitos, ao aprofundar-se, entre outros, nas análises de clássicos da literatura de Fiódor Dostoiévski, como *O Idiota* (1869) e *Os Irmãos Karamazov* (1880) (BAKHTIN, 1984, tradução nossa);

experiência e compreensão do próprio texto de origem” (STAM, 2006, p. 30), possibilitando assim, novos olhares para o seu conteúdo adaptado.

Estes novos olhares permitem instaurar também a adaptação em um universo mais difuso, e não necessariamente identificado. Aqui, Stam começa a traçar enlaces pouco explorados pela crítica, entre distintas formas de arte, considerando-os enquanto adaptação. São relações, como as levantadas entre o filme *Apocalypse Now*⁴² (1979), de Francis Ford Coppola, e a peça teatral *Paradise Now*⁴³ (1968), do *Living Theatre* de Julian Beck e Judith Malina, que ganham corpus ao longo dos seus estudos e me incentivaram a buscar recortes audiovisuais, e não somente cinematográficos, enquanto referenciais para o roteiro que neste projeto desenvolvo⁴⁴. Faço uma aproximação textual que traz novos ares para a ficção de Vadico. São transformações, modificações, elaborações e extensões (STAM, 2006, p. 33) colaborativas com este processo criativo. Considero-as assim, mais relevantes que a qualidade da obra de origem, ou da obra adaptada, o trânsito enriquecedor de informações que as adaptações geram pois,

(...) desta forma, são envolvidas nesse vórtice de referências intertextuais e transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem nenhum ponto claro de origem (STAM, 2006, p. 34).

São dos trânsitos entre estes distintos pontos de vista que Robert Stam concretiza definições as quais tomei como princípio para este estudo: a adaptação é de fato um trabalho de reacentuação, aonde uma obra enquanto fonte, é, e sempre será reinterpretada através de novas lentes e discursos. Tal interpretação é um complexo de operações que visa adequar um texto de origem aos momentos do contexto da sua transposição, entre a

⁴² *Apocalypse Now*. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0078788>>. Acesso em: 06 dez. 2017;

⁴³ *Paradise Now The Living Theatre*. **YouTube**. Disponível em: <<https://youtu.be/8ef51VmlWf8>>. Acesso em: 06 dez. 2017;

⁴⁴ “A adaptação reflete a vitalidade de artes que incessantemente inventam novos circuitos de significados a partir de formas mais antigas” (STAM, 2006, p. 35);

leitura de um romance e a escrita de uma imagem, aposto aqui em algo que fique entre o fazer arte e o fazer ciência, ou

(...) numa linguagem mais deleuziana, as adaptações redistribuem energias, provocam fluxos e deslocamentos; a energia linguística do texto literário se transforma em energia áudio-visual-cinética-perfomática da adaptação (STAM, 2006, p. 50).

Nessa conjuntura teórica, menos moralista, menos comprometida com hierarquias não admitidas, Robert Stam passa então a valorizar a transferência da energia criativa na adaptação, como algo que dá mais valia à lacuna existente entre meios e materiais de expressão bem diferentes, mas que nem por isso, deixam de ser uma possível teoria, um possível conhecimento, uma possível ciência. Dois anos depois, com a publicação do livro *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*, Robert Stam encerra uma série de quatro dos seus livros, especificamente focados na questão da adaptação literária no cinema. Nessa série também formada por *A companion to literature and film* (2004), *Literature and film: A guide to the theory and practice of film adaptation* (2005) e *François Truffaut and friends: Modernism, sexuality and film adaptation* (2006), há uma gradativa reelaboração metodológica que ao final, chega de fato o mais próximo possível do desenvolvimento metodológico aqui aplicado. O discurso teórico, que marca o início dos trabalhos de Stam, cede espaço a uma efetiva prática da interdisciplinaridade e uma intertextualidade que enxergam na literatura e leem no próprio cinema, elementos que considero plausíveis para um processo criativo. Em seu livro de 2008, ainda que seja necessário recorrer novamente às teorias clássicas, como a de Mikhail Bakhtin e Gerard Genette, é na conceitualização de alguns elementos que Stam concretiza de vez a prática

do seus próprios conceitos⁴⁵ e métodos sobre as relações horizontais que nota em comum entre a Literatura e o Cinema.

Antes de partir para a análise fílmica propriamente dita, Robert Stam, em *A literatura através do cinema*, inicia seus estudos questionando um ponto que julgo relevante na teoria literária: o romance autoconsciente. Neste, seus autores “sistematicamente exibem sua própria condição como artifício, ocupando-se, reflexivamente, dos seus próprios procedimentos e técnicas” (STAM, 2008, p. 43). Proponho aqui uma expansão: já não caberia, assim, alguma analogia com o cinema de vanguarda, tão aclamado pela teoria contemporânea do audiovisual? Como exemplo, não poderíamos considerar que tal autoconsciência estaria presente desde o livro *Dez dias que abalaram o mundo* (*Ten Days that Shook the World*, 1919), de John Reed, até os filmes *Outubro* (*Oktyabr*, 1928)⁴⁶, de Eisenstein e *Em dias de outubro* (*V dni oktyabrya*, 1958)⁴⁷, de Sergey Vasilev? Stam é enfático ao considerar que as ficções autoconscientes, na literatura e no cinema

(...) chamam a atenção para o seu próprio mecanismo e operações, rejeitando uma linguagem transparente e discreta para abrir-se serenamente com o mundo [...] somos forçados a deixar os eventos e os personagens, e a nos conscientizar sobre a existência da caneta, ou do pincel, ou da câmera que criou as figuras fictícias. [...] o artista não imita a natureza, mas sim outros textos. Pinta-se, escreve-se ou faz-se filmes porque viu-se pinturas, leu-se romances, ou assistiu-se a filmes⁴⁸ (STAM, 2008, p. 44).

⁴⁵ O próprio Robert Stam reconhece já em *Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade*, que diversos conceitos desenvolvidos por Genette não se adequam integralmente ao desenvolvimento dos seus estudos (STAM, 2006, p. 39);

⁴⁶ *Oktyabr*. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0018217>>. Acesso em: 23 abr. 2018;

⁴⁷ *V dni oktyabrya*. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0052344>>. Acesso em: 23 abr. 2018;

⁴⁸ Não por isso, Stam deixa de enfatizar em seus estudos que, a infidelidade e a interdisciplinaridade na adaptação entre cinema e literatura também deixaram seus eventuais vestígios em tempos passados, sem qualquer investigação mais profunda. Apenas como exemplo, mas não como foco desta pesquisa, há a adaptação de Dom Quixote feita por Orson Welles. Nela, “o filme lembra as práticas inovadoras de Welles no teatro, como por exemplo, sua audaciosa versão moderna de *Júlio César*, que comparou a política antiga de Roma ao fascismo contemporâneo, ou o seu negro *Macbeth vodu*, representado no Harlem em 1936, apresentando músicos africanos e situando a peça no Haiti revolucionário dos *Jacobinos Negros* (STAM, 2008, p.77);

Há, mesmo assim, quem com esses exemplos possa considerar *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação* como pertencente à corrente historiográfica⁴⁹ anteriormente citada. Mas fato é que, nas análises estabelecidas neste livro, sob um viés contemporâneo, torna-se necessária sua manutenção neste estudo. Mesmo que de um lado estejam os clássicos literários de Cervantes, Flaubert, Dostóievski, Machado de Assis, Mário de Andrade, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, do outro, estão as obras cinematográficas autorais de Renoir, Kubrick e Chabrol, niveladas em um mesmo status que André Klotzel e Suzana Amaral, reverberadas também para as mais recentes mídias e produções audiovisuais. “Independente dos artistas chamarem a atenção para essas influências textuais ou as tornarem obscuras, o intertexto [no cinema] estará sempre presente” (STAM, 2008, p.45).

São inúmeros os exemplos que podem ser citados a fim de ressaltarem que os estudos de Robert Stam estão além das correntes teóricas da adaptação literária, anteriormente citadas. Neles há relações que vão desde *Robinson Crusóé* (1719), de Daniel Defoe, passam pelo filme *Náufrago* (*Cast Away*, 2000)⁵⁰, de Robert Zemeckis, e chegam até as mais recentes temporadas do *reality show*, *Survivor* (2000)⁵¹, criado por Charlie Parsons⁵². Essas reencarnações contemporâneas e reflexivas evocam o mundo hiper-real da política midiática: comprovando que a interdisciplinaridade de Stam também atinge

⁴⁹ Op. cit., p. 117;

⁵⁰ *Cast Away*. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0162222>>. Acesso em: 08 ago. 2017;

⁵¹ *Survivor* teve a sua mais recente temporada exibida em 2016. Esta, a trigésima quarta edição do programa, fora gravada nas Ilhas Manuca, na República do Fiji e exibida pela CBS, emissora norte-americana de televisão. **Survivor: Game Changers**. Disponível em: <<http://www.cbs.com/shows/survivor/>>. Acesso em: 08 ago. 2017;

⁵² No Brasil, os direitos autorais deste programa foram comprados pela Rede Globo, que o exibiu sob o nome de *No Limite*, nos anos de 2000, 2001 e 2009. **No Limite - Memória Globo**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/reality-shows/no-limite.htm>>. Acesso em: 08 ago. 2017;

outros formatos audiovisuais, sobretudo, pelo fato dele considerar enquanto **adaptação** (grifo nosso) os vestígios de *Os homens preferem as loiras* (*Gentlemen prefer blondes*, 1953)⁵³ no vídeo clipe *Material girl* (1984)⁵⁴, de Madonna, ou até mesmo os vestígios do efeito *Kuleshov* (AUMONT; MARIE, 2006, p. 174) nas primeiras campanhas publicitárias da *Coca Cola Diet*⁵⁵, em 1983.

Retomando relações não qualitativas entre o cinema e a literatura, por fim, Stam endossa suas afirmações ao relacionar também, por exemplo, os elos entre o livro *Ema* (1815), de Jane Austen, e o filme *As patricinhas de Beverly Hills* (*Clueless*, 1995)⁵⁶, de Amy Heckerling. Ainda que este filme, produzido pela *Paramount Pictures*, carregue o estigma de ser um filme comercial, não coube à Stam uma abordagem crítica, ou qualitativa. Considerá-lo como um objeto de estudo, tal qual as demais obras que compõem esse livro, me faz refletir de forma efetiva o quão a teoria contemporânea do audiovisual, quando submissa a este estanque crítico⁵⁷, deixa de expandir os seus limites e renovar, ou até mesmo rever, seus conceitos.

Este foi um dos principais motivos que me incentivou a ampliar os recortes e referenciais desta tese para um escopo amplo e o mais divergente possível. À riqueza do texto de *Memória Impura* não caberia apenas um comparativismo entre o livro de E.L. James (2012) e o filme de Sam Taylor-Johnson, *Cinquenta Tons de Cinza* (*Fifty Shades of*

⁵³ *Gentlemen prefer blondes*. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0045810>>. Acesso em: 20 abr. 2018;

⁵⁴ *Madonna - Material Girl (Official Music Video)*. **Youtube**. Disponível em: <<https://youtu.be/6p-IDYPR2P8>>. Acesso em: 08 ago. 2018;

⁵⁵ *The First Diet Coke Commercial - from 1983*. **Youtube**. Disponível em: <<https://youtu.be/9RMTnrlJQ8>>. Acesso em: 08 ago. 2018;

⁵⁶ *Clueless*. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0112697>>. Acesso em: 08 ago. 2018;

⁵⁷ Op. cit., p.128;

Grey, 2015)⁵⁸; além do filme *Tess* (1979)⁵⁹ de Roman Polanski, adaptado do livro *Tess of the d'Urbervilles* (1891), de Thomas Hardy, como planejado inicialmente. Sobre esta primeira relação construída, outras obras audiovisuais foram acrescentadas, não necessariamente sob o hermetismo entre a óptica do texto de origem e o filme adaptado, mas sim, como ferramentas para instigar o processo criativo da escrita de um roteiro, tomando como pano de fundo, uma obra literária.

Retomemos os estudos de Stam, em especial, quando ele relaciona um livro, um filme e um *reality show*. Neste caso, além de caracterizar seus estudos como não necessariamente embasado em uma proposta historiográfica da adaptação literária no cinema, ele proporciona a possibilidade de olhar para esta trajetória em um caminho reverso. Fato que justamente proponho adotar no roteiro aqui elaborado: o olhar do cinema para a literatura, amparado por um discurso polifônico com outras obras, o qual pode contribuir com o desenvolvimento da adaptação de um livro em um roteiro, sem depender exclusivamente da fidelidade para com o seu texto matriz de origem.

Esta leitura da metodologia stamniana enfatiza o quão a teoria do audiovisual contemporânea precisa rever constantemente seus conceitos. Quase dez anos após a publicação de *A literatura através do cinema*, Robert Stam ainda não se atém à estagnação do seu trabalho, tornando-se um incentivo para o desenvolvimento científico por mim realizado. Em entrevista que me foi concedida, no momento da revisão bibliográfica desta tese, ele mesmo alega que sua metodologia sempre requer uma organização para cada caso intertextual e interdisciplinar estudado (STAM, 2017)⁶⁰, o que comprova que os

⁵⁸ *Fifty Shades of Grey*. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt2322441>>. Acesso em: 08 ago. 2017;

⁵⁹ *Tess*. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0080009>>. Acesso em: 17 set. 2018;

⁶⁰ Entrevista esta presente nos anexos desta tese, e publicada também na Revista Brasileira de Ciências da Comunicação (RBCC - Intercom). **Robert Stam - Cinema, Literatura e a trajetória de uma metodologia de pesquisa**. Disponível em: <<https://bit.ly/2UxBzz8>>. Acesso em: 29 nov. 2017;

conceitos desenvolvidos no prefácio da primeira edição do seu livro de 2008, sempre podem e devem ser revisados e revisitados.

O atual comparativismo stamniano já marcava seus primeiros inícios em *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*, nele, Stam afirma que

(...) a literatura e o cinema brasileiros merecem a mesma terna atenção que vem sendo dedicada às literaturas e aos cinemas hegemônicos (...) [esses, enquanto] artes nacionais ocorrem em um território próprio, capaz de dialogar com qualquer outro local (...) Todos os romances e filmes neste livro costuram traços dos mais variados textos e gêneros, seja na arte de tradição literária multimilenar ou na arte que herda e incorpora múltiplas tradições artísticas: o audiovisual (STAM, 2008, p.12).

Esse comparativismo gera um efeito teórico-refratário que permite ver aspectos da Literatura dentro do Cinema, e ler aspectos do Cinema também na Literatura, enriquecendo assim, pesquisas que venham a ser desenvolvidas em ambas as áreas. Esta metodologia omnidirecional nos possibilita ler no texto de Luiz Vadico a sua riqueza imagética e a cinematográfica sublimada em seu discurso, riqueza essa funcional tanto para a construção de uma possível *mise-en-scène*⁶¹, em um determinado espaço diegético, quanto para enfatizar os dramas existencialistas das suas inúmeras personagens, e que serão detalhadas nos capítulos seguintes.

O fato de *Memória Impura* subverter elementos do gênero épico⁶², e não ser assim submisso assim às prerrogativas da teoria literária, casa também com a investigação teórica aqui explorada. Seu discurso, em detrimento de qualquer formatação estética, consegue cativar seu leitor e submete-lo a uma ampla gama das mais variadas formas de arte. Esta

⁶¹ Nesta tese, assim como em outros estudos de minha autoria, mantenho a definição de *mise-en-scène*, conforme o proposto por David Bordwell, em seu livro *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema* (2008). Para ele, trata-se “do conjunto de ações que por excelência ocorrem dentro das camadas que compõem um único plano cinematográfico, feito com profundidade de campo” (BORDWELL, 2008, p. 36);

⁶² Op. cit., p.120;

pluralidade aponta, em uma primeira leitura⁶³, um diálogo entre a ficção de Luiz Vadico e a mitologia greco-romana, a música clássica e as artes plásticas. Esta, em especial, marca presença no seu projeto de editoração, o qual da capa ao passar por cada conto, traz o repertório de Sir Lawrence Alma-Tadema⁶⁴: ícone do neoclassicismo europeu, que, apesar de representar tendências estéticas do século XIX, evidencia em seus traços e cores a essência humana e sua intimidade, tornando seus quadros plausíveis de representar o homem, do passado, presente e futuro.

Conflui-se assim com a investigação presente em *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*, quando Stam ressalta

(...) a tensão entre a magia e o realismo, reflexividade e o ilusionismo, tem alimentado a arte. Qualquer representação artística pode se fazer passar por “realista” ou abertamente admitir sua condição de representação. O realismo ilusionista apresenta seus personagens como pessoas reais, sua sequência de palavras como fato substanciado. Textos reflexivos ou mágicos, por outro lado, chamam a atenção para a sua própria artificialidade como construtor textuais seja pela hiperbolização mágica de improbabilidade, seja através do esvaziamento reflexivo, minimalista do realismo (STAM, 2008, p.18).

Esta reverberação interdisciplinar, presentes tanto no discurso de Stam, quanto no discurso *Memória Impura*, ressalta a necessidade dos novos horizontes teóricos aqui propostos, no intuito de ir além da estagnação dos estudos da adaptação literária. Mesmo que a teoria esteja ciente de que este impacto crítico tenha origem histórica, nas adaptações do melodrama clássico teatral desprezado “pelos críticos e historiadores da literatura que raramente, a seu respeito, abandoaram o tom de ironia condescendente e de

⁶³ Nos capítulos em que analiso cada conto aqui adaptado aprofundo esta leitura para outras áreas, sobretudo, audiovisuais, essenciais para a construção do seu roteiro;

⁶⁴ Salvo a exceção das obras *Gladiators* (1872), de Jean-Leon Gerome, e *Christ in the Desert* (1872), de Ivan Kramskhoy que também ilustram o livro, mas carregam fortemente traços estilísticos que remetem a este autor;

ridicularização sistemática" (THOMASSEAU, 2005, p.14)⁶⁵, opto por ver a arte além da sua cronologia, e sim na conjuntura da sua análise, naquilo que ela nos traz.

Entre a natureza multicultural da intertextualidade artística e a natureza da problemática da manutenção do ilusionismo ficcional, fico com a riqueza da intertextualidade e suas alternativas ao realismo convencional, bem como a sua importância tanto nas especificidades do cinema, quanto nos elementos migratórios, de cruzamento e compartilhamento, que podem surgir desta operação. A fidelidade não cabe aqui enquanto conceito metodológico, quando consideramos a adaptação diferente e original, fruto de distintos meios de comunicação. O colaborativismo referencial, entra assim, como um aparato que alivia “a pressão pela fidelidade, ao mesmo tempo em que estimula a necessidade de inovação. Às vezes o adaptador inova para fazer com que a adaptação fique sincronizada com discursos contemporâneos” (STAM, 2006, p. 43).

Neste contexto, transpor *Memória Impura* da sua unidade dramática escrita, para um meio que anuncie seu possível multifacetamento, como o roteiro cinematográfico, nos permite jogar não somente com novas palavras, mas ainda com indícios de música, efeitos sonoros e recursos narrativos a serem possivelmente adotados. Há uma certa libertação criativa que ganha força no cinema, e aqui será testada, e terá sua prática refletida nos capítulos adiante. Robert Stam, sob um viés prático também endossa a importância deste recorte, independentemente de qualquer estrutura prévia, e livre para o inspirar criativo ao afirmar que

(...) a teoria contemporânea assume que os textos não se conhecem a si mesmo, e, portanto [a adaptação] busca o que não está dito (o *non-dit*) no texto. As adaptações cinematográficas, neste sentido, podem ser vistas como preenchendo essa lacuna do romance que serve como fonte, chamando a atenção para suas ausências estruturais (STAM, 2006, p.25).

⁶⁵ Assim como Jean-Marie Thomasseau faz uma investigação historiográfica sobre a intervenção da crítica no desenvolvimento sócio-cultural do melodrama nas formas de arte, Robert Stam de início envereda por este mesmo método, mas acaba por enfatizar um raciocínio teórico para esta questão. Em seus estudos, nas relações entre Cinema e Literatura conceitos como a Antiguidade, a iconofobia e a logofilia, conduziram a constatação das intervenções da crítica aqui levantadas;

A intertextualidade e, por consequência, a fidelidade textual estabelecem ligações diretas com trabalhos de outros autores que Stam traz para a sua obra, mas, opto por enfatizar neste estudo apenas os valores refratários e interdisciplinares que ele mesmo enfatiza na introdução de *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*. Tais valores quando vistos como uma relação independente do seu texto matriz, são enriquecedores, e cabe ao realizador audiovisual não os usar em uma função tardia, mas sim como um aparato de desenvolvimento do seu processo de criação.

Assim, atendo-me aqui a investigar a permutação de traços escritos e imagéticos que este conceito possui. Stam considera a adaptação literária como

(...) uma leitura do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural e sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também este, pode gerar uma série de adaptações. Dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta em um processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da fidelidade (STAM, 2008, p. 21).

Ao adotarmos uma abordagem ampla, intertextual, ao invés de uma postura restrita e discriminatória, não abandonamos as determinações analíticas de uma pesquisa. Mas temos a possibilidade de construir um discurso menos crítico, menos comprometido com produções artísticas que outrora não tenham sido aceitas⁶⁶. Stam aponta como uma das eventuais causas desta rejeição o horizonte taxonômico construído pelas teorias audiovisual e literária. O hermetismo que toma conta do cinema, submetendo-o à valores comuns, desde a *Grande Sintagmática* de Christian Metz (METZ, 1977, p. 70) até os gêneros de Ricky Altman (ALTMAN, 2000), pode assim ser considerado como inspiração

⁶⁶ Como enfrentou este projeto no início da sua elaboração ao incluir em seu *corpus* a análise do filme *Cinquenta Tons de Cinza*;

para as reflexões propostas por Erich Auerbach, já em 1953, em seu livro *Mimesis*⁶⁷, ainda mantidas por Hans Ulrich Gumbrecht⁶⁸, em 2009 - um eterno repensar sobre a funcionalidade e a eficiência teórica na produção científica.

Ao se aproximar deste propósito o cinema só tem a otimizar o seu desempenho científico, sobretudo, quando foca seus estudos no modo como realiza sua adaptação literária. Enquanto meio de comunicação, dono de uma linguagem rica e sensorialmente composta, está aberto a todos os tipos de simbolismos, escritos e imagéticos, representações coletivas, correntes ideológicas, tendências estéticas e ao infinito jogo de influências nas outras artes e na cultura de um modo geral. Lembremos que a trilha da imagem herda a história da pintura, **escrita nas telas** (grifo nosso), ao passo que a trilha do som herda toda a história da música, **escrita em partituras** (grifo nosso), diálogos e experimentações sonoras em geral. A conjunção textual de som e imagem em um filme “significa não apenas que cada trilha apresenta dois tipos de tempo, mas também que essas duas formas, mutuamente fazem inflexões uma sobre a outra, numa síntese concreta, assertiva e direta” (STAM, 2008, p. 33).

A adaptação consiste em nada mais “do que a ampliação do texto fonte através desses múltiplos intertextos” (STAM, 2008, p.22) endossando novamente, o quão os conceitos stamnianos podem ser proveitosos para a adaptação literária na escrita de um roteiro de um longa-metragem. A contribuição teórica a qual me proponho realizar aqui pode também não estar ligada diretamente à história e ao formalismo de Edward Said no livro *Cultura e Imperialismo* (2011), mas toma como máxima sua problemática de se “descrever a estrada sem a paisagem”, como um elemento que reverbera nos estudos da adaptação literária no cinema. Dentro do escopo científico de uma tese de doutorado, o texto e o

⁶⁷ Para este autor a literatura ocidental, durante todo o seu percurso, trabalhou no sentido de por fim à elitista separação de estilos (AUERBACH, 2013);

⁶⁸ Como Hans Ulrich Gumbrecht propôs para a própria teoria literária em *Lendo para a Stimmung? - Sobre a ontologia da literatura hoje*. Disponível em: <<https://goo.gl/X8UXZZ>>. Acesso em: 23 mai. 2017;

contexto da escrita da adaptação de *Memória Impura* são inseparáveis e permeáveis, trocam informações que visam ao menos nortear uma teoria, a paisagem, ou a passagem por onde escrever um roteiro cinematográfico.

Mesmo que quisesse impor uma teoria literária ou audiovisual para o desenvolvimento deste projeto, no papel de elo, ou elemento comum, condutor e conjuntor, entre Literatura e Cinema já enfrentaria dificuldades. Há quem possa, para esse propósito, pensar no realismo artístico como modo de observação e representação precisa do mundo contemporâneo. Um realismo que trabalhe com personagens intensamente individualizados e seriamente concebidos em típicas situações sociais contemporâneas. Característica que por si só já foge da essência de *Memória Impura*. A proposta aqui não é criar um drama de época, ou atualizá-lo ao contexto contemporâneo: aproveitando o contexto científico-experimental que esta tese de doutorado me traz, aproveitamos a oportunidade de desenvolver uma linguagem que fique na esfera da experimentação e possa contribuir, como dito anteriormente, com futuros estudos científicos do audiovisual.

Memória Impura tem uma trama aparentemente ambientada na História Antiga, suas personagens parecem descolar-se do espaço que lhes é determinado, e do status social que aparentemente possuem. Esse descolamento ainda pode remeter a uma essência modernista predominante no enredo de Luiz Vadico. Trata-se de uma espécie de modernismo cinematográfico, e não literário, que promove a desordem do espaço-tempo, no intuito de ressaltar verbo-imageticamente a ocultação do eu lírico de cada uma das suas personagens. Mais do que damas, imperadores, escravos e gladiadores, temos uma narrativa conduzida por seres humanos, expostos em situações limites que lhes põem à prova, e abduz seus leitores entre desejos, culpas, confissões e uma vontade lancinante de sobreviver. Este sofrimento, latente e constante, marcante na estética de Luiz Vadico, abre portas para que no cinema se trabalhe novos horizontes de desenvolvimentos narrativos. Tais personagens instáveis, acumulam signos e sentimentos, e são o único foco de onde a

narrativa pode surgir, tornando-a ainda mais densa, tomando nossa atenção do início ao fim. E por assim ser, sua versão cinematográfica exige um detalhamento investigativo. Isto porque, *Memória Impura*, enquanto livro, foge de

(...) um dos truques da confiança comuns na ficção: a ideia de que existem múltiplas perspectivas sobre um objeto ou personagem que conferem, através de uma espécie de projeção holográfica, uma solidez ontológica ilusória ao objeto em questão (STAM, 2008, p. 53).

Antes de qualquer julgamento, o estudo contemporâneo literário deveria enxergar esta subversão estilística como uma variante do seu gênero de origem, tal qual o cinema que, convergido ao universo do audiovisual, ainda sofre como abalos teóricos nas questões de gênero e adaptação. Esse mesmo estudo sabendo ler e ver a arte enquanto um conteúdo transgênero saberá enxergar em *Memória Impura* e na sua adaptação um momento aonde “o carnal abraça uma estética anticlássica que rejeita a unidade e a harmonia formal para favorecer o assimétrico, o heterogêneo, o oxímoro, o miscigenado” (STAM, 2008, p.28).

Para ressaltar tais valores optei por adotar na adaptação do livro de Vadico uma estética atemporal e indefinida, no intuito de transcrever para uma futura imagem fílmica o lado humano das suas personagens. Trata-se de um processo árduo, mas prazeroso, aonde fora necessário buscar um signo para a construção deste cenário. Trata-se de um quesito prático, mas de suma importância, também constatado por Stam em seus estudos quando afirma que se o romance enquanto gênero permite “a completa flexibilidade de criação pela qual o escritor pode evocar tempos passados ou locais exóticos com os traços da caneta, o cinema tem de trabalhar mais arduamente” (STAM, 2006, p. 47) para a construção da imagem com a câmera. Mesmo que use locações reais, marcas e templos do passado, é necessário o uso de elemento de direção de arte e cenografia para a contextualização deste momento.

Não tenho aqui também a pretensão de rotular o roteiro de *Memória Impura*, e sua eventual filmagem, a um gênero, ou estética pré-determinada pela teoria cinematográfica. Ao aplicar essa polifonia literária neste roteiro, buscando ainda outras produções audiovisuais como um repertório referencial, endosso aqui as várias tendências que podem existir dentro do espectro de definições do realismo. Chegamos a um momento que não cabe mais as definições ortodoxas que reivindicam a verossimilhança, a suposta adequação de uma ficção ao mundo, conduzidas por histórias críveis e personagens coerentes.

O retrocesso que o cinema faz ao olhar para sua imagem como unidade dramática querendo moldá-la ao substrato teórico-clássico, pode justificar o fato dele insistir em uma definição puramente formalista que enfatize a natureza convencional de todas as construções ficcionais, vendo-o apenas como uma constelação de dispositivos estilísticos, como um conjunto de convenções que, em um dado momento narrativo, consiga, através de um ilusionismo afinado, cristalizar um forte sentimento de autenticidade. Qualquer indício fora desse parâmetro, abre portas, como já citado, para a estagnação ou o desequilíbrio da produção científico contemporânea.

Creio que neste trabalho empregar o recorte audiovisual como repertório de referência, criação e até mesmo inspiração, amparando-o pela intertextualidade stamniana, enquanto embasamento teórico num processo de adaptação, possa ao menos fomentar ou considerar a reflexão artística também na função de ciência. Para Robert Stam

(...) a reflexividade artística refere-se ao processo pelo qual textos literários ou fílmicos, são o proscênio de sua própria produção. (...) Ao chamar a atenção para sua mediação artística, os textos reflexivos subvertem o pressuposto de que a arte pode ser um meio transparente de comunicação, uma janela para o mundo, um espelho passeando pela estrada (STAM, 2008, p. 31).

Tais reflexões teriam uma identidade própria e única. De um sujeito que, agora audiovisualmente, mais do que nunca, pode expor seu discurso, sua comunicação. Ainda

que não seja de forma erudita ou acadêmica, cabe a academia submeter este discurso ao seu estudo, saber lidar com a literatura no filme, e o filme na literatura. Limitar a discussão da adaptação abaixo deste sentido resulta num senso diminuto, de querer empurrar o cinema somente para o status do que foi na história e esquecer-se que o mesmo, agora no enalço do audiovisual, também é, e sempre será, arte. No decorrer do processo criativo aqui apresentado, voltarei a pontuar, com maiores detalhes, outros levantamentos de Robert Stam que foram imprescindíveis para atingir os resultados e reflexões aqui obtidos.

Agora, volto a enfatizar, mais uma vez, o quão as relações entre os recortes audiovisuais e o livro de Luiz Vadico, foram essenciais para uma reflexão única desta pesquisa. Essa, percorre aqui um caminho policêntrico, multicultural e multiperspectivista, algo próximo do que a translinguística bakhtiniana consideraria como aquilo que dói, mas também inspira (STAM, 2008).

Para essa abordagem omnidirecional torna-se necessário também buscar outros aparatos teóricos que colaborem com uma leitura imagética das paisagens e dos conflitos de *Memória Impura*. Neste seu dialogismo macroscópico, de formas arcaicas e medievais, teorias literárias clássicas quando revisitadas abriam novos horizontes para o desenvolvimento deste estudo. “Conforme a teoria descobre a literalidade de fenômenos não-literais, qualidades consideradas como literárias se revelam cruciais para o discurso e prática não literários” (STAM, 2006, p.23). No possível cenário teórico que aqui será construído, no transcorrer da escrita desta tese, a referência à outras culturas e interdisciplinaridades é um sinal de que a teoria crítica não pode manter para sempre sua posição na academia como dona de um único fio cortante e idealista. Trato aqui a correlação entre obras como um processo de enunciação que pode ser adequado a novas construções de sistemas de identificação cultural.

2.2 - Homi Bhabha: A arte, a ciência e a ambivalência mímica.

Estou enfatizando um certo vazio ou uma desconfiança que acompanham toda a assimilação de contrários - estou enfatizando isso com a intenção de desvelar o que me parece ser uma fantástica congruência mitológica de elementos [...]. E, se de fato, qualquer sentido real pode surgir da mudança material, ele só se dará com a aceitação de um vazio simultâneo e com uma disposição de descer até aquele vazio no qual, pode-se dizer, se começa a entrar em confronto com um espectro de invocação cuja liberdade de participar de um território ermo e estrangeiro tornou-se uma necessidade para a razão e para a salvação.

Wilson Harris, no livro *Tradition, the writer and society*⁶⁹.

Na medida em que esta tese faz uso da arte e, sobretudo, da Literatura para questionar um desenvolvimento teórico-científico já existente, causando durante esse questionamento, reações adversas e inesperadas, enxerguei de antemão a necessidade de investigar a função de tais fatores questionadores com mais afinco e quais seriam suas funções em nossa sociedade. Não obstante, foi na obra de Homi Bhabha, mais precisamente, em *O local da cultura* (2013), aonde ele traça relações com os estudos culturais e a crítica literária, que pude encontrar não só um endossamento para o uso de Robert Stam neste estudo, como também, respostas para outras questões que surgiram ao longo do desenvolvimento deste trabalho.

Ressalto, tomo neste estudo Bhabha e Stam não como verdades absolutas, nem como ferramentas que desconstruirão pensamentos ou autores anteriores, considero-os como impulsionadores do meu próprio olhar, definitivamente, fora de um hermetismo acadêmico. Hermetismo este, que Bhabha admite levar para o desenvolvimento dos seus estudos quando questiona se teoricamente não “estaríamos presos aonde a representação dos antagonismos sociais e contradições históricas não podem tomar outra forma senão a de um único binarismo teórico: certo ou errado?” (BHABHA, 1994, p. 47, tradução nossa)

⁶⁹ (1973, p. 63, tradução nossa);

Entre arte, teoria e sociedade há valores, códigos e signos padrões, que foram padronizados ao longo do tempo. Na teoria do audiovisual, por exemplo, há uma ostentação, ou um status, que vai além do historiográfico. Na construção de um outro ponto de vista, tão arte quanto Lumière, Godard ou Glauber Rocha, proponho ajustar essa teoria para ver tal arte também na produção contemporânea. Como dito anteriormente, meu objetivo não é denegrir nenhum autor, ou corrente teórica anterior da adaptação literária no roteiro cinematográfico, mas sim fazer destas reflexões uma fronteira, a qual “não é o ponto aonde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente” (HEIDEGGER apud. BHABHA, 2013, p.19). No campo do roteiro cinematográfico, debates em torno do lugar e do tempo intelectual da sua produção já estão gastos. Imergir dentro do seu processo de escrita, em termos científicos,

(...) é romper o círculo fechado de sua interpretação entre os estudos das narrativas e das políticas culturais do outro. O outro que é citado, mencionado, emoldurado, iluminado, encaixado na estratégia de imagem/contra-imagem em um esclarecimento serial. A narrativa e a política cultural da diferença tornam-se um círculo único e fechado (BHABHA, 2013, p. 65).

Ainda que esse presente não tenha nome próprio - como um pós-modernismo - trago de Homi Bhabha aqui uma inquietação científica aonde vejo, mais precisamente, no roteiro cinematográfico, tempo e espaço como uma unidade complexa, acumuladora de passado, presente, interior, exterior, inclusão e exclusão. Tudo em um único nódulo, como veremos adiante, nas personagens de Luiz Vadico. Se tais personagens carregam em si, imprecisões, ou impurezas históricas⁷⁰, é justamente nessa que vejo a oportunidade de trocar uma subjetividade literária clássica, por uma profusão e uma articulação de diferenças culturais na escrita das suas versões cinematográficas. Nesta escrita aplico o que Bhabha enxerga como o “terreno para elaboração de estratégias de subjetivação [...]

⁷⁰ Op. cit., p.120;

que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de coloração e contestação no definir” (BHABHA, 2013, p.20) um outro signo para a sociedade.

Na contemporaneidade, penso assim, reinscrever a tradição no coloca entre a contingência e a contrariedade que permeiam os sujeitos sobreviventes neste contexto. Presentificar o passado, introduz outras temporalidades culturais que estão além da tradição da teoria e da arte, e nessas, dou a tais sujeitos a concomitância de carregarem signos que lhes foram concebidos enquanto espécies teórico-científicas, e signos que as levam para além de si. Entrelaço nesta metodologia a ambivalência de Homi Bhabha preservando a impureza presente nas personagens de Luiz Vadico.

Tomo assim a ambivalência como um hibridismo sem hierarquias previamente supostas ou impostas. São valores pessoais que contaminam nosso imaginário espacial de uma época não vivida, de fronteiras além de nossos tempos, são valores que entram em sinergia com o espaço diegético aplicado e nos trazem personagens em situações presentes e vivas, inflamando os recursos narrativos aplicados em seu texto de origem. Constrói-se assim uma fronteira enunciativa não mais de classes sociais, mas sim de um status único que coloca também vozes dissonantes e dissidentes em uma única classe, em habitat narrativo. Ou como Bhabha afirma, um possível efeito desta ambivalência é “o movimento do específico ao geral, do material ao metafórico, não é uma passagem suave de transição e transcendência [...] é um processo de deslocamento e disjunção que não totaliza a experiência” (BHABHA, 2013, p.26), mas dá ao leitor, e no nosso caso, o espectador, uma experiência de contato com uma somatória, mas não uma estrutura fundamental e hermética para os modos de identificação cultural.

No cinema vejo que esta ambivalência se torna mais forte, pois nele há o trabalho da contextualização imagética de ideias abstratas. Na *mise-en-scène* há um emprego único, que estabelece todas as perspectivas contrastantes. Tanto a comunidade diegética, como o núcleo narrativo da trama, estão assim imersos em um outro espaço geopolítico,

uma realidade local em que se interroga e reinaugura novas fronteiras para a narrativa fílmica, aonde são explorados relatos e confidências⁷¹, a autenticação de histórias e o desenvolvimento de estratégias de resistência, de sobrevivência dos que tanto carregaram uma memória ou um trauma do passado, convivendo diretamente com esses, e tendo no presente narrativo, a condição ideal de catarse e desenvolvimento. Para Bhabha a análise, a revisão, o estudo, ou até mesmo a crítica literária dentro desta metodologia é

(...) estar 'no além', portanto, é habitar um espaço intermédio, como qualquer dicionário lhe dirá. Mas residir 'no além' é ainda [...], como demonstrei, ser parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente para redescrever nossa contemporaneidade cultural; reinscrever nossa história; tocar o futuro em seu lado de cá. Nesse sentido, então, o espaço intermédio 'além', torna-se um espaço de intervenção no aqui e no agora (BHABHA, 2013, p. 28).

Ainda sobre a ambivalência de Homi Bhabha e o discurso narrativo construído por Luiz Vadico em *Memória Impura*, podemos afirmar que neste sentido, ambos os autores criam uma ideia de novo como ato insurgente da adaptação cultural. Ambos não retomam passado como causa social ou precedente estético, mas sim, renovam-no, reconfigurando-o como um lugar contingente que desconfigura o tempo presente, sendo disjuntivo na inscrição de signos, de memórias, locais, atividades sociais e políticas (BHABHA, 1994, p. 29, tradução nossa). Acredito que não haja comunidade, ou massa de pessoas, cuja historicidade inerente, radical, emita sinais corretos, o que faz com que aquilo que será desenvolvido adiante demonstre o trânsito que o roteiro de *Memória Impura* fez da História para além hipótese instrumental.

Sua construção, dentro do discurso de Bhabha gradativamente ganhou uma essência mimética própria com a encenação da identidade como a recriação do eu no mundo da viagem, o restabelecimento de uma comunidade fronteiriça, desnorteadora, entre o privado e o público. E assim, o oculto e impuro neste processo, tornou-se cada vez mais

⁷¹ Para o leitor ou espectador, os mecanismos reflexivos e de distanciamento do mundo não impedem a participação afetiva e a identificação para com o enredo narrado (STAM, 2008);

rico, múltiplo e intimista. Para Bhabha este é um processo que relaciona as ambivalências traumáticas de uma história pessoal, psíquica, às disjunções mais amplas da existência. Tais formas de existência social e psíquica podem ser melhor representadas na tênue sobrevivência da própria linguagem literária, que permite à memória a falar, e ao cinema, mostrar. Endossa esse meu ímpeto o fato de Bhabha considerar

(...) privado e público, passado e presente, o psíquico e o social desenvolvedores de uma intimidade intersticial. É uma intimidade que questiona as divisões binárias através das quais essas esferas da experiência social são frequentemente opostas espacialmente. Essas esferas da vida são ligadas através de uma temporalidade intervalar que toma a medida de habitar em casa, ao mesmo tempo que produz uma **imagem** (grifo nosso) do mundo de sua história (BHABHA, 2013, p.38).

Se os estudos culturais, previamente levantados, norteiam novas fronteiras a serem tendências, a serem exploradas em uma literatura universal ampla única, literalmente adapto e emprego aqui algo que me toma enquanto sujeito, pesquisador e realizador audiovisual, a não me torna indiferente frente ao conteúdo artístico que encontro e me impressiona. Aonde é de extrema relevância, mais do que um embasamento, ou um posicionamento político, a minha visão, a minha imaginação dentro do processo da escrita. Na ciência, Stuart Hall ousou ao denominar este mecanismo como política de identificação do imaginário (HALL, 1987, tradução nossa), um espaço discursivo e não delimitado, nem pela política de direita, nem pela política de esquerda, e sim, pela atuação própria do seu sujeito. Como Homi Bhabha, acredito que “como criaturas literárias e animais políticos, devemos nos preocupar com a compreensão da ação humana e do mundo social como um momento em que algo está fora do controle, mas não fora da possibilidade de organização” (BHABHA, 2013, p.36).

Reaproximando o processo de escrita do roteiro cinematográfico de *Memória Impura*, aos conceitos de Homi Bhabha até então descritos, vejo que os indícios teóricos, e os traços estéticos de minha autoria, aqui desenvolvidos, promovem uma releitura de

definições identitárias e identificações culturais. Isso porque ressaltarei a polifonia presente na escrita de Luiz Vadico, direcionando suas personagens através da imagem, para uma esfera performativa, que quebrará modelos, tradições e referências, enfrentando questões vistas pela tradição acadêmica com certa resistência, como a subordinação ao que a crítica vê como referência nas produções contemporâneas, em relação aos clássicos do cinema, além de questionamentos da sobre prática audiovisual autoral dentro do desenvolver científico.

Narrativamente, todo o roteiro de *Memória Impura* está em um tempo presente único, que pode até não encontrar respostas imediatas para a adaptação da literatura no cinema contemporâneo, mas atentará para as brechas ainda não questionadas, ou estudadas, em sua produção. Um problema que de certa forma Bhabha também reconhece ao afirmar que

(...) ao significar o presente, algo vem a ser repetido, relocado e traduzido em nome da tradição, sob a aparência de um passado que não é necessariamente um signo fiel da memória histórica, mas uma nova estratégia de representação e interpretação em cima daquilo que já foi arcaico (BHABHA, 1994, p. 71, tradução nossa).

O signo criado neste presente, no livro de Luiz Vadico, dependia do eu lírico das suas personagens para chegar até o seu leitor, ainda que de forma incompleta. O desafio deste projeto é transpor a funcionalidade deste eu lírico ao papel de instância narrativa, tendo seu espaço diegético criado, para que a ambivalência transborde para cada uma das ações transcritas para a *mise-en-scène* do roteiro. Arrisco a partir daqui renomear a ambivalência até então explicitada, como **ambivalência mímica** (grifo nosso) pois é na catarse do tempo presente, nas ações físicas das personagens, em detrimento aos seus desejos mais íntimos que se construirá o fluxo narrativo da versão cinematográfica de *Memória Impura*.

Bhabha, em *O local da cultura*, faz sua própria análise sobre a ambivalência mímica, análise esta que em inúmeros momentos dialoga com os pensamentos, neste estudo,

construídos. Em meu roteiro adaptado, na formatação das cenas em si, considerarei que o eu lírico vindo do seu livro de origem, agora, apoia-se na imagem construída com um dialogismo mais assertivo e aflorado: dotado de estratégias ardilosas, concomitante a um sofrimento insolúvel. De onde será exibido um sujeito reformado, reconhecível, mas como uma diferença que é quase, mas não exatamente, a mesma. Para ser eficaz, a ambivalência mímica deve produzir continuamente seu impacto, seu deslizamento, seu excesso, sua diferença.

Tal como na Literatura analisada por Bhabha, o roteiro a ser aqui desenvolvido, trará o inapropriado, com a convivência do seu espectador que estará ali, submisso a um poder, uma ameaça imanente de lhe revelar o que fora subvertido, naquele sujeito que aparentemente estava ali, normalizado. Chegará ao ponto em que a mímica, ao espectador, será uma ameaça, uma visão dupla que desestabiliza o poder e confia o sórdido, a intimidade. Este discurso pode ser remetido a uma nova fronteira⁷², a qual não partiremos para um novo pressuposto, mas sim, questionaremos o atual campo teórico dos estudos do roteiro cinematográfico.

Trago então os meus recortes e referenciais audiovisuais, para a construção de um discurso que permeará uma encruzilhada entre o conhecido, o permitido, e aquilo que embora conhecido, será ocultado, proferido nas entrelinhas, revendo a teoria clássica; uma vez que tais peças, estarão apoiadas sobre a intertextualidade e a interdisciplinaridade de Robert Stam. Esta questão será uma característica comum entre todas as personagens do roteiro de *Memória Impura*, construindo-se assim, um dos principais pontos de vista que moldarão seu fluxo dramático, fluxo este que sob o ponto de vista de Homi Bhabha

(...) é um processo discursivo pelo qual o excesso ou o deslizamento produzido pela ambivalência da mímica ('o quase o mesmo, mas não exatamente) não apenas rompe o discurso, mas se transforma em uma incerteza que fixa o sujeito como uma presença dúbia, complexa, ou até mesmo, parcial (BHABHA, 1994, p. 147, tradução nossa).

⁷² Op. cit., p.149;

Por essa complexidade, vejo aqui a necessidade de mais um ajuste conceitual para atender as demandas desta pesquisa. Diante da polifonia do discurso construído entre o eu lírico das personagens de Vadico, e a relação dessa com o conjunto de ações físicas - formatadoras da agora renomeada, ambivalência mímica - caso os conceitos de Robert Stam, até então apresentados, para o que de fato o roteiro de *Memória Impura* venha a se desenvolver.

Ao maximizar a impureza temporal⁷³ presente na mimese do texto original de Vadico, teremos na versão do seu roteiro cinematográfico a possibilidade de criar uma nova escrita, um novo modelo de representação, que questiona a precisão historiográfica (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007), que a torna imitável, mas, acima de tudo enfatiza o seu ponto de vista próprio.

E nesse desvendar, arrisco aqui em afirmar que sempre uma estética própria e única de cada processo criativo surgirá, vinda de uma imagem que descortina o tempo ético da narração e nos apresenta um mundo real como se estivesse entre parênteses (LEVINAS apud. BHABHA, 2013, p. 41), com uma poética própria e experimental que quando atrelada ao roteiro cinematográfico nos dá a oportunidade de experimentar um novo cinema. E se por protocolos, este experimento criativo, ou artístico, deva estar nos trilhos da ciência, proponho aqui reconhecer na força da escrita sua metaforicidade e seu discurso retórico, que o definem enquanto um elemento social, e o torna disponível como objetivo da e para a ação de uma obra, um discurso que positiva, ou, negativamente interage com todos aqueles que estão ao seu redor.

⁷³ Op. cit., p.120;

CAPÍTULO 3: O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO DE *MEMÓRIA IMPURA*.

O problema que importa para os estudos da adaptação é que princípio guia o processo de seleção ou triagem quando um romance está sendo adaptado? Qual é o sentido dessas alterações?

Robert Stam, no artigo *Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade*⁷⁴.

Dentro da interdisciplinaridade, da intertextualidade e das moldagens necessárias tenho então tomados os meus norteadores, os conceitos que serão aplicados no estudo aqui desenvolvido. Reitero mais uma vez⁷⁵: proponho uma trajetória aberta e flexível, longe da fidelidade entre um filme e o seu livro de origem. Dentro dessa considerarei como outras obras, sobretudo adaptadas, interdisciplinares e intertextuais, serviram-me como referenciais audiovisuais para a construção textual, no meu roteiro proposto.

Para prosseguir, antes julgo pertinente compartilhar com o leitor deste texto o que o destrinchar da leitura de *Memória Impura* gradativamente trouxe para sua adaptação, para a transposição da sua versão cinematográfica. Trata-se de uma obra que, para os resultados deste estudo, não ofereceu facilmente detalhes das suas personagens, ou da sua época, requerendo uma investigação detalhada e minuciosa do seu discurso.

A segunda ficção de Luiz Vadico não é um livro qualquer. Tampouco dotada de aparatos taxonômicos que permitam encaixá-la direta, e exclusivamente, em um único horizonte teórico. Não cabe, sobretudo para a minha leitura, para o meu objetivo, uma revisão rasa para sua inclusão em uma lista de autores, e assim obter o construto de um embasamento teórico, o que seria o esperado, para um estudo do seu discurso. Para o início dos trabalhos desta jornada, inúmeras leituras seguidas foram necessárias. Até

⁷⁴ (2006, p. 41);

⁷⁵ Op. cit., p.115;

busquei, mas não encontrei uma metodologia pré-existente de cunho prático e autoral, como as dos manuais de roteiro, para tomar como referência⁷⁶, como citei na introdução deste texto. Tinha somente certeza de que este projeto enveredaria por um viciante e prazeroso **experimento** (grifo nosso). Fato o qual o próprio Vadico confessa ter tomado contato e posto em prática ao longo da escrita da sua obra ao afirmar que "quem, como eu, bebe por meio da memória de coisas não vividas, ofereço estes contos. Mas cuidado: esse vinho embriaga mais rápido..." (VADICO, 2012, p. 13).

De início, confesso que senti a necessidade de um levantamento quantitativo dos dados com os quais haveria de trabalhar. Acredito que pela experiência que tenho enquanto primeiro assistente de direção, e produtor dos longas-metragens em que trabalhei desde minha graduação, busquei realizar algo próximo do que seria uma análise técnica (RODRIGUES, 2002). Procedimento o qual levanta-se em um roteiro já pronto, concluído, quantos e quais são os elementos primordiais para estarem presentes em quadro, para que se prossiga com o seu desenvolvimento filmico. Todos estes dados são planilhados e atualizados conforme as necessidades e as alterações das equipes de produção, arte e assistência de direção na realização de um filme. Trata-se de um procedimento que tem por função otimizar a produção cinematográfica e adequar a mesma frente às adversidades surgidas, como por exemplo, outros tratamentos que o roteirista venha a desenvolver⁷⁷.

⁷⁶ Por um momento, até cogitei em agregar os conceitos desenvolvidos pela Professora Doutora Cecilia Almeida Salles. Entre diversas obras de arte, no que tange o cinema, seu conceito de "crítica genética" (SALLES, 2010) até investiga o roteiro cinematográfico. Mas esse, como o seu próprio nome diz, é de cunho crítico, analítico, e não autoral. Muitos dos livros de Salles apresentam a sua leitura sobre a escrita de um roteiro já filmado, bem como a sua leitura do discurso de diretores e roteiristas envolvidos nesta análise, metodologia a qual não pretendo investir aqui. Reitero que este projeto tem como propósito dar voz ao meu processo autoral nas etapas aplicadas na adaptação do livro *Memória Impura* em um roteiro de filme de longa-metragem.

⁷⁷ Este é um dos modelos de análise técnica propostos por Chris Rodrigues em *O cinema e a produção* (2002). *Análise Técnica*. Disponível em: <<https://goo.gl/wTP3TL>>. Acesso em: 01 mai. 2018;

3.1 - O início do processo: Entre os desafios, descobertas e problemas enfrentados.

Para está análise, porém, não tinha um roteiro pronto, nem ao menos sabia qual estética acabaria por seguir. O que não tomei como empecilho para o início do desenvolvimento desta pesquisa. Se por um lado fiquei satisfeito por não me evadir dos meus anseios, por outro, ao chegar de fato em um modelo de 'pré-análise técnica', tive que encarar a verdade que estava por vir⁷⁸. Nesta proximidade prévia que estabeleci com um roteiro cinematográfico, concluí que o livro de Luiz Vadico tem cento e noventa e oito personagens principais - dos quais estes, entre si, realizam cento e nove cenas de antagonismo e cento e quarenta e seis cenas enquanto coadjuvantes; o livro conta também com duzentos e um núcleos de figurantes e duzentos e cinquenta e cinco locações. Jamais pude imaginar tal quantidade.

Foi então que tive a sensação de que o embasamento teórico pré-selecionado para o desenvolvimento deste estudo tinha, ao menos, o mínimo de sentido. Não haveria como o roteiro de *Memória Impura* ser fiel a sua matriz textual de origem. Em meio a tanta informação, como construir uma estética própria, que garantisse a funcionalidade narrativa dentro de um determinado período, ainda que em um tempo diegético impreciso? O que manter, ou não, do texto de origem nesta transposição textual cinematográfica, para que meu objetivo fosse atingido?

Em uma nova leitura, averigui que esse tempo no livro de Luiz Vadico tinha seu próprio fluxo, sua própria moldagem, no desenvolvimento de cada um dos seus contos, e que tais modulações e variações eram responsáveis pela construção e condução aos maiores momentos de tensão da trama. A estética e a escrita cinematográfica a serem desenvolvidas, por mais algumas semanas, foram deixadas de lado. Antes de desenvolver ou trabalhar textualmente qualquer consideração levantada, seria necessário dar início, ou

⁷⁸ Pré-análise técnica - *Memória Impura*. Disponível em: <<https://goo.gl/PZwmuy>>. Acesso em: 30 abr. 2018;

ao menos nortear, os ajustes entre o conteúdo e o tempo de cada um dos contos que seriam aqui trabalhados.

3.2 - *Memória Impura*: Entre o conteúdo e o estudo do seu tempo.

Sob um olhar cinematográfico, o tempo, no livro *Memória Impura* foi alocado na função de instância narrativa. A confissão, ou a catarse, de cada personagem, são latentes e constantes no presente, no ato da leitura, são concomitantes com o desenvolvimento narrativo dos fatos do enredo como um todo. Essas personagens, na qualidade de emissores do discurso, podem vir alocadas de um tempo póstumo, ou de um passado vivido, ao tempo presente, confessionárias dos seus desejos mais íntimos, no ato daquilo que é lido. É naquilo que é póstumo e presentificado, que vejo na escrita de Vadico mais uma proximidade com a narrativa cinematográfica. É como se a aura, ou espírito da personagem que está ali, observando e comentando uma experiência vivida, tivesse o seu olhar sublimado ao olhar do espectador do futuro filme (XAVIER, 2003). A poética do seu discurso deixa de ser cativante, e passa a ser coercitiva, sublinha a inadequação à instância imagética ao que surge ali em sua escrita.

Assim, alocando a *storyline* de cada conto, sobre estes valores, pude esboçar os primeiros traços do desenvolvimento dramático deste projeto conforme a tabela a seguir.

Conto	Presente Narrativo	
	Tempo Passado	Tempo Póstumo
Nike		Um auriga questiona sua morte, nos últimos momentos em que conduzia uma biga em uma corrida que disputava
Solidão Macedônica	Failandes escreve para Atenodorus para contar como e porque matou Ilírio, seu irmão. Atenodorus responde a carta de Failandes.	
O Filósofo	Eucadimio reflete sobre a dor de perder Panfílio. Seu grande amor que conhecera nas aulas de Filosofia de Eleanto, as quais frequentava com seus amigos.	
O Galo Dourado	Péle relembra a trajetória do seu relacionamento, até ficar de vez com Anfiteles.	
Tarpeia		Lívia conta sua biografia até o dia em que fora condenada à morte. Ela tivera um caso com Ambrósio no Templo de Vesta.
Firmino		Firmino orgulha-se de quando matou Lucius, seu dono, e foi assassinado por outros escravos da família.
Folhas Secas de Outono	Lívia retorna para seu Império com Augustus. Ela confessa um segredo que guarda: a morte de Diana, sua serviçal.	
Temístocles, seus filhos e os filhos de Temístocles	Temístocles surta e entrega-se ao mar. Após transar com a areia, acredita que as tartarugas que de lá nascerão, serão suas filhas.	
O Cão que Guarda a Porta	Marcus comete suicídio na frente dos seus pais. Túlio seu pai, não reage, Semprônia, sua mãe, segue seu marido.	
Testemunhos do Grande Incêndio de 64		Um grande incêndio consome uma cidade. Um senador lutou para salvar o patrimônio público; Cordélia esperou Silvius para fugir; seu pai a procurou; Edil deu a Horácio a função de reerguer a cidade. Ninguém sobrevive ao incêndio.
O Touro e o Leão	Alcides conta para o seu neto, Pomponius, o final trágico de Leontius. Morto por Taurus, seu amigo, ambos tiveram um caso com Mânia.	
Carta aos Antigos		Um autor vai ao passado em busca de respostas para o fim da sua personagem, órfão de pai, ele fora assassinado por sua própria mãe.
Jesus no Deserto	Frente ao que enfrentou, Jesus decide continuar sua caminhada no deserto. Ainda que só, sem a companhia de um chacal, ou de Mariamne, sua esposa.	

Tabela 2 - *Memória Impura*: o desenvolvimento das *storylines* dos seus contos entre os seus tempos narrativos.

Neste tempo auferido, chamou-me a atenção de que determinados núdulos temáticos também marcavam presença no desenvolvimento narrativo do livro. Sobre a historiografia imprecisa, as citações interdisciplinares à Mitologia, Música, Religião e as Artes Plásticas, havia o trânsito das personagens, suas catarses, conflitos, ambivalências e relacionamentos interpessoais. Todo este fluxo carrega valores pontuais em comum que poderiam me auxiliar na compilação e redução do enredo da adaptação. Uma nova leitura do livro de Luiz Vadico tornou-se necessária para uma catalogação, ou fichamento, mais preciso desta temática. Neste detalhar, relacionando cada conto com a organização feita na tabela acima, cheguei à dois eixos temáticos principais, que conduzem seus subtemas e variações, além de acompanharem assuntos anexos, ou acessórios, em cada um dos enredos. São estes eixos **o desejo e a morte** (grifo nosso). Em *Memória Impura*, o desejo está constantemente ligado a segredos carnavais e descobertas sexuais, revelações do inconsciente, omissões de fatos, já a morte aqui faz alusão ao ato de aniquilação em si, ou seu desejo de realizá-lo, bem como os traumas causados nas personagens, após a sua ocorrência.

Aqui, como comprovação dos fatos, constituí uma metodologia alternativa, mas organizacional, para comprovação desta definição, através do *gadget tag cloud*⁷⁹, criado e disponível em *freeware* por Jason Davies, consegui contabilizar as principais palavras utilizadas por Luiz Vadico na versão online do seu livro. Destas, ao elencar os trinta principais vocábulos, pude empiricamente ter certeza de que o caminho que havia escolhido fazia algum sentido, conforme a ilustração a seguir.

⁷⁹ *Tag cloud*, ou nuvem de tags é um recurso muito utilizado em blogs e sites de conteúdo para ressaltar os principais conteúdos de um domínio. Nele, o usuário pode clicar na palavra inserida no gráfico criado e acessar assim o conteúdo que for somente do seu interesse. *Jason Davie's Word Cloud*. Disponível em: <<https://goo.gl/sPF1BE>>. Acesso em: 09 mai. 2018;



Figura 3 - A tag cloud de *Memória Impura*.

Considerando o eixo temático principal estabelecido, procurei novamente analisar *Memória Impura*, sob o olhar de quais contos teriam narrativas aonde efetivamente o desejo e a morte atuariam de forma coesa, conjunta e concomitante no desenvolvimento dos seus enredos. Assim, teria para a supressão e otimização da organização narrativa cinematográfica um meio de condução do meu raciocínio, justificando a eliminação dos contos, listados abaixo⁸⁰.

Em *Nike*, o auriga está no presente revivido da sua morte. Ele até relata a empatia que tinha por seus cavalos, o calor que o movia em sua competição, mas mais do que o seu desejo de vitória, a ira despertada por sua morte, na corrida que disputava é mais incisiva em seu drama. As revelações que ele faz sobre as preferências e desejos do Imperador local (VADICO, 2012, p.16), são caracterizadas no texto como uma informação

⁸⁰ Mais do que detalhar os desenvolvimentos narrativos aqui executados, interessa-me pontuar os casos em que há um desequilíbrio visível e assertivo entre o desejo e a morte, ou a inexistência de um destes, fugindo assim do que foi elencado como norteador nesta escrita cinematográfica, e excluído dos capítulos subsequentes desta tese;

já de senso comum, não obstante, não questionada por nenhum cidadão local, sendo, portanto, uma temática de menor exploração. No conto *O Galo Dourado*, a morte dos integrantes dos exércitos de Péle e Anfiteles não chega a abalar a formação deste par romântico. Até porque no final do conto há uma redenção geral promovida por Krapaóclos, no intuito de que esse objetivo seja concretizado (VADICO, 2012, p.64). O desejo carnal atingido pelo casal finaliza o conto de forma clara e direta, o que era comum na Antiguidade, não rodeios ou grandes revelações.

Em *Firmino*, a morte é a temática principal, mas toma um fluxo delimitado, com começo, meio e fim, decerto por um ímpeto experimentalista⁸¹ do autor. Pois, neste conto há a necessidade de se macerar gradativamente o sofrimento do protagonista, enquanto escravo - que dá nome ao conto - explorado ao longo de toda a trajetória da sua vida. Deste modo, os assassinatos em série que ele comete durante o enredo⁸², em diversas situações, envolvendo toda a família a qual é propriedade, sejam caracterizados como um desejo epifânico, porém, de vingança. Ao final, ele é executado de forma indireta pela única herdeira sobrevivente da família.

Em *Temístocles, seus filhos e os filhos de Temístocles*, o desejo e a morte são sublimados em um único signo narrativo. Não se sabe ao certo se Temístocles, protagonista da trama, já está morto, ou caminha para entregar-se às águas do mar, ao final do seu enredo. O que o move é uma grande frustração por não conseguir deixar o seu legado, o seu marco na sociedade: a sua prole de filhos. Dona de um discurso praticamente dadaísta⁸³, esta narrativa de Vadico pode ser considerada uma bricolagem semiológica que experimenta somas discursivas até então não experimentadas em seu livro. Entre coros,

⁸¹ Já adianto que por esse experimentalismo, percebei que em um momento posterior seria necessária a sua retomada, conforme será detalhado mais adiante;

⁸² Firmino até abusa sexualmente dos herdeiros dos filhos do seu proprietário, quando alega sentir prazer no coito em que pratica, mas depois assume que esse prazer não mais seria do que uma defesa do seu próprio corpo, o que sua própria carne, enfrentou e sobreviveu até aquele momento (VADICO, 2012, p.113);

⁸³ Ou ainda uma autêntica menipeia bakhtiniana. Op. cit., p.132;

remetente à tragédia grega, e outras entidades narrativas, que atravessam a caminhada de Temístocles há um ritmo, uma métrica da enunciação, uma característica que se sobrepõem a qualquer outro elemento que possa ser detalhadamente investigado. Mas não por isso, este fator caracterize ou qualifique este texto com menor qualidade. Há nessa personagem, um ímpeto de deambular a esmo, um ímpeto que a move em uma soma de valores não contraditórios, descaracterizando assim uma ambivalência. Essa soma entre desejo e morte em Temístocles está tão fortemente sublimada, que uma vez concluída sua principal motivação - ser pai, mesmo que metaforicamente de tartarugas (VADICO, 2012, p. 158) - não há o porque, narrativamente, prosseguir com sua trajetória. Acima de tudo, poeticamente, esta fora concluída com o mais belo êxito.

A morte também domina o desenvolvimento de *O Cão que Guarda a Porta*. Domina de tal forma que o desejo do protagonista Marcius, em ser reconhecido pelos seus feitos, tantos por sua família, quanto por sua sociedade, se quer passa perto de ser reconhecido, só lhe restando o suicídio. Neste conto de Luiz Vadico a morte conta, marca e prevalece na trama, até o último instante. Depois de morto, abandonado por sua família, Marcius permanece só, no chão da sua casa, mesmo que lambido pelo cão da família, de lá não tem condições de sair (VADICO, 2012, p. 169), e seu conto chega então ao fim.

Testemunhos do Grande Incêndio de 64 também foge de um padrão comum, ou uma característica que *Memória Impura* possa ter. São microcontos, que formam uma unidade dramática presente no livro. Algumas das suas personagens sobrevivem à tragédia do enredo, outras não. Há ainda o amor, já concretizado, entre Silvius e Cordélia (VADICO, 2012, p. 174), mas destruído pelas chamas dos acontecimentos. Não há como negar que em *Testemunhos*, seja mais um caso de *Memória Impura* em que somente a morte é a opressora superior de todo o desenvolvimento discursivo.

Em *O Touro e o Leão* a morte é destoada em seu enredo pelo emprego de um signo: a conturbada amizade que conduz as relações entre seus protagonistas Taurus e Leontius.

Estes, entre treinos e batalhas épicas entrelaçam relações que se dirigem a um triângulo amoroso com Mânlia. Ela coloca-os um contra o outro, em um duelo que pela lei e ordem local, não poderiam ser questionados, até que só restou à Taurus matar Leontius. De forma impura, ou não clara, entre o arrependimento, o amor ou a obsessão, Taurus guardou a cabeça do seu amigo até seus últimos instantes de vida (VADICO, 2012, p. 195). Ao meu ver, a ambivalência, anteriormente adotada como embasamento deste estudo, não cabe nesta análise, pois no texto de Vadico essa personagem carrega uma certa procrastinação, uma espécie de letargia, o acúmulo de traumas e dramas começará a partir deste ponto em diante do enredo. Mais do que os seus desejos e anseios, importa aqui o sofrimento que os ocorridos em seu entorno, a partir deste ponto, lhe impõe.

No conto *Carta aos Antigos*, mais relevantes que algum possível dialogismo, ou ambivalência, presentes na narrativa, há de se enfatizar aqui as relações entre a metalinguagem e o processo de criação (VADICO, 2012, p. 198). O próprio Vadico ocupa a instância narrativa de personagem, a qual gradativamente transfere suas motivações e trajetórias para o garoto que será morto por sua própria mãe. Sem justificativas. Há uma macro-instância narrativa que relata a inadequação ao mundo de todos os que participaram dos conflitos até então apresentados. Neste entremeio, pela presença do próprio Vadico na trama, há condições de se considerar o fato de que este conto mais do que ter uma narrativa, ou enredo próprio, seja definidor da estética presente no livro todo. Assim, por não trabalhar concretamente com as relações procuradas entre o desejo e a morte, mas sim, mais com uma questão semiológica da sua estética⁸⁴, excluí sua participação neste processo.

Embora o próprio Luiz Vadico considere *Jesus no Deserto* um ‘conto bônus’ do seu livro, atento que o experimentalismo da poética desse não o descaracterizem dos demais

⁸⁴ Fato este confirmado pelo próprio Vadico no posfácio do seu livro (VADICO, 2012, p.210);

conteúdos de *Memória Impura*⁸⁵. A narrativa de *Jesus no Deserto*, apesar de não enfatizar a concomitância entre o desejo e a morte, como aqui procurado, foi textualmente criada a partir da *Bíblia Sagrada*, com base no livro de Marcos, entre os versículos treze e catorze. O que teria acontecido à Jesus Cristo durante seus quarenta dias de caminhada no deserto? Sem uma poética religiosa, a personagem aqui criada é humanizada. Sua construção seria aplicável a qualquer homem, de qualquer época da Antiguidade. Mas por ser um enredo muito mais reflexivo, do que ligado a sobrevivência entre o desejo e o limite da morte, optei por não o levar adiante na adaptação.

Entre o desejo, ligado ao carnal, às descobertas e construções, sexuais e identitárias; e o ato da morte em si, constatei o máximo de características semelhantes entre os contos *Solidão Macedônica*, *O Filósofo*, *Tarpeia* e *Folhas Secas de Outono*. No trabalho com estes, nos tratamentos desenvolvidos sobre o roteiro, gradativamente cada escrita, cada estudo detalhado dessas criações, indicariam assim um referencial para os recortes audiovisuais mais incisivos, amparadores dos ajustes que se fizessem necessários.

Entretanto, para tornar melhor compreensível estas e outras estratégias adotadas, julgo necessário aqui apresentar e detalhar um pouco mais das narrativas selecionadas. Nesta abordagem, não me atenho em detalhar integralmente as interdisciplinaridade e intertextualidades presente no texto de Luiz Vadico. Enfatizo o fluxo narrativo destes trechos do livro, preparando assim, o leitor para o que julgo relevante no terreno da escrita e da estética do roteiro aqui apresentado.

⁸⁵ Sendo o seu conteúdo analisado como todos os outros contos desde o início desta pesquisa;

CAPÍTULO 4: A PRÉ-SELEÇÃO E O DETALHAMENTO DOS CONTOS DE LUIZ VADICO.

4.1 - *Solidão Macedônica*.

O que me atrai em *Solidão Macedônica* é o exalar da sua essência, ou estruturação cinematográfica, visível logo em seu primeiro parágrafo. Nele, Failandes, então filósofo de Ilicápolis - e protagonista da trama - escreve para Atenodorus, seu amigo de Ática, para confessar o motivo da sua chegada à Atenas. Nesta escrita, a analogia com o *flashback* cinematográfico torna-se palpável, justamente por estar na contemporaneidade, e não se apoiar em uma narratividade clássica. Fica claro que Failandes assume o papel de narrador da trama, mas Vadico dá a ele a possibilidade de antes de mais nada justificar seus atos cometidos, explanados então, nas páginas seguintes. Antes deste 'voltar no tempo', para os esclarecimentos narrativos, há uma retórica no discurso desta personagem que já apontam indícios da ambivalência entre o que ele é, e o que ele foi, ou o que ele descobriu em seu passado. E que para tal confissão, fosse provavelmente no momento em que ele escrevera sua carta, um certo dispêndio moral seria necessário. Ali, uma impureza cometida estava por vir, e Atenodorus, querendo, ou não, fora promovido à autarquia de receptor, de confidente, posto ao lado do leitor do seu livro, sobretudo, quando o conto de Vadico enfatiza

Agora desejas saber a verdade e foste inteligente em perceber que o motivo da viagem é sempre mais importante que o porto de chegada [...]. Pois bem, contar-te-ei o que desejas e, se puderes, guarda sobre isso o mais pesado silêncio, como eu mesmo tenho feito durante todos estes anos. A memória humana é prodigiosa e prega-nos vez sem conta muitas peças, mas lembro-me muito bem daqueles tormentosos dias. Enquanto concentro-me para poder narrar-te, sinto-me como se lá estivesse (VADICO, 2012, p. 19).

Durante sua juventude, Failandes dedicara grande parte do seu tempo à lavoura. Morava no campo com os seus outros irmãos, os caçulas Ilía e Adamastor, sendo todos eles cuidados pelo mais velho, Ilírio. Mais do que a miséria, os quatro irmãos enfrentavam

um trauma maior, não tinham um referencial familiar. Cabia a Ilírio exercer tais normativas, porém, dentro de outros moldes: ele saciava o desejo carnal do velho Cteseu, que em troca, lhe dava terra, trabalho e moradia para ele, e para os seus irmãos. Toda a prole tinha noção do que por ali ocorria. Só evitavam tocar no assunto para não gerarem mais sofrimento diante da árdua vida que levavam.

Era como se não quisessem ver o *modus operandi* de como Ilírio planejava o futuro do cuidar daqueles que lhe ficaram sob sua responsabilidade. Como em uma estratégia épica Ilía era a mais preterida. Se tivesse o maior dote da família, logo arrumaria um pretendente e tiraria todos daquele sofrimento. Aos que o desafiassem, Ilírio empunhava um novo papel, passava de abusado a abusador; vários foram os casos em que essa vingança era tomada como uma revolta da sua parte, contra tudo aquilo que fazia para os seus irmãos sobreviverem.

Nesta conturbada onda de sentimentos, Failandes era conivente com a violência que sofria, achava que assim, protegeria Ilía. Sim, um dos amores da sua vida. Tudo era como se Failandes, nesse tempo, usasse os óculos que lhe fizessem ver a sua realidade preterida. Nesta sua própria visão fora aonde a sua peculiar estrutura familiar começou a desandar. Havia tempos que entre o trabalho e idas até a cidade, Failandes não reconhecia seus irmãos. Tomado por um olhar absorto no horizonte, sentia-se isolado da realidade que vivia; andava com certa letargia, afastado e desolado em seus pensamentos. Em uma destas ocasiões, machucou seu pé. Fora recobrar a organização dos seus pensamentos somente quando viu o velho Cteseu aproximar-se dos seus irmãos. E recordou-se dos seus princípios: não reagir à violência sexual para proteger os traços femininos que então emanavam de Ilía.

Neste mesmo dia, os quatro irmãos dirigiam-se à cidade. Moravam isolados, no alto, longe e distantes; quando lhes faltavam o sustento tomavam todas as suas economias para, em um longo trajeto comprarem ou arrumarem o que comer. Eram os tempos do festival da

Boa Deusa, quando todos comemoravam com muita fartura os bons frutos do trabalho. Os irmãos assim tiraram proveito não só para matar a fome, mas também para distraírem-se contra o que estavam fadados ao destino: o trabalho. Bebiam, comiam, participavam das celebrações e confraternizações daquele momento. Buscavam também, de certa forma, abster-se do que Ilírio ali praticava: o furto.

O meio hostil em que estavam deu ali os primeiros sinais de que nossas quatro personagens estavam na verdade fadados a um outro destino. Uma forte tempestade interrompeu as comemorações. A fartura dali logo deu lugar à destruição e à fúria. Muitos conseguiram fugir. Os irmãos logo retomaram a trilha da casa deles, exceto Failandes, que sequer amparado ali ficou, retomando a cruel realidade que o cercava. Com o pé machucado, enfrentou dificuldades, mas só depois de certo tempo conseguiu retornar à trilha da sua casa.

Failandes tinha medo de trovões e tempestades. Eram como alertas que recobravam sua consciência diante a realidade que vivia. Ferido, ele rastejou e acreditou que seria acolhido pelo seu irmão que tanto dizia ser o seu responsável. Porém, Ilírio resolvera, em um ato sádico e perverso, trancá-lo para o lado de fora de casa até que ele parasse de chorar. Há quem possa achar que aquilo tudo fosse um desejo de torná-lo atento diante do mundo em que viviam, mas não. Bastou a chuva secar que Failandes retomou o seu estado de espírito. Uma letargia recatada, que não mais, temia pelas hostilidades. As decisões de Ilírio eram realmente incisivas, tanto que em sua discussão com Failandes, nenhum dos irmãos tomou efetivamente partido. Ilíria chorou, mas logo fora calada. Só restou ao nosso protagonista, rastejar-se e acolher-se próximo à fogueira que aquecia a noite de sono dos demais irmãos.

Esta onda de intempéries não ocorrera por acaso. No cair da noite, frente a tudo o que havia passado, Failandes não dormira, e, não por isso, Ilírio deixaria de cumprir os seus planos. Ele rastejou até seu irmão e o violentou como de costume. Nosso protagonista não

tinha forças para reagir, calou-se, como estava habituado, só não contava que desta vez, Ilíria presenciaria tudo. Agora que a caçula tomara conhecimento da rotina entre irmãos, teria Failandes perdido seu amor?

Na manhã seguinte, um constrangimento tomara conta de todos. Na rotina da lavoura a qual os irmãos eram submissos ao poderio de Cteseu, o sofrimento deu lugar ao silêncio. Ilírio, desta vez, parecia mais anestesiado em ter descontado em seu irmão a violência que vinha sofrendo. Calou-se para buscar entender os seus sentimentos. Ilíria não queria encara-los, não tinha noção se fora vista por seus irmãos, não fazia a menor ideia dos sentimentos de Failandes, só não queria passar pelas mesmas represálias sofridas por seu irmão. Até Adamastor sentia-se constrangido, tinha medo de que fosse o culpado pelo constrangimento dos seus familiares. Também temia por sofrer represálias do seu irmão mais velho, seu tutor. Os traumas da noite passada ainda estariam longe do seu fim.

E os irmãos ainda tinham muito trabalho a fazer. Não se sabe ao certo o motivo, mas Failandes e Ilírio acabaram por se distanciar dos demais. Colhiam em um ritmo mecânico. Buscavam não mais do que cumprir suas obrigações. Até que Failandes, movido por uma coragem rompante, aproximou-se do seu irmão. Seduziu, e deixou-se seduzir. Por um instante, Ilírio acreditou que a forma de se vingar, de descarregar sua raiva contra tudo aquilo que sofria, agora teria de fato um aliado: seu próprio irmão. Entre ódios, vinganças e rancores, o desejo falou mais alto e ambos se entregaram ali, em uma moita próxima. Buscavam compreender o prazer, que agora no sexo, sentiam.

Failandes deixou-se penetrar. Cavalgava sobre o ventre do seu irmão com a velocidade de quem buscava uma resposta para tudo aquilo que sentia. Havia prazer naquele coito, mas também havia ódio. Teria agora Ilírio vontade de descontar sua raiva em seus outros irmãos? Na sua amada Ilíria? Teria agora Failandes que dividir o seu tutor com os outros? Não seriam aquelas repreensões uma forma de amor? Entre tantos

sentimentos e sensações Failandes, temia quais seriam os frutos desta sua atitude. Como seria interpretado por seus irmãos, principalmente por sua amada irmã mais nova.

Tomado também por um resquício de vingança, nosso protagonista fez do gozo do seu irmão o seu prazer, sua motivação pela vingança. Pegou uma pedra que havia próximo dali e desferiu uma série de golpes na cabeça de Ilírio. Só houve tempo de sentir seu último instante de calor, gozo e prazer. E assim, Failandes correu. Sujo e ensanguentado. Correu feliz por ter posto um fim à tantas humilhações que sofria, triste por então jamais poder rever o encantador olhar da sua irmã. Correu por um longo e indeterminado tempo. Até que se deparou com um pelotão de soldados que marchava rumo à guerra. De vítima sobrevivente, foi visto como um guerreiro, não exatamente forte, mas ao menos valente. Soube defender sua vida. Em um primeiro momento, não entendeu o que aqueles combatentes falavam, foi levado ao líder da tropa, e logo tomado como um combatente.

Mas não por isso deixou de carregar em sua memória toda essa história vivida. com muito custo, conseguiu largar a força armada e foi para a filosofia. As respostas que não encontrou no fatídico dia em que matou e amou seu irmão, chegou a conclusão que jamais encontraria. Quando menos esperava, recordava-se apenas do olhar da sua doce irmã Ilía. O peso destes seus pensamentos somente ele até então carregara, levou-o a escrever para Atenodorus no intuito de confessar, ou ao menos compartilhar, tudo aquilo que havia vivido. Jamais imaginou que dele obtivesse uma resposta, estava ciente de que no tempo em que vivia, seria julgado e culpado por seus atos.

Mas, por fim, dentro dos inúmeros exemplos de experimentalismo estético, aqui apresentados na escrita de Luiz Vadico, *Solidão Macedônica* encerra-se com a resposta de Atenodorus à carta que recebera. Este não julga os relatos e confidências com os quais tem contato. Indica no tempo o consentimento, ou o perdão, que Failandes procura, conforme os trechos aonde ele afirma

(...) não serei eu, em minha juventude, quem dará conselhos a um filósofo de nomeada, cujas palavras verteram sabedoria em meus ouvidos. Poderá alguém carregar tão longa culpa consigo depois de ter estendido tanto bem a seus semelhantes? Poderá convencer-me de que tua consciência já não te castigou o suficiente? (VADICO, 2012, p.26).

Atenodorus não cria uma resposta, um julgamento, ou solução; abstém-se assim, da expectativa que se cria sobre sua função nesta narrativa então constituída como cíclica. Deixo aqui uma questão que busquei explorar nos tratamentos seguintes do roteiro: teria Luiz Vadico passado essa função ao leitor do seu livro? E como trabalhar com essa função no processo criativo de uma escrita cinematográfica?

4.2 – O Filósofo.

Em um outro tempo da Grécia Antiga, os jovens Eucadimio, Panfílio e Euxímo, sem expectativas de futuro, seja por gosto próprio, ou por imposições familiares, decidem tomar por rotina aulas com um filósofo recém-chegado ao local. Em uma sociedade hostil, rodeada por miséria, o conto *O Filósofo* já chama atenção em seu início pelo fato destes encontros ocorrerem em um local distante, sob condições adversas maiores ainda. Neste isolamento as quais as personagens são submetidas, a formação a qual eles buscam, cede passagem a dispersão, e desta, somos direcionados ao desejo carnal, o qual é um dos focos de interesse deste estudo.

Sob o olhar de Eucadimio, condutor da narrativa, havia uma poética resultante do dialogismo desta paisagem. Essa, será considerada então como o meio para a condução dos principais conflitos da sua trama. Para ele, era como se o vento frio, a textura do chão, as sombras escuras, as formigas, compusessem um quadro no qual ele, e seus amigos, passem horas ali, atados, só lhes restando a atenção pelo desejo mais inconsciente dos seus corpos, como demonstrava o olhar maravilhado de Panfílio. Menandro chegava a cochilar, Eucadimio e Euxímo, de início, buscavam uma posição de conforto.

Mas Panfílio, não. Era o primeiro que, sob aquelas condições, não hesitava em demonstrar seu interesse pelo filósofo. Buscava ao menos uma troca de olhares, para que pudesse demonstrar suas intenções. Há quem diga, que para esta época, até a família do próprio Panfílio apoiaria a união entre o jovem e o professor, sua fonte, não só de conhecimentos. Mas ele não obtinha respostas. E logo começou a sentir-se desconfortável com esse descaso, começou a acreditar que Eucadimio era o preferido àquele belo e vistoso educador.

O que na verdade também invadiu a imaginação de nosso protagonista, mas ele não se sentia à vontade em compartilhar, pois, guardava em mente outros desejos, sentimentos e sensações. Sem saber como lidar com o que então passou a sentir Eucadimio, neste momento, decidiu abandonar a aula. Qual não foi sua surpresa, ao reparar no olhar do filósofo uma reciprocidade, o que o deixou mais acuado ainda e o fez correr como nunca havia corrido. Ele buscava retornar para a sua casa, achava que por não entender o que sentia, não tinha a necessidade de tomar o conhecimento como uma oportunidade para o seu futuro. Nesta ocasião, não sabia nem como lidar com o que, literalmente, sentia na pele: seriam sensações vindas do ambiente em que estava, ou desejos do inconsciente que agora sentia? Foi quando em seu correr escutou chamarem pelo seu nome.

Mais uma vez, Eucadimio fora tomado por um rompante entre a surpresa e a epifania. O filósofo também havia abandonado a aula e o perseguido até aquele local. Queria estreitar relações. Sentir e também entender as suas sensações. Não que o jovem não cogitasse a se entregar para tamanha beleza: Eleanto, o professor, tinha um porte alto, atlético e atraente. Poderia fácil ser considerado um guerreiro, por quem não conhecesse o seu passado. Mas Eucadimio temia como sua família veria aquele encontro. Seriam seus pais tão permissivos como a mãe de Panfílio? Ou este temor não passava de uma desculpa para ele não assumir o que agora sentia.

Novamente, tomado pela incompreensão, Eucadimio decidiu voltar a correr, e a correr mais forte. Não sabia de onde tirava tanta força, tanto que o filósofo não conseguiu o acompanhar. Por ora, naquele momento, ele decidiu que tudo era culpa de Panfílio. Seus olhares e comentários insistentes poderiam ter disparado todos estes acontecimentos. Era necessário dar as caras à sua família, mesmo que fosse para forjar que tudo estava sobre controle em suas aulas. No caminho da sua casa, Eucadimio fora recebido por Evilásia, sua galinha dourada de estimação. Deu-lhe afagos em busca de respostas para aquilo que tomava os seus sentimentos. Quando a soltou, soube que não teria paz tão cedo.

Mais uma vez Eleanto conseguiu o encontrar. Desta vez, sem cerimônias, ou protocolos pedagógicos. Ofereceu uma doce e succulenta ameixa ao garoto, algo que ele nunca havia provado, e só lhe aumentou o turbilhão de sentimentos que o consumia. Salvo que o garoto ouviu os gritos da sua mãe que o procurava. Em seu encontro, já decidido, tentou explicá-la que não gostaria mais de frequentar as aulas de Filosofia, mas sua mãe não fora reticente, disse que essa era uma medida do seu pai, e que dificilmente ele voltaria atrás, mesmo que para ela, fosse mais relevante o casamento do seu filho. Ela tinha preferência por alguém que lhe ajudasse com o trabalho de casa. Logo anoiteceu e toda a família acomodou-se para dormir. Eucadimio continuava tomado por seus sentimentos e sensações. Calou-se. Percebeu que ali não seria a hora de agir.

Na tarde seguinte, como em um lapso da vida que buscavam, ele e Panfílio passaram horas observando o mar. Não tinham motivo para desviar suas atenções ou ocultarem seus desejos e sensações. Tomados pela letargia, estavam ali acomodados. Panfílio, em um ímpeto de ansiedade, procurava saber quais foram os resultados atingidos por seu amigo. Teria ele ainda alguma chance com o professor? Decerto ele buscava um outro caminho para a prosperidade, mas Eucadimio, inseguro, desconversava. Havia um acúmulo de informações com o qual ele não sabia lidar. E se não bastasse tudo o que ele havia enfrentado no dia anterior, agora percebia que Panfílio tinha uma beleza, a qual só

então havia compreendido o seu sentido. Havia amor pelo seu amigo. Amor por sua beleza, desejo por sua carne. E Panfílio? Naquela ocasião estaria pronto para ouvir o que Eucadimio tinha para lhe confessar? Este teve apenas condições de dizer que não teria nada com Eleanto. Panfílio começou a tomar ódio por seu amigo.

Novamente Eucadimio retornara para sua casa, quando mais uma vez fora tomado pela surpresa de encontrar seu professor. Um latente desdobrar dos conflitos ganhava cada vez mais força. Eleanto conversava com o seu pai. Não tinha condições de ouvir o que falavam. Quando o filósofo notou sua presença, acenou e afastou-se. O pai de Eucadimio imediatamente veio lhe informar o tratado: ele o havia entregue ao seu professor. Teria assim dentre as seivas mais nobres de um homem (VADICO, 2012, p. 36), o conhecimento. Enfático, não deu nem a chance da réplica ao seu filho. Recolheu sua família para o sono daquele dia, anoitecia.

Antes mesmo de clarear o dia, Eucadimio foi posto para fora de casa para mais um dia de aula. Seu pai mal queria saber do seu filho, sua mãe ao menos teve tempo de lhe dar o mínimo de alimento para mais esta empreitada. Mais uma vez os três jovens estavam lá, dispostos ainda que de forma incomoda ao conhecimento. Panfílio tudo anotava, Menandro dormia, Euxímo tentava demonstrar atenção, já Eucadimio, nada entendia. Este, estava tomado pela poética da beleza de Eleanto, carregando ainda, todos os seus sentimentos anteriores. Chegou ao seu limite quando se afastou para tomar uma fresca brisa sob o arvoredor que havia próximo daquele local. Não poderia ser diferente. Enquanto ele aproveita aquele momento para refletir sobre o que sentia, decidiu matar a fome com o pouco do alimento enviado por sua mãe. Eleanto aproximou-se novamente. Ao fundo, Panfílio tudo observava. Ao ver o professor e seu amigo trocando beijos e carícias, afastou-se sem ser notado.

Ao notar que Eucadimio não agia como ele esperava, Eleanto também se afastou do seu aluno. Sentiu frio, dor, constrangimento. Ali, o educador passou pela epifânica

consciência de que aquela relação não daria certo. O filósofo partiu, deixando Eucadimio ainda mais atordoado em meio àquela profusão de sentimentos. Na aula seguinte eles não trocavam olhares, e nosso jovem protagonista ainda carregava a dor de ter sido espancado na última noite por seu pai. Recordava-se desta ocasião, quando tentou estabelecer algum diálogo para expressar o ocorrido, só lhe restou então engolir a dor causada pela ira paternal que o seguia.

Foi no decorrer deste sofrimento que Eucadimio deu falta de Panfílio. Perguntou para os outros que lá estavam, mas não obteve resposta. Mesmo que corresse risco, era necessário agir: desviou-se de Eleanto, e mais uma vez abandonou os seus ensinamentos, iria atrás de quem realmente lhe importava - seu jovem e belo amor, Panfílio. Foi até a casa deste, e não obteve informações, e com a mesma força que fugira de Eleanto, correu por todos os cantos daquelas terras para ir atrás dos seus mais reais e verdadeiros desejos.

Ao cair da noite qual não foi sua surpresa ao deparar-se novamente com Eleanto, em um escuro terreno que havia em seu caminho. O filósofo chorava copiosamente, ofereceu-lhe dinheiro, pediu-lhe a sua companhia, estava disposto ao que fosse necessário para ter-lhe, tanto como amante, tanto como discípulo. Eucadimio não relutou das suas mais recentes descobertas: o que importava ali era o desejo de se encontrar, de encontrar aquele que sempre esteve ao seu lado, agora seu amado, Panfílio. Enojado, desvencilhou-se do seu professor, e partiu em uma fúria cega sem destino. Só foi recobrar a consciência dos seus atos, quando se viu mais uma vez em sua casa apanhando do seu pai novamente. Não havia cumprido com suas obrigações de se entregar e tirar proveito do seu professor.

Posto para fora, dormiu com os animais da família. Ao primeiro raiar do sol, dirigiu-se onde tinha suas aulas, buscou ali por um fim a tudo que havia vivido até o presente momento. Mas o local estava vazio, pairando sobre ele o mais doloroso silêncio. Eucadimio novamente não mediu forças e retomou suas buscas. Ao retornar para a casa de Panfílio fora tomado pela cena que jamais quis ver: a ladainha das carpideiras anunciava, Menandro

tentou o conter, mas nada mais seria possível. Aquele era o velório de Panfílio. Para indignação da sua família que lhe queria um futuro melhor a qualquer custo, ele havia tirado sua vida com as próprias mãos.

Súbita dor e desespero tomaram conta de Eucadimio que não teve condições de escutar o resto dos ocorridos. Apenas adentrou o velório e viu ali o corpo daquele que se quer teve chance de declarar o seu amor. Entre a fumaça dos candeeiros que lá estavam, permaneceu. Até a noite virar dia. Secando-lhe as lágrimas, decidiu como último ato do seu sofrimento ir atrás de Eleanto. Já que não pode ficar com seu amor, queria ao menos entender se a preferência do filósofo por ele tinha sido a causa daquele dolorido ocorrido. Informado pelos pais de Panfílio, Eleanto não estava mais por aqueles arredores, havia partido antes mesmo de que alguém soubesse dos ocorridos. E Eucadimio mesmo sem chances não desistiu. Esta sua corrida estava fadada, ou ao menos predestinada, ao fracasso. Ao final do dia ele retornou ao velório. Não havia mais nada a ser feito, a não ser encarar o fracasso e o constrangimento diante os seus pais.

Havia um fado o qual ele deveria carregar pelo resto dos seus dias: decerto só ele sabia o motivo do seu fracasso. E nas pedras onde observavam o mar naquela tarde, Eucadimio permaneceu por um longo período. Quem sabe das águas teria a resposta para aquele ocorrido? E de algum outro ponto daquele mar, Eucadimio tinha certeza que Eleanto também buscava respostas. Respostas que ambos jamais teriam. O que carregariam pela eternidade eram perguntas caladas, fosse por quem fosse, até mesmo por um Deus daquele tempo, afinal, um “deus que cala as perguntas também não traz respostas” (VADICO, 2012, p. 42).

4.3 – *Tarpeia*.

Se Eucadimio não teve a chance de realizar os desejos e sentimentos que a tanto custo demorou para compreender, com Lívia, protagonista do conto *Tarpeia*, as coisas iriam

um pouco mais além. Ela vivenciou tudo aquilo que sentia, porém, seus desejos carnavais acabaram por destiná-la à morte. A qual carregará por toda a sua existência, na estagnação do seu presente sem outra saída, ela narra ao seu leitor os fatos ocorridos.

Diferentemente de Eucadimio, em *O Filósofo*, Lívía, em *Tarpeia*, não passou por um momento de epifania ou descoberta. Tudo esteve sempre presente em sua memória, em seus pensamentos, desde a sua infância, até o dia da sua morte. Havia uma predileção pelas sacerdotisas da religião do seu tempo. Estas que a conduziram ao fim da sua jornada, no mesmo local, em que em um tempo da sua infância, chamaram a sua atenção por tamanha fé. Uma devoção que não remetia somente à religiosidade, mas também ao corpo, ao ser mulher, guardiã da chama de Vesta: o fogo da deusa que garantia o desenvolvimento daquela sociedade. Tratava-se de uma questão de predestinação: não era qualquer mulher que poderia tornar-se uma Vestal. Muitas eram escolhidas, outras até impulsionadas por sua origem, ou classe social. O templo que tanto idolatrava, era necessário um ventre para gestacionar todo o futuro que estava por vir. Júnia, a mãe de Lívía, sempre dizia que sua filha não estava direcionada para esta função. Mas em sua memória, neste momento da sua infância, ela assim traçou o seu destino. Sabia que diante da beleza daquela religiosidade, poderia encontrar muitas das respostas que sempre estiveram em seus pensamentos.

Poderia ser um incômodo para a família de Lívía, trazer-lhes no futuro algo que fosse além de um dote esperado. Mas ela sabia que a chama daquela deusa não só protegia sua sociedade e os militares. Aquela chama, quanto mais reluzente, mais alimentada, revelaria o rosto que sua deusa ocultava, revelaria também aquilo que seu inconsciente guardava. Entre roupas e túnicas brancas, trajes e danças ritualísticas, aquelas mulheres despertavam em Lívía algo que ela não era, mas ainda poderia ser. Eram devotas reclusas, de pouco, ou quase nenhum contato social.

Lívia, desde criança, sentia empatia por esse isolamento. Nunca gostou de qualquer contato com o sexo oposto. Homens e meninos eram grosseiros e pueris, destinavam as mulheres à função de parideiras, na formatação familiar. A sociedade do seu tempo tinha certo apreço por essa função. Era de bons modos encher as meninas de bonecas e brinquedos para que treinassem e não muito tarde fossem exímias mães, mesmo que posteriormente, abrissem mão desse dever, e seus filhos terminassem cuidados por escravos. De certa forma sua família fugia destes padrões, ao menos isso confortava Lívia, deixava-a plena para crescer em busca das suas realizações, mesmo que estas estivessem guardadas em seu inconsciente, em sua imaginação

Sempre muito bem-amada, ela e seus seis irmãos - Juvílio, Gaudinio, Terminus, Marcus, Tarsila e Drusila - no fundo divertiam-se com o comportamento de Drusus, o patriarca da sua família. Ele projetava para a sociedade algo que não era. Entre o benemérito e o agiota, cuidava e apossava-se dos terrenos dos soldados que iam para as guerras da sua nação. Quando esses voltavam, alegavam não ter condições de arcar com os gastos de Drusus, perdendo assim suas propriedades para ele.

Não eram somente tais terrenos as suas propriedades, Drusus considerava seus filhos um investimento para o futuro da família. Casá-los era uma questão de investimento. Manter os filhos homens longe dos serviços militares, uma questão de sobrevivência. A neurose de Júnia em perdê-los era tamanha, que por vezes, Drusus ia às termas da cidade, só retornando bem tarde. Era comum que ele organizasse encontros da alta sociedade em sua casa, os quais toda a família unia-se para organizar. Fato é que nesses momentos Lívia sempre era liberada a ler histórias, recitar poesias. Ela mesma não entendia esta questão, mas aproveitava cada momento que lhe era dado. Segundo seu pai, já havia na família quem soubesse bordar ou cuidar de outros afazeres na casa. Lívia, teria assim nos encontros organizados, a oportunidade de mostrar a sua arte. Com o tempo, ela descobriu e apaixonou-se pela música.

Despertava o encantamento em todos que estavam presentes nos eventos que Drusus e sua família organizavam. E em uma dessas ocasiões despertou o interesse de Tarquinio Clavo, arúspice daquela sociedade. Apesar de causar certo espanto pelos seus dons - o de prever o futuro nas entranhas de animais ou entes familiares mortos - Clavo estava lá por outro motivo. Buscava uma pretendente para o seu filho, Cassius, logo, sabendo dos ideais de Drusus, não perdeu tempo no seu discurso. Os irmãos de Livia mostraram-se enciumados com tal possibilidade, sabiam que o filho do arúspice não era de boa índole. Tentaram intervir no que o pai já estava determinado, causando um sério estremecer nas relações familiares.

Drusus, certo de que sua filha iria lhe retribuir toda liberdade que ele havia lhe dado, decidiu recorrer diretamente à Livia. Mas ela, porém, viu ali a oportunidade que tinha em começar a traçar o seu destino. Não só negou o pedido do seu pai, como também viu na ocasião, a oportunidade de declarar diante de todos seus reais objetivos: tornar-se-ia uma devota de Vesta. Clavo por não conseguir concluir seus planos - aonde, na verdade, tinha interesse pelas propriedades de Drusus - resolveu fazer uso das suas influências sociais. Alegou que aquele era o destino da jovem menina e assim não mediria esforços em ajudá-la.

Dias se passaram, Drusus fora consumido por uma longa e dolorosa depressão. Júnia fazia de tudo para manter a ordem em sua casa. Costurava, ocupava a mente com outros serviços, fazia de tudo para esquecer-se de que a despedida da sua filha estava próxima. Pouco trocava palavras ou olhares com sua filha: Livia sentada no sofá observava vidrada a porta da sua casa, tinha o pressentimento de que algo estava por acontecer. Foi quando bateram à porta como Júnia não estava acostumada. E lá estava Aquilana, grã-sacerdotisa de Vesta, viera a conhecer Livia, atendendo o chamado da sua devoção. Não havia mais volta, a sentença estava dada, ainda que seus irmãos tentassem de algum modo coagi-la à padrões heteronormativos, levando-a para apreciar os aspirantes militares, em

treinamento, pelas imediações, Livia estava decidida, entregar-se-ia à Vesta, e somente ela.

A depressão cada vez mais assolava Drusus. Ele mantinha-se isolado não queria contato com o mundo, enquanto Júnia fazia o impossível para manter a ordem em sua família. Tudo transparecia tristeza, todos disfarçavam a melancolia, acreditavam em uma ínfima chance de Livia mudar de ideia. Mas não. Esta parecia cada vez mais radiante, sentia então os primeiros indícios de que a chama de Vesta havia acendido em seu inconsciente, por ela, ao menos estaria pronta para enfrentar o que esta sua nova vida teria para lhe oferecer. Dias depois, Aquilana e outras sacerdotisas voltaram para lhe buscar. Nenhum familiar de Livia lhe fez as honras, todos aguardavam do lado de fora da casa. Que elas arrumassem seus pertences e levassem a jovem menina. Na hora de se despedirem, seus irmãos não conseguiram conter as lágrimas. À Júnia só coube um conselho o qual Livia levaria até os seus últimos instantes: “Agora, faça o que fizer, não siga o seu coração” (VADICO, 2012, p. 80). Este, era um presságio de que algo estava por vir.

Condoída, Júnia recolheu seus filhos remanescentes, enquanto Aquilana acomodava Livia para prosseguirem viagem. Foi só então que ela tomara consciência de que não havia se despedido do seu pai. Tomada por uma súbita tristeza, um choro agressivo e constante, fora necessária a intervenção de Aquilana para que Livia se controlasse. A grã-sacerdotisa teve de repreender também as outras devotas que lhe acompanhavam e estavam irrequietas com as atitudes de Livia, entre elas Julila, uma das quais se voltaria contra nossa protagonista, mais adiante. Livia, agora, estaria sob as ordens e os protocolos de devoção à Vesta, deusa da chama.

A beleza do seu templo sempre instigava suas reflexões: entre aquelas colunas de pedra e forros de madeira irregulares havia histórias, memórias de tantas outras meninas que decidiram entregar parte das suas vidas para aquele local. Entre a podridão e a

estrutura de cobre que colhia a chuva, muitas choraram e se arrependeram da decisão que tomaram. Outras, na beleza que desabrochava dos frondosos jardins internos, descobriram-se mulheres. A idade máxima para adentrar o templo era dez anos. Lívía, na época, tinha treze. Eram esses, e outros fatores, que lhe despertavam um certo incomodo ao, por vezes, pensar em seu destino. Fato era que Lívía fora posta ali sim, por Tarquinio Clavo, mas dia após dia ela percebeu que seu sentimento de devoção pelo local onde estava era outro. Tratava-se de algo mais íntimo e pessoal, ainda conturbado, não claro - e porque não, impuro? - que ela carregava, mas que havia desabrochado e lhe faria buscar respostas, como outros protagonistas aqui apresentados.

No templo, eram seis grã-sacerdotisas e cinquenta e sete oficiais, as novatas que lá chegavam. Era parte do processo hierárquico de se chegar ao mais alto estágio de devoção, as meninas mais velhas cuidarem das mais novas. Lívía que sempre tivera todo o apoio da sua família, ou ao menos do seu pai, em seu cotidiano, agora passaria por experiências nunca vividas, que a motivariam a refletir e repensar sobre a busca de respostas por seus desejos mais íntimos.

Lívía buscava como um refúgio para os seus pensamentos as estátuas do jardim central do templo. Ora admirava Juno sentada em seu trono, ora admirava um cupido de bronze que havia no diâmetro oposto. Achava mais graça neste, sobretudo, quando os pássaros pousavam em seu falo para bebericar a água que de lá jorrava como em um chafariz. Talvez essa fosse a única forma de contato com o signo masculino que Lívía teria por ali. Não era permitida a entrada de homens naquele local, lá somente eram destinados militares para escolta em tempos de comemorações.

Esse tempo que custava a chegar, aonde pouco, ou quase nada acontecia. Havia apenas momentos em que Lívía era tomada por ímpetos de consciência, como quando notou que eram nas estratégias adotadas para os seus afazeres domésticos que subiria em seus graus de iniciação. Não bastava fazer, ela tinha também de ser aliada do mais alto

clero local. Ali, tudo era fingimento (VADICO, 2012, p. 85). Só assim teria alguma chance de construir, ou ao menos encontrar respostas para a sua identidade. Era uma nova resposta que Livia guardava para si. Com as demais meninas que conheceu, a amizade lhe confortava nos momentos mais difíceis, e lhe se ensinou a retribuir ao vivenciar as adversidades que as outras sofriam ao seu redor.

Como quando conheceu Cornélia, nas proximidades das celebrações de Prosepina, a deusa da fertilidade agrícola. Por um instante Livia respirou conforto, recebera de volta sua lira. Tocou e animou a todos com a sua música, mas logo soube qual seria sua nova tarefa, uma vez que havia chegado em um novo grau da sua devoção. Ela deveria acompanhar Cornélia na limpeza do chão do templo. Essa não era oficialmente bem quista naquela instituição por ter chegado até ali somente por interesses políticos. Tratava-se de um pedido político feito pelo Senado em virtude das conquistas do seu pai. Cornélia era de formas generosas e um humor único, utilizava-o para encobrir o seu sofrimento, os assédios e humilhações que sofria de Agripinila, outra grã-sacerdotisa.

Livia logo reconheceu que desta deveria ser amiga, mesmo que sob a mais árdua hipocrisia. Deixou Cornélia para trás em suas atividades, e não por acaso, tempos depois, Nila - para as mais íntimas - transferiu-a para uma nova atividade, em um novo grau de devoção. Então, na tecelagem do templo, conheceu Desileia, outra oficiante que se tornaria sua amiga. Manca de uma perna, ela também enfrentava assédios em sua devoção, mas inspirava suas colegas ao entretê-las, vendo humor em suas próprias condições de sobrevivência. Nesta nova rotina, Livia recebeu a notícia de que agora poderia receber visitas. Finalmente poderia por fim ao sofrimento, ao vazio que a falta dos seus familiares trazia. Por três dias estaria livre das suas obrigações, das suas devoções. Estava ansiosa para rever todos, arrumou-se em instantes. Mas logo no primeiro dia ninguém apareceu.

Na porta do templo, desolada, observava seus arredores, buscava entender o vazio da sua solidão. Até que fora amparada por Domitila, outra grã-sacerdotisa, dona de um

comportamento estranho, ou ao menos suspeito. Pouco falava, mostrava suas intenções ou emoções. Apática e pálida, somente nesta ocasião sorriu para Lívia, mexendo-lhe as madeixas. Foi aí que ela entendeu o motivo de tanto recato: Domitila era dona de um sorriso completamente podre, um mau hálito insuportável e horrendo.

Assustada a jovem afasta-se, teme sofrer alguma represália, entretanto, o objetivo de Domitila era outro: esta tentava alertá-la para o que era comum por ali: ninguém apareceria. A solidão estava por vir, e massacra-la, assim como já havia feito com ela e outras oficiais do local. Enquanto Lívia era consumida por uma avassaladora crise de choro, Domitila afastava-se, e Cornélia logo a socorreria. Durante longo período elas ficaram ali, sem reagir. Até que Lívia rasgou trapos que tinha por perto e colocou-se a limpar o chão, como fazia anteriormente. Queria, a qualquer custo, ocupar seus pensamentos para recuperar sua espera pelos dias seguintes. Seria uma das suas tarefas mais árduas naquele local. No dia seguinte, mais uma vez, a longa espera lhe massacrava. No jardim, Lívia perdia os seus pensamentos ao observar as flores e os pássaros ao seu redor, seu desgaste começava a ser físico e mental, e suas lágrimas voltaram a lhe agredir. Repreendida por Aquilana, ela correu para o seu leito e fora tomada por um novo rompante de lágrimas e sofrimento. Fora amparada por Desileia, logo em seguida por Cornélia. Todas tentaram lhe contar histórias, manter alguma conversa para equilibrar os seus pensamentos, mas nada adiantou.

Ainda mais apática, Lívia perdeu-se em seus pensamentos de tal forma que parecia não estar mais ali. Parecia não ter mais ter devoção, ou o anseio pelas repostas dos seus objetivos. Fora novamente repreendida por sua postura, quando Nila foi lhe acordar. Tudo indicava que estava fadada ao castigo. Sua postura não era mais adequada para quem queria ter como obrigação manter a chama de Vesta acesa. Entre aquelas que viam Nila a conduzir, umas tomavam como lição ocultar suas aflições e desespero, outras riam do que estaria próximo, como se já soubessem o que estava por vir.

Qual não foi a surpresa de Lívía ao perceber que Términus a aguardava e finalmente ela teria a chance de rever sua família. Aquilana fez as honras da sua entrega, e liberou-a para retornar apenas no dia seguinte. Na liteira providenciada por seu irmão, Lívía seguiu viagem, tomada pela ansiedade em rever seus entes, não poupou perguntas, queria detalhes, foi então que uma certa decepção lhe atingiu. Sentia certa culpa por aquilo que não esperava ouvir. Seus irmãos, Gaudinius, Marcus e Juvílio, haviam se entregue ao serviço militar. Drusila e Tarsila haviam se casado. Na casa da família, agora só estavam ele, Júnia e Drusus. Terminus, então sentia-se adulto, somente isso e nada mais.

Havia um ano se passado desde que Lívía decidiu entregar-se àquele templo religioso. Não esperava neste intervalo reencontrar sua família no estado em que estava. Sua mãe, magra e esquelética no tear teve dificuldade em recebê-la. Júnia queria demonstrar seu rancor por sua atitude, mas não conseguia. Abraçou-a e engoliu as lágrimas para arrumar Drusus, para que ele recebesse sua filha. Ele agora era acamado e dependente para qualquer coisa que quisesse fazer. Ao encontrá-lo, a culpa atingira de vez Lívía, as lágrimas foram a única forma dela expressar o que sentia naquele momento. Mais do que destruída, sua família estava de fato inerte, agredida com o passar do tempo.

Lívía, em uma epifania tentou retomar a nostalgia dos bons tempos, reuniu todos para cantar e tocar sua música, além de declamar poesias. Mas Drusus não suportara retomar sua memória, a dor de rever um passado o qual não conseguiu concluir, os seus tão estimados planos. Ordenou que sua filha imediatamente interrompesse a arte que ele tanto apreciava. Até que chegou a manhã seguinte, e desolada, Lívía voltou sozinha ao templo, na mesma liteira a qual seu irmão havia providenciado para ir buscá-la. Essa experiência levou-a entender que à duras penas está seria uma forma do seu amadurecimento, exporia assim uma felicidade com a qual não tivera contato. Estava tudo bem com os seus familiares, mesmo que somente na sua imaginação. Era apenas um detalhe que ela preferiu não compartilhar com suas colegas no templo, no momento do seu

retorno. Agora era necessário que ela somente enfeitasse sua vida, via que ali, para manter sua devoção, ou para buscar respostas para os seus instintos, não era mais necessário a verdade.

De longe, Aquilana avistava somente esta sua aparente felicidade, logo não hesitou em ascender nossa jovem oficiante em mais um grau de devoção. Agora Lívia poderia sair, desde que acompanhada por outras oficiantes e grã-sacerdotisa, para buscar lenha no comércio dos arredores. Era a matéria prima essencial para manter a chama de Vesta acesa. Mas também, seria a matéria que isolaria ainda mais nossa personagem em nossa história. Em seu novo leito, ela deixou de ter contato com Cornélia e Desileia, sabia que em breve seria uma das vigilantes da chama. Lívia estava mais ansiosa do que nunca, mesmo tendo que enfrentar as adversidades da chuva, mesmo tendo que manter a lenha que buscava seca, procurava o seu isolamento. Sabia que dali alguma revelação, ou acontecimento estaria por vir. Lívia tinha esse pressentimento.

Foi quando em uma das suas saídas para ir ao comércio dos arredores começou a notar as novas formas do seu corpo. Não compreendia os seus sentimentos, mas sabia que dali estaria por vir sua mais íntima essência feminina. Constrangida, tentou esconder esses detalhes o quanto pode, até que Narcisa, sua nova sacerdotisa preceptora lhe acalmou. Permitindo-lhe expor seu colo, seus traços, suas novas curvas. Estas, se não eram destinadas aos homens, mas ao menos estariam à disposição dos deuses (VADICO, 2012, p. 96).

Essas transformações gerariam imprevistos também. Dias depois, nas termas do templo vieram as primeiras regras, os primeiros ciclos menstruais de Lívia. Desatenta, foi mais uma vez repreendida e correu ao seu leito para buscar alento. Aquilana intercedeu, e ordenou que Domitila cuidasse das suas dores. Tempos depois ela já estava em condições de retomar as suas obrigações. De volta ao mercado, observava atentamente seus arredores, entre os homens que lhe demonstravam interesse, procurava por algum rosto

familiar, os seus irmãos os quais não via desde a visita a sua família. Mas de nada adiantou. Foi quando neste seu retorno ao templo, soube que então, efetivamente, agora vigiaria a chama. Junto com Camila, Popeia e Catula revezariam-se, em duplas, nos turnos diurno e noturno. Lívia e Camila, com muito custo, decidiram que ficariam acordadas juntas ao longo da noite, sempre prezando pela chama de Vesta. Vez ou outra, perdiam seus olhares na beleza daquele fogo, em suas sombras, nos desenhos das suas chamas, mas uma tratava de acordar a outra para a manutenção da ordem tratada para com o templo.

Em uma nova ida ao mercado, acompanhada de Domitila e outras oficiantes, Lívia agora tinha por função a busca de mantimentos. Nessa ocasião cruzou seu olhar com um belo rapaz que a admirava. Jamais tinha sentido aquela sensação, parecia que estava em um sonho. Camila, atenta aos seus devaneios, alertou-a para que fosse mais discreta, mas que estaria ao fundo, conivente com sua vigília. O rapaz estava mais distante do seu grupo de amigos, eles riam da situação, mas ele pouco caso fazia e afastou-se. Lívia decidiu segui-lo até a barraca de carnes e queijos, aproximou-se das mercadorias e fingindo que escolheria o que seria suas compras. Galanteador, o rapaz abordou-a por trás e se apresentou, era Ambrósio, estava interessado em lhe conhecer melhor. Mesmo Lívia alertando sobre os perigos do templo, ele não mudou sua palavra. Disse que iria visitá-la em uma noite em que vigiasse a chama de Vesta. Ela estava encantada e absorta em seu toque, seu cheiro, seu corpo, até ser alertada por Camila para que voltasse ao seu grupo.

Fora tudo tão intenso, que na primeira noite, seu esforço em vigiar a chama parecia ainda maior. Mesmo sabendo o quão difícil seria Ambrósio atravessar os muros do templo, ousou em esperá-lo. Talvez essa fosse a resposta que sempre buscou e ainda não havia entendido por completo. Lívia queria não mais do que a devoção carnal, o desejo, o gozo, ou o prazer de se sentir mulher. Mesmo que Ambrósio não aparecesse, já estava feliz por sentir-se “desejada, querida, de alguma forma amada” (VADICO, 2012, p. 102). Na segunda noite, esperou-o, mas ele não apareceu. Fez de tudo para conter a sua frustração.

Já na terceira noite a frustração deu lugar ao ódio e ao rancor. Ambrósio continuava ausente e Livia acreditou que a solidão seria o seu único destino. Ela assim como todas as integrantes estariam ali para manter uma chama acesa, servindo a sociedade a qual pertenciam. E qual seria a relevância do que elas eram, do que sentiam? Eram nada, e como nada por ali ficariam. Tamanho ódio deu lugar a frieza, e até a próxima noite de trabalho Livia observava cada detalhe daquele local onde estava. Tudo não passava de grades e fronteiras as quais não teria como ultrapassar. Até que chegou a quarta noite de espera, e somente então, Livia escutou o sussurrar do seu nome. E o sussurro foi ao seu ouvido, consumiu sua carne entre desejos e carícias. Camila permaneceu ali. Inerte. Completamente muda, como se sua devoção não se abastivesse daquela ocasião. Ambrósio partiu, e Livia mesmo constrangida na frente de Camila, estava em tamanho êxtase que adormeceu.

Acobertada, recuperou-se para mais um dia de ida ao comércio dos arredores. Em seu sem semblante havia a sua nova essência, Livia agora era mulher. Uma verdade impressa em seu corpo, impossível de se ocultar. Nem mesmo as tragédias das perdas nas guerras militares, que escutava da população ao seu redor, lhe abalou. Mesmo sabendo que seus irmãos agora faziam parte do exército, era mais urgente carregar e descobrir de vez o seu desejo de ser mulher. Em mais uma noite de vigília Ambrósio apareceu, lhe consumiu, lhe deu prazer. Porém era chegada a hora da sua sentença. Camila continuou inerte e sem reações.

Aquilana entrou no recinto acompanhada de homens do exército. Os jovens imediatamente foram separados, amordaçados e levados para frente do templo. Era uma traição para com a sociedade deixar a chama de Vesta correr aquele risco. Havia ainda um ínfimo amor que Livia sentia pelo rapaz. Tentou defendê-lo, assumir a sua culpa, quando colocada diante da multidão escutou os gritos da sua mãe e lembrou-se do seu conselho:

“Agora, faça o que fizer, não siga o seu coração”⁸⁶. Fora tudo tão rápido, que só então ela notara que Ambrósio já estava fadado à execução. Como última oportunidade de pleitear por sua vida, assumiu que não tinha intenções com Livia. Tudo não havia passado de uma aposta que fizera com seus amigos, no comércio, na tarde em que se conheceram. Fato que fez Livia deixar de reagir de vez. Por mais que buscasse seus desejos e realizações, estava em uma sociedade patriarcal fracassada, fadada ao fracasso. Nela, ela era objeto, e nada mais.

Ambrósio foi executado por Clavo, Livia, ainda viva, era cada vez mais odiada pela população local. Por em risco a chama da deusa protetora daquela sociedade, colocava-a não só na posição de traidora, mas também de prostituta. Chegou ao ponto em que as autoridades locais perderam o controle da ira que ali se espalhava. E a própria população tomou as rédeas da sua execução, sem sequer lhe dar oportunidade à intervenção dos seus familiares. Entre os gritos de traidora e prostituta, fora levada ao ponto mais alto do Monte de Tarpeia, e de lá arremessada penhasco abaixo. O mesmo local que despertou seus desejos, conduzindo-os em sua memória, agora expurgava-a como uma impureza da sua sociedade, em um ciclo fechado entre desejos, memórias e sobrevivência.

4.4 – Folhas Secas de Outono.

Há quem acredite que o fim de um Império é imediato. O fim do poder imediatamente eliminaria os seus líderes, não tendo esses quaisquer outros tipos de posterioridade. Não é o que traz a poética de Luiz Vadico, no conto *Folha Secas de Outono*. Na decadência de Roma, Livia⁸⁷, sua Imperatriz, carrega as marcas que o tempo lhe trouxe. São marcas que não só denunciam sua idade, mas subtraem sua beleza e deixam cicatrizes em seu

⁸⁶ Op. cit., p.181;

⁸⁷ Apesar do nome, a protagonista de *Folhas Secas de Outono* não tem nenhuma relação com a protagonista de Tarpeia, sendo apenas homônimas. As estratégias estéticas alternativas adotadas para esta questão serão detalhadas adiante;

casamento com Augustus, o Imperador. Só resta à Livia, em seu presente, seguir o seu tempo presente, e saber lidar com as adversidades que o futuro lhe traria, com o que a vida lhe traria. O poder poderia tê-los deixados menos humanos, sobretudo Livia que carregava a nobreza desde sua nascença.

Independente do passado, ambos teriam no presente desta trama, de saber como lidar com os conflitos que estariam por vir. Por um tempo, Livia tentou retomar a ordem no que lhe restou da sua família. Levou Augustus para casa de veraneio que tinham em Óstia no auge do sofrimento pelo luto dos seus netos. Era algo com o qual ele já deveria estar acostumado, algo rotineiro para quem viveu entre a rotina de um Império e a rotina militar. Mas mal Livia sabia, que ela enfrentaria um sofrimento maior. Óstia não era um lugar do seu apreço. Uma viagem dificultosa, rumo a uma paisagem que não lhe agradava os olhos. Em um caminho longo e frio, só lhe restou o frígido colo de Augustus para lhe amparar.

Foi só no final da tarde que chegaram ao destino almejado. Recebidos por Deodato, secretário da família logo foram acomodados no pátio superior da casa, onde em seus triclinios puderam descansar. O casal era de pouco diálogo, só tinham condições de no jardim, observarem as folhas secas que caíam dos galhos das árvores. Momentos depois, Deodato no intuito de atender seus patrões, trouxera uma escrava que lhes serviria comida e bebida. Livia, até então não tinha notado sua presença, somente quando Augustus fora servido, sentiu sua beleza ameaçada. Tratava-se de uma jovem de aparência comum, mas o que mais lhe doía aos seus olhos era o fato desta ter uma pele aveludada sem marcas do tempo. Para Livia, aquilo era maior do que a beleza que ela não tinha mais. Por mais que ela fosse a Imperatriz, não seria ela quem reinaria por ali nos próximos dias.

Dolorosamente Livia passou a mão por seu corpo, sentiu aquilo que sua matéria não mais possuía. Só lhe restava a luz do sol para aquecê-la, ali, naquela ocasião, ela perdera o poder. Tomada pela dor, pela verdade de não ser mais sequer desejada, seu último resquício de força física fora para intervir contra aquela que lhe havia destronado, mesmo

que só naquele instante. Livia tomou a serva pelos pulsos. Só teve condições de lhe perguntar o seu nome: Diana. Apesar do choque, Augustus não reagiu. Livia soltou-a, e reclinou-se em seu assento, proferindo a sentença do seu marido: Augustus teria alguém para procurar naquela noite.

Livia não tinha mais condições de interagir, estava física e psicologicamente abalada. Despediu-se. Nestas condições, o melhor que poderia fazer era passar a noite isolada em seu quarto. Só foi acordar na manhã seguinte, quando um vento frio soprou pela janela do seu quarto, trazendo-lhe luz, sons e ruídos que a despertaram. Havia algo de estranho naquele momento, durante a noite ela tivera sonhos, recordara-se de momentos tão bons que tivera com Augustus que não se lembrava totalmente do ocorrido na tarde passada. Era outono, e as folhas secas que forravam os arredores trouxeram o cheiro doce que passado havia deixado em sua memória.

Amparada pelas outras servas da casa, Livia dirigiu-se até sua sala de banho. Um banho quente a aguardava como um lenitivo amparo para todo aquele acúmulo de sensações. Uma das suas servas cantarolava algo enquanto trabalhava. Mesmo que tal atitude irritasse Livia, o afeto daquele banho tirou-lhe qualquer possibilidade de agir. E novamente ela caiu em sono, e novamente fora acolhida por imagens e lembranças da sua memória. Tamanha fora a nostalgia dos bons tempos do seu Império, que quando acordou, queria com o seu Imperador aqueles momentos partilhar. Vestida pelas servas atravessou todas as dependências da casa, iria ao quarto de Augustus. Havia tempo que não passava por ali, não se lembrava do quão grande era aquele lugar. E em seu trajeto foi tomada por uma ansiedade nunca antes sentida, era como se fosse encontrar o seu primeiro e novo amor. Suou. Sentiu sua garganta secar. Diante da porta que tinha tomado como destino, ajeitou seu decote com um único princípio: reviver o seu único e mais sincero amor. Entrou no quarto, no maior silêncio possível, até que o vento que soprava os véus em torno da cama do seu marido surrou-lhe com um golpe voraz.

Augustus estava ali, nu, abraçado com Diana. Ambos haviam passado a noite juntos. Livia, sem condições de reagir, sentou-se ao pé da cama. Tamanha era a sua dor, que seus olhos apenas verteram lágrimas. Livia não teve sequer condições de sair daquele local de pé. Rastejou-se até seu quarto com tanta dificuldade, que lá, atirou-se em sua cama, e voltou a chorar até secar a ínfima felicidade que a envolveu momentos atrás. Voltara assim ao seu status inicial: a velha Imperatriz. E nestas condições ficou por um longo período. Para tentar apagar as imagens da traição que ficaram em sua mente, tomava a goles largos o vinho que havia ficado em seu quarto, quando qual, o que lhe embriagava era o seu sofrimento.

Em pleno desjejum, Augustus apareceu como se nada houvesse acontecido. Livia ainda estava inerte, sem força alguma para reagir. Não lhe dirigiu uma palavra, mas, ao menor sinal do que seu semblante queria dizer, Augustus pegou um naco de pão e retirou-se do local. Sequer estampou a culpa que carregava, por conveniência achou melhor não falar nada sobre o assunto. A ira que a Imperatriz cultivava dentro de si, lhe deu força ao menos para chamar por Deodato: uma, duas, três; quantas vezes fossem necessárias. De súbito ele apareceu, sem compreender o motivo daquele ato. Qual não foi sua surpresa ao receber as ordens de matar Diana, de forma sádica. Sem avisar, deveria surpreender a Imperatriz com o seu ato.

Deodato retirou-se. Sozinha, Livia sentiu a mais sórdida das satisfações, o vento frio agora excitava-a, no local, entornou o resto de vinho que achara. Traçou agora sua meta: o tempo que fosse necessário, seria o mais cruel possível com aquela que acabou com sua tentativa de resgatar as raízes do seu casamento. Sua fúria era tão latente que até mesmo Augustus passou a evitar contato. Livia, decerto, também queria puni-lo, só não tinha coragem. Aderiu assim ao mais árduo dos silêncios. Acreditava que para tanto já seria o bastante. Em uma tentativa desesperada de por fim a tamanho descontrole, Augustus chamou-a para uma caminhada, quando criou coragem, perguntou se ela ainda sentia

algum amor por ele. Lúvia não poderia abrir mão da sua vingança, mas ao notar seu marido engolindo as lágrimas, deu-lhe a mão, como se em partes o perdoasse pelo cometido. E caminharam no mais profundo silêncio, sobre as folhas secas de outono que ainda haviam pelo caminho.

Tempos depois, Lúvia começou a notar os indícios da degradação de Diana. Augustus estaria ausente nos próximos dias, para resolver questões políticas. Sobrou   Imperatriz divertir-se com essa desgraça. As tentativas da serva seriam resultantes de Deodato? Ou do seu marido, que havia temido perdê-la por ciúmes? Para Lúvia, pouco importava. O fim da sua serva era o mais importante. Diana tentou servir-lhe inúmeras vezes, se eximir de inúmeras formas, até que em uma tentativa de redenção apresentou   Lúvia seu pretendente: o belo Sempronius. De belo porte atlético, com quem pretendia se casar em breve. Lúvia não poderia ser mais cruel, não são o assediou, como também recriminou Diana por sua atitude. Considerava o mais pestilento dos carrapatos que estava a pular de cama em cama pelas imediações (VADICO, 2012, p. 142). Desesperada, Diana afastou-se por três dias, até que Augustus retornou dos seus afazeres políticos.

Como de costume, foi recebido por Deodato que acomodou o casal no pátio superior da casa de  stia. O secretário então informou aos seus patrões que, infelizmente, atrasaria com as refeições visto que tr s das servas da família estavam enfermas por algum envenenamento alimentar. Deodato insistiu e disse que Diana era uma das mais doentes. Informação essa que logo desestruturou o casal. Augustus repreendeu seu servo e tratou logo de entregar-se a sua esposa. Uma certa harmonia havia os reaproximado. Lúvia e Augustus faziam caminhadas. Pelo jardim, liam poesias, comiam quitutes, sob o caramanchão de flores, transaram.

Lúvia, porém, ainda tinha o pressentimento de que poderia enfrentar algo. Sabia que seu marido, por vezes, retomava um espírito cruel e militar, dava, mas retirava a alegria com tamanho destreza e agilidade. Em uma destas noites, Lúvia decidiu visitá-lo, gostaria

de entregar-se ao seu amor em plena noite, daria todo o seu calor diante aquela nova estação que estava por vir. Foi até o quarto de Augustus, mas não o encontrou. Caminhando pela casa, nas imediações dos leitos das serviçais notou algo estranho. Ao lado de um braseiro aceso estavam Deodato, Augustus e Sempronius, ao centro deles, alguém agonizava. Pedia perdão veementemente. Só pelo tom de voz, logo compreendeu que se tratava de Diana. Tomada por súbita alegria, decidiu afastar-se, afinal parte do que tramara já estava em vias de fato.

Voltou ao seu quarto, onde dormiu tranquila e segura, satisfeita com seus feitos. No dia seguinte o inverno marcou sua chegada de vez. Um vento frio e cortante soprava pelas imediações de Óstia. Lúvia decidiu ficar em seus aposentos. Logo recebeu roupas quentes e um braseiro para proteger-se do frio. Veio também Eunice, a matriarca das servas, ainda abatida pela enfermidade enfrentada, que tentava lhe entreter com a lira que tocava. Entediada, Lúvia foi até a biblioteca gastar seu tempo com a literatura fútil que apreciava.

Eis que Diana adentrou o recinto. Esquálida e trêmula, tentou-lhe servir, mas logo lhe acertou com uma jarra de vinho, e outra de água quente. Foi necessário que Eunice chamasse dois outros escravos para removê-la de lá. E o inverno tornar-se-ia cada vez mais adverso e marcante sobre o conflito que naquele local se instaurava. Novamente, dias depois, Diana tentou servir Lúvia, ou ao menos pedir o seu perdão, sem obter sucesso, tendo que contar com a remoção de Eunice e de outros escravos. Todas as servas haviam se recuperado, exceto Diana que continuaria a deambular pelos aposentos do Império. Vez ou outra sumia, e era necessário colocá-la de volta em seu leito, na tentativa de que ela se recuperasse. Augustus se afastou, estava frio como o inverno, mas também, de certa forma, desconfortável com aquela situação. De alguma forma buscava expressar o que sentia por Lúvia. Apesar do seu amor, sabia da sua culpa naquele processo de degradação. Deodato parecia sempre atento em intervir nas horas mais necessárias, buscava ao máximo, recuperar, ou ao menos manter, a ordem entre o casal.

Dias depois Diana, já sem chances de sobrevivência, foi achada morta sob o frio que assolava a região. Antes do seu fim, deixou um recado no chão ao lado do seu corpo, como quem quisesse livrar-se da sua culpa. Escreveu com a ponta dos dedos, “foi ela” (VADICO, 2012, p. 149). Localizada por Sempronius, teve seu velório realizado ao lado de fora da casa. Lúvia acreditava que os mortos traziam azar para o seu futuro, e ainda teve que ser ríspida ao impedir que Augustus fosse à cerimônia, chegando a trancá-lo em seu quarto. Buscava, a qualquer custo, retomar a ordem em seu Império.

No dia seguinte, o frio parecia mais ameno, e uma aurora de esperança parecia brotar no horizonte. Lúvia correu pelo jardim da casa, procurava os primeiros raios de sol daquela manhã, sentia que de certa forma, dali brotaria a sua beleza. As folhas secas que estavam no chão agora lhe traziam um conforto inexplicável. De longe ela percebeu que Augustus a observava. Acenou-lhe, e ele aproximou-se. O casal parecia mais apaixonado do que nunca. O Imperador estava admirado com beleza daquela manhã, com a beleza da sua Imperatriz. O casal retornou para o desjejum. Logo em seguida, Lúvia foi para o seu quarto. Lá encontrou Eunice que lhe ajudou a se arrumar. Por um instante, a serva também notou algo estranho no semblante de Lúvia. Mostrou-lhe seu reflexo em um espelho de mão, e de fato, Lúvia estava mais radiante do que nunca. Ela e Augustus, antes do entardecer voltariam para Roma.

Logo, Deodato organizou a partida do casal. Todos os servos estavam enfileirados, na frente da casa, ao lado da carruagem, prontos para a despedida. Dispensados, Augustus deu as últimas ordens ao secretário. Havia uma estranha harmonia por ali, visto que este foi até convidado para ir até o Império, coisa que não acontecia com frequência. Augustus seguiu adiante para o embarque, quando Lúvia afastou-se para agradecer a Deodato pelos seus feitos. Ela surpreendeu-se com sua resposta: “Senhora, nada me deveis, eu não fiz nada... [...]. Não fiz nada, nem a senhora. Ela realmente adoeceu, e depois o medo fez o resto...” (VADICO, 2012, p. 151). Pela primeira vez, Lúvia agradecia um servo com um beijo,

fato que Augustus de longe observava, mas não entendia. Ao embarcar na carruagem Livia, em parte, lhe disse a verdade, disse que agradecia pelo cuidado que tinha com ela.

Na retomada da ordem, a beleza e a solidão da idade pareciam conduzir aquele casal. Independente do ocorrido tinham memórias e confissões impuras, as quais jamais relatariam. Bastava a complacência de um com o outro. Bastava o vento que os interceptava no trajeto de volta, o vento que Livia escutava, e Augustus entendia como os deuses sorrindo.

CAPÍTULO 5: OS TRATAMENTOS DO ROTEIRO.

5.1 - O primeiro tratamento e a conscientização temporal da trama.

Cautela e Experimentalismo. Posso afirmar com toda a certeza que estes foram os principais fatores que efetivamente conduziram o início prático da escrita, na adaptação do livro *Memória Impura* para um roteiro de longa-metragem. Considerando nestes quatro contos, apresentados e detalhados, um mesmo eixo temático, além de uma propensão a uma funcionalidade temporal fluída, pergunto-me, como colocá-los dentro de um mesmo traço, ou signo estético, caracterizando assim, minha autoria? Como embasar esta construção sob o referencial teórico anteriormente apresentado. De alguma forma a escrita cinematográfica agora deveria ter o seu início. Determinar e experimentar um caminho estético era um ato necessário, mas que deveria ser executado, entretanto, em um caminho solidificado.

Para tanto, no que considero um exercício ensaísta, pautei que o primeiro tratamento de *Memória Impura* seria algo mais amplo e livre. Precisava experimentar ao máximo a escrita de Luiz Vadico dentro do que ela poderia me ofertar para a esfera cinematográfica, sentir sua essência o comportamento à porta do universo imagético, para que então tivesse certeza de que os caminhos escolhidos pudessem ter algum resultado narrativo obtido.

Mesmo ciente dos riscos, mas mais em um ímpeto de coleta, testes e organização de dados e elementos dramáticos, desenvolvi o primeiro tratamento do roteiro de *Memória Impura*, aplicando livremente em cena os recortes e referenciais audiovisuais os quais o discurso do livro me remetia. Sem me apreender também sobre os padrões de formatação de arquivos promovidos tanto pelos manuais de roteiro, quanto pelos softwares e aplicativos de engenharia de produção da indústria cinematográfica⁸⁸. Mais do que construir o roteiro, o exercício aqui era montar esta lista de referenciais e repertórios. Não hesitei em incluir a

⁸⁸ A formatação do roteiro, inicialmente apresentada, foi adotada apenas em um momento posterior, como discuto no último capítulo desta tese;

decupagem dos planos, bem como possíveis elementos de cinematografia. Sem sequer saber se o filme seria feito, este excesso de informações, não interferiu na minha pretendida coleta de dados, mas impediu o funcionamento do desenvolvimento narrativo. Tornei a leitura da escrita dificultosa, sobretudo para aqueles que não possuem conhecimento sobre a técnica e a maquinária do cinema, conforme esta citação⁸⁹:

Um *TRAVELLING CIRCULAR* os ambienta entre a profundidade da plantação e a altura isolada do terreno onde se encontram. Ao pé do precipício há UMA ALDEIA formada por casas PEQUENAS e IDÊNTICAS. CÂMERA SUBJETIVA em *STEADY CAM* de mãos dadas aos irmãos observa as casas da aldeia. Ao canto do enquadramento há uma única forma de DIFÍCIL acesso para este local, ÍNGREME e ROCHOSO até a aldeia (2017, p.5)⁹⁰.

Em vinte de novembro de dois mil e dezessete cheguei a um total de duzentas e sete sequências em cento e setenta e nove páginas, certo de que estaria diante de um filme longo e cansativo, pouco cativante ou informativo. Necessário, era reduzir. Se por um lado, ao traçar esta estratégia para o início da escrita, pude ter certeza de que o tempo deveria ser trabalhado com afinco pelo fluxo do meu desenvolvimento narrativo, por outro, percebi que implementar todos os recortes referenciais audiovisuais em meu processo criativo deveria ser algo não aleatório, mas sim gradativo. De acordo com a necessidade de cada sequência, de acordo com o surgimento e levantamento de cada problema, ou questionamento narrativo.

Além desta cautela para com as pesquisas de referenciais, o fato de ter pré-determinado meu trabalho sobre os quatro contos selecionados, atentou-me de ter me livrado de uma outra questão: pela extensão temporal do primeiro tratamento havia indícios de que uma narrativa seriada televisiva poderia invadir esta minha pesquisa. Apesar de

⁸⁹ *Memória Impura - O Filme - 1o Tratamento*. Disponível em: <<https://goo.gl/bjJbce>>. Acesso em: 18 set. 2018;

⁹⁰ Ressalto que esta citação não segue a formatação padrão de um roteiro cinematográfico, mas sim as normas da ABNT, a Associação Brasileira de Normas Técnicas, requeridas para a escrita de uma tese de doutorado;

cada conto de *Memória Impura* ter o seu núcleo dramático determinado, com começo, meio e fim, seria melhor recorrer aos seus cortes, do que depender de extensões, dilatações ou intersecções narrativas, como trabalha Jason Mittel em seu artigo *Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea (Narrative complexity in contemporary american television, 2012)*⁹¹. Até cogitei a adesão deste formato ao roteiro que seria desenvolvido, mas por fim, decidi abandonar tais valores considerando que seria necessário ampliar o embasamento teórico a ser adotado, trazendo imprecisões em suas relações com a literatura, e inviabilizações em relação ao que já havia sido levantado para este projeto.

5.2 - O segundo tratamento e os seus ajustes estéticos.

Passada a fase de testes do primeiro tratamento, pude retomar a escrita com a certeza de ao menos parte das medidas adotadas no início deste processo teriam sido uma solução adequada para a escrita deste projeto. A seleção dos quatro contos anteriormente apresentados foi então retomada para o início do desenvolvimento do segundo tratamento⁹² do roteiro. Não se trata de uma escolha aleatória: o desejo e a morte, anteriormente citados⁹³, de certa forma sempre podem ser auferidos de forma conjunta, promovendo uma condução coercitiva e comum aos principais conflitos de *Solidão Macedônica*, *O Filósofo*, *Tarpeia* e *Folhas Secas de Outono*.

Entre o desejo de Failandes por Ilía e Ilírio, e o assassinato deste; a descoberta dos desejos carnavais de Eucadímio e o suicídio de Panfílio; a descoberta dos desejos carnavais de Lívia, e sua execução em conjunto com Ambrósio, a perda da libido da Imperatriz de Roma

⁹¹ *Narrative complexity in contemporary american television*. **Revista Matrizes - USP**. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/viewFile/38326/41181>>. Acesso em: 30 abr. 2018;

⁹² *Memória Impura - O Filme - 2o Tratamento*. Disponível em: <<https://goo.gl/fR69EU>>. Acesso em: 18 set. 2018;

⁹³ Op. cit., p.161;

e a morte de Diana, teria de fato um superobjetivo⁹⁴ para o desenvolvimento da versão cinematográfica de *Memória Impura*, ainda que suas peças estivessem alocadas em núcleos narrativos distintos.

Foi então que sobre o desenvolver deste estudo, antes de retomar meus recortes e referenciais audiovisuais, tomei como estratégia retroceder algumas etapas da escrita de um roteiro cinematográfico para não só corrigir os problemas levantados no primeiro tratamento do roteiro, como também, para de fato ter uma maior segurança na construção dos seus primeiros traços estéticos. Ao focar na escrita, até então não feita⁹⁵, do argumento do roteiro cinematográfico de *Memória Impura* encontrei a oportunidade que precisava para alocar os núcleos e tempos narrativos distintos, propostos por Luiz Vadico, em um único espaço e tempo diegético. Ressalto ainda assim, mantive minha estratégia experimental e não segui o processo habitual de uma escrita cinematográfica, não evolui da *storyline* à sinopse, para chegar ao argumento. Neste texto, aproximei-me ao máximo da escrita ficcional literária, no intuito de listar todas ideias traçadas até o momento, organizar o que futuramente em meu roteiro deveria apontar para os seus indícios imagéticos.

Mesmo que por enquanto, não construindo nenhuma relação entre as narrativas selecionadas, delimitá-las em um mesmo território, sobre as mesmas condições adversas, trouxe-me a sensação de que poderia acentuar os conflitos das suas personagens, a dor das suas memórias e a ambivalência mímica das suas identidades no meio social em que, em seu texto matriz, habitavam. Neste prévio texto de criação, já pude determinar os valores que considere relevantes para o segundo tratamento do roteiro, o qual explico a seguir.

⁹⁴ Tal como Constantin Stanislavski desenvolve no livro *A criação de um papel* (1961), aonde para o ator, determinar o superobjetivo de um texto teatral, é determinar em seu processo criativo aquilo que dá sustentação e sentido ao desenvolvimento dramático da narrativa que será encenada;

⁹⁵ Argumento - Memória Impura - 2o Tratamento. Disponível em: <<https://goo.gl/dkqCz9>>. Acesso em: 01 fev. 2019;

Assim como no livro, aqui o roteiro de *Memória Impura* passou a prezar por uma paisagem em um tempo indeterminado. Nela, sabemos ao menos que todo o latente e constante sofrimento das personagens da sua matriz textual de origem, fora transposto para os resquícios de uma sociedade que luta para sobreviver em uma região desértica, árida, social e politicamente anárquica em torno do seu decadente Império. Tempestades de areia surgem em rompantes destruidores, como uma ampulheta de areia das mais agressivas: ela apaga o passado, e cobre as marcas do tempo. Assim como seu texto de origem, nosso roteiro começou a questionar então a sua historiografia, trazendo ainda mais relações possíveis diante do embasamento teórico aqui proposto, pois, nele,

(...) as transmutações e traduções de tradições nativas em sua oposição à autoridade temporal demonstram como o desejo do significante e a indeterminação, ou o pluralismo da intertextualidade podem estar profundamente empenhados contra as relações herméticas e determinantes do poder e do conhecimento (BHABHA, 1994, p.61, tradução nossa).

Pensemos na História Antiga recontada (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007) pelo livro de Vadico. Em frentes de batalhas épicas sempre há vencedores e perdedores. Impérios e territórios são tomados. Homens são mortos, ou escravizados por uma política opressora. Mas e quando não há as preliminares destas condições? Quando o sofrimento é onnipresente, o que fica do passado? O que fica da História?

Aos que no roteiro criado sobrevivem, pouco vale qualquer protocolo ou status social. O mais importante, é sobreviver, e como não há perspectiva de um futuro, que se aproveite de tal cruel presente para realizar os mais íntimos desejos que muitos carregaram por todo este tempo. Essa sobrevivência abre portas para que em um único *locus* seja instaurado a anarquia do inconsciente coletivo.

Enfatizo coletivo, pelo fato de até mesmo os protagonistas de *Folhas Secas de Outono*, supostos líderes locais⁹⁶, serem afetados quando chegam neste local. Há quem diga que essa epifania individual seja resultante da intervenção das forças naturais que assolam o Império aqui criado: algo como se a areia das tempestades, o calor do sol e os espinhos da vegetação local expurgassem o sofrimento de nossas personagens, e assim drenassem o pus do abscesso o qual todos carregaram por tanto tempo.

Nesta arena, neste território delimitado como prólogo estético, dentro desta catarse anárquica do coletivo, surge uma liberdade na qual há personagens que rasgam a ambivalência mímica que mantinham até então, outros, passam a ostentar o que não são, ou o que jamais vão ser. Construo assim as condições para que se enlace os principais conflitos da narrativa, dando liberdade para que todos possam agir, segundo os seus desejos mais íntimos, sem sequer medir as consequências dos seus atos, e assim construí das personagens que tiram a própria vida, até as que tiram a vida dos seus próximos. Caberá ao espectador de *Memória Impura* lidar, ou julgar, tais atos. Fato é que deste experimento, como Vadico cita em seu posfácio, não se sai ileso. Mas sim, levam-se também os fatos narrativos ocorridos em nossas memórias, ainda que encobertos e resguardados em nossos íntimos.

Um outro fator que a delimitação espacial pode me atentar foi que, a partir de então, teria a oportunidade de já trazer e implementar de fato neste estudo, de forma mais ajustada, os tais recortes e referenciais audiovisuais propostos aqui como aparato metodológico. De modo mais organizacional, conforme surgiam os meus próprios elementos estéticos, fui acrescentando em minhas anotações eventuais títulos que poderiam me servir. Em um primeiro momento, estes seriam apenas exemplos ilustrativos

⁹⁶ Esta construção é um dos exemplos deste estudo, que encontra embasamento teórico no conceito de ambivalência mímica de Homi Bhabha. Segundo este autor, “há uma negociação entre gênero e classe, em que cada formação enfrenta as fronteiras deslocadas e diferenciadas de sua representação como grupo e os lugares enunciativos nos quais os limites e as limitações do poder social são confrontadas em uma relação agonística” (BHABHA, 2014, p. 55);

da funcionalidade de recursos específicos empregados no roteiro. Retomando a funcionalidade da delimitação espacial para a anarquia do coletivo e seu impacto no desenvolvimento de uma narrativa cinematográfica, cito aqui dois exemplos contemporâneos os quais tomei como referências no meu processo de criação.

Em 1995, o cineasta dinamarquês Lars Von Trier, integrou o grupo de realizadores fundou o movimento Dogma 95, prezando por produções mais realistas e menos comerciais. Entre as diversas prerrogativas publicadas pelo manifesto deste movimento, muitas não foram eximamente seguidas, mas para uma delas chamo aqui a atenção. Quando o grupo de cineastas promulga que a captação de imagens deva ser feita em seu local, sem o uso de aparatos de cenografia, ou direção de arte (ARAÚJO; SEVERO, 2016), é na releitura deste fato que Trier, desde filmes como *Dogville* (2003)⁹⁷, mas acima de tudo, em produções como *Manderlay* (2005)⁹⁸, ao delimitar fronteiras, ou os limites geográficos das suas personagens em plantas baixas, consegue eclodir os conflitos das suas tramas em jogos de ambivalências mímicas e subversões identitárias. Vilões e mocinhos, cedem passagem à personagens que, cercados, só lhes restam como objetivo, atingir os seus mais recônditos desejos.

⁹⁷ *Dogville*. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0276919>>. Acesso em: 26 jun. 2018;

⁹⁸ *Manderlay*. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0342735>>. Acesso em: 26 jun. 2018;

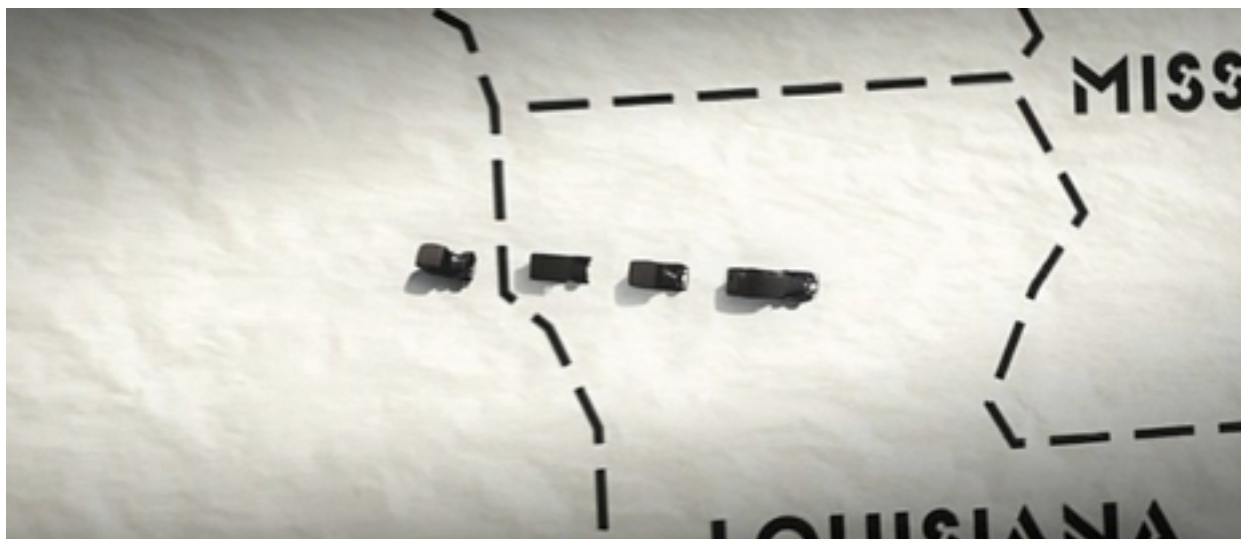


Figura 4 - A delimitação de fronteiras no filme *Manderlay*, de Lars von Trier.

Uma outra produção que aponta para a funcionalidade deste recurso narrativo, é o filme de longa-metragem nacional *Amarelo Manga* (2002)⁹⁹, de Cláudio Assis. Logo em uma das suas primeiras sequências, na apresentação de Lígia (Leona Cavalli), o responsável pela delimitação espacial - ou arrisco aqui - a delimitação de um espaço intradieético é a cinematografia adotada por Walter Carvalho, diretor de fotografia do filme. A câmera em *plongée* (RODRIGUES, 2002) atravessa todos os cômodos da pequena locação, mostrando onde Lígia dorme, ser também o seu local de trabalho. Dona de um bar, por vezes ela é obrigada a abrir mão da sua essência feminina, empoderar-se e ditar as regras do seu espaço, seja fazendo uso da violência, seja fazendo uso da sensualidade para lidar com o sexo oposto, e, sem calcinha, garantir a ordem e o controle da situação.

⁹⁹ *Amarelo Manga*. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0333074>>. Acesso em: 26 jun. 2018;



Figura 5 - A cinematografia e a delimitação espacial em *Amarelo Manga*, de Cláudio Assis.

Apesar destes exemplos não serem adaptados de alguma matriz textual, considero-os relevantes seja pela cenografia, ou pela cinematografia que expressam, e demarcam logo em seus primeiros minutos de filme, determinando assim a estética a qual tomam como propósito para desenvolver suas respectivas anarquias coletivas em suas delimitações espaciais. Na estética do roteiro, confesso que verti mais para o lado da cenografia, e tendo assim, uma delimitação espacial traçada logo na primeira sequência¹⁰⁰ - intitulada “O local” - pude construir um prólogo narrativo que me levou a refletir e reorganizar o que o desejo e a morte, oriundos da escrita de Vadico poderiam me oferecer¹⁰¹.

¹⁰⁰ Delimitação essa preservada neste ponto desde o segundo tratamento do roteiro;

¹⁰¹ Sequência 1 - O local. in. *Memória Impura - O Filme - 2o Tratamento*. Op. cit., p.199;

O roteiro de *Memória Impura*, trouxe a partir de então, não só a definição do seu espaço e da sua estética do sofrimento, como também os indícios de outros elementos que agiriam sobre tais fatores, além do modo operacional das personagens que por ali passariam, em seu determinado intervalo de tempo. Esta definição espaço-temporal, que abre e fecha seu roteiro, de fato foi o primeiro fator o qual pude claramente assumir como uma releitura feita do seu livro de origem. No texto de Luiz Vadico, o mosaico do cão ameaçador que guarda a porta das residências de inúmeras das suas personagens remete à Cérbero, na mitologia, o guardião da porta dos infernos. Se no livro nos é dada a chance de espiar as personagens pela fresta dessa porta em seus infernos astrais, no filme, por um instante, o vento sopra a areia que os soterrou nesta ocasião voltando a encobri-los em seu final não tão distante (VADICO, 2012, p. 210).

Logo ao escrever a primeira versão da sequência “O local” com a delimitação espacial traçada, pude perceber que a descoberta proposta pela tempestade de areia, por desloca-la de um referencial realista específico¹⁰², criaria as condições ideais para o desenvolvimento dramático das personagens. Mesmo que estas fossem de status sociais distintos, criei uma única fronteira geográfica que as cercava, deixando-as em um estado de ebulição, prontas para eclodirem em seus conflitos. Eliminei assim a distância física que na narrativa audiovisual requer os *establishing shots* (RODRIGUES, 2002), os quais explicam e possibilitam o isolamento das personagens, conduzindo-as à introspecção e a construção de uma possível essência ou gradação do melodrama clássico.

No local criado, estão todos ali, vizinhos, confinados, sob as mesmas adversidades, mesmo que em núcleos dramáticos distintos, que podem não se cruzar pela narrativa, cheguei às condições ideais para um deslocamento físico rápido e árduo. Assim, no roteiro de *Memória Impura* bastaria o vilarejo, o palácio e a região rochosa dos arredores, para dar conta de todo o deslocamento físico necessário para os quatro contos selecionados. O eu

¹⁰² Ou como consta nesta sequência: “Surgem os resquícios de uma cidade destruída pelo tempo. São arquiteturas de épocas distintas que preenchem a paisagem”. Op. cit., p.199;

lítico do texto escrito de origem, agora passaria à câmera a função de descrever os arredores e os sobreviventes daquela região, as personagens teriam assim maior liberdade de chegar à catarse dos seus conflitos, seja na individualidade ou na relação com o próximo, na ruptura ou na construção das suas ambivalências mímicas.

Na sugestão desta compactação, dentro do quadro imagético, advindo da escrita aqui construída, há um outro elemento responsável por trazer o íntimo dos conflitos à superfície da trama. A tempestade de areia que descobre e delimita o espaço diegético do roteiro de *Memória Impura*, revela ainda uma anulação identitária das suas personagens. São ínfimos os recortes e caimentos das vestimentas que procurei inserir, ou indicar, nos figurinos das personagens, todos vestem trajes feitos de algodão cru, dos escravos e servos a mais alta corte. Essa sublimação da representatividade obriga-os a recorrer tão somente à representatividade das suas identidades, ou como estas são almejadas nas suas relações interpessoais (BHABHA, 1994, tradução nossa). No algodão cru, tão bege quanto à areia local, só restam os íntimos destas personagens para que os disparos dos conflitos sejam efetuados.

Confesso, que em um ar mais onírico e fantasioso, pude achar uma melhor referência para esta questão fora do cinema, e mais uma vez, evidenciando a abordagem audiovisual aqui escolhida. O referencial para esta estratégia surgiu na entrevista, anteriormente citada¹⁰³, feita com o Professor Robert Stam, para averiguação do embasamento teórico até então levantado para este estudo. Quando conversávamos sobre a relevância da imagem e da sua textura, na transposição textual imagética da adaptação, fui apresentado ao videoclipe *Somos Anormales* (2016)¹⁰⁴, projeto solo do rapper porto-riquenho Residente, vocalista da banda *Calle 13*. Em um discurso político assertivo contra o preconceito, no mais amplo de todos os seus espectros; da raça à identidade sexual,

¹⁰³ Op. cit., p.138;

¹⁰⁴ Residente - *Somos Anormales* (Oficial Video) [Explicit]. **Youtube**. Disponível em: <https://youtu.be/Q4KqFIK_F2w>. Acesso em: 03 jun. 2018;

passando por estereótipos físicos, a letra da música ganha muito mais impacto sobre sua imagem quando coloca todas as personagens vestidas da mesma forma, independentemente, de quem elas sejam.



Figura 6 - O figurino e a anulação da identidade das personagens no espaço diegético de *Somos Anormais*.

Por fim, se a meta era ressaltar o sofrimento das personagens na amplitude, na solidão e no isolamento da paisagem, sem depender da verbalização, ou da descrição literária, teria ainda, a oportunidade de dar uma outra função ao som na narrativa. Obtive neste remanejamento inicial a oportunidade de promovê-lo a função de instância narrativa, ou algo que acrescentasse informação ao enredo, não apenas climatizando a diegese (TRAGTENBERG, 1999), mas capaz de também atingir a mais íntima das memórias, ou de ressaltar um estado físico atingido. Trata-se de uma somatória que nesta ocasião começou a criar um discurso interno em meu roteiro, aonde respirações, grasnar de abutres e ventanias, poderiam suprir o som da *mise-en-scène*, eles por si só já informariam o que era necessário. Nada muito além do que Vadico já havia atingido com o conto *Folhas Secas de Outono*. O crepitar destas folhas não mais seriam apenas um alerta, ou um prólogo, para os sentimentos de Lívia. Em seu viés cinematográfico este atingiria também toda a

vegetação local, e anunciaria sua chegada à trama de forma incisiva, o que me levou a escolher este conto para dar início as adaptações trabalhadas em meu roteiro.

Convém enfatizar também que neste prólogo preparatório da estética, surgida no segundo tratamento deste projeto, pude determinar, ou ao menos nortear como o desejo e a morte - valores comuns dos quatro contos selecionados - começaram a conduzir o fluir desta criação. Se no prognóstico da imagem e do som, então determinados, optei por iniciar minha trajetória com *Folhas Secas de Outono* - no qual acredito que a morte de Diana seja resultante do desejo carnal de Lívia - para seguir adiante, era necessário que tomasse consciência do fluxo dramático como um todo, para modular as tensões do enredo, embora neste, reitero que, todo e qualquer sofrimento, desde sua matriz textual de origem, seja latente e constante.

Em termos organizacionais, e não definitivos, optei por pré-determinar uma indexação pendular e paralela (TOMACHEVSKI, 1982)¹⁰⁵ no decorrer da construção narrativa, sobre as variações das suas personagens; essas ora forçadas nos signos do desejo, ora focadas nos signos da morte - ambos, um denominador comum, agora indissociável na versão cinematográfica de *Memória Impura*. Assim, da descoberta do local árido e isolado, fui para o desejo carnal de Lívia resultante na morte de Diana, em *Folhas Secas de Outono*; cheguei ao sofrimento de Eucadimio, quando este não atentou para o suicídio de Panfílio, enquanto descobria seus desejos mais íntimos e sua sexualidade em *O Filósofo*; e não muito distante retratei o limite entre o amor de Failandes por Ilía, e o limite entre o amor e o assassinato de Failandes por Ilírio, em *Solidão Macedônica*; por fim, e não menos cruel, fui à conturbada relação entre a descoberta do desejo feminino, a devoção religiosa e a submissão ao machismo, presentes em *Tarpeia*. Este conto em especial, precisou de uma manobra logo de início. No livro, sua protagonista também se chama Lívia,

¹⁰⁵ Tal qual é tido como senso comum no movimento pendular das estéticas literárias em seu pressuposto teórico de base, como os promovidos por Boris Tomachevski, em diversos dos seus estudos;

e para que não enfrentasse problemas futuros com *Folhas Secas de Outono*, alterei o seu nome para Tarpeia. Este nome, historicamente, remete à rocha de onde ela é morta no seu julgamento, ao final do conto.

Vale ressaltar que como no índice do livro¹⁰⁶ apresentado, *Folhas Secas de Outono*, *O Filósofo*, *Solidão Macedônica* e *Tarpeia*, não estão nesta ordem. Mas aqui, em um novo arranjo, busquei criar a pretensão de um ciclo, aonde o local delimitado é descoberto pelo vento, no início da trama, e volta a ser assolado por uma tempestade de areia, apagado no tempo, deixando somente na memória, aquilo que esta narrativa, neste estágio, pretendeu construir.

Nesta etapa de organização, alguns questionamentos começaram a surgir. Mesmo criando a minha própria estética, delimitando o existencialismo das personagens em uma única fronteira geográfica, teria eu atingido uma nova potência dramática em meu texto? O fato deste ter o conto como unidade interna delimitada, aonde cada qual tem o seu início, meio e fim, não poderia tornar a minha narrativa dispersa ao longo do seu desenvolvimento?

Em uma leitura crítica deste segundo tratamento pude averiguar que, se por um lado os novos horizontes estéticos, atingidos com o deslocamento espacial para uma única paisagem criada, otimizavam parte do desenvolvimento do enredo, a linearidade das memórias, alocadas em grandes nódulos de *voice over* (RODRIGUES, 2002), criavam dilatações narrativas. Havia uma excessiva verborragia que gradativamente distanciava as personagens da paisagem delicadamente criada, e acima de tudo, postergava conflitos de extrema relevância, dentro dos quatro contos selecionados para esta adaptação até este momento. Há quem possa considerar essa excessiva quantidade textual pertinente, quando pensamos que o mote original de nossa matriz textual de origem são as memórias das suas

¹⁰⁶ Op. cit., p.124;

personagens. Sentia, porém, que precisava descobrir como construir um fluxo dinâmico que cativasse o meu possível e futuro espectador.

Foram nestes questionamentos críticos, que retomei outros recortes audiovisuais em meu processo de adaptação. Há um desses que não só pelo fato de ser experimental e **performático** (BUTLER, 2003, grifo nosso), mas também por tratar as memórias e os desejos das suas personagens como temática, ofereceu-me soluções e referenciais para tais questões. Sobretudo, no que tange ao fluxo e o desenvolvimento narrativo. Em 2011, João Jardim, em seu longa-metragem *Amor?*¹⁰⁷, coletou depoimentos de homens e mulheres que conduziram relacionamentos à erupção da violência, chegando a um descontrole que se sobrepõe à identidades e classes sociais¹⁰⁸. Trazendo atores e atrizes para a encenação - e porque não a adaptação - destes relatos, Jardim deu voz aos agressores e agredidos, homens e mulheres que cenicamente tiveram enriquecidos os detalhes dos relatos das suas memórias, dos fatos ocorridos. Esta foi uma estratégia escolhida pelo diretor do filme não só para evitar problemas jurídicos, referentes às autorizações de uso de imagens, mas também para transpor personas marcadas pelo *star system* nacional, em situações tratadas sem julgamentos morais ou pudores da linguagem clássica do cinema. A violência resultante da construção deste discurso foi também um dos fatores que levou Jardim a desistir da encenação dos fatos, otimizando sua narrativa com a verdade nua e crua dos relatos ocorridos.

¹⁰⁷ Quando falo em retomada de recortes audiovisuais, no processo de desenvolvimento deste projeto, é que de fato este filme não entrou aqui somente neste momento. A bem dizer, *Amor?* foi uma das primeiras relações que estabeleci entre o cinema e o livro de Luiz Vadico. Mas logo descartei-a por acreditar que teria problemas, por sua origem não ser da adaptação de uma ficção literária. Ledo engano: sua retomada não só é justificável aqui, como páginas adiante. *Amor?* **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt2104852>>. Acesso em: 26 jun. 2018;

¹⁰⁸ Jardim e Renée Castelo Branco, pesquisadora do filme, coletaram todas as entrevistas sob sigilo, adotando na finalização do filme, nomes fictícios para os entrevistados. Este processo contou com a parceria do Instituto Avon, co-produtor do filme, o qual mantém um ONG para o atendimento de vítimas da violência doméstica;

Dos cinquenta depoimentos colhidos desde o início do projeto, apenas oito foram mantidos na edição final da trama, totalizando um corte com cem minutos de duração. Para que tais relatos atingissem um melhor desempenho narrativo optou-se por uma montagem paralela, mas também não-linear, assim, pode-se contrapor os diferentes pontos de vista frente aos ocorridos. Aliás, a crítica¹⁰⁹ que considerou imperdoável o fato dos reais entrevistados não terem sido colocados em contraponto, com o elenco do filme - tal como Eduardo Coutinho fez em *Jogo de Cena* (2007)¹¹⁰ - não atentou para o fato de que, justamente com este recurso, a narrativa prezou pelo experimentalismo. E mais de uma atriz, como é caso de Silvia Lourenço e Fabiula Nascimento, interpretarem Julia, a mesma personagem.

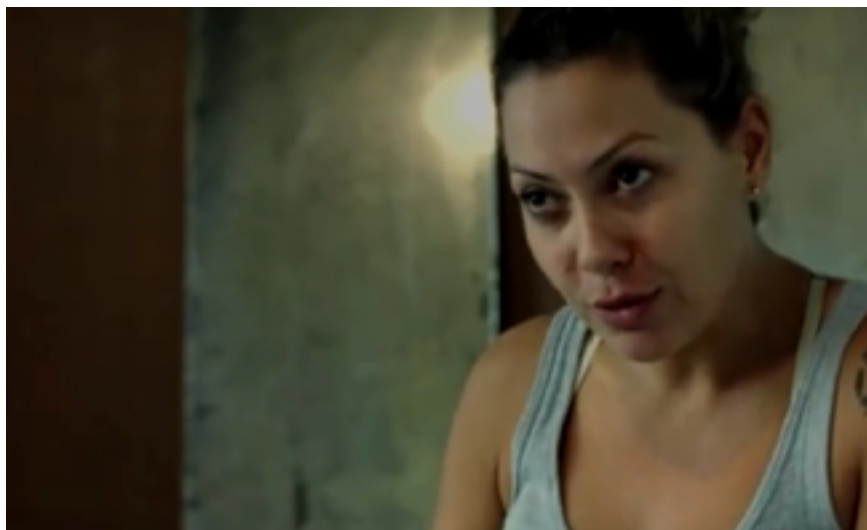


Figura 7 - Fabiula Nascimento como Julia, no filme *Amor?*.

Essa montagem paralela e não-linear, do filme de João Jardim, levou-me a refletir que, apesar do fato da indexação pendular, anteriormente criada, ligar em uma nova ordem as principais temáticas dos contos selecionados, esta não atentava, porém, para o inter-relacionamento dos principais pontos de *clímax* de cada conto. Tudo levava a crer que uma

¹⁰⁹ Amor?, de João Jardim - **Revista Cinética**. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/amor.htm>>. Acesso em: 26 jun. 2018;

¹¹⁰ Jogo de Cena. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt1165293>>. Acesso em: 26 jun. 2018;

análise detalhada do fluxo narrativo, nesta etapa do projeto, poderia pontuar de forma mais precisa quais seriam os pontos plausíveis de interpolação narrativa presentes em cada conto do livro de Luiz Vadico. Nesta ocasião, tal como João Jardim, preferi não pré-determinar se o desenvolvimento do roteiro seria hermeticamente fechado em uma montagem não-linear ou em uma montagem paralela. Uma vez que já havia feito um levantamento detalhado¹¹¹ dos enredos de *Memória Impura*, aqui, por ora até então apresentados resumidamente, constatei que construindo um fluxo dramático gráfico e inter-narrativo entre os contos selecionados para este projeto, poderia me fazer enxergar dentro da indexação pendular anteriormente feita um ajuste da ordem dos fatos ocorridos para uma maior otimização do enredo. Decidi assim que esta seria uma forma de visualizar empiricamente, e em sua totalidade, o resultado obtido no meu segundo tratamento de roteiro.

Quando falo nesse artefato gráfico, refiro-me de certa forma, à metodologia de estudo da narrativa cinematográfica desenvolvida pelo cineasta e Professor Dr. Roberto Moreira, do Programa de Pós-Graduação em Meios Processos Audiovisuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Apesar de ser uma metodologia focada no desenvolvimento narrativo, e não do processo de criação, ou adaptação, da escrita cinematográfica, Moreira prima neste seu estudo por agregar, sob uma visão macroscópica, todo o conjunto de sequências que envolve a construção de um roteiro cinematográfico. A disposição dessas ao longo do enredo, suas relações com informações anteriores ou posteriores, tornam-se assim uma ferramenta multifuncional que dentro do fluxo de uma produção cinematográfica pode auxiliar desde o elenco, na construção das suas personagens, até as equipes de produção, arte e continuidade para organização

¹¹¹ Este levantamento detalhado, bem como as alterações por ele sofrida em relação a sua matriz textual de origem, serão explanados com maior profundidade no capítulo deste projeto em que abordarei o tratamento final do roteiro de *Memória Impura*;

operacional deste processo. Trago como exemplo desta metodologia sua análise¹¹² feita do filme *Tootsie* (1982)¹¹³, de Sydney Pollack. Considero essa um estudo riquíssimo e **interdisciplinar** (grifo nosso), aonde em termos de embasamento teórico, Moreira apoia-se em autores como Aristóteles, Syd Field, Kristin Thompson, Christopher Vogler e William Labov¹¹⁴. Porém, como o foco deste estudo é a transposição textual, da matriz escrita para o roteiro cinematográfico, atendo-me aqui em fazer uma releitura desta metodologia, para a construção do fluxo dramático, gráfico e inter-narrativo.

Ressalto também, que considero esta releitura uma autoconscientização de minha trajetória profissional até o presente momento deste estudo. Além de compartilhar com as equipes de produções cinematográficas em que trabalhei anteriormente a importância da pesquisa de recortes e referenciais audiovisuais¹¹⁵, confesso que a prática da construção de fluxos dramáticos gráficos e inter-narrativos também contribuíram de forma significativa para as análises técnicas nos filmes de longa-metragem em que trabalhei como primeiro assistente de direção, em especial *Inversão* (2010)¹¹⁶ e *Hipóteses para o amor e a verdade* (2015)¹¹⁷, sendo este mais próximo desta pesquisa por, acima de tudo, ter sido adaptado da sua peça homônima de teatro.

¹¹² Disponível em: <<https://goo.gl/cXaYop>>. Acesso em: 02 jul. 2018;

¹¹³ *Tootsie*. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0084805>>. Acesso em: 17 jul. 2018;

¹¹⁴ Este autor em especial, ressalta a interdisciplinaridade aqui tão enfatizada pelo fato do seu mais relevante estudo, *Some Further Steps in Narrative Analysis* (1997), que pauta uma metodologia de análise do discurso na sócio-linguística, ter sido usado em um estudo que aborda a narrativa cinematográfica contemporânea;

¹¹⁵ Op. cit., p.110;

¹¹⁶ *Inversão*. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt1539302>>. Acesso em: 02 jul. 2018;

¹¹⁷ *Hipóteses para o amor e a verdade*. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt4720126>>. Acesso em: 02 jul. 2018;



Figura 8 - Os longas-metragens *Inversão* e *Hipóteses para o amor e a verdade*.

Retomemos o empirismo pretendido, no segundo tratamento do roteiro de *Memória Impura*. Ao graficamente ter a visão da indexação pendular do fluxo narrativo até então traçado¹¹⁸, pude chegar de fato à conclusão de que uma montagem entre o paralelismo e a não-linearidade dos fatos, otimizaria o desenvolvimento da adaptação. Separando os quatro núcleos narrativos selecionados do livro de Luiz Vadico em cores distintas, e indexando-os por temáticas semelhantes, pude atentar para o quão homogêneo meu roteiro poderia se tornar. Mesmo na delimitação do seu espaço diegético e em seu fluxo cíclico havia ainda longos espasmos dos principais conflitos. Sim, o sofrimento e os conflitos internos das personagens de *Memória Impura* são latentes e constantes, mas agora sobrepostos em imagens amplas e desérticas, deveriam ser mediados e contrabalanceados com outras histórias da trama para que esta com o tempo, não se tornasse cansativa ou desinteressante. Com relação ao primeiro tratamento, reduzi assim suas duzentas e sete sequências em suas cento e setenta e nove páginas, para um total de noventa e uma sequências em noventa e duas páginas. Estaria então próximo a um

¹¹⁸ Em termos organizacionais, atento para as cores empregadas nesta tabela, utilizadas para identificar os contos. São elas: Verde para *Folhas Secas de Outono*, Azul para o *Filósofo*, Amarelo para *Solidão Macedônica* e Rosa para *Tarpeia*. Em termos de semelhança temática, o Cinza ficou para caracterizar momentos aonde há maior destaque para a **morte** (grifo nosso), e o Laranja para o **desejo** (grifo nosso);

filme com noventa minutos de duração. A tabela a seguir ilustra o estado deste desenvolvimento narrativo, neste cenário.

Tabela 3 - Desenvolvimento Narrativo - Segundo Tratamento.

O local		Folhas Secas de Outono																
SEQ 1.		SEQ 2.		SEQ 3.		SEQ 4.		SEQ 5.		SEQ 6.		SEQ 7.		SEQ 8.		SEQ 9.		SEQ 10.
Tempestade apresenta o local		Caruagem surge na tempestade de areia		Lívia fica irritada com a viagem		Deodato recebe os Imperadores no Palácio.		Diana serve Augustus. Lívia vai dormir		Lívia acorda. Nota que não trocou de roupa		Lívia relembra como conheceu Augustus		Lívia toma banho e cochila		Lívia vai até o quarto de Augustus		Lívia é traída por Augustus
SEQ 11.		SEQ 12.		SEQ 13.		SEQ 14.		SEQ 15.		SEQ 16.		SEQ 17.		SEQ 18.		SEQ 19.		SEQ 20.
Lívia chora e toma vinho		Lívia encontra Augustus na sala de desjém. Ele sai. Ela volta para a sacada do Palácio		Lívia ordena que Deodato mate Diana		Lívia discute com Augustus		Lívia passa dias sozinha na sacada do Palácio		Diana apresenta Sempronius, para Lívia		Augustus volta ao Palácio. Deodato informa que Diana está doente		Augustus e Lívia transam		Diana agoniza em seu quarto		Lívia volta ao seu quarto. No dia seguinte é acordada por Eunice
SEQ 21.		SEQ 22.		SEQ 23.		SEQ 24.		SEQ 25.		SEQ 26.		SEQ 27.		SEQ 28.		SEQ 29.		SEQ 30.
Lívia volta a caminhar pelo Palácio		Diana aproxima-se e derruba o que iria servir a Lívia		Lívia discute novamente com Diana		Diana é encontrada morta no jardim do Palácio		Os Imperadores sentem-se incomodados com o evento		Lívia corre até o jardim. O casal reata o relacionamento		Eunice mostra como Lívia está com a beleza renovada		Deodato revela que Lívia não tem culpa		Eucadímio abandona a aula		Eleanto oferece uma ameaça para Eucadímio
SEQ 31.		SEQ 32.		SEQ 33.		SEQ 34.		SEQ 35.		SEQ 36.		SEQ 37.		SEQ 38.		SEQ 39.		SEQ 40.
Eucadímio discute com sua mãe		Todos dormem na casa de Eucadímio		Eucadímio e Panfilio discutem		Eucadímio e seu pai discutem		Eucadímio e seu pai entram em casa. Toda família adormece		Eucadímio é acordado para a aula		Eucadímio abandona a aula, Eleanto o segue		Eleanto abandona os alunos		Eucadímio é informado do sumiço de Panfilio		Eucadímio encontra Eleanto. Eles discutem
Solidão Macedônica																		
SEQ 41.		SEQ 42.		SEQ 43.		SEQ 44.		SEQ 45.		SEQ 46.		SEQ 47.		SEQ 48.		SEQ 49.		SEQ 50.
Eucadímio é espancado por seu pai		Eucadímio percebe que a planície está vazia		Eucadímio descobre que Panfilio cometeu suicídio		Eucadímio volta para planície e chora		Faílades machuca o seu pé		Cteseu beija Ilírio. Seus irmãos ficam constrangidos		Faílades tem dificuldades em fugir da tempestade no Festival		Faílades é trancado do lado de fora da sua casa		Faílades é estuprado por Ilírio		Faílades mata Ilírio
Tarpeia																		
SEQ 51.		SEQ 52.		SEQ 53.		SEQ 54.		SEQ 55.		SEQ 56.		SEQ 57.		SEQ 58.		SEQ 59.		SEQ 60.
Faílades foge e encontra o exército		Faílades entra para o exército		Tarpeia é condenada		Tarpeia e Júnia observam as sacerdotisas		Tarpeia observa o templo e é abordada por uma velha senhora		Tarpeia é agredida por meninos		Júnia discute com Drusus		Drusus leva seus filhos para orgia		A família recebe Clavo. Tarpeia revela que quer ser devota		Aquilana visita Tarpeia

SEQ 61.	SEQ 62.	SEQ 63.	SEQ 64.	SEQ 65.	SEQ 66.	SEQ 67.	SEQ 68.	SEQ 69.	SEQ 70.
Tarpeia recusa todos pretendentes	Aquilana busca Tarpeia	Na carruagem, Aquilana discute com Tarpeia	Tarpeia é recebida com um ritual no templo	As jovens choram no quarto de Tarpeia	Tarpeia foge mas encontra Aquilana	Cornelia ajuda Tarpeia. Ficam amigas	Cornelia é repreendida	Tarpeia e Cornelia voltam a cuidar das jovens	Camila informa o novo grau de Tarpeia
SEQ 71.	SEQ 72.	SEQ 73.	SEQ 74.	SEQ 75.	SEQ 76.	SEQ 77.	SEQ 78.	SEQ 79.	SEQ 80.
Cornélia é repreendida por Agripinila	Na tecelagem, Tarpeia conhece Desileia	Camila promove Tarpeia e a dispensa por três dias	Tarpeia aguarda mas não recebe visitas	Tarpeia aguarda novamente, chora e é repreendida	Agripinila chama Tarpeia até a frente do templo	Terminus foi ao templo buscar Tarpeia	Terminus e Tarpeia conversam na carruagem	Tarpeia é repreendida por seus pais	Tarpeia volta ao templo. Agora irá buscar lenha
SEQ 81.	SEQ 82.	SEQ 83.	SEQ 84.	SEQ 85.	SEQ 86.	SEQ 87.	SEQ 88.	SEQ 89.	SEQ 90.
Tarpeia sai e observa os arredores	Narcisa auxilia Tarpeia ao se trocar para sua próxima saída	Tarpeia fica menstruada e é repreendida por Camila	Tarpeia agoniza em seu leito	Tarpeia sai novamente. Tenta obter notícias de seus irmãos	Tarpeia e Catula devem observar a chama da devoção	Tarpeia volta ao comércio e conhece Ambrósio	Tarpeia observa a chama. Transa com Ambrósio. Aquilana comanda a invasão do exército.	Tarpeia é condenada. Uma multidão a leva para o alto do monte. Ambrósio é morto por Tarquinio	Abutres alimentam-se do corpo de Tarpeia
O local									
SEQ 91.									
A cidade volta a ser coberta pela areia. O elenco encara a câmara									

5.3 - O terceiro tratamento, a afirmação da estética e o desenvolvimento narrativo.

Para o terceiro tratamento¹¹⁹ do roteiro deste projeto, de fato, a montagem paralela e não-linear - e porque não **impura** (grifo nosso)? - tal como destaquei no filme de João Jardim, seria um referencial extremamente preciso para o prosseguimento da sua escrita. Antes, reitero aqui outros exemplos de que narrativas cinematográficas, construídas em cima de núcleos distintos e independentes de personagens, quando moduladas em montagens deste mesmo modo operacional, podem atingir um desempenho narrativo funcional, comprovando assim, serem pertinentes para este estudo. Saindo do escopo experimental, anteriormente apresentado no filme *Amor?*, outro cineasta latino-americano, trabalha este mesmo recurso em seus filmes, apesar destes não serem ficções de origem literária. Alejandro González Iñárritu, em sua “trilogia da vida”¹²⁰, matura essa interpolação, paralela e não-linear, de distintas tramas em uma única narrativa, tornando este elemento uma marca da sua estética autoral (BORDWELL, 2008, p.55) que gradativamente ganhou forma entre os filmes *Amores Brutos* (*Amores perros*, 2000)¹²¹, *21 gramas* (*21 grams*, 2003)¹²² e *Babel* (2006)¹²³.

A montagem destes três filmes torna latente e constante o conflito das suas personagens, gerando uma reverberação narrativa que de certa forma, suprime e otimiza as distâncias físicas dos seus espaços diegéticos. Além de fornecer outros pontos de vista

¹¹⁹ *Memória Impura - O Filme - 3o Tratamento*. Disponível em: <<https://goo.gl/1teyKx>>. Acesso em: 19 set. 2018;

¹²⁰ Apesar do drama, Iñárritu faz questão de ressaltar que estes seus filmes são a “trilogia da vida”, e não a “trilogia da morte” com a crítica cinematográfica insiste em rotular. Neles a violência não diverte, não faz rir ou excita. A violência não é banalizada - assim como no livro de Luiz Vadico - faz parte da vida (GIUNTINI, 2016);

¹²¹ *Amores perros*. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0245712>>. Acesso em: 02 jul. 2018;

¹²² *21 grams*. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0315733>>. Acesso em: 02 jul. 2018;

¹²³ *Babel*. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0449467>>. Acesso em: 02 jul. 2018;

ao enredo contado, a velocidade e a atrocidade com as quais estes conflitos são apresentados somam os mais distintos núcleos de personagens, fazendo jus às relações que a crítica pontuou com a “teoria do caos”, também conhecida como “efeito borboleta”¹²⁴, desenvolvida por Edward Lorenz na Universidade de Santa Helena, entre as décadas de sessenta e oitenta, nos Estados Unidos. Segundo Lorenz,

[...] a maioria dos sistemas não pode ser determinado em decorrência da dependência sensível das condições iniciais, sempre sujeitas à ocorrência de imprevistos. [...] a realidade é regida pelo caos, por diferentes padrões de complexidade. Ou seja, é possível entender a realidade, mas isso depende do entendimento de suas múltiplas conexões, que estariam sempre em movimento (LORENZ, 1996).

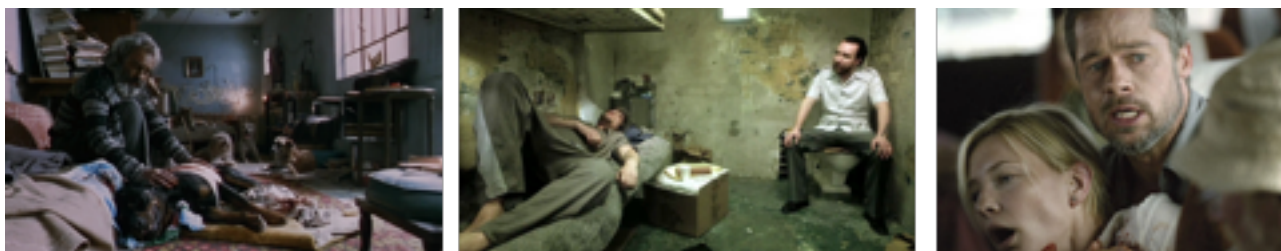


Figura 9 - Os longas-metragens *Amores Brutos*, *21 gramas* e *Babel*.

Nos filmes de Iñárritu, seja na periferia ou na alta sociedade mexicana; norte-americana; ou japonesa, as memórias e traumas do passado de cada um dos seus personagens, em um ritmo frenético e violento fazem eclodir os conflitos, seja por relatos, imagens, ou sinestesias com as paisagens diegéticas. Nestas produções, as impurezas, assim como no livro de Vadico, e no roteiro aqui adaptado, precisam ao menos serem explanadas para que o cotidiano prossiga, mesmo que em futuro incerto e inerte, certamente apagável pelo tempo.

Uma vez garantido o respaldo de todo estes recortes audiovisuais, a questão que tomei como princípio para o início do desenvolvimento do terceiro tratamento foi: como

¹²⁴ Ou o fenômeno no qual uma borboleta batendo asas na Muralha da China, pode provocar uma tempestade em Nova York (LORENZ, 1996);

encontrar pontos em comum entre os quatro contos selecionados, para religa-los e assim construir um novo desenvolvimento narrativo no roteiro de *Memória Impura*. A ordem dos contos e a indexação pendular, entre os desejos e as mortes das tramas, prevaleceriam, mas vi no encontrar pontos em comum dentro dos quatro núcleos dramáticos a oportunidade de otimizar a funcionalidade da escrita, a otimização do enredo. Mais uma vez reorganizei a leitura da narrativa, tomando como base a metodologia de estudo do roteiro proposta pelo Professor Doutor Roberto Moreira¹²⁵. O desenvolvimento narrativo obtido no gráfico do segundo tratamento, proporcionou assim, uma nova leitura rápida e eficaz para a reconstrução do enredo como um todo, tornando mais otimizado esse processo.

Consideremos o gráfico apresentado anteriormente. No trajeto proposto entre *Folhas Secas de Outono*, *O Filósofo*, *Solidão Macedônica* e *Tarpeia*, há fatos nas sequências abaixo¹²⁶ que exigem aqui certo destaque.

¹²⁵ Op. cit., p.213;

¹²⁶ Seus conteúdos foram anteriormente apresentados nos resumos destes contos, e serão também eximamente detalhados no capítulo em que abordaremos o último tratamento do roteiro aqui produzido;

Conto	Sequência	Resumo dos Fatos
Folhas Secas de Outono	7	Lívia relembra como conheceu Augustus
	10	Lívia é traída por Augustus
	13	Lívia ordena que Deodato mate Diana
	18	Augustus e Lívia transam
	28	Deodato revela que Diana não tem culpa
O Filósofo	32	Todos dormem na casa de Eucadimio
	37	Eucadimio abandona a aula, Eleanto o segue
	41	Eucadimio é espancado por seu pai
	44	Eucadimio volta para a planície e chora
Solidão Macedônica	49	Failandes é estuprado por Ilírio
	52	Failandes entra para o exército
Tarpeia	56	Tarpeia é agredida por meninos
	60	Aquilana visita Tarpeia

Tabela 4 - Principais fatos narrativos levantados no segundo tratamento.

Tomando como base a indexação pendular entre o desejo e a morte, até então mantida, foram nestes fatos, destas sequências, que enxerguei a possibilidade de literalmente dissecar o meu roteiro. Foi quando percebi que o desejo não era uma característica exclusiva de *Folhas Secas de Outono* e *Solidão Macedônica*, nem a morte pertenceria somente à *O Filósofo* e *Tarpeia*. A delimitação espacial, a sublimação do figurino, o tempo fantasioso e impuro até então construídos, firmavam-se assim enquanto os principais aparatos que resgatam a primeira e principal característica da poética do discurso de *Memória Impura*, aqui detectada: o sofrimento é latente e constante para todas as personagens. Logo, nessa convergência, todos carregam variantes de nossa indexação, e há assim a possibilidade de uni-los em intranarrativas, construindo de fato um enredo, impuro, paralelo não-linear.

Conforme a tabela acima, em *Folhas Secas de Outono*, Livia recorda-se do tempo em que conheceu Augustus, há o desejo em reviver essa fase da sua vida, mas há também a frustração em saber que isso não ocorrerá, e essa de fato, é uma das principais causas da construção do seu comportamento. Eis que ela descobre que fora traída pelo seu marido, com a serva da família. Há a tristeza que surge de não possuir mais um corpo que agrade a Augustus carnalmente, tristeza essa seguida pelo seu plano de vingança, sem se abster do seu poder, se eximindo da sua culpa, ordenando que Deodato matasse Diana. Quando esta sua ordem parece encaminhada, ela entrega-se aos braços de Augustus, e não obstante, seu desejo mais íntimo é concretizado: Diana morre. A culpa de Livia é ressignificada, a responsável pela morte fora a própria serva que abriu mão da sua alimentação, temendo que se tornasse vítima de algum envenenamento.

Já em *O Filósofo*, julgo o adormecer na casa de Eucadimio em sua casa uma catarse do protagonista que discute com sua mãe a ambivalência da sua identidade que lhe é imposta por sua família. O jovem não quer estudar, prefere o trabalho braçal, uma vez que, gradativamente, no ambiente preferido por seu pai, é iminente que algo inesperado vá lhe acontecer. Adormecer é tomar ciência deste seu desejo, tanto que na sequência seguinte, surgem os primeiros indícios do seu amor por Panfílio. Apresentado o conflito de Eucadimio, este o mantém por boa parte da trama. Há a sua concreta inadequação ao seu ambiente de convívio. Eucadimio abandona sua aula, e para agravar, Eleanto, seu professor o segue, e lhe beija. Este, porém, era desejado por Panfílio, que ao não ser correspondido, acaba cometendo suicídio.

Em *Solidão Macedônica*, quando Failandes parece finalmente compreender quais são os seus sentimentos por sua irmã, Ilía; e tem capacidade de compartilhá-los com seu leitor - no nosso caso, nosso futuro espectador - ele é estuprado por seu irmão Ilírio. Não que tais abusos não fossem constantes nessa reconstruída ordem familiar, o problema é que agora, Ilía, a irmã e o grande amor de nosso protagonista havia presenciado os fatos.

E por fim, ainda na análise do desenvolvimento narrativo deste segundo tratamento, em *Tarpeia*, nossa protagonista toma certeza de que não se enquadra aos padrões de uma pudica adolescente da sua época quando recorda-se de um momento em sua infância em que brincava com meninas, e fora agredida por meninos. Entendo essa tomada de consciência como uma abertura de portas para que ela se entregue a sua devoção religiosa, mesmo que esta lhe traga consequências severas ao final da sua trajetória.

Não tenho a pretensão de afirmar aqui que definitivamente estes acontecimentos, nesse estágio do roteiro, fossem efetivos pontos de virada (COMPARATO, 2000) da minha trama. Afinal esta era uma escrita, que neste momento, ainda não havia sido finalizada. Ressalto esses pontos, como os elencados para sugerir, ou ao menos indicar, a construção da impureza: entre o paralelo e o não-linear. O terceiro tratamento do roteiro de *Memória Impura* nada mais seria do que uma somatória de novos fatos, até então não correlacionados na tabela anteriormente apresentada. São relações que não foram tomadas de forma aleatória, e ficaram então, organizadas conforme os dados da tabela a seguir.

Somatória de fatos do segundo tratamento				Localização no terceiro tratamento
SEQ.	Resumo	SEQ.	Resumo	
7	Lívia relembra como conheceu Augustus	29	Eucadímio abandona a aula	Entre as sequências 7 e 8
10	Lívia é traída por Augustus	33	Eucadímio e Panfílio discutem	Entre as sequências 14 e 15
13	Lívia ordena que Deodato mate Diana	38	Eleanto abandona os alunos	Entre as sequências 22 e 23
18	Augustus e Lívia transam	42	Eucadímio percebe que a planície está vazia	Entre as sequências 31 e 32
28	Deodato revela que Lívia não tem culpa	53	Tarpeia é condenada	Entre as sequências 44 e 45
32	Todos dormem na casa de Eucadímio	8	Lívia toma banho e cochila	Entre as sequências 11 e 12
37	Eucadímio abandona a aula, Eleanto o segue	11	Lívia chora e toma vinho	Entre as sequências 19 e 20
41	Eucadímio é espancado por seu pai	14	Lívia discute com Augustus	Entre as sequências 26 e 27
44	Eucadímio volta para a planície e chora	19	Diana agoniza em seu quarto	Entre as sequências 34 e 35
49	Failandes é estuproado por Ilírio	57	Júnia discute com Drusus	Entre as sequências 53 e 54
52	Failandes entra para o exército	61	Tarpeia recusa todos os pretendentes	Entre as sequências 60 e 61
56	Tarpeia é agredida por meninos	45	Failandes machuca o seu pé	Entre as sequências 48 e 49
60	Aquilana visita Tarpeia	50	Failandes mata Ilírio	Entre as sequências 57 e 58

Tabela 5 - Principais fatos narrativos somados para a construção narrativa do terceiro tratamento.

Assim, meu desenvolvimento narrativo conquistou uma indexação pendular mais forte e assertiva ao substituir o trânsito linear entre *Folhas Secas de Outono*, *O Filósofo*, *Solidão Macedônica* e *Tarpeia*, por uma mesclagem concomitante e intradramática na proporção de cinco blocos de *Folhas Secas de Outono* para quatro blocos de *O Filósofo* e dois blocos de *Solidão Macedônica* para três blocos de *Tarpeia*. Apesar da nova numeração, pelo deslocamento dos enredos, a mesma quantidade de sequências foi mantida: noventa e uma, em noventa e duas páginas.

Neste momento então, fazendo jus a minha formação em Artes Cênicas¹²⁷, optei por inúmeras leituras brancas¹²⁸ do roteiro. Não só pelo intuito de ouvir a sonoridade dos diálogos, mas também para revisar e corrigir eventuais ajustes gramaticais. Em um primeiro momento, tracei como meta afastar-me de alguns resquícios da poética de Luiz Vadico que prevalecessem, mas tinha certeza de que, ao mapear mais um desenvolvimento narrativo, ao menos com o final da trama, muito ainda haveria de ser feito.

¹²⁷ Op. cit., p.110;

¹²⁸ Termo popular utilizado no teatro, no início da produção de um espetáculo, aonde diretores e atores fazem inúmeras leituras do texto que irão produzir, sem se preocuparem com conceitos teóricos e ou estéticos os quais irão aderir. Trata-se de um processo enriquecedor que permite acima de tudo, diálogos e integrações interdisciplinares com esta futura produção que está por vir;

Tabela 6 - Desenvolvimento Narrativo - Terceiro Tratamento.

O local	Folhas Secas de Outono						O Filósofo			
SEQ 1.	SEQ 2.	SEQ 3.	SEQ 4.	SEQ 5.	SEQ 6.	SEQ 7.	SEQ 8.	SEQ 9.	SEQ 10.	
Tempestade apresenta o local	Carruagem surge na tempestade de areia	Lívia fica irritada com a viagem	Deodato recebe os Imperadores no Palácio.	Diana serve Augustus. Lívia vai dormir	Lívia acorda. Nota que não trocou de roupa	Lívia relembra como conheceu Augustus	Eucadímio abandona a aula	Eleano oferece uma ameixa para Eucadímio	Eucadímio discute com sua mãe	
	Folhas Seca de Outono						O Filósofo			
SEQ 11.	SEQ 12.	SEQ 13.	SEQ 14.	SEQ 15.	SEQ 16.	SEQ 17.	SEQ 18.	SEQ 19.	SEQ 20.	
Todos dormem na casa de Eucadímio	Lívia toma banho e cochila	Lívia vai até o quarto de Augustus	Lívia é traída por Augustus	Eucadímio e Panfilio discutem	Eucadímio e seu pai discutem	Eucadímio e seu pai entram em casa. Toda família adormece	Eucadímio é acordado para a aula	Eucadímio abandona a aula, Eleano o segue	Lívia chora e toma vinho	
	O Filósofo						Folhas Secas de Outono			
SEQ 21.	SEQ 22.	SEQ 23.	SEQ 24.	SEQ 25.	SEQ 26.	SEQ 27.	SEQ 28.	SEQ 29.	SEQ 30.	
Lívia encontra Augustus na sala de desjejum. Ele sai. Ela volta para a sacada do Palácio	Lívia ordena que Deodato mate Diana	Eleano abandona os alunos	Eucadímio é informado do sumiço de Panfilio	Eucadímio encontra Eleano. Eles discutem	Eucadímio é espancado por seu pai	Lívia discute com Augustus	Lívia passa dias sozinha na sacada do Palácio.	Diana apresenta Sempronius, para Lívia.	Augustus volta ao Palácio. Deodato informa que Diana está doente	
	O Filósofo						Folhas Secas de Outono			
SEQ 31.	SEQ 32.	SEQ 33.	SEQ 34.	SEQ 35.	SEQ 36.	SEQ 37.	SEQ 38.	SEQ 39.	SEQ 40.	
Augustus e Lívia transam	Eucadímio percebe que a planície está vazia	Eucadímio descobre que Panfilio cometeu suicídio	Eucadímio volta para planície e chora	Diana agoniza em seu quarto	Lívia volta ao seu quarto. No dia seguinte é acordada por Eunice	Lívia volta a caminhar pelo Palácio	Diana aproxima-se e derruba o que iria servir a Lívia	Lívia discute novamente com Diana	Diana é encontrada morta no jardim do Palácio.	
	Tarpeia						Solidão Macedônica			
SEQ 41.	SEQ 42.	SEQ 43.	SEQ 44.	SEQ 45.	SEQ 46.	SEQ 47.	SEQ 48.	SEQ 49.	SEQ 50.	
Os Imperadores sentem-se incomodados com o evento	Lívia corre até o jardim. O casal reata o relacionamento	Eunice mostra como a Lívia está com a beleza renovada	Deodato revela que Lívia não tem culpa	Tarpeia é condenada	Tarpeia e Júnia observam as sacerdotisas	Tarpeia observa o templo e é abordada por uma velha senhora	Tarpeia é agredida por meninos	Failandes machuca o seu pé	Oteseu beija Ilírio. Seus irmãos ficam constrangidos	
	Tarpeia						Solidão Macedônica			
SEQ 51.	SEQ 52.	SEQ 53.	SEQ 54.	SEQ 55.	SEQ 56.	SEQ 57.	SEQ 58.	SEQ 59.	SEQ 60.	
Failandes tem dificuldades em fugir da tempestade no Festival	Failandes é trancado do lado de fora da sua casa	Failandes é estuprado por Ilírio	Júnia discute com Drusus	Drusus leva seus filhos para orgia	A família recebe Clavo. Tarpeia revela que quer ser devota	Aquilana visita Tarpeia	Failandes mata Ilírio	Failandes foge e encontra o exército	Failandes entra para o exército	

Tarpeia										
SEQ 61.	SEQ 62.	SEQ 63.	SEQ 64.	SEQ 65.	SEQ 66.	SEQ 67.	SEQ 68.	SEQ 69.	SEQ 70.	
Tarpeia recusa todos pretendentes	Aquilana busca Tarpeia	Na carruagem, Aquilana discute com Tarpeia	Tarpeia é recebida com um ritual no templo	As jovens choram no quarto de Tarpeia	Tarpeia foge mas encontra Aquilana	Cornelia ajuda Tarpeia. Ficam amigas	Cornelia é repreendida	Tarpeia e Cornelia voltam a cuidar das jovens	Camila informa o novo grau de Tarpeia	
SEQ 71.	SEQ 72.	SEQ 73.	SEQ 74.	SEQ 75.	SEQ 76.	SEQ 77.	SEQ 78.	SEQ 79.	SEQ 80.	
Cornélia é repreendida por Agripinilla	Na tecelagem, Tarpeia conhece Desileia	Camila promove Tarpeia e a dispensa por três dias	Tarpeia aguarda mas não recebe visitas	Tarpeia aguarda novamente, chora e é repreendida	Agripinilla chama Tarpeia até a frente do templo	Terminus foi ao templo buscar Tarpeia	Terminus e Tarpeia conversam na carruagem	Tarpeia é repreendida por seus pais	Tarpeia volta ao templo. Agora irá buscar lenha	
SEQ 81.	SEQ 82.	SEQ 83.	SEQ 84.	SEQ 85.	SEQ 86.	SEQ 87.	SEQ 88.	SEQ 89.	SEQ 90.	
Tarpeia sai e observa os arredores	Narcisa auxilia Tarpeia ao se trocar para sua próxima saída	Tarpeia fica menstruada e é repreendida por Camila	Tarpeia agoniza em seu leito	Tarpeia sai novamente. Tenta obter notícias de seus irmãos	Tarpeia e Catula devem observar a chama da devoção	Tarpeia volta ao comércio e conhece Ambrósio	Tarpeia observa a chama. Transa com Ambrósio. Aquilana comanda a invasão do exército	Tarpeia é condenada. Uma multidão a leva para o alto do monte. Ambrósio é morto por Tarquinio	Abutres alimentam-se do corpo de Tarpeia	
O local										
SEQ 91.										
A cidade volta a ser coberta pela areia. O elenco encara a câmara										

5.4 - O quarto e quinto tratamento: os ajustes dos diálogos como indicadores de atenção para outros elementos narrativos.

Não há muita diferença entre o quarto¹²⁹ e o quinto¹³⁰ tratamento dos roteiros desenvolvidos neste projeto. É que se na quarta etapa deste processo fiz questão de não me ater à fidelidade textual, tal qual anteriormente questionado no embasamento teórico proposto por Robert Stam, os ajustes gramaticais tornaram-se indispensáveis para desvincular-me, ou ao menos reformular, a poética do discurso de Luiz Vadico. Feito estes ajustes e mantendo a mesma linha de desenvolvimento narrativo nesta fase do processo, percebi que inconscientemente, ou não, o roteiro ainda carregava uma certa essência literária. Havia um excesso de *voice over* para ilustrar a ambivalência mímica das personagens. Estipulei então como meta a redução deste fator em todo conteúdo escrito desta versão. Fato é que somente após finalizada esta redução, verifiquei que havia literalmente desmontado algumas informações do texto, objetos de cena e até mesmo personagens coadjuvantes haviam ficado soltos dos diálogos os quais haviam sido citados. Gerando assim, elementos que dificultavam a interpretação do texto, e até mesmo, erros gramaticais que haviam passado despercebidos nas revisões. Toda esta problemática, necessitava de um trabalho meticuloso, e para ela, fora dedicada o quinto tratamento do roteiro.

Neste, a situação não era tão grave como a verborragia obtida no primeiro tratamento do roteiro, fato é que ainda efetivamente não me atentava integralmente para a presença da câmera. Por mais simples que seja senti no uso da *voice over*, ou até mesmos nos diálogos os quais ela foi realocada uma latente redundância. O que aprendi nas minhas aulas de graduação sem dar muita relevância precisava de uma certa solução efetiva: há

¹²⁹ *Memória Impura - O Filme - 4o Tratamento*. Disponível em: <<https://goo.gl/Ysnk7q>>. Acesso em: 19 set. 2018;

¹³⁰ *Memória Impura - O Filme - 5o Tratamento*. Disponível em: <<https://goo.gl/8o1YnX>>. Acesso em: 19 set. 2018;

trechos deste tratamento em que a descrição da cena retrata exatamente aquilo que é abordado pelo diálogo.

Há situações em que isso narrativamente pode até funcionar como no filme *O Diário de Bridget Jones* (*Bridget Jones's Diary*, 2001)¹³¹, de Sharon Maguire, adaptado do livro homônimo de Helen Fielding. Nesta produção a *voice over* de Bridget Jones (Renée Zellweger) narra a escrita do seu diário, e são nas sutilezas do seu espaço diegético que se constrói o tempo cômico do filme. Muitas vezes repetindo inúmeras vezes esta narração, como em um *leitmotiv* cinematográfico. (RODRIGUES, 2002).



Figura 10 - Renée Zellweger em *O Diário de Bridget Jones*.

Antes de buscar uma solução para esta questão, e até mesmo seguir para a escrita de um sexto tratamento, eu e Luiz Vadico realizamos uma leitura analítica do que fora obtido até então, tanto na criação estética, quanto na adaptação propriamente dita do livro *Memória Impura*. Chegamos a conclusão de que mesmo com uma narrativa paralela e não-linear o fluxo do desenvolvimento dramático ainda precisava de severos ajustes.

Mas quais seriam especificamente estes procedimentos? Até então a leitura de toda esta trajetória de adaptação, em um intervalo de quinze meses, esteve retida somente entre

¹³¹ O Diário de Bridget Jones. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0243155>>. Acesso em: 20 jul. 2018;

eu e Luiz Vadico. Nunca tivemos a pretensão de levar o roteiro aqui escrito até a fase final de produção de um filme, até a sua captação de imagens, sua finalização, comercialização e distribuição. Mas, considerando minha adaptação enquanto um processo científico, ou testávamos a metodologia até então proposta - como em um estudo de campo, um ensaio laboratorial - ou continuaríamos com o texto contido somente sob nossas visões, sem nos atentarmos para soluções diante dos problemas encontrados. Foi então que começamos uma reflexão sobre a funcionalidade da escrita em cena.

CAPÍTULO 6: OS TESTES FUNCIONAIS DOS NOVOS TRATAMENTOS DE *MEMÓRIA IMPURA*.

6.1 - Fátima Toledo e o sexto tratamento: As relações entre a funcionalidade cênica da escrita e a preparação de elenco.

Pelo fato de trabalhar também como preparador de elenco e assistente de direção cinematográfica, conversando com outros profissionais das equipes dos projetos em que participei, consegui traçar um possível caminho que me levasse aos testes práticos, e não por isso menos científicos, aqui pretendidos. Para tanto, para este momento, contei com o apoio efetivo do Studio Fátima Toledo¹³², responsável pela preparação de elenco de grandes títulos do cinema brasileiro, como *Cidade de Deus* (2002)¹³³ e *Tropa de Elite* (2007)¹³⁴.

Sua equipe auxiliou-me a levar a seus atores em formação, trechos das cenas que estavam em processo de escrita, os quais encenávamos priorizando por coloca-los nas situações em que as personagens de Vadico então foram alocadas. Sempre sem forçar a obrigatoriedade de se seguir as informações de nossa matriz textual de origem. Este desnudamento, fez deste processo, e consequentemente, dos testes do seu roteiro, uma legítima catarse no presente. A poética do discurso de Luiz Vadico provou sua funcionalidade e o seu potencial dramático, sob o meu mecanismo de adaptação, ao vermos que oferecer o mínimo de informações, por si só, já era o suficiente para trazer a força de cada ponto alto da trama diante das câmeras. Este contato me fez ter certeza de que todos os recortes e referenciais audiovisuais levantados anteriormente foram

¹³² Fátima Toledo tem sua trajetória construída ao longo da história do cinema brasileiro. Ela iniciou seus trabalhos com Hector Babenco no filme de longa-metragem *Pixote - A lei do mais fraco* (1981), mantendo até hoje o seu centro de estudos e treinamentos para novos atores, além de ainda prestar toda sua consultoria em preparação de elenco para novas produções do cinema nacional;

¹³³ *Cidade de Deus*. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0317248>>. Acesso em: 20 jul. 2018;

¹³⁴ *Tropa de Elite*. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0861739>>. Acesso em: 20 jul. 2018;

colaborativos, assim como a opinião externa, a leitura, a e compreensão do texto, bem como o trazer de novas informações de cada ator envolvido nesta etapa deste processo.

Ressalto que testar a funcionalidade da escrita em cena levou-me a atentar para mais dois outros pontos que até então não havia pensado. Se considerarmos as etapas de uma produção cinematográfica clássica, o contato com a preparação de elenco é um dos últimos fatores que antecede a entrada da equipe no *set*. Ao anteciparmos esta fase para a escrita do roteiro, reitero, há a possibilidade de se contribuir com o crescimento profissional do ator. Mesmo que o filme, eventualmente não seja feito, ele adquire um material ainda inédito para acrescentar em seu portfólio. Este mesmo material pode também ser utilizado pelo produtor executivo na captação de recursos, e traz por fim, de forma concreta um retorno comprobatório da funcionalidade do trabalho do roteirista. Uma atividade árdua e muitas vezes solitária. Tudo isso somente com uma breve proposta de reorganização do habitual processo de uma produção cinematográfica. Na engenharia desta produção, proponho assim, uma releitura do que Chris Rodrigues traça em seus estudos¹³⁵, conforme fluxograma a seguir.

¹³⁵ Op. cit., p.123;

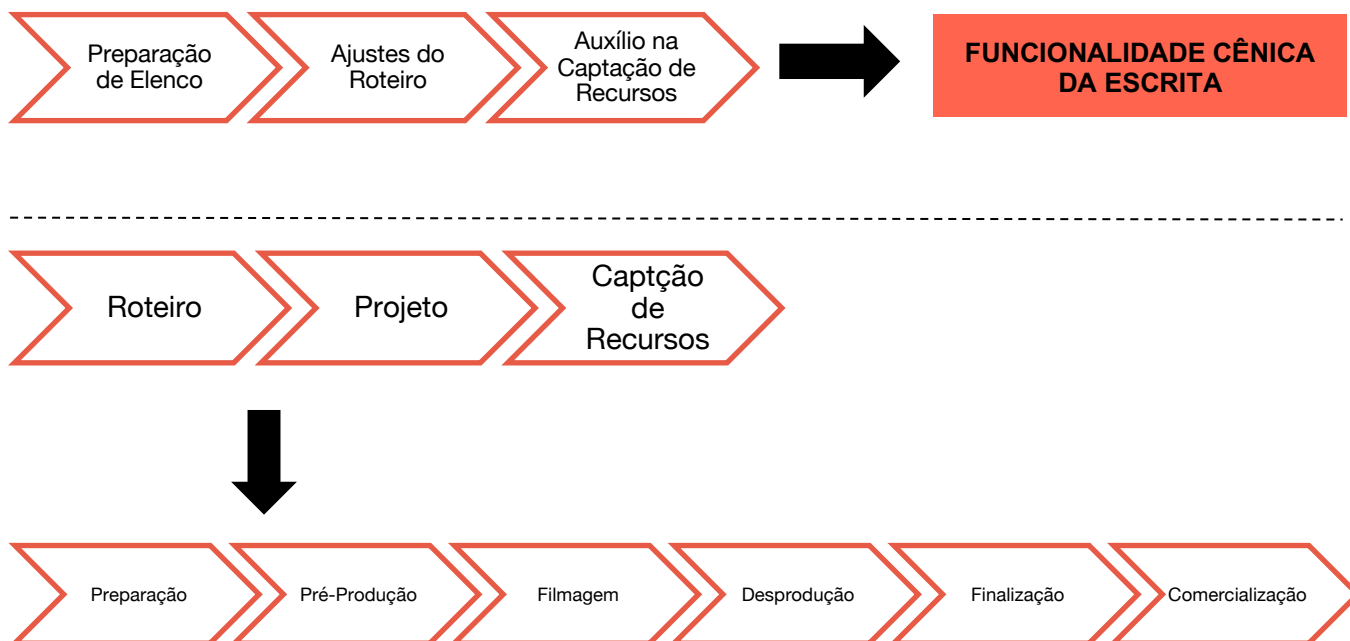


Gráfico 1 - A funcionalidade cênica da escrita proposta no quinto tratamento de *Memória Impura*.

Diante do fluxo narrativo organizado até então, ao realizar o teste de funcionalidade cênica da escrita, obtive o respaldo de ter certeza que seria necessário reorganizar e equalizar a quantidade de informações em meu enredo. Os experimentos práticos, cênicos e performativos, foram então suspensos para que pudesse concentrar-me em meu trabalho escrito. Dentro do desenvolvimento narrativo anteriormente apresentado, e mantido quantitativamente desde o terceiro tratamento até este momento, tínhamos aproximadamente 78% do conteúdo de *Tarpeia*¹³⁶, demarcando o final da escrita, conforme gráfico a seguir.

¹³⁶ Representante de aproximadamente a metade de informações do total do roteiro;

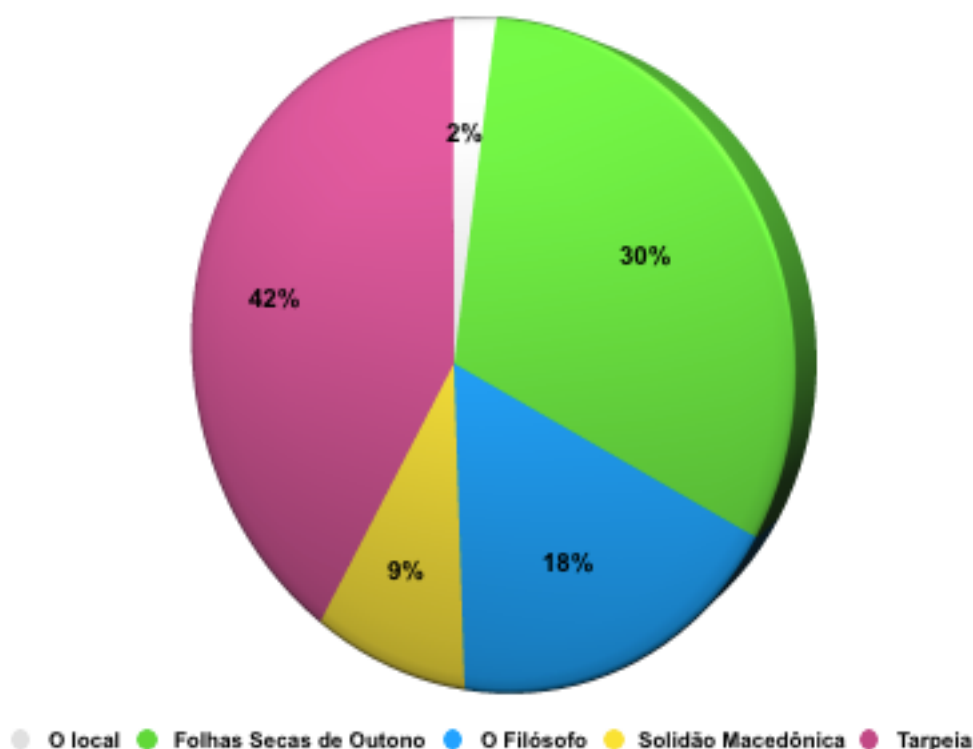


Gráfico 2 - A análise quantitativa de informação por conto adaptado entre o segundo e o quinto tratamento do roteiro de *Memória Impura*.

Uma saída almejada para o sexto tratamento, seria então, incluir a adaptação de mais um conto para se atingir esse equilíbrio. Creio que não devesse pleitear por um protagonista condutor, mas sim, poluir ainda mais a paisagem acumulando e comprimindo os conflitos, estreitando-os nas fronteiras do espaço diegético. O objetivo seria construir este acúmulo não como um lapso narratológico, mas sim como uma subversão da linguagem cinematográfica clássica. Nesta subversão, minha impureza passou a transpassar o meu espaço diegético, para então questionar gêneros e pressupostos teóricos audiovisuais, formatando de fato minha própria estética.

Neste momento, ao pensar em uma retrospectiva deste processo, pude perceber que, mesmo inconscientemente, tudo caminhava para este estágio. Apesar de afirmar que este processo de adaptação foi experimental, insistia em buscar apoio em teorias e

conceitos consolidados do cinema. Era a hora, mesmo que tardia, de acreditar no meu processo, e prosseguir com o seu desenvolvimento¹³⁷.

6.2 - A releitura de *Firmino* e as novas reflexões sobre os elementos deste processo.

Se por um lado a chegada a esta fase do processo deu-me um certo alívio, ou ao menos a sensação de conforto, de estar em um caminho próprio, autoral e mais concreto, por outro, via nas planilhas anteriormente de desenvolvimento narrativo, anteriormente apresentadas, o estímulo para uma reflexão. Considero, e sempre considerarei, este projeto um desenvolvimento científico: dados foram levantados, um embasamento teórico foi proposto, erros e acertos foram auferidos. Mas o que faltaria ao seu desenvolvimento?

Foi então que, ao revisar as etapas da escrita, até então vivenciadas, recordei-me do meu primeiro contato com o livro *Memória Impura*. Nesse, não houve só o fato de ter sido conduzido por uma leitura rápida¹³⁸, mas também a questão de ter sido instigado em ver na poética do seu discurso, uma essência imagético-cinematográfica. Independente do tempo passado ou póstumo, mas sempre presentificado, a memória das suas personagens é algo que solidifica o quadro a quadro em suas páginas. Enquanto investigador e profissional do audiovisual poderia deixar me levar pelo senso comum e dizer que essa memória remetesse, por exemplo, tão somente a Eduardo Coutinho, em filmes como *Jogo de Cena*¹³⁹, ou até mesmo, *Edifício Master* (2002)¹⁴⁰. Mas não. Cinematograficamente, o

¹³⁷ Em 2018, recordei-me de ouvir a frase que me impulsionou para esta busca. Ao apresentar este meu trabalho no *IV Congreso Internacional y VI Encuentro Iberoamericano de Narrativas Audiovisuales*, em Córdoba, na Argentina, tive o privilégio de participar de uma *master class* com a cineasta Lucrécia Martel. Esta ao tomar conhecimento deste projeto e de minhas indagações foi direta ao ponto: “Porque seu roteiro deve atender a um gênero cinematográfico, se na gramática do seu idioma até o substantivo pode ser comum de dois gêneros?” (MARTEL in. UNC, 2018, tradução nossa);

¹³⁸ Op. cit., p.119;

¹³⁹ Op. cit., p.212;

¹⁴⁰ Edifício Master. *IMDB - Internet Movie Database*. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0333388>>. Acesso em: 28 ago. 2018;

estilhaçamento de gênero¹⁴¹ que o livro de Vadico constrói é único. O relato das memórias das suas personagens nos consome constantemente, do início ao fim. Perguntei-me: esta não seria uma referência, uma alternativa que solucionaria os problemas narrativos até então detectados?

Honrando o escopo experimental desta adaptação, retomo¹⁴² aqui mais uma vez o filme *Amor?*, de João Jardim. Seu filme avisa desde o início que os atores estão ali interpretando **depoimentos** (grifo nosso) com os quais eles tiveram contato durante o processo de criação do seu roteiro e produção, ambos de autoria do próprio Jardim. Trata-se de um processo meticuloso, aonde não posso deixar de enfatizar também que cada personagem possui o seu processo de ambivalência mímica. Há a confissão do rompimento de valores como a violência e a traição, diante o depoimento de personagens que buscam os seus próprios momentos de prazer pessoal. Transam, tomam banho, banho de piscina, banho de mar, fazem a barba, pintam as unhas, e entre outras atividades. Nesses entremeios, não demonstram arrependimento por aquilo que fizeram.

Essas confissões e relatos também formatam o eu lírico das personagens de Vadico no livro aqui analisado. Mesmo que de um tempo póstumo, são atos feitos em um tempo próprio e presente. Pela tabela de *storylines*¹⁴³ apresentada no início deste estudo, bem como os resumos dos contos que integram a narrativa de *Memória Impura*, constata-se que no tempo póstumo, a confissão ocorre em presente paralelo, mas não menos importante que o desenvolvimento narrativo do livro como um todo. Suas personagens são emissoras de um discurso de catarse, quando já mortos. Tal fato ocorre mais especificamente nos contos *Nike*, *Tarpeia*, *Firmino*, *Testemunhos do Grande Incêndio de 64* e *Carta aos*

¹⁴¹ Op. cit., p.120;

¹⁴² Op. cit., p.211;

¹⁴³ Op. cit., p.160;

*Antigos*¹⁴⁴. Destes, chama-me a atenção o fato de que *Firmino* seja o que mais traga um cinismo e/ou uma ironia na construção do seu protagonista. Uma confissão de que seu passado foi tramado, prazeroso, premeditado e sem culpa, uma confissão que textualmente pode ser interpretada como decorrida em um depoimento em um tempo diegético impuro, indeterminado, tal qual ocorre com os relatos e a performatividade das personagens de João Jardim.

Vadico deixa isso claro ao construir seu personagem com diversos comentários como:

Que importa como matei? Importa é que lutei, fui guerreiro em minha própria causa. Quando todos diziam Firmino, faça aquilo, eu fazia, mas fazia como quem sabe que, cedo ou tarde, conquistaria a suprema liberdade: a de ver-me livre deles. [...] Em mim mesmo sou escravo apenas de uma paixão: vingança (VADICO, 2012, p. 113-114).

Molhei uma agulha com veneno, introduzindo-o pelo fundo de três enormes e belos figos. Levei-os para a senhora numa bandeja de prata de Corinto, ricamente trabalhada. Não era costumeiro, ela notou e elogiou o meu capricho ao servir. Era uma ocasião especial. Até mesmo um pouco de vinho branco, não solicitado, eu lhe entreguei com um sorriso nos lábios: “Para adoçar tua tarde, senhora...” **O ódio pode ser divertido** (grifo nosso) (VADICO, 2012, p. 117).

Assim, o que tomei por estratégia narrativa a partir deste ponto foi usar este conto como um aparato de formatação da estética que passei então a almejar construir, não só na poética, mas também a colocando como um elemento questionador de definições herméticas e limítrofes da teoria contemporânea do audiovisual. Firmino entrou então no sexto tratamento do roteiro aqui proposto, convergindo conceitos como a performance, o documental e o melodrama em nódulos cênicos dispersos ao longo de toda a trama. Nódulos esses trabalhados sob dois dispositivos da linguagem cinematográfica: a

¹⁴⁴ Os demais contos do livro, em especial, *O Galo Dourado*, *Temístocles, seus filhos e os filhos de Temístocles*, *O Cão que Guarda a Porta*, *O Touro e o Leão* e *Jesus no Deserto*, possuem suas especificidades, trabalham com variações das confissões das suas personagens em uma catarse no presente. Mas que não ultrapassam a fronteira para a revelação da informação em um momento póstumo. A morte, nestes enredos, é a catarse imediata após a confissão, o que varia é o modo como se chega nela, ou não. Os demais contos, *Solidão Macedônica*, *O Filósofo*, *Tarpeia* e *Folhas Secas de Outono* continuaram aqui a serem trabalhados;

performance – que assim como no filme de João Jardim – alocou minha personagem para o isolamento, onde mesmo que torturado, foi-lhe dada a oportunidade de confidenciar todos os momentos de prazer até a sua morte. E o *flashback*, que trouxe ao meu roteiro a possibilidade de ilustrar de forma clara a ambivalência mímica desta personagem, diante de toda sua trajetória, o quão Firmino, aparentemente submisso diante dos seus proprietários, tinha como objetivo aniquilar todos que o escravizaram.

Não só solucionando a dilatação narrativa anteriormente obtida em *Tarpeia*, mas também provocando ainda diversos entrelaçamentos narrativos. Estes são relações entre os espaços diegéticos, como os de *Folhas Secas de Outono*; além das relações entre núcleos de personagens, como Fábria Cornélia e Lucius, Júnia e Drusus. Assim como no prólogo dos estudos do segundo, terceiro, quarto e quinto tratamento do roteiro aqui apresentado, retomo o resumo deste conto¹⁴⁵, desta vez de modo expandido e detalhado, para que se compreenda os elementos utilizados neste novo tratamento elaborado.

6.3 - Detalhando *Firmino*: A ambivalência mímica entre o sadismo e a injustiça social.

Firmino é um escravo que se vinga de todos os seus proprietários, durante o velório de Fábria Cornélia, a matriarca da família. Ele - que dá nome ao conto em que narra sua trajetória - vai além de qualquer dialogismo que possa ser entendido no decorrer da sua construção. Não há a concomitância de valores em sua identidade. No presente da trama, quando ele já está morto, e confessa o crime que cometeu, há a satisfação pelo seu feito.

Porém, ao lembrar das suas condições na família de Lucius Marcius, nosso protagonista não deixa de endossar o conceito teórico aqui adotado. A mais latente das **ambivalências mímicas** (grifo nosso). Há um cínico e irônico sadismo, contido internamente em Firmino, oriundo das adversidades sociais enfrentadas. Enquanto que

¹⁴⁵ Op. cit., p.167;

externamente, ele, diante dos seus senhores, faz questão de mostrar-se sempre apto a atender sua submissão. A construção deste fator ocorre de forma lenta e gradativa.

De antemão, a poética do discurso de Vadico nos induz a ter dó de nosso protagonista. Firmino, a personagem, logo de início justifica os seus atos enquanto vítima: em uma sociedade injusta, onde ele sempre foi escravo, sem sequer ter um passado, uma memória, ou uma relação familiar, só lhe restou enquanto alternativa defender a si mesmo, seu corpo, seu único território. Alvo de todas as injustiças as quais ele foi submetido por seus proprietários. Assim, essa revolta não deixa de justificar uma das características apontadas no discurso de *Memória Impura*, desde o início do seu estudo: o latente e constante sofrimento das suas personagens. Mesmo morto, ao narrar sua trajetória, Firmino faz questão de ressaltar que durante toda sua vida, seus únicos bens foram o seu corpo, “e o gosto amargo da vingança o tempo todo” (VADICO, 2012, p. 114).

Não sabemos ao certo quando Firmino começou a trabalhar para Lucius Marcius e sua família. Mas sua revolta e frustração, por suas condições, sempre existiram, visto que as promessas do patriarca nunca foram cumpridas. Firmino acompanhou toda a trajetória da família: da mais alta ostentação, até a decadência, com a morte de Fábila Cornélia. O primeiro assassinato da sua autoria. Este, em especial, pode ser considerado como o que lhe despertou a seguir com os seus planos. Sua procrastinação o irritava: Cornélia era velha e gorda, estava no fim da sua vida. Tinha como hobby ser agradável e prestativa para com as demais servas, mulheres. Uma bondade hipócrita que desestruturava Firmino. O fato de fazê-las suas servas privando-as da liberdade, para ele, ainda era um ato de exploração e maldade sem fim.

Isto que o levou a envenená-la, e a partir de então acabar com toda a família. Sem abrir mão da sua servidão, da sua mais autêntica passividade, ele a serviu com vinho branco e figos enquanto Cornélia descansava na varanda. Só não a contou que os figos continham uma substância mortal encomendada por ele à Rasquius, perfumista da família.

Este não fora seu cúmplice, acreditou que estava ali apenas para atender uma encomenda: deveria com urgência fornecer um raticida contra a epidemia que invadia a casa local.

Carmila, uma das servas encontrou a matriarca da família em seus últimos instantes de vida. Firmino tomado pelos seus afazeres, entre a cozinha e a fornalha da casa, não teve a chance de presenciar a agonia da sua velha e gorda mandante. Mas, mesmo assim, não deixou de gabar-se do seu feito: foi até a varanda onde havia a servido, e viu ali os raios de sol iluminarem a cútis, já cianótica, pelo mau que causara à Fábila. Se internamente havia a emoção pelo seu feito, externamente Firmino expôs sua comoção diante da família.

Logo, instaurou-se o velório da anfitriã. Filhos distantes como Fortunatus e Metelus compareceram acompanhados dos seus rebentos e esposas; Marcius, Curtius, Metela e Fúlvia. Havia ainda Lucila, mãe de um dos meninos, visivelmente desconfiada de Firmino. Não admitia nem ao menos a confiança que o seu pai lhe transmitia, o que de certa forma estimulava ainda mais o seu desejo de vingança. Diante da cerimônia instaurada, o trabalho do escravo aumentou cada vez mais, entre a cozinha e a lenha tinha que atender todos os convidados, mas mesmo assim, não desistira dos seus planos. Aos senhores da família que viajaram longas distâncias para ali estarem, seria servido uma deliciosa e mortal refeição na hora do descanso. Servir o vinho envenenado durante o velório, seria um risco desnecessário. Para tanto, Firmino contaria com os serviços de Anafileia, a encarregada da cozinha para lhe ajudar com o distribuir das bandejas de refeições, antes por Firmino, envenenadas.

No velório de Cornélia, entre carpideiras, vizinhos e incensários, Firmino decidiu estender seus requintes de crueldade. Notou a ausência de Marcius e Curtius, os rebentos da família. Parecia que as crianças ainda não haviam entendido a dor de uma morte. Haviam se afastado. Brincavam entre eles, em um mundo próprio e isolado no andar superior da casa. Como um predador que se aproxima da sua caça, Firmino sorrateiramente chega ao local e lhes ofereceu doce. Então, voltou da cozinha com uma

bandeja farta, ofertando-a como uma isca para as crianças, que em um descuido, começaram a ser violentadas sexualmente. Firmino resiste à reação de Marcius, não poderia perder o seu prazer, pela dor de uma reles mordida em seu punho. Firmino goza, mas mata. Curtius morre esfaqueado, e Marcius, sufocado. O escravo esconde-os na saleta onde estavam e imediatamente retorna os seus afazeres. Quando questionado por Metela, não titubeia em dizer: “Coloquei-os para dormir, senhora, pois, após muitas emoções confusas, pareciam um pouco esgotados...” (VADICO, 2012, p. 122).

Já na cozinha retoma os seus preparativos. Mistura uma dose do veneno ao vinho para levar até as termas onde estariam parte dos convidados. Mesmo tendo que enfrentar Carmila, sedenta por uma dose da bebida, ele não desiste dos seus objetivos. Aniquilando os que ali descansavam, Firmino volta para o velório de Cornélia. Lá começa a trocar olhares com Lucila, até que ela de forma assertiva e feroz questiona-o: “Metela me disse que colocaste os meninos para dormir. [...] E por qual razão eles não se encontram em seus quartos?”. Mesmo surpreso com a abordagem, Firmino não deixou de oferecer sua aparente submissão, dispôs-se a procurá-los, mas, não esperava que Lucila tomaria a frente e ainda o proibiria de se aproximar da sua mãe. Se não fosse a intervenção de Lucius, o pior poderia acontecer por lá.

Era necessário que Firmino agisse rápido. Ele retornou à cozinha. Deveria envenenar as refeições o quanto antes. As servas ainda tentaram coagi-lo, frente às humilhações que havia sofrido. Firmino insistentemente não abriu mão dos seus planos imediatamente, e ainda ordenou que Carmila retirasse Lucius de perto da sua esposa. Desde que ela fora achada morta, o patriarca da família não havia a abandonado. Lucila por um instante acompanhou seu pai e a serva, mas logo retomou a busca das crianças desaparecidas.

Foi o tempo de Firmino dosar a veneno na alimentação, sobretudo a de Lucius. Por cautela, ele ainda retornou mais uma vez às proximidades de Cornélia. Queria ter certeza

de quem ali estava, de quem deveria retirar a vida a partir daquela ocasião. Inúmeros pensamentos tomavam conta da sua mente, não haveria ninguém ainda sido encontrado morto? Nos quartos? Nas termas? Em torno do caixão de Fábila havia apenas rezas e incensos por um longo e incômodo período. Foi quando das escadarias da casa um grito lancinante ecoou por todo ambiente. Do alto, todos viram Lucila com o seu filho no colo, morto, ensanguentado. Ela desesperada, gritava, pedia por ajuda para que homens do exército encontrassem o assassino. “A resposta foi um grande vazio” (VADICO, 2012, p. 127).

Ali era a hora. O momento de Firmino. Ele ultrapassou todos que estavam a sua frente. Encarava Lucila como quem a desafiava para um embate. Metela afastou-se com horror, assim como os demais convidados. Era como se ali o destino trágico estivesse traçado e irrevogável. Lucila, “tinha um brilho poderoso em seu olhar de fera. Estranhamente, ela parecia possuir ainda mais ódio” (VADICO, 2012, p. 127) que Firmino. Lucila revoltada, atirou-lhe o corpo do próprio filho, e o escravo esfaqueou-a até o fim. Picou toda sua carne sem qualquer chance de clemência. Metela permanecia muda. Anafleia correu. Provavelmente chamaria ajuda de outros servos. E Firmino estava ali, diante de todos, como o diabo ensandecido daquela propriedade.

Ele agora tinha mais pressa do que nunca. Correu por toda a casa, e já no quarto de Lucius, antes de concluir seu tão tramado plano, foi tomado por um súbito momento epifânico. Carmila agonizava no chão daquele local, tal qual Fábila teve os seus últimos instantes de vida. O que provavelmente deve ter ocorrido, e assim, despertado uma ira maior em nosso escravo foi a generosidade. Decerto, Lucius quis compartilhar a comida que lhe fora ofertada com a sua serva, mas sem saber, acabou tirando-lhe a vida.

Ele, em seus últimos instantes, ordenou a Firmino seu último dever: que lhe tirasse a vida. Mas para Firmino aquilo passou dos limites e ainda lhe gerou um impasse: “Se eu o matasse estaria obedecendo-o até o fim! Canalha miserável! [...] De repente encontrei a

solução” (VADICO, 2012, p. 128). Firmino pulou sobre o seu corpo, forçou-lhe o maxilar e com o seu punhal não lhe hesitou em arrancar a língua. A dor lhe fora causada, mas a morte ainda não. O próprio Lucius deveria encontrá-la. Gradativamente, no maior sofrimento possível. Ainda sobre o corpo de Lucius, Firmino arrancou-lhe os olhos. O patriarca quando chegasse ao mundo dos mortos teria que tatear o chão em busca de recuperar a própria visão de tudo aquilo que havia feito, contra todos, contra os seus servos. Para Firmino, ali era um momento poético. Enquanto Lucius agonizava, seu sangue tingia todo o local como a pintura de um belo quadro.

Pouco durou a glória de nosso protagonista, sua vida foi-lhe tirada com uma única e sagaz facada nas costas. Todos os soldados e Metela estavam ali, ainda perplexos diante de toda aquela crueldade. Essa, porém, agora seria herdeira de tudo. Teria a família sido causadora de todos esses males, sendo efetivamente agora aniquilada? Não se sabe ao certo. Bastou a Firmino retornar ao início da sua confissão, com o seu próprio triunfo, deixando claro: “Sou um herói do meu país. Ao longe já ouço o meu triunfo... Ninguém para me aplaudir, ninguém para me louvar. Apenas eu, sozinho com a minha satisfação” (VADICO, 2012, p. 129).

Apresentado assim o enredo do novo conto inserido do livro *Memória Impura*, podemos ver na tabela a seguir como a organização dos seus nódulos cênicos isolados contribuíram com o seu desempenho narrativo para sua adaptação em um roteiro de longa-metragem.

Tabela 7 - Desenvolvimento Narrativo – Sexto Tratamento.

Firmino		O local		Folhas Secas de Outono					O Filósofo		
SEQ 1.		SEQ 2.		SEQ 3.	SEQ 4.	SEQ 5.	SEQ 6.	SEQ 7.	SEQ 8.	SEQ 9.	SEQ 10.
Firmino conta sua vida. Assume assassinato	Tempestade apresenta o local	Carruagem surge na tempestade de areia	Lívia fica irritada com a viagem	Deodato recebe os Imperadores no Palácio	Diana serve Augustus. Lívia vai dormir	Lívia acorda. Nota que não trocou de roupa	Lívia relembra como conheceu Augustus	Eucadímio abandona a aula	Eleanato segue Eucadímio		
SEQ 11.		SEQ 12.		SEQ 13.	SEQ 14.	SEQ 15.	SEQ 16.	SEQ 17.	SEQ 18.	SEQ 19.	SEQ 20.
Eleanato oferece uma aneixa para Eucadímio	Eucadímio discute com sua mãe	Todos dormem na casa de Eucadímio	Lívia toma banho e cochila	Lívia vai até o quarto de Augustus	Eucadímio e Panfilio discutem	Eucadímio e seu pai entram em casa. Toda família adormece	Eucadímio é acordado para a aula				
SEQ 21.		SEQ 22.		SEQ 23.	SEQ 24.	SEQ 25.	SEQ 26.	SEQ 27.	SEQ 28.	SEQ 29.	SEQ 30.
Eucadímio abandona a aula, Eleanato o segue	Lívia chora e toma vinho	Lívia encontra Augustus na sala de desjejum. Ele sai. Ela volta para a sacada do Palácio.	Lívia ordena que Deodato mate Diana	Firmino conta como era explorado por Lúcio Marcio	Eleanato abandona os alunos	Eucadímio é informado do sumiço de Panfilio	Eucadímio encontra Eleanato. Eles discutem	Eucadímio é espancado por seu pai.	Firmino assume seu desejo de vingança		
Folhas Secas de Outono		Folhas Secas de Outono		Folhas Secas de Outono		Folhas Secas de Outono		Folhas Secas de Outono		Folhas Secas de Outono	
SEQ 31.	SEQ 32.	SEQ 33.	SEQ 34.	SEQ 35.	SEQ 36.	SEQ 37.	SEQ 38.	SEQ 39.	SEQ 40.		
Lívia discute com Augustus	Lívia passa dias sozinha na sacada do Palácio	Diana apresenta Sempronius, para Lívia	Augustus volta ao Palácio. Deodato informa que Diana está doente	Augustus e Lívia transam	Eucadímio percebe que a planície está vazia	Eucadímio descobre que Panfilio cometeu suicídio	Eucadímio volta para planície e chora	Diana agoniza em seu quarto	Firmino conta como encontrou Fábica Cornéllia morta		
Folhas Secas de Outono		Folhas Secas de Outono		Folhas Secas de Outono		Folhas Secas de Outono		Folhas Secas de Outono		Folhas Secas de Outono	
SEQ 41.	SEQ 42.	SEQ 43.	SEQ 44.	SEQ 45.	SEQ 46.	SEQ 47.	SEQ 48.	SEQ 49.	SEQ 50.		
Lívia volta ao seu quarto. No dia seguinte é acordada por Eunice	Lívia volta a caminhar pelo Palácio.	Diana aproxima-se e derruba o que iria servir a Lívia	Lívia discute novamente com Diana	Diana é encontrada morta no jardim do Palácio.	Os Imperadores sentem-se incomodados com o evento.	Lívia corre até o jardim. O casal reata o relacionamento	Eunice mostra como Lívia está com a beleza renovada.	Deodato revela que Lívia não tem culpa	Tarpeia é condenada		
Tarpeia		Solidão Macedônica		Solidão Macedônica		Solidão Macedônica		Solidão Macedônica		Solidão Macedônica	
SEQ 51.	SEQ 52.	SEQ 53.	SEQ 54.	SEQ 55.	SEQ 56.	SEQ 57.	SEQ 58.	SEQ 59.	SEQ 60.		
Tarpeia e Júnia observam as sacerdotisas	Tarpeia observa o templo e é abordada por uma velha senhora	Tarpeia é agredida por meninos	Failandes machuca o seu pé	Cteseu beija Ilírio. Seus irmãos ficam constrangidos	Failandes tem dificuldades em fugir da tempestade no Festival	Failandes é trancado do lado de fora da sua casa	Failandes é estuprado por Ilírio	Júnia discute com Drusus	Drusus leva seus filhos para orgia		

			Solidão Macedônica			Firmino		Tarpeia			
SEQ 61.	SEQ 62.	SEQ 63.	SEQ 64.	SEQ 65.	SEQ 66.	SEQ 67.	SEQ 68.	SEQ 69.	SEQ 70.		
A família recebe Clavo. Tarpeia revela que quer ser devota	Aquilana visita Tarpeia	Faillandes mata Ilírio	Faillandes foge e encontra o exército	Faillandes entra para o exército	Firmino confessa que queria matar toda família de Lúcio	Tarpeia recusa todos pretendentes	Aquilana busca Tarpeia	Na carruagem, Aquilana discute com Tarpeia	Tarpeia é recebida com um ritual no templo		
		Firmino	Tarpeia								
SEQ 71.	SEQ 72.	SEQ 73.	SEQ 74.	SEQ 75.	SEQ 76.	SEQ 77.	SEQ 78.	SEQ 79.	SEQ 80.		
As jovens choram no quarto de Tarpeia	Tarpeia foge mas encontra Aquilana	Firmino volta a lembrar como encontrou Fábila Cornélia morta	Cornelia ajuda Tarpeia. Ficam amigas	Cornelia é repreendida	Tarpeia e Cornelia voltam a cuidar das jovens	Firmino relembra como conheceu Marcius e Curtius	Firmino encontra Lucila no velório	Firmino chama Camila na cozinha	Camila informa o novo grau de Tarpeia		
		Tarpeia	Firmino								
SEQ 81.	SEQ 82.	SEQ 83.	SEQ 84.	SEQ 85.	SEQ 86.	SEQ 87.	SEQ 88.	SEQ 89.	SEQ 90.		
Cornélia é repreendida por Agripinila	Firmino repara que Marcius e Curtius sumiram na velório	Na tecelagem, Tarpeia conhece Desileia	Firmino conta como matou Marcius e Curtius	Camila promove Tarpeia e a dispensa por três dias	Tarpeia aguarda mas não recebe visitas	Tarpeia aguarda novamente, chora e é repreendida	Agripinila chama Tarpeia até a frente do templo	Terminus foi ao templo buscar Tarpeia	Terminus e Tarpeia conversam na carruagem		
		Firmino	Tarpeia								
SEQ 91.	SEQ 92.	SEQ 93.	SEQ 94.	SEQ 95.	SEQ 96.	SEQ 97.	SEQ 98.	SEQ 99.	SEQ 100.		
Tarpeia é repreendida por seus pais	Firmino discute com Lucila no velório	Firmino volta a preparar o envenenamento na cozinha	Tarpeia volta ao templo. Agora irá buscar lenha	Tarpeia sai e observa os arredores	Narcisa auxilia Tarpeia ao se trocar para sua próxima saída	Tarpeia fica menstruada e é repreendida por Camila	Tarpeia agoniza em seu leito	Firmino mata Lucila	Tarpeia sai novamente. Tenta obter notícias de seus irmãos		
		Tarpeia			Firmino	Tarpeia	Firmino	O local			
SEQ 101.	SEQ 102.	SEQ 103.	SEQ 104.	SEQ 105.	SEQ 106.	SEQ 107.	SEQ 108.	SEQ 109.			
Tarpeia e Catula devem observar a chama da devoção	Firmino encontra Camila morta no leito de Lúcio Marcio	Tarpeia volta ao comércio e conhece Ambrósius	Tarpeia observa a chama. Transa com Ambrósius. Aquilana comanda a invasão do exército	Tarpeia é condenada. Uma multidão a leva para o alto do monte. Ambrósius é morto por Tarquinio	Firmino conta como matou Lúcio	Abutres alimentam-se do corpo de Tarpeia	Firmino é executado	A cidade volta a ser coberta pela areia. O elenco encara a câmara			

6.4 – O sétimo tratamento e as normativas da indústria cinematográfica.

Em termos de extensão narrativa o sexto tratamento do roteiro ainda permanecia próximo do que havia sido construído em sua versão anterior. Das noventa e uma sequências, em noventa páginas, nesta atualização cheguei em cento e nove sequências em noventa e quatro páginas. Minha adaptação neste momento, porém, necessitava olhar para um dos pilares deste meu projeto: a prática desse processo, e nessa, sobretudo, suas relações com o mercado, tal qual sempre questionei desde minha graduação¹⁴⁶. Em dezembro de dois mil e dezoito, ao submeter parte deste projeto para o processo de qualificação, justamente fui questionado pela minha banca de avaliação por qual motivo ainda não havia formatado o meu roteiro conforme as normativas da indústria cinematográfica contemporânea. A minha estratégia de até então escrever no software Microsoft Word, prezando pela construção textual, mesmo que cometendo alguns deslizes de editoração seria questionável?

Na atual otimização que conduz o *workflow* da produção cinematográfica contemporânea, inúmeros aplicativos surgem com a promessa de não só agilizarem o processo de escrita do roteiro, como também, já fornecer relatórios que podem adiantar o trabalho dos diversos departamentos da equipe de um filme, como continuidade, direção de arte e direção de fotografia. Softwares como Final Draft¹⁴⁷, WriterDuet¹⁴⁸ e Celtx¹⁴⁹ conquistam cada vez mais seu espaço na indústria, por além de todos esses atrativos, oferecerem acesso também via dispositivos *mobile*, nos sistemas iOS e Android. Mas todos eles pecam pela autocorreção do idioma utilizado – por tomarem a língua inglesa como

¹⁴⁶ Op. cit. p. 109;

¹⁴⁷ *Final Draft® 11 is here! FinalDraft*. Disponível em: <<https://www.finaldraft.com>>. Acesso em: 01 fev. 2019;

¹⁴⁸ *Screenwriting software built by screenwriters. WriterDuet*. Disponível em: <<https://writerduet.com/about>>. Acesso em: 01 fev. 2019;

¹⁴⁹ *Your Next Great Production Starts Here. Celtx*. Disponível em: <<https://www.celtx.com/index.html>>. Acesso em: 29 jan. 2019;

padrão – e, no caso deste estudo, não oferecerem também interface com o livro que o roteirista esteja adaptando.

The screenshot shows a screenplay software interface. On the left, a script is displayed with the following text:

6.

CHRISTINA (CONT'D)
Whether you explain it first or not, it's time for you to move onto something else.

TRISH
You can't fire me for having M.S.! It's illegal.

Christina opens the office door to let Trish out.

CHRISTINA
This isn't because you're disabled. You just aren't good for this job.

Trish won't get up.

TRISH
(tearing up)
Please. This job is the only way I pay my bills. I have kids. My daughter is-- This is the most important thing--

Trish's phone rings. The caller ID: "Dr. O'Holly"

Christina glares at Trish. Trish dismisses the call.

TRISH
There is nothing that comes before my commitment here--

Phone again. "Dr. O'Holly"

TRISH
(to Christina)
Can I have two minutes?

CHRISTINA
Get out.

EXT. PARKING LOT - DAY

Trish passes two former coworkers cleaning up the Great Grocery Cart Spill of Ten Minutes Ago.

In the center, there is a timeline with a grid of colored dots representing scenes. To the right of the script, there is a large image of Deadpool. Below the image, there is a green box with the text:

BATTLE/CHASE
The ship they are onboard is in the middle of a chase battle and they are hopelessly outmatched

To the right of the image, there is a purple box with the text:

ACT ONE
The main character's world as-is

Establish:

- Who the main character is
- What the main character wants
- That this world might be unsustainable
- That the main character might not yet realize this

On the far right, there is a small image of a man in a dark jacket.

The screenshot shows a screenplay software interface. On the left, a script is displayed with the following text:

WRITING YOUR FIRST SCREENPLAY

Movie scripts use a standard format. We'll describe what a screenplay should look like, and what each part means. Save yourself a headache later, and get it right from day one.

EXT. SOMEWHERE OUTSIDE - DAY

The previous line is a Scene Heading (or Slugline), which sets the location for the scene. Start your script with one!

It begins EXT. for exterior (outdoor) scenes, and INT. for interior (indoor) scenes. If it's a mix of indoor/outdoor (e.g. a conversation in a car, while being chased by a tank), it begins INT/EXT.

The second part is the location (e.g. HOUSE or FOREST).

The third part is separated with a hyphen, and specifies DAY, NIGHT, or CONTINUOUS. It can occasionally be a specific time (e.g. SUNSET), but it's best to avoid that unless necessary.

INT. WRITERDUET CODING CENTER - NIGHT

GUY (20's), eyes bloodshot, sits with a laptop open. His dog JACK (4) watches intently.

GUY
That last pair of lines is an Action, which describes what happens in the scene.

Guy closes the laptop. Jack darts away.

GUY (CONT'D)
The most general stylistic recommendation is to use as few words as possible to say what you need to, and get your tone across.

Some widely accepted rules:

1) Present tense. The audience can't read what happened previously. Describe current action only.

On the right, there is a sidebar with the following text:

WRITING YOUR FIRST SCREENPLAY

EXT. SOMEWHERE OUTSIDE - DAY
The previous line is a Scene Heading (or Slugline), which sets the location for the scene. Start your script with one!

INT. WRITERDUET CODING C...
GUY (20's), eyes bloodshot, sits with a laptop open. His dog JACK (4) watches intently.

INT. GUY'S BEDROOM - NIG...
It's dark. Guy stumbles in. The clock shows 3:00am.

EXT. GUY'S HOUSE - CONTI...
CONTINUOUS means no time change from the previous scene.

DON'T START WRITING!

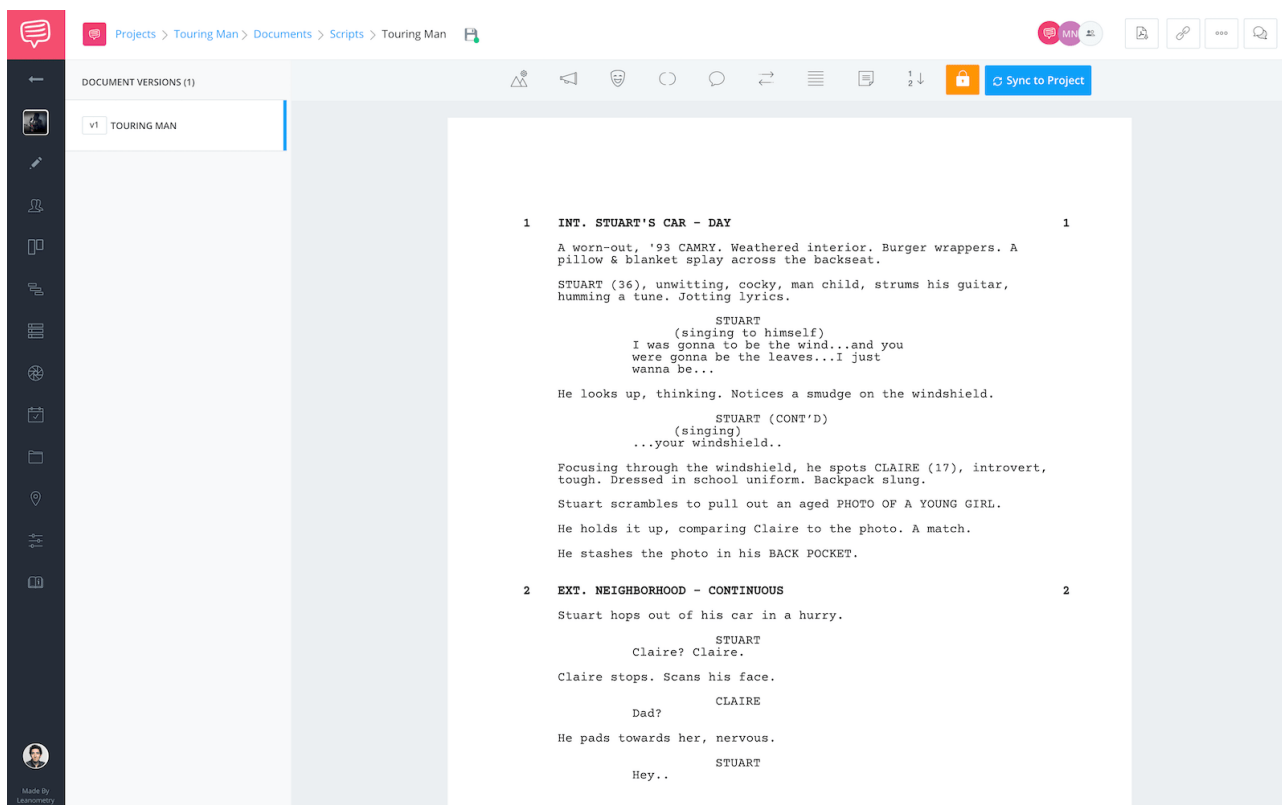


Figura 11 - A interface dos softwares *Final Draft*, *WriterDuet* e *Celtx*.

Mesmo assim, para ter certeza de que em termos de extensão narrativa, a escrita estava próxima da escalonagem de proporção que estas plataformas oferecem – de uma página de roteiro por minuto de filme (COMPARATO, 2000) – produzi o sétimo tratamento de *Memória Impura* na plataforma Celtx. Desta forma, uma vez encerrado este projeto, poderia levá-lo de forma efetiva ao mercado, fosse em apresentações para possíveis produtoras interessadas, ou na inscrição de editais e mecanismos de fomento à produção audiovisual.

Qual não foi minha surpresa ao perceber que ao final desta adaptação não estava tão longe do planejado, permanecia nas noventa e quatro páginas, porém, em cento e trinta e duas sequências. Mantive a mesma duração do enredo, porém, aumentando a velocidade do seu desenvolvimento, com mais sequências e cortes entre si. A formatação adotada até então, não era um problema, mas sim, uma solução. Não tive custos para escrever no Microsoft Word, ao contrário do que precisei investir para obter uma licença de uso da

plataforma Celtx. Ao rever as anotações dos acervos de meus estudos, lembrei-me que as minhas escolhas até esta etapa não vieram ao acaso. Desenvolvia esta formatação de roteiro desde minha graduação, aonde deixo aqui o mérito aos Professores Dr. João Massarolo e Dra. Josette Monzani pelo aprendizado.

Apresentado assim os princípios teóricos, os primeiros ajustes e escolhas técnicas que envolveram o processo de adaptação do livro *Memória Impura* para um roteiro de longa-metragem, darei início, no capítulo seguinte, a um estudo detalhado sobre este resultado em si, analisando sua definição estética, sua estrutura narrativa e construção das suas personagens, que entre recortes, ambivalências e intertextualidades, levaram-me de fato a chegar ao resultado inicialmente apresentado.

CAPÍTULO 7: O SÉTIMO E ÚLTIMO TRATAMENTO DE *MEMÓRIA IMPURA* – A HISTÓRIA QUE EU CONTEI.

7.1 – Quando o fim volta ao início: a sinopse de uma história, a sinopse final de uma trajetória.

Somente ao chegar nesta fase do projeto pude ter a certeza de poder afirmar algo que até então não havia dado tanta importância: o livro *Memória Impura* não é o meu objeto de estudo, mas sim algo que conduziu a construção desse, a sua adaptação para um roteiro cinematográfico, apresentado no início desta tese. Esta, definitivamente, construiu-se como o trajeto, o processo desta escrita. Processo este que ao meu ver, não cabe sob os parâmetros dos estudos da crítica genética (SALLES, 2010), visto que faço uma abordagem autoral, um olhar para o meu trabalho enquanto uma reflexão, e não uma crítica, sobre o trabalho de Luiz Vadico. Percebi que só pude desenvolver esse olhar enquanto escrevia a minha obra, o meu processo criativo. Mas afinal, qual seria de fato essa história que quero contar? Considerando-a de berço científico, somente após a sua apresentação e a discussão detalhada do seu processamento metodológico, é que julgo aqui pertinente trazer uma análise do seu discurso.

Em uma breve aproximação à tradição da escrita cinematográfica, antes de enveredar por cada ponto, por cada detalhe do roteiro, apresento aqui sua *storyline* e sinopse, para que se tenha visão do seu conteúdo como um todo, e assim elementos da estrutura narrativa, experimental, e não clássica, não soem como uma desatenção de minha parte. Sendo assim, considero como o **enunciado** (grifo nosso) que define o mote do roteiro de *Memória Impura*: em um império devastado, sobreviver é um dos desejos mais íntimos.

Mesmo contrário ao cinema taxonômico, defendido por autores como Ricky Altman¹⁵⁰, arriscaria em dizer que este enunciado decorre do fato do roteiro remeter à um enredo *multiplot* (COMPARATO, 2000), aonde há um elemento em comum entre todas as suas unidades intranarrativas¹⁵¹, oriundas dos distintos contos da matriz textual de origem. Sendo assim, não adoto um efeito que atinge uma personagem, e posteriormente, dá origem ao conflito, como na *storyline* de uma narrativa clássica. Aqui há um senso comum, a dor e o sofrimento, que atingem a todos, constantemente. Desse enunciado parto, abaixo, para a **sinopse** (grifo nosso) do roteiro:

Em frentes de batalhas épicas sempre há vencedores e perdedores. Impérios e territórios são tomados. Homens são mortos, escravizados pelo poder, por uma política opressora. Mas e quando não há as preliminares dessas condições? Quando o sofrimento é onnipresente, o que fica do passado? O que fica da História? *Memória Impura* vai a uma época qualquer, em um império devastado por intermitentes tempestades de areia. Um local desértico, com ínfimas condições de sobrevivência; um império estagnado por anos, aonde o status social cedeu lugar à anarquia do inconsciente coletivo.

Nesse império, não há mais nada a ser feito. Há apenas uma letargia que consome e corrói, principalmente, nossas principais personagens: Firmino, um perverso escravo; Lívia, uma decadente Imperatriz; Eucadimio, um jovem estudante; Failandes, um inocente e explorado agricultor e Tarpeia, uma novata devota religiosa. Só lhes restam realizar os seus desejos mais íntimos, mais impuros, que carregam há tanto tempo em suas memórias. Assim, normas, padrões, ou status sociais cedem espaço para a busca incessante de respostas que até então eles não tinham encontrado.

Todos têm a necessidade de agir, mesmo que sem rumo, mesmo que sem um futuro traçado. Aqui, eles não medem as consequências dos seus atos. Agem. Sem medir as

¹⁵⁰ Op. cit. p.142;

¹⁵¹ Como, por exemplo, apontado anteriormente nos filmes de Alejandro González Iñárritu. Op. cit. p.220;

consequências, ainda que tenham que tirar a própria vida, ou a vida dos seus próximos. Caberá a nós, lidarmos com estes fatos, dos quais, não sairemos ilesos. Levaremos como lembranças, que quando menos esperarmos, ecoarão em nossos nervos do presente, como marcos de nossas histórias, que passaram por nossas memórias. Guardados em nosso íntimo, como que encobertos por uma devastadora tempestade de areia.

7.2 – A afirmação dos elementos estéticos dominantes.

Retomo então o meu experimentalismo, desviando mais uma vez, do que seria esperado de um típico processo criativo cinematográfico. Nesta etapa, em um prólogo, julgo mais relevante abordar os principais elementos estéticos deste roteiro do que prosseguir com o desenvolvimento, ou estudo de um argumento. No enunciado acima, esses elementos já marcam sua presença, e por ocuparem uma macroestrutura na obra como um todo, acabam por reverberar no fluxo da narrativa. A delimitação de fronteiras espaciais¹⁵², atrelada ao calor, o clima árido e desértico auxilia-me em um situar próprio e único de personagens, mas tão impreciso quanto a intersecção de distintas paisagens históricas¹⁵³ do livro de Luiz Vadico. Gostaria, porém, de abordar aqui a funcionalidade de uma das minhas escolhas, até então pouco discutida: a presença da areia.

Mais do que construtora do espaço diegético, do que catalisadora dos conflitos – por soprar em tempestades, ferir as personagens, e fazê-las expurgar os seus traumas mais íntimos – a areia na adaptação de *Memória Impura* é promovida à função de instância narrativa. Ela promove o transcorrer do tempo, apresentando, ou encobrendo fatos sensoriais, materiais ou imateriais; ela impulsiona o deslocamento das personagens,

¹⁵² Op. cit. p.202;

¹⁵³ Op. cit. p.120;

promovendo até interligação, ou até mesmo o isolamento dos núcleos narrativos¹⁵⁴. Retomando o uso de recortes audiovisuais enquanto referenciais deste processo, afirmo que tomei como base a mesma utilidade que a areia tem no longa-metragem de Andrucha Waddington, *Casa de Areia* (2005)¹⁵⁵. Nele, Vasco de Sá (Ruy Guerra), morre ao invadir terras de escravos, nos lençóis maranhenses em 1910. Só resta à Áurea (Fernanda Torres), sua esposa, acompanhada da sua mãe, Maria (Fernanda Montenegro), lutar para sobreviver e fugir desse local que não lhes pertence.

Como no início do roteiro, aqui a areia recebe e desestabiliza as personagens. Quando soprada pelas tempestades, essa areia entrelaça e sobrepõe distintos elementos da narrativa, ao fazer surgir e desaparecer os escravos por todos os seus espaços diegéticos, cobrir e descobrir a casa que Vasco construiu na ocupação, avançando e retrocedendo o tempo do enredo, chegando ao ponto em que não distinguimos mais mãe e filha, Áurea e Maria. Ao longo do desenvolvimento desse mecanismo, a degradação vivenciada pelas personagens também é responsável por ocultar suas origens¹⁵⁶, sobretudo das protagonistas. Sabemos apenas que essas possuíam algum status social pelos trajes que vestem, os quais com essa degradação, deixam de ter alguma função de signo ou alegoria, sublimando-as de fato à paisagem onde estão. Tal qual a estratégia que empreguei a partir do segundo tratamento, ao unificar o figurino de minhas personagens sob a túnica de algodão.

¹⁵⁴ Como a intersecção de Firmino no evento Júnia e Drusus, ou o isolamento e a condenação do escravo em sua caixa de acrílico;

¹⁵⁵ Casa de Areia. **IMDB – Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0373747>>. Acesso em: 02 fev. 2019;

¹⁵⁶ Informação essa que acaba não esclarecida até o final do roteiro de Elena Soarez;



Figura 12 - A areia enquanto instância narrativa do filme *Casa de Areia*.

Em *Casa de Areia*, Áurea e Maria, gradativamente, tornam-se livres para que em meio ao caos que vivem, tenham a oportunidade de realizar os seus desejos mais íntimos, como quando Áurea e Massu (Seu Jorge), um escravo, transam sob a luz da lua cheia. Vejo nesta catarse também, um indício, ou até mesmo, um referencial de que a ambivalência mímica adotada em meu texto, trouxe funcionalidade para a minha narrativa.



Figura 13 - Áurea, Massu e a ambivalência mímica de *Casa de Areia*.

Do livro *Memória Impura*, as ações de catarse das personagens, advindas da sobrevivência nas condições em que vivem, ou do que vejo como a sustentação ou a subversão das suas ambivalências mímicas, são em meu roteiro mantidas. Em seu texto de origem, cabe ao leitor lidar em sua imaginação com tamanho impacto, ação esta a qual o próprio Vadico considera necessária, como comenta em seu posfácio:

Respeito muito o leitor e, às vezes, fico constrangido por algumas cenas que descrevo. No entanto, elas são tão necessárias quanto quaisquer outras. Como comentei anteriormente, esses contos são para mim realidades que se instauram. Eu os vejo em sua plena crueza. Nem sempre é fácil lidar com isso (VADICO, 2012, p. 211).

A necessidade destas cenas, foi preservada, como pode ser percebido na sinopse anteriormente apresentada. Trata-se de uma manutenção que não mede suas consequências para com o outro em cena, e é responsável por garantir conflitos de amplo espectro que sustentam e garantem o desenvolvimento de todo o meu roteiro. Ainda que até o final desta tese não tenha garantia efetiva das filmagens deste roteiro, não considero a garantia desse impacto como algo que possa intervir de fato nas filmagens desta história. Pelo contrário, o dar corpo para a violência e para a imoralidade sempre esteve presente na história do cinema. Ainda que algumas produções precisaram de certa forma ocultar esse processo, ao enfrentarem conjunturas como a do Código Hays¹⁵⁷, essa visibilidade, sobretudo, quando abordada em roteiros adaptados da literatura marcaram produções por materializarem na tela, algo íntimo ao pensamento do até então leitor, dessas obras.

Essa transposição textual, cada vez mais nua e crua, reverbera em novas obras da contemporaneidade. Trago como exemplo *Saló, ou os 120 dias de Sodoma* (*Salò o le 120*

¹⁵⁷ O Código Hays (oficialmente *Motion Picture Production Code* ou Código de Produção de Cinema) foi um conjunto de normas morais aplicadas aos filmes lançados nos Estados Unidos entre 1930 e 1968 pelos grandes estúdios cinematográficos (PEREIRA, 2012).

giornate de Sodoma, 1975)¹⁵⁸, de Pier Paolo Pasolini e *A Filosofia na Alcova* (2017)¹⁵⁹, de Rodolfo Vázquez e Ivam Cabral¹⁶⁰. Ambos os filmes são adaptados de obras do Marquês Sade, trazem diálogos intertextuais com outros autores e não se eximem de mostrar de forma clara e direta todo o conteúdo que seus textos de origem tinham como objetivo abordar. Mesmo que seus respectivos espaços diegéticos tenham sido deslocados do referencial de Sade, o fato de Pasolini estar na Itália fascista de Mussolini, Vázquez e Cabral na capital paulista do século XXI, em nada os impediu de abordar o questionamento do limite da tortura na representação da arte. Vale lembrar que, apesar de ser uma produção independente, o filme de Vázquez e Cabral foi aclamado pela crítica¹⁶¹, permanecendo por mais de cinquenta semanas em cartaz no circuito nacional¹⁶², tornando-se de fato não só um impulso, mas um referencial para o meu trabalho.

¹⁵⁸ *Salò o le 120 giornate de Sodoma*. **IMDB – Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0073650>>. Acesso em: 03 fev. 2019;

¹⁵⁹ *A Filosofia na Alcova*. **IMDB – Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt7894158>>. Acesso em: 03 fev. 2019;

¹⁶⁰ Os mesmos diretores de *Hipóteses para o amor e a verdade*. Op. cit. p.215;

¹⁶¹ ARCANJO, Miguel. Com orgia, *A Filosofia na Alcova* é filme corajoso e livre. **Blog do Arcanjo**. Disponível em: <<https://blogdoarcanjo.blogosfera.uol.com.br/2017/11/17/critica-com-orgia-a-filosofia-na-alcova-e-filme-corajoso-e-livre/>>. Acesso em: 03 fev. 2019;

¹⁶² *A Filosofia na Alcova* | Trailer Oficial. **Vimeo**. Disponível em: <<https://vimeo.com/225415173>>. Acesso em: 03 fev. 2019;



Figura 14 - Pasolini, Vázquez, Cabral e a materialização da tortura na adaptação de Sade para o cinema.

7.3 – Sobre as principais personagens condutoras da narrativa.

Antes de enveredar pelo detalhamento analítico final do roteiro, atingido no sétimo tratamento da adaptação, creio que convenha neste momento também um estudo detalhado das suas principais personagens. Estas, pela forma que o enredo adquiriu, trabalham com a condução coletiva e divergente de um arco narrativo, fazendo jus, ou ao

menos levantando questões sobre o fator *multiplot*¹⁶³ anteriormente apresentado. Pela concomitância e intersecção de valores pelas intranarrativas do roteiro de *Memória Impura*, creio que conceitos construídos em *A Jornada do Herói* (1989), de Joseph Campbell, e a *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1928), de Vladimir Propp não se adequem a este trabalho.

Nos cinco contos selecionados para a minha adaptação, diferentemente da sua matriz textual de origem, há a compressão de cinco protagonistas distintos, em um mundo adverso, nem um pouco pacato ou comum. O que move esses sujeitos são interesses extremamente individualistas, aonde a morte por vezes divide espaço com a estagnação sob condições adversas de sobrevivência. Não há nenhuma possibilidade para qualquer tipo de redenção moral. Posso assim dizer que em meu processamento narrativo, a beleza poética criada por Vadico não ressurgiu nem mesmo frente a maior atrocidade criada. Na versão cinematográfica de *Memória Impura*, a violência surge e ali fica. Da sua inflamação advém personagens complexos e ambíguos que ao reverberarem seus anseios, levam seus coadjuvantes a agirem, estes então, promovem o fluxo e o desenvolvimento narrativo. Longe de qualquer comparativismo com o processo criativo de Luiz Vadico, mas sim, para a compreensão desse mecanismo, apresento a seguir – conforme ordem de aparição – os perfis dos protagonistas, bem como episódios específicos dos quais os submeti ao longo de todo o enredo.

Mais do que uma biografia, como proposto pela maioria dos manuais de roteiro, a qual cria fatos não necessariamente indispensáveis para um roteiro, vejo esses episódios como um mecanismo probatório da funcionalidade narrativa adotada, mesmo que, trazendo informações repetitivas para o desenvolvimento textual desta tese. Foi através da sua construção que pude embasar e entrelaçar os principais pontos internos do roteiro, e o que das suas narrativas seria adaptado.

¹⁶³ Op. cit. p.252;

7.3.1 – Firmino.

Com o passar da escrita, mais precisamente entre o quinto e o sexto tratamento do roteiro, pude perceber que a violência almejada com a delimitação das fronteiras do espaço diegético não atingiria o seu potencial, se antes não fizesse uma amostragem laboratorial de quem vivenciaria aquele local e o que resultaria suas ações. Chamo de laboratorial este processo de construção de Firmino, não só pelo caráter performático, e por toda sua ambivalência mímica construída gradativamente ao longo da trama. Mas também, pela essência metalinguística sobre a qual ocorreu esse procedimento.

O fato de colocar o escravo, dentro de um estúdio, sendo torturado diante de um operador de câmera buscou indiciar que na esfera imagética, há um meio de se adentrar o lado interno da personagem, de modo impessoal, mas forçoso. Uma via que pode transferir ao futuro espectador do filme a responsabilidade de julgar suas ações. Pois, a minha pretensão não era esclarecer, logo de início, o porque um escravo de porte atlético e saudável, estava ferido¹⁶⁴. Mas sim, pegar essa caracterização e torna-la ainda mais dúbia ao sinalizar que ele se portaria enquanto vítima da sua classe e condição social. Para esta análise, bem como as das demais personagens do roteiro de *Memória Impura*, aponto o meu próprio processo metodológico: uma vez que presentifico os conflitos da trama (BHABHA, 2013), no roteirizar a paisagem da *mise-en-scène*, vejo nesta produção de presença (GUMBRECHT, 2009), a epifania, o imediatismo para a catarse dos conflitos como algo mais relevante para a construção das personagens. Ao meu ver, em um viés antropológico, etnográfico, o seu comportamento e desenvolvimento em cena, no roteiro de *Memória Impura*, é muito mais relevante do que a construção da sua biografia, para justificar os seus atos (COMPARATO, 2000, p.109). Aproveito a oportunidade para levantar a seguinte questão: por qual motivo inúmeros manuais de roteiro julgam imprescindível escrever a biografia da personagem, se na morfologia da construção narrativa julgam

¹⁶⁴ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 1 – Op. cit. p.14;

inadequado tempos verbais no passado, adjetivações e elementos gramaticais correlatos (HOWARD; MABLEY, 1999)?. Preza-se por um discurso que mostre apenas aquilo que será visto, algo que de fato não segui.

Os assassinatos em série cometidos por Firmino não necessariamente se originam da sua submissão. A agressividade e a histeria que lhe foram dadas, ao isolá-lo em sua condenação, fisicamente, lhe faz projetar o seu desejo mais íntimo: a vingança¹⁶⁵. Tudo isso, dentro da sua mente psicótica, que flui dentro da sua ambivalência mímica, nas mais variadas situações. Como quando ele carrega lenha diante de Lúcio Marcio, sem sequer ser notado. Para o uso da sua *voice over* como um dialogismo contra as ações da sua *mise-en-scène*, mais uma vez retomei meus referenciais audiovisuais. Tomei como base para a funcionalidade deste recurso narrativo a série *You* (2018)¹⁶⁶, exibido na plataforma Netflix. Nela, para Joe Goldberg (Penn Badgley), um tímido gerente de uma livraria, só resta recorrer ao *voice over* para expor seus pensamentos mais sórdidos ao espectador da sua jornada. Goldberg apaixona-se de forma obsessiva por Guinevere Beck (Elizabeth Lail), uma escritora fracassada, que luta para manter seu aparente sucesso nas redes sociais. E é nesse jogo de dialogismos identitários, na mais autêntica manipulação das ambivalências mímicas, que Goldberg consegue desmontar as aparências de Beck, pelo o que está em seus perfis na web, e se apossar do seu novo amor.

Mesmo que para isso ele tenha que matar o adicto namorado da jovem Benji (Lou Taylor Pucci), trancando-o e o torturando no **alto e amplo depósito de acrílico** (grifo nosso) que preserva o estoque da livraria contra as traças. Adaptado do livro homônimo de Caroline Kepnes, o projeto da série que não havia conquistado a crítica em sua curta

¹⁶⁵ Este é um, dentre os vários exemplos, que endossam a aplicação dos eixos temáticos comuns elencados no início desta adaptação – o desejo e a morte. Op. cit. p.161;

¹⁶⁶ *You*. **IMDB – Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt7335184>>. Acesso em: 04 fev. 2019;

temporada pela televisão, passou por uma reestruturação narrativa, aonde prezou pelo seu próprio experimentalismo, e não necessariamente uma fidelidade a sua matriz de origem, tornando-se uma das produções de maior acesso no Netflix¹⁶⁷.

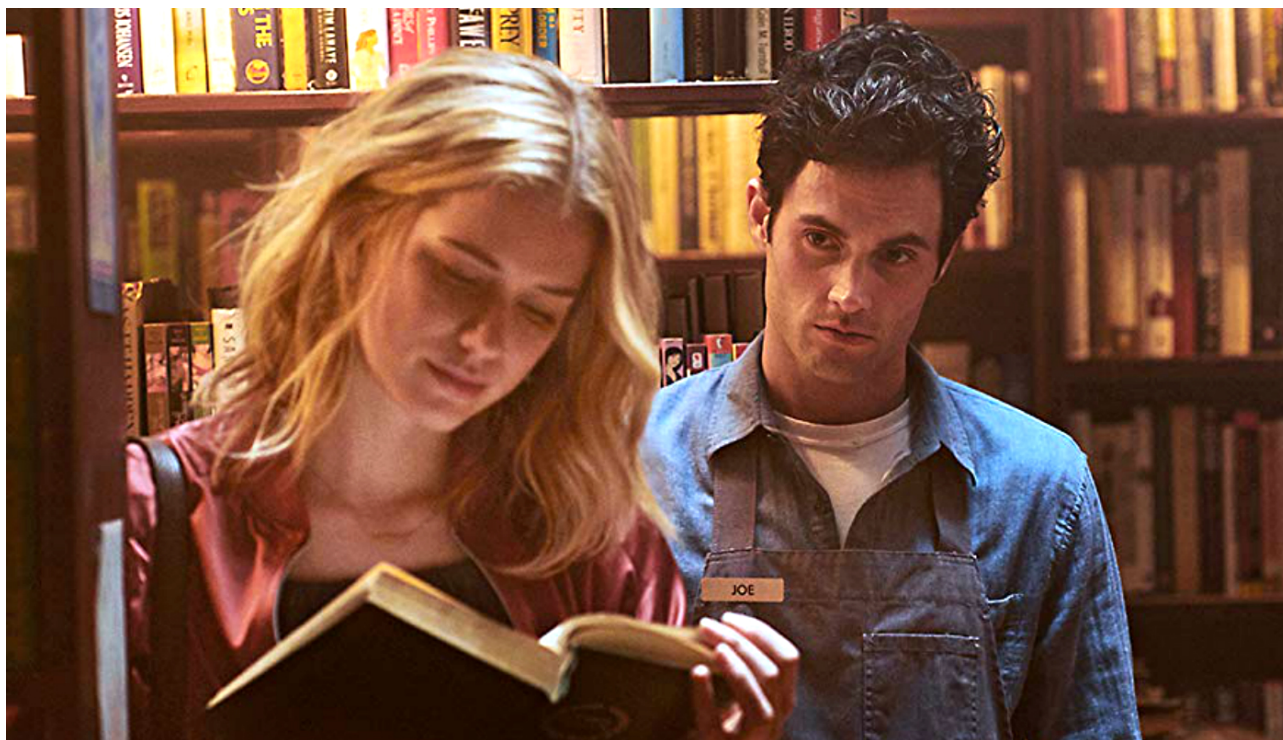


Figura 15 - A adaptação, o experimentalismo e a performatividade no seriado *You*.

Por não deter o mesmo conhecimento historiográfico com o qual Vadico embasa os suas personagens e o universo que as rodeia, busquei no próprio campo da realização audiovisual, elementos que permitissem a minha releitura do seu discurso. Dentre diversos elementos mitológicos presentes no livro *Memória Impura*, à câmera coube a função de Cérbero, o cão guardião da porta dos infernos que nos cede uma fresta para observar os pensamentos das suas personagens¹⁶⁸. No roteiro, não trabalho só a inserção do sujeito no espaço diegético para levá-lo ao limite da sua ambivalência mímica. Mostro, em

¹⁶⁷ *You*. **Netflix**. Disponível em: < <https://www.netflix.com/title/80211991>>. Acesso em: 06 fev. 2019;

¹⁶⁸ Op. cit. p.206;

primeiros planos e *closes* (RODRIGUES, 2002), os detalhes de quem, ou o quê, está ao seu redor.

No caso de Firmino, por exemplo, há um certo fetiche ao ver os lábios agonizantes de Fábria Cornélia¹⁶⁹. Estes sempre excessivamente maquiados, prometendo algo aos escravos que jamais foi cumprido, no momento da morte da matriarca, beiravam o limite entre a dor e o prazer. Mas qual seria o realismo desta situação limítrofe? Uma vez que no roteiro indico a sua captação em primeiro plano (RODRIGUES, 2002), esta situação não poderia ser “uma espiada” na fresta dos pensamentos do escravo? Preferi não buscar respostas, mas sim deixar esta questão em aberto para o meu leitor, ou quem sabe, futuro espectador do filme. Tomo como referencial funcional desta questão um outro recorte que trago para este estudo: o momento em que Ricky Fitt (Wes Bentley) encontra Lester Burnhan (Kevin Spacey) morto, no filme de Sam Mendes, *Beleza Americana* (*American Beauty*, 1999)¹⁷⁰. Mendes, soube trabalhar no roteiro de Alan Ball¹⁷¹ exatamente está dúvida: não fica claro se Ricky sente prazer em ver Lester morto, no caso pelo seu pai; se Ricky, por ser um *videomaker*, acha bonita a imagem do sangue escorrendo pelos azulejos brancos da cozinha, ou se Ricky, de fato, estava apaixonado por Lester, como muitas cenas do filme tentaram demonstrar.

¹⁶⁹ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 46 – Op. cit. p.44;

¹⁷⁰ Beleza Americana. **IMDB – Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0169547>>. Acesso em: 05 fev. 2019;

¹⁷¹ *Beleza Americana* surge de uma adaptação do próprio Ball sobre seu projeto: uma peça teatral homônima, concluída, mas não lançada, em 1990;



Figura 16 - O primeiro plano e a ambivalência do olhar da personagem em *Beleza Americana*.

Essa incompreensão do que Firmino é, ou do que ele, esteticamente, traz para a narrativa do roteiro volta a aparecer em outras ocasiões. E nesta trajetória faço suas modulações sobre as mais distintas instâncias narrativas, abrindo frestas para expor não só os seus pensamentos, mas também para invadir os pensamentos de outras

personagens. Reiterando que impuro não são só essas divagações, impura é a construção desta estética como um todo. Exemplifico estes procedimentos, com mais uma sequência do sétimo e último tratamento do roteiro. Como quando apenas a *voice over* de Firmino invade o encontro da alta sociedade na casa de Drusus, pai de Tarpeia¹⁷².

Fábia Cornélia está presente no evento, em uma indumentária que ressalta sua ostentação vazia diante de um núcleo social que não lhe pertence. Nem mesmo Lúcio Marcio consegue disfarçar o ridículo desta situação. Coube ao discurso de Firmino invadir a *mise-en-scène* e ratificar essa informação, para dali impulsionar sua trajetória para a aniquilação da sua antagonista¹⁷³. O desconforto causado pela inserção desta instância narrativa também foi útil para apresentar Tarquinio Clavo na trama, um dos propulsores dos conflitos de Tarpeia¹⁷⁴.

Esse mesmo desconforto, no caso do próprio Firmino, ocorre também sobre um outro aspecto: a construção do seu próprio nódulo, na estética do roteiro, remete a um *leitmotiv* que sempre busca lembrar o seu futuro espectador os frutos da sua ambivalência mímica, a situação limite de estar entre o desejo e a morte, em um tom totalmente oposto. Mesmo ferido, em vias de ficar soterrado e sem ar, sendo observado como uma fera domada em um experimento – aqui, metalinguístico, cinematográfico – Firmino é movido pela ironia, pelo sarcasmo e pela nostalgia. Não precisa de um narrador para contar os seus fatos, o que vale é, sempre que voltamos a sua condenação, sermos impactados pelo prazer que ele sente, mesmo na sua posição de vítima. À propósito, ocuparia ele este cargo, mesmo pedófilo e assassino?

¹⁷² Memória Impura 7º Tratamento Seq. 73 – Op. cit. p.59;

¹⁷³ A voz de Firmino invade também o momento em que Tarpeia está no templo da torre central, no aguardo da visita de alguém da sua família, antes que se inicie seu novo grau de devoção. No intuito de questionar a sua culpa por ter se entregado a sua fé, inclui o monólogo de Firmino em que ele fala sobre os frutos que homem colhe pelo seu caráter, pelas decisões que toma. Esta construção textual torna-se multifuncional a partir do momento em que atende as questões existenciais de Firmino, e a depressão de Tarpeia pela sua solidão, por ter abandonado sua família. Memória Impura 7º Tratamento Seq. 106 – Op. cit. p.83;

¹⁷⁴ Como veremos no estudo desta personagem, ainda neste capítulo;

O roteiro de *Memória Impura* busca não trabalhar o juízo moral das suas personagens, mas sim como estas, em especial Firmino, tem um comportamento que pode subverter princípios da linguagem cinematográfica clássica. A falta de clareza, ou a impureza que permeia suas ações, sejam elas em *flashbacks* (RODRIGUES, 2002), ou não, sempre nos jogam de volta para situações que não estão claras, no intuito de atentar que o processo de construção identitária pode transpor e retomar fronteiras (BHABHA, 2013), próprias e individuais, na sua relação com o outro.

Carmila, a assistente de Firmino, seria sua cúmplice ou sua antagonista? Qual a garantia temos que após a morte de Fábila Cornélia, ela não estaria ciente dos planos do escravo, até porque, também foi vítima de exploração¹⁷⁵. E Firmino, sabendo que ela tinha ciência de todos os seus planos, teria realmente esquecido de avisar que o jantar de Lúcio Márcio estaria envenenado? Não tenho a pretensão aqui de buscar respostas, mas sim, somar cada vez mais elementos que dão a oportunidade de um eventual futuro espectador do filme ser cativado a refletir sobre todos os conflitos narrativos aqui desenvolvidos.

Esta instabilidade na jornada da personagem busca demonstrar que ela funciona em todos os momentos, esteja Firmino masturbando-se enquanto é torturado ou, sentindo-se ameaçado no velório de Fábila Cornélia. Desta ameaça, surge Lucila¹⁷⁶, filha de Lúcio Márcio, única integrante da família que não lhe dá um voto de confiança. Mas, consegue desestabilizá-lo de tal forma, que Firmino atrasa o ataque do seu maior alvo, para tirar a vida dos seus filhos. Antes, no entanto, ele toma certeza de que seu território estará livre. No velório, chora a morte da matriarca da família, e não lhe é dada nenhuma atenção. A ponto de que indico a câmera nesta ocasião, como a principal responsável por relatar sua

¹⁷⁵ *Memória Impura* 7º Tratamento Seq. 90 – Op. cit. p.73;

¹⁷⁶ *Memória Impura* 7º Tratamento Seq. 96 – Op. cit. p.75;

situação: somente ela tem contato com este ensaio performático, e comportamental. Assim como somente ela tem acesso ao detalhamento do seu assassinato.

O estupro de Curtius e Marcius¹⁷⁷, filhos de Lucila, expressa na narrativa a possibilidade de buscarmos outros caminhos para a escrita cinematográfica. Se pensarmos na realização desta cena em si, tal qual sua proposta em seu livro de origem, seriam inúmeros os problemas de produção – desde a área jurídica, por ter que contratar advogados, consultores e lavrar inúmeros documentos na vara da infância, até cinematográfica propriamente dita, a qual requereria uma preparação de elenco especializada para atores mirins. Se pensarmos no senso comum de clássicos do cinema, advindos da adaptação literária, há casos em que a amostragem dos fatos seria irrefutável, e a essência literária seria resgatada com o uso excessivo do *voice over*, como por exemplo, ocorre nas diversas cenas de violência sexual do filme *Tess*, de Roman Polanski, adaptado do livro homônimo de Thomas Hardy¹⁷⁸.



Figura 17 - A *voice over* e o resgate literário no filme *Tess*.

No intuito de, não só ressaltar os aspectos instáveis da criação da personagem, mas também de apontar que a escrita cinematográfica eventualmente pode ser adjetivada e introspectiva, optei por realocar este fato ao depoimento, ao performático, como em tantas

¹⁷⁷ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 102 – Op. cit. p.79;

¹⁷⁸ Op. cit. p. 138;

outras ocasiões, na prática, e na teoria, aqui já foram apresentadas. O objetivo não foi o de preservar a moral e o bom costume, até porque outras cenas de violência foram mantidas. No caso de Firmino, nesta cena em especial, a ambivalência mímica atinge um estado sólido e qualitativo do seu discurso, ao passo que passamos a compreender o motivo dos seus ferimentos, e ter certeza da construção do seu comportamento, somos obrigado ainda a lidar com um novo elemento inserido na narrativa, o filete de areia que enche a caixa de acrílico, o prólogo do seu fim.

Este final, porém, mais uma vez é postergado, ao presentificar no enredo a retomada do embate entre Lucila e Firmino. Ela, ao dar falta dos seus filhos, ameaça-o. Ele, acuado, volta a envenenar a refeição dos convidados como havia planejado. Então, de modo mais agressivo e performático, volto a realocar este conflito para o depoimento, a confissão do escravo, o qual da fúria em ter deixado de ser o centro das atenções, vai ao raciocínio frio, estratégico e histérico, mais do que nunca ambivalente na mimese das suas ações. Desgoverno, mas não perco o controle da narrativa: Firmino relembra quando esfaqueou Lucila. Até que todos fugiram e o deixaram só, tal qual ele permaneceu em meu texto. Fato proposital por no meu experimentalismo, acreditar que a linguagem cinematográfica possa sim nem sempre ser clássica, e assim, apresentar o interno, o impuro, os pensamentos das suas personagens, sob um ponto de vista próprio, sem depender do embasamento imagético.

Este embasamento, no desenvolvimento das personagens, ganha destaque no discurso apenas quando atinge uma poética visível e indispensável como quando Firmino consegue chegar ao quarto de Lúcio Márcio. Lá, Carmila encontra-se em seus últimos instantes de vida, e do escravo é ordenado tirar a vida do seu proprietário. Ordens. Naquele instante era o que ele não mais aceitaria. Firmino ao decidir não matar Lúcio, mas sim, torturá-lo, embasa não só a sua construção, como também os aparatos narrativos adotados até o final da sua participação na trama. A impureza da sua memória está na poética do

seu discurso, nos múltiplos pontos de vista o qual nos permite ler o seu último crime como a gênese do seu fim na trama, ou “o quadro perfeito jamais pintado” (VADICO, 2012, p.128). Ao imprimir brutalmente a imagem de Firmino morto, dentro da caixa de acrílico soterrado, é que somente então tomamos consciência que ele assassinou, mas também ao final do roteiro, dialogicamente, também foi assassinado.

7.3.2 – Lívia.

Apesar de, neste processo de adaptação, a inclusão de Firmino ter ocorrido somente em um momento posterior, entre o quinto e o sexto tratamento, alterando o início da narrativa, posso dizer que nesta, a presença de Lívia sempre teve o seu lugar preservado. Durante muito tempo, na trajetória da transposição textual a Imperatriz foi considerada como uma potência máxima, convergente de todos os conflitos das intranarrativas do enredo. Mas, percebi que ao colocar o escravo ao seu lado, teria uma liberdade maior para testá-la nos mais diversos fluxos do desenvolvimento narrativo.

Lívia, também ambivalente, sórdida e perversa, necessita estar inserida na paisagem, pois somente assim consegue expor seu íntimo, quando nessa perverte e tortura o outro. Optei por não trabalhar sua criação em um isolamento imagético, metalinguístico, como feito com Firmino. Na minha leitura de *Folhas Secas de Outono*, é a paisagem que a agride, forçando-a a liberar os seus mais impuros desejos, sendo esse mais um modo operacional da ambivalência mímica aqui explorada. Considerando o roteiro de *Memória Impura* como um todo, no caso de Lívia, esse modo, ou essa força surge de um vetor físico que parte do espaço diegético, direcionando-a a se montar sobre um mecanismo dialógico de defesa, a concomitância dos seus valores os quais impulsionam suas ações, desejos e intenções. Mesmo que a participação de Lívia não se estenda ao longo de todo roteiro, ao moldá-la desta forma, busquei ressaltar que as catástrofes naturais que antecedem esses

acontecimentos, diante de outras personagens, também poderiam anunciar algo que estivesse por vir.

A complexidade deste mecanismo abre uma fresta na construção de Livia a qual ela aparenta lidar há muito tempo: aponto, mas não determino, que o seu envelhecer é uma ameaça ao seu poder. Não tenho interesse em seu passado, mas sim em evidenciar em como sua condução até a delimitação da fronteira, valoriza esse seu registro de modo complexo e conturbado. De início, basta seu monólogo interior (STANISLAVSKI, 2015) ser apresentado, não há a necessidade de ser esclarecido¹⁷⁹, que a ameaça do seu poder por si só, com a chegada de Diana ao enredo já se torna instaurada. Tamanha é a sordidez de Livia, que, não vejo a necessidade de colocá-la diante da sua própria imagem. A câmera é a sua confidente, é quem mostra o seu reflexo, de forma distorcida, impura, não clara, para que baste apenas a serva – dona de uma beleza nem tão vistosa – para desordená-la.

Nesta sequência¹⁸⁰, na verdade, o que dá tônus ao conflito, não necessariamente é a falta de libido de Livia, mas sim sua dificuldade de comunicação, da construção da sua união com Augustus. Ele, bonachão, mas acuado, viu em Diana a chance de ter o que com sua mulher não conseguia: instinto, gesto, contato, verdade. O conflito desta cena não era o luto de Augustus, como Deodato, o secretário da família, havia sido informado. O conflito desta cena é, entre suas protagonistas não ter diálogo e sim a ostentação de um poder vazio, sem alicerces para ser mantido, por muito tempo prolongado. Tempo este, efetivamente cruel, que entre dilatações, efemeridades e conturbações desse tempo narrativo impactou o desenvolvimento de todos, neste núcleo dramático. No dia seguinte, Livia sonhou com os seus bons tempos, recordou seus bons momentos ao lado de

¹⁷⁹ Efeito este o qual busquei construir com o seu absorto olhar ao horizonte até sua chegada à torre lateral 1. Memória Impura 7º Tratamento Seq. 4 – Op. cit. p.15;

¹⁸⁰ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 7 – Op. cit. p.17;

Augustus, chegando ao ponto de acreditar que naquela manhã, sob o belo sol ao lado de fora da torre lateral 1, seu jovem imperador a aguardava¹⁸¹.

Considero que para a Imperatriz, essa suspensão da descrença (BORDWELL, 2008), seja mais um vetor do espaço diegético que tenha impulsionado sua procura por reacender o amor de Augustus. Lívia ainda dentro desse contexto fantasioso, banhou-se, era necessário reacender sua chama feminina de ser mulher. E cada vez mais, ela tinha imagens de Augustus em sua mente. Ela estava revigorada. Trouxe ao seu ambiente um ar fantasioso, que lhe tornava cada vez mais mulher. Ledo engano, ao entrar no quarto¹⁸² de Augustus, descobriu que este havia passado a noite com Diana, ele realizou até então o que não havia feito. E assim, um novo vetor do espaço impulsionou-a de volta ao seu isolamento, sob um ar quente e tórrido, mas assombroso, queimado pelos braseiros.

Então Lívia, de volta ao seu quarto, em seu isolamento performático, na **mimese do seu gesto** (AUERBACH, 2013, grifo nosso), nua, toca o seu corpo, busca reconhecer assim um dos lados do seu dialogismo, da sua ambivalência, que nesta ocasião estava mais afluído. Uma intervenção do espaço que cito aqui, é a intervenção do vinho, que na subversão do meu experimentalismo, em especial na trajetória de Lívia, entra sem respeitar qualquer preceito de realismo ou continuidade da linguagem cinematográfica clássica, para lhe impulsionar o recobrar da consciência, e coloca-la na trilha do seu desenvolvimento narrativo. Lívia bebe, veste seus trajes e volta para enfrentar os seus conflitos.

Um outro modo operacional do vetor espacial, o qual procurei desenvolver, foi não só a sua provocação sobre o sujeito, mas também um potencial omnidirecional desorganizador da sua diegese, aonde muitas vezes a câmera foi buscada com um

¹⁸¹ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 10 – Op. cit. p.19;

¹⁸² Cabe enfatizar aqui, que não só nesta cena, mas em todo o meu roteiro o isolamento das personagens em seus respectivos quartos, em leitos isolados, está além de algum registro ditado pela História Antiga, ou pela moral do cinema clássico. Nesses ritos, considero haver as condições ideais para a convergência e a tomada de consciência das principais dores e anseios que levam todos a agir, colaborando com o fluxo do enredo;

distanciamento quase que brechtiano¹⁸³. No primeiro contato entre Livia e Diana, logo após o adultério, a Imperatriz assim o fez para anunciar a trama da sua vingança, aonde na sequência seguinte, ainda movida pelo isolamento performático; entre o seu gesto, o toque e o vinho, ela ordenou a Deodato assassinar a serviçal. Era necessário que ela mantivesse sua ambivalência mímica, mesmo que só por um instante, para que entrasse em uníssono com os outros sujeitos até então criados¹⁸⁴. Instantes depois, sua fragilidade tornaria a surgir como um caminho sem volta.

Como exemplo, aponto a ocasião em que Augustus tentou uma reaproximação, mas sem sucesso. Nesta ocasião, levei-o ao extremo na questão do limite entre o conflito e ausência de diálogo. Ambos os Imperadores necessitavam, foram forçados a suportar este limite, ao serem colocados para caminhar em torno da torre lateral 1¹⁸⁵, como uma única oportunidade que teriam para discutir a relação, tencionei-os a retomar mais uma vez a ostentação do poder e a desordem. Ali a verdade não era necessária, era “política. Sempre política” (VADICO, 2012, p. 140). Para a construção deste recurso, recupero aqui mais um referencial audiovisual. No filme *Dolls* (2002)¹⁸⁶, de Takeshi Kitano, Sawako (Miho Kanno) e Matsumoto (Hidetoshi Nishijima), casal protagonista da trama, chegam a se amarrar em uma corda para reatarem a relação matrimonial, mas diante dos costumes orientais, ambos não abrem mão dos seus valores e não conseguem solucionar a crise existente entre eles.

¹⁸³ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 24 e 25 – Op. cit. p.31-32;

¹⁸⁴ Não somente neste momento, mas ao longo de todo o processo da adaptação, gradativamente, tomei consciência que ao transferir a função da biografia de uma personagem, para a caracterização de mecanismos que impulsionassem sua relação com o outro, era necessário ter em mãos todos estes fatores para literalmente misturá-los ao longo de toda a trama. Tendo assim, mais um respaldo de que essa tornaria-se impura, fazendo jus ao seu título;

¹⁸⁵ Fato que ocorre mais de uma vez, trazendo para o processo desta adaptação a aplicação do *leitmotiv* cinematográfico;

¹⁸⁶ *Dolls*. **IMDB – Internet Movie Database**. Disponível em: < <https://www.imdb.com/title/tt0330229>>. Acesso em 12 fev. 2019;



Figura 18 - A performatividade do conflito e a ostentação da ambivalência em *Dolls*.

No roteiro de *Memória Impura*, o vetor espacial sobre as personagens também é responsável por alterar a performance dos seus tempos narrativos. Performance esta aonde a ambivalência mímica é mantida, mas obtenho a liberdade de me afastar da matriz textual adaptada, e ainda assim, ressaltar um potencial de dramaturgia tão relevante quanto, em meu roteiro. Digo isso, porque nessas operacionalidades temporais nem o depoimento, a confissão para a câmera, ou o *voice over* são necessários. Como exemplo, cito quando Lívia, entre dias, noites e *time lapses* (RODRIGUES, 2002) assistiu o desfilir definhante e performativo de Diana. A modelagem desse tempo narrativo, subvertendo qualquer relação com a linguagem cinematográfica clássica, nada mais fez do que colocar minha protagonista enquanto passiva, espectadora da solução dos seus conflitos¹⁸⁷. Ressalto que essa passividade foi criada no intuito de desgovernar, mais uma vez, o fluxo

¹⁸⁷ *Memória Impura* 7º Tratamento Seq. 35 – Op. cit. p.38;

narrativo, tanto que ela perdurou por mais sequências, até resgatar novamente a figura masculina para o meu espaço diegético.

Em um primeiro momento pela redenção, ou até pela exclusão da culpa, Diana apresenta seu novo pretendente, o belo Sempronius. Sua beleza em meu texto, não veio ao acaso, e sim, com o objetivo de inverter os papéis, colocar as figuras femininas e antagonistas, não mais submissas, mas sob o escopo ativo do desejo, predadoras da carne. Um novo jogo, aonde a ambivalência mímica, fez do gesto, um anúncio para a modulação dos conflitos subsequentes. Livia, ao apalpar Sempronius, sobretudo, sua genitália, não deixar de ostentar o seu poderio, diminuindo Diana em seu discurso. Ela é uma imperatriz que pode tomar a carne alheia. A serva, não passaria de um carrapato, aproveitador de toda a carne do outro¹⁸⁸. Mais degradada do que nunca, Diana é retirada do local por Sempronius, e Livia recebe então a sua carne: Augustus, triunfo do seu desejo, fruto da sua vingança.

Para Livia, uma efêmera oportunidade de recuperar o seu mais sincero amor. Considero esse ponto efêmero, pois retomo uma outra interface da figura masculina como meio de desestruturar sua trajetória, como meio de cortar os olhares que até então o casal imperial não trocava. Deodato vem informar que o desjejum deles entraria com atraso pois uma grave infecção havia atingido todas as servas da família. Vale ressaltar que o humor instaurado nesta ocasião também não veio ao acaso, trata-se de uma acentuação do que foi criado no seu discurso textual de origem (VADICO, 2012, p.143), aqui instaurado em um rompante de maior agressividade, com o qual busquei recolocar Livia em uma posição submissa. Esta nova modalidade vetorial das ações pode permitir à personagem buscar um outro caminho para a realização dos seus desejos. Esta seria a chance de Livia não ser posta ao limite com Augustus, do caminhar incessante com este, na tentativa de se construir algum diálogo. O caminhar agora seria para a troca de carícias, longe de valores, posturas

¹⁸⁸ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 36 – Op. cit. p.38;

e identidades. Não havia para quem daquele império Livia ostentar aquilo que ela não era. Ao transar com Augustus só lhe restou sorrir e confidenciar para a câmara sua tão sonhada conquista¹⁸⁹.

Da maturação desta submissão aloquei Livia na tentativa de mais uma retomada da ordem, ou reconstrução da imposição da sua identidade vazia. Sem deixar de lado a interferência dos vetores espaciais no desenvolvimento dos seus conflitos. Livia ao retornar mais uma vez para o quarto de Augustus, sentia-se mulher, sem a necessidade de ostentar o seu poder. Estava longe dos servos e escravos da família. O realismo fantasioso reacendia a sua chama, o desejo da sua carne. Mas, mais uma vez o quarto estava vazio. Livia, ao estar inserida neste universo fantástico, não muda sua reação, apenas retorna pelos corredores da torre. Neste evento, o seu desejo enquanto sua força motriz na trama, faz com que a sua ambivalência mímica de Imperatriz ressalte apenas um dos seus aspectos, não por isso, interferindo no desenvolvimento das suas ações. O modular destes valores deu-me a oportunidade de criar outras variações dos seus conflitos ainda não experimentadas. Neste torpor da personagem, ela, ainda em seu trajeto, ao deparar-se no quarto das servas com Augustus, Deodato e Sempronius assistindo a agonia de Diana, soube levar ao seu mais íntimo a satisfação da sua vingança¹⁹⁰.

Aproveitei este estado de espírito atingido, para que em seu isolamento performativo, no toque do seu corpo, na mimese do seu gesto, ela retomasse sua essência ainda mais sórdida. Agora não seria só o sexo oposto uma ameaça, qualquer um que fosse de encontro aos seus propósitos seria sua vítima. Assim, inseri Eunice uma das servas sobreviventes ao mal que havia atingido as serviçais. Essa que lhe amparou logo após a descoberta da sua traição, entra a partir de então como condutora do desenvolvimento de Livia.

¹⁸⁹ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 38 – Op. cit. p.41;

¹⁹⁰ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 44 e 45 – Op. cit. p.43-44;

A Imperatriz, torna-se pensativa, não sabe ao certo o que havia atingido Diana: de fato uma fatalidade? Resultado das ordens dadas à Deodato? Ou resultado de alguma trama de Augustus para livrar-se de culpa do que cometeu? Ao internalizar estes questionamentos da personagem, consegui dar-lhes um maior destaque ao colocá-la mais uma vez em um ciclo de isolamento performativo. Em seu caminhar em torno da torre 1, Livia estaria livre para refletir sobre estas questões sem mostrar indícios da fragilidade da sua identidade. Nesta ocasião, Diana a procurou diversas vezes por clemência, e Eunice sempre era chamada para lhe livrar o caminho¹⁹¹.

Vejo na repetição deste trajeto, literalmente cíclico, circular, o surgimento de um vetor espacial que impactou Livia de tal forma, que desta ressurgiu novamente o seu instinto de poder, desta vez não tão ambivalente, mas sim em sinestesia com sua diegese. Da repetição até a exaustão, Diana chegou ao seu limite e em um grau máximo de histeria, nua, correu por toda torre 1, até cair ao chão, definhar e morrer¹⁹².

Nesta nova situação optei por também expor Livia em uma situação limite, não em um isolamento performativo, mas sim, em um convívio forçado com Augustus. Ameaçada, ela exige que o velório de Diana seja feito do lado de fora da torre 1, mas não por isso a poupei das ameaças e intervenções do ambiente sob o seu comportamento. Cantos, rezas e a fumaça dos candeiros invadem a sacada onde está o casal. A tensão desta cena está na contenção da Imperatriz, em não reagir até o momento em que Augustus tenta ir até o local, mas acaba impedido pela Imperatriz¹⁹³. Ao reduzir ao máximo os diálogos, ressaltando a descrição cênica deste momento, consegui chegar a um clímax máximo aonde pude criar um novo desvio cênico no isolamento performático, na mimese do gesto de Livia.

¹⁹¹ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 50 e 51 – Op. cit. p.46-47;

¹⁹² Memória Impura 7º Tratamento Seq. 52 – Op. cit. p.47;

¹⁹³ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 53 – Op. cit. p.47;

Ao surgir novamente, sozinha, nua e dormindo, busquei criar em meu discurso, com toda essa somatória estética, a possibilidade do questionamento dos fatos, da verossimilhança do ocorrido: até que ponto meu enredo não seria, totalmente ou em partes, uma memória impura desta minha personagem? Entre a suspensão da descrença e o esclarecimento dos fatos, optei por não buscar respostas, ou soluções: nesta ocasião Livia acorda mais bela¹⁹⁴, sem o rancor, ou as marcas do tempo estampadas em seu semblante. Todos então, passam a notar as novas marcas de reinserção da Imperatriz na trama. Ela passa a ser um vetor de transformação do espaço, ao caminhar em torno da torre 1, busquei reconstruir o seu poder, ou até mesmo, o impacto que surge da sua beleza, capaz de ocultar todo o drama anteriormente vivenciado. A criação dessa ocultação vinda de uma poética sórdida, quase que anestésica, tem por objetivo literalmente limpar o espaço, para que novos conflitos sejam inseridos da fronteira delimitada. A tentativa de compreensão das mudanças de Livia cede, abruptamente, passagem para um outro fato inesperado. Enquanto o casal de Imperadores despede-se para o retorno à origem, Deodato informa Livia que ela não tem culpa. Diana havia falecido somente pelo medo do que ela poderia sofrer. Embora fique assim, o conflito principal deste núcleo resolvido, a soma desta outra informação, novamente, afasta a trama de qualquer enlace com o realismo, bastando, ao meu ver, Augustus esclarecer que o que rodeava o casal até então eram “os deuses sorrindo” (VADICO, 2012, p.152).

7.3.3 – Eucadimio.

Foi ao final da adaptação de *Folhas Secas Outonos*, que percebi que os fatores criados para o desenvolvimento das personagens poderiam sofrer modulações que colaborariam com o fluxo do desenvolvimento da narrativa. Uma destas questões, em especial, era o isolamento performático como construtor do discurso e significado pela

¹⁹⁴ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 55 – Op. cit. p.48;

mimese do gesto. Qual seria o impacto deste fator, já explorado individualmente com Livia e Firmino, quando abordado de modo coletivo? Desde as inúmeras leituras realizadas para a determinação dos temas comuns de *Memória Impura*¹⁹⁵, reparei que a coletividade em *O Filósofo*, poderia ser algo explorado com mais atenção.

Por mais individualista que sejam os processos de descobertas de Eucadimio, seu protagonista, considero que o seu desenvolvimento só foi possível por seus enlaces e relações com seus coadjuvantes ao longo da narrativa. Ao contrário de *Folhas Secas de Outono*, o vetor não surge do espaço para interferir, ou aflorar os conflitos das personagens. Ao longo da adaptação procurei instaurar na atuação conjunta de Eucadimio, Panfílio, Menandro e Euxímo a percepção do espaço e de valores que lhes eram impostos, para escrever indícios de que a câmera, sobre este núcleo, poderia percorrer distintos pontos de vistas e as mais íntimas fronteiras de cada personagem¹⁹⁶.

A construção desta funcionalidade só foi possível, sobretudo para Eucadimio, na medida em que criei uma subfronteira física, dentro da limitação diegética inicialmente apresentada. Ao colocá-lo junto com seus coadjuvantes isolados em um outro espaço, um dos extremos do alto da montanha, obtive uma maior liberdade com relação ao eu lírico do meu texto de origem, e inserir assim, esta minha personagem dentro da dinâmica da escrita cinematográfica¹⁹⁷. A prioridade aqui era não construir um conflito claro e esclarecido, mas ressaltar a potência que a imagem tem, quando trabalhada desde o roteiro, em criar o ponto de vista próprio e imagético da personagem, sendo esse por si só capaz de atuar no desenvolvimento de uma narrativa.

¹⁹⁵ Op. cit. p.161;

¹⁹⁶ *Memória Impura* 7º Tratamento Seq. 11 – Op. cit. p.20;

¹⁹⁷ Visando estabelecer uma maior clareza do espaço geográfico criado no roteiro, bem como a relevância da sua altitude para o isolamento das personagens no desenvolvimento da trama, a partir do sétimo tratamento optei por substituir o termo “planície” por “alto da montanha”;

No caso de Eucadimio, esse auto recorte, desde sua primeira sequência, sobrepunha-o sob diversos valores – como a sua beleza – os quais direcionavam para si a atenção e, conseqüentemente, a função de protagonista. Ao passo que assim, as demais personagens, mesmo que advindas de núcleos sociais distintos, tendo opiniões, costumes e valores próprios, em uma fronteira intradieética, tiveram a possibilidade de serem trabalhadas em uma ruptura mais assertiva das suas respectivas ambivalências mímicas. Não só Eucadimio, mas todos os presentes no alto da montanha estariam livres para experimentar o que ainda lhes era totalmente desconhecido. Mesmo a relação homoafetiva sendo um costume comum na Grécia Antiga (ANDRADE, 2017), como retratado no livro de Vadico, procurei não caracterizar Eucadimio como fruto dessa condição histórica, social e normativa. Em seus conflitos, o contato, ou a descoberta do novo foi o mais relevante. Tomo como referencial para tal situação a criação e o desenvolvimento de Gabriel (Fabio Audi), no filme de Daniel Ribeiro, *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014)¹⁹⁸. Neste, Leonardo (Gilherme Lobo), amigo de Gabriel é cego, tendo que por questão de sobrevivência saber como lidar com o mundo que o cerca. Leonardo descobre-se homossexual, apaixonando-se por seu amigo. Longe de um olhar libertino, mas sim, livre, sincero e aberto ao novo, a narrativa faz de Leonardo mais do que um guia para Gabriel enfrentar suas situações adversas na diegese aonde estão inseridos: uma escola particular da classe média de São Paulo. É quando os jovens estão isolados, e sem qualquer diálogo, que a mimese dos seus gestos ilustra a descobertas desses novos sentimentos para os dois.

¹⁹⁸ Hoje eu quero voltar sozinho. **IMDB – Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt1702014>>. Acesso em: 19 fev. 2019;



Figura 19 - O isolamento e a descoberta das personagens de *Hoje eu quero voltar sozinho*.

O lidar com estes fatores internos e intimistas, diante das condições físicas mais adversas, seria a peça chave para o fluxo do desenvolvimento dos seus conflitos. No caso de Eucadimio, somente após a sua apresentação, na fronteira intradieética – o alto da montanha - é que pode determinar as condições por onde percorreriam esse desenvolvimento. Na liberdade dada às personagens moldei as relações afetivas como um triângulo amoroso, o qual ao longo da narrativa, pode adquirir consistência e mostrar os seus extremos. Eucadimio admirava Eleanto, este, mostrou-se recíproco. Panfílio sentia-se diminuído por não ser admirado pelo mesmo. Eucadimio ao notar a reação do seu Professor, sente-se culpado, por de certa forma interferir no desejo dos seus amigos. Ele, então, decide abandonar a aula, mas por Eleanto é perseguido.

Procurei caracterizar sua fuga pelas vielas do vilarejo¹⁹⁹, como um retorno às fronteiras inicialmente traçadas, uma tentativa de livrar-se da culpa que sentia, sem saber que dali em diante estaria frente à novos conflitos. Eucadimio deveria saber como lidar

¹⁹⁹ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 12 – Op. cit. p.21;

internamente com liberdade dadas aos sentimentos e objetivos mais íntimos, quando estes seriam contrários às expectativas daqueles que estavam ao seu redor, em especial, sua família.

Eucadimio, ao retornar para sua casa, acreditava que estava livre, que havia conseguido se esconder de Eleanto. Sob sua família, mesmo em um ambiente austero, teria a proteção de todos. Inclusive de Evilásia, sua galinha de estimação, que veio até as proximidades lhe receber. Mas, qual não foi sua surpresa, ao notar que Eleanto estava lá, rodeando as imediações. Tentando seduzi-lo, ele lhe ofereceu uma ameixa, mas o jovem ao quase cair sobre suas tentações, acabou salvo pelo grito da sua mãe.

Em *O Filósofo*, uma outra ocasião em que o coletivismo adota o performático na mimese dos gestos, ocorre quando Eucadimio entra em sua casa e eu apresento pela primeira vez sua mãe²⁰⁰. Na intimidade com o filho, em sua *mise-en-scène*, ela não só não oculta nenhum lado da sua ambivalência de valores, como o oprime quando este exprime seu desejo de largar as aulas de Filosofia. Estas, também não eram o que ela queria, mas a mesma preferiu manter-se literalmente quieta, estagnada em seu lugar, em uma oposição passiva ao patriarca da família.

Conviver em família era um rito, sobretudo, performativo, no qual Eucadimio estava forçosamente incluído. Para a noite que estava próxima, sua mãe tira das suas costas uma ampla manta, estendendo-a no chão, onde todos juntos passariam a noite. Na família de Eucadimio, havia, porém, uma outra presença que nem ele mesmo notava ou interagía. Seus irmãos gêmeos e caçulas, Afrânio e Caterpes, têm a função de entoar que mesmo no coletivismo performático, há um alicerce individual que conduz o objetivo de cada um. A mimese do gesto, nesta interação, preza pela relação com o próximo, e desta gerar os rompantes de novos conflitos. Quando Afrânio e Caterpes entram em casa, eles não recebem qualquer tipo de atenção ou interação, enfatizando assim a funcionalidade deste

²⁰⁰ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 14 – Op. cit. p.23;

mecanismo. Este é um, dos vários exemplos, de que em *Memória Impura* o individual impera, mesmo quando em um *fade out* (RODRIGUES, 2002), a Mãe de Eucadimio dá indícios da apresentação do seu pai, aonde novas modulações de conflitos surgiriam²⁰¹.

Antes, porém, aproveitando o fluxo narrativo não-linear adotado preferi desestabilizar um pouco mais Eucadimio para um fato ainda não tão explorado: a reação de Panfílio no último encontro onde todos estiveram presentes com Eleanto. Sendo assim, de volta ao alto da montanha, sobre as pedras que sombreavam o local onde eles tinham aula, Panfílio e Eucadimio se encontram. Esta sequência, ao meu ver, é a qual o diálogo torna-se mais imprescindível para o fluxo e desenvolvimento narrativo. Apliquei sobre este encontro o máximo da intervenção da paisagem sobre as personagens, selando-as sob uma letargia a qual o verbalizar, sobrou como único meio de comunicação. Quando questionado se era o responsável por ter entregue o caminho da sua casa ao Professor, Panfílio volta enfatizar a beleza de Eucadimio, sendo esta a responsável por tirá-lo do objetivo de aproximar-se de Eleanto.

Eucadimio torna-se mais confuso em seus sentimentos. Ao passo que faz de tudo para negar o argumento de Panfílio, de reconhecer sua aparência, beleza ou identidade, na liberdade que a solidão os ofereceu, encontrei as condições ideais para mais um experimento do protagonista. Eucadimio beija Panfílio, este não se sente contradito em seus argumentos até o momento. Pelo contrário, deita-se no colo do seu amigo e ambos permanecem ali, por um longo período buscando compreender seus respectivos sentimentos. Mas não encontram respostas²⁰².

Eucadimio volta a buscar a proteção da sua casa, no entanto, não esperava que novas adversidades estariam por vir. Nos arredores estava o seu Pai, um frustrado agricultor, que não havia tido estudos, e que apostava em seu filho todas as suas

²⁰¹ *Memória Impura* 7º Tratamento Seq. 15 – Op. cit. p.24;

²⁰² *Memória Impura* 7º Tratamento Seq. 18 – Op. cit. p.26;

frustações. Antes mesmo que Eucadimio pudesse se aproximar, Eleanto surge novamente a sua frente, conversa com o seu Pai. O Pai e o Professor trocam sorrisos. Eleanto ao notar a presença de Eucadimio, afasta-se. O seu pai lhe vem com uma sentença única, um julgamento direto e assertivo. Ele havia negociado sua entrega ao Professor, Eucadimio seria seu aprendiz, inclusive carnal, como o costume anteriormente citado²⁰³.

Neste ponto da trama, mais uma vez optei por um não esclarecimento das informações, entremeando este à ambivalência mímica das personagens. Da descrição do Pai de Eucadimio, um agricultor de porte atlético, era de se esperar a predileção do seu filho enquanto mão de obra para a família. Mas esse, em seu discurso, vê em seu filho a realização de algo que ele não foi, um filósofo. Enquanto Eucadimio, entre todos seus novos desejos e sensações, entre o que sentiu e despertou em Eleanto, e por fim descobriu sentir por Panfílio, deveria saber internamente como lidar com essas sensações, e externamente, como demonstrar respeito por seu pai.

Mesmo que formando um diálogo, tracei esta relação na minha adaptação em indícios de planos e contraplanos (RODRIGUES, 2002), aonde pudesse isolar as personagens e destacar estes sentimentos. Considero neste artifício o potencial que a direção de fotografia e a decupagem, desde o processo da escrita do roteiro, têm em colaborar com o desenvolvimento do fluxo narrativo, gerando ao final resultados de extrema importância para o enredo como um todo. Destaco como referencial, e exemplo, deste processo as relações trabalhadas entre Oliver (Armie Hammer) e Elio (Timothée Chalamet), por Luca Guadagnino e Sayombhu Mukdeeprom, diretor e fotógrafo, do longa-metragem, adaptado do livro homônimo de André Aciman, *Me chame pelo seu nome* (*Call me by your name*, 2017)²⁰⁴

²⁰³ Op. cit. p. 279;

²⁰⁴ Me chame pelo seu nome. **IMDB – Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt5726616>>. Acesso em: 20 fev. 2019;



Figura 20 - A decupagem, o coletivo e o isolamento performativo de *Me chame pelo seu nome*.

Retomemos a adaptação. Em mais uma noite de rotina de Eucadimio, toda família entra para o interior da sua casa, Afrânio e Caterpes são ignorados, e a mãe lá, mais uma vez, inerte e submissa em suas atividades, abre a manta ao centro da casa para o descanso da família. O que Eucadimio não esperava desta vez é ser acordado de madrugada, antes mesmo do sol raiar. Seus pais chegaram a um consenso, ou ao menos em um consentimento, de que era necessário entregar o jovem aos ensinamentos do filósofo. Todos acordam, Afrânio e Caterpes novamente saem de casa sem serem notados. A Mãe de Eucadimio lhe dá o mínimo de alimento para sobreviver, seu Pai tem pressa em colocá-lo para fora de casa. O foco aqui era desestruturar a personagem para sua entrega ao mundo, ao espaço diegético até então construído, daí a necessidade de fazê-lo caminhar até sumir no horizonte²⁰⁵.

²⁰⁵ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 21 – Op. cit. p.30;

Ao voltarmos para um dos extremos do alto da montanha, o espaço intradieético inicialmente criado, procurei demonstrar que todas as personagens estavam sob as mesmas condições: o abatimento por uma noite de sono mal dormida. Assim, ao retomarmos o experimento e a liberdade dos desejos mais íntimos entre Eleanto, Menandro, Euxímo, Panfílio, e em especial, Eucadímio, poderia ter certeza de que todos partiriam do mesmo estado neutro, do mesmo ponto de partida de atuação. Alguns direcionamentos foram adicionados para o desenvolver desta ocasião, para que Eucadímio ganhasse destaque sobre o que estava por vir. Ao passo que ele logo se perdeu por admirar a beleza do seu Professor. Menandro dormiu, Euxímo não conseguia compreender o tema dos ensinamentos, já Panfílio anotava tudo compulsivamente. Não bastou muito tempo para Eleanto perceber que era observado por Eucadímio. O jovem então afastou-se da aula, sob o pretexto de comer o que sua mãe havia lhe dado, quando na verdade, seu objetivo era negar tudo aquilo que sentia. Eleanto e Eucadímio se beijam, ocasião a qual pude retomar o performático no roteiro. Ao passo que Eucadímio afasta-se, para compreender o ocorrido, Eleanto sente-se rejeitado, some no horizonte, sem sequer lhe dar a chance de obter uma resposta do garoto.

Aproveitei-me então, para mais uma vez, afastar-me da linguagem clássica, tornando a câmera, confidente do garoto, ele só não queria que aquele beijo terminasse, precisava de mais tempo para compreender aquele sentimento ainda não vivenciado, não compreendido. O que Eleanto e Eucadímio não haviam notado é que ao fundo, Panfílio havia acompanhado todo o ocorrido²⁰⁶, e que este seria o responsável por um dos meus principais conflitos. Dias depois, na aula seguinte, todos estavam lá, exceto Panfílio. Eucadímio, mesmo abalado pelas repreensões do seu pai – que assim como em outras ocasiões, invadiu o roteiro com o uso do *voice over* – novamente desestabiliza o espaço experimental e intranarrativo das aulas de Eleanto para ir atrás de Panfílio. O Professor,

²⁰⁶ Fazendo jus ao conceito da *mise-en-scène* bordwelliana até então adotada neste meu estudo. Op. cit. p.139;

que acreditava que com o apoio do Pai de Eucadimio, tinha a sua relação com o jovem garantida, é tomado pela reação de Eucadimio, e sem pensar em seus outros alunos, ou na relação, no experimento de sentimentos e sensações que poderia ter com eles, abandona o local.

Foi deste estágio de Eucadimio que impulsionei, mais uma vez, o fluxo do desenvolvimento da narrativa. Esse, novamente correu pelas imediações das fronteiras da diegese, para que então, apresentasse pela primeira vez na trama, a casa de Panfílio. Mais do que informativo, ou uma instância narrativa, o servo que o recebe na porta da casa da família, tem neste momento, a função de ilustrar o status familiar do coadjuvante. Um dos subconflitos aqui construído seria a distinção das classes sociais entre Eucadimio e Panfílio, distinção essa que seria ultrapassada se o amor deles fosse concretizado, concluído. Mas, optei aqui, por novas interseções capazes de acentuar ainda mais o seu existencialismo, e consequentemente reverberá-lo por conflitos em meu enredo já enunciados, mas não integralmente resolvidos. O servo informa que toda a família já procurava por Panfílio. Caberia à Eucadimio então adentrar essa jornada, para que ao menos se igualasse aos que já estivessem envolvidos nesta etapa, essa seria a saída mais imediata para demonstrar o seu amor por Panfílio

O jovem não esperava, porém, que mais uma vez seria tomado pelo inesperado, por algo que o desviasse, mesmo que temporariamente, dos seus objetivos. Ao cair da noite, durante a trajetória da sua busca ele encontra nas vielas do vilarejo Eleanto, que aos prantos, tenta suborná-lo, revertendo a negação que havia recebido de Eucadimio. Por mais que ele tenha sentido algum afeto por seu Professor, desde sua sequência anterior, ele já tinha seu objetivo concluído, de fato seguir o seu amor por Panfílio. Ele não só negou Eleanto, pela tentativa de tê-lo persuadido, mas deixou-o só, seguindo em seu caminho²⁰⁷.

²⁰⁷ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 29 – Op. cit. p.35;

Eucadimio retorna para sua casa, e por seu Pai, aos brados, é recebido. Novamente busquei afastar-me da relação de fidelidade a minha matriz textual de origem. Anulei todos os diálogos aqui previsíveis. Bastou um direcionamento imagético em meu roteiro, para assim encaminhar o que precisava ser visto. O jovem, sozinho, por si só já demonstraria ter negado todas as expectativas do pai. Então, como resultado, propus uma retomada do coletivismo performático, desta vez mais incisivo, mais agressivo. Toda a família, sobre o regime patriarcal, seria cúmplice do Pai de Eucadimio. Este, que havia desrespeitado seus desejos e expectativas, mais do que nunca deveria ser punido. Quanto a representatividade desta situação, sem a necessidade de verbalizá-la, trago mais um referencial. No cinema contemporâneo, uma situação bem semelhante ocorreu na adaptação do livro *A Cabana* (2008)²⁰⁸, de William P. Young, o qual deu origem ao filme homônimo de Stuart Hazeldine. Neste, Mack Philips (Carson Reaume) ainda jovem é espancado por seu pai Willie (Tim McGraw) por não seguir os preceitos religiosos os quais lhes foram dirigidos. Diante da inércia da sua família, e sob forte tempestade, Mack é espancado pelo pai, o qual no filme, em sua adaptação foi liberto do seu dogma textual evangélico de origem. Bastaram a decupagem e a direção de fotografia de Declan Quinn para evidenciar na trama, a ambivalência mímica na qual a personagem estava inserida.

²⁰⁸ *A Cabana*. **IMDB – Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt2872518>>. Acesso em: 22 fev. 2019;



Figura 21 - A ambivalência mímica e a decupagem do protagonista no filme *A Cabana*.

Eis que em meu enredo o performático é promovido à autarquia de redenção. Mesmo de porte atlético, o Pai de Eucadimio é posto na mesma posição da sua mãe. Afrânio e Caterpes são convocados para a única ação que lhes são de relevância na trama: colocar Eucadimio para fora de casa. O estado atingido por seus pais, para muitos, pode ser visto como uma repreensão, mas esta estagnação, ao meu ver, é um estímulo para que meu protagonista venha a agir na sequência seguinte²⁰⁹. No beiral da casa, sob a companhia dos seus animais de estimação, Eucadimio não dorme, pelo contrário, conduzo-o em um

²⁰⁹ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 30 e 31 – Op. cit. p.36;

flashback para que ele relembre todos os momentos vividos com Panfílio. E então acumule forças, para que no raiar do sol volte a agir.

Singelas são as mudanças da paisagem ao seu redor. O local onde Eleanto ministrava seus ensinamentos, continua o mesmo, porém, vazio. O calor e as tempestades de areia não cessam, pelo contrário, ganham força, e, indiretamente, levam Eucadimio a buscar resposta para um vazio que repentinamente o assola. O pior ainda estava por vir, ao retornar para casa de Panfílio, já era tarde, ele havia chegado apenas para o velório do seu, agora amado, amigo. Menandro o aguardava, tomado pela mais profunda dor. Se quer tinha condições de interagir com os que estavam ao seu redor, e Eucadimio seguiu só, para velar Panfílio. Neste caso, o isolamento lhe ofereceu uma última oportunidade de despedida. O amor, o sexo que eles jamais poderiam ter, somatizei entre o **desejo e a morte** (grifo nosso), na representatividade do deitar os dois, nus, juntos por uma única e última vez. Reitero, optei por um velório não dramático, mas sim inerte, e desconexo das condições que os demais familiares ali, ao lado de fora viviam, sob as condições adversas, em nenhuma ocasião interrompida, suspensa ou acabada.

Ao se despedir, Eucadimio, retorna para o exterior do velório, sem outra saída, pelo pouco que fala, pelo seu silêncio gradativamente construído, logo mais, ele estaria como os seus pais, como os demais moradores do vilarejo, como os pais de Panfílio. Bastava apenas, para finalizar, sepultá-lo sob um rito de consciência. Mais uma vez, retornei-o ao inalterado local das aulas. Tudo havia acabado. Não havia mais uma fronteira intranarrativa, ou a liberdade de internamente, algo novo experimentar. Eucadimio então me trouxe a resposta, ignorou a câmera para que o fluxo da narrativa pudesse passar.

7.3.4 – Tarpeia.

Do seu conto homônimo, Tarpeia entrou na adaptação com diversos propósitos, mas há um em especial que conduziu todo o seu processo de criação e adaptação, com relação a sua matriz textual de origem. Se Livia, já senil, madura e formada, em *Folhas Secas de Outono*, trouxe ao espaço diegético desta escrita uma desordem, para dessa, gerar o fluxo do desenvolvimento da narrativa, Tarpeia, tal qual Eucadímio, absorveu deste espaço os principais elementos que atuariam em sua formação identitária. Para que esta organização em sentidos opostos obtivesse um maior destaque em meu enredo, propositalmente, optei por trocar o nome desta minha protagonista. No livro de Vadico, ela também tem o nome de Livia, fato que me impediria de não só esclarecer este propósito, mas poderia tornar a minha narrativa não-linear e confusa.

Esclarecida esta questão, também acho conveniente dizer que, dentro da adaptação, a construção de Tarpeia não abandona o isolamento performático, a mimese do seu gesto como mecanismo de direcionamento da sua construção, dos elementos que formarão sua identidade e até mesmo sua ambivalência até o final da narrativa. Dentro da fronteira diegética construída, Tarpeia nunca se enquadrou aos padrões esperados da sua sociedade, tanto que julguei necessário ressaltar a sua condenação por algo cometido, logo no início da sua apresentação²¹⁰, para que em uma narrativa cíclica, pudesse construir, justificar e embasar toda esta sua participação. Arrisco em dizer que sua ambivalência mímica, acabou como algo que lhe foi imposto, e seu conflito seria justamente, em sua trajetória de vida, tornar-se mulher e lidar com esses valores, os quais não aceitaria.

Direcionei-a, propositalmente, não para o melhor início de trajeto da sua formação. Júnia, sua mãe, vítima do regime patriarcal local, não lhe era de contato íntimo, afetivo. Estática e não impositiva em seu discurso, acabou cedendo passagem para as sacerdotisas

²¹⁰ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 59 – Op. cit. p.50;

locais como referencial identitário²¹¹. Para Tarpeia, ao assistir o ritual dessas, quando criança, instaurei-lhe a religião como um voto de obediência católico, mesmo que sua devoção impedisse a sua formação de forma concreta e sólida como ela queria, como ela sentia o que era tornar-se mulher. O tempo passa, e não por falta de informações no enredo, ela deixou de mudar de opinião. Pela imaturidade, ou até mesmo pela jovialidade de Tarpeia, ela não assimila as informações que a Velha Senhora lhe passa²¹². Está certa somente de que diante da torre central, a qual observou até então sua chama, está diante de um caminho possível que responda as inadequações que sente pelo mundo que a cerca. Ela sabia que deveria se entregar, só não sabia ao que, ou a quem. O impuro aqui, deve-se ao fato de ter lhe dado a convivência do seu pai, para que ela mesmo fosse livre para explorar o que, ou quem chegasse ao seu contato.

Passado esse momento de apresentação e conscientização da personagem, direcionei-a à apresentação da sua família, para que essa incompatibilidade fosse melhor desenvolvida. Aqui, não só tornei a ambivalência de Drusus, o seu pai, melhor esclarecida, como a pontuei como um dos mecanismos que incitadores dos futuros conflitos. Ele, que privilegiava sua filha, em detrimento dos demais, fazia questão de tratá-los também como propriedade material, tal qual suas terras em que era agiota, dos combatentes da sua nação em guerra. Para ostentar esse status, o qual não tinha, Drusus abduzia sua família para eventos sociais, onde todos eram obrigados a demonstrar aquilo que não eram²¹³. Enquanto não amadurecia, Tarpeia tinha como fuga a arte, seu apreço pela música, o que a poupava dos afazeres domésticos dessas ocasiões. Caçula e bem quista por todos os

²¹¹ Embora o machismo esteja subentendido não só neste momento, mas também em várias outras ocasiões do roteiro de *Memória Impura*, vale ressaltar que em *Tarpeia*, há um momento de redenção, ou subversão da ambivalência mímica, quando todas as personagens, sequências adiante, reúnem-se para uma grande orgia. in. *Memória Impura 7o Tratamento Seq. 71 – Op. cit. p.59*;

²¹² *Memória Impura 7º Tratamento Seq. 61 – Op. cit. p.51*;

²¹³ *Memória Impura 7º Tratamento Seq. 68 e 69 – Op. cit. p.56-57*;

seus irmãos, era protegida contra Júnio, a qual não compreendia as estratégias do seu marido.

Essa liberdade de Drusus dada a sua filha não o levaria a imaginar que suas intenções pudessem desgovernar o direcionamento dos seus objetivos. Um dos eventos organizados pela família está tomado pela alta classe local, a qual soa como estrangeira pela diferença que têm com relação à família desta protagonista²¹⁴. Tarquinio Clavo, o arúspice local, oferece-lhe as intenções de Cassius, seu filho, para casá-lo com Tarpeia. Contrária, a família se demonstra contaminada pelos pensamentos do patriarca, mas nesta situação, é que a jovem vê uma fresta para impor, ou ao menos apresentar suas reais intenções e desejos: tornar-se uma devota do templo local. Mesmo que na procura e formatação da sua jornada, Tarpeia é uma personagem que já nasce decidida. O contato não esclarecido, ou impuro, com o seu eu, e a diegese ao seu redor, é o que a leva a agir de forma própria, única, decidida e autêntica. Dificilmente há ocasiões em que ela mostra arrependimento pelas decisões que tomou.

Nesta sua revelação, por se tratar de uma questão que foge dos valores morais do seu tempo, a família é abandonada pelos demais convidados, ficando só com Tarquinio. Este, movido pelo ápice do seu status, consegue trazer Tarpeia a seu favor, prometendo apresentá-la às grã-sacerdotisas do templo, e logo em seguida, retirando-se. Como dito, diferentemente de Lúvia, em *Folhas Secas de Outono*, é que o meio e a diegese oferecem à Tarpeia o que a induz caminhar por sua trajetória. Passado este episódio em sua família, transcorro por mais um momento em que me afasto do eu lírico da matriz textual de origem, para que na construção da instância narrativa imagética do discurso, possa expor os sentimentos e pensamentos da personagem. Para Tarpeia, somente o tempo lhe traria respostas para o que foi prometido por Clavo, e esse passar do tempo é somente seu,

²¹⁴ Reiteram a impureza narrativa da linguagem, nesta ocasião, a presença de Lúcio Márcio e Fábica Cornélio, e a *voice over* de Firmino. in. *Memória Impura 7º Tratamento Seq. 73* – Op. cit. p.59;

independe das condições daqueles que estão ao seu redor. Tanto que neste registro, novamente trouxe o coletivismo performático para ilustrar esta situação, foi preciso colocá-los todos ao centro da casa, parados, como se pousassem para uma fotografia, até que todo o tempo da narrativa trouxesse as respostas de Tarpeia²¹⁵.

Eis que Aquilana, aos mandos de Clavo chega para conhecê-la. Afável e carinhosa, a grã-sacerdotisa está amparada em sua ambivalência mímica mais autêntica, tem o poder, mas tem o carinho em persuadir Tarpeia a levá-la para o que ela havia traçado como objetivo. O que a jovem não poderia imaginar, é que desta figura fraternal viriam os seus piores dias no tão almejado templo. É relevante dizer também que nesta situação, mesmo que submissa ao regime patriarcal do seu tempo, Júnia fez do uso dos seus únicos artifícios para tentar impedir perder a filha. Enquanto Aquilana e sua filha conversavam, fartou-as com guloseimas da cozinha, mas de nada adiantou. Sua mãe estava declaradamente com a maternidade ameaçada, sua família não só perderia a caçula mais carismática, mas também um “produto cultural” que ostentavam em seus tradicionais rituais sociais. E nesta ocasião, não pude perder a oportunidade de contribuir com a intervenção do espaço diegético enquanto desestruturador ou indicador do conflito: a areia invadiu e assolou o desestruturar daquela família.

Mais do que nunca, era necessário o patriarcalismo deste núcleo tomar alguma atitude para garantia da ordem. Arrastada para o alto da montanha, Tarpeia foi levada a escolher um pretendente, diante dos aspirantes à militares que ali treinavam. Seus irmãos nada mais queriam do que honrar os princípios de Drusus, a garantia da tradição, da família e a da propriedade. Mas o determinismo de Tarpeia era maior. Se já pequena²¹⁶, ela havia negado seu futuro familiar, não seria agora que deixaria de ser diferente, belo para ela,

²¹⁵ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 74 – Op. cit. p.63;

²¹⁶ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 62 – Op. cit. p.52;

eram os seus próprios irmãos, e isso já era o suficiente para que continuasse em busca de se tornar, ou compreender, o que seria ser mulher.

Mesmo que o tempo ainda fosse cruel, e a areia a soterrasse como fez com Firmino e Livia, em cenas anteriormente apresentadas. O tempo, nesta, e nas demais situações do roteiro pode ser ligado à metáfora da ampulheta que se enche de areia para pontuar a chegada do futuro, e de certa forma apagar o passado. Mesmo que sobre o mais sórdido realismo fantasioso. Dias depois Aquilana voltou para buscá-la. O importante aqui foi não criar a sensação de um destino épico, o qual devido a conjuntura social, Tarpeia não poderia negar. Mesmo sem saber o que a aguardava, a devoção desde então passou a ser o seu propósito, ainda que fosse também o desmonte da família.

Considero ainda sobre este fato, o imediatismo de Aquilana nesta sequência, bem como o rápido desmonte de Tarpeia, por parte das outras sacerdotisas como um elemento inserido diante da personagem para romper de fato o que a rodeava. Poucos eram os pertences que a jovem tinha a levar, até mesmo sem a sua lira, seu único bem artístico, ela estaria livre para no templo da sua devoção explorar o que ainda estava por vir. O clima místico desta religião que havia seduzido a jovem na infância, agora tinha uma funcionalidade fantasiosa e cruel que a impediu de se despedir de fato da sua família. Drusus, abatido, havia ficado em seu quarto. Não aguentou a dor de tamanha perda. Júnia, assumiu a derrota, sem antes deixar de proferir a sua filha uma profecia: “é de medo que o amor é feito” (VADICO, 2013)²¹⁷. Medo o qual Tarpeia, dali em diante, deveria gerir por conta própria, sem contar com o resguardo da própria família.

Logo após esta despedida, Aquilana aos poucos deixa de lado o seu ar benevolente. Tarpeia, descontrolada pelo deslize que cometeu na despedida, tinha de ser colocada em

²¹⁷ Dentro do conceito de intertextualidade (STAM, 2006), reitero a proposta desta pesquisa, ao pegar esta frase de Skauro, no livro *Noite Escura* (2013), também de Luiz Vadico. Esse, junto com a tropa de Sertório, reflete sobre o destino, a vida e a morte, nas batalhas que traçavam contra seus desertores, na região da Panônia, no final do século II d.C;

compostura, até pelo desconforto que causava diante das outras sacerdotisas. Na sequência desta trajetória²¹⁸, procurei ao máximo já levantar indícios pontuais dos conflitos que estariam por atingir este núcleo narrativo. Julila, uma das sacerdotisas que havia auxiliado no embarque de Tarpeia, faz questão de deixar claro que muitas querem chegar ao templo, mas mais ainda, muitas querem desistir, quando nele encontram a decepção.

Passada a jornada da saída da sua casa, Tarpeia finalmente chega ao templo da torre central, o qual presente desde o início do roteiro, chamou sua atenção no desenvolvimento da narrativa. Mais uma vez reitero, por se tratar do ponto de vista das personagens criadas, seja qual for a instância temporal da sua origem, póstuma, ou presente, o trabalhar com a desproporcionalidade, ou a descontinuidade, entre as internas e externas das locações foi um meio encontrado de focar no desenvolvimento performático, e não necessariamente literário que buscava desenvolver ao longo do meu processo de adaptação. O mesmo rito que Tarpeia havia presenciado das dervixes anteriormente, agora estava mais próximo de si, iniciada, Tarpeia não tinha como negar ou reagir a sua participação²¹⁹. Há o encantamento, a alegoria da chama que está ao centro da torre acesa, dando-lhe indícios de que a mesma está no caminho de encontrar suas repostas.

Apesar do coletivismo, da mimese do gesto performático, o enunciado desta sequência tem também a função de ressaltar o individualismo. Cada dervixe que gira, floresce e reacende a chama tem a função de encontrar em si a sua devoção, somente esta questão e nada mais. Digo isto porque, momentos depois deste ritual de iniciação, Tarpeia é ignorada por muitas das devotas as quais fariam a partir de então, parte da sua rotina. Somente após certo tempo, ao tomar consciência que ali, sua função seria cuidar das novatas, é que ela pode estreitar laços mais íntimos com outras devotas.

²¹⁸ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 82 – Op. cit. p.69;

²¹⁹ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 84 – Op. cit. p.70;

Aliás, é sobre esse cuidar que vejo o início da reconsideração dos seus objetivos. Ela que sempre foi poupada dos trabalhos domésticos em sua família, por seus dotes artísticos e musicais, agora deveria trabalhar. De maneira alegórica, estendi nesse momento o êxtase da sua devoção inicial para o contato com as primeiras meninas sob sua responsabilidade²²⁰. Para Tarpeia, seria esse contato um momento da sua memória? Coloquei-a para abrir e fechar os olhos diversas vezes, questionando o discurso cinematográfico que se formava ao seu redor. Estaria ela em um *flashback*? Não. Não estaria. As bonecas que sempre teve aos montes, e havia rejeitado em sua infância, agora eram sua obrigação.

Não posso deixar de enfatizar que, de certa forma, o lúdico adentrou esta ocasião para servir como um novo gatilho propulsor dos conflitos que estavam por vir. Tarpeia na ingenuidade riu com a forma pela qual foi acordada pelas novatas, até que uma delas machucou-se e em uníssono o caos tomou conta do local. Todas choravam desesperadamente, clamavam por amor, carinho e atenção, mas Tarpeia, ainda não madura e mulher, não tinha condições em atendê-las. Foi quando correu pelos corredores da torre central, até encontrar um outro vão não apresentado desde sua chegada. Assim como em *O Filósofo*, esta seria mais uma fronteira intradieética na narrativa, não a única deste núcleo narrativo, mas uma das mais procuradas pela protagonista para buscar respostas para todo esse seu sofrimento.

Neste outro vão da torre havia um frondoso jardim, acolhedor dos pássaros locais, forrado por flores vermelhas, um tanto ambivalentes. Ao trabalhar com a coroa-de-cristo (*Euphorbia milii*), propus à personagem o contato com a beleza, mas também, o perigo do espinho, uma alegoria das adversidades sob as quais ela ainda colocaria em prova os seus instintos. Neste mesmo local, além da beleza, havia à mostra de Tarpeia o contato com o

²²⁰ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 85 – Op. cit. p.70;

erótico. Uma estátua de um cúbido, de membro rijo que ofertava água para todas as aves que ali tivessem sede. Tarpeia, jamais havia tido contato com tão cristalina água.



Figura 22 - Coroa de Cristo e a ambivalência da cenografia em *Tarpeia*.

Este não seria somente uma alusão para o seu prazer, mas também, seu local de pausa, e redenção dramática, para a sua trajetória na trama. Futuramente, ali, neste isolamento performático, na mimese do seu gesto ela poderia se arrepender da atitude que tomou, de distanciar-se de um homem, e assim, provavelmente não ser mais mulher.

Rodeavam esse local Aquilana, e outras grã-sacerdotisas, que ao encontrarem a jovem ali, sempre a reprimiam por seus devaneios, por seu olhar absorto em seus pensamentos. Desta vez, não seria diferente, Aquilana ordenou que retornasse imediatamente os seus afazeres. De volta ao seu quarto, surge sua primeira amizade,

Cornélia, a rechonchuda e mais bem-humorada devota – e creio que uma das mais ambivalentes personagens – de toda a trama. Ela, experiente, conseguiu logo colocar ordem no caos causado pelas meninas que ainda choravam. Não demorou muito e conquistou a empatia de Tarpeia, mas também, soube colocá-la em uma função provocadora da protagonista, logo em sua primeira fala para Tarpeia, a melhor estratégia lhe foi sugerida: “Será mais fácil se fingires afeição, paciência... aqui muitas oficiais fingem tudo o que podem e o que não podem...”²²¹.

O que Tarpeia não sabia é que esse fingimento tinha um custo caro, e que ela deveria estar atenta contra qualquer fator ao seu redor. Ela não estava ali por ter sido escolhido como devota, como costume social da sua época, havia sido indicada a mando de Tarquinio Clavo. E o mesmo, havia ocorrido com Cornélia, estava ali pelos feitos políticos do seu pai. Fatos que as demais grã-sacerdotisas não enxergavam como uma devoção legítima. Cornélia, logo após conquistar a ordem no quarto de Tarpeia retomou os seus afazeres. Mas por um descuido, em um dos corredores da torre central, acabou agredida fisicamente por Julila e Camila, esta, outra revoltosa grã-sacerdotisa. Tarpeia percebeu ali que fingir poderia não ser o mais correto, mas era uma questão de sobrevivência. Agora era a vez de Tarpeia acudir Cornélia, levá-la ao isolamento, para que a ordem fosse recuperada, o fluxo e o desenvolvimento da narrativa novamente reestruturados²²².

Da constatação destes sentimentos e fatos, iniciei uma profunda depressão sobre esta protagonista, a qual abriria uma fresta para os seus sentimentos mais íntimos, seus desejos, os quais acobertavam a ambivalência da mimese de cada um dos seus gestos. Dias depois só lhe restou buscar conforto no vão do jardim na torre central, lembrar do que lhe dava mais prazer e conforto: o dedilhar da sua lira. Ao menos o que sua família via com apreço. Logo depois no jardim, Tarpeia encontra novamente o ritual que a havia encantado

²²¹ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 92 – Op. cit. p.73;

²²² Memória Impura 7º Tratamento Seq. 93 e 94 – Op. cit. p.74;

quando criança, mas desta vez, ela havia aprendido o processo, foi ambivalente, demonstrou felicidade. Até que encontrou a grã-sacerdotisa Camila, a qual caiu em seu jogo, e logo lhe promoveu de cargo. Oportunidade através da qual pude tornar Tarpeia e Cornélia ainda mais próximas, ambas agora seriam responsáveis pela limpeza dos corredores do templo.

Para destacar o potencial de Tarpeia, bem como sua formatação identitária, e consequentemente sua ambivalência mímica construída até o presente momento, a presença de uma nova grã-sacerdotisa na intervenção da cumplicidade de ambas seria fundamental. À função de Agripinila somei o constante escarrar no chão como elemento descentralizador da *mise-en-scène*. Cornélia estava habituada a tal evento, ainda não havia entendido que para prosseguir sua jornada na torre central deveria fingir, como sua amiga então já havia compreendido²²³.

Prova esta é que não bastou muito tempo, Cornélia continuou a esfregar o chão, e Tarpeia foi promovida para a tecelagem do templo. Um trabalho braçal e árduo, mas que ao menos lhe serviria como um lenitivo para tamanho sofrimento. Nesta oportunidade, Tarpeia conhece Desileia, sacerdotisa, manca de uma perna que também pus para colher minha protagonista quando esta se machucou. A construção de Desileia, não veio ao acaso, mas sim com o propósito de contrapor Tarpeia com alguém que enfrentasse mais dificuldades. Desileia não finge, preza pela originalidade da mimese do seu gesto, sua deficiência física, com a qual ela consegue cativar todos que estavam ao seu redor.

Tal como Cornélia, a funcionalidade desta personagem, neste ponto, tem por objetivo amparar a protagonista, para que fosse possível esta buscar a continuar suas respostas e motivações, para os desejos que carregava desde sua infância, como quando foi apresentada na trama. Ferida, Tarpeia é levada por Desileia até o seu quarto, e desse amparo, desse estado atingido, foi possível inserir Camila na trama, a outra grã-sacerdotisa

²²³ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 99 e 101 – Op. cit. p.77-79;

que lhe traria uma importante informação: Tarpeia havia alçado mais um novo grau em sua devoção, sendo que este lhe traria uma bonificação: ela teria a oportunidade de receber e fazer visitas aos seus familiares²²⁴. O que muitos estudos de narrativas cinematográficas (COMPARATO, 2000), ou jornada das personagens (CAMPBELL, 1989) pregam como redenção do herói, o seu pedido de clemência, ao meu ver, tanto no livro de Vadico, mas de fato, até mais em meu roteiro, nesta ocasião, pode ser considerado como um momento de reflexão, um rito de conscientização da protagonista, Tarpeia.

Ao pé do cupido²²⁵, no jardim da torre central dilatei-a em um longo processo de espera. Qual seria sua importância, sua relevância para a sua família? Teria Tarpeia encontrado respostas para os seus desejos mais íntimos, até então não integralmente compreendidos? E quanto tempo ela ficaria ali, na espera de um ente? Foram perguntas que ao longo da trajetória desta escrita ganharam corpus para que então conduzisse minha protagonista por introspecções existencialistas. Nestas inflexões não era mais necessário Tarpeia fingir, mas sim ter um contato visual com aquilo que ela até então em sua memória não havia atingido. Mesmo que Desileia, ou Cornélia, tentassem se aproximar para manter o status do amparo, tirando-lhe da letargia que a acometia, coube à Domitila a minha construção de uma alegoria daquilo que Tarpeia até então não havia atingido. Essa grã-sacerdotisa, com hálito podre, trouxe à protagonista a representação de tudo aquilo que ela até então havia somente fingido, e não falado, e assim, chegasse a mais profunda depressão.

Deixei Tarpeia seque sem forças para parar em pé, ferindo-a sob as coroas de cristo que haviam no jardim. À culpa por não ter atingido o planejado, por não mais conseguir manter mais sua ambivalência mímica, só lhe restaria a punição, vinda tanto de si, quanto da instituição que até então a mantinha. Somente assim, nesse estágio de fim

²²⁴ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 103 – Op. cit. p.81;

²²⁵ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 104 – Op. cit. p.82;

aparentemente irrevogável, ondes todas ao seu redor não viam outro fim, se não a condenação, é que Terminus, seu irmão, surge em sua tão esperada visita. Este, ao levá-la de volta ao encontro da sua família, seria o responsável por novamente colocá-la em contato com sua introspecção, com a reflexão sobre aquilo que ela havia traçado em sua trajetória. Daí o fato de em meu processo de adaptação de Tarpeia, a necessidade de abreviar esse contato entre os irmãos em breves informações e esclarecimentos.

Todos da prole da sua família haviam amadurecido com a sua saída, uma reação em cadeia que os tornou adultos e casados. Drusus, o pai, não tinha mais o que ostentar. A ausência da sua mais peculiar propriedade, sua filha, o havia devastado, física e emocionalmente, restando à Júnia a função de ser sua cuidadora e subserviente. Ainda dentro da exploração do mecanismo de contato visual de Tarpeia com aquilo que ela havia deixado ao longo da sua trajetória, coloquei-a a observar a propriedade da sua família por um longo tempo, abster-me aqui da necessidade de qualquer relação com o seu eu lírico de origem. O ver o atual estado daquilo que sobrou de sua família, agora de ambivalência destituída, a fez tomar consciência de que não tinha como negar suas origens, ela fez, e ainda fazia parte de tudo aquilo. Para imprimir tal significado em meu discurso, decidi retomar a mimese do gesto performativo, colocando-a em uma sinestesia forçada com sua diegese, a pose de uma foto incompleta de família, a qual a areia que passava pelos arredores deixaria marcada em sua vida.

Mas nada disso, faria Tarpeia desistir dos seus primeiros objetivos. Mesmo que ferida, ou internamente desestruturada, ela voltaria a torre central. A chama ainda queimava algo que ela ainda não compreendia, e que para tal esclarecimento, se fosse necessário, ela ainda fingiria. De volta à torre central, consegui esclarecer este processo quando Aquilana, diante da retomada do seu aparente estado, logo decidiu promovê-la para um outro grau de devoção. O objetivo aqui não era colocar Tarpeia como uma vilã, diante o meio em que estava, mas sim no papel de alguém que necessitava subverter a ordem, para

reencontrar o trajeto da sua jornada. Agora, ela em sua nova função, deveria sair da torre para buscar lenha no comércio dos arredores, para manter a chama acesa, como prova da sua devoção.

Na retomada deste seu contato social, vejo este sentimento, não como algo religioso, mas sim um fato em que levei minha protagonista a questionar-se se ainda acreditava naqueles sentimentos que carregava desde sua infância. O quer era de fato ser mulher diante da sua família? Diante da sociedade que a circundava? Não poderia ela ter sentimentos próprios e autênticos? A expressão artística, em especial a música, o tocar a sua lira não funcionava mais. Tarpeia necessitava, simplesmente, viver para si, e não para o outro, carregava feridas dos fardos os quais literalmente sempre arrastou²²⁶, e quando ela menos esperava, o pior ainda estava por vir. A bem dizer, a busca por tonar-se de fato uma mulher, partiria de si, era uma questão de tempo e maturidade, que deveria se adequar, e até mesmo enfrentar o que estava ao redor.

Não demorou muito, e essa transformação deu seus primeiros indícios quando Tarpeia sentiu seu corpo tomar forma, avolumar-se à forma de ser mulher. Houve não só o caso de quando ela teve início do seu ciclo menstrual²²⁷, ressaltai em sua criação uma outra questão, a qual considero não tão explorada por Vadico, em meu texto de origem, a presença da grã-sacerdotisa Narcisa, ao meu ver é fundamental para o direcionamento deste fator sobre minha personagem. É dela que vem o incitar para que Tarpeia avante o decote da sua túnica. Se o seu colo não fosse de homem, que a partir de então, fosse dos deuses (VADICO, 2012, p.96). Em meu processo de adaptação, fiz deste acaso surgir uma ambivalência mímica quase que inconsciente de Tarpeia. Nos arredores da torre central, quanto mais ela caminhava para buscar a lenha, à prova da sua devoção, mais ela era notada por homens, meninos e senhores.

²²⁶ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 117 – Op. cit. p.91;

²²⁷ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 119 – Op. cit. p.92;

Deixei-a em sinestesia com o seu meio, com o seu tempo, ainda não compreendia o que era aquele prazer, mas o mesmo encontrava-se no toque do seu corpo, na mais autêntica mimese do seu gesto. Havia, porém, um desvio, um desgovernar narrativo a qual ela deveria enfrentar, um novo grau a qual foi posta em sua devoção. Agora caberia a Tarpeia e Catula²²⁸ zelarem pela chama da torre. À essa nova personagem dei a função de contraponto com minha protagonista: buscava Catula também a compreensão do seu corpo, do seu meio, em relação aos seus sentimentos, mas por um outro caminho, mais introspectivo, menos carnal. Ao passo que Tarpeia estava excitada, em si, sentia o mais original clamor da sua mais íntima chama.

Para essa *mise-en-scène*, o dialogismo entre ambas ganhou mais impacto, quando enfatizei o silêncio da vigília, ao passo que Catula sentia a fé, Tarpeia sentia em seu corpo novas mudanças e sensações, algo que já dava os seus primeiros indícios de prazer, considerados impuros, onde vivia. Vez ou outra quebrei esse silêncio com a saída de ambas ao comércio para buscar mais lenha. Ocasão em que somente então, Tarpeia viu mais sentido sobre tudo aquilo que carregou até então, ao longo da construção da narrativa: o contato com o sexo oposto. Ela não era só mais notada, desejava e sentia-se desejada. Em uma das suas posteriores saídas um grupo de jovens a observava, entre eles Ambrósio. O silêncio de Catula, aqui aloquei para uma outra função: acobertar a efetiva descoberta de Tarpeia, o que de fato a fazia devota de si, e a ambivalência mímica de toda trama até então havia a soterrado na constante areia da sua diegese.

Na escolha de carnes para levar do comércio até a torre central, coloquei-a diante do jovem que a observava. Em uma situação limítrofe entre o desejo, a descoberta e o consumo, Ambrósio deixou clara a sua profecia, iria visitá-la, subvertendo a ordem e a vigia da chama, o que de fato Tarpeia também queria²²⁹. Coloquei-a mais uma vez em um

²²⁸ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 123 – Op. cit. p.94;

²²⁹ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 125 – Op. cit. p.96;

estado de espera e introspecção. Noites adentro, ela e Catula ficaram ali, diante da chama, das sombras e reflexos, dos estalidos do fogo. Uma com fé, a outra com desejo, uma prezava pela segurança da sua nação, outra sentia o calor do fogo queimar tudo aquilo que até então havia a retraído. Ao menor sinal da chama se apagar, ambas deixavam de lado os seus pensamentos e retomavam o que lhes era esperado, a manutenção da ordem e a segurança social.

Somente muito tempo depois Ambrósio apareceu, direto ao toque, ao corpo e ao desejo. A agressividade do regime social da trama volta a aparecer, quando submissa, Catula presencia o ato sexual de Tarpeia e não reage, não esboça sequer uma reação. Para ela, era mais importante a sua subserviência a sua sociedade ser mantida ao extremo. A mimese do gesto aqui voltou a ser trabalhada, na introspecção, no silêncio. Um recurso mínimo, mas essencial, que me garantiu distância de qualquer aparato da linguagem clássica, como a *voice over*, por exemplo²³⁰. Recurso este que quis por à prova quando Ambrósio voltou mais de uma vez na mesma noite. Ao meu ver, nesta ocasião, mais valia a experiência, ou a libertação da personagem do que o expressar ou o verbalizar seu conflito para com a sua coadjuvante.

Dentro da essência experimental, adotada para o desenvolvimento deste conflito narrativo, o afastamento de Catula trouxe-me a oportunidade de por um instante trabalhar ainda mais com Tarpeia a epifania diante de tudo que ela havia atingido. Não tive a pretensão de deixar claro em meu enredo se o sexo era uma lembrança, uma memória impura, ou de fato o presente do ocorrido, julguei mais relevante sua confissão para a câmera, pois daqui em diante era necessário retomar o fluxo do desenvolvimento narrativo.

²³⁰ Não que tenha recusado o uso deste recurso ao longo da adaptação de *Memória Impura*, pelo contrário, o mesmo foi essencial para o reverberar de Firmino, ao longo do roteiro como um todo. Nesta ocasião de Tarpeia, optei por retomar a essência experimental da linguagem já utilizada em outras ocasiões;

Não demorou muito e a chama finalmente se apagou, para que Aquilana, acompanhada de soldados das imediações, reintegrasse a trama e instaurasse a ordem local.

Mesmo que regado pelo horror em excesso, atento aqui que o filme *A Freira* (*The Nun*, 2018)²³¹, de Corin Hardy, possa ser considerado pela construção da sua protagonista, a Irmã Irene (Taissa Farmiga), como um referencial para os artifícios que escolhi para a minha construção de Tarpeia. No filme de Hardy, tamanha é sua inadequação ao mundo que a circunda, dentro de uma fronteira intradieética, que só lhe restou cometer o suicídio e, em uma narrativa cíclica, recordar e narrar de um tempo quase que póstumo as adversidades que havia enfrentado àqueles que vêm ao seu convento para apurar os fatos.



Figura 23 - A inadequação à fronteira intranarrativa da protagonista do filme *A Freira*.

Comecei aqui a esclarecer a estrutura cíclica que havia pré-estabelecido para este conto dentro de toda a minha narrativa. Assim como todas as protagonistas de *Memória Impura*, Tarpeia não estaria livre de pagar o preço pelo o que havia cometido. Ao subverter,

²³¹ *The Nun*. **IMDB – Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt5814060>>. Acesso em: 05 mar. 2019;

ou explorar e expor, um dos lados da sua ambivalência deveria ser condenada pela desordem, a mesma com a qual a apresentei no início deste meu estudo. A constância da chama acesa, desde a primeira sequência, era a responsável por ao menos amenizar a violência com a qual a areia assolava a região a qual havia delimitado. Afastando ataques físicos ou psicológicos os quais abririam uma fresta para o instaurar da desordem social. Tarpeia por não se submeter ao que fora estipulado por sua família, nem pela sociedade em seu entorno, literal, e agora visualmente, trouxe a catástrofe. Ao expor seu hedonismo, para além de um equilíbrio dialógico, busquei caracterizar o seu modo de inadequação ao meu enredo, e como o descontrole deste teria a potência de contaminar aqueles que estivessem ao seu redor. *Memória Impura* não preza por um regime patriarcal, mas sim por um convívio social de aparências, aonde cabe a cada um controlar os seus desejos mais íntimos. Mesmo Ambrósio assumindo que tudo não havia passado de uma aposta que havia feito com seus amigos, ele, por esse descontrole, também deveria ser condenado²³².

Esse desgosto geral sobrepõe-se a qualquer relação que possa ter construído anteriormente entre não só as personagens deste núcleo, mas do enredo de *Memória Impura* com um todo. Pais e os familiares de Tarpeia e Ambrósio não reagiram à condenação. Nem mesmo Tarquinio Clavo, autoridade local que facilitou a chegada de Tarpeia à torre central, reagiu. Cabia a toda aquela sociedade, sempre assolada pelas agruras da região, julgar e condenar a subversão das regras e valores morais os quais vinha ditando como diretrizes desde o início desta criação. Condenada, Tarpeia é jogada do alto da única montanha local. Em mais uma ênfase ao gesto, procurei não ressaltar ou efetivar o drama deste momento, mas sim, fazer da degradação, do sangrar do seu corpo um marco na areia, a qual encobriu qualquer passado deste fato, mesmo que cíclico, já anunciado. Possibilitando assim, prosseguir com o que na trama ainda não havia sido apresentado.

²³² *Memória Impura* 7º Tratamento Seq. 127 e 128 – Op. cit. p.103-104;

7.3.5 – Failandes.

O último protagonista que aqui apresento, antes de analisar meu desenvolvimento narrativo como tudo, é Failandes, do conto de Luiz Vadico, *Solidão Macedônica*. Esse, permanentemente em um tempo presente carrega como Tarpeia a incompreensão diante do mundo que o cerca²³³. Há em Failandes uma certa submissão ao próximo que foge do seu controle, e não necessariamente surja de intervenções do espaço diegético que o rodeia, mas sim, daqueles que neste estão e lhe descontam as frustrações que sofrem. Tomei como referência para a construção deste deflorado olhar infantil o filme *Mutum* (2007)²³⁴, de Sandra Kogut. Nele – uma adaptação da novela *Manuelzão e Miguilim* (1956), de João Guimarães Rosa – os irmãos Thiago (Thiago da Silva Mariz) e Felipe (Wallison Felipe Leal Barroso), vivem na isolada região de Mutum, no interior de Minas Gerais, onde criam uma visão própria, ingênua e inocente, diante do mundo cruel em que vivem. Thiago só passa a compreender o mundo ao redor, como a protagonista de Rosa, quando coloca os seus óculos.

²³³ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 63 – Op. cit. p.53;

²³⁴ Mutum. **IMDB – Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0848596>>. Acesso em: 04 mar. 2019;



Figura 24 - O olhar e a construção do ponto de vista no filme *Mutum*.

No caso do meu processo, o apontar os indícios de um ponto de vista próprio, construído com referenciais de uma possível cinematografia, foi o fator responsável por me livrar do verbalizar, mas manter a mesma inadequação ao mundo que a personagem de Vadico possui. Em meu roteiro, prezei pelo silêncio, à mimese do gesto coube a função de ser a responsável por, somente após Failandes machucar o seu pé, indiciar em meu discurso a apresentação dos seus irmãos Ilírio, Ilía e Adamastor. Ilírio seria o seu único referencial familiar, o responsável por cuidar dos seus irmãos. Mais relevante do que explicar, ou justificar, o passado desses, optei pelo indício do assédio que Ilírio sofreria nas mãos do velho Cteseu, responsável por dar trabalho, e somente assim, comida para todos.

E mesmo nesta conturbada relação, de pouco diálogo, no gesto em que um descontava no outro, suas frustrações, os quatro irmãos tinham por obrigação sobreviver neste meio, buscar comida era uma das suas rotinas. Entre eles, mantinham um código entre si, mas sabiam subverter ao resto social para sobreviver. Nos festejos do vilarejo, um dos poucos momentos de liberdade que teriam ao longo de todo enredo, eles aproveitariam

para comer e beber. Garantir o pouco que não tinham, mesmo que para isso tivessem que cometer pequenos delitos.

Só que não poderia deixar que essa fatura se estendesse por muito tempo, muitos conflitos ainda estariam por vir, a fim de promover o fluxo do desenvolvimento narrativo. Como em *Folhas Secas de Outono*, retomei nesta ocasião, a tempestade de areia como um fator que soterrasse o meio, a diegese das personagens, deslocando-as para as suas fronteiras intranarrativas, e do gesto no coletivismo performático o restante do enredo tomasse andamento. Uma forte tempestade de areia, abruptamente, interrompeu os festejos locais. Todos conseguiram fugir, exceto, Failandes que havia machucado os seus pés. Aqui, um adendo de que ele de fato não poderia contar com aquele que era o mínimo do seu referencial familiar. Abandonado por todos, ele precisou dos seus últimos resquícios de força para agir, quando quase encoberto pela areia, onde ficaria soterrado, apagado do tempo em que pertenceu, ele conseguiu fugir e retornar às propriedades de Cteseu, onde morava com seus irmãos. Porém, não esperava ele que ficaria trancado para fora de casa.

Neste momento, em especial, ainda que a dor e o desespero o assolassem pelos ferimentos que sofria, foi aonde procurei enfatizar sua incapacidade de agir, muitas vezes pela própria visão utópica que havia criado do seu mundo. Por mais que gritasse e pedisse por ajuda para os seus irmãos, não foi o motivo de chacota que sofria dos mesmos, por estar isolado de fora do seu casebre que o abalou, mas sim, sua visão própria, sua incapacidade de agir diante da fronteira diegética que o rodeava²³⁵. Tamanho impacto físico, levou-o ao seu estado mais neutro, letárgico e inerte, o de não reagir. Somente assim, Ilírio que vivenciava essa mesma sensação sob as mãos de Cteseu decidiu abrir a porta do casebre, para que ferido, Failandes adentrasse.

Neste outro caso de isolamento, trabalhado com o coletivismo performático, no espaço diegético que procurei indicar procurei evidenciar que Ilía era a predileta entre os

²³⁵ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 66 – Op. cit. p.55;

irmãos, poupada dos trabalhos familiares, era a única que tinha um pouco mais de bens, podendo ser um investimento de futuros dotes para aquele arquétipo de estrutura familiar. Queria apenas um breve indício desta questão, sem maiores detalhismos ou inflexões introspectivas da protagonista – informação a qual dispensei do livro de Vadico, o meu referencial de origem.

No interior do casebre de Failandes, a fronteira intranarrativa da adaptação de *Solidão Macedônica*, não digo que o experimental, mas o gesto por si só pode trazer em cena o pontuar dos indícios de futuros conflitos. Quando, neste caso, pontuo mais um exemplo do experimental, refiro-me ao fato de que logo depois Failandes é estuprado por Ilírio, esse não reage. Pelo indício de decupagem adotado nessa sequência, procurei retratar que esta era uma rotina daquela estrutura familiar²³⁶, mais valia manter a alegoria da ordem do que instaurar qualquer caos que pudesse atingir a todos por parte de Ilírio, sem o menor discernimento.

O que impulsionei, porém, de forma sutil para incitar mais uma desordem na trama, contando efetivamente com o conceito de *mise-en-scène*²³⁷, promovido por David Bordwell, foi a construção deste momento posterior através da profundidade de campo. Ao fundo Ilía presencia todo o ocorrido. Dentro da sua função submissa, ela também não reage, encobre o seu rosto para que Ilírio termine seu forçoso incesto. Mais do que esclarecer se Failandes sentia de fato alguma atração por Ilía, na sequência seguinte, ressaltai o desconforto causado na noite anterior, inflamado ainda mais pelo estranhamento da paisagem ao redor daquele núcleo.

Se estávamos em uma região árida e desértica, por mais que a chama da torre central devesse estar sempre acesa, não seria possível o alto da montanha, onde o núcleo de *O Filósofo* sofria com o calor em seu isolamento, dar origem a vegetação que

²³⁶ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 67 – Op. cit. p.56;

²³⁷ Op. cit. p. 139;

abasteceria de lenha toda a fronteira limitada na minha adaptação de *Memória Impura*. Lenha esta a qual era o fruto do trabalho de Failandes e seus irmãos. Não nos esqueçamos que este é um projeto experimental, que usa e remodela a linguagem e a escrita cinematográfica em seu roteiro. E assim, escolhi esse depósito²³⁸, como um descontínuo e conturbado espaço diegético para solucionar o que havia ficado em aberto da sequência anterior. Com o tempo e o cansaço, Adamastor e Ilía se afastam. O foco intranarrativo aqui era envolver Failandes e Ilírio o máximo possível. Esse, no limite entre sua ingenuidade e o gosto por vingar-se da sua irmã²³⁹, presente em toda a atrocidade ocorrida, seduz o seu irmão. Failandes e Ilírio transam. E quando o jovem, sem referencial algum, entregava-se aos primeiros indícios de prazer, em uma epifania tomou a consciência do que fazia. Era a hora de por fim a tudo aquilo que havia sofrido.

Gozou, mas enquanto era penetrado, alcançou uma pedra e desferiu golpes contra o seu irmão até assassiná-lo. Busquei criar a sensação de que o prazer fosse o seu êxtase para extirpar sua ingenuidade infantil, e promover os seus desejos mais íntimos, a morte como tema comum deste projeto voltaria aqui para que nessa somatória criada promovesse a continuidade do fluxo do desenvolvimento narrativo. Uma referência que trouxe para o desenvolvimento escrito dessa situação foi o filme *Climax* (2018)²⁴⁰, de Gaspar Noé. Nesse, um grupo de jovens bailarinos, isolados em uma fronteira diegética intranarrativa, encontram a liberdade e a libertinagem para fazer de um ensaio de uma coreografia a busca pela libertação de valores morais e o incondicional prazer mesmo que para quando estejam prestes a atingirem o orgasmo, tenham que cometer o mais sórdido dos crimes.

²³⁸ *Memória Impura* 7º Tratamento Seq. 75 – Op. cit. p.64;

²³⁹ De forma similar ao que Tarpeia sentiu na busca incensante entre sua devoção e o desejo carnal de se tornar mulher;

²⁴⁰ *Climax*. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt8359848>>. Acesso em: 05 mar. 2019;



Figura 25 - O intranarrativo, a liberdade e a libertinagem performativa no filme *Climax*.

Só assim, consegui libertar Failandes de toda sua submissão, somente em um estado neutro, após todo o prazer atingido, considerei-o apto a tomar consciência do seu feito. Na já referida sociedade de aparência, a qual construí toda a adaptação de *Memória Impura*, nem o incesto, nem o assassinato seriam recebidos e julgados de bom tom pelos demais sujeitos, tanto os próximos, quanto aqueles que não fossem do seu convívio. O fingir, o dialogismo entre o feito interno e a aparência externa deveriam emergencialmente serem mantidos. A única solução que lhe veio em mente foi fugir: correr como jamais havia conseguido, a culpa e o pressentimento pelo o que poderia ocorrer com seus irmãos, era o que mais lhe impulsionava.

Tempos depois, sujo, de esperma e sangue, foi encontrado por um batalhão que passava pelas imediações de nossa fronteira²⁴¹. Considerei aqui a oportunidade de inserir a linguística como um fator narrativo até então não esperado. Nem os soldados, nem o

²⁴¹ *Memória Impura* 7º Tratamento Seq. 77 – Op. cit. p.66;

jovem falavam o mesmo idioma, mas nem por isso ele deixou de ser entregue ao líder daquela tropa, que logo o promoveu integrante do pelotão. Somente anos de convivência depois é que ele pode compreender, que em sua aparência, por estar coberto de sangue foi visto como o mais vil dos guerreiros, mesmo que por um longo tempo tivesse que carregar o peso por ter abandonado seus irmãos, em especial a pobre, indefesa e amada Ilía.

Assim, ao fim deste texto, na medida em que pontuei ao longo do desenvolvimento narrativo de cada um dos meus protagonistas os principais fatores que me levaram a conduzir suas respectivas criações, julgo adequado ao fim desta tese fazer uma somatória de todos estes fatores. Visto que em meus últimos tratamentos optei pela condução de uma narrativa não linear, é no entrelaçar de cada elemento de criação, adotado na escrita de *Memória Impura* que consegui de forma clara e concreta a finalização do enredo, em seu sétimo e último tratamento.

7.4 – Entre arcos, núcleos, desenvolvimentos e protagonistas: a soma e a análise final da estrutura narrativa de *Memória Impura* – O Filme.

Por fim, neste último tratamento, após apresentar os principais elementos estéticos, bem como o detalhamento do comportamento dos protagonistas ao longo de toda a trama, julgo relevante traçar uma análise do desenvolvimento narrativo construído como um todo. Todas as suas características e elementos componentes foram até aqui pontuados, mas sobretudo por se tratar de uma narrativa *multiplot*²⁴², como se dá relação, ou a soma destes fatores?

Fato é que ao final deste processo tenho a certeza de que as modulações entre o desejo e a morte foram mantidas, e a variação entre esses elementos foi um dos principais fatores por garantir o crescimento e a tensão da curva dramática, dentro do

²⁴² Op cit. p.252;

desenvolvimento narrativo. Na tabela a seguir, podemos perceber, de forma quantitativa pelo emprego das cores laranja e cinza, respectivamente, representantes do desejo e da morte²⁴³, como ocorreu essa evolução.

²⁴³ Como adotado no estudo do desenvolvimento narrativo de cada tratamento do roteiro;

Tabela 8 - Desenvolvimento Narrativo – Sétimo Tratamento.

Folhas Secas de Outono									
Firmino	O local	SEQ 3.	SEQ 4.	SEQ 5.	SEQ 6.	SEQ 7.	SEQ 8.	SEQ 9.	SEQ 10.
SEQ 1.	SEQ 2.	SEQ 3.	SEQ 4.	SEQ 5.	SEQ 6.	SEQ 7.	SEQ 8.	SEQ 9.	SEQ 10.
Firmino conta sua vida. Assume o assassinato que cometeu	Uma tempestade de areia descobre o local de nossa história	Uma carruagem atravessa as dunas de areia das imediações	Livia demonstra-se irritada com a viagem para Augustus	Deodato, e seu grupo de servos, recebem os imperadores na fachada da torre 1	O casal observa o jardim de inverno e o hall da torre 1	Dedato conduz o casal até a sacada da torre 1. Diana serve Augustus. Livia fica com ciúmes	Tempos depois, Diana decide ir dormir, deixando Augustus sozinho	Livia dorme em seu quarto. Não se recorda do que ocorreu na noite anterior. Ela sai de seu quarto	Livia caminha até a sacada da torre 1. Lá, recorda-se de como conheceu Augustus
Folhas Secas de Outono									
O Filósofo	O local	SEQ 11.	SEQ 12.	SEQ 13.	SEQ 14.	SEQ 15.	SEQ 16.	SEQ 17.	SEQ 18.
SEQ 11.	SEQ 12.	SEQ 13.	SEQ 14.	SEQ 15.	SEQ 16.	SEQ 17.	SEQ 18.	SEQ 19.	SEQ 20.
Eucadímio, Menandro, Panfilio e Euxímo encontram-se para mais uma aula de Filosofia. Eucadímio abandona a aula	Eucadímio desce a montanha, mas é perseguido por Eleanto	Eucadímio consegue se esconder. Mas próximo de sua casa, percebe que Eleanto o alcançou. O professor lhe dá uma amela	Eucadímio discute com sua Mãe. Ele confessa que quer largar a Filosofia	Afrânio e Caterpes chegam em casa. São ignorados pela família. Todos, exceto o Pai de Eucadímio, dormem	Livia vai até a sua sala de banho. Lá é cuidada por um grupo de servas. Sonha que Augustus esteja em sua companhia	Livia caminha pelos corredores da torre 1 até o quarto de Augustus. Lá descobre que foi traída por Diana	Panfilio e Eucadímio discutem pelo fato deste ter sido seguido por Eleanto. Panfilio e Eucadímio se beijam	Eucadímio vê seu Pai conversar com Eleanto. O Pai informa que o entregou ao professor	Eucadímio e seu Pai entram em casa. Todos dormem, até que na madrugada, Eucadímio é acordado para sua próxima aula
Folhas Secas de Outono									
O Filósofo	O local	SEQ 21.	SEQ 22.	SEQ 23.	SEQ 24.	SEQ 25.	SEQ 26.	SEQ 27.	SEQ 28.
SEQ 21.	SEQ 22.	SEQ 23.	SEQ 24.	SEQ 25.	SEQ 26.	SEQ 27.	SEQ 28.	SEQ 29.	SEQ 30.
Os pais de Eucadímio o observam ir em direção a sua aula	Ao chegar no alto da montanha Eucadímio encontra seus amigos. Ele novamente abandona a aula, e é seguido por Eleanto que o beija	Livia deitasse em sua cama. Chora. Bebe todo o vinho de seu quarto, veste sua roupa e sai	Na sala de desjejum da torre 1, Livia encontra Augustus. Ele sai. Ela, discute com Diana logo em seguida	Livia volta para a sacada da torre 1. Lá ela ordena que Deodato mate o secretário sal ela sente prazer em sua ordem.	Firmino confessa que queria se vingar de Lúcio Márcio há muito tempo	Menandro, Euxímo, Eucadímio e Panfilio voltam ao alto da montanha onde tinham aula. Panfilio está ausente. Eucadímio e Eleanto abandonam o local	O servo da família de Panfilio informa para Eucadímio o seu desaparecimento. Eucadímio decide procurar Panfilio	Em sua busca, Eucadímio encontra Eleanto. Eles discutem	Eucadímio é espancado por seu Pai. Afrânio e Caterpes o colocam para fora de casa
Folhas Secas de Outono									
O Filósofo	O local	SEQ 31.	SEQ 32.	SEQ 33.	SEQ 34.	SEQ 35.	SEQ 36.	SEQ 37.	SEQ 38.
SEQ 31.	SEQ 32.	SEQ 33.	SEQ 34.	SEQ 35.	SEQ 36.	SEQ 37.	SEQ 38.	SEQ 39.	SEQ 40.
Eucadímio não consegue dormir. No beiral de sua casa, imagens de Panfilio tomam os seus pensamentos	Firmino admite que sempre quis se vingar de toda a família de seus proprietários	Livia caminha pelo jardim de inverno da torre 1. Ela observa as dunas de areia dos arredores	Livia e Augustus caminham em torno da torre 1. Ela não admite perdoar Augustus	Livia senta-se no triclínio da torre 1. Entre dias e noites, ela observa as diversas tentativas de Diana lhe pedir perdão	Diana apresenta seu noivo, Sempronius, para Livia. Elas discutem	Depois de longa data, Augustus retorna de viagem. Ele é informado por Deodato que as servas da família, sobretudo, Diana, estão doentes. Augustus e Deodato discutem	No dia seguinte, o casal volta a caminhar nas dunas em torno da torre 1. Livia e Augustus transam	Eucadímio retorna para o alto da montanha, percebe que o local está vazio. Ele volta a procurar Panfilio	Eucadímio retorna para casa de Panfilio. Chegando lá, encontra seu velório. Ele é amparado por Menandro
Folhas Secas de Outono									
O Filósofo	O local	SEQ 41.	SEQ 42.	SEQ 43.	SEQ 44.	SEQ 45.	SEQ 46.	SEQ 47.	SEQ 48.
SEQ 41.	SEQ 42.	SEQ 43.	SEQ 44.	SEQ 45.	SEQ 46.	SEQ 47.	SEQ 48.	SEQ 49.	SEQ 50.
Sozinho, Eucadímio entra no velório de Panfilio. Nu, ele se deita pela última vez com seu amado amigo	Ao lado de fora do velório, Eucadímio é informado pelo Pai de Panfilio que Eleanto sumiu	Eucadímio retorna para onde discutiu pela última vez com Panfilio. Ao notar a presença da câmera, sai	Livia caminha até o quarto de Augustus. Tem como objetivo reatar suas relações com o Imperador. Mas, o quarto está vazio	Enquanto caminha pelos corredores da torre 1, Livia passa pelo alojamento das servas. Lá, Diana agoniza, mas está acompanhada por Augustus, Deodato e Sempronius. Livia volta a caminhar com o seu perverso sorriso	Firmino observa os lábios de Fábila agonizarem	Nua, deitada em sua cama, Livia está em êxtase, com a agonia de Diana. Ela dorme	Livia acorda no dia seguinte. Está assustada com a areia que invade o seu quarto. Mas percebe que tudo não passou de um devaneio. Ela reprime Eunice, a serva que veio lhe amparar	Livia volta a caminhar em torno do jardim de inverno da torre 1, até decidir ir nas dunas de seus arredores	Livia volta a caminhar pelas dunas de areia em torno da torre 1. Diana, desesperada, tenta pedir o seu perdão. Eunice a afasta

Folhas Secas de Outono										Tarpeia	
SEQ 51.	SEQ 52.	SEQ 53.	SEQ 54.	SEQ 55.	SEQ 56.	SEQ 57.	SEQ 58.	SEQ 59.	SEQ 60.		
Livia caminha pelos corredores da torre 1, e mais uma vez é interceptada por Diana. Eunice volta a separá-las	Nua, Diana corre pelo jardim de inverno da torre 1, até que morre. Sempronius acha o seu corpo, leva-o ao velório	Na sacada da torre 1, Livia e Augustus sentem-se incomodados com o velório. Livia não autoriza que Augustus vá participar	Livia dorme em seu quarto, até acordar quando um facho de luz invade abruptamente o seu cômodo	Livia volta a caminhar pelas dunas em torno da torre 1. Até ser reparada por Augustus. Livia volta para dentro da torre 1	No seu quarto, Eunice também repara em sua beleza. Livia toma o espelho de sua mão	O casal de Imperadores se arruma para voltar ao seu destino de origem. Despedem-se de Deodato. Este conta para Livia que ela não tem culpa de nada	Livia e Augustus conversam na caruagem. Ela afirma que os deuses estão sorrindo para o retorno do casal	Tarpeia é assassinada pela multidão do comércio dos arredores da torre central	Ao pé da montanha, Tarpeia e Júnia, mais jovens, observam o grupo de sacerdotisas diante do vilarejo. Tarpeia diz que quer se tornar uma delas		
Solidão Macedônica										Tarpeia	
SEQ 61.	SEQ 62.	SEQ 63.	SEQ 64.	SEQ 65.	SEQ 66.	SEQ 67.	SEQ 68.	SEQ 69.	SEQ 70.		
Sozinha, no centro do vilarejo, Tarpeia observa as sacerdotisas e a chama da torre central. Um Velha Senhora se aproxima para lhe explicar as tradições locais	Em um flashback, Tarpeia se lembra de meninos desde sua infância. Assim deveria se tornar uma sacerdotisa	Falantes caminha pelo alto da montanha. Não reconhece os seus irmãos logo adiante, e acaba machucando o seu pé. Todos descem da montanha	Aos pés da montanha o Velho Cteseu e Ilírio se beijam	No largo do vilarejo, os irmãos participam dos festejos dos moradores locais. Até que com uma forte tempestade de areia todos fogem, exceto Falantes que está com o pé machucado	Somente após muito tempo, Falantes consegue fugir e chegar nas imediações de sua casa. Porém, está trancado do lado de fora. Após discutir com Ilírio, ele consegue entrar em casa	Falantes entra, mas não consegue dormir. Chora, está assustado com o que aconteceu. Ao cair da madrugada é estuprado por Ilírio. Ilírio presencia todo o ocorrido	Tarpeia caminha da torre central até a sua casa. Durante longo tempo observa sua fachada	Tarpeia entra e brinca com os seus irmãos e irmãs, Drusus e Júnia, seus pais, discutem	Na hora de dormir, Júnia não para de reclamar. Continua a discutir com Drusus. Os filhos do casal dão risadas		
Tarpeia										Firmino	
SEQ 71.	SEQ 72.	SEQ 73.	SEQ 74.	SEQ 75.	SEQ 76.	SEQ 77.	SEQ 78.	SEQ 79.	SEQ 80.		
Drusus, seus filhos e as demais personagens de Memória Impura, participam de uma orgia nas fronteiras da cidade	Dias depois, Drusus decide receber a alta sociedade em sua casa. Todos da família, exceto Tarpeia, trabalham na produção do evento	Os convidados chegam. Entre eles, Lúcio Márcio e Fábica Cornélia. Tarquínio Clavo tenta oferecer a mão de seu filho para se casar com Tarpeia, mas discute com Drusus. Tarpeia revela que quer ser uma devota. Os convidados saem da festa	Dias depois Aquilana vem conversar com Tarpeia. Júnia teme perder sua filha	No depósito de lenha, os irmãos trabalham constrangidos com o ocorrido na noite anterior. Ilírio e Adamastor se afastam. Falantes e Ilírio transam. Ao final este é assassinado por seu irmão	Falantes foge por todas as vielas do vilarejo	Após longo tempo, Falantes é encontrado por um pelotão internacional. Mesmo sem compreender nada, ele é agregado à tropa	Anos depois, Falantes marcha pelo deserto, mas ainda sente a culpa por ter abandonado seus irmãos	Firmino confessa que seu real objetivo era aniquilar Lúcio Márcio e toda a sua família	No alto da montanha, Tarpeia é levada a escolher um pretendente, mas recusa o plano de seus irmãos		
Tarpeia										Firmino	
SEQ 81.	SEQ 82.	SEQ 83.	SEQ 84.	SEQ 85.	SEQ 86.	SEQ 87.	SEQ 88.	SEQ 89.	SEQ 90.		
Tarpeia observa o interior de sua casa por um longo período. Drusus está doente, Júnia vai acudi-lo, mas Tarpeia não reage. Até que Aquilana chega para levá-la embora. A família reluta em se despedir, mas Júnia coloca todos para dentro de casa	No interior da caruagem, Tarpeia se lembra que se esqueceu de se despedir de seu pai. Aos prantos é repreendida por Aquilana	A caruagem entra na torre central	Emocionada, Tarpeia é recebida por um grande rito de todas as sacerdotisas. Ela se recorda de quando descobriu sua devoção, quando ainda era criança	No dia seguinte ela acordou rodeada de crianças em seu quarto. Todas as meninas choram, ela então foge pelos corredores da torre central	Ela observa as imediações, mas é localizada por Aquilana que a repreende por ter abandonado seus afazeres	Firmino recorda-se de como encontrou Fábica Cornélia em seus últimos instantes de vida	Ele corre até a cozinha da torre 2, lembrando de como havia planejado o seu envenenamento. Ele então prepara a última refeição de sua proprietária	Na sacada da torre 2, Fábica Cornélia toma a bandeja de sua mão, e desfruta todas as guloseimas que o escravo havia lhe preparado	Firmino retorna para cozinha da torre 2. Lá encontra Carmila, cozinheira da família que havia achado Cornélia agonizando		

Firmino		Tarpêia		Firmino		Tarpêia		Firmino	
SEQ 91.		SEQ 92.		SEQ 93.		SEQ 94.		SEQ 95.	
Firmino e Camila encontram Fábila. Cornélia morta na sacada da torre 2		Tarpêia volta ao seu quarto. Está novamente rodeada por jovens devotas que não param de chorar. Ela conhece Cornélia que vem lhe ajudar		No corredor da torre central, Júlia e Camila agredem Cornélia. Tarpêia sai de seu quarto para ajudá-la		No quarto, Tarpêia e Cornélia entram as jovens que ali ficaram. Elas visam espalhar o ódio do ocorrido		Firmino conta como Lúcio Márcio e os demais encontraram Fábila. Cornélia	
Tarpêia		Firmino		Tarpêia		Tarpêia		Firmino	
SEQ 101.		SEQ 102.		SEQ 103.		SEQ 104.		SEQ 105.	
Tarpêia passa a trabalhar na tecelagem da torre. Quando machuca sua mão é socorrida por Desileia que a leva para o seu quarto		Firmino conta como matou Marcus e Curtius, filhos de Lucila		Camila informa Tarpêia que ela ocupa um novo grau de devoção. Estaria assim disponível receber visitas e sair do templo nos próximos três dias		Após um longo período de espera, ninguém aparece para visitar Tarpêia. Esta entra em um profundo estado de depressão. Nem mesmo Desileia, ou Domitila, conseguem lhe amparar		Tarpêia e Cornélia conversam no corredor da torre central	
Tarpêia		Firmino		Tarpêia		Tarpêia		Firmino	
SEQ 111.		SEQ 112.		SEQ 113.		SEQ 114.		SEQ 115.	
Ela aguarda a chegada de seu pai. Este está doente e demora em reconhecê-la. Quanto ela tenta tocar sua lira para entretê-lo, acaba repreendida		Anoitece na casa de Tarpêia. Todos estão em profunda depressão. O silêncio toma conta de toda a situação		Amanhece e Tarpêia vai embora da casa de sua família		Lucila e Firmino voltam a discutir no velório de Fábila. Cornélia. Ela dá falta de seus dois filhos		Firmino volta para a cozinha. Está agitado e despaja mais veneno na comida que seria servida aos convidados.	
Firmino		Tarpêia		Firmino		Tarpêia		Firmino	
SEQ 121.		SEQ 122.		SEQ 123.		SEQ 124.		SEQ 125.	
Firmino conta como interrompeu o velório de Fábila. Cornélia e matou Lucila na frente de todos os convidados, quando esta achou os seus dois filhos mortos		Tarpêia volta a caminhar pelo comércio dos arredores. Agora, mulher, é notada por todos: senhores, homens e meninos		Domitila apresenta Catula à Tarpêia, ambas agora seriam responsáveis pela vigília da chama		Firmino entra no quarto de Lúcio Márcio. Este está deitado na cama. Já Camila, debate-se no chão. Firmino havia esquecido de avisá-la que a comida estava envenenada		Em uma outra ida ao comércio dos arredores, Tarpêia conhece Ambrósio. Este promete que irá visitá-la na torre, mesmo proibida de receber visitas	
Firmino		Tarpêia		Firmino		Tarpêia		Firmino	
SEQ 131.		SEQ 132.		SEQ 133.		SEQ 134.		SEQ 135.	
Firmino conta os últimos instantes de Lúcio Márcio, a mais bela das obras de artes que poderia ter criado, com o seu sangue que jorrava pelas paredes. Até que os outros escravos da família o matam		No dia seguinte, abutres pousam e bicam o corpo de Tarpêia, como se ela fosse a mais deliciosa caça		Márcio: arrancou-lhe a língua e os olhos. Ele não deveria dar mais ordens, e sim, morrer por conta própria		Condenados, eles são levados para o comércio dos arredores. Há o desgosto de todos, inclusive de seus parentes. Ambrósio assume que tudo não passou de uma aposta com seus amigos, e acaba decaído por Taquíno Clavo. Tomada pela multidão, Tarpêia é levada		Enquanto vigiam a chama, Tarpêia aguarda ansiosamente por Ambrósio. Catula, reprime-a pela falta de devoção. Somente após longo tempo ele aparece. Tarpêia e Ambrósio transam. Até que Aquilana e os soldados interceptam os jovens	
Firmino		Tarpêia		Firmino		Tarpêia		Firmino	
SEQ 141.		SEQ 142.		SEQ 143.		SEQ 144.		SEQ 145.	
Firmino conta como interrompeu o velório de Fábila. Cornélia e matou Lucila na frente de todos os convidados, quando esta achou os seus dois filhos mortos		No dia seguinte, abutres pousam e bicam o corpo de Tarpêia, como se ela fosse a mais deliciosa caça		Márcio: arrancou-lhe a língua e os olhos. Ele não deveria dar mais ordens, e sim, morrer por conta própria		Condenados, eles são levados para o comércio dos arredores. Há o desgosto de todos, inclusive de seus parentes. Ambrósio assume que tudo não passou de uma aposta com seus amigos, e acaba decaído por Taquíno Clavo. Tomada pela multidão, Tarpêia é levada		Enquanto vigiam a chama, Tarpêia aguarda ansiosamente por Ambrósio. Catula, reprime-a pela falta de devoção. Somente após longo tempo ele aparece. Tarpêia e Ambrósio transam. Até que Aquilana e os soldados interceptam os jovens	

Neste mesmo gráfico podemos perceber também que, ao passo que o desejo se esvai, a morte passa a dominar a trama, sobretudo, no núcleo dramático de Tarpeia. Mas, para não abrir mão da ambivalência mímica trabalhada até o momento, acentuei essa temática ao contrapor o isolamento performático de Firmino em seu entorno²⁴⁴. Não acredito que tenha construído assim, uma condução ao irrevogável final trágico, típica do gênero épico. O estilhaçamento deste, desde o início proposto²⁴⁵, ao meu ver decorre do fato de mesmo mortas, minhas personagens continuarem a existir e questionar suas ações. Em um tempo póstumo experimental, e paralelo ao presente, entramos em uma fresta dos seus inconscientes para acompanhá-las. O que as aniquila, como já dito, é a areia – uma alegoria que as encobre e as apagam em nosso tempo.

A linguagem experimental da adaptação de *Memória Impura*, manteve-se até aqui não pelo fato de negar elementos da narrativa clássica, mas sim por alocá-los em uma ordem não necessariamente próxima ao que é pregado pelos manuais de roteiro (COMPARATO, 2000), ou autores dos estudos narrativos, como Boris Tomachevski (1982), Joseph Campbell (1989) e Vladimir Propp (1928). Sobretudo no sétimo tratamento, optei não por um *establishing shot* a fim de apresentar meu único herói, no espaço diegético o qual ocorreria a sua jornada, o seu desenvolvimento. Dentro da temática proposta por este estudo, um processo de adaptação, enfatizei que esta é a minha leitura sobre o discurso do livro de Luiz Vadico, logo tem a sua própria ordem dos fatos, sua própria funcionalidade narrativa, sua própria metalinguagem, cabendo à Firmino na primeira sequência, embasar que em meu texto, o gesto e a performance, entram em contraponto ao que aparentemente a trama aponta.

Vale reiterar também que o fantasioso não é gradativo. Não é algo que chega em pequenas doses, para que então haja uma suspensão da descrença seguida de uma

²⁴⁴ Daí a necessidade de caracterizá-lo com a cor vermelha com os gráficos construídos desde o sexto tratamento de *Memória Impura*. Op. cit. p.245;

²⁴⁵ Op. cit. p.120;

convivência do meu leitor, futuro espectador. Seguido do estabelecimento das normas narratológicas iniciais com Firmino, a sequência seguinte, já traz uma somatória de todas as alegorias com as quais trabalho ao longo de todo o desenvolvimento textual restante. Ao chegar nesta etapa do processo de adaptação considero que a delimitação das fronteiras do espaço diegético não só possibilitou o clímax e a revelação mais íntima de cada uma das personagens, como também atuou no que chamo de um magnetismo convergente, aonde tomo como núcleo, o centro do vilarejo, construído entre as três torres apresentadas. Somente após a chegada de Livia, na sequência cinco, Eucadimio, na sequência doze, Tarpeia na sequência cinquenta e nove e Failandes, na sequência sessenta e três, é que de fato os coloquei dentro do modo operacional narrativo citado, e tomei total controle e capacidade para resolução concomitante, ou até mesmo não linear, de todo o enredo.

Mais do que uma soma de microtramas de começo, meio e fim, a adaptação de *Memória Impura*, preza pela modulação das personagens sob as mesmas condições adversas. Como cada um fez a sua leitura das ações e reações que lhes atingiram, adicionando estes fatores para o desenvolvimento dos seus respectivos núcleos dramáticos, fato a ser apresentado detalhadamente, sequência a sequência, logo a seguir.

Ao passo que Firmino não tem escapatória, a não ser aproveitar seu tempo narrativo, para que em seu isolamento, recorde-se dos seus feitos, é somente após esse prólogo que Livia, em *Folhas Secas de Outono*, traz os primeiros indícios de que como este mesmo mecanismo funcionará para o seu desenvolvimento. Já na carruagem aonde ela e Augustus chegam à trama, apresento a conturbada relação entre o casal de Imperadores. Considero esta sequência, de número quatro, como a primeira que cita em meu discurso a relevância do silêncio como meio de afastamento de um esperado lirismo verborrágico, típico um roteiro oriundo de uma adaptação literária. Este silêncio é a mimese do gesto, a qual anuncia que o casal é de pouco contato físico, e preza pela ostentação do poder aparente,

o indício de uma ambivalência mímica que não lhes pertence, e que será expurgada logo adiante.

Ao chegarem na torre que lhes pertence, dentro do espaço inicialmente delimitado, temos mais uma prova de que o fantasioso, além de não gradativo, é inconstante e variado. Nem sempre há a presença da multidão, ou dos mortos que se esperava pelas imediações. Quem recebe o casal é Deodato, e os servos daquele império, no intuito de acomodá-los, ou confortá-los diante das condições climáticas estabelecidas. Aqui, o que de fato julgo importante é o ressaltar da relação de Livia e Augustus.

Já no interior da torre 1, não só trago mais um momento de afastamento da linguagem cinematográfica clássica, ao romper com a proporção e a continuidade do que se esperava deste espaço diegético, como também trago novas alegorias para a estética fantasiosa criada. E um clima árido e tórrido, há uma fonte seca e inoperante, a qual seria realisticamente esperável, mas não com ares visivelmente cenográficos, ao lado de uma suntuosa escada de mármore, a qual tem como serventia dar início apenas a uma pequena sacada. Deodato acomoda o casal neste espaço, e dentro de uma variante do magnetismo convergente, que desencadeia os fatos, ele traz Diana para servir o casal. Creio que o seu destoar deva-se não somente pela caracterização da sua beleza, mas sim pela mera ameaça que ela representa à Imperatriz. O cair dos seus cabelos sob o seu colo, o qual, na decupagem em que pré-estabeleço, possibilita somente sua visão intermitente por parte de Augustus é o que conduz Livia ao gesto e ao toque, sua tomada de consciência de que não pode mais satisfazer o seu Imperador.

Fato que a induz ao seu isolamento, em uma extensão ainda mais intimista de contato com o seu corpo, mesmo que induzida a ostentar seu poder e rancor ao longo da trama, aqui levo-a mostrar um outro lado da sua ambivalência, saudosistas dos seus bons tempos ao lado de Augustus. Esses bons tempos, emanam para o início de *O Filósofo*, na sequência seguinte. O breve prazer, oriundo da experimentação na minha fronteira

intranarrativa traçada, o alto da única montanha local, logo levou-me a construir que Eucadimio não se enquadrava àquela situação, e que assim como Livia, era necessário fugir, trabalhar em seu isolamento aquilo que de fato lhe interessava. Porém, perseguido por Eleanto, seus sentimentos recém-instaurados tornaram-se incompreensíveis. O que de fato havia ocorrido no início daquele dia? Aquilo que sentia pelo os que estavam ao seu redor? Em uma rota de fuga, ele chegou até sua casa, soube por sua mãe que sua entrega ao ensino e ao seu Professor, era o que o seu Pai mais queria. Quando Eucadimio ousou expressar o que sentia, seus irmãos, Afrânio e Caterpes chegaram, sem sequer serem notados, e sua Mãe logo os colocou para dormir.

Enquanto isso, Livia, em sua sala de banho, chega a cochilar. Mesmo que acompanhada de outras servas, neste seu isolamento, ainda sonha, busca compreender o porque não tem mais Augustus como antigamente. Mas e se tivesse? Não por acaso ela imagina que ele está em seu banho. Ledo engano, mas, isso a impulsiona a tentar realizar seu desejo, o que a leva, como já sabemos a encontrar o adultério do seu Imperador. Essa mesma crise advinda da Imperatriz, criada por expectativas frustradas, volta a se alastrar em *O Filósofo*, quando Eucadimio culpa Panfílio por Eleanto tê-lo seguido, quando na verdade, seu amigo carrega uma grande frustração por não ser ele o escolhido, e somente neste desabafo é que o protagonista compreende os seus reais sentimentos. Quando Eucadimio, retornava para sua casa, na por compreender os fatos, novamente Eleanto torna-se uma ameaça. Ele conversa com o seu Pai, que o entrega como uma propriedade, um bem material. O Pai de Eucadimio é incisivo em seu argumento, almejava para o seu filho o que ele não foi em toda a sua vida. Como rito de submissão ao patriarcado daquele núcleo, novamente todos entram e são postos para dormir. Exceto Eucadimio, o qual é acordado logo em seguida, antes mesmo do amanhecer. Agora, mais do que nunca, ele deveria honrar com os compromissos da sua família, comparecendo às aulas de Filosofia. Seus pais, mais do que nunca mostravam total conivência com o ocorrido.

Ao retornar para a aula, buscou afastar-se para compreender a somatória de informações que chegavam. Ao passo que sentia algo por Panfílio, Eleanto insistia em seduzi-lo, o Professor tinha a convivência da família do jovem garoto, mas não tinha, porém, a aceitação do mesmo. Tentou insistentemente aproximar-se, beijou Eucadimio, que não reagiu, fazendo com o que o professor se afastasse. Porém o que fugiu do controle de ambos, foi o fato de Panfílio ao fundo presenciar todo este ocorrido. Considero este isolamento em segundo plano a ponte que me possibilitou retomar a trajetória de Lívía. Ela, ao sofrer, anulou mesmo que brevemente o seu poder. Bebeu e chorou para retomar a ordem sua ambivalência mímica. Se por dentro estava frustrada com a traição, ao deixar de tocar o seu corpo e vestir sua roupa, teve a chance de rever Augustus na sala de desjejum sob o mais concreto tom de ameaça. Obtendo de fato, a chance de descontar, ou anunciar para Diana o que ali sentia. Com uma ambivalência mímica, genuinamente omnidirecional, pude direcioná-la dentro das forças vetoriais constatadas, em sua condução até a sacada da torre 1, e dar-lhe a chance de consagrar sua profecia: caberia à Deodato, líder dos servos, a função de matar Diana. Dentro daquilo que mais lhe dava prazer, ver na gradativa degradação do corpo alheio aquilo que nem mesmo ela mais tinha.

Esta profecia, esta sede de vingança, estende-se ao núcleo narrativo de *Firmino* que retorna para a trama, no intuito de endossar essa essência que toma conta da diegese. Assim como a Imperatriz, o escravo tinha a sede de contar os seus feitos, justificar, ou anunciar o que havia colocado naquela situação: a sede por vingar-se de toda a exploração a qual havia sido submetido por Lúcio Márcio. Aproveitando a oportunidade, entrelacei esse concomitante prólogo de conflitos para desestruturar outros núcleos que precisavam de um impulso para poder seguir. Em *O Filósofo*, mais uma aula ocorreria até então normalmente, mas dentro dessa tensão, Eucadimio nota a ausência de Panfílio, mais uma vez abandonando o local, sem deixar de ser perseguido por Eleanto. Ao entardecer, Eucadimio recebe a notícia que seu amado amigo havia sumido. Sua inquietação interna, tornou-se

aqui uma motivação externa, uma busca por quem ele agora mais queria. O que Eucadimio não sabia, é que ele teria obstáculos a enfrentar. Ao anoitecer, Eleanto estava nas imediações do vilarejo, desolado e aos prantos, ofereceu dinheiro a Eucadimio, este não aceitou. Acreditava que decerto, ele poderia ser um dos responsáveis pelo sumiço de Panfílio. Ao final da noite, não lhe restou outra alternativa a não ser retornar para a sua casa, aonde se submeteria às normas do seu pai. Porém, este ao saber da sua atitude, da negação das suas expectativas por não ter se entregue ao professor, foi tomado pelas mais cruel ira, espancando-o, ordenando Afrânio e Caterpes²⁴⁶ colocá-lo para fora de casa.

Diante das adversidades nos arredores, Eucadimio não conseguiu dormir, nem mesmo com a companhia dos seus animais de estimação, Evilásia, a galinha dourada, e Melimbona, sua cabra de leite. As imagens de Panfílio tomam o seu pensamento. A descoberta do desejo por seu novo amor, ganha um novo significado, servindo-me de ponte para voltar à *Firmino*. O escravo, no isolamento da sua condenação, admite que não toleraria mais promessas não cumpridas, não aceitaria mais o papel de vítima explorada dos seus proprietários. Acabaria com cada um deles, na mais pura sede de vingança. E nesta vingança vi a possibilidade de voltar à *Folhas Secas de Outono*, Livia, pensativa como Firmino, buscava entender os seus pensamentos, seus sentimentos. Se o recolher-se em sua propriedade lhe causou todo o ocorrido, por que não buscar alguma solução nos arredores? Foi quando Augustus a procurou e tentou pedir perdão. Este, foi mais um momento em que não poderia deixar de abrir mão da ambivalência mímica empregada, mesmo que vazio, Livia deveria ostentar a imponência do seu poder, sem romantismos, fiz questão de lhe manter, ao meu ver, com uma das melhores frases do livro de Vadico: “Que queres que diga? A verdade? A verdade é sempre política” (VADICO, 2012, p.140). Não haveria perdão. Desta política, ela na figura de Imperatriz, assistiria em seu trono o definhar da sua inimiga, Diana.

²⁴⁶ Sendo esta, talvez, suas únicas funcionalidades propositalmente empregadas na narrativa;

O desenvolver do tempo, neste instante, ao meu ver, não deveria servir-se de nenhum aparato clássico, de alguma narratologia padrão, pelo contrário, deveria trazer em meu discurso indícios imagéticos dos quais ressaltassem uma resolução, ou exploração temática de algo extremamente individualista e pessoal. Ao colocá-la estática, e imposta sob a indicação de uma sequência de *time lapses*, Diana pode gradativamente definhar na sua frente. Os vetores²⁴⁷, que impulsionavam, ou atingiam meus protagonistas, agora seriam refletidos sobre os meus coadjuvantes a fim de também promoverem o fluxo do desenvolvimento narrativo. Assim, Diana passou à frente de Livia, entre dias e noites, para que ficassem claros os efeitos que o tempo lhe trazia. E a Imperatriz apreciou cada segundo, servida com pão e vinho, mas sem manter nenhum contato com Diana. Deu fim a essa performance somente quando a serva encontrou como a saída a oportunidade de apresentar Sempronius, seu noivo, à Livia.

Foi então que esta encontrou de fato a oportunidade de dar início a sua vingança. Se não tinha em Augustus a oportunidade de realizar seu desejo carnal, que fosse na carne alheia, a qual pertencia a quem lhe causou a mais profunda dor. Tal fato não era de todo mal, até porque Sempronius era mais novo, e de porte atlético. Se Diana, enquanto cão, havia feito de Augustus o seu carrapato, Livia faria o mesmo com Sempronius, apalpando-o da forma mais lasciva possível, e quando proferiu seu ultimato, Eunice, a outra serva, foi chamada para apartar as desavenças.

Somente então Augustus reapareceu, após ter se ausentado em seus afazeres políticos. Deodato não poupou esforços em relatar que um grande mau havia atingido àquelas que trabalhavam na cozinha, e que logo, o desjejum do casal entraria com atraso. Seria este anúncio do servo um informe para Imperatriz de que seus planos estavam em andamento? Ou, Augustus sentia-se culpado e logo havia também conclamado seu servo para solucionar o seu adultério? O não buscar clareza para esta questão, serviu-me, mais

²⁴⁷ Op. cit. p. 275;

uma vez, como meio para recriminar o servo. Assim, Deodato deixou os Imperadores, que mesmo sob esta não solução dos conflitos, os quais mantendo acima de tudo a ostentação e a ambivalência mímica dos seus poderes, conseguiram reatar sua relação. Livia e Augustus transam, mas não se encaram. Apenas ela olha para a câmera.

Nesta retomada, sob uma ordem aparente, vi a oportunidade de voltar ao *O Filósofo*, quando Eucadimio mesmo ocultando seus sentimentos, forçado, pelo seu Pai, retorna ao local das suas aulas. Este estava vazio, tanto quanto o protagonista. Em um novo retomar da sua jornada, Eucadimio chega à casa de Panfílio, aonde já é tarde: era o seu velório. Para o desgosto geral, Panfílio havia cometido suicídio. Aqui, mais do que nunca, vi a oportunidade de afirmar e retificar a minha estética, mesmo tomando como base o início deste trabalho, sua origem literária, o meu texto descreve aqui o silêncio como meio de desenvolvimento do conflito. O corpo, a performance e a mimese do gesto foram o suficiente para que eu, Eucadimio se despedisse de Panfílio. Nada mais era necessário. Nada mais poderia prosseguir.

Ao deixar o funeral, todos estavam tomados pelo desgosto, os pais de Panfílio, que não podiam mais apostar em seu filho como um futuro da família, e os pais de Eucadimio, em especial, sua mãe, impaciente, para ter o seu filho de volta em seus afazeres. Não pude poupar minha personagem nem mesmo de uma última chance de isolamento. Em sua última esperança, de encontrar um alento no alto da montanha, a câmera estava lá, vigiando-o. Mas a trama de *Memória Impura*, na incompreensão e na dificuldade de cada personagem, necessitava prosseguir.

Foi quando neste mesmo resquício de solidão, retornei à *Folhas Secas de Outono*, para trabalhar qual seria o comportamento de Livia em uma semelhante situação. A Imperatriz ao retornar para o quarto de Augustus, após terem transado, sentindo-se mais mulher, achou que poderia recuperar um status mais original da sua relação, porém qual não foi sua surpresa ao notar que Augustus não estava mais lá. Novamente, retida em um

isolamento, no caminhar pelas dependências da torre 1, liberei-a do seu eu lírico, do verbo fui ao gesto para a construção das suas transições e conflitos. Lívia, logo adiante, encontrou a porta do alojamento das servas aberta. Lá Diana, vigiada por Deodato, Sempronius e Augustus, agonizava. Bastou um único e perverso sorriso para informar o que era necessário: sua felicidade pela realização dos seus objetivos.

Outra questão que quis por à prova neste estudo, sobretudo, neste ponto do enredo foi: no processo de adaptação, o signo de um elemento advindo da sua matriz textual de origem, poderia perder seu significado? Não necessariamente. A perversão de Lívia, aos ser transpassada à Firmino, não perdeu sua potência. Se todo o meu discurso foi construído sobre **memórias impuras** (grifo nosso), ou imagéticas das personagens, porque não ilustrar essa mesma alegoria, sob um outro ponto de vista. Mais uma vez reitero, não me preocupei em esclarecer muito dos fatos, mas, como exemplo, o sorriso de Fábila Cornélia em seus últimos instantes de vida, manteve a ambivalência mímica no ritmo da trama, pois pode ser interpretado tanto como um ponto de vista do próprio escravo, quanto como algo original da personagem, movida pelo prazer gula.

E dentro desta interpretação dialógica, pude mais uma vez retornar à trajetória de Lívia, colocando-a em situações limítrofes e ambivalentes a quais firmavam e embasavam cada vez mais a minha estética. Até que ponto, tudo o que ela havia vivido até aquele momento não poderia ser fruto da sua memória, da sua imaginação? Uma reação adversa, oriunda da ostentação da sua ambivalência mímica diante do seu meio? Ou um pesadelo que esse mesmo meio quisesse lhe apagar? Não obstante, mesmo que de modo epifânico, como construção deste objetivo, fiz a areia invadir o seu quarto, para que a colocasse em um estado de prontidão, para agir.

E em seu isolamento performático, repetitivo e processual, ao caminhar pelo jardim de inverno, e pelas dunas em torno da torre 1, possibilitei a sua pronta reação contra os encontros com Diana que estariam por vir. Mais de uma vez, e sempre com a intervenção

de Eunice apartando-as, suspendendo alguma reação que pudesse antecipar o esclarecimento dos fatos. Era chegado o momento de dar status à Diana no enredo. Agora ela, em seu isolamento, nua – tal qual Livia muitas vezes ficou – correu até o encontro da morte, deixando na areia que havia invadido o jardim de inverno da torre o seu recado, o informe sobre a responsável por sua insanidade, por sua morte. “Foi ela” (VADICO, 2012, p. 149), ao meu ver, tanto na matriz textual de origem, quanto no meu próprio discurso²⁴⁸ não tem por função revelar necessariamente a culpada pela morte da serva, mas sim, reafirmar a responsabilidade da mesma.

Era necessário por fim a trama do casal de Imperadores, uma vez que o fator que os desestabilizava, já havia atuado e sido removido dos seus trajetos. Livia mostrou o princípio da recuperação do seu status – de fato histórico, ou até mesmo psicossomático – ao impedir a ida de Augustus ao velório de Diana. Era necessário esse intervalo temporal para que a ordem fosse reestruturada. Independentemente de ser um ponto de vista da personagem, sua memória, ou uma informação de fato estruturada, somente assim, Livia obteve a chance de retomar o controle do gesto, do toque do seu corpo. A ausência da beleza, que a degradava até então, foi solucionada. Mesmo que de modo fantasioso, ou não claro, seu isolamento embasado sob o gesto performático a fez retornar a ser o centro das atenções. Augustus não a questionou, pelo contrário, ao vê-la caminhar pelas dunas de areia em torno da torre, ficou tocado por sua beleza, aparentemente nostálgica, ou até mesmo, desconhecida. Era necessário não ouvir, ler, ou imaginar esta situação. Mas sim, indicar sua visualização, sua materialidade imagética, daí a justificativa de Eunice, logo depois, recebê-la em seu quarto com um espelho.

O reestabelecer físico, visual, da Imperatriz estava então normatizado. O disparo do seu conflito inicial, solucionado, de forma própria, mimética, performática e gestual. Sem a necessidade de esclarecimentos ou redenções, justificativas ou morais narrativas (PROPP,

²⁴⁸ Memória Impura 7º Tratamento Seq. 52 – Op. cit. p.47;

2006). O Império, fora das fronteiras diegéticas, retomaria sua trajetória, já bastando a convivência dos deuses, sorrindo para o ocorrido.

Retomando o pendular movimento do fluxo de desenvolvimento narrativo: do desejo conquistado entre Livia e Augustus, por terem, mesmo que de modo subversivo, solucionado os seus conflitos, via a oportunidade de inserir a morte, desde que causasse o maior contraponto possível. Do livro de Vadico, vi nas impurezas de *Tarpeia* um meio de enfatizar as estratégias adotadas, subvertendo a linguagem clássica cinematográfica, reforçando uma leitura infiel e uma estética impura, sobre o seu conteúdo atribuído. Seja trocando o nome da sua protagonista²⁴⁹, ou logo de início apresentando o clímax do seu conflito, *Tarpeia* enquadra-se neste projeto por experimentar em um caminho cíclico, e logo não linear, os questionamentos pessoais, dentro das normativas diegéticas, até então apresentadas. Em seu núcleo intranarrativo, a cada sequência, adentramos novas camadas do seu íntimo, aonde voltamos às causas que contribuíram com sua inadequação ao seu meio, e consequentemente sua condenação, seu extermínio. Tornar-se mulher e não mais uma menina, gradativamente, torna-se o seu objetivo. O que Tarpeia haveria de superar, eram os seus questionamentos internos, físicos. Estaria ela pronta para conciliar estas mudanças com os pressupostos sociais que lhe eram ditos? Diante de uma sociedade possivelmente machista e submissa, tal qual Livia já havia enfrentado, como suportar e lidar com os seus desejos? Seria a religião da incandescente torre central um lenitivo para os seus anseios?

Fato é que Tarpeia desde sua infância, chamava-lhe a atenção, pela sua performatividade, pela mimese do seu gesto, suas devotas escolhidas para não se entregarem aos homens, representavam ao seu olhar uma saída diante de tanta opressão. O trabalho braçal de colher lenha – estranhamente em um clima tão adverso – não lhe chama a atenção. O que aparentemente encantava os olhos de Tarpeia era o rito das

²⁴⁹ Op. cit. p.189;

devotas, individual, próprio e único de cada uma, as quais como dervixes, giram em torno de si, chamando a atenção de todos que estão ao redor. Ao passo que buscam em si a devoção pela vigília da chama – onipresente em toda a trama – garantem a redenção de todos que se apoiam naquilo que não são, em uma ambivalência mímica árdua e agressiva, como uma questão de sobrevivência. Nesta epifania de cada ato, todos esqueciam, deixavam de ver, ou até mesmo sentir por um instante, todas as dores daquilo que carregavam.

Foram nestes parênteses abertos por Tarpeia, que vi a oportunidade de retomar o desejo, por uma visão própria que instaurei na adaptação de mais uma personagem advinda do livro de Luiz Vadico. De *Solidão Macedônica*, nesta ocasião, trouxe Failandes ao meu roteiro. Isolando-o com seus irmãos no alto da única montanha da paisagem, obriguei-o não a conviver em uma zona periférica da trama, mas sim, em uma situação limítrofe, em que, tal qual Eucadimio já havia vivenciado, a liberdade, e ausência de um referencial eram o maior perigo. Naquilo em que ele tinha como família, por vezes era difícil também considerar Ilía, Adamastor, sobretudo Failandes, enquanto seus irmãos. Construí o isolamento, de todo este núcleo, de modo que fossem tomados por uma visão incisivamente além das minhas normativas diegéticas, inicialmente criadas. Em um destes distanciamentos, Failandes enquanto caminhava machucou o seu pé, mas precisava voltar a reconhecê-los. Todos seguiriam adiante para até o vilarejo central. Conseguir o mínimo de comida era uma questão de sobrevivência.

Ao pé da montanha o velho Cteseu os aguardava, o que desestruturava os irmãos era a peculiar relação que Ilírio tinha com ele. Dono do principal depósito de lenha que abastecia a cidade, sobretudo, a chama da torre central. Cteseu explorava sexualmente Ilírio, em troca, dava precariamente casa, comida e trabalho para ele e os irmãos. Era o único meio de sobrevivência deles, sem qualquer outra expectativa, ou alternativa. Após

esse encontro, um tanto perverso, e ao final do trajeto, de todos os irmãos estavam lá, ao centro do vilarejo.

Era tempo de comemorar o comércio e as caças, os poucos que restavam naquela árida região. Tal qual o rito das devotas de Tarpeia, era um lenitivo para toda a população, mesmo que breve, este encontro entre todos tinha a mesma função, um escapismo diante de todas as atrocidades que aquela sociedade enfrentava diariamente. Entre fogueiras e bebidas, danças coletivas e comemorativas, os irmãos aproveitavam para comer o que não tinham, beber para esquecer o que sofriam, e até mesmo roubar para poupar a busca por um futuro melhor. Porém, não poderia deixar este intervalo atuar por tanto tempo no fluxo do desenvolvimento da narrativa. Dentro da minha fronteira diegética, a intervenção do espaço é, e sempre foi retomada, para desestabilizar e levar minhas personagens a agirem.

Uma forte tempestade de areia invadiu os festejos locais, todos correram. Entre todo este sofrimento, e gritos de agonia²⁵⁰, Failandes, ainda ferido, ficou para trás. Não conseguiu fugir com os seus irmãos. Chegando ao ponto de quase ficar soterrado pela areia que invadiu o local²⁵¹. Somente após muito tempo ele conseguiu fugir deste indício de tragédia, e retornar ao casebre onde todos moravam no alto da montanha. O que ele não esperava, era estar trancado do lado de fora. Aos prantos, pelo o que enfrentara, deveria ser forte. Esta era a pedagogia que Ilírio adotava para com os seus irmãos, sem referenciais familiares, sua educação era opressão, e jamais qualquer tipo de diálogo.

Mais uma vez, somente após longo período de espera, é que finalmente Failandes teve acesso ao interior do casebre. Não tinha o que fazer, então se submetia a toda aquela situação. Não tinha como reagir, pois, por pior que fossem suas condições, aquele era o seu único meio, sua única possibilidade de sobrevivência. Na questão da linguagem cinematográfica, fiz neste adentrar, mais uma possibilidade de afastar-me de um lirismo, ou

²⁵⁰ Os quais, ao meu ver, podem remeter à chegada de Livia no início de toda a trama;

²⁵¹ Alegoria esta que também atingiria Firmino logo mais adiante;

de um verbalizar esperado em uma narrativa cinematográfica, advinda de uma adaptação literária. No olhar da personagem illustrei as condições que o rodeavam. Não só no intuito de abordar o seu sofrimento, mas também suas condições de vida, que indiretamente reverberavam em seu comportamento, em sua construção enquanto sujeito ao longo da trama.

Sobre a postura de Ilírio para com os seus irmãos, vale ressaltar que também procurei me abster da necessidade do verbalizar este ocorrido. Esse coadjuvante, por ser vítima constante dos abusos de Cteseu, descontava em seus irmãos o seu sofrimento, mesmo que este fosse alegorizado por sua ambivalência mímica da ordem e do poder. Ilírio estuprava Failandes recorrentemente, fato que não poderia ser diferente nesta ocasião. Fato para o qual o próprio Failandes não tinha capacidade, discernimento, ou intelecto para reagir. Mas este ocorrido, neste momento em especial, deveria ainda revelar algo ainda não exposto no enredo: sua relação com Ilía. Failandes não reagia à opressão constante do irmão, devido ao descentramento do seu referencial familiar, intimamente sentia algo por sua irmã, mas disso não tinha clareza. Era um amor, limítrofe entre o familiar e o carnal, que ele guardava a todo custo para si. Mas, que o desestruturou por completo ao ver que desta vez, ao fundo, Ilía observava todo o ocorrido. E deste observar, todo o conflito de Failandes estaria assim por se constituir.

Mas antes, deste mesmo gesto, tomei por opção retornar à *Tarpeia* para que esta mesma ação a constituísse na trama e também trabalhasse o seu desenvolvimento. Uma vez anunciado todos os elementos que reverberavam em seu interior, que a deslocavam do meio o qual ela estava inserida, era necessário trabalhar suas relações com os seus coadjuvantes, os seus familiares. Não considero o longo observar da sua casa como um recurso narrativo cinematográfico, um *establishing shot*. Ao meu ver, este olhar, até mesmo no livro de Vadico, é um processamento de todas as informações as quais ela até então havia sido submetida.

Se em sua narrativa cíclica havia decidido começar com os seus valores mais íntimos, com o seu sentimento de inadequação ao mundo em que vivia, dentro das normativas diegéticas, era necessário ressaltar a partir de então que Tarpeia era também movida por uma certa ambivalência mímica, mesmo que dentro do seu próprio modo operacional. Em sua família ela era a caçula, bem quista por todos os seus irmãos. E dentro do regime machista e opressor, o qual implantei na adaptação, não poderia deixar de elucidar como tal questão desestruturava a sua família. Júnia e Drusus, seus pais, eram movidos pela discussão²⁵². O que não despertava reação entre os irmãos, devido a submissão do patriarcalismo, só lhes restavam tomar esses desencontros enquanto entretenimento. E sobre este elemento, mesmo que implantado dentro da intranarrativa de *Tarpeia*, decidi tomá-lo como um ponto de convergência dentro do meu enredo. Diante de todas as adversidades que implantei nas normativas diegéticas, não haveria um momento, ou um meio, no qual pudesse livrar todas as personagens das adversidades vividas? Teria sempre resquícios de crueldade nas transições do fluxo de desenvolvimento narrativo mesmo tendo estabelecido o desejo e a morte como suas temáticas propulsoras? Não necessariamente.

Reitero, construí na estética desta escrita um discurso impuro, intertextual e convergente. Por que então não somar todas estas questões e desestruturar ainda mais a criação? Seriam Júnia, Drusus e sua prole um referencial moral para valores os quais extirpei de outros núcleos narrativos? Não necessariamente. Na referida convergência, mais do que em um tom crítico, do que aludir a uma eventual suspensão da descrença, levei todas as personagens para as fronteiras da trama, submetendo-as a uma grande orgia, incluindo mortos, vivos e até mesmo personagens ainda não apresentadas.

Creio que de fato tenha conseguido firmar a desordem estética, na medida em que logo em seguida, retomei as minhas regras inicialmente determinadas. A ambivalência

²⁵² Aonde creio que essa fosse submissa quanto a mãe de Eucadímio, em *O Filósofo*;

mímica de fato era o que regia o comando de Drusus sobre toda a sua família: seus filhos, sua mulher e até mesmo suas terras, eram não mais do que suas propriedades. E era necessário impor um status superior, sobre esta questão para toda a sua sociedade. Os eventos nos quais ele arregimentava toda sua família para expor os seus bens aos demais, contavam com a presença não só de estrangeiros, como também de personagens de outros núcleos narrativos, como Lúcio Márcio e Fábila Cornéila, proprietários de Firmino.

Nestes eventos, em especial o retratado no roteiro, Drusus dava uma brecha para Tarpeia se esvair das ordens morais e sociais que a rodeavam, para ele, ela poderia ser uma atração para seus convidados, quando na verdade a mesma via na arte, no tocar os arranjos da sua lira, uma condição temporária de tentar encontrar respostas para a onda de sentimentos que a consumia. O que ambos não sabiam, é que tais circunstâncias poderiam abrir caminhos não esperados. Tarquinio Clavo, arúspice e autoridade local, tomado pela ostentação que emanava dessa ocasião, viu o caráter material, que Tarpeia emanava. Viu nela, a chance de garantir um futuro para a sua família, propondo a mão do seu filho Cassius, para que com ela se casasse. Fato este o qual considero como um efetivo primeiro ponto de virada deste núcleo na trama. A família perderia assim o mais jovem bem material que tinham, o qual entretinha os convidados submissos à ostentação. Nem mesmo seus irmãos aceitaram a proposta. E foi entre as brigas e desordens instauradas, que muitos dos convidados deixaram o evento, onde Tarpeia, tomada por uma epifania, viu a oportunidade de revelar algo que poderia ser a solução para o que tanto a incomodava: seu desejo – ainda que integralmente não consciente – era tornar-se uma devota da religião local.

Clavo, por não conseguir alcançar seus objetivos, aproveitou a oportunidade e usou o seu status, a sua prevaência sobre a família, prometendo que de alguma forma atenderia os desejos da menina. Era necessário então abalar a todos, não somente de forma verbal ou gestual, não somente desconstruindo todos estes fatores os quais Drusus

regia como construto do discurso, da aparência da sua prole. Aproveitei-me da situação para trazer a areia nesta ocasião como uma alegoria que ao invadir a casa da família, anunciava a tentativa de apagar o passado que até então eles se esforçavam para manter. Dias depois, Aquilana, uma das grã-sacerdotisas da torre central, surge para arregimentar Tarpeia. Não me preocupei em esclarecer se de fato foi algo decorrido da promessa de Tarquinio Clavo. Prefiro acreditar que Tarpeia, desde o início estava predestinada²⁵³. Foram as últimas tentativas de Júnio tentar intervir, ofereceu comida, doces e guloseimas àquela que levaria a sua filha, mas de nada adiantou. Mesmo que inconscientemente, ela havia falhado diante daquilo que era sua função, manter sua filha próxima de toda a propriedade da família.

Desta falha, retornei os sentimentos de Failandes ao que havia ocorrido em sua noite anterior em *Solidão Macedônica*. Havia a culpa, a qual constrangia a todos pelo tratamento que Ilírio havia lhe dado. Mas para Failandes, havia acima de tudo, a culpa por Ilía ter presenciado de fato o que era rotina dentro daquele resquício de entidade familiar. Julguei necessário assim, isolar os envolvidos para retomarem o que tivessem em conflito por esclarecer. Ao afastar Ilía e Adamastor, considerei ideal convergir e sobrepor as personagens desta sequência sobre os meus principais eixos temáticos, o desejo e a morte. Não sentiria Failandes nenhum desejo sobre aquilo que recorrentemente se submetia? Se na ausência de uma estrutura familiar havia o interesse em omitir essa informação de Ilía, não seria este também pela ínfima oportunidade de sentir algo por Ilírio? Por de fato não compreender, mas gostar dos dois ao mesmo tempo? A causa do fato, aqui, não deveria ser o foco deste trabalho, mas sim a tentativa de solucioná-la, ou compreendê-la por parte de ambos.

Logo, amparado pela funcionalidade da repetição, os irmãos novamente transaram. Deixaram de lado os seus eventuais códigos de conduta. E Failandes, entre o limite do

²⁵³ Daí a ideia de iniciar sua apresentação em uma narrativa cíclica, já revelando de início o seu julgamento e a sua condenação;

prazer, da compreensão de vingança, viu que ali, mesmo que não fosse o mais correto, só lhe restava acabar com o seu irmão. Havia o gozo pelo desejo, pelo prazer carnal atingido, mas havia também, o gozo, o desejo e o prazer por acabar com a opressão a qual era submetido. Ao matar Ilírio, com pedradas, sujo de esperma e sangue, ele fugiu por todo o território da trama. Além do regimento que conduzia de forma própria, sua reles estrutura de família, ele temia o juízo que a sociedade proferiria. Até que após certo período encontrou um pelotão de um exército internacional que pelas imediações do vilarejo marchava.

Aqui, vi a oportunidade de trabalhar uma outra funcionalidade da ambivalência mímica, na estética adotada. Por origens distintas, não haveria chance possível de comunicação entre Failandes e o pelotão, não só por suas origens, como também por questões linguísticas. Dentro da estrutura narrativa até então criada, procurei permear por uma livre **leitura imagética** (grifo nosso) do que minha personagem pudesse transpassar. Failandes, sujo de sangue, poderia não ser somente um assassino, mas também um guerreiro, capaz de aniquilar todos os seus inimigos. E desta leitura, o líder do pelotão o arregimentou para a sua tropa levando-o para além de todos os males. Mesmo assim, não o livraria de carregar a culpa por ter abandonado seus irmãos diante das consequências do seu ato. A areia poderia tê-los apagado para ceder passagem ao que estava por vir na narrativa. Mas ele, diante das frentes de batalha, não se livraria de uma das mais árduas guerras em si, a lembrança do eterno olhar da sua irmã, abandonada e amada, Ilía.

Acredito que a confissão, a partir deste ponto, seja um fator que tenha ganho status no enredo, induzindo os protagonistas restantes, Tarpeia e Firmino, ao limite do controle entre aquilo que fizeram, ou ainda estavam por fazer. Por quanto tempo eles ainda suportariam tanta opressão diante do que enfrentaram, ou ainda estavam por enfrentar? Ao passo que, logo em seguida, Firmino assumiu que o seu desejo era não só acabar com

seus proprietários, mas também, com a família deles, Tarpeia reitera que abriria mão de todo e qualquer pretendente que lhe fosse apresentado por sua família.

Mesmo que ela posteriormente, não medisse as consequências do que isso lhe acarretaria. Tamanha foi a desestabilização da sua família que Drusus, tempos depois, ficou gravemente doente. Caberia à Júnia, então, a função de conduzir a família. Tarpeia buscava compreender aquilo que lhe faltava, aquilo que ainda sentia. Tomada por um lapso individual começou cada vez mais a olhar para si. Procurava respostas, independentemente do que ao seu redor ocorria. Até que Aquilana retornou para busca-la, mais do que o fantasioso indício das suas servas, julguei relevante trabalhar o imediatismo desta ocasião e as reações que este causaria. A família de Tarpeia não queria perdê-la. Relutava em despedir-se, sobretudo os seus irmãos, os quais estavam gravemente abalados. Júnia, como que ainda sob as ordens de Drusus, colocou todos para dentro de casa, entregando sua filha para Aquilana. A decisão de Tarpeia para a sua mãe, seria a partir de então irrevogável, ela que arcasse com o que havia escolhido. Fato que procurei ilustrar com sua tomada de consciência ao embarcar na carruagem da torre central, e somente então, lembrar-se de que não havia despedido do seu pai. Tomada pelo desespero sofreu então sua primeira repreensão, por parte de Aquilana, nesta nova jornada a qual iniciaria.

Logo que chegou à torre central, estes sofrimentos, fariam-na ver que de fato aquilo não era o que ela buscava. Mesmo recebida e emocionada com o mesmo ritual que havia despertado sua suposta devoção quando criança, Tarpeia perceberia que aquela instituição por mais que estivesse amparada sob a figura, a busca e a proteção da mulher, carregava os mesmos traços com os quais sua família a sucumbia. Ali ela era peça chave, bem material e propriedade que estava para servir. Sequer teria a chance de entreter. Ela que nunca fez questão de ter bonecas e brinquedos os quais a treinariam para ser uma futura matriarca iniciava ali a sua devoção cuidando de crianças mais novas, cedidas por outras famílias.

Tarpeia custa a entender onde está, chega a acreditar que tudo aquilo era um pesadelo, tendo acordado diante de tanta histeria. As crianças, que agora eram sua responsabilidade choram, ela tenta fugir, quando então toma consciência de onde está. Uma fronteira intranarrativa, muito mais adversa de onde viria. Ampla, de largas corredores, uma prisão a qual estava longe de achar uma saída²⁵⁴. Não demorou muito até ela ser repreendida por Aquilana, para retornasse às atividades de cuidadora a qual havia sido submetida.

Do lapso dessa repreensão, retornei à *Firmino*, o qual a partir daqui, como dito, começaria a demonstrar o seu próprio desmonte diante do regime que o circundava, e como essa ação acabou por coloca-lo na situação a qual, ele, desde o início do enredo em sua condenação se encontrava. Por mais que possa ter pensado, desde o início da sua inserção neste projeto, na construção de uma linguagem performática, tal qual as de Eduardo Coutinho, em *Jogo de Cena*, e João Jardim, em *Amor?*, anteriormente citados, por ter acumulado um contraponto, ou até mesmo um paralelismo, entre Firmino e Tarpeia, optei por a partir deste ponto enveredar por mais um experimentalismo em meu projeto.

Se muitas das personagens até então puderam nos ter revelado o seu próprio ponto de vista na trama, o impuro, ou algo que não necessariamente tenha ocorrido, porque também não liberar Firmino da sua condenação, mesmo que momentaneamente? Como seria o seu comportamento, ou a sua visão, dentro das normativas diegéticas? Por não se tratar do retomar de um passado, para o esclarecimento verídico dos fatos, não considero esta interseção do seu enredo com o de Tarpeia, com um *flashback*, mas sim, algo próximo de uma justificativa narrativa, a qual tem como objetivo trazer o processamento da construção comportamental da personagem em torno dos seus fatos.

²⁵⁴ Assim como em *Folhas Secas de Outono*, procurei trabalhar na apresentação do interior da torre central mais uma subversão da linguagem clássica cinematográfica, um excessivo indício de uma descontinuidade espacial entre o exterior e o interior de cada espaço diegético;

Firmino, neste momento, recorda-se de como encontrou Cornélia quando ela retornou do evento ocorrido na casa de Drusus e Júnia²⁵⁵. Excessivamente vestida, e de maquiagem derretida, roncava na sacada da torre 2, como uma leitoa pronta para o abate. Era chegado o momento de levar seus planos as vias de fato. Lembrou-se de como havia planejado envenenar cada um da família: guardava um grande frasco de veneno na bancada da cozinha onde trabalhava. Não hesitou na fartura, prepararia, sobretudo para sua proprietária, o mais requintado prato: peras e vinho branco. Ela, da mais alta classe, deveria recuperar-se da esbornia a qual havia se submetido e tentado ostentar seu status na noite anterior.

Ao retornar até a sacada, Cornélia aguardava-o tomada pela mais sórdida das gulas. Ela tomou-lhe a bandeja, e comeu seu desjejum de forma voraz, como se aquela fosse a sua última refeição, e de fato era. Firmino retorna para a cozinha, no intuito de retomar as atividades do seu cotidiano, afinal, parte dos seus objetivos já haviam sido concluídos. Eis que ele encontra Carmila, a cozinheira da família, aos prantos pelo fato de ter encontrado Cornélia agonizando. Ambos retornaram ao local tarde demais: a matriarca da família já havia falecido. Reitero que esta ocasião é mais um caso de *Memória Impura* em que o não verbal, e sim, a mimese do gesto, e seu caráter performático pode, além de outros fatores, construir a complexidade das personagens. A partir deste ponto, somente através de olhar, comecei a construir que Firmino e Carmila não eram somente subalternos neste núcleo narrativo, acima eram coniventes com aquilo que viriam a fazer. Mesmo que um destes acabasse traído por uma das atitudes tomadas.

A potência deste olhar, deste gesto não verbal capaz de mostrar a essência da personagem volta em *Tarpeia* quando esta, após ser repreendida por Aquilana, retoma suas atividades. Seu quarto ainda está tomado por jovens meninas que gritam e choram, até que ela é amparada por Cornélia. Uma rechonchuda sacerdotisa com a qual criaria

²⁵⁵ *Memória Impura* 7º Tratamento Seq. 73 – Op. cit. p.59;

amizade, mas acima de tudo, teria os ensinamentos para aprender a sobreviver dentro das condições que ela havia escolhido: a ambivalência entre a devoção religiosa, sócio-política e o tornar-se de fato uma mulher, dona dos seus desejos próprios e mais íntimos. Tarpeia deveria acima de tudo fingir, ou arcaria com as consequências. Não lhe faltou a oportunidade de comprovar este princípio, logo após conhecer Cornélia, viu a mesma ser humilhada nos corredores da torre central. Ela, também não estava ali por desejo pessoal, havia sido indicada pelos dotes e afazeres políticos do pai. Só lhe restou voltar ao quarto das jovens devotas para cuidar das mesmas. Das suas obrigações, absortas no horizonte, tirava forças para espairecer do ocorrido.

Em meu roteiro, a partir deste ponto, considero que a potência deste eixo do olhar na *mise-en-scène*, levou-me a conseguir um terceiro ato, ou o clímax final da trama²⁵⁶. Entre episódios de tensão e epifania, agora somente entre *Tarpeia* e *Firmino*, pude aumentar e de fato manter uma maior tensão entre os meus conflitos. Não por isso, o escravo, em sua condenação, relembra-se de como encontrou Fábica Cornélia. Na mais genuína das suas ambivalências, por dentro, era só prazer e satisfação por ter cumprido parte dos seus desejos, por fora, não hesitou em prestar condolências para a sua próxima vítima, Lúcio Márcio. Firmino, só não contava, que dentro desta instância narrativa instaurada, receberia a reprovação de Lucila, filha dos seus proprietários. Aqui, mais uma vez, na mimese do gesto, sem depender de uma verbalização advinda da matriz textual de origem puder atentar meu protagonista para o que mais tarde ele precisaria: vingar-se de Lucila.

Irritado com a repreensão, Firmino retornou à cozinha, sua vingança não seria somente contra os seus proprietários, agora mais do que nunca, contra todos que estivessem presentes no velório de Fábica Cornélia. Ele serviria uma farta, envenenada e consoladora refeição para o sofrimento que todos enfrentavam naquele momento, a qual

²⁵⁶ Fato que em uma esfera inferior, levou-me a reparar que os núcleos intranarrativos restantes, acabaram interligados por indícios de *raccord* de olhar (RODRIGUES, 2002) ao longo do roteiro;

ele contaria ainda com Carmila como sua cúmplice²⁵⁷. Esta ficaria responsável por servir todos os convidados. Do modular desta realização pessoal, voltei à Tarpeia. Ao meu ver, em meio a tanto sofrimento, era necessário um contratempo, um intervalo que lhe desse um mínimo de esperança, diante tomada. Camila, a grã-sacerdotisa lhe devolve a lira, para que a partir de então, ela integre de vez os rituais da torre central.

Tudo não passou de um breve instante, logo em seguida, ela e Cornélia estariam a esfregar o chão de um dos vãos da torre central. E não demorou muito, para que novamente, as mesmas fossem reprimidas por Agripinila, outra grã-sacerdotisa. Se Agripinila, neste instante, clamava por uma forçosa atenção, decidi estender o mesmo fato até Firmino. O qual, depois da breve ira que o consumiu na cozinha, buscava saber como estava o seu entorno, ele sequer foi notado no velório de Fábria Cornélia. Poderia prosseguir com tudo o que havia planejado. Porém, antes, em um ímpeto de suspensão, percebi que a continuidade deste evento teria um maior resultado, se antes submetesse Tarpeia a mais um acontecimento.

Em seu novo grau de devoção, agora ela trabalhava na tecelagem da torre. Em um ritmo fordista, ali era necessário que todas as devotas trabalhassem. Além da lenha necessária para manter a chama da torre central acesa, neste intervalo busquei indicar que as mesmas também eram responsáveis por fornecer as túnicas de algodão as quais vestiam todas as personagens²⁵⁸. Era necessário justificar um dos primeiros elementos estéticos inseridos, o qual a cada vez mais imputei a função de igualar minhas personagens para que cada uma pudesse trabalhar sua ambivalência mímica de modo próprio. Nesta tecelagem, aproveitei a oportunidade de fazer Tarpeia conhecer outra sacerdotisa, Domitila. A qual, ao meu ver, não tem só a função de ser um questionamento, ou um desestabilizar, da imagem da protagonista por ser deficiente física. Domitila neste ponto da trama é

²⁵⁷ Op. cit. p. 242;

²⁵⁸ Op. cit. p.207;

responsável pela reclusão de Tarpeia, responsável por induzi-la a um isolamento do toque, do gesto performático – já inúmeras vezes trabalhado – a fim de despertar a sua profunda depressão que ainda estava por vir.

E foi nessa reclusão que encontrei a ponte, o ponto e o contraponto precisos para retornar à Firmino. Desta vez, subvertendo a mimese do gesto, e fazendo uso integral do verbal, do depoimento como já experimentado. Mas, havia um porém: a atrocidade que ele estava por cometer. Uma vez que foi reprimido por Lucila, sua saída mais imediata era vingar-se através dos seus filhos, Marcius e Curtius, deslocados com o velório de Fábila Cornélia, por serem as únicas crianças da família. Firmino, recorda-se de como os pegou sorrateiramente, como uma caça pega as suas presas, violentou-os no auge do seu desejo, do seu prazer carnal. Optei pelo relato, pela memória da personagem, não por algum valor ou questão moral que esta cena possa ter, tão pouco tentando já antecipar a solução de alguma intempérie de produção, por se tratar de uma cena de pedofilia. A ênfase pretendida, era dar a liberdade de Firmino contar o que até então lhe foi reprimido, o desconstruir da sua identidade, creio que corrompida pelo tempo que foi explorado.

Liberdade essa na qual encontrei a oportunidade de retornar à *Tarpeia* para continuar com o seu desenvolvimento, absorvendo a reclusão remanescente do núcleo narrativo anterior. Digo reclusão pois, por mais que a grã-sacerdotisa Camila a tenha liberado dos seus afazeres para receber visitas, essa seria consumida por uma profunda depressão a qual nem mesmo Desileia, ou Domitila foram capazes de ampará-la. O tempo nestas sequências foi primordial para dilatar a narrativa, e novamente, desvinculá-la do discurso verbal da matriz textual de origem, o pouco diálogo que Tarpeia trocou com suas coadjuvantes, ou até mesmo o distanciamento tentado por Cornélia, ao colocá-la para voltar a limpar o chão dos corredores da torre central, não foram suficientes. Logo depois ela estaria novamente em depressão, sentada ao pé da estátua do jardim, aguardando que alguém da sua família viesse lhe visitar. Foi preciso que uma *voice over* de Firmino

invadissem o drama do seu sofrimento para ilustrar, ou até mesmo narrar, a sua dor. Ferida, Tarpeia é repreendida por Aquilana para que ela volte ao seu quarto.

Não demorou muito, e ela logo foi chamada por Agripinila para que ela voltasse a frente da torre central, sua punição pela depressão estava mais do que certa, porém, esta ocorreu de um outro duro modo. Terminus estava lá para buscá-la. Tarpeia reencontraria sua família, e já no trajeto de volta para sua casa tomou ciência do que estava por vir. Todas as suas irmãs haviam se casado, seus irmãos não tiveram outra escolha, a não ser ir para as frentes de guerra da região. Naquela casa que tanto ostentou, sobraram apenas Terminus, Júnia e Drusus. Somente após ser recebida por sua mãe, é que Tarpeia percebeu o quão esse estava degradado, definhava pela falta material que ela lhe fazia. Qualquer chance de retomar o status da sua família seria em vão. Drusus só foi reconhecê-la quando ela tentou traçar alguns acordes da sua lira, mas logo foi reprimida. Uma das famílias mais imponentes da trama estava estagnada em silêncio, agredida pela areia e demais adversidades locais. Mas tudo não passou de um mero lapso, ou de uma memória impura do que ficou para trás das principais protagonistas. Era necessário ela retomar o controle da situação. Mesmo que de modo ambivalente, vazio e sem encontrar soluções para os seus questionamentos, Tarpeia foi embora da sua casa e logo voltou para a torre central.

Este retorno para a torre adotei como ponte para retomar o desenvolvimento de Firmino, mais uma vez, não no presente da sua condenação, mas no seu passado, decerto impuro, onde no velório de Fábica Cornélica, ele discutia com Lucila o sumiço dos seus filhos. A manutenção da sua subordinação já não era mais suportável, fato que o levou de volta para a cozinha da torre central, e colocar mais veneno nas refeições as quais seriam servidas. Neste ímpeto de soluções inseri e retomei Tarpeia de modo que ela se tornasse mais suscetível ao meio que a cercava, já estava na hora de solucionar aquilo que há mais de cem sequências lhe perdurava. Sua ambivalência mímica mais do que nunca seria

essencial para que ela se resguardasse e atentasse para cada informação que chegasse em seu entorno. E neste eterno fingir, ela conseguiu colher os seus primeiros frutos sendo promovida por Aquilana a um novo grau de devoção.

Tarpeia deveria agora acompanhar as outras sacerdotisas pelo comércio dos arredores em busca da lenha que mantivesse a chama da torre central constantemente acesa. Um trabalho braçal forçado o qual a desestabilizaria fisicamente, mas também a colocaria em um estado neutro, passível de reconhecer em seu próprio corpo as mudanças que estavam por vir. Em uma das saídas subsequentes, foi Narcisa, uma outra sacerdotisa que lhe fez notar as mudanças do seu corpo enquanto mulher. Cinturada e de seios modelados, se Tarpeia deveria manter os bons modos, que ao menos ajustasse o seu decote para que tivesse o que ofertar aos deuses. E nestas suas primeiras caminhadas, Tarpeia notou que chamava a atenção de meninos, homens e senhores, ela atraía o sexo masculino. Neste mesmo dia em que retornou à torre central, veio sua primeira menstruação, de fato agora ela havia se tornado mulher.

Desileia e Cornélia tentam ampará-la, mas por causa do seu sangramento, Tarpeia acaba reprimida, mais uma vez, por Camila. Já em seu quarto, é tomada por cólicas e espasmos que nunca tinha enfrentado. Tal como ela havia chegado à torre central, mais uma vez ela estava rodeada por jovens que a observavam. Obtive assim, os primeiros indícios de que minha intranarrativa cíclica, neste núcleo, tinha alguma funcionalidade. Comecei a partir deste ponto a construir a trajetória de uma série de fatos, os quais, mesmo em um indício de montagem paralela, alternada com a trama de Firmino, culminariam com sua condenação já apresentada. Para romper esta estagnação construída diante da protagonista, e assim conduzi-la até este objetivo planejado, coloquei Aquilana para invadir o seu quarto e ordenar que Domitila a socorresse.

Ao passo que neste momento, no que tange o fluxo do desenvolvimento narrativo, trouxe Firmino de volta para sua condenação, onde ele contou como havia matado Lucila.

Desesperada a mãe encontrou os seus filhos mortos em um dos cômodos da torre central. Aos prantos, ela interrompe o velório da sua mãe com eles no colo. Este seria o primeiro momento para o escravo não só obter a atenção de todos, até então negada, mas também mostrar quais eram suas reais intenções: acabar com toda a família. Fábria Cornélia já havia sido vítima, Lucila era a sua mais nova caça, e os que não saíssem de lá, acabariam assassinados.

Tarpeia, nesta ocasião, retomou suas caminhadas pelo comércio em torno da torre central. Mais mulher do que nunca, agora ocupava uma nova função, deveria ela própria vigiar a chama, conciliando-a com a mulher que estava acesa dentro de si. Para tanto, deveria dividir tal função com sua nova conhecida, e futura cúmplice, Catula. Quando digo cúmplice, trago aqui uma pergunta: dentro do mecanismo instaurado de se contar um passado, uma memória impura, seria necessário tornar as relações interpessoais claras, dotadas de verdades e valores morais? Minha linguagem, ou ainda, minha estética seria menos clássica por ter tomado esta decisão? Foi ao retornar para Firmino que encontrei respostas mais concretas para estas questões.

Ao passo em que não me preocupei em esclarecer se Camila era cúmplice do escravo no envenenamento ou não, pude lhe dar um ar ainda mais sórdido, não só no isolamento performativo da sua condenação. Mas também, nos seus últimos instantes de vida. A escrava com a qual dividia seus afazeres na cozinha, seria sua cúmplice? Ou apenas mais uma figura exausta de ser explorada, que no velório, viu a chance de beber ali o vinho que seria oferecido aos convidados, e que ela jamais teria a oportunidade de experimentar. Mais do que tirar conclusões ou esclarecimentos dessas informações anteriormente indicadas, procurei aqui retomar a dualidade criada desde o início, a dialética entre o desejo e a morte. No encontro com Lúcio Márcio, há um prazer em Firmino ver Camila agonizar no chão. Ela que havia tomado o vinho preparado para os convidados, agora deveria arcar com as consequências.

Já Tarpeia, em mais uma ida ao comércio nos arredores da torre central, agora estaria pronta para suas primeiras vivências com o sexo oposto. Chamou-lhe a atenção um grupo de jovens que estava próximo das caças vindas do abatimento, em especial um rapaz de ar angelical, Ambrósio. O que deu liberdade à Tarpeia foi a cumplicidade de Catula que lhe prometeu acobertar aquilo que ela então descobria. Galanteador, Ambrósio foi de poucas palavras, e sim, apenas toque, instinto e gesto. Proferiu que iria visitar e conquistar Tarpeia mesmo que esta estivesse sobre a vigília da sua chama. Nas noites seguintes, impuras na memória da protagonista, mais uma vez trabalhei com a dilatação da narrativa. O pouco, ou o quase não verbalizar a fim de acentuar e excitá-la com tudo aquilo que estivesse ao seu redor. Sombra, luzes e cores ativaram sua sinestesia para com a diegese ao seu redor. Ao meu ver, neste ponto, Tarpeia precisava do toque, do gesto o qual havia se resguardado durante toda a vida.

Ao trazer Ambrósio diante da chama, frisei a desconstrução da continuidade e do eixo cinematográfico. O sexo entre ele e Tarpeia – em meu discurso, e sua futura filmagem – foi, e deve ser performance. Um desconstrutor das identidades traçadas e estendidas até o momento. Bastou-me chegar a esta comprovação para por a prova todos os questionamentos da personagem. Mais do que sua realização pessoal, era preciso resgatar a ordem e a moral implantadas pelas normativas do seu discurso. Do orgasmo de Tarpeia a chama se apagou. As regras não foram seguidas, e a sociedade tornou-se um caos. Aquilana e um exército, invadiram a torre central para a retomada da ordem. Tarpeia e Ambrósio foram amordaçados e levados a julgamento popular, como inicialmente apresentado. Coube à Tarquinio Clavo tirar a vida do rapaz, sem antes esse admitir que também havia subvertido a ordem: transar com Tarpeia diante da chama da torre central, era uma aposta que ele havia feito com seus amigos. Sem reações, por ter se tornado mulher dentro destas condições, Tarpeia, **em silêncio** (grifo nosso), entregou-se a morte. E a população jogou-a do alto da montanha, tirando o brilho da sua paisagem.

Deste silêncio vi o caminho para criar as minhas últimas relações com a trajetória de Firmino. Este tomou como um acinte a ordem de Lúcio Márcio para que o matasse. Os fatos, naquela ocasião, deveriam seguir os seus instintos. Firmino arrancou-lhe os olhos e a língua. Caberia ao seu, até então, proprietário achar o caminho do seu próprio fim. Ao escravo só lhe restou ver a sua obra de arte criada. O sangue que jorrava e tiraria o dourado daquela areia por um longo período. Essa mesma dilatação temporal levei como uma última punição à Tarpeia. Ele também derramaria o seu sangue, tirando o brilho da areia ao seu redor, tornando-se o alimento para os abutres que desde o início da trama rodeavam a paisagem.

Mas ainda não era o tempo do fim. Se por diversas vezes empreguei a areia como uma alegoria do tempo que encobre, apaga e por vezes mostra o passado, deveria finalizar esse seu viés arqueológico provando de fato sua funcionalidade sobre esta questão. Soterrei Firmino sem ao menos lhe dar a chance da sua conclusão. Ele que no passado havia sido assassinado pelos demais escravos da família, agora não me era mais necessário. Bastavam-me os seus gestos para finalizar os seus fatos. Por fim, o que teria o leitor deste roteiro, ou eventualmente o espectador do seu futuro filme, compreendido de todo este mecanismo? Não tenho interesse em saber, considero apenas, que na última sequência, quando trago todas as personagens para encararem a câmera, uma grande metalinguagem do se fazer e estudar cinema. Há a cobrança pela qualidade, a veneração pelo trabalho do outro, a taxonomia científico-hermética por todas as produções. Mas o que de fato o trabalho de inúmeros profissionais, personagem destes projetos, fica na memória daqueles que se põem diante destes discursos?

Mais do que impurezas, críticas e teóricas, o que busquei trabalhar aqui foi a empatia pelo receptor do discurso audiovisual contemporâneo. Um pouco de liberdade para que esse sujeito possa sorver daquilo que viu, algo lenitivo, que ao menos possa lhe entreter e interessar.

CONCLUSÃO

Chego ao final do processo de adaptação do livro *Memória Impura* para um roteiro de longa-metragem e me pergunto: qual conclusão tiro de toda esta trajetória? O que contribuí com os questionamentos aqui levantados? Poderia considerar este estudo como um memorial de um processo criativo, fazendo em seu final, uma breve revisão do seu conteúdo e sua relação com os dados levantados. Mas, prefiro ir um pouco além, e acrescentar neste final, a minha visão e a experiência pessoal que adquiri ao final deste doutorado.

Tive a oportunidade de reviver, e refletir ainda mais, sobre toda a inquietação que trago desde o meu Bacharelado em Realização Audiovisual. Como dito no início desta tese, ao desviar do senso comum, crítico-analítico que predomina na teoria do audiovisual contemporânea, ao sair do “que foi feito”, e chegar ao “como se faz” cinema, não fui menos científico. Como em qualquer experimento, fiz testes e ensaios, relatórios, planilhas, tudo dentro do universo do roteiro cinematográfico, obtendo todo o material imprescindível para a adaptação aqui almejada.

Logo de início, a participação de Robert Stam foi essencial, para que juntos pudéssemos refletir sobre a importância de um olhar livre e amplo, capaz de reler tradicionais pressupostos e prerrogativas teóricas²⁵⁹. Sua metodologia intertextual e interdisciplinar no campo da teoria do audiovisual, em especial nos estudos da adaptação da literatura no roteiro cinematográfico, foi um norte para tornar-me capaz de acumular o maior número de referenciais para a elaboração da versão cinematográfica do livro *Memória Impura*. Somente assim pude estabelecer uma estética própria em seu enredo, tão intertextual e interdisciplinar, mas não necessariamente fiel a sua matriz textual de origem.

²⁵⁹ Op. cit. p.138;

Este levantamento de dados, além de contribuir com as publicações científicas elaboradas ao longo desta tese, enriqueceu as orientações realizadas por Luiz Vadico, também autor de um dos principais objetos aqui estudado. Reitero essa informação, pois, se não fosse sua postura, aberta ao experimento e ao processo criativo cinematográfico, todo este resultado jamais seria alcançado. Trocamos e experimentamos funções docentes e discentes, artístico-cinematográficas. Ao passo que tive de enveredar por aquilo que ainda desconhecia da História Antiga, Vadico tomou conhecimento de planilhas e gráficos frequentemente utilizados na criação de um roteiro; experimentou etapas vivenciadas na realização cinematográfica, como quando decidimos aproximar a adaptação de seu livro do processo de preparação de um elenco.

Confesso que somente após certo tempo fui compreender que um dos diferenciais desta pesquisa era o fato dela não ter escolhido um objeto de estudo inicial, ou norteador, como uma estética, um diretor, ou um gênero, frequentemente abordados nos estudos do cinema. A cada vivência, a cada leitura, a cada estudo, ou entrelaçamento com outros conteúdos em que submetia o livro *Memória Impura*, percebi que mais relevante era o roteiro que dele surgia. Este sim, é de fato, o objeto deste estudo. Vejo, definitivamente, essa sua transposição textual como uma ciência, que embora não exata, ou biológica, teve toda uma vivência laboratorial ao longo de seu processo. Exigindo um esforço redobrado, aonde método e levantamento de referenciais foram obrigados a andar concomitantemente em busca de resultados.

Até porque dentro do equilíbrio que busquei entre a prática e a teoria da adaptação da literatura no roteiro cinematográfico, não há um autor que pudesse de fato sanar minhas dúvidas, ou esclarecer as minhas dificuldades. Não encontrei, e ainda creio que não encontre, um manual de roteiro, que aborde, propriamente dito, o passo a passo da

adaptação de uma ficção literária²⁶⁰. Seria irrelevante esta abordagem? Não por acaso, vale a reflexão: a maioria dos recortes e referenciais audiovisuais que tomei para a realização deste projeto são de roteiros adaptados recentemente, uma alta demanda do mercado cinematográfico contemporâneo.

Não que todo o experimentalismo vivenciado ao longo da escrita do roteiro de *Memória Impura*, sem um embasamento teórico incisivo quanto à prática da adaptação, tenha sido algo negativo. Tal experiência, como dito, foi extremamente enriquecedora. Mas o que atento é o fato de que em uma produção profissional comercial tais fatores teriam altos custos, por demandarem mais horas trabalhadas, interferindo diretamente contra a realização de um suposto projeto. Posso assim afirmar, que o atravessar de minha fronteira²⁶¹, no que diz respeito à metodologia científica adotada – o equilíbrio entre a teoria e a prática – pode não só colaborar com um determinado nicho da teoria contemporânea, mas também prezar pela formação, do atual e futuro, profissional do audiovisual. O repertório de informações que os recortes e audiovisuais pode trazer para a escrita de um roteiro cinematográfico nos permite ir além do olhar fixo que a primeira ideia de um roteiro adaptado, e seu livro de origem, nos impõe, tornando-nos capazes de encontrar não só soluções para o desenvolvimento de um fluxo narrativo, mas também, já antever e otimizar problemas de outras áreas intrínsecas à realização cinematográfica, como a produção executiva, a direção de arte e a direção de fotografia.

No caso da adaptação de *Memória Impura*, vale também afirmar que na construção desse repertório, o diálogo do cinema não só com o audiovisual, mas também, com outras formas de artes possibilitou um enriquecimento indiscutível para o seu processo. Dentro de

²⁶⁰ Embora, no intuito de esclarecer o leitor que eventualmente não tenha conhecimento de alguma nomenclatura técnica do roteiro cinematográfico, muitas vezes tenha recorrido ao manual clássico de Doc Comparato, *Da criação ao roteiro* (2000). Op. cit. p.122;

²⁶¹ HEIDEGGER apud. BHABHA, op. cit. p.149;

um viés stamniano, intertextual e interdisciplinar, ao tomar como impulso as inúmeras relações que o próprio Vadico estabelece em seu livro – entre elas, o uso das obras do pintor Sir Lawrence Alma-Tadema²⁶² – fui além, e dentre inúmeras descobertas, encontrei não só na preparação de elenco, mas nas artes cênicas e na performance como um todo, referenciais os quais jamais poderia ter imaginado que aqui fossem incluídos. Em um breve adendo, ao participar do *II SCA – Simposio sobre Cine y Audiovisual*, na *Facultad de Arte UNICEN – Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires*, quando docentes e discentes das Graduações em Artes Cênicas e Audiovisual encenaram parte do roteiro adaptado, pude ter certeza de que um caminho não habitual, mas extremamente funcional, havia sido tomado.

Neste intercâmbio que construí, atravessando também os muros da academia, alego ainda que a recepção, a análise e as discussões sobre o roteiro deste projeto, foram sempre abertas e generosas. Conteí com todo apoio da ABRA, a Associação Brasileira de Autores Roteiristas, que durante inúmeras reuniões e grupos de discussões, possibilitou-me o contato com os mais renomados diretores e roteiristas do mercado de trabalho²⁶³. Estes, jamais me questionaram sobre a falta de algum determinado autor para aquilo que escrevia, pelo contrário, viram em minha proposta algo organizacional, que poderia contribuir com o desenvolvimento dos seus futuros projetos.

Desde o primeiro tratamento do roteiro, iniciado em 2017, aonde atingi duzentas e sete sequências em cento e setenta e nove páginas, advindas de um livro com cento e noventa e oito personagens, duzentos e um núcleos coletivos²⁶⁴ e duzentos e cinquenta e cinco cenários, até chegar em 2019, ao sétimo tratamento, com cento e trinta e duas sequências, em noventa e cinco páginas, passei por um trânsito de informações

²⁶² Op. cit. p. 140;

²⁶³ Como Lucrecia Martel, Ana Maria Moretzsohn e Daniel Filho;

²⁶⁴ Algo próximo ao que no cinema seria o elenco de apoio (RODRIGUES, 2002);

omnidirecionais e colaborativas, não só com esta tese, mas também com tudo e todos que visitavam a construção de seu discurso. Foi ao tomar consciência desta questão que me senti seguro para mais uma vez, ir um pouco mais além do que até então havia planejado.

Foi ao refletir sobre o extremo potencial que a intertextualidade e a interdisciplinaridade trouxeram para esta pesquisa, que decidi aplicar essas dentro do próprio universo do fazer científico. Não haveria alguma outra teoria ou crítica da literatura e do cinema que pudessem serem revistos e colaborarem de fato com o roteiro criado? Após tamanha, digamos, “subversão da ciência”, até então instaurada, o retomar suas reflexões serviram-me para reflexão e organização das informações que até então havia estruturado. Por mais que esteja mais próxima dos estudos culturais, e das políticas de identidade, o contato com a ambivalência mímica de Homi Bhabha me fez ter certeza de que todo o dialogismo que havia instaurado nas personagens estava bem embasado, sobretudo, como construto para as suas relações com o próximo.

Mesmo que tenha me afastado de características da História Antiga, tão bem detalhadas por Vadico em seu livro, o jogo dialógico o qual consegui implementar sobre as personagens do roteiro criado, também me deu a oportunidade de novos caminhos para estudar os conflitos de uma trama cinematográfica. *Memória Impura – O Filme*, pode trabalhar assim, não só o conflito existencial, ou interpessoal, mas também uma histeria pela inadequação à diegese criada, seja essa resultante de normativas sociais, políticas, ou de vetores espaciais que tenham atingido suas personagens, no árido ambiente que enfrentaram. Esse rompimento, permitiu-me tornar impuro não só a trama, mas também sua estética e seu gênero, criando algo não necessariamente próximo da linguagem cinematográfica clássica.

O registro de todas as etapas, ao longo desta tese, não tem a pretensão de ditar uma teoria definitiva, ou um manual prático, para o estudo e a realização da adaptação literária no campo cinematográfico, mas sim mostrar para realizadores e pesquisadores,

que aquilo que é visto pela crítica, e pela teoria, muitas vezes como **impuro** (grifo nosso), pode ser investigado por novos olhares e entremeios, capazes de enriquecerem todo e qualquer projeto audiovisual que se tenha em mente.

BIBLIOGRAFIA

IV Congreso Internacional y VI Encuentro Iberoamericano de Narrativas Audiovisuales. **Universidad Nacional de Córdoba – UNC.** Disponível em: <<http://artes.unc.edu.ar/congreso-narrativas-audiovisuales/>>. Acesso em: 03 fev. 2019;

8 ^{1/2}. **IMDB - Internet Movie Database.** Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0056801>>. Acesso em: 25 abr. 2018;

21 grams. **IMDB - Internet Movie Database.** Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0315733>>. Acesso em: 02 jul. 2018;

400 contra 1 - Uma história do crime organizado. **IMDB - Internet Movie Database.** Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt1781755>>. Acesso em: 11 ago. 2017;

A Cabana. **IMDB – Internet Movie Database.** Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt2872518>>. Acesso em: 22 fev. 2019;

_____. Trailer. **Youtube.** Disponível em: <<https://youtu.be/RuUAO5Oavsw>>. Acesso em: 11 ago. 2017;

A cena perfeita. Disponível em: <<https://goo.gl/FnmtVi>>. Acesso em: 04 ago. 2017;

ACIMAN, André. **Me chame pelo seu nome.** São Paulo: Ed. Intrínseca, 2018;

A Filosofia na Alcova. **IMDB – Internet Movie Database.** Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt7894158>>. Acesso em: 03 fev. 2019;

_____| Trailer Oficial. **Vimeo.** Disponível em: <<https://vimeo.com/225415173>>. Acesso em: 03 fev. 2019;

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **História.** A arte de inventar o passado. São Paulo: Edusc, 2007;

ALTMAN, Ricky. **Los generos cinematograficos.** Barcelona: Ed. Paidós, 2000;

Amarelo Manga. **IMDB - Internet Movie Database.** Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0333074>>. Acesso em: 26 jun. 2018;

Amor? **IMDB - Internet Movie Database.** Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt2104852>>. Acesso em: 26 jun. 2018;

Amor? de João Jardim - **Revista Cinética.** Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/amor.htm>>. Acesso em: 26 jun. 2018;

Amores perros. **IMDB - Internet Movie Database.** Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0245712>>. Acesso em: 02 jul. 2018;

ANASTÁCIO; PASSOS; SOARES; ROMANELLI (orgs.). **Processo de criação interartes:** Cinema, teatro e edições eletrônicas. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2014;

ANDRADE, Tiago Souza Monteiro de. O relacionamento homoerótico na Grécia Antiga: Uma prática pedagógica. in. **Revista Faces da História** – Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista (FCL – UNESP). V.4, No 2, Jun-Dez 2017. Disponível em: <<http://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/download/271/835/>>. Acesso em: 16 fev. 2019;

Apocalypse Now. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0078788>>. Acesso em: 06 dez. 2017;

ARCANJO, Miguel. Com orgia, A Filosofia na Alcova é filme corajoso e livre. **Blog do Arcanjo**. Disponível em: <<https://blogdoarcanjo.blogosfera.uol.com.br/2017/11/17/critica-com-orgia-a-filosofia-na-alcova-e-filme-corajoso-e-livre/>>. Acesso em: 03 fev. 2019;

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2003;

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Ed Perspectiva, 2013;

AUMONT, Jacques. **A Estética do filme**. Campinas: Ed. Papyrus, 2012;

_____; MARIE, Michel; **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Ed. Papyrus, 2006;

_____. **Análisis del film**. Argentina: Ed. Paidós, 1990;

ARAÚJO, Denise Correa; SEVERO, Luiz Fernando. Baixas luzes e grandes iluminações: a importância do Dogma 95 na consolidação do cinema digital. **Revista Temática - Ano XII. N 12. Dezembro de 2016 - Universidade Federal da Paraíba - UFPB**. Disponível em: <www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/tematica/article/download/32075/16624>. Acesso em: 26 jun. 2018;

AUSTEN, Jane. **Ema**. Inglaterra: Ed. Collins Classic, 2012;

AZEREDO, Genilda. **Para celebrar Jane Austen**: Diálogos entre literatura e cinema. Curitiba: Ed. Appris, 2013;

Babel. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0449467>>. Acesso em: 02 jul. 2018;

Beleza Americana. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0169547>>. Acesso em: 05 fev. 2019;

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2013;

_____. **The location of culture**. Londres; Nova Yorkm: Ed. Routledge, 1994;

BAKHTIN, M. **Problems of Dostoevsky's poetics**. Trad.: Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1984;

BECK, Julian; MALINA, Judith. **Paradise Now: Collective creation of the Living Theatre**. Nova York: Random House, 1971;

- BLUESTONE, George. **Novels into film**. Estados Unidos: Johns Hopkins University Press, 2003;
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema**. Campinas: Ed. Papirus, 2008;
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. São Paulo: Ed. Civilização Brasileira, 2003;
- CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de Cinema e Televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007;
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. 14a ed. São Paulo: Ed. Pensamento, 1989;
- CARDWELL, Sarah. **Adaptation revisited: Television and the classic novel**. Inglaterra: Manchester University Press, 2002;
- Casa de Areia. **IMDB – Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0373747>>. Acesso em: 02 fev. 2019;
- Cast Away. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0162222>> . Acesso em: 08 ago. 2017;
- CATTRYSSE, P. **The protagonist's dramatic goals, wants and needs. Journal of Screenwriting**. Disponível em: <<http://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-Article,id=8446/>>. Acesso em: 06 jul. 2016;
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**. Tradução Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012;
- CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. São Paulo: Ed. Centaur, 2012;
- Climax. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt8359848>>. Acesso em: 05 mar. 2019;
- Clueless. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0112697>>. Acesso em: 08 ago. 2018;
- Cidade de Deus. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0317248>>. Acesso em: 20 jul. 2018;
- COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. 5a ed. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2000;
- DANTAS, Luiz Augusto. **Roteiro Cinematográfico: narrativa clássica, estudo e aplicação**. Tese de Doutorado - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010;
- DAVINO, Glaucia. **Roteiro, elemento oculto no filme**. Filme, a cristalização do roteiro. Tese de Doutorado - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000;

_____. **Roteiro de filme de ficção - um estudo de caso:** A hora da estrela. Dissertação de Mestrado - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1993;

DEFOE, Daniel. **Robinson Crusoe**. Trad.: Sérgio Flaksman. São Paulo: Ed. Penguin, 2012;

Death of Nancy Sykes. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0215705>>. Acesso em: 14 mai. 2017;

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. **Shakespeare e o cinema:** Ontem e hoje. Revista Scripta Uniandrade. 2016. Disponível em: <<https://www.uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaUniandrade/article/download/582/409>>. Acesso em: 20 out. 2018;

Do the right thing. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0097216>>. Acesso em: 02 ago. 2017;

Dogville. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0276919>>. Acesso em: 26 jun. 2018;

Dolls. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0330229>>. Acesso em 12 fev. 2019;

Edifício Master. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0333388>>. Acesso em: 28 ago. 2018;

Em trânsito. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0473478>>. Acesso em: 02 ago. 2017;

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. São Paulo: Ed. Objetiva, 2001;

Final Draft® 11 is here! **FinalDraft**. Disponível em: <<https://www.finaldraft.com>>. Acesso em: 01 fev. 2019;

Fifty Shades of Grey. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt2322441>> Acesso em: 08 ago. 2017;

Graffiti. Disponível em: <<https://goo.gl/PDNMKm>>. Acesso em: 04 ago. 2017;

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Ed. UnB, 2009;

Gentlemen prefer blondes. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0045810>>. Acesso em: 20 abr. 2018;

GIDE, André. **Os moedeiros falsos**. Lisboa: Ed. Estação Liberdade, 2009;

GIUNTINI, Mauro. Alejandro González Iñárritu e a renovação do cinema. **Revista Z Cultural. Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea - UFRJ**. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/alejandro-gonzalez-inarritu-e-a-renovacao-do-cinema>>. Acesso em: 02 jul. 2018;

GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Ed. Papirus, 1994;

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Lendo para a *Stimmung*?** - Sobre a ontologia da literatura hoje. Revista Índice, vol. 01, n.01, 2009/2. Disponível em: <<https://goo.gl/X8UXZZ>>. Acesso em: 23 mai. 2017;

_____. **Nosso amplo presente**. O tempo e a cultura contemporânea. 1ª ed. Trad.: Ana Isabel Soares. São Paulo: Ed. Unesp, 2015;

HALL, Stuart. ***Blue election, election blues***. Londres: Marxism Today, 1987;

HARDY, Thomas. ***Tess of the d'Urbervilles***. Londres: Ed. Harpercollins, 2010;

HARRIS, Wilson. ***Tradition, the writer and society***. Londres: Ed. New Beacon, 1973;

Hipóteses para o amor e a verdade. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt4720126>>. Acesso em: 02 jul. 2018;

Hoje eu quero voltar sozinho. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt1702014>>. Acesso em: 19 fev. 2019;

HOWARD, David; MABLEY, Edward. **Teoria e Prática do Roteiro**: Um guia para escritores de cinema e televisão. 2a ed. São Paulo: Ed. Globo, 1999;

HUTCHEON, Linda. ***A Theory of adaptation***. Inglaterra: Ed. Routledge, 2012;

Inversão. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt1539302>>. Acesso em: 02 jul. 2018;

Jason Davie's Word Cloud. **Tag Cloud**. Disponível em: <<https://goo.gl/sPF1BE>>. Acesso em: 09 mai. 2018;

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. Tradução Susana Alexandria. 2a ed. São Paulo: Ed. Aleph, 2008;

Jogo de Cena. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt1165293>>. Acesso em: 26 jun. 2018;

KEPNES, Caroline. **Você**. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2018;

LABOV, William. ***Some Further Steps in Narrative Analysis***. Disponível em: <<http://www.ling.upenn.edu/~wlabov/sfs.html>>. Acesso em: 02 jul. 2018;

Lady Gaga - Born This Way. **Youtube**. Disponível em: <<https://youtu.be/wV1FrqwZyKw>>. Acesso em: 29 set. 2019;

LIMA, William da Silva. **400 contra 1**. Uma história do Comando Vermelho. 3a. ed. Rio de Janeiro: Ed. ANF, 2016;

LORENZ, Edward. N. **A essência do caos**. Brasília: Ed. UnB, 1996;

MACIEL, Daniel. **O Demônio do ringue**: Pesquisa e desenvolvimento de roteiro cinematográfico. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://bit.ly/2JHfcBi>>. Acesso em: 03 abr. 2019;

Madonna - Material Girl (Official Music Video). **Youtube**. Disponível em: <<https://youtu.be/6p-IDYPR2P8>>. Acesso em: 08 ago. 2018;

Manderlay. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0342735>>. Acesso em: 26 jun. 2018;

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Massachusetts: MIT Press, 2001;

MCFARLANE, Brian. **Novel to Film. An Introduction to the theory of adaptation**. Inglaterra: Oxford University Press, 1996;

Me chame pelo seu nome. **IMDB – Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt5726616>>. Acesso em: 20 fev. 2019;

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977;

MITTEL, Jason. *Narrative complexity in contemporary american television*. **Revista Matizes - USP**. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matizes/article/viewFile/38326/41181>>. Acesso em: 30 abr. 2018;

MOREIRA, R.F. **Deus Contra Todos**. Tese de Doutorado - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001;

MONZANI, Josette. **Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol**. São Paulo: Ed. Annablume, 2005;

Mutum. **IMDB – Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0848596>>. Acesso em: 04 mar. 2019;

NAREMORE, James. **Film adaptation**. Estados Unidos: Rutgers University Press, 2000;

No Limite - Memória Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/reality-shows/no-limite.htm>>. Acesso em: 08 ago. 2017;

O Diário de Bridget Jones. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0243155>>. Acesso em: 20 jul. 2018;

Oktyabr. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0018217>>. Acesso em: 23 abr. 2018;

PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O poder das imagens**. Cinema e política nos governos de Adolf Hitler e Franklin D. Roosevelt (1933 – 1945). São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2012;

Proposta de Diretrizes Curriculares para os Cursos Superiores de Cinema e Audiovisual - Ministério da Educação. Disponível em: <<https://bit.ly/2W0pd2l>>. Acesso em: 29 nov. 2017;

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do Conto Maravilhoso.** São Paulo: Ed. Forense, 2006;

RAMOS, Fernão. **O lugar do cinema.** in. FABRIS, Mariarosária et al. (Org.). SOCINE III, Estudos de Cinema. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2003;

REED, John. **Ten Days That Shook the World.** Estados Unidos: Dover Publications, 2006;

Residente - Somos Anormais (Oficial Video) [Explicit]. Youtube. Disponível em: <https://youtu.be/Q4KqFIK_F2w>. Acesso em: 03 jun. 2018;

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção.** Rio de Janeiro: Ed. FAPERJ / DP&A, 2002;

RODRIGUES, Nelson. **Vestido de Noiva.** Rio de Janeiro: Ed Nova Fronteira, 2004;

ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim.** Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2016;

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo.** São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2011;

SALLES, Cecília Almeida. **Arquivos de criação: Arte e curadoria.** Vinhedo: Ed. Novo Horizonte, 2010;

Salò o le 120 giornate de Sodoma. **IMDB – Internet Movie Database.** Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0073650>>. Acesso em: 03 fev. 2019;

Screenwriting software built by screenwriters. **WriterDuet.** Disponível em: <<https://writerduet.com/about>>. Acesso em: 01 fev. 2019;

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **Adaptação intercultural: O caso de Shakespeare no cinema brasileiro.** Bahia: Ed. UFBA, 2013;

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008;

_____. **Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade** (2006). Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>>. Acesso em: 06 jul. 2016;

_____. **François Truffaut and friends: modernism, sexuality and film adaptation.** Estados Unidos: Rutgers University Press, 2006;

_____. **Literature and film: A guide to the theory and practice of film adaptation.** Estados Unidos: Ed. Wiley-Blackwell, 2005;

_____. **A companion to literature and film.** Estados Unidos: Ed. Wiley-Blackwell, 2004;

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel.** Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2015;

Stardust Memories. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0081554>>. Acesso em: 25 abr. 2018;

Survivor: Game Changers. Disponível em: <<http://www.cbs.com/shows/survivor>>. Acesso em: 08 ago. 2017;

Tess. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0080009>>. Acesso em: 17 set. 2018;

The First Diet Coke Commercial - from 1983. **Youtube**. Disponível em: <<https://youtu.be/9RMTnULJQ8>>. Acesso em: 08 ago. 2018;

The Nun. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt5814060>>. Acesso em: 05 mar. 2019;

THOMASSEAU, J.M. **O Melodrama**. Trad. Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005;

THOMPSON, Krisitn. **Storytelling in Film and Television**. Estados Unidos: Harvard University Press, 2003;

TOMACHEVSKI, Boris. **Teoria de la literatura**. Madrid: Ediciones Akal, 1982;

Tootsie. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0084805>>. Acesso em: 17 jul. 2018;

TRAGTENBERG, Lívio. **Música de cena: Dramaturgia sonora**. São Paulo: Ed. Perspectiva / FAPESP, 1999;

Transamerica. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0407265>>. Acesso em: 02 ago. 2017;

Tropa de Elite. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0861739>>. Acesso em: 20 jul. 2018;

V dni oktyabrya. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0052344>>. Acesso em: 23 abr. 2018;

VADICO, Luiz; REINIGER NETO, Roberto Gustavo. Robert Stam – Cinema, Literatura e a trajetória de uma metodologia de pesquisa. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação – INTERCOM**. Disponível em: <<https://bit.ly/2UxBzz8>>. Acesso em: 17 out. 2017;

_____. **Memória Impura**. São Paulo: Ed. Novo Século, 2012;

_____. **Noite Escura**. _____, 2013;

“Vestido de Noiva”, d’Os Satyros, reestrela com Helena Ignez. 23 jul. 2008. Folha de São Paulo. **Guia Folha São Paulo**. Disponível em: <<https://guia.folha.uol.com.br/teatro/ult10053u425040.shtml>>. Acesso em: 01 abr. 2019;

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: Estrutura mítica para escritores. São Paulo: Ed. Aleph, 2015;

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2003;

You. **IMDB** – **Internet Movie Database**. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt7335184>>. Acesso em: 04 fev. 2019;

_____. **Netflix**. Disponível em: < <https://www.netflix.com/title/80211991>>. Acesso em: 06 fev. 2019;

YOUNG, William P. **A Cabana**. São Paulo: Ed. Arqueiro, 2018;

Your Next Great Production Starts Here. **Celtx**. Disponível em: <<https://www.celtx.com/index.html>>. Acesso em: 29 jan. 2019;

MEMÓRIA IMPURA - TRATAMENTO DOS ROTEIROS

Memória Impura – O Filme – 1º Tratamento. Disponível em: <<https://goo.gl/bjJbce>>. Acesso em: 18 set. 2018;

Memória Impura – O Filme – 2º Tratamento. Disponível em: <<https://goo.gl/fR69EU>>. Acesso em: 18 set. 2018;

Memória Impura – O Filme – 3º Tratamento. Disponível em: <<https://goo.gl/1teyKx>>. Acesso em: 19 set. 2018;

Memória Impura – O Filme – 4º Tratamento. Disponível em: <<https://goo.gl/Ysnk7q>>. Acesso em: 19 set. 2018;

Memória Impura – O Filme – 5º Tratamento. Disponível em: <<https://goo.gl/8o1YnX>>. Acesso em: 19 set. 2018;

Memória Impura – O Filme – 6º Tratamento. Disponível em: <<https://goo.gl/BDhi1g>>. Acesso em: 01 fev. 2019;