

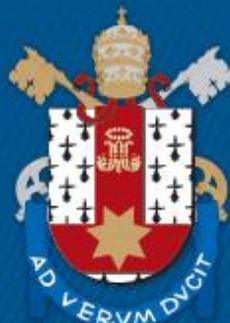
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESCRITA CRIATIVA

MARCELO MALDONADO CRUZ

DAMA EM CETIM: DA IDEIA AO ROTEIRO

Porto Alegre
2017

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

ESCOLA DE HUMANIDADES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARCELO MALDONADO CRUZ

DAMA EM CETIM: DA IDEIA AO ROTEIRO

Porto Alegre

2017

MARCELO MALDONADO CRUZ

DAMA EM CETIM: DA IDEIA AO ROTEIRO

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras, na área de concentração em Escrita Criativa, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva

Porto Alegre

2017

MARCELO MALDONADO CRUZ

DAMA EM CETIM: DA IDEIA AO ROTEIRO

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras, na área de concentração em Escrita Criativa, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Aprovada em 4 de outubro de 2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Godofredo de Oliveira Neto – UFRJ (Avaliador)

Prof. Dr. Roberto Tietzmann – PUCRS (Avaliador)

Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva – PUCRS (Orientador)

Porto Alegre

2017

Aos meus pais, *in memoriam*, por razões
que não cabem aqui e nem no Lattes...

AGRADECIMENTOS

Quando menino, me diziam: “Antes que o dia se acabe, é preciso agradecer e rezar”. Antes de colocar o ponto final nessa etapa, é hora, pois, de agradecer.

Em primeiro lugar, à pequena família consanguínea: minhas irmãs, Ana Paula, Andréa, e sobrinhos, Ian, Ana Clara e Marina. Meu amor, sempre.

Em segundo lugar, à família que angariei não apenas para essa empreitada, mas, espero, para a vida:

Prof. Luiz Antonio de Assis Brasil, pela orientação, pela gentileza, sabedoria, aconselhamento, dedicação... enfim, pela amizade.

Prof. Godofredo de Oliveira Neto, companheiro de outras épocas e andanças, pelo reencontro nessa jornada de agora e pela solicitude com que atendeu ao meu chamado.

Prof. Roberto Tietzmann, pela gentileza e prontidão com que aderiu ao projeto, nesta reta final. Prof. Glênio Póvoas e Prof. Antônio Hohlfeldt, pela leitura atenta, observações precisas e sugestões para o aperfeiçoamento do trabalho.

Faculdade de Letras da PUCRS, em especial ao Programa de Pós-Graduação, nas figuras de sua diretora, professores, coordenadores e técnicos, não apenas pela acolhida, mas sobretudo pela excelência nos cuidados prestados.

CNPq, pelo apoio financeiro (sem o qual essa missão seria inevitavelmente abortada).

Colegas dos cursos de mestrado e doutorado, tanto de Escrita Criativa quanto de Teoria da Literatura, pelas horas de companhia nas aulas, nos cafés (aquele cappuccino da casa!), nos lançamentos de livros, nos momentos de lazer, nos risos e trocas de informações, sensibilidades, rabugices e outras pamonhas mais, agradeço pela paciência comigo!

Aos amigos gaúchos, que se tornaram minha família nestas terras, em especial Gabriela Brabo (que é paraense, mas morre de amores pelo Rio Grande há mais de uma década) e Gabriel, seu companheiro. À Dária, pela lucidez, carinho e bom-humor. Ao povo da pensão (alô, Leila e Seu Luiz!), que seguramente amenizou as minhas crises de solidão por aí (mas também me perturbou um bocado com a barulheira depois da meia-noite).

Aos amigos cariocas, alguns deles fiéis escudeiros há mais de 30 anos: Rodrigo Reis, Reinaldo Silveira e Maurício Figueiredo, e à turma da M-Música.

Aos professores da Escola de Cinema Darcy Ribeiro, em especial Juliana Reis e Paulo Halm. Ao Adriano Bidão, colega de curso e amigo para quem primeiro relatei minhas ideias acerca da história. Ao Tao Burity, companheiro de filmagens. Para Fujika di Halliday e as artimanhas do acaso que nos uniu.

Aos professores da UFRJ pela amizade de tantos anos: Mônica Nobre, Cinda Gonda e Ronaldo Lima Lins. A Sérgio Braz Perry (in memoriam), José Augusto Brasil e Rubens Figueiredo, pelo amor aos livros.

Ao Leonardo, não apenas pelo amor dedicado, mas sobretudo pelo incentivo em me fazer topar essa parada e retomar minha jornada acadêmica, depois de 20 anos. Meu mais profundo carinho e respeito, hoje e sempre.

Agora é rezar. Por todos nós. Para que nossa sensibilidade e humanidade sobrevivam.

A necessidade deste livro se apoia na seguinte consideração: o discurso amoroso é hoje em dia de uma extrema solidão. Este discurso talvez seja falado por milhares de pessoas (quem sabe?), mas não é sustentado por ninguém; foi completamente abandonado pelas linguagens circunvizinhas: ou ignorado, depreciado, ironizado por elas, excluído não somente do poder, mas também de seus mecanismos (ciências, conhecimentos, artes). Quando um discurso é dessa maneira levado por sua própria força à deriva do inatural, banido de todo espírito gregário, só lhe resta ser o lugar, por mais exíguo que seja, de uma afirmação. Essa afirmação é em suma o assunto do livro que começa.

Roland Barthes
Fragmentos de um discurso amoroso

The blues to me is like being very sad, very sick, going to church, being very happy. There's two kinds of blues, there's happy blues and there's sad blues. I don't think I ever sang the same way twice. I don't think I ever sing the same tempo. One nights a little bit slower, the next night a little bit brighter. It's just according to how I feel. I don't know, the blues are sort of a mixed up thing. You just have to feel it. Anything I do sing is part of my life.

Billie Holiday
The Sound of Jazz

RESUMO

Esta dissertação apresenta o resultado final do processo de criação de um roteiro cinematográfico intitulado *Dama em cetim*. Nele, acompanha-se o amadurecimento do jovem Marcos, que se depara a um só tempo com a experiência do amor, as questões ligadas à própria identidade no confronto com um conturbado histórico familiar e o medo da morte. O trabalho também apresenta, num ensaio teórico, algumas considerações acerca do processo de concepção criativa no percurso que decorreu da gênese da ideia até a elaboração do roteiro. A construção de um roteiro cinematográfico atravessa fases sucessivas, distintas e complementares. Do tema ou da ideia original, parte-se para uma definição mais detalhada acerca da trama e das personagens que a compõem. A figura do protagonista, aquela que será a portadora do conflito principal capaz de mover adiante a trama, ganha contornos mais distintos e níveis mais complexos de caracterização, adquirindo profundidade psicológica. Em virtude disso, toda a rede de relações pessoais em torno dessa personagem sofre os efeitos desse processo e as demais personagens igualmente ganham relevo e significação. Cada uma delas assume sua própria motivação, seus próprios conflitos e uma história pregressa cujo entrelaçamento será o veículo para a cadeia de eventos da trama. Em *Dama em cetim*, Marcos comporta-se como núcleo a partir do qual todas as conjecturas e hipóteses levantadas, representadas por um conjunto de conceitos norteadores como “lei do conflito”, “princípio da progressão”, “forças do antagonismo”, entre outros, fornecem dados para a construção do sentido da história, de seus desdobramentos e da sequência de eventos que resulta na trama em si.

Palavras-chave: Roteiro cinematográfico; Escrita criativa; Processo criativo; Documentos de processo; Crítica genética

RESUMEN

Esta disertación presenta el resultado final del proceso de creación de un guión cinematográfico titulado *Dama em cetim*. En él, se acompaña el proceso de maduración del joven Marcos, que se encuentra al mismo tiempo con la experiencia del amor, las cuestiones ligadas a su propia identidad al enfrentar un perturbador historial familiar, y el miedo a la muerte. El trabajo también presenta, en un ensayo teórico, algunas consideraciones acerca del proceso de concepción creativa en el trayecto que llevó de la génesis de la idea hasta la elaboración del guión. La construcción de un guión cinematográfico atraviesa fases sucesivas, distintas y complementarias. Del tema o de la idea original, se parte para una definición más detallada acerca de la trama y de los personajes que la componen. La figura del protagonista, aquella que será portadora del conflicto principal capaz de mover hacia adelante la trama, gana contornos más distintos y niveles más complejos de caracterización, adquiriendo profundidad psicológica. En virtud de eso, toda la red de relaciones personales alrededor de este personaje sufre los efectos de ese proceso y los demás personajes igualmente ganan relevancia y significación. Cada uno de ellos asume su propia motivación, sus propios conflictos y una historia previa cuyo entrelazamiento será el vínculo para la cadena de eventos de la trama. En *Dama em cetim*, Marcos se comporta como el núcleo a partir del cual todas las conjeturas e hipótesis levantadas, representadas por un conjunto de conceptos orientadores como “ley del conflicto”, “principio de progresión”, “fuerzas de antagonismo”, entre otros, proveen datos para la construcción del sentido de la historia, de sus desdoblamientos y de la secuencia de eventos que resulta en la trama en sí.

Palabras-claves: Guión cinematográfico; Escritura creativa; Proceso creativo; Documentos de proceso; Crítica genética

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Páginas de caderno de notas com questões acerca da origem da ideia	90
Figura 2 – Conversa na qual é citada a ideia da primeira cena de Dama em cetim	94
Figura 3 – Primeiro esboço da personagem Marcos.....	99
Figura 4 – Esboço de identificação entre a configuração familiar de Marcos e Billie.....	105
Figura 5 – Panfleto de eventos da Turma OK referente ao mês de abril de 2010.....	108
Figura 6 – Esboço de identificação entre a configuração familiar de Marcos e Edvaldo	113
Figura 7 – Esboço de cenas obrigatórias para a personagem Desiré/Edvaldo	114
Figura 8 – Esboço de cenas obrigatórias para a personagem Marcos	115
Figura 9 – Insight anotado em aula a respeito da identificação de Billie como personagem ausente	116
Figura 10 – Minha cópia de Lady in Satin, relançamento em LP de 2015	117
Figura 11 – Estudo acerca da identificação de Marcos e Edvaldo com a figura de Billie	122
Figura 12 – Esboços sobre os níveis de conflito da personagem Marcos	127
Figura 13 – Estudo sobre os desejos conscientes e inconscientes de Marcos	128
Figura 14 – Primeira tentativa de organização cronológica das cenas de Dama em cetim....	131
Figura 15 – Fichas em cartão pautado contendo esboços de cenas do roteiro	132
Figura 16 – As cenas de Dama em cetim, numa primeira ordenação estrutural	132
Figura 17 – Esboço da estrutura em 3 atos de Dama em cetim.....	133
Figura 18 – Esboço de aplicação da jornada do herói a Dama em cetim	141
Figura 19 – Descrição das etapas da jornada do herói em Dama em cetim	142
Figura 20 – Backup de arquivos antigos que evidencia o progresso do trabalho de Dama em cetim	149

LISTA DE ABREVIACÕES

CD – Compact disc

LP – Long playing

ONG – Organização Não-Governamental

PUCRS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

DAMA EM CETIM (roteiro)	10
FRAGMENTOS DE UM DISCURSO CRIATIVO	88
Como é feita esta dissertação.....	89
Começo com um formigamento	93
O gato no tapete do cachorro	95
Character is plot.....	97
God bless the child that's got his own.....	103
De repente, não mais que de repente.....	107
O duplo	111
Decifra-me ou te devoro.....	116
Afinal de contas, o que diabos você quer?	124
O esqueleto no armário.....	129
A jornada	134
O roteiro.....	144
Considerações finais	151
APÊNDICE A – Trechos do “Diário de Campanha”, contendo registro da progressão do trabalho criativo	154
APÊNDICE B – Roteiro do projeto de documentário sobre Fujika di Halliday – Versão finalizada e gravada em arquivo Final Draft em 23.04.2010.....	160
APÊNDICE C – Expansão das biografias rede de relações entre as personagens principais de Dama em cetim	164
APÊNDICE D – Esboço de argumento reunindo todos os eventos da história na ordem de apresentação no roteiro	167
APÊNDICE E – Divisão das cenas de Dama em cetim em atos (Escaleta)	171
APÊNDICE F – Expansão dos detalhes da trama e das personagens	174
REFERÊNCIAS	178

DAMA EM CETIM

(roteiro)*

Escrito por
Marcelo Maldonado

3º tratamento
22 de julho de 2017

* O texto integral do roteiro não está disponível para visualização eletrônica

FRAGMENTOS DE UM DISCURSO CRIATIVO

Como é feita esta dissertação

À guisa de manual de leitura para o bastante incomum volume intitulado *Fragmentos de um discurso amoroso*, à época de sua publicação, Roland Barthes (1994, p. 1) afirmava a necessidade de se devolver o discurso amoroso à sua característica de enunciação, pondo em cena, isto é, no lugar de fala, o próprio ser amoroso, o apaixonado, cujo debater-se com a linguagem para tratar de seu tema (o ser amado) seria empreendido em constantes idas e vindas, “*démarches*”, “*intrigas*”.

O criador, por sua vez, qual o enamorado que corre para todo lado em sua cabeça, sempre diligente, tecendo intrigas contra si próprio, exerce o discurso criativo através de “*lufadas de linguagem, que lhe vêm no decorrer de circunstâncias ínfimas, aleatórias*” (BARTHES, 1994, p. 1). Essas lufadas – ou frações de discurso, a que Barthes vai denominar *figuras* – ora têm o poder de impulsionar a embarcação capitaneada por ele para distâncias além, jamais imaginadas ou apenas vislumbradas, ora sequer o auxiliam a romper a calmaria de águas estagnadas. Barthes confere ao termo *figura* um sentido que foge do entendimento retórico e recai numa concepção ginástica ou coreográfica.

... enfim, no sentido grego: *σχημα*, não é o “*esquema*”; é, de uma maneira muito mais viva, o gesto do corpo captado na ação, e não contemplado no repouso: o corpo dos atletas, dos oradores, das estátuas: aquilo que é possível imobilizar do corpo tensionado. Assim é o enamorado apressado por suas figuras: ele se debate num esporte meio louco, se desgasta como o atleta; fraseia como o orador; é captado, siderado num desempenho, como uma estátua. A figura, é o enamorado em ação. (BARTHES, 1994, p. 1)

Pensar o processo criativo significa, para o próprio criador, reconhecer em suas figuras as múltiplas inferências e referências responsáveis pela sua formulação e, com isso, recapitular (ou recapturar) o instante em que essas lufadas adquiriram um espírito gregário, um sentido para além de uma abstração e rumo a uma representação. Não é partir da obra em si – ou, no caso em questão, por tratar-se de um roteiro cinematográfico, de um projeto para uma obra – para decupá-la em unidades estruturais e compreender o seu funcionamento. Significa retroceder ao instante da explosão das figuras (em imagens, em ideias) e de sua vibração em forma de movimento, para proceder a uma reflexão acerca de suas possibilidades significativas.

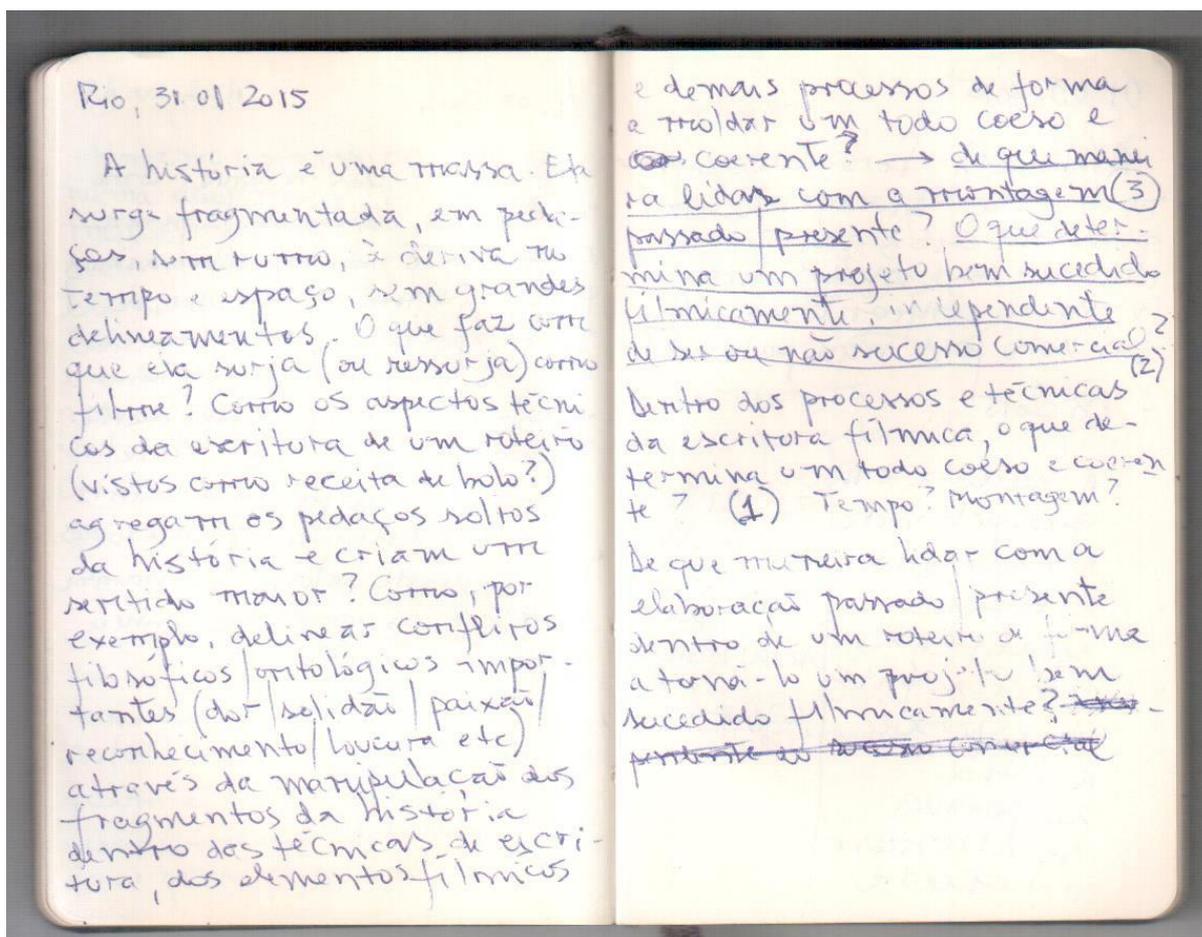
Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e

combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria é construído desse anseio por uma forma de organização. (SALLES, 2013, p. 41)

A esse respeito cabe, aqui, transcrever uma reflexão rabiscada num caderno de notas, feita em 31 de janeiro de 2015 (Figura 1):

A história é uma massa. Ela surge fragmentada, em pedaços, sem rumo, à deriva no tempo e espaço, sem grandes delineamentos. O que faz com que ela surja (ou ressurja) como filme? Como os aspectos técnicos da escritura de um roteiro (vistos como uma receita de bolo?) agregam os pedaços soltos da história e criam um sentido maior? Como, por exemplo, delinear conflitos filosóficos/ontológicos importantes (dor / solidão / paixão / loucura etc) através da manipulação dos fragmentos da história dentro das técnicas de escritura, dos elementos filmicos e demais processos de forma a moldar um todo coeso e coerente?

Figura 1 – Páginas de caderno de notas com questões acerca da origem da ideia



Fonte: arquivo pessoal

Com muito mais questões do que revelações, tanto quanto o próprio movimento criador, o pensar acerca do processo criativo constitui-se um evento solitário. Tanto mais se comparado à solidão de que nos fala Barthes, a respeito do discurso amoroso. Embora praticado por milhares de criadores que, nas tentativas de composição de suas obras, enfrentam idas e vindas constantes, por muito tempo não foi sustentado pelas linguagens que endossam o aparato de poder do conhecimento, e seu ingresso no ambiente acadêmico como objeto de estudo deu-se apenas a partir de uma conjuntura de fatores que propiciou o surgimento da crítica genética, em fins dos anos 1960, na França.

Com um *retard* de cerca de 20 anos, a crítica genética chegou ao Brasil, primeiramente via Universidade de São Paulo, em meados dos anos 1980, e teve seus limites de atuação estendidos com a criação do Centro de Estudos de Crítica Genética em 1993, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Debruçados sobre os “documentos de processo” (manuscritos, diários, cartas, rascunhos, cadernos de notas etc), os pesquisadores passaram a compreender melhor os mecanismos de produção de uma obra artística.

Se a obra de arte é tomada sob a perspectiva do processo, que envolve sua construção, está implícito já na própria ideia de documento o conceito de trabalho. Os vestígios podem variar de materialidade, mas sempre estarão cumprindo o papel indiciador desse processo e, como consequência, do trabalho artístico. (SALLES, 2013, p. 25)

É possível, neste ponto, fazer uma analogia entre a tarefa executada pelo enunciador do discurso amoroso proposto por Barthes e aquela a que se pretende o estudioso dos aspectos do processo criativo: a de tentar transpor a solidão na qual se desenvolve o ato criador e percorrer os seus múltiplos meandros, os caminhos repletos *démarches* e intrigas que constituem seus processos experimentais e que conduzem à concretização de uma determinada obra. Ora, isso só é possível quando o criador fornece rastros, pistas, documentos a partir dos quais se pode refazer as idas e vindas e, por conseguinte, mapear as escolhas que o conduziram da concepção da ideia à obra (supostamente) terminada.

Aqui, no entanto, tal como pretende Barthes em seu livro-ensaio (e livre ensaio, pois), trata-se de se devolver à cena o próprio articulante do discurso criativo a fim de que se torne o primeiro a apontar e/ou descrever as diversas etapas percorridas no processo de transformação daquele discurso em obra. Para tal, a forma (e não fórmula) adotada foi semelhante: em lufadas de linguagem, figuras, cenas, verbetes, enfim, fragmentos, tento recuperar o prazer e o encantamento que foi para mim lidar com esse universo dentro do qual orbitaram serem tão distintos quanto diversos, aos quais procurei dar vida.

Assim sendo, é um
criador (e enamorado)
que fala e que diz:

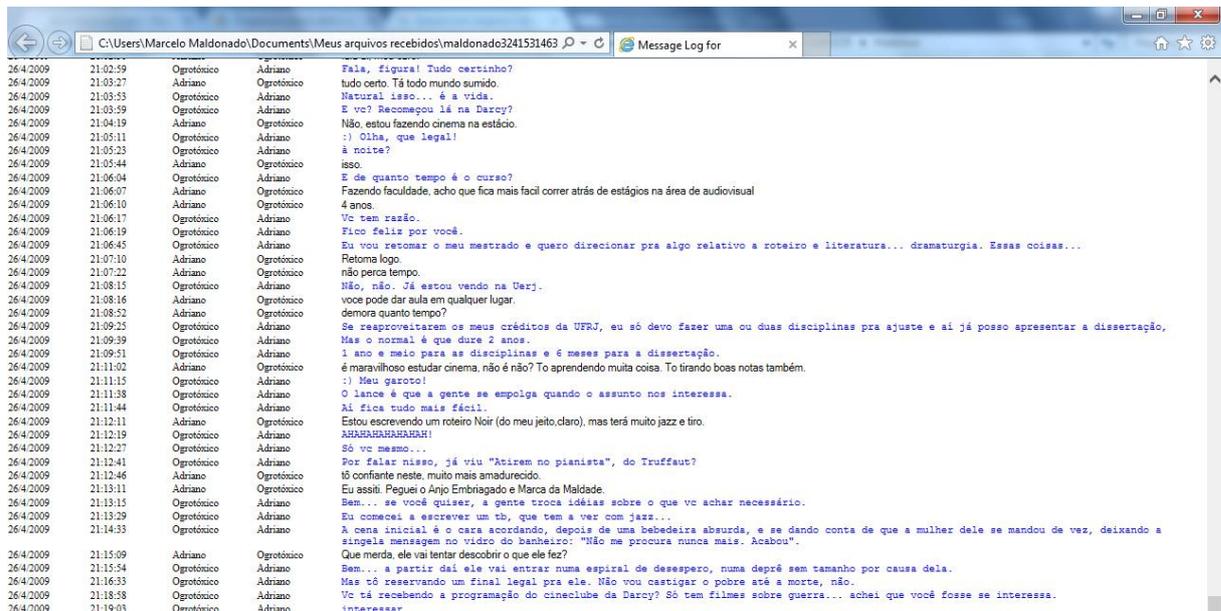
Começo com um formigamento

IDEIA. Momento de lucidez, em meio ao caótico fluxo contínuo do pensamento, em que algo se adensa, destaca-se e, dotado de animação própria, reclama para si ações e desdobramentos.

1. Isak Dinesen costumava dizer: “Começo com um formigamento, uma certa intuição acerca da história que vou escrever. Depois vêm as personagens, e elas assumem o controle, fazem a história” (DINESEN, 1976 apud KOCH, 2008, p. 3). Vladimir Nabokov (citado por KOCH, 2008, p. 3), por sua vez, sugeria algo como uma pulsação. Ou um vislumbre. Isabel Allende localiza a história “num lugar muito sombrio e secreto ao qual ainda não tenho acesso. É algo que venho sentindo, mas que não tem forma, nem nome, nem som, nem voz” (ALLENDE, 1983 apud KOCH, 2008, p. 5, 6). Muito semelhante à reflexão que anotei em meu caderno: *A história é uma massa. Ela surge fragmentada, em pedaços, sem rumo, à deriva no tempo e espaço, sem grandes delineamentos.*
2. Big Bang e Geleia Geral. Numa das primeiras aulas do curso de mestrado em Escrita Criativa, na PUCRS, o professor, Luiz Antonio de Assis Brasil, aludiu a esses termos para tornar reconhecíveis as duas principais manifestações de uma ideia, numa mente criadora. Revejo as minhas anotações (Apêndice A – dia 21.03.2016) e lá encontro: Big Bang – Explosão – singularidade pela qual a ideia se dá – surge originalmente difusa, mas guarda uma precisão. Não posso me furtar a identificar essa definição com o que propõe Nabokov a respeito da pulsação ou do lampejo. A continuidade das anotações de aula me traz a segunda manifestação: Há uma névoa, uma “geleia geral” que sugere um algo a ser escrito, que se organiza e se encaminha para uma sistematização. Desta vez reconheço a similaridade com as reflexões de Isabel Allende e com minhas próprias considerações acerca da história.
3. *Dama em cetim* surgiu primeiramente como um lampejo, uma imagem. Certo dia, ao despertar de um sono intranquilo, não me vi transformado numa espécie

monstruosa de inseto, mas guardava em mim uma cena nítida: um jovem acorda pela manhã absolutamente devastado por uma ressaca monumental e, ao chegar ao banheiro, depara-se com uma inscrição no espelho – *Acabou. Não me procura mais*. Tento localizar no tempo em que momento essa ideia se adensou e adquiriu vida e retrocedo até abril de 2009, quando comuniquei a um amigo – ex-colega de curso de roteiro cinematográfico na Escola de Cinema Darcy Ribeiro – a intenção de escrever uma história a respeito (Figura 2). Revendo o arquivo, reencontro também o desejo de retomar a minha formação em Letras, desta vez enveredando pelos caminhos da expressão criativa, o que foi efetivamente levado a termo quando me engajei no curso de mestrado em Escrita Criativa, na PUCRS.

Figura 2 – Conversa na qual é citada a ideia da primeira cena de *Dama em cetim*



Fonte: arquivo pessoal

4. É possível que esse vislumbre, lampejo ou pulsação tenha derivado de uma espécie de geleia geral na qual eu andava mergulhado à época: cerca de um ano antes, concluíra o curso de roteiro e havia me iniciado em diversas leituras a respeito da criação artística, manuais para roteiristas, escritores e afins. Desse momento em diante, até de fato começar a escrever *Dama em cetim*, pude reunir uma ampla gama de informações sobre os elementos mais importantes da história para poder aplicá-los em seu desenvolvimento.
5. Acontece que eu ainda não tinha uma história.

O gato no tapete do cachorro

HISTÓRIA. Aquela mágica que se realizava em volta do fogo para que os homens da pré-história vencessem o medo da grande noite. Aquilo que, hoje em dia, se costuma contar para o chefe a fim de justificar o atraso ao trabalho (ou para o orientador, com vistas a estender o prazo para entrega da dissertação).

1. No prefácio a *Roderick Hudson*, Henry James assinala que, após reconhecida a ideia do romance, sobreveio-lhe o temor dos *desenvolvimentos*: “Estes são da própria essência do processo do romancista e é fundamentalmente por meio deles que a ideia toma forma e vive, ainda que imponham ao artista, graças ao princípio da continuidade que os conduz, uma ansiedade proporcional” (JAMES, 2003, p. 115). O desenvolvimento de uma ideia em história implica a tessitura de uma intrincada rede de relações cujo principal (e refinado) problema para o artista, segundo James, consiste em “traçar, por uma geometria própria, o círculo dentro do qual elas parecem com felicidade fazê-lo” (JAMES, 2003, p. 116).
2. Recorro novamente às minhas anotações de aula e verifico que lá está, em outras palavras, o mesmíssimo dilema: o escritor cria um micromundo, da sua gênese ao apocalipse. No *continuum* da vida, dentro desse universo criado, cabe-lhe selecionar dois pontos que assinalam a partida e a chegada de sua história, e que se estabelecem num todo organizado por relações de causa e efeito – e aqui cabe uma distinção feita pelo professor: mesmo numa história fragmentada, o que se fragmenta é a forma e não o conteúdo. Os fragmentos são sempre organizados de maneira a formar um todo coerente (assim como neste ensaio).
3. O trabalho de retomada da origem, do momento em que a ideia – imersa na geleia ou revelada pelo lampejo – tomou um molde distinto, é o que vai dar ao criador o sentido da história e, conseqüentemente, a primeira pista para a sua sistematização num todo orgânico. Essa origem determinará que tipo de estrutura vai dar forma à história, como ela se organizará, porque deflagra, em seu cerne, uma unidade de conflito (Apêndice A – dia 21.03.2016).

4. Stephen Koch (2008) argumenta que a chave para qualquer história é o conflito. “‘O gato deitou no tapete’”, como diz [John] Le Carré, “não é o começo de uma história, mas ‘O gato deitou no tapete do cachorro’, sim” (KOCH, 2008, p. 98). Robert McKee (2006) estabelece uma Lei do Conflito e lhe confere uma importância que vai além do princípio estético, denominando-a a própria alma da história.

A estória é uma metáfora para a vida, e viver é estar num conflito aparentemente perpétuo. Como Jean-Paul Sartre expressou, a essência da realidade é a escassez, uma falta eterna e universal. Nada é suficiente nesse mundo. Não há comida o suficiente, amor o suficiente, justiça o suficiente, e nunca tempo o suficiente. Tempo, como Heidegger observou, é a categoria básica da existência. Vivemos sob sua sombra, que sempre está encolhendo, e se conseguirmos alcançar qualquer coisa em nossa breve existência que nos deixe morrer sem o sentimento de que desperdiçamos nosso tempo, teremos de entrar de cabeça em conflitos com as forças da escassez que negam os nossos desejos. (MCKEE, 2006, p. 203)

5. Ainda sobre Sartre, revejo em anotação de aula o seguinte: O drama do ser humano contingente e o quanto ele se reconhece em si mesmo – É através da consciência humana que a matéria se reconhece e, como tal, sabe-se finita.
6. Volto à primeira cena de *Dama em cetim* e me dou conta que, de fato, lá está o conflito: um jovem diante de uma perda. Algo que ele possuía em seu cotidiano, em seu mundo em equilíbrio, e que, por algum fator drástico, agora não mais existe. A consciência da finitude, pois.
7. Um ser sobre o qual, assim como na vida, recai a consciência do conflito. E que, numa história, vamos denominar personagem.

Character is plot¹

PERSONAGEM. Núcleo da unidade de conflito. Indivíduo existente em estado de drama. Em cem por cento das vezes, é a respeito de quem as crianças interrompem a narração de uma história para perguntar se é bom ou mau.

1. Decerto, uma vez que só pode existir em estado de drama (no sentido dado pela origem grega, *ação*), a personagem é a responsável por mover adiante a história, acionar a rede de relações de causa e efeito sobre a qual se estrutura o *continuum* da vida, dentro do micromundo fabricado pelo criador. Dotada de um desejo, de uma vontade, a personagem é o ser sobre o qual recai a consciência da escassez, de que nos fala Sartre, o que faz com que, a partir dessa percepção, aja no sentido de buscar o que lhe falta.

2. Renata Pallottini (2013) retoma o conceito hegeliano de personagem:

Ora, é essa pessoa moral, em ação, em última análise, a personagem para Hegel; em ação porque dinâmica, porque fazendo que se cumpram, no drama, sua vontade livre, sua escolha, suas opções, seus sentimentos e suas paixões; pessoa moral que é o ser humano em sua plenitude, em seu relacionamento com os outros homens e com o mundo, com suas crenças, convicções, ética, princípios, mas também falhas e dúvidas. (PALLOTTINI, 2013, p. 43)

3. Minhas anotações de sala de aula complementam: As contradições lógicas fazem parte do universo da personagem para torná-la convincente. [A personagem deve ser] Dotada de uma vontade, de uma intenção. [A personagem] Deve simular uma presença consistente e que dê ao leitor a impressão de que tudo decorre do fato dela existir. Essas notas encontram eco nas reflexões de Robert McKee referentes à função da personagem, que, segundo ele;

(...) é trazer à estória qualidades de caracterização necessárias para fazer escolhas convincentes. De forma simples, um personagem deve ser crível: jovem o suficiente ou velho o suficiente, forte ou fraco, mundano ou ingênuo, educado ou ignorante, generoso ou egoísta, esperto ou bobó, nas proporções certas. A combinação de qualidades deve permitir que o público acredite que o personagem poderia agir, e agiria, de maneira que age na tela. (MCKEE, 2006, p. 110)

¹ Ver, no Apêndice A, as anotações do “Diário de Campanha” referentes ao dia 28.03.2016.

4. Pallottini, por sua vez, arremata: “Os acontecimentos do drama, diz o filósofo, não devem parecer fruto de fatos exteriores, mas sim da vontade das personagens. É o seu caráter, são os fins que esse caráter persegue que dão sentido à ação, que a motivam” (PALLOTTINI, 2013, p. 43).
5. A primeira cena de *Dama em cetim* me apresenta uma personagem, um jovem por ora sem nome, a dimensão do seu conflito e, por último, a sua meta, aquilo que vai buscar, ainda que superficialmente: recuperar o amor que perdeu. Apesar de todos esses elementos, é pouco para uma história. Falta saber mais sobre esse jovem.

O melhor modo de desenvolver uma personagem é, sem dúvida, contar a história dela. E o melhor modo de desenvolver uma história é, com toda a certeza, contar o que suas personagens fazem. Afinal, as histórias *são* o que as personagens fazem, e as personagens *são* o que elas fazem nas histórias. Diferentemente dos seres humanos, as personagens não têm vida fora das páginas. (KOCH, 2008, p. 111)

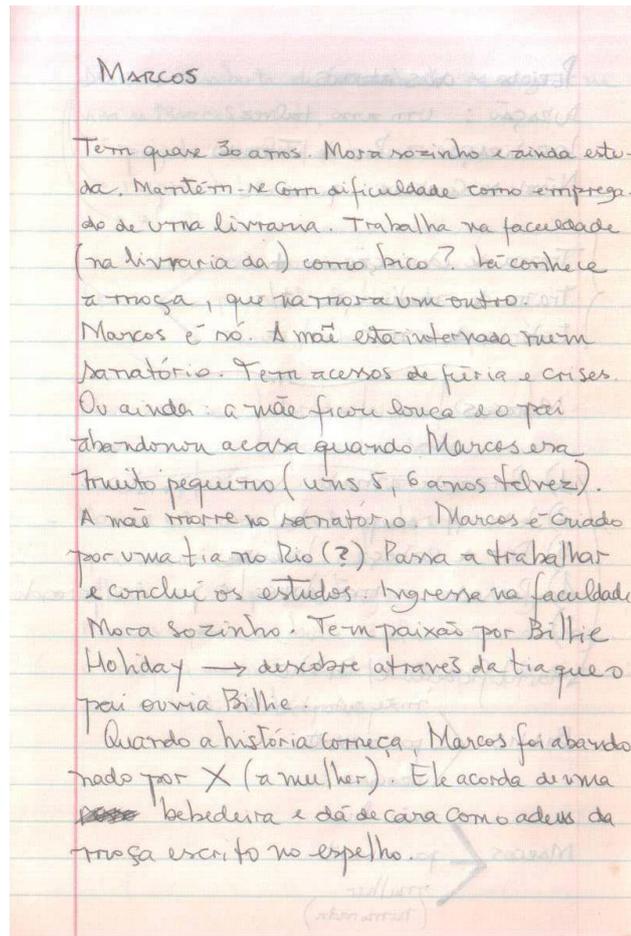
6. Syd Field (2001), em seu *Manual do roteiro*, ensina:

Primeiro, estabeleça o personagem principal. Depois separe os componentes da vida dele/dela em duas categorias básicas: *interior* e *exterior*. A vida interior do seu personagem começa desde o nascimento até o momento em que o filme começa. É um processo que *forma* o personagem. A vida exterior do seu personagem acontece desde o momento em que o filme começa até a conclusão da história. É um processo que *revela* o personagem. (FIELD, 2001, p. 19)

7. Encontrar a voz da personagem. Esse foi um dos tópicos de uma das aulas do Assis (Apêndice A – dia 31.03.2016), que gerou 7 etapas/questões básicas para auxiliar nessa tarefa:
 - a) Listar 3 ou 4 coisas que a personagem mais valoriza;
 - b) Listar 3 ou 4 coisas que a personagem mais teme;
 - c) O que a personagem considera como a melhor coisa que pode lhe acontecer?
 - d) O que a personagem considera como a melhor qualidade a ser encontrada nas outras pessoas?
 - e) Em quais características a personagem é conservadora?
 - f) Em quais características a personagem é progressista?
 - g) Como a personagem é vista pelas outras pessoas?

8. Releio as primeiras características de Marcos (Figura 3), registradas num velho caderno. Percebo que, por um processo intuitivo, já procurava dar-lhe uma voz distinta. Porém, noto como eram constantes os pontos de interrogação, o que prova o quão pouco sabia a seu respeito e o quanto tateava na tarefa de compô-lo.

Figura 3 – Primeiro esboço da personagem Marcos



Fonte: arquivo pessoal

9. Curiosamente, como parte pessoal do processo criativo, sempre que me lembrava da cena do espelho, imaginava algum tipo de fundo musical de modo a reforçar o estado emocional da personagem. De pronto me vinha à memória *I'm a fool to want you*, primeira faixa do disco *Lady in Satin*, de Billie Holiday, uma balada de amor escrita curiosamente por Frank Sinatra para a grande paixão de sua vida: Ava Gardner. Sinatra havia gravado a canção, pela primeira vez, ainda no início dos anos 1950 e a reeditou no LP *Where are You?*, de 1957, com arranjos orquestrais de Gordon Jenkins. Billie obviamente deixou-se atrair pela pungente letra:

*I'm a fool to want you, I'm a fool to want you
To want a love that can't be true
A love that's there for others too*

*I'm a fool to hold you, such a fool to hold you
To seek a kiss not mine alone
To share a kiss that Devil has known*

*Time and time again I said I'd leave you
Time and time again I went away
But then would come the time when I would need you
And once again these words I had to say*

*Take me back, I love you
Pity me, I need you
I know it's wrong, it must be wrong
But right or wrong I can't get along
Without you²*

10. No entanto, ainda não havia sido possível esboçar um enredo para o qual essa cena fizesse sentido, por mais que eu me esforçasse na tarefa de criar uma biografia para Marcos e lhe dar, por assim dizer, motivações. Talvez para justificar a solidão do rapaz e a sua atitude autodestrutiva nesse início de história, imaginei que Marcos poderia estar longe da família, morando só na cidade do Rio de Janeiro, ou que ainda pudesse ser órfão. Acabei optando pela derradeira alternativa, pois que isso possivelmente ajudaria na composição de uma personagem cujos sentimentos de solidão e abandono desenvolvessem nela uma extrema dependência em relação a outra pessoa.
11. A mulher X: a outra metade do enigma. Quem seria essa personagem cuja frase escrita no espelho lança Marcos a um turbilhão de emoções autodestrutivas, embalado pela trilha sonora repleta de canções de Billie Holiday? Surge a figura de Isa. A princípio, eu não conseguia vislumbrar as razões desse rompimento ou o que quer que houvesse acontecido entre eles que pudesse ter levado a um caminho sem volta. Mais uma vez, a letra de *I'm a fool to want you* deu a pista para estabelecer a tônica da relação entre os dois: ciúmes. *To seek a kiss not mine alone / To share a kiss the Devil has known* foram os versos chave para que eu estabelecesse o ciúme como o elemento dissonante na relação, o que levou,

² *I'm a fool to want you* (Frank Sinatra/Joel Herron/Jack Wolf). In: *Lady in Satin* (LP). Lado A, faixa 1 (3'23"). Columbia Records, 2015.

evidentemente, à questão seguinte: ciúmes de quem? Foi então que surgiu a possibilidade do envolvimento de Marcos, um rapaz inexperiente nos assuntos do coração, com alguém que já vivesse num relacionamento com outra pessoa. À figura de Isa agregou-se a de Henrique.

12. Chegando a esse nível de complexidade, seria imprescindível definir os detalhes a respeito das características do triângulo Marcos-Isa-Henrique. De início, foi preciso conferir um maior grau de experiência e autonomia à Isa, no tocante aos envolvimento afetivos, para que se pudesse justificar sua posição de dominância em relação a Marcos. No entanto, foi preciso também tomar cuidado com essa caracterização sob o risco de transformar a figura de Isa numa personagem única e exclusivamente a serviço de um propósito, unidimensional, igualando-a às típicas mulheres fatais do cinema. Marcos não seria simplesmente abduzido pelo magnetismo daquela mulher, tornando-se, ele próprio, uma marionete da noite para o dia. Era necessário dotar ambas as personagens de uma dose precisa de insegurança a ponto de fazer com que as suas fragilidades aflorassem no confronto entre suas necessidades, desejos e as dificuldades em expressá-los.
13. Isa, portanto, aparece ela própria mergulhada em dúvidas quando percebe Marcos como alguém diametralmente oposto à figura do namorado, Henrique, e quando se deixa envolver por esse contraste. Henrique faz polo aquático, é alto, atlético, expansivo e estuda engenharia; Marcos é um tipo comum, de estatura mediana, reservado, sensível, estudante de filosofia e que lê poesia. Por mais que possa parecer clichê, essa oposição vai deflagrar a curiosidade com que Isa acaba se aproximando de Marcos, após o primeiro encontro dos dois. Essa curiosidade crescente vai fazer com que Isa seja cooptada pelo universo sentimental um tanto confuso de Marcos e até mesmo se satisfaça com a igualmente crescente adoração que ele desenvolve por ela, assumindo um papel bastante diferente do que aquele vivido em sua relação com Henrique.
14. Marcos, por sua vez, experimenta um primeiro amor de forma arrebatadora, o que o desconfigura completamente. Até então centrada, dialética e até mesmo analítica, sua personalidade tímida e reflexiva assume de vez a feição turbulenta de seu

mundo interior, um universo povoado por sentimentos confusos e conflitantes em relação à afetividade, ao abandono, à solidão. Isa acaba se tornando o repositório de todos esses sentimentos e medos que vêm à tona, à flor da pele, quando Marcos confronta-se com a existência de Henrique e com a hesitação com que ela reage ao ser pressionada a abrir mão dessa outra relação. O ciúme e a possessividade que surgem em decorrência desse impasse e da progressiva insegurança que ele causa vão fazer com que Marcos manifeste violentamente esses impulsos, na tentativa desesperada de reverter o que ele inconscientemente registra como “um novo abandono”. A efetiva partida de Isa desencadeará nele um processo de autocomiseração e o consequente questionamento acerca de suas origens.

15. Parei nesse ponto. Senti a necessidade de avançar um pouco mais não na relação de Marcos com Isa, mas ir mais a fundo nas causas do seu sentimento de solidão e abandono. Para isso, precisei expandir a sua história familiar pregressa.

God bless the child that's got his own³

FAMÍLIA. A principal razão pela qual a indústria fotográfica prosperou desde que foi registrado o primeiro rosto humano, em 1839. Família, família... Papai, mamãe, titia. Família, família... Cachorro, gato, galinha. Almoça junto todo dia. Nunca perde essa mania. Família, ê! Família, á! Família!⁴

1. “Mamãe e papai eram só duas crianças quando se casaram. Ele tinha dezoito anos, ela dezesseis e eu três” (HOLIDAY, 2003, p. 7).
2. Essas são as primeiras linhas da autobiografia de Billie Holiday, intitulada *Lady sings the blues*, escrita em colaboração com o jornalista William Dufty e lançada em 1956. À época, tornou-se um razoável sucesso de vendas, alavancado pelas lendas escabrosas de consumo de drogas e prisões que acompanhavam a figura de Billie há pelo menos uma década. O livro rendeu um concerto ao vivo no Carnegie Hall, gravado pela Verve e lançado em LP, no mesmo ano.
3. O pungente início é também, à sua maneira, uma impressionante obra de ficção. A começar pelo fato de que Billie se gabava de jamais ter lido a própria autobiografia. O mérito todo coube a Dufty, que, através de uma série de entrevistas gravadas com a cantora, soube extrair a dose certa de drama e lenda que ela (ao que parece) gostava de plasmar ao redor de si mesma.
4. Embora desmentida por outro biógrafo da cantora – Donald Clarke, que lançou nos anos 1990 o livro *Wishing on the moon (The life and times of Billie Holiday)* – essa afirmação ganha uma carga dramática dinâmica e estabelece desde o primeiro momento o dilema de pessoas cujas personalidades eram incompatíveis para a formação de um núcleo familiar.

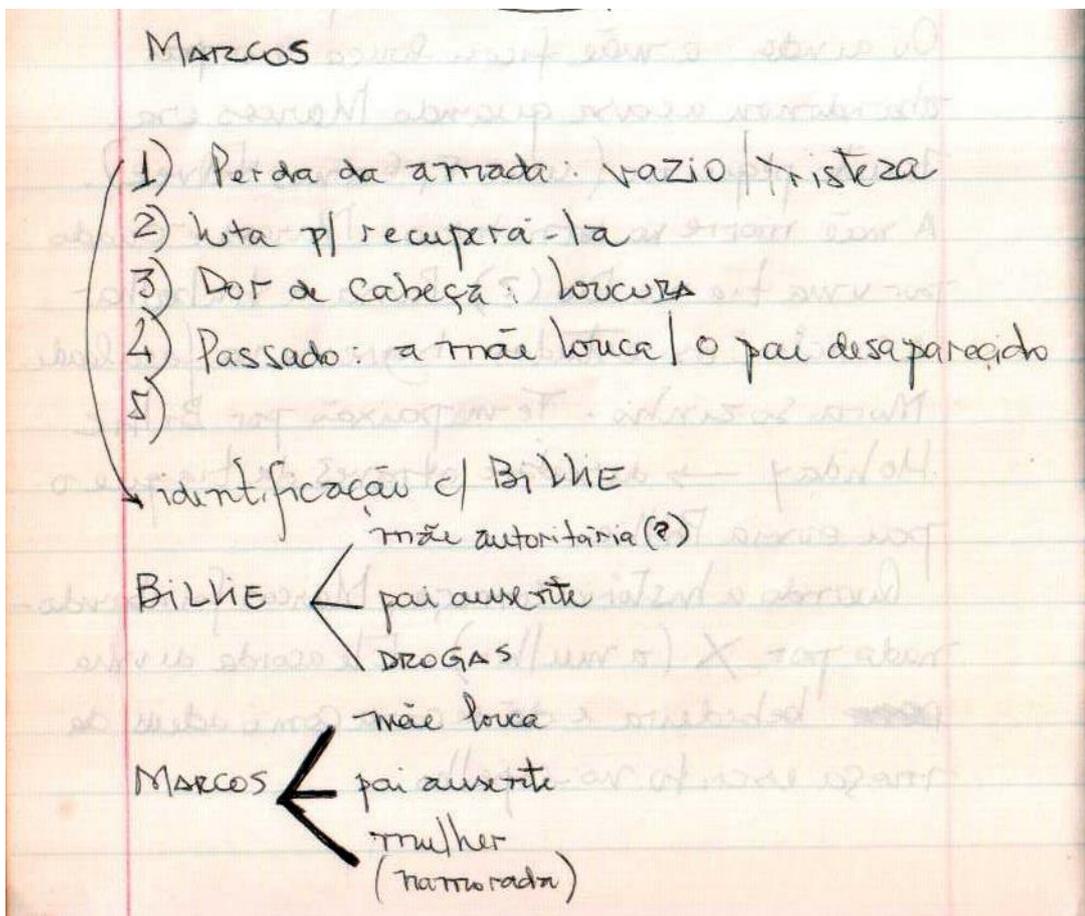
³ *God bless the child* (Billie Holiday/Arthur Herzog Jr.). In: *The Quintessential Billie Holiday Vol. 9* (CD) Faixa 8 (2'57"). Sony Music, 1991.

⁴ *Família* (Araldo Antunes/Tony Bellotto). In: *Cabeça Dinossauro* (LP). Lado B, Faixa 2 (3'32"). WEA Discos, 1986.

5. Na excelente descrição e análise de Clarke (1995), a relação entre os pais de Billie desde o início parecia fadada ao fracasso. Clarence Holiday era um músico ainda em formação, que posteriormente chegaria a tocar em importantes agremiações como a orquestra de Fletcher Henderson, e em algum momento, no final da adolescência, por volta dos 17 anos, engravidou Sara Harris (depois Sadie Fagan), uma moça cerca de dois anos mais velha, com pouca instrução, de família humilde e que trabalhava como doméstica para ganhar a vida. O estilo boêmio de Clarence fez com que crescessem em Sadie sentimentos de ciúme e possessividade e, durante muito tempo, mesmo após terem oficialmente rompido a relação amorosa, ela o seguiu por diversas cidades onde se apresentava e nas quais chegou a fixar residência, levando a tiracolo a pequena Billie (então Eleanora). Clarence, que não fazia a menor questão de manter qualquer vínculo com elas, estabeleceu nova relação com outra mulher e esse sentimento de descaso e abandono perdurou em Billie durante toda sua vida. Em contrapartida, Sadie era uma mulher cuja presença autoritária e forte fez com que Billie a confrontasse inúmeras vezes ao longo do tempo em que conviveram, numa relação de amor e ódio explícita e que tinha como combustível a incapacidade de Sadie em manter uma relação amistosa com o ex-companheiro.
6. A configuração familiar de Billie estabelecia, grosso modo, o esquema: mãe autoritária, pai ausente. Isso gerou nela uma personalidade combativa, ousada, briguenta, inconformista, mas também causou uma profunda cisão interna e provocou visões distorcidas em relação à afetividade, fazendo com que Billie frequentemente se associasse a homens brutos e violentos, que a exploravam, e procurasse um certo refúgio nas drogas.
7. Essa configuração serviu de ponto de partida para que eu pudesse criar o núcleo familiar de Marcos, no sentido de fornecer elementos de reconhecimento e espelhamento. No entanto, o esquema não me soava ideal porque talvez não produzisse nele esse retraimento, esse movimento de permanecer isolado, protegido, encapsulado. De concreto, eu tinha a certeza de que a chave para a conexão entre ele e Billie eram o abandono e a dependência. (Figura 4)

8. Ainda no terreno das conjecturas: e se, no caso de Marcos, esse fosse um duplo abandono? Se ele sofresse essa ausência dupla, essa quase total falta de referência familiar, talvez isso gerasse um ser extremamente cauteloso em se envolver com quem quer que fosse, sob o risco de experimentar um abandono que, em seu íntimo, já considerasse líquido e certo, como uma regra da vida. Seguindo essa linha de raciocínio, comecei a engendrar a doença da mãe de Marcos e a posterior partida do pai, incapaz de lidar com a situação e cuidar do menino sozinho. Essa história pregressa serviria para justificar o fato dele morar só e preferir o isolamento ou o pouco contato com as pessoas.

Figura 4 – Esboço de identificação entre a configuração familiar de Marcos e Billie



Fonte: arquivo pessoal

9. No entanto, esse viés causava um novo problema: qual (ou quem) seria o elo entre esse passado distante e nebuloso e o Marcos dos dias atuais? Entra em cena a figura de Lourdes, a tia (na verdade, tia-avó) que ficou responsável por cuidar do

menino após a morte da mãe e o sumiço do pai. Lourdes atuaria como a guardiã dos detalhes e desdobramentos dessa história pregressa que envolveu os pais de Marcos e que, por alguma razão, precisava proteger o menino de seus efeitos prejudiciais.

10. E por que tia-avó? Essa foi uma questão delicada, porque a intenção não era a de imaginá-la uma pessoa com um grau de parentesco muito próximo, como, por exemplo, uma avó ou uma irmã da mãe. Sendo tia da mãe de Marcos, Lourdes reuniria em si todas as qualidades que fizessem despertar nela a consciência e o dever de cuidar do menino, porém, ao mesmo tempo, o distanciamento necessário para fazê-lo sem excesso de zelo e sentimentalismo exagerado. A personalidade de Lourdes, seca, inflexível, porém carinhosa, acabaria por se revelar importante no decorrer dos eventos da história.

11. Até aqui, conseguira avançar bastante na tarefa de caracterização de Marcos, ao desenvolver mais detalhadamente a sua rede imediata de relações e também a sua biografia. Contudo, persistia a constatação: eu ainda não tinha uma história.

De repente, não mais que de repente...

ACASO. O maior romancista do mundo, segundo Balzac. A causa ignorada de um efeito conhecido, segundo Voltaire. O conjunto de causas imprevisíveis e independentes entre si, que não se prendem a um encadeamento lógico ou racional, e que determinam um acontecimento qualquer, segundo o Aurélio.

1. Incorporar o acaso à obra. Todo criador deve estar pronto a fazer isso. Existe uma confluência, de que nos fala Cecília de Almeida Salles (2013), entre as ações da tendência criativa, que orienta a concepção da obra, e aquilo que ocorre fortuitamente, o que acaba por contribuir com o processo.

“Os documentos de processo e os relatos retrospectivos (*como é o caso deste trabalho*) conseguem, às vezes, registrar a ação do acaso ao longo do percurso de criação. São flagrados momentos de evolução fortuita do pensamento daquele artista. A rota é temporariamente mudada, o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios. Depois deste acolhimento, não há mais retorno ao estado do processo no instante em que foi interrompido. (SALLES, 2013, p. 41, parêntese meu)

2. O acaso se deu em meio ao processo de filmagem de um projeto de documentário, em 2010, no Rio de Janeiro. Foi quando conheci uma personagem do mundo real que inspirou a criação de Desiré/Edvaldo e foi, ela própria, incorporada à obra.
3. A personagem em questão era Fujika di Halliday, pernambucana, 65 anos, travesti e atriz que durante mais de 40 anos se apresentou na cena teatral carioca, em comédias musicais e espetáculos de humor. Fujika fazia ocasionais performances na Turma OK (Figura 5), um espaço tradicional da cena noturna carioca fundado inicialmente como um grupo de reuniões entre amigos, ainda no início dos anos 1960, e alguns anos depois elevado à categoria de clube, mantido através de contribuições de associados para a promoção de encontros e apresentações artísticas entre seus frequentadores. Ao longo de mais de 50 anos de existência, a Turma OK havia se consolidado como um reduto de resistência da comunidade homossexual do Rio de Janeiro, tendo atravessado o período mais conturbado da ditadura militar como um ponto de encontro e abrigo para gays e travestis.

Figura 5 – Panfleto de eventos da Turma OK referente ao mês de abril de 2010



Turma OK

Fundada em 13 de janeiro de 1961

★ **ABRIL DE 2010** ★

D i a	SEX	APÓS	
02	SEX	22:00	ESPECIAL MAGALY PENÉLOPE - show de variedades
03	SÁB	22:00	"CLAU É A MÚSICA" com Claudette Colbert
04	DOM	19:00	"SIMPLEMENTE PATRÍCIA" com Patrícia Saint Laurent - show de variedades
05	SEG	20:00	REUNIÃO DE DIRETORIA
06	TER	20:00	ASSEMBLÉIA MENSAL ORDINÁRIA DE SÓCIOS - Compareçam!
09	SEX	22:00	"A BELA E AS FERAS (DA DUBLAGEM)" – com Dianelly Braga e Marcela Tabet
10	SÁB	22:00	"NAS ONDAS DA RÁDIO (AM/FM)" com a Rainha da TOK Elaine Parker
11	DOM	19:00	"TULA RECEBE..." com Tula Morgani
16	SEX	22:00	"CLODINE SEMPRE CLODINE" com Clodine Dumanche
17	SÁB	22:00	"A B C DIAMOND E CONVIDADOS" com Sissy Diamond
18	DOM	19:00	"AGORA É QUE SÃO ELES E ELAS" com Álvaro Marques & Ilona di Martini
20	TER	22:00	MARCELLO TAURINO CONVIDA PARA SEU ANIVERSÁRIO
21	QUA	19:00	"MARCELA TABEL – ELA INCOMOOODAI!" – com Marcela Tabet e Dianelly Braga (homenagem às cabeças coroadas da TOK)
23	SEX	22:00	"ESPECIAL ÉRIKA VOGUE" – show de variedades
24	SÁB	22:00	"FUJKA.COM" com Fujika de Holliday e convidados
25	DOM	19:00	"MIMOMIMOSAMIMO" com Mimososa Kerr e grande elenco



**"A BELA E AS FERAS
(DA DUBLAGEM)"**

com Dianelly Braga e Marcela Tabet

Sexta-feira, 09 de abril - 22:00

**"CLODINE SEMPRE
CLODINE"**

com Clodine Dumanche

Sexta-feira, 16 de abril - 22:00

**"Nas Ondas da Rádio
(AM/FM)"**

com a Rainha da TOK
Elaine Parker

sábado dia 10 - 22:00

Dia 24 de abril
Fujika de Holliday em

"FUJKA.COM"

Não percam!

Rua do Rezende, 42 – Sobrado – Lapa – Tel: **2221-9957** – turmaok@hotmail.com
Aberta a partir das 21 horas aos sábados e 18 horas aos domingos.

Fonte: arquivo pessoal

4. Um dos números que Fujika apresentava com maior frequência era o de dublagem de uma canção de Rita Lee, gravada pela Marília Gabriela, cujos versos diziam:

*Que culpa tenho eu de ser feliz?
Não vou ficar por aí
Gemendo e chorando nesse vale de lágrimas,
Eu nasci porque quis.*

*Me apaixonono fácil
Quando sinto meu peito incendiar.
Brigando e fazendo amor com Deus e o diabo,
Em qualquer lugar!*

*Então vá! Diga ao povo que fico
Dançando na chuva, cantando na rua.
A música sempre me dá um motivo a mais
Pra viver em paz.⁵*

5. O primeiro verso da canção tornou-se o título do documentário que se pretendia fazer a respeito daquela personagem marginal (Apêndice B), uma travesti que se expunha para dizer que era possível ser feliz mesmo habitando um vale de lágrimas. Nitidamente uma celebração da vontade, a música é uma afirmação de identidade e de uma “filosofia de vida” que se aplica a quem, como os habitantes do universo da noite, está acostumado a viver na corda bamba entre os extremos, “fazendo amor com Deus e o diabo” e desse amor extraindo a gênese do equilíbrio. Além de traçar um perfil biográfico de Fujika, os objetivos do trabalho visavam contemplar algumas questões como:
- a) Aprofundar a discussão sobre o lugar social ocupado pelos artistas da noite, em especial os travestis, *drag queens*, transformistas etc.
 - b) Levantar questões importantes sobre a construção da identidade sexual e os seus desdobramentos dentro de uma ordem social conservadora;
 - c) Repensar os clichês sobre questões como violência, preconceito e o próprio de “marginalidade” ao se evidenciar a busca de uma realização pessoal através da atividade artística.
6. A principal justificativa do projeto residia na discussão e reflexão sobre a construção da identidade de uma personagem socialmente estigmatizada, baseada em sua busca da felicidade pessoal e realização profissional, através da vida artística. Para que essa premissa fosse alcançada, era imprescindível mostrar o lado “humano” da personagem, seus desejos, sonhos, aspirações, conflitos e todo o universo referencial que a cercava. Uma entrevista poderia revelar algumas

⁵ *Diga ao povo que fico* (Rita Lee/Roberto de Carvalho). In: Marília Gabriela (LP). Lado A, Faixa 1 (3’10”). Som Livre, 1982.

informações interessantes sobre suas origens e possibilitar a formação de um “mosaico” a partir do qual aquelas reflexões se construiriam.

7. Durante a entrevista, Fujika naturalmente falou sobre sua infância e juventude, o início da vida profissional, as experiências vividas fora do país e também sobre todo o processo de transformação corporal pelo qual passou para assumir sua identidade de gênero. Nas prateleiras das estantes, livros e CDs denunciavam suas influências: Greta Garbo, Grace Kelly e Ava Gardner entre as atrizes; Ângela Maria, Elizeth Cardoso e Maysa; Shirley Bassey, Barbra Streisand e Judy Garland entre as cantoras. Perguntada sobre a semelhança com Billie Holiday, pela sonoridade do sobrenome, explicou que não era nome artístico e, sim, de família. O avô, inglês, apaixonou-se e se casou com uma amazonense, dando origem à família. E Fujika? Segundo ela, foi por causa da fábrica de filmes para máquinas fotográficas e o responsável por tê-la assim batizado teria sido Aguinaldo Silva, o autor de novelas, de quem teria sido amiga ainda em terras pernambucanas.
8. Em outra ocasião, ao se preparar para uma apresentação na Turma OK, Fujika contou uma de suas histórias favoritas, que envolvia a atriz mexicana Maria Félix, famosa por papéis de mulheres fatais nos anos 1940, em especial por um filme de 1943: *Doña Bárbara*. Maria Félix fora casada com o célebre compositor Agustín Lara, de quem teria sido a grande paixão. Com requintes dramáticos, Fujika relatou o que se deu no dia em que Maria Félix abandonou o marido, deixando um bilhete no qual lia-se apenas: *Me voy. Maria*. Divertia-se imensamente com a anedota e admirava a maneira como a atriz punha fim ao seu casamento, sem grandes explicações e remorsos, com apenas um bilhete de despedida de três palavras.
9. Imediatamente pensei na primeira cena de *Dama em cetim* e me decidi retomar o desenvolvimento da história.

O duplo

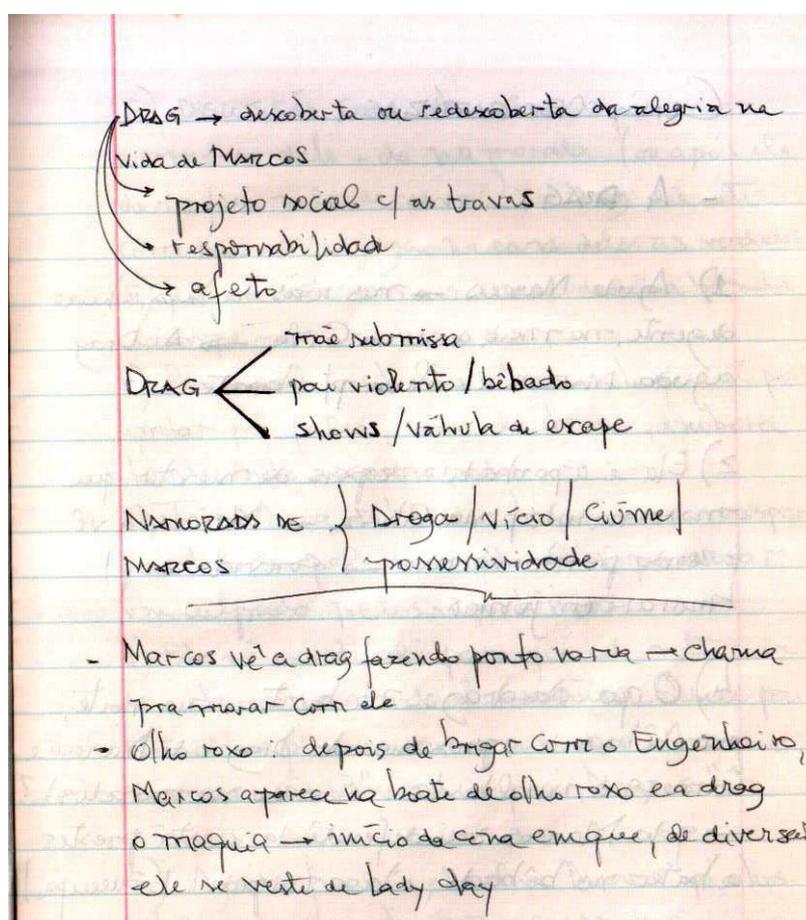
DRAG QUEEN. Artistas performáticos que se travestem de forma muitas vezes caricata com intuito profissional/artístico. Os atores homens que interpretavam papéis femininos no teatro elisabetano. Maria Alcina e Elke Maravilha (sempre achei que fossem).

1. Desiré/Edvaldo nasceu (ou nasceram) do meu fascínio pelo universo da Turma OK e pela figura de Fujika. Naquele momento, apliquei instintivamente uma técnica que, somente muito tempo depois, nas aulas do curso de mestrado, fui reencontrar: E se?
2. A técnica do “e se” é recomendada pela esmagadora maioria daqueles que ministram aulas sobre escrita criativa. James Scott Bell (2004), no capítulo 3 de *Plot & structure*, lista-a como a primeira dentre as 20 maneiras mais utilizadas de se obter ideias para tramas. “The what-if game is perhaps the oldest, and still the best, creative game for the novelist. Originality is nothing more than connecting familiar elements in unfamiliar ways. The what-if game gets our minds thinking in such a way as to make those connections” (BELL, 2004, p. 38).
3. E se Marcos, de repente, caísse de paraquedas num ambiente como aquele da Turma OK? E se à sua frente surgissem personagens como Fujika, Mimosa, Celine Mazza, Sissy Diamond e tantas outras figuras reais com as quais me deparei ao participar das filmagens na boate? Elementos familiares conectados de maneiras incomuns, como observou Bell. A partir daí, minha mente passou a trabalhar para forjar as conexões necessárias para tal.
4. Outra vez, o acaso agiu. A sonoridade do nome artístico de Fujika é facilmente confundível com o de Billie (eu mesmo havia notado isso quando a entrevistara e havia indagado a respeito da semelhança). O binômio Fujika di Halliday e Billie Holiday me deu a chave para a primeira conexão. Atraído para a boate, embora surpreso com aquele universo, Marcos veria nessa quase coincidência onomástica um bom sinal. Mas como fazê-lo chegar lá?

5. Desde que visualizara a cena do espelho, a figura de Marcos me surgia volta e meia envolta numa espécie de angústia outra que não possuía raízes apenas no rompimento amoroso, mas, principalmente, em sua história familiar. Essa angústia me sugeria uma conexão física, uma fobia, algo que manifestasse no corpo as consequências daquele sentimento de desamparo e abandono. Em resposta a essa necessidade, surgiram as frequentes crises de dores de cabeça de que era acometido e cuja origem estaria possivelmente ligada à doença da mãe. Esquizofrenia? Demência precoce?
6. Uma dessas crises poderia ser o passaporte para o ingresso de Marcos no *mundo especial* (vamos ver mais adiante essa terminologia, nas referências ao trabalho de Christopher Vogler) representado pela boate. Desnortado pela falta de Isa, Marcos se entrega a uma apatia que o arrasta à bebida. Numa noite, na Lapa, ao regressar à sua casa, depois de ter bebido muito, fortes dores de cabeça fazem com que seja socorrido à porta de uma boate por uma personagem que ele, a princípio, distingue como uma mulher, mas que se revela, posteriormente, um homem. É Desiré/Edvaldo, uma *drag queen* que se apresenta fazendo shows numa casa voltada ao público homossexual. Desiré leva Marcos para o interior da boate a fim de prestar-lhe auxílio, no que é alvo da atenção de todos os frequentadores do lugar, entre eles Fujika di Halliday, que nesse momento é introduzida como personagem da história.
7. A princípio Desiré/Edvaldo foi pensada apenas como uma personagem elo, por assim dizer. Mas, ao aplicar novamente a técnica do *what-if game*, percebi de imediato que as ligações entre essa figura e a de Marcos tinham um potencial imenso de exploração e enveredei por esse caminho. De início, imaginei as consequências da presença de Desiré/Edvaldo na vida de Marcos e também os pontos de identificação entre eles, no que resultou um diagrama rascunhado em meu caderno de trabalho (Figura 6).
8. Apliquei à Desiré/Edvaldo o mesmo princípio adotado para as demais personagens e passei a me dedicar à sua história progressa, ao seu ambiente familiar. Assim como a própria Fujika e alguns dos artistas e frequentadores da Turma OK,

imaginei que Edvaldo pudesse ser nordestino, de origem humilde e carregar em si igualmente a marca do abandono por conta de sua condição homossexual. A combinação mãe submissa (evangélica) e pai autoritário (homofóbico) deu o tom das relações familiares de abuso e maus tratos. Posteriormente, ao expandir os mais importantes eventos biográficos de Edvaldo (Apêndice C), detalhei o episódio da descoberta de sua homossexualidade pelo pai, o que ocasionou a sua expulsão do lar.

Figura 6 – Esboço de identificação entre a configuração familiar de Marcos e Edvaldo



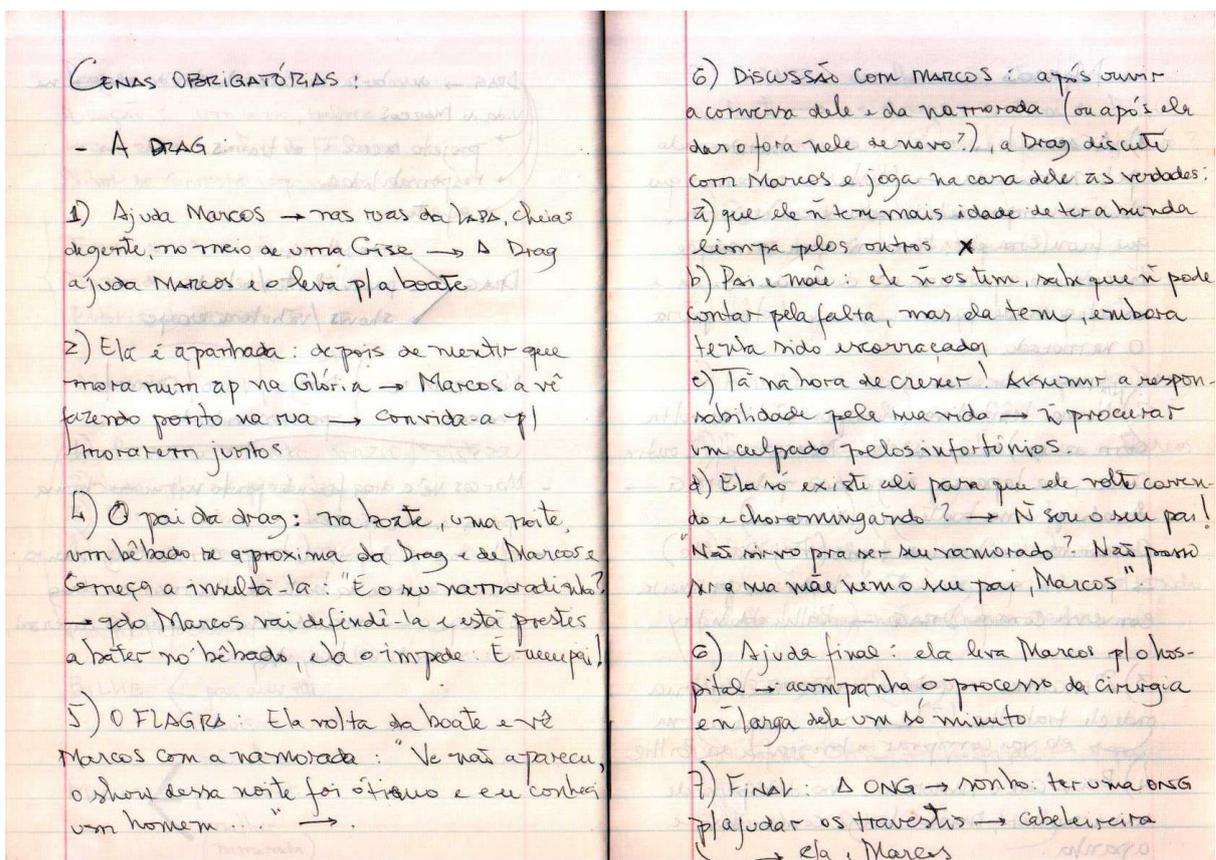
Fonte: arquivo pessoal

9. O relacionamento entre Marcos e Edvaldo ganhou, então, uma proeminência que fez com que esse último se tornasse uma peça fundamental da história, formando com Isa uma espécie de triângulo amoroso. O envolvimento entre os dois inicia-se como um grande estranhamento que, no entanto, vai ganhando contornos mais definidos a partir do momento em que um episódio decisivo obriga Marcos a

hospedar o outro em sua própria casa. A partir daí a amizade entre eles vai se fortalecendo. Ambos se colocam a par das questões que os envolvem e este elo ajudará Marcos a conhecer muito mais sobre o universo feminino e sobre si mesmo. Quando Isa retorna à sua vida, Marcos está obviamente mudado e ela não compreende a sua amizade com Desiré/Edvaldo.

10. De posse da compreensão da dimensão e importância da presença de Desiré/Edvaldo na presença de Marcos, esbocei uma lista de cenas obrigatórias entre os dois, o que acabou por me dar a espinha dorsal dos eventos da história. E, sim, finalmente! Eu tinha uma história! (Figura 7 e Figura 8)

Figura 7 – Esboço de cenas obrigatórias para a personagem Desiré/Edvaldo

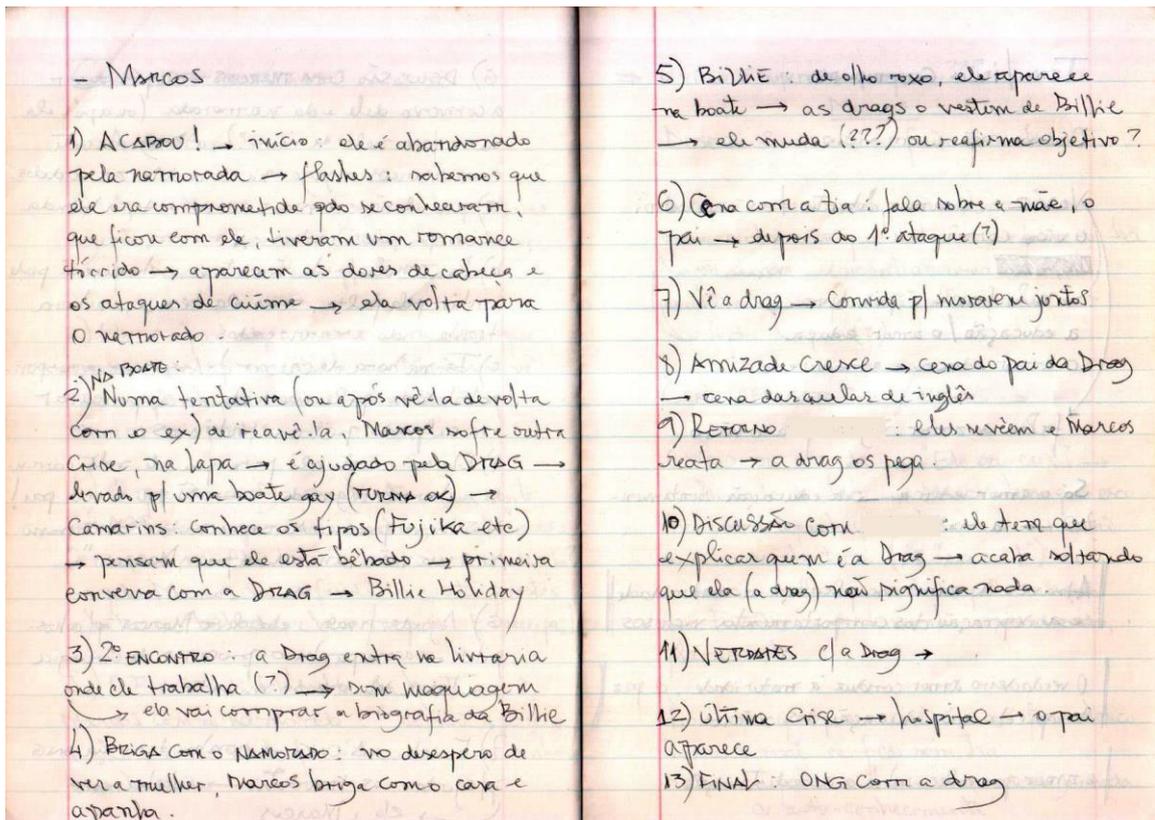


Fonte: arquivo pessoal

11. Nesse sentido, entrelaçando as trajetórias dessas duas personagens, pode chegar a algumas conclusões centrais:

- a) A figura de Desiré é a encarnação de todos os conflitos de Marcos: homem e mulher ao mesmo tempo, pai e mãe. Desiré: mãe submissa, pai violento e alcoólatra. O refúgio de Desiré é o mundo do espetáculo, os shows e as apresentações que desenvolve no palco da boate.

Figura 8 – Esboço de cenas obrigatórias para a personagem Marcos



Fonte: arquivo pessoal

- b) A figura de Desiré: mentor que aponta para Marcos um caminho maior, um significado para a vida. Primeiro, a possibilidade da alegria, mesmo dentro de um mundo cão; depois, o trabalho social: a ideia da ONG onde Marcos pode se dedicar ao ensino de inglês e ela ao curso profissionalizante para os travestis (o que, mais tarde, no roteiro, acabou se perdendo). Marcos descobre com Desiré uma relação de amizade baseada na troca de afeto, sem os jogos sensuais, sem as manifestações de poder, ciúme, posse e dependência que tem com Isa.

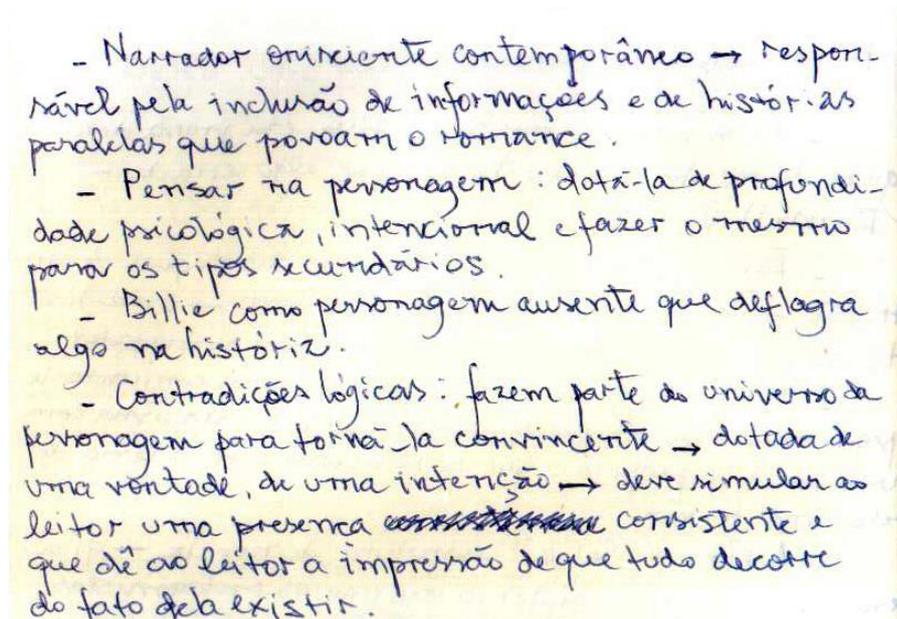
- c) É através dela que Marcos vai acabar aprendendo mais sobre o universo feminino do que em sua relação conturbada com Isa.

Decifra-me ou te devoro...

AUSENTE. Aquele de quem se fala porque não está lá. Godot. Wertheimer. Arnold. Antônia. Minha avó, nos almoços em família, quando comíamos cozido (um de seus pratos prediletos). Hoje em dia, meus pais, nos mesmos almoços, pelas mesmas razões.

1. Para falar da última, porém não menos importante, personagem, recorro mais uma vez às minhas anotações de aula e lá está: “Billie como personagem ausente que deflagra algo importante na história”. (Figura 9)

Figura 9 – *Insight* anotado em aula a respeito da identificação de Billie como personagem ausente



Fonte: arquivo pessoal

2. A importância de Billie para a história é tanta que o nome da obra é uma alusão direta a ela, em referência ao LP de mesmo nome, *Lady in Satin*, gravado em 1958 e que seria o penúltimo de sua carreira (Figura 10). Há muitos anos, num desses blogs de internet cuja vida cibernética é tão intensa quanto efêmera, escrevi um texto que narra o meu primeiro encontro com a música de Billie Holiday, cena que haveria de incluir na primeira versão do roteiro de *Dama em cetim*, porém posteriormente cortada. O disco em questão era *Lady in Satin*.

3. Dada a sua quase onipresença, desde o título da obra até mesmo a trilha sonora, composta quase que inteiramente por suas canções, que fornece a atmosfera na qual as personagens (principalmente Marcos) revelam seus sentimentos e agem movidos por eles, é perfeitamente possível que se questione a nomenclatura de “personagem ausente” a Billie atribuída. Numa das reuniões de orientação para o trabalho criativo, o Prof. Assis Brasil me alertou para o perigo da figura de Billie roubar a cena do verdadeiro protagonista da história, Marcos (Apêndice A – dia 05.04.2016). Veremos, adiante, que isso não seria possível.

Figura 10 – Minha cópia de *Lady in Satin*, relançamento em LP de 2015



Fonte: arquivo pessoal

4. Carol Bensimon, num ensaio que fez parte de sua dissertação de mestrado em Escrita Criativa, define a personagem ausente como aquela que é “constituída apenas do que dela dizem os outros” (BENSIMON, 2012, p. 69). Em seguida, cita diversos casos de personagens que se enquadram nessa definição, entre eles o célebre Godot, de Beckett, Wertheimer, em *O naufrago*, de Thomas Bernhard, e Arnold, em *O perdido*, de Hans-Ulrich Treichel. E aqui incluo Antônia, de *Sinuca embaixo d’água*, da própria Carol Bensimon.

Guardados os seus traços particulares, e os das obras de que fazem parte, apresentam-nos todos uma situação fronteira, um estar e não estar, um agir e não agir, um protagonismo combinado com ausência, enfim todo um conjunto de contradições que, à primeira vista, causa-nos certo estranhamento. (BENSIMON, 2012, p. 69)

5. Buscando ainda uma conceitualização mais nítida acerca da personagem ausente, Carol Bensimon conta com o auxílio do trabalho do professor Paul Rosefeldt (2002), cujos estudos direcionados à arte dramática observam uma característica interessante. Citado e traduzido por Bensimon, ele afirma que uma personagem ausente não participa da trama da peça, pois que não surge fisicamente diante dos olhos do público; no entanto ela é o foco de atenção daquelas personagens em cena e possui um papel central na trama. “A personagem ausente não aparece na trama, na ação que se desenrola diante do público, mas é parte da história da peça, a narrativa completa, à qual fazem parte as ações anteriores à peça e as ações que se passam entre as cenas” (ROSEFELDT, 2002 apud BENSIMON, 2012, p. 71).
6. Ora, esse mecanismo é bem conhecido, da mesma forma, no cinema, cuja ação dramática muitas vezes é flagrada já em andamento e o espectador precisa reunir os fragmentos do que veio antes: o famoso mostrar e contar. Muitos dados da história pregressa das personagens não são mostrados na tela, na trama, mas são retomados ao longo do filme em pequenas doses de exposição.
7. Há, em *Dama em cetim*, algumas personagens ausentes muito importantes para a compreensão não apenas da história e da trama, mas do modo de agir e pensar das personagens. Os pais de Marcos, por exemplo, em torno dos quais paira um silêncio quase absoluto, carregado de segredo e interdição. Muito desse silêncio é imposto pela própria tia do rapaz, sob a justificativa de protegê-lo. O pai de Edvaldo, da mesma maneira, é outra personagem ausente que assumirá um papel decisivo nos momentos finais da história.
8. Em seu ensaio, Bensimon (2012, p. 73, 74) reuniu algumas condições para a ausência, por assim dizer. São elas:
 - a) A personagem ausente é constantemente referida pelas outras personagens.

- b) A personagem ausente pode ser evocada através de objetos, como fotografias.
 - c) A personagem ausente é parte da história, mas não da trama.
 - d) A personagem ausente não está em cenas, mas está em sumários.
 - e) A personagem ausente não age, mas sua ausência motiva as outras personagens a agirem.
 - f) A personagem ausente, portanto, faz parte do conflito da narrativa.
9. Com efeito, considerando os pressupostos acima, verificamos que as personagens ausentes de *Dama em cetim* cumprem todos os requisitos:
- a) Volta e meia as personagens da trama se referem aos ausentes.
 - b) Vemos tanto Billie Holiday quanto a mãe de Marcos em retratos. O álbum de família tomado de empréstimo à tia de Marcos terá importância significativa na trama. Objetos, como as cartas descobertas por Edvaldo após a morte de Lourdes, também preenchem a condição de *memorabilia* dos ausentes.
 - c) Com a exceção do pai de Marcos e do pai de Edvaldo, que efetivamente entram em cena no final da história, os demais não fazem parte da ação.
 - d) Estão todos em sumários, que, em linguagem cinematográfica, quer dizer exposição. Quando Marcos e Edvaldo conversam sobre os pais e este último relata os episódios de humilhação, estão apenas contando sua história pregressa, o que equivaleria, no romance, a uma digressão, a uma pausa na ação. Note-se, aqui, que os sumários/exposições são uma forma de caracterização das personagens e, através deles, ficamos sabendo mais sobre sentimentos, caráter, eventos passados, enfim, dados que auxiliarão o leitor/espectador a ter uma compreensão mais globalizada acerca dos elementos da história.
 - e) Da mesma forma, à parte o pai de Marcos e o de Edvaldo, os demais não agem, mas motivam muitas das ações da história.
 - f) Fazem efetivamente parte do conflito. A questão de Marcos com o seu passado, suas origens e, portanto, com as consequências da doença da mãe e da partida do pai é parte essencial de sua dificuldade de compreender o amor. Assim como a questão da homossexualidade é crucial para se entender o dilema da relação entre Edvaldo e sua família.

10. Aproveito a deixa para contribuir com duas reflexões a respeito da personagem ausente. Para a primeira, cito Roland Barthes (um dos patronos deste trabalho), que também discorreu sobre a ausência em *Fragments de um discurso amoroso*: “A ausência amorosa só tem um sentido, e só pode ser dita a partir de quem fica – e não de quem parte: *eu*, sempre presente, só se constitui diante de *você*, sempre ausente” (BARTHES, 1994, p. 27).

11. A condição referencial que assume a personagem ausente faz com que ela só possa “existir” através de uma menção, um discurso construído por aquele na condição de sujeito presente no tempo e no espaço da ação. Carol Bensimon (2012) se utiliza do esquema actancial de A. J. Greimas (1976) para localizar a personagem ausente na posição de objeto e nunca de sujeito da frase (ou da ação). No entanto, como objeto, ela adquire uma importância significativa, pois que se torna aquilo que o sujeito busca. Um ideal, portanto. Não me parece fora de propósito admitir, então, que a personagem ausente é uma idealização construída pelo discurso referencial do sujeito presente, daquele que age. E, portanto, ganha um certo *status* mítico.

12. É nesse sentido que se percebe a idealização que Marcos opera em relação à figura materna e, em consequência, à figura feminina. Marcos também idealiza o pai como o vilão, o responsável pelo abandono. E, por fim, idealiza Billie através das canções, dos sentimentos que sua música evoca. A experiência da paixão por Isa, o florescimento da amizade com Edvaldo e o enfrentamento da verdade acerca de seu passado familiar obrigam Marcos a desmitificar essas ausências (assim como as próprias personagens ausentes) e a amadurecer.

13. O maior indicativo desse processo é a metamorfose pela qual o significado da figura de Billie Holiday se altera diante de Marcos, em três momentos distintos, ao longo da narrativa (Apêndice A – dia 23.04.2016):
 - a) No princípio, ela é a voz que expressa o mundo interior dele, mergulhado na amargura de um amor destruído, vivenciando sentimentos como ciúme,

abandono, autocomiseração, remorso, culpa etc. Aos poucos, à medida em que imerge no próprio sofrimento, Marcos incorpora essas características, até que...

- b) ... na cena em que, após a briga com Henrique, Marcos reaparece na boate e efetivamente se transforma em Billie Holiday pelas mãos de Desiré e Fujika. É quando acontece o ápice do espelhamento: ele se torna seu próprio ídolo. O que ele não espera, no entanto, é que a experiência, em vez de emular ao máximo tudo aquilo de que falam as canções, se converta em sensações de plenitude, alegria, fruição, catarse. A intensidade de seu contato com o palco o aproxima de Desiré/Edvaldo e, a partir desse momento, ele adquire a consciência da relatividade dos próprios sentimentos de angústia e tristeza.
- c) Marcos reata o relacionamento com Isa e, numa tentativa de conciliar as diferenças entre ela e Edvaldo, leva-a à boate. É quando o ídolo volta-se contra o adorador. Desiré encarna Billie Holiday para declarar seu amor por Marcos, dublando *Loverman*. Marcos atinge um novo nível de compreensão dos eventos da história, numa súbita inversão de papéis: agora ele não é mais o sujeito apaixonado, mas o objeto da paixão.

14. Quanto a esse aspecto, é imprescindível que se retome o esclarecedor discurso amoroso de Barthes, quando diz:

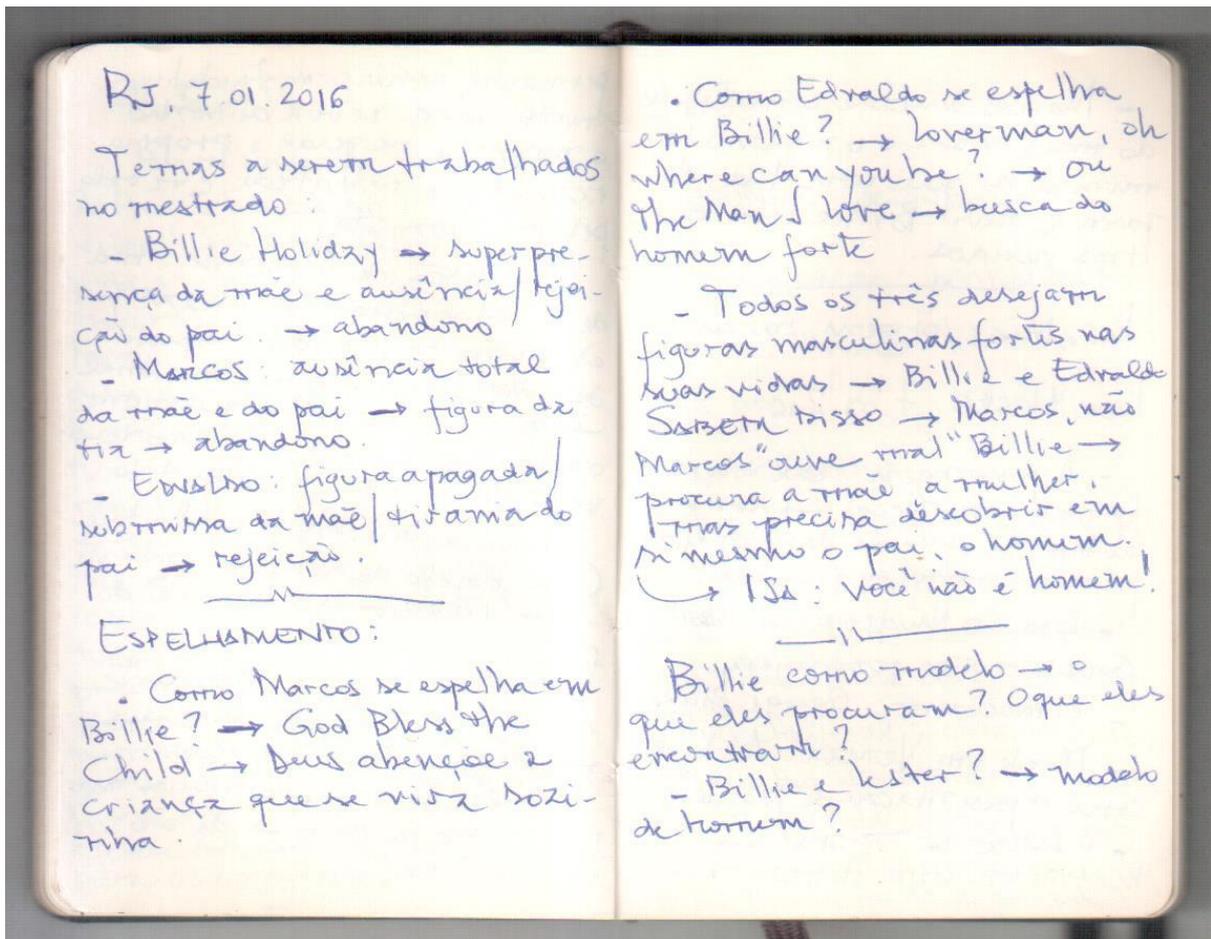
Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o Homem é conquistador (navega e aborda). É a mulher que dá forma à ausência: ela tece e ela canta; as Tecelãs, as “chansons de toile”, dizem ao mesmo tempo a imobilidade (pelo ronrom do tear) e a ausência (ao longe, ritmos de viagem, vagas marinhas, cavalgadas). De onde resulta que todo homem que fala a ausência do outro, *feminino* se declara: esse homem que espera e sofre, está milagrosamente feminizado. Um homem não é feminizado por ser invertido sexualmente, mas por estar apaixonado. (BARTHES, 1994, p. 27, 28)

15. O processo de espelhamento ao qual me refiro acima está intrinsecamente ligado ao item “e”, listado por Carol Bensimon, relativo às condições para a existência da personagem ausente numa narrativa. Na trama, Billie não tem qualquer poder de ação, mas faz parte das motivações das personagens.

16. Marcos não é o único a se espelhar na figura de Billie. Edvaldo também vai assimilar a sua influência ao ler a autobiografia, ao ouvir as gravações e, por fim,

ao encarnar a personagem da canção *Loverman* a fim de deixar claro para Marcos o seu interesse amoroso. Nesse momento, foi preciso entrelaçar as três personagens (Billie, Marcos e Edvaldo) numa teia íntima de significados e subentendidos, a fim de criar as tensões necessárias entre eles (Figura 11).

Figura 11 – Estudo acerca da identificação de Marcos e Edvaldo com a figura de Billie



Fonte: arquivo pessoal

17. E por esse caminho é que chego à segunda reflexão a respeito da personagem ausente: Decifra-me ou te devoro! O enigma da Esfinge de Tebas. Ora, dado o caráter mítico que assume, não é raro que a personagem ausente seja a portadora de um mistério, de um quebra-cabeças a ser montado, de uma questão lógica a ser deduzida. É o que se dá com a figura de Antônia, em *Sinuca embaixo d'água*, cujas circunstâncias do acidente causador de sua morte são viradas e reviradas por um dos personagens da trama, sem que se chegue a alguma conclusão. Ou o paradeiro de Arnold, cuja mãe, por receio de que os soldados russos o ferissem,

durante a Segunda Guerra Mundial, preferira entregá-lo a uma desconhecida, em plena luz do dia, na rua, em *O perdido*, de Hans-Ulrich Treichel (2001). Ou, por último, as causas do suicídio de Wertheimer, que teria sido colega de conservatório do pianista Glenn Gould e do narrador de *O naufrago*, de Thomas Bernhard (2006). Antônia, Arnold e Wertheimer são portadores de enigmas cuja solução impossível devora aqueles que se propõem a enfrentá-la. Posso chamá-las “personagens esfíngicas”, por assim dizer.

18. Isso equivaleria dizer que toda personagem ausente é uma personagem esfíngica? Não poderia afirmar. O contrário, no entanto, me parece válido: nem toda personagem esfíngica é uma personagem ausente.
19. Assim como a personagem de Glenn Gould, em *O naufrago*, cuja aura de genialidade e imbatível interpretação das *Variações Goldberg*, de J. S. Bach, são referenciadas ao longo de todo romance, a voz e as canções de Billie ressoam durante toda a história de *Dama em cetim*. São uma espécie de fio condutor de sensações, sentimentos, estados psicológicos e motivadores das ações das personagens. O narrador de *O naufrago*, por exemplo, na tentativa desesperada de decifrar o significado que teve a figura de Glenn Gould em sua vida e na trajetória do amigo Wertheimer, toma a perfeição da gravação das *Variações Goldberg* como parâmetro do princípio ao fim do romance. Marcos enxerga e ouve Billie Holiday de diversas maneiras ao longo de *Dama em cetim*.
20. Gould e Billie, através de sua música, permanecem distantes, esfíngicos, portadores de um enigma que permite mil soluções ou resposta alguma.

Afinal de contas, o que diabos você quer?

DESEJO. *Quero que todos os dias do ano / todos os dias da vida / de meia em meia hora / de 5 em 5 minutos / me digas: Eu te amo.*⁶

1. É necessária uma pausa para acompanhar o desenvolvimento da ideia até o presente estágio:
 - a) Surgimento da ideia: em sua forma embrionária, tem-se a constituição de um núcleo dramático através da sugestão de uma cena dada por um processo de indução (Big Bang / Geleia geral), e, portanto, conotativo.
 - b) Esse núcleo é composto por uma personagem, seu conflito e meta iniciais, matérias primas a partir das quais o criador será capaz de construir um universo ficcional distinto, ao proceder de acordo com um método de dedução, ou, ainda, denotativo.
 - c) Esse procedimento é o responsável pelo conjunto de perguntas e hipóteses que norteou os dados acerca da personalidade, das motivações psicológicas e antecedentes biográficos de Marcos. As respostas a essas questões também serviram de base para moldar a rede de relações estabelecidas em decorrência da interação de Marcos com as demais personagens.
 - d) A expansão do nível de complexidade dessa rede de relações contribui para a construção do sentido da história e de seus desdobramentos.

2. A partir de Marcos, do seu conflito e meta iniciais, as demais personagens vão surgindo e são desenvolvidas segundo o mesmo processo: enquanto organismos autônomos, dotados de antecedentes biográficos, motivações psicológicas, contradições lógicas, vontades e metas que devem se entrelaçar às do protagonista para gerar as tensões e conflitos imprescindíveis à progressão dramática da história.

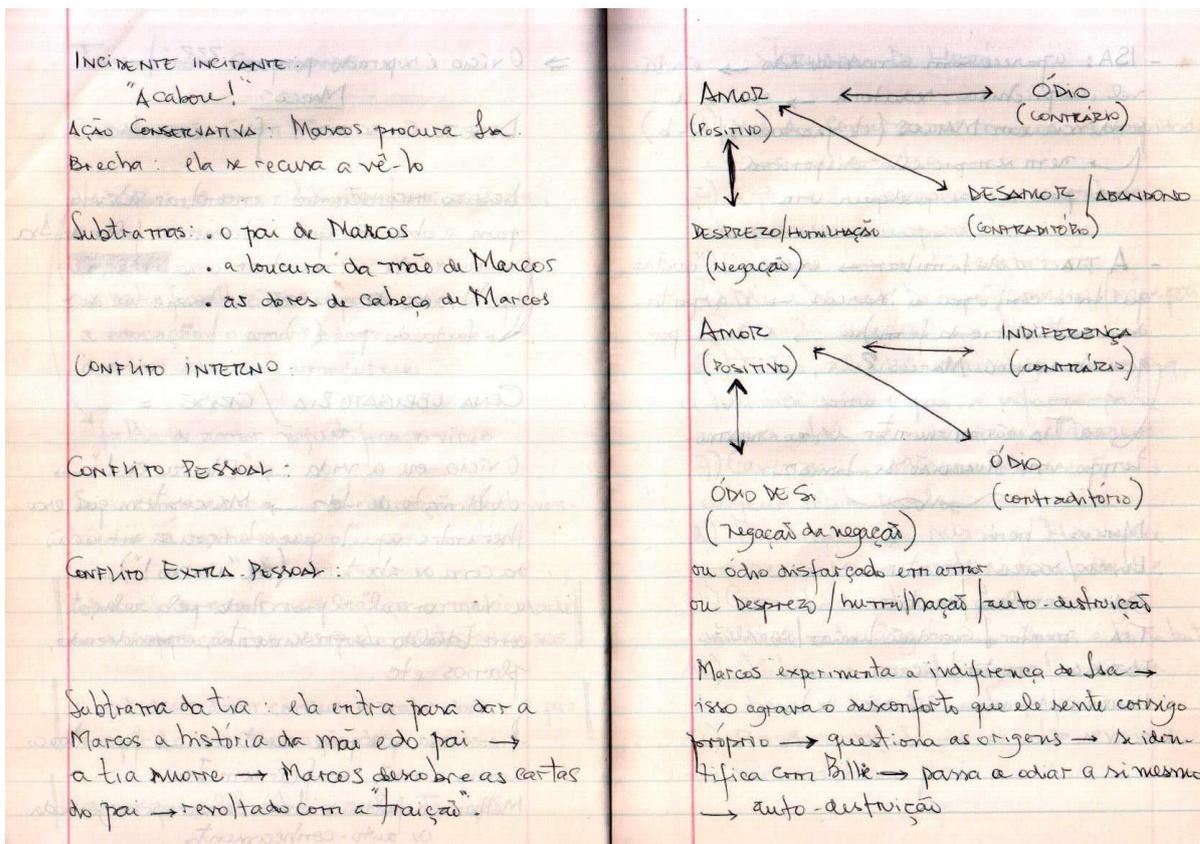
⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Quero*. In: _____. *As impurezas do branco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 44.

3. As vontades, os desejos são o combustível vital para que as personagens se ponham em movimento, em busca de seus propósitos. Segundo McKee, “na busca de qualquer desejo, em qualquer momento da estória, [a personagem] sempre tomará a ação mínima, a mais conservativa *no seu ponto de vista*” (MCKEE, 2006, p. 142, grifo do autor). A ela cabe a decisão que, de acordo com o seu modo de agir e pensar, lhe permitirá obter aquilo que deseja da maneira mais eficiente e sob o menor dispêndio de energia. Porém, “em vez disso, o efeito de sua ação é provocar as forças do antagonismo. O mundo do personagem reage diferente do esperado, ou mais poderosamente do que o esperado ou ambos” (MCKEE, 2006, p. 143).
4. “Uma ESTÓRIA nasce no lugar onde os domínios subjetivo e objetivo se tocam” (MCKEE, 2006, p. 145, grifo do autor). Há sempre uma brecha que se abre entre as atitudes que as personagens tomam para conseguir aquilo que querem e a resposta a essas ações.

Quando a necessidade objetiva contradiz o senso de probabilidade do personagem, uma brecha se abre subitamente no universo ficcional. Essa brecha é o ponto no qual o domínio objetivo e o subjetivo colidem, a diferença entre antecipação e resultado, entre o mundo como o personagem percebia antes de agir e a verdade que ele descobre pela ação. (MCKEE, 2006, p. 147)
5. É por esse motivo que Isa jamais atenderá às ligações de Marcos, que Lourdes sempre se mostrará reticente quanto a lhe revelar qualquer informação sobre o seu passado, que as dores de cabeça vão aumentar em frequência e intensidade e que eventos inesperados farão com que ele se aproxime de Edvaldo, o que seria, a princípio, impensável dentro da lógica do seu universo.
6. Os desejos da personagem tornam-se tão mais complexos (e por vezes desconhecidos para si mesma) quanto mais profundo for o entrelaçamento entre as suas vontades e as das personagens com as quais ela interage. Muito mais do que coincidências, esse entrelaçamento vai provocar divergências que estabelecem uma tensão crescente nessas relações e, conseqüentemente, aprofundam os conflitos de cada uma das partes envolvidas.
7. Segundo Robert McKee (2006, p. 144), há três níveis de manifestação do conflito:

- a) Interno – deflagrado pelo fluxo de consciência e pelas questões com as quais a personagem se debate em seu íntimo, com as emoções e o próprio corpo;
 - b) Pessoal – deflagrado pelas relações diretas com as demais personagens de um dado universo, com as quais é preciso uma negociação para se que se resolvam diferenças (família, amantes, amigos);
 - c) Extra pessoal – deflagrado pelas dificuldades causadas por um ambiente físico hostil e inóspito ou pela impessoalidade das instituições.
8. Da mesma forma, os desejos e vontades das personagens se organizam conforme os níveis de conflito que elas experimentam. Dadas as múltiplas e complexas formas de organização da natureza e da mente humanas, ao lidar com os conflitos em seus diferentes níveis, as personagens se equivocam quanto aos próprios desejos e intenções. Não raro tomam atitudes que as afastam daquilo que julgam ser a sua meta principal. É muito comum que vontades e desejos não se configurem com muita nitidez dentro das percepções das personagens, o que causa hesitação, dúvidas e o medo de agir. Por outras vezes, aquilo que a personagem quer não é exatamente do que ela precisa para seguir adiante, transpor um obstáculo ou amadurecer (Figura 12).
9. Todas essas falhas de percepção, de comunicação e de conhecimento são importantes no desenvolvimento do curso de uma história, pois que geram tensões entre as personagens e provocam as forças do antagonismo, como definiu Robert McKee (2006, p. 146). Há sempre um acontecimento, um incidente (de ordem interna, pessoal ou extra pessoal) que provoca a personagem a buscar aquilo do que ela sente falta para restaurar o equilíbrio do seu cotidiano. Ao tentar uma ação conservativa, a personagem aciona as forças do antagonismo, que, por sua vez, respondem de forma a aumentar o grau de dificuldade para o cumprimento da tarefa. Uma brecha se abre. A personagem terá, então, de empreender uma nova ação, um pouco mais arriscada do que a anterior, para conseguir alcançar a sua meta. É o princípio da progressão em ação.

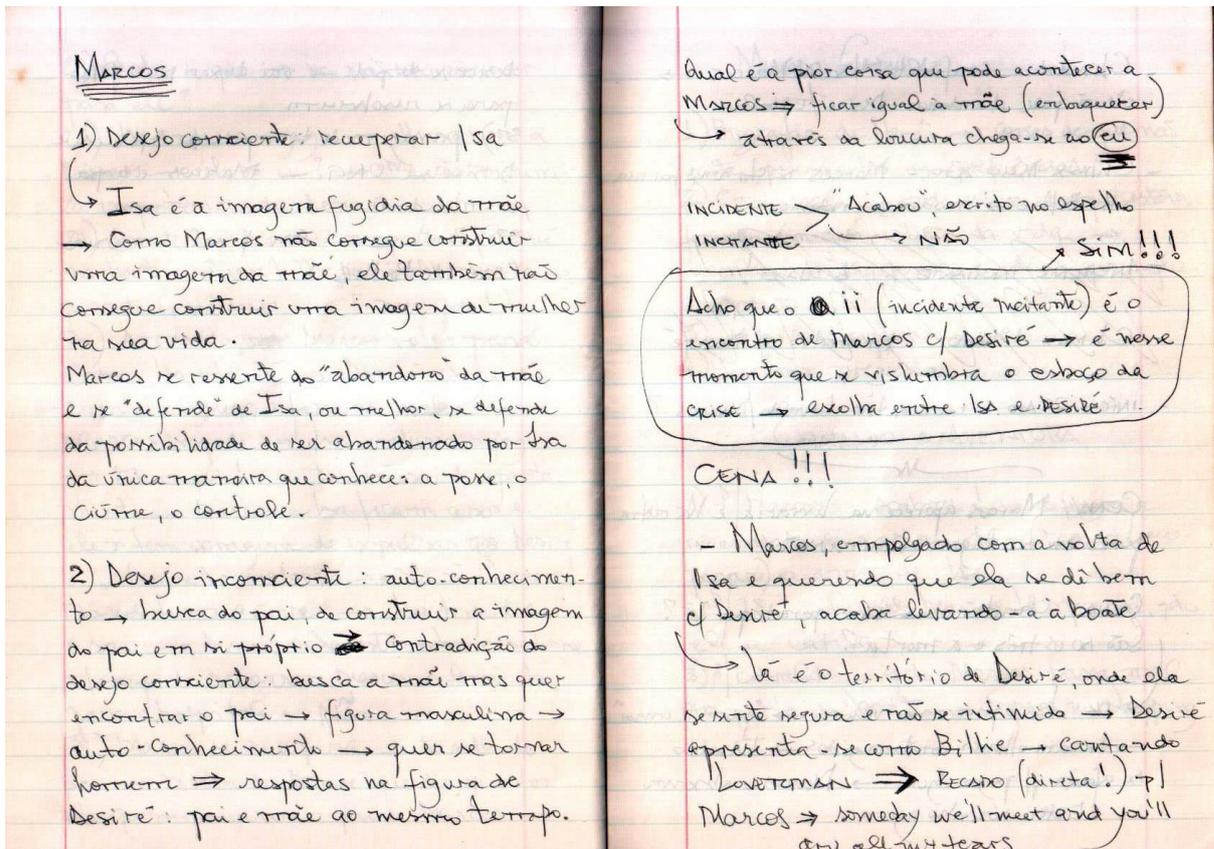
Figura 12 – Esboços sobre os níveis de conflito da personagem Marcos



Fonte: arquivo pessoal

10. *Dama em cetim* se inicia com Marcos imerso no incidente que deflagrou a crise: a partida da amada. Desse momento em diante, ele agirá no intuito de satisfazer o seu desejo mais imediato: recuperar Isa. Esse é o seu desejo consciente, isto é, aquele cuja urgência se impõe de maneira definitiva para, de acordo com o ponto de vista dele, que se restabeleça o equilíbrio ameaçado. Para tal, ele vai agir num nível pessoal: tentará uma reaproximação (Figura 13).
11. O equilíbrio de Marcos, no entanto, não depende do retorno de Isa. Num nível de conflito interno, ele lida com questões mais delicadas e profundas, relativas a sentimentos como rejeição, abandono e ódio, que serão desveladas ao longo da narrativa, sobretudo nas relações com Lourdes e Edvaldo. Igualmente, num nível de conflito extra pessoal, Marcos enfrenta a realidade de uma possível doença incapacitante, representada pelas constantes dores de cabeça que o afligem.

Figura 13 – Estudo sobre os desejos conscientes e inconscientes de Marcos



Fonte: arquivo pessoal

12. Tramar as urdiduras entre esses níveis de conflitos de uma personagem e relacioná-las com os correspondentes existentes nas demais personagens é o que enriquece as possibilidades de significação e, portanto, de leitura de uma obra. No caso específico do cinema, é o que vai gerar cenas de grande força dramática, capazes de mover adiante a história.

O esqueleto no armário

ESTRUTURA. Conjunto formado, natural ou artificialmente, pela reunião de partes ou elementos, em determinada ordem ou organização. A minha dificuldade em terminar de montar as 5 mil peças daquele quebra-cabeças de uma paisagem dos alpes suíços.

1. Esquemmatizando o princípio da progressão, tal como formulado por Robert McKee (2006): Conflitos geram desejos / Desejos geram ações (sempre de ordem conservativa) / Ações geram consequências (brechas causadas pela resposta às ações da personagem) / Consequências geram mudanças (os riscos para a realização dos objetivos da personagem aumentam) / Mudanças geram novas ações (a personagem assume os riscos) / Novas ações geram outras consequências (novas brechas se abrem)... *ad aeternum*.
2. Este é o ciclo da história. Os eventos são gerados por uma força de natureza conflituosa, que, por sua vez, exige que uma ou mais atitudes sejam tomadas para solucioná-la. A cada novo evento, uma ação é requerida para resolver uma brecha deixada pela ação anterior. Esses eventos, selecionados e compostos “em uma sequência estratégica para estimular emoções específicas, e para expressar um ponto de vista específico” (MCKEE, 2006, p. 45), formam a estrutura da história.

A função da ESTRUTURA é criar pressões progressivamente construídas que forcem o personagem a enfrentar dilemas cada vez mais difíceis, fazendo escolhas de risco e tomando atitudes cada vez mais difíceis, gradualmente revelando a sua verdadeira natureza, até mesmo chegando ao seu eu inconsciente. (MCKEE, 2006, p. 110, grifo do autor).
3. Os eventos são expressos pelo que acontece na história, que, por conseguinte, é traduzido numa cena – e aqui é importante ressaltar que essa é uma regra estritamente válida para o cinema, uma vez que os eventos da história adquirem necessariamente um aspecto visual e, portanto, precisam ser mostrados na tela. “A cena é o elemento isolado mais importante de seu roteiro. É onde algo acontece – onde algo específico acontece. É uma unidade de ação – e o lugar em que você conta a sua história. (...) O propósito de uma cena é mover a história adiante (FIELD, 2001, p. 112). Na literatura, numerosos eventos de uma história podem

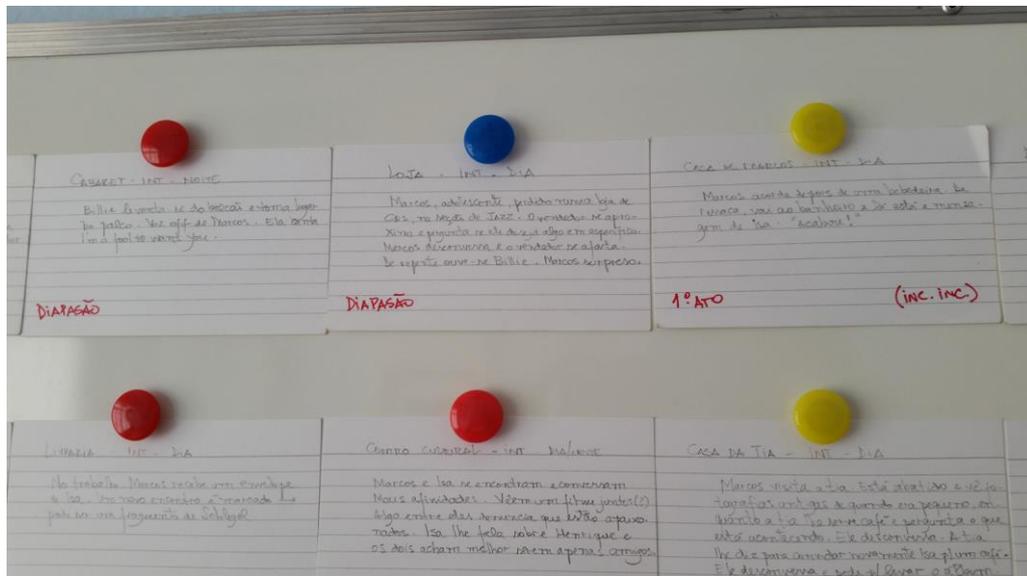
ser resumidos em parágrafos (sumários) sem que uma única cena seja criada, e, ainda assim, isso contribui para que a história se mantenha em curso. A noção dinâmica da cena é dada pela intensidade com que os seus elementos causam uma mudança significativa nas vidas das personagens, em virtude de suas escolhas naquele determinado instante. Essa intensidade também deve se refletir nos seus efeitos sobre o público:

Mas as cenas não ficam estáticas; a intensidade dos sentimentos do espectador tem de aumentar e concentrar-se. Essa ideia de uma ação crescente envolvendo cada vez mais esperança e mais medo é a essência mesmo daquilo que mantém o público envolvido durante a história. (HOWARD & MABLEY, 1996, p. 109, 110)

4. Naquele momento eu tinha em mãos praticamente tudo de que precisava para montar a minha história de acordo com um todo organizado por relações de causa e efeito, dentro do *continuum* da vida do mundo que havia criado, da gênese ao apocalipse. Tinha personagens com vontades e metas; tinha o ponto de partida para a trama e alguma intuição acerca de como deveria terminar; havia tramado as relações entre elas de modo a aprofundar os níveis de conflito e, com isso, gerar tensão o bastante para mover a história adiante... era hora de deixá-las agir.
5. A criação das cenas seguiu a necessidade de se estabelecer os elos entre as personagens por meio de suas ações. Foi preciso traduzir em imagens toda aquela reflexão montada a respeito das personalidades de Marcos, Isa e Edvaldo, suas histórias pregressas e suas complexas relações familiares e amorosas. Foi preciso, sobretudo, transformar em ação dramática as vontades expressas por elas.
6. Toda a parte referente ao relacionamento de Marcos e Isa foi, então, expandida e elaborada; a indecisão de Isa em terminar seu namoro com Henrique para ficar com Marcos; as crescentes crises de ciúmes que o atormentaram. Em paralelo, a questão do passado de Marcos também foi explorada, nos momentos em que interage com Lourdes. Arquitetei a entrada em cena de Desiré/Edvaldo e Fujika, o contato de Marcos com o mundo da boate e os desdobramentos que os aproximaram. Tramei todos os elementos necessários a fazer com que Marcos terminasse no palco da boate, travestido de Billie Holiday, e, logo depois disso, o retorno de Isa. Ato contínuo, imaginei as complicações advindas da dificuldade de

para que os eventos da história se consolidassem numa estrutura cada vez mais coesa.

Figura 15 – Fichas em cartão pautado contendo esboços de cenas do roteiro



Fonte: arquivo pessoal

Figura 16 – As cenas de *Dama em cetim*, numa primeira ordenação estrutural



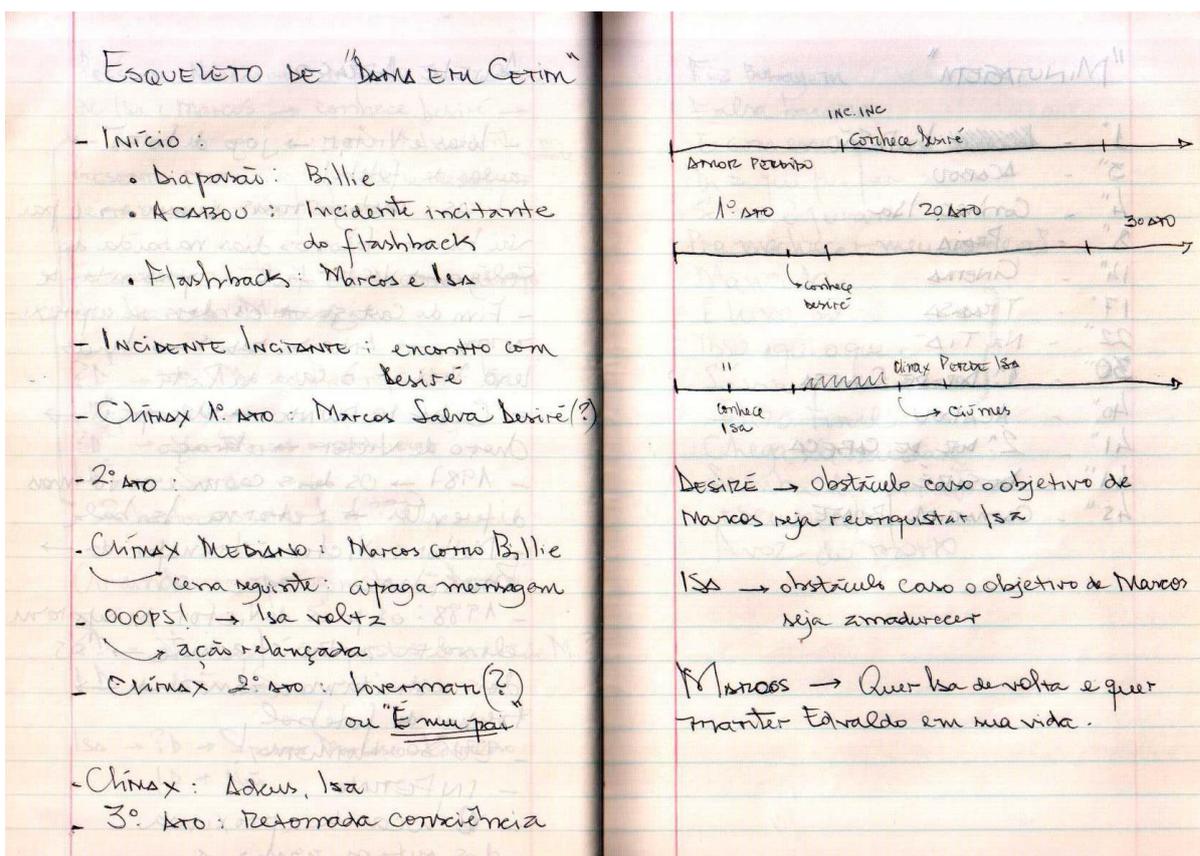
Fonte: arquivo pessoal

9. Ao perceber que tinha diante de mim uma narrativa coerente, com princípio, meio e fim razoavelmente definidos, e que respondia às principais questões suscitadas

pelas hipóteses iniciais, passei à redação do que chamei de argumento, uma descrição de 4 páginas da trama e seus desdobramentos, transições e principais nódulos dramáticos (Apêndice D).

10. Esse argumento foi de grande utilidade para que eu tivesse uma ideia global da minha história, de sua progressão dramática, da logicidade das relações de causa e efeito e, por conseguinte, da credibilidade das ações das personagens. Com ele, pude localizar alguns pontos chave na história e organizá-la numa estrutura em 3 atos razoavelmente definida (Apêndice E). O argumento, a estrutura em cenas (escaleta) e a divisão em atos se configuravam como a demonstração da jornada das minhas personagens através dos eventos da história (Figura 17).

Figura 17 – Esboço da estrutura em 3 atos de *Dama em cetim*



Fonte: arquivo pessoal

A jornada

ARQUÉTIPO. Padrão, exemplar, modelo, protótipo. Termo utilizado pelos filósofos neoplatônicos (Plotino, por exemplo) para designar as ideias como modelos de todas as coisas existentes. Na Psicologia Analítica, corresponde à forma imaterial à qual os fenômenos psíquicos tendem a se moldar.

1. Contar uma história é lidar com a antiquíssima necessidade de efabulação do homem. É dar continuidade ao ancestral ofício de recolher toda a sabedoria vital de uma vivência profunda e moldá-la à forma de exemplos capazes de causar uma forte impressão e, ao mesmo tempo, de ser assimilados e passados adiante com facilidade.
2. Os mitos, por sua vez, são uma espécie de repositório primordial dessa vivência profunda, no qual jazem as experiências primordiais do homem em sua tentativa primeira de se organizar enquanto animal social para garantir a sobrevivência do grupo, ao mesmo tempo em que nele suscita a consciência de seu lugar no mundo e a necessidade de dar sentido aos fenômenos naturais.

Porque se dirige à essência das coisas e desperta no homem o sentimento de unidade com o universo, o mito é a palavra que dá sentido ao existir e, assim, aproxima-se do sagrado. Ao atingir a essencialidade da existência, o dizer mítico propicia a comunhão do homem com o mundo, coloca-o em contato com o Ser ou deixa-o disponível a tal contato. Nessa perspectiva, a linguagem atinge a sua dimensão essencial, conforme Heidegger, que consiste em sua capacidade de revelar a verdade do Ser. (MELLO, 2002, p. 31, 32)

3. O filósofo, sociólogo e antropólogo francês Gilbert Durand (2002), influenciado sobremaneira pela obra de Gaston Bachelard, filósofo da fenomenologia da imaginação que valorizava “a potência poética da imagem, da palavra que emerge do inconsciente coletivo, constituindo-se ao mesmo tempo como pensamento e linguagem” (MELLO, 2002, p. 13), empreendeu uma profunda investigação a respeito da imaginação simbólica à luz da antropologia, a partir da qual os símbolos correspondem à “incessante troca que existe no nível do imaginário entre

as pulsões subjetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 2002, p. 41). Para Durand, o processo de simbolização é importante no tocante à relação do homem com questões fundamentais como a morte, a temporalidade, cabendo ao símbolo o poder de figurar essas noções de transcendência numa representação concreta, dando materialidade a um sentido por vezes secreto, misterioso e/ou abstrato.

4. A linguagem vai se tornar a instância organizadora das experiências sensoriais desse homem primitivo em sua rede de interações com o mundo físico, codificando-as em função de uma realidade fundadora e capaz de se perpetuar em sua exemplaridade. Ora, isso só é possível na medida em que a linguagem inaugura a forma narrativa, como, de fato, elucida Durand: “Entenderemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa” (DURAND, 2002, p. 62, 63). E Eliade complementa:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. (...). Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a "sobrenaturalidade") de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 1972, p. 9)

5. Para fazer sentido em sua figuração mais significativa, essa narrativa estrutura-se numa lógica na qual a realidade é expressa a partir de imagens nascidas no seio da coletividade e que encerram em si características de uma determinada experiência primordial: maternidade, nascimento, morte etc. São os arquétipos. “No mito, o molde arquetípico manifesta-se em imagens simbólicas, provenientes da psique coletiva” (MELLO, 2002, p. 37).
6. Carl Gustav Jung foi o principal articulador do conceito de *inconsciente coletivo*, do qual o arquétipo, enquanto unidade básica da psique humana (e, portanto,

irredutível), faz parte e funciona como uma espécie de modelo, padrão das experiências existenciais. Segundo Ángel Zapata:

De acuerdo con Jung, nuestro pensamiento dirigido está orientado hacia fuera, hacia los objetos y el mundo exterior. Se desarrolla por medio de las palabras, y tiene un carácter principalmente social (de hecho, cuando empleamos este tipo de pensamiento, hablamos con nosotros mismos como le hablaríamos a otra persona). El pensamiento dirigido, pues, copia la realidad, sus leyes, sus relaciones, y tiene como fin actuar sobre ella. (...) Pero al lado de esta actividad mental volcada hacia las cosas, hacia lo real, Jung detecta otra clase de pensamiento diferente: el pensamiento fantaseador. Orientado hacia dentro, hacia las tendencias y los deseos subjetivos, el pensamiento fantaseador no maneja tanto conceptos y palabras, como puras imágenes. Funciona con contenidos inconscientes y motivos caprichosos e inventados. Se desarrolla en nosotros de una manera involuntaria y no requiere esfuerzo alguno. No tiene como función adaptarse a la realidad ni actuar sobre ella, sino liberar deseos, fantasías, invenciones de todo tipo. Tampoco nos proporciona una imagen objetiva de las cosas – como el pensamiento dirigido –; y no obedece a la lógica, sino a la mera asociación de ideas. (ZAPATA, 1997, p. 204)

7. David Sheppard (2009) acrescenta:

These archetypal images come and go of their own will and are transcendent to the world of sense. Archetypes are viewed as the primary forms that govern the psyche, and thus, archetypal psychology is linked with culture and the imagination, rather than the medical and empirical psychologies of Freud and Jung. (...) This is of crucial importance to the novelist because to glimpse an imagined reality, which is exactly what he does during the creation of stories that are all actually myths, requires methods and perceptual faculties different from those used to see the sensual world. The writer must become sensitive to the imagined realities emanating from the collective unconscious and develop the skills to handle them. (SHEPPARD, 2009, p. 159, 160)

8. O norte-americano Joseph Campbell, um aficionado pelas questões relativas às religiões e aos mitos, após anos imerso nos estudos das culturas nativas americanas, dedicou-se às teorias de Jung e, inspirado por elas, escreveu *O herói de mil faces*, em 1949, obra em que analisa o mito do herói e o articula em termos narrativos de acordo com a jornada que ele realiza em prol de seus objetivos, através de diversos e bem definidos estágios. Outros arquétipos, reconhecidos por Campbell (2005), juntam-se ao herói nessa jornada: mentores (ou sábios), arautos, aliados, pícaros (ou bufões), vilões ou sombras entrelaçam seus próprios destinos aos dele, cada qual buscando, igualmente, uma meta pessoal.

9. Christopher Vogler (2015) adaptou as ideias de Campbell ao que chamou a *Jornada do escritor*: um guia de elementos formadores da narrativa para escritores.

“O conceito de arquétipo é uma ferramenta indispensável para entender o objetivo e a função dos personagens em uma história. A compreensão do arquétipo que um personagem específico expressa pode ajudar a determinar se o personagem está fazendo sua parte a contento na história. Os arquétipos são parte da linguagem

universal da narrativa, e um domínio de sua energia é tão essencial para o escritor como respirar. (VOGLER, 2015, p. 62)

10. A principal percepção, nesse processo, consiste em não considerar os arquétipos como papéis rígidos desempenhados pelas personagens da narrativa, mas como funções que ocupam por um determinado tempo, com a finalidade de alcançar um determinado propósito ou efeito. Ou, ainda, como facetas de uma mesma personalidade. Afinal de contas, do ponto de vista de um vilão, ele é o herói de sua própria jornada.

“Olhar para os arquétipos dessa forma, como funções flexíveis de caráter em vez de personagens rígidos, pode liberar sua arte da narrativa. Essa visão explica como um personagem numa história pode manifestar as qualidades de mais de um arquétipo. Os arquétipos podem ser pensados como máscaras, usadas pelos personagens temporariamente, quando a história precisa avançar. (VOGLER, 2015, p. 62, 63)

11. Em seu livro, Vogler descreve as características gerais dos principais arquétipos que empreendem a jornada do herói e adapta para o número de 12 os diversos estágios especificados anteriormente por Campbell.

12. Os principais arquétipos (e suas características resumidas) da jornada do herói são:

- a) Herói: aquele que se dispõe a sacrificar-se para suprir as necessidades de outrem ou atingir um fim específico. Em termos psicológicos, é o EU, o ego, e equivale à busca da própria identidade. Sua função dramática é a de portar o conflito da história e, com isso, mover adiante a narrativa. Com isso, ele é aquele capaz de captar a simpatia do leitor ou do público, que passa a torcer para o seu sucesso. Outra função do herói é a de crescimento (amadurecimento). Em sua jornada, os heróis agem, lidam com a morte, expõem-se a perigos, têm defeitos e falhas, frequentemente recusam à primeira vista a missão dada, podem ser gregários ou solitários e até mesmo anti-heroicos.
- b) Mentor (velho ou velha sábios): aquele serve de orientador ou referência para o herói. Geralmente oferece presentes, amuletos ou conselhos para auxiliá-lo em sua tarefa. Sua função psicológica é a de caracterizar o *self*, simbolizando um espelho daquilo que o herói pode atingir se persistir na jornada. Geralmente

confunde-se com as imagens paterna e materna. Sua função dramática é a do ensinamento, preparação ou treinamento para a jornada.

- c) Guardiã de limiar: significa um obstáculo pelo qual o herói precisa passar para avançar na jornada. Pode ser físico ou imaterial, corresponder a pessoas, fenômenos naturais ou fobias internas. Por isso, sua função psicológica é comumente atrelada às neuroses, enquanto sua função dramática é a de testar a vontade do herói.
- d) Arauto: aquele que anuncia os ventos da mudança. Pode, da mesma maneira, tanto ser uma pessoa quanto um mero acontecimento capaz de comunicar ao herói que definitivamente chegou a hora de agir. Por esse motivo, sua função psicológica é a de um chamado à mudança, ao passo que sua função dramática é a de motivação à ação.
- e) Camaleão: aquele que se esconde sob um manto de mistério e incerteza. Em geral, uma pessoa ou uma circunstância com a qual o herói não se sente seguro, em que não confia e que pode mudar de configuração a qualquer instante. A função do camaleão está ligada aos conceitos de *animus* e *anima*, de Jung, que se referem à presença de características masculinas e femininas no inconsciente das personagens. A função dramática do camaleão é a de trazer dúvida e incerteza à narrativa.
- f) Sombra: muitas vezes identificada como o vilão contra o qual o herói precisa lutar para conseguir o que deseja, simboliza a energia do lado obscuro, o desconhecido, o insondável. Por isso, sua função psicológica é a de representar os sentimentos reprimidos, aquilo que pode destruir o ser quando mantido na escuridão do inconsciente. A função dramática da sombra é oferecer ao herói uma força significativa contra a qual lutar, sob o risco de ameaça à própria vida.
- g) Aliado: pessoa, objeto ou circunstância que surge para auxiliar o herói a completar uma tarefa, decifrar um enigma, sair de uma situação difícil ou mesmo vencer as forças do antagonismo.
- h) Pícaro: o alívio cômico. A energia travessa, alegre, o momento de distensão. Sua função psicológica é a de reduzir a seriedade, chamar a atenção para o risível, o absurdo, apontar a tolice e hipocrisia residentes nas demais personagens e em determinadas situações.

13. Quanto aos estágios da jornada, Vogler listou 12:

- 1) Mundo comum: em que se apresenta o herói em seu “mundo em equilíbrio”, onde a necessidade da ação ainda não se faz presente, mas em que se pode pressentir o que está por vir. É onde, da mesma forma, as questões com as quais o herói vai lidar já aparecem, ainda que veladas, à espera de que algo ou um acontecimento específico as desencadeie. Geralmente é no ambiente do mundo comum que surgem detalhes a respeito da história pregressa do herói.
- 2) Chamado à aventura: é o incidente que desencadeia a consciência de que é preciso agir para colocar a história em movimento. Um desequilíbrio no mundo comum, uma mudança que exige do herói uma certa atitude, lançando-o, na maioria das vezes, a um estado de desconforto, ansiedade e dúvida.
- 3) Recusa do chamado: diante da necessidade de agir, o herói se desorienta e se mostra indeciso, hesitante. Por uma série de expedientes, procura esquivar-se à missão que se apresenta à sua frente.
- 4) Encontro com o mentor: é nesse estágio que o herói adquire a confiança necessária para se lançar à jornada, através do encontro com alguém geralmente mais velho e mais sábio ou com uma circunstância que lhe confere um conhecimento necessário para enfrentar as primeiras provações.
- 5) Travessia do primeiro limiar: o primeiro teste do herói. Aqui ele encontra seus oponentes iniciais, precisa decifrar algum enigma, dar conta de uma situação difícil ou lidar com as particularidades de um novo ambiente, o chamado *mundo especial*. O mundo especial é o mundo da aventura e difere do mundo comum porque, sobre ele, o herói possui pouco controle ou quase informação alguma, o que dificulta bastante a sua missão. Numa narrativa, corresponde à passagem do primeiro para o segundo ato.
- 6) Provas, aliados e inimigos: no processo de ambientação, o herói trava contato com as regras e convenções do mundo especial, bem como com seus habitantes, faz amigos e inimigos e é obrigado a lidar com situações que lhe proporcionam novos testes.
- 7) Aproximação da caverna secreta: uma vez adaptado, o herói prossegue rumo ao âmago do mundo especial, numa viagem em que o aguardam novas

provações. Aqui, a preparação se torna primordial e o herói mune-se de todas as armas e conhecimentos de que pode dispor até então para enfrentar o perigo.

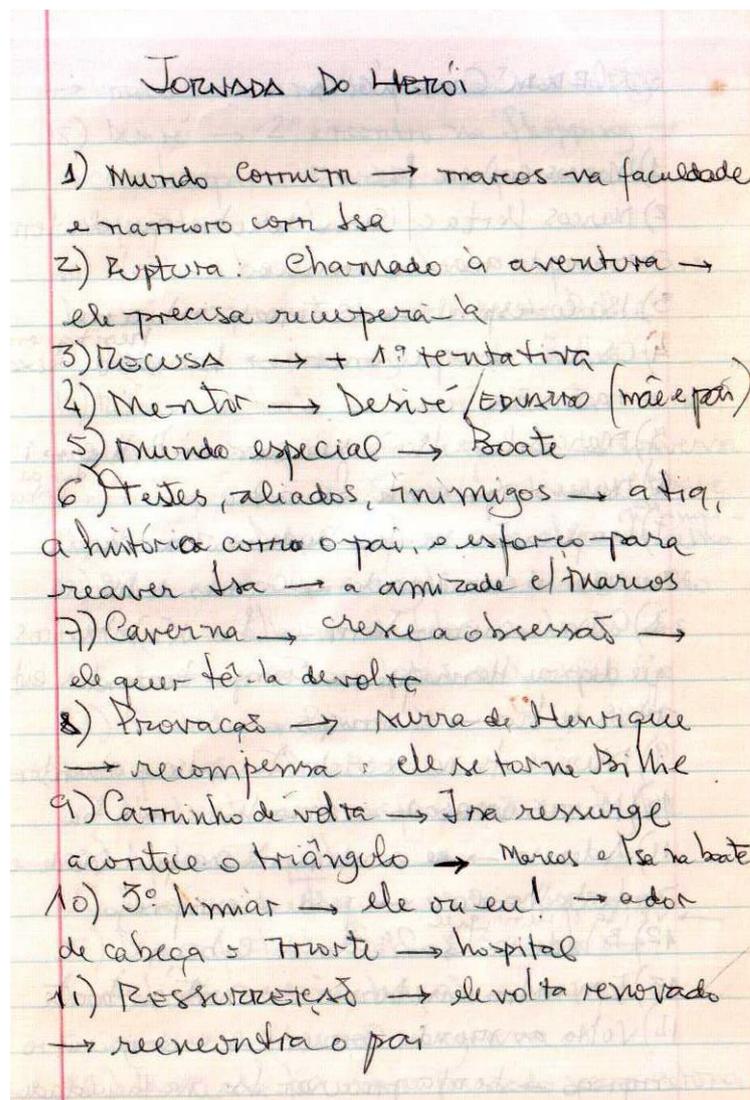
- 8) A provação: o encontro do herói com a prova mais árdua até o presente momento. Desse encontro, o herói sai transformado por uma experiência de quase morte, causada pelo contato com as forças da sombra.
- 9) Recompensa: o herói tem um momento de descanso e celebração por ter sobrevivido à mais dura provação da jornada. Uma festa, risos ou um relacionamento romântico têm seu lugar nesse estágio. O herói recebe reconhecimento por suas qualidades, mas, ao mesmo tempo, adquire a consciência de que o pior ainda está por vir.
- 10) O caminho de volta: sobreviver não é tudo. O herói precisa voltar para casa ou seguir adiante até o fim. Inicia-se, então, nova jornada. Significa outra travessia de limiar que, numa narrativa, marca a passagem do segundo para o terceiro ato. Em geral, as forças do antagonismo se intensificam e a perseguição ao herói torna-se mais intensa.
- 11) A ressurreição: como resultado desse assédio, o herói se confronta uma vez mais (e a derradeira) com as forças sombrias, o que lhe vale uma nova experiência de quase morte. É a batalha final, a última cartada, o movimento mais ousado e arriscado para subjugar de uma vez por todas as forças do antagonismo. Dela, o herói sai consagrado ou derrotado. Significa o clímax da narrativa, onde o principal conflito é resolvido.
- 12) Retorno com o elixir: ao superar o desafio maior, o herói sofre uma última e irremediável transformação. Agora, as marcas da jornada se fazem presentes nele e ele já não é mais o mesmo que era quando a iniciou. Ao retornar ao mundo comum, o herói traz consigo essas marcas, um elixir, um conhecimento, algo que vai compartilhar com aqueles que ficaram à sua espera. É o momento do desenlace da história, da resolução, dos destinos. É quando o herói encontra a recompensa ou a punição pelos seus atos ou quando, numa perspectiva em aberto para as questões levantadas, ele se vê diante da necessidade de uma nova jornada.

14. Grosso modo, os estágios da jornada, tais como apresentados por Campbell e Vogler, expressam as mesmas premissas e desenvolvimentos descritos

anteriormente neste trabalho, em termos de conflito, motivações, relações de causa e efeito, voz da personagem, organicidade etc.

15. Ao aplicar os princípios da jornada do herói a *Dama em cetim* (Figura 18 e Figura 19), passei não apenas a conhecer mais a fundo as minhas personagens, como a compreender melhor o que as motivava a agir de determinada forma, em dados momentos da história. De posse dessa nova consciência acerca de suas intenções e metas, pude expandir com mais detalhamento as suas trajetórias biográficas e atrelá-las aos eventos da trama, obtendo, dessa forma, uma visão completa (e complexa) da história (Apêndice F).

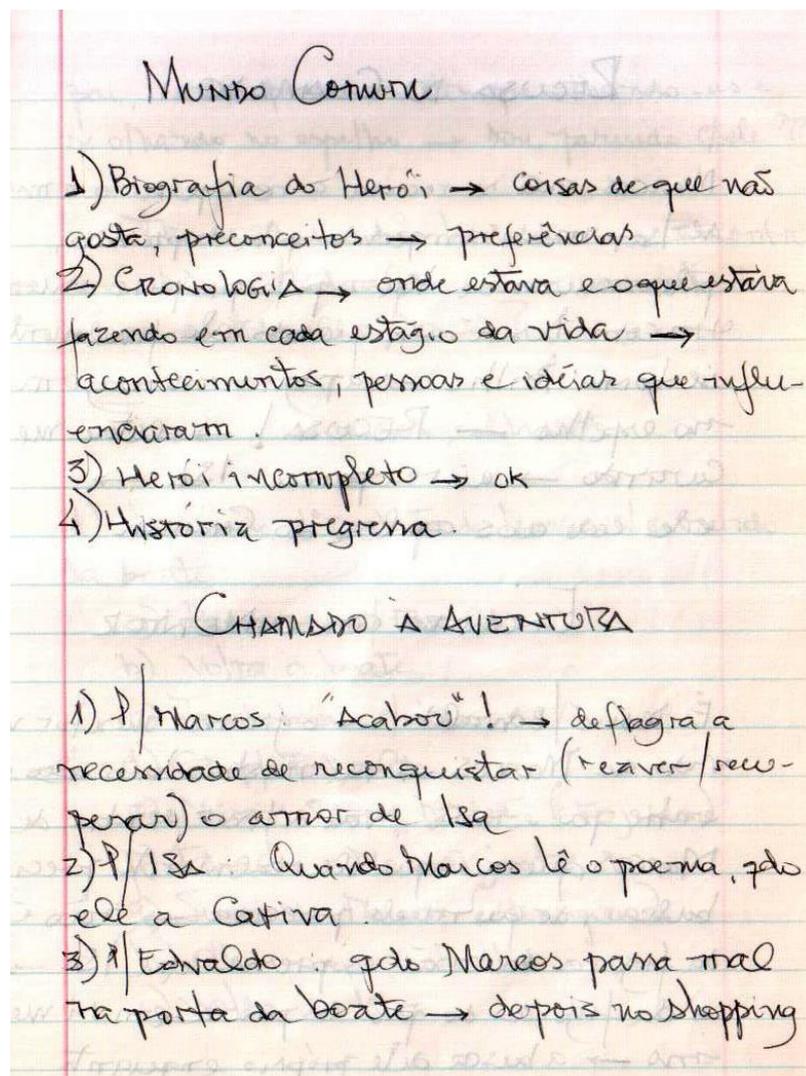
Figura 18 – Esboço de aplicação da jornada do herói a *Dama em cetim*



Fonte: arquivo pessoal

16. Por exemplo: reconheci em Marcos o protagonismo da narrativa não apenas pelo fato de portar um conflito específico (todos os outros fazem o mesmo), mas por conta da jornada que empreende rumo ao encontro de si mesmo, do apaziguamento de suas questões mais intrínsecas, ao (re)estabelecimento da própria identidade.
17. Isa, por sua vez, não pode se configurar como um vilão típico. Não se pode sequer denominá-la desse jeito. É uma típica força camaleônica que luta contra os próprios medos e conflitos, hesitando entre um e outro polo. Marcos sofre os efeitos dessa indecisão, que o desestabiliza profundamente e o leva a agir com total descontrole emocional.

Figura 19 – Descrição das etapas da jornada do herói em *Dama em cetim*



Fonte: arquivo pessoal

18. Edvaldo é uma personagem que também assume diferentes papéis ao longo dos eventos da narrativa. Ao entrar na vida de Marcos, atua como mentor e aliado, auxiliando-o a transpor o momento difícil em que se encontra. No entanto, ao perceber-se apaixonado e ao ter que lidar com a presença de Isa, Edvaldo encarna o camaleão e em dado momento torna-se um guardião de limiar, chegando mesmo ao limite de uma força sombria na forma como confronta Marcos, na cena em que dubla *Loverman* travestido de Billie.
19. Lourdes representa um outro caso semelhante. De suposta mentora, ao personificar a imagem (e o legado) da mãe, a guardiã de limiar, ao esconder do rapaz a verdade sobre o seu passado, a tia-avó de Marcos se torna uma presença camaleônica e sua importância na história se revela aos poucos.
20. Quanto às etapas da jornada do herói (Figura 18), elas foram decisivas para a assimilação da estrutura em três atos. Perceber a trajetória de Marcos como uma jornada através de etapas definidas e sucessivas, nas quais os riscos vão se agravando, deu-me um balizamento para planejar com cuidado os eventos da história e a intensidade de sua progressão.
21. O mundo comum de Marcos – a vida acadêmica, o trabalho – sofre um primeiro desequilíbrio com a chegada de Isa (1º ato). A situação se deteriora ao ponto do rompimento da relação entre os dois. Marcos é chamado à ação – o “Acabou” escrito no espelho –, atravessa o limiar para um mundo especial – (passagem do 1º para o 2º ato) a boate e suas personagens –, trava uma nova relação com Desiré/Edvaldo e enfrenta provações em série até o clímax (2º ato), quando se conecta com seu eu profundo e vislumbra respostas para as suas questões (3º ato).
22. A jornada me proporcionou um discernimento maior a respeito do funcionamento da estrutura e me permitiu encará-la não como uma fórmula, uma unidade estática ou um esquema – e, aqui, retornamos ao conceito de $\sigma\chi\eta\mu\alpha$, de Barthes, vital para a compreensão de seu discurso amoroso –, mas em seu sentido vivo, animado, a serviço das *figuras*, das ideias, das forças que movem as personagens, e, conseqüentemente, da história.

O roteiro

ROTEIRO. Guia, guião, guión, scénario, screenplay. Aquilo que não é uma obra, mas um projeto para uma. “Uma forma passageira destinada a se metamorfosear e desaparecer” (CARRIÈRE & BONITZER, 1996, p. 11), e o roteirista, aquele sujeito sobre o qual recai a ira do escritor ao ver sua obra adaptada.

1. Deixei para o final algumas considerações a respeito dos motivos pelos quais escolhi apresentar a minha história em forma de roteiro cinematográfico, bem como uma avaliação acerca da legitimidade e dos resultados da empreitada. Antes de mais nada, acredito ser necessário um pequeno preâmbulo com relação à natureza das linguagens literária e cinematográfica, bem como à função do roteiro e ao papel do roteirista.
2. Nas duas primeiras décadas após a sua invenção, o cinema sobreviveu muito mais como um produto de curiosidade científica do que como mensageiro de uma nova e revolucionária forma de arte. A narrativa estava longe de se tornar uma de suas principais preocupações e, talvez mesmo por essa razão, pela descrença inicial nas suas possibilidades criativas, os pioneiros dedicaram-se por anos a fio a uma série de testes e experimentos de ordem técnica, que acabaram por expandir os limites de uso daquela curiosa máquina e estabeleceram as bases para a formação de uma linguagem cinematográfica.
3. A partir das experiências de realizadores como os próprios irmãos Lumière, G. A. Smith, James Williamson, Ferdinand Zecca, Georges Méliès, Edwin Porter, Charles Le Bargy e André Calmettes, David Wark Griffith foi quem desenvolveu uma série de procedimentos cujo aprimoramento formou uma espécie de cartilha do cinema clássico narrativo. Antes de mais nada, Griffith vai construir o espaço visual do filme de modo a que o espectador vivencie uma identificação com o que é mostrado, com as personagens e com os ícones relacionados aos valores éticos e morais conservadores. Os planos iniciais indicam os espaços com os quais ele vai trabalhar e onde se desenvolverá a narrativa.

4. A partir daí, tudo se estabelece em função da ação. É ela que vai determinar o tempo de duração dos planos em função da quantidade de informação necessária a ser transmitida. A conjugação de ações simultâneas, em espaços distintos, criará a tensão dramática. Por sua vez, esse procedimento será responsável por definir o sentido de antecipação, com a construção de planos que preparam o espectador para algo decisivo ou iminente na narrativa. A montagem paralela (intervenção decisiva de espaços diferentes onde se desenrola a ação) cria o suspense e amplifica a tensão dramática progressivamente até o desfecho, através do ritmo narrativo. Todo o processo de construção da narrativa sedimenta-se sob a conjugação de fragmentos (planos), cujo ritmo da imagem em movimento determina o encadeamento das ações, uma sempre respondendo à outra, na tarefa de complementar ou modificar-lhes o sentido. Esse é o princípio de organização sensório-motora a que se referiu Gilles Deleuze (2005) e que corresponde à estruturação de linguagem do cinema clássico narrativo.
5. Griffith, no entanto, não concebeu todas essas estratégias tendo em mãos única e exclusivamente uma câmera e rolos de filme com que pudesse experimentar livremente. Num ensaio escrito em 1943 e publicado no ano seguinte, em Moscou, numa coletânea de textos sobre o cinema norte-americano, o cineasta Sergei Eisenstein identifica a estreita semelhança entre as técnicas desenvolvidas por Griffith e a matriz literária criada por Charles Dickens, no século XIX:

Em vez de entrar em detalhes, é melhor voltarmos ao mais óbvio – o crescimento do segundo lado da perícia criativa de Griffith – como um mágico do tempo e da montagem; um lado no qual é bastante surpreendente encontrar a mesma fonte vitoriana.

Quando Griffith propôs a seus patrões a novidade de uma “repetição de quadro” paralela para sua primeira versão de *Enoch Arden*, esta foi a discussão que se verificou, como lembra Linda Arvidson Griffith em suas reminiscências da época da Biograph:

Quando o Sr. Griffith sugeriu que a cena de Annie Lee esperando pela volta do marido fosse seguida de uma cena de Enoch naufragado numa ilha deserta, foi mesmo muito perturbador. “Como pode contar uma história indo e vindo deste jeito? As pessoas não vão entender o que está acontecendo.”

“Bem”, disse o Sr. Griffith, “Dickens não escreve deste modo?”

“Sim, mas isto é Dickens, este é um modo de se escrever um romance; é diferente.”

“Oh, não tanto; escrevemos romances com imagens; não é tão diferente”.
(EISENSTEIN, 2002, p. 180)

6. Com efeito, tanto a literatura quanto o cinema constroem suas narrativas por meio da manipulação de imagens, porém o fazem partindo de duas formas distintas de comunicação: a verbal e a visual. Jean Epstein, outro grande realizador e teórico do cinema, no ensaio *O cinema do diabo*, de 1947, reconhece a semelhança entre palavra e imagem enquanto símbolos, mas confere à primeira um caráter indireto, uma vez que seu processo de decifração precisa ser elaborado e compreendido pela razão, a fim de que a emoção por elas evocadas seja desencadeada no leitor. A imagem, por sua vez, seria um símbolo direto de representação da realidade, dada imediatamente à percepção visual do espectador e atingindo-o em suas emoções quase que sem precisar ser decodificada pela razão. Diz Epstein:

A frase fica como um criptograma incapaz de suscitar um estado sentimental enquanto sua fórmula não for traduzida em dados claros e sensíveis através das operações intelectuais, que interpretam e reúnem, numa ordem lógica, termos abstratos para deles deduzir uma síntese mais concreta. Por outro lado, a simplicidade extrema com que se organiza uma sequência cinematográfica, onde todos os elementos são, acima de tudo, figuras particulares, requer apenas um esforço mínimo de decodificação e ajuste, para que os signos da tela adquiram um efeito pleno de emoção. (EPSTEIN, 1983, p. 293, 294)

7. A natureza fílmica, segundo Epstein, é incapaz de realizar estruturas lógicas e deduções complexas: “o texto só fala aos sentimentos através do filtro da razão. As imagens da tela limitam-se a fluir sobre o espírito da geometria para, em seguida, atingir o espírito do refinamento” (EPSTEIN, 1983, p. 294). Isso não significa, no entanto, que um filme não se utilize de uma linguagem simbólica e metafórica para veicular seus conteúdos, mas o faz através da justaposição de planos imagéticos, montados de forma a provocar um choque psicológico no espectador, no caso da metáfora, segundo Marcel Martin (2003). Os símbolos, por sua vez, descartam a necessidade de duas imagens contrastantes, mas encontram-se codificados numa só imagem a fim de conferir-lhe camadas mais profundas de significado.
8. A natureza literária, por sua vez, porque depende intrinsecamente de uma codificação verbal e da mediação da palavra, adquire uma especificidade na qual a ilusão da realidade não é dada visualmente e, sim, construída mentalmente. Por isso, tão importante quanto a codificação é a decodificação, ou seja, a leitura que se realiza a partir do texto composto.

9. Ao contrário do livro, que se apresenta em seu formato final como um produto plenamente elaborado – e, portanto, encerra em si todas as informações necessárias ao processo de decodificação de seus significados por parte dos leitores –, o roteiro configura-se como um projeto para uma obra, uma vez que, tendo em vista o caráter coletivo de criação de um produto cinematográfico, as etapas posteriores à sua elaboração – entre elas a produção, as filmagens e as escolhas do diretor e do montador na sala de finalização – contribuem sobremaneira para a modificação de seu conteúdo final. Segundo Carl Dreyer:

O roteiro é de uma importância fundamental no cinema. É certo que o cinema deve dirigir-se aos escritores para se renovar, é certo também que um esboço traçado com grandes traços – original, escrito diretamente para o cinema – é menos precioso do que um romance ou do que uma peça, em que um tema é bem trabalhado, em que os pensamentos encontraram sua forma definitiva. Pois eu defino o verdadeiro cinema falado como um cinema que é capaz de tomar a ação em seu conteúdo psicológico, sem a ajuda de efeitos sonoros exagerados, de acompanhamento musical ou trechos de música intercalados, a peça de teatro psicológico deve certamente ser considerada como o material mais adequado, sob a condição, entretanto, de que a ideia do drama, sua matéria bruta, se libera da forma teatral e se torna cinematográfica. É preciso então que ela se liberte da poeira dos camarins e da tradição e, respeitando as intenções do autor, que ela se transplante do teatro para a vida. (DREYER, 1933, in 2016)

10. É no roteiro que se concebe o tratamento de uma determinada história, levando-se em consideração única e exclusivamente a organização de seus elementos, de forma a contá-la em termos de exposição visual, ou seja, em imagens. Em *Teoria e prática do roteiro*, David Howard define com exatidão a tarefa do roteirista:

O roteirista precisa se comunicar com um diretor, com atores, figurinistas, fotógrafo, técnicos de som, cenógrafos, montadores e mais uma infinidade de profissionais do cinema. Ao mesmo tempo, precisa estar atento à psicologia do público e às convenções da narrativa fílmica. E, por fim, tem que estar sintonizado com as vontades, paixões e limitações de todos os personagens da história (HOWARD & MABLEY, 2005, p. 29, 30).

11. O roteiro orienta-se para a veiculação de seu projeto num suporte final (o filme) cujas especificidades obrigam-no a moldar o seu conteúdo de acordo com convenções condicionadas por um tipo particular de linguagem: a linguagem cinematográfica. Um filme é escrito para ser visto, e não para ser lido. Por mais paradoxal que pareça, esta assertiva encerra em si a principal diferença entre a

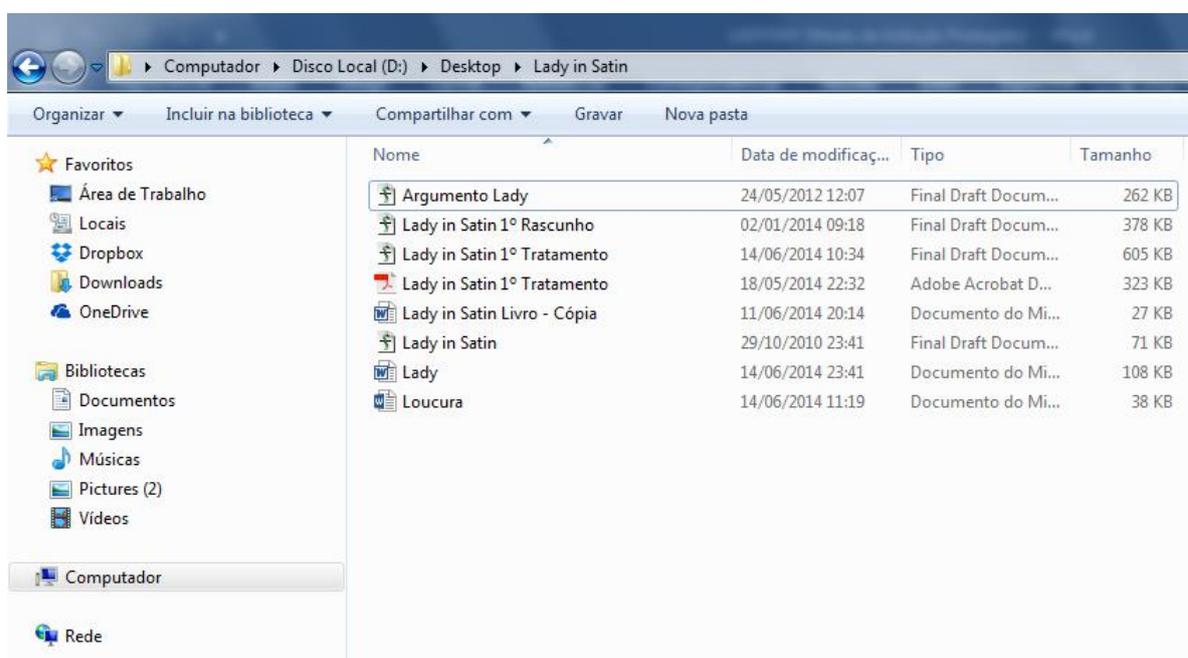
linguagem literária e a cinematográfica: a primeira funda-se eminentemente sobre o discurso verbal, enquanto a segunda apoia-se na visualidade, como ilustra Jean-Claude Carrière:

Escrever uma história ou um roteiro significa pôr ordem nessa desordem: fazendo uma seleção preliminar de sons, ações, palavras; descartando muitas delas e acentuando e reforçando o material selecionado. Significa violar a realidade (ou, pelo menos, o que percebemos como realidade) para reconstruí-la de outra forma, confinando as imagens num determinado enquadramento, selecionando a realidade – vozes, emoções, às vezes ideias. (CARRIÈRE, 2006, p. 159)

12. Antonio Hohlfeldt (1984), no ensaio “Cinema e literatura: liberdade ambígua”, publicado em *Literatura em tempo de cultura de massa*, acredita que o cinema, por ser uma arte exterior, instaura um mundo, e a literatura, por ser uma arte interior, recria um mundo. “A experiência subjetiva no cinema é repelida pela objetividade da câmera. O cinema, ao contrário da literatura, não fala sobre coisas, mas as mostra. Enquanto a literatura sugere uma cronologia e uma geografia, o cinema as constrói através da montagem” (HOHLFELDT, 1984, p. 132). Dessa forma, o cineasta e o romancista têm em comum a escolha do ponto de vista da narração, e, apesar dos recursos usados serem diferentes em um meio e outro, isso possibilita uma identificação ou afastamento entre o romance e o filme.
13. Essas considerações a respeito da natureza fílmica, bem como das distinções entre as linguagens cinematográfica e literária e das especificidades de um roteiro, foram aqui apresentadas porque dão uma noção da dimensão do desafio a que me propus: levar efetivamente a termo a tentativa de construir uma narrativa visual, dada a natureza da minha formação acadêmica, fundamentada nos estudos de literatura, o que sempre me proporcionou uma familiaridade infinitamente maior com a linguagem literária.
14. Por conta disso, ao longo do processo de escritura do roteiro, percebi ainda a presença de muitos vícios atrelados à linguagem e à concepção narrativa literárias. Escrever para ser visto é um trabalho realmente desafiador e não raro ouvi dos leitores do roteiro (principalmente no momento de qualificação do trabalho), diante da descrição de certas cenas, a pergunta: como é que eu posso filmar isso?

15. Entre o esboço da ideia – o delineamento de Marcos, Isa; o encontro com Fujika e o surgimento de Edvaldo; pesquisas diversas; a criação das demais personagens, situações, cenas; entrelaçamento de episódios; montagem de argumento e escaleta – e a redação do primeiro tratamento do roteiro, *Dama em cetim* levou 4 anos para adquirir forma (Figura 20), em grande parte por conta de inúmeras circunstâncias que me fizeram deixar de lado o projeto, de tempos em tempos.

Figura 20 – Backup de arquivos antigos que evidencia o progresso do trabalho de *Dama em cetim*



Fonte: arquivo pessoal

16. Durante esse período, também me questionei se devia manter o plano inicial e escrever a história sob a forma de roteiro. Como se pode notar, pelo confronto entre as datas de gravação dos arquivos (Figura 19), o esboço de uma tentativa de verter a história para o romance coincidiu com a finalização do primeiro tratamento do roteiro. As dúvidas persistiram até mesmo quando do meu ingresso no curso de mestrado em Escrita Criativa da PUCRS, momento em que havia uma inclinação a escrever o livro e não o filme. No entanto, optei por não descartar o trabalho realizado ao longo de quatro anos, preferindo me empenhar na lapidação do que já tinha em mãos e deixar para mais tarde a tarefa de transformá-lo em narrativa literária, numa espécie de adaptação às avessas, projeto esse acalentado para o curso de doutorado.

17. Isso não significa, de forma alguma, o abandono de um possível projeto fílmico. O resultado de *Dama em cetim*, por ora apresentado, é fruto das transformações operadas a partir do primeiro e segundo tratamentos do roteiro, elaboradas ao longo do curso de mestrado em Escrita Criativa da PUCRS, em virtude de observações apontadas pela banca de avaliação, quando do processo de qualificação, e, posteriormente, pelo professor orientador. Consiste, pois, numa obra em progresso cujo aperfeiçoamento não apenas é plenamente viável, como permanece em pauta como um dos meus objetivos futuros. Acredito que os elementos da história, tanto quanto suas personagens e os temas que ela aborda, constituem assunto de interesse atual e com boa viabilidade de êxito comercial.
18. Mais do que qualquer outra coisa, trata-se de um micromundo plasmado pela minha imaginação que eu gostaria muito de, algum dia, ver ganhar vida nas telas.

Considerações finais

FIM. Momento em que se acaba ou se conclui alguma coisa. The end. Point of no return. Quando a agulha fica presa naquela faixa sem som, ao final dos discos. Fade out. Quando entram os créditos e as luzes do cinema se acendem.

1. Uma vez que carrega em si, por definição, dadas as características inerentes à linguagem e produção cinematográficas, o conceito de “projeto para uma obra” – ou, ainda, “obra em progresso” –, o roteiro resiste à aplicação de um ponto final, cabendo-lhe mais adequadamente o emprego das reticências.
2. Tal assertiva pode ser comprovada com facilidade se tomado como exemplo o processo de escritura de *Dama em cetim*. O leitor atento vai notar diferenças consideráveis entre o resultado expresso pelo terceiro tratamento do roteiro em comparação com os apontamentos, notas e documentos constantes nos anexos, em especial aquele que trata da escaleta, isto é, da divisão da história em cenas, do início ao fim, numa estrutura em três atos.
3. O primeiro tratamento, apresentado à banca de qualificação em setembro de 2016, continha 127 páginas, o que, em formato cinematográfico, corresponderia a um filme de cerca de duas horas – se considerarmos a equivalência de cada página de um roteiro a um minuto de projeção em tela. Durante o processo de avaliação, muitos problemas foram destacados; o mais comum entre eles, a redundância de cenas e diálogos.
4. O segundo tratamento veio à baila em dezembro do mesmo ano, com 34 páginas a menos. Foram cortadas diversas cenas que não serviam ao avanço da história, por serem expositivas ou explicativas: Marcos e o primeiro contato com a música de Billie Holiday; o seu dia-a-dia na faculdade; vários encontros com Isa e Henrique pelos corredores; bebedeiras e ciúmes; os primeiros encontros de Isa e Edvaldo (em separado) com Lourdes; conversas de Lourdes com Isa; outro encontro sexual entre Marcos e Isa, entre outras.

5. Ao mesmo tempo, para condensar a tensão dramática, algumas cenas foram mescladas ou remanejadas de lugar. Um exemplo é o momento em que Edvaldo oferece o LP de *Lady in Satin* a Marcos e os dois se beijam. Esta cena, contextualizada em outras circunstâncias na versão original, ganhou uma força conflituosa muito maior quando foi colocada imediatamente após a noite da transformação de Marcos em Billie e ao retorno de Isa. O fato de Isa ter testemunhado o beijo (o que não ocorria no primeiro tratamento) também incrementou consideravelmente o nível de tensão do encontro entre os três.
6. Por fim, todos os diálogos foram revistos e “enxugados”, por assim dizer, para que se evitasse a verbosidade ou redundância. A atitude de Isa em relação à amizade entre Marcos e Edvaldo, bastante agressiva no primeiro tratamento, foi suavizada e relativizada no segundo.
7. Entre o segundo e terceiro tratamentos, as principais modificações residiram na simplificação de diálogos, na supressão do melodrama, nas cenas em que Marcos sofre ataques de dor de cabeça, e na suavização do tom do confronto final entre ele e Isa. Dois episódios, no entanto, receberam uma atenção maior e alterações significativas. O primeiro deles, o do aniversário de Marcos, no qual a tensão entre Edvaldo e Isa torna-se evidente, tal como a reação de Lourdes à menção a respeito das fotos do pai de Marcos. Nesta versão, a cena recebeu um tratamento mais sutil e ganhou uma adição: a foto em grupo sugerida por Marcos, que suscita os comentários de Edvaldo e a resposta de Lourdes.
8. O segundo, quando Marcos surpreende Desiré sendo surrada em plena rua, à noite. Tanto no primeiro quanto no segundo tratamentos, não sofreu alterações: num ato heroico, Marcos apanhava uma barra de ferro e afugentava os dois brutamontes que batiam em Desiré, para depois chamar pelo auxílio de Fujika. Dados os antecedentes biográficos e as características psicológicas de Marcos, a cena soava nitidamente inverossímil, como bem observou o professor orientador. Na versão atualizada, Desiré passou a ser surrada não por dois agressores homens, mas por duas travestis que visavam defender seu território. Resolvi manter o ato heroico de Marcos, tornando-o condizente com a sua personalidade: longe de parecer um

cavaleiro montado em seu corcel, ele surge como um elemento inteiramente fora de contexto, deslocado, e é essa surpresa causada que determina a salvação de Desiré.

9. Com todos esses ajustes, o terceiro tratamento encolheu em quatro páginas, alcançando a marca de 89, ou seja, cerca de uma hora e meia em termos de tempo de projeção. Além de todos os documentos de processo já apresentados no decorrer deste ensaio, as três versões do roteiro oferecem uma visão completa da evolução da composição do trabalho, e só não são aqui incluídas por conta das limitações essenciais de espaço.
10. Por último, creio ter dado conta da tarefa a que me propus desde o início: pensar o processo criativo de *Dama em cetim* tal como um enamorado que tece considerações a respeito do objeto de sua paixão. Em “lufadas de linguagem”, “intrigas”, “démarches”, correndo de lá para cá, compondo uma rede de possibilidades significativas a partir da concepção e desenvolvimento de uma ideia, traçar este percurso que leva da gênese à obra – ainda que em eterna progressão.
11. Ao se tratar tanto do discurso amoroso quanto do discurso criativo, nada é mais falacioso do que um fim. Ambos são cíclicos, intermináveis, encontram neles próprios réplicas e trélicas para que se mantenham, no *continuum* da vida do universo por eles criado, o fluxo ininterrupto da linguagem, a multiplicação de relações de causa e efeito possíveis entre *figuras* em seus arranjos coreográficos, num todo aparentemente fragmentado, desorganizado. Até que um certo formigamento...
12. Figura musical: marcação na partitura deste trabalho teórico indicando ritornelo até a parte em que se concebe a IDEIA.
13. *Ad infinitum...*

APÊNDICE A – Trechos do “Diário de Campanha”, contendo registro da progressão do trabalho criativo

19.03.2016

Insight: Edvaldo traveste-se. Edvaldo constrói em si a imagem da mulher forte que ele gostaria que sua mãe fosse para lutar contra a tirania do pai. Como Billie: era mais homem do que todos os seus parceiros e precisava enfrenta-los a todo instante para que eles a colocassem no “seu lugar”. A fêmea só surgia quando um macho forte a subjugava.

21.03.2016

Hoje a aula do Assis teve um enorme significado no processo de reconhecimento da trajetória da ideia para a escritura do romance, desde o seu aparecimento até as etapas posteriores de elaboração. Tudo o que ele disse durante a aula me fazia retornar ao que eu mesmo havia escrito no meu Moleskine em janeiro do ano passado (dia 31, para ser mais preciso), depois de uma conversa com o Leonardo na qual, entre outras coisas, manifestei o desejo de retomar a minha formação na área de Letras, dessa vez direcionando-a para a esfera criativa. São as minhas próprias palavras:

“A história é uma massa. Ela surge fragmentada, em pedaços, sem rumo, à deriva no tempo e espaço, sem grandes delineamentos. O que faz com que ela surja (ou ressurja) como filme? Como os aspectos técnicos da escritura de um roteiro (vistos como uma receita de bolo?) agregam os pedaços soltos da história e criam um sentido maior? Como, por exemplo, delinear conflitos filosóficos/ontológicos importantes (dor / solidão / paixão / loucura etc) através da manipulação dos fragmentos da história dentro das técnicas de escritura, dos elementos filmicos e demais processos de forma a moldar um todo coeso e coerente?”

É incrível perceber que esses meus questionamentos de um ano atrás acabaram por pautar o meu caminho até a posterior descoberta do processo seletivo para o curso de mestrado em Escrita Criativa, mais tarde para a inscrição no módulo à distância e finalmente ao processo de seleção propriamente dito, cujo resultado me trouxe a Porto Alegre. E agora vejo essas mesmas questões enunciadas e encaminhadas na aula de hoje, de uma forma didática, límpida, elucidativa.

O Assis nos apresenta duas formas básicas de surgimento de uma ideia para o romance: o “big-bang” e a “geleia geral”. No “big-bang”, ela se apresenta originalmente difusa, mas precisa. O que significa dizer que é uma espécie de *insight* cuja forma é bastante clara, mas que ainda carece de elaborações mais sofisticadas e um trato conceitual mais definido. Na “geleia geral”, há uma espécie de névoa ou ainda um conjunto de diversos pensamentos, conceitos, temas ou mesmo assuntos afins que sugere um algo a ser escrito e que se organiza e se encaminha para uma sistematização.

Refazer o caminho de volta para recuperar esse momento inicial (no caso do “big-bang”) ou o instante em que a ideia, imersa na geleia geral, tomou uma forma distinta é o que vai dar o sentido do romance e, conseqüentemente, organizar a obra como um todo orgânico. É algo como uma metodologia do romance: a origem dessa ideia é que vai determinar que tipo de organismo dará forma à obra, como ela se estruturará e, por fim, sua unidade de conflito. Inicia-se por um processo conotativo (indutivo) e passa-se a um processo denotativo

(dedutivo). O núcleo desse big-bang ou dessa geleia geral determinante para que exista uma história será a personagem.

Tudo isso me levou a recuperar, na medida do possível, na memória e nas exaustivas anotações que fiz ao longo dos últimos anos, as etapas pelas quais a ideia da história de “Dama em Cetim” passou desde o momento em que aquela primeira cena – a de Marcos despertando e encontrando a inscrição no espelho ao som de *I'm a fool to want you* – fixou-se na minha mente, vinda não se sabe de onde. Depois da aula, já em casa, é que escavei mais a fundo para me dar conta de que aquela primeira cena veio a reboque de tantas informações gravadas na mente em decorrência das filmagens do documentário sobre Fujika di Halliday, em que eu, Tao e Anderson andávamos à época envolvidos e que gerou um piloto para concorrência ao edital da Petrobras para financiamento de sua produção.

Decidi, por conta disso, começar a relatar com o máximo de detalhamento possível as circunstâncias que possibilitaram não só o encontro com Fujika, mas a própria ideia do documentário, a escritura do roteiro e as histórias contadas por ela, sobretudo a da separação da atriz Maria Félix do compositor Agustín Lara, que possivelmente deu origem à cena inicial de “Dama em Cetim”. Vou aproveitar também para trazer do Rio todo o material referente ao documentário, o roteiro e tudo o mais, as fichas de cenas do roteiro do filme “Dama em Cetim” e o caderno onde anotei os estudos sobre as personagens, biografias, trama e subtrama, definições de cenas, encadeamento de acontecimentos, divisão em atos, esboço de temas, “ideias governantes” e toda a esquemática baseada na “Jornada do Herói”.

24.03.2016

Retornei ao trabalho depois de alguns dias às voltas com as disciplinas do curso. Expandi a lista de descrição de personagens, incluindo informações sobre a tia de Marcos e também sobre Fujika. Ainda não estou bem certo se vou me dedicar à campanha de escrita (embora continue tomando notas) ou ao trabalho teórico.

Penso em mostrar ao Assis o livro do Vogler (*A Jornada do Escritor*) e o do McKee (*Story*). Penso em partir de uma síntese esquemática da utilização das duas obras como suporte ao método da composição do roteiro e, posteriormente, ao trabalho de ficção. Algo como uma obra de ficção que partiu de uma ideia anteriormente concebida para a linguagem cinematográfica: um percurso às avessas. Pode ser bastante interessante! Acho mesmo que pode ser útil no tocante à tendência atual dos novelistas/romancistas de contar e não mostrar (o famoso MOSTRE, não conte). Como mostrar, por exemplo, a história pregressa de Edvaldo? E a de Marcos? Em que momento trazer à tona a exposição dessas intimidades, desse passado?

Caso decida fazer sobre o processo de composição, posso igualmente citar a importância desses dois livros na composição da obra e ilustrar com os passos dados para a criação das personagens, a definição dos temas, seleção de cenas etc.

28.03.2016

Aula do Assis: hoje ele continuou a falar da personagem como portadora do conflito que vai mover toda a trama e de como relacionar esses elementos com a história. Henry James: *character is plot*. Construção de pontos de interseção entre a personagem/seu conflito com os eventos, numa estrutura cíclica de repetição canônica.

Depois da aula, revisei todas as anotações antigas sobre as personagens e tentei responder às perguntas deixadas pelo Assis num exercício, ao final do último encontro. Descobri, com alegria, que já respondera a maioria delas (senão todas), o que me dá uma excelente margem de vantagem para a preparação do romance/novela. Por falar em preparação do romance, indiquei os dois volumes de mesmo nome, do Barthes, para o Gabriel, pois acho que têm a ver com o projeto dele. Aproveitei e trouxe os livros comigo, do Rio.

Revisei as anotações passadas para os arquivos de computador para adequá-las a um formato padronizado para envio ao Assis e vi o quanto a ideia evoluiu ao longo do tempo, ao notar muitas discrepâncias entre as versões descritas para diversas cenas e as formas que elas adquiriram posteriormente. Algumas sofreram modificação na ordem do primeiro acabamento do roteiro e outras foram sensivelmente alteradas na sua concepção.

29.03.2016

Finalizei o trabalho de adequação do material para envio ao Assis, para a nossa reunião de amanhã. O que chamei de “argumento”, que, na verdade, é um resumo de 4 páginas da trama e seus desdobramentos, foi razoavelmente alterado a fim de oferecer uma melhor qualidade nas descrições de certas passagens e transições.

Toda a parte a respeito da trama e das personagens foi severamente ampliada para dar conta das nuances de relações entre elas, de suas motivações e trajetórias dentro do desenvolvimento da história. Incluí uma sequência de tópicos com as minhas reflexões sobre o que é importante na temática ou na construção dos significados da obra. Logo depois, adicionei também a ordem cronológica linear das cenas. Mande tudo por e-mail para ele, com a informação de que estou trabalhando na estruturação do trabalho teórico, mas que ainda não me decidi se vou orientá-lo para o formato acadêmico clássico ou se vou seguir a estrutura “campanha de escrita”.

Como já disse, penso em escrever algo que tenha a ver com os livros do Vogler e do McKee. Esses dois autores me deram muitos subsídios para entender o processo de construção dramática tendo em vista o produto final enquanto obra cinematográfica, ou seja, na sua estruturação cênica.

Portanto, a pergunta seria: o que mudar para que a obra adquira uma feição literária? Qual é a transposição que deve ser feita? Que tom adotar? Pensei também em, talvez, lançar mão do “La dramaturgie”, do Yves Lavandier. Vou ver com a Juliana se ela consegue para mim uma cópia do livro.

30.03.2016

Assis me mandou um e-mail ontem cancelando nosso encontro de hoje porque não esperava que o volume de material enviado fosse tão “robusto” e necessita, portanto, de um prazo mais dilatado para ler tudo com a calma e atenção merecidas.

Aproveito o hiato para dar continuidade às notas preliminares à campanha de escrita, nas quais vou recuperando com um nível maior de detalhamento o percurso traçado pela ideia de “Dama em Cetim”, desde a sua origem até a atual fase de preparação do romance. Identifiquei dois eventos distintos que certamente foram gestadores da ideia tal qual ela se me apresentou mais tarde, na forma da primeira cena do roteiro / projeto de novela: o momento em que Billie Holiday entrou na minha vida (cena que devo incluir no livro) e todo o processo

de elaboração e execução do projeto de documentário sobre Fujika di Halliday, durante o qual ela me contou a história do bilhete de Maria Félix para Agustín Lara, com a célebre frase: *Me voy. Maria*.

A partir desses dois elementos, começo a desfiar a cadeia de eventos, ideias, desdobramentos e experimentações que me possibilitou definir o perfil das personagens, suas motivações e conflitos e encontrar o fio da meada para a trama. Vou tentar avançar o quanto puder para mostrar esse material ao Assis na próxima reunião.

31.03.2016

Durante o intervalo da Oficina de Criação Literária, o Assis marcou comigo nova data para nossa reunião de orientação: terça-feira, 5/04. Até lá acredito que consiga pelo menos esboçar uma prévia das notas preliminares a respeito do processo de surgimento e elaboração da ideia de “Dama em Cetim”, nos moldes necessários ao registro da “campanha de escrita”.

Na oficina, sob o tópico “Conhecendo melhor a personagem”, foram elencadas 7 perguntas a fim de detalhar melhor a caracterização. Encontrar a voz da personagem. Mais uma vez fiquei feliz em observar que, ao seguir os métodos descritos nos livros do McKee e do Vogler, eu já havia definido para Marcos praticamente todas as questões íntimas com as quais ele precisará se confrontar para mover-se adiante na história e em seus conflitos.

5.04.2016

Reunião com o Assis. Consegui enviar ontem o que já consegui adiantar sobre as notas preliminares e ele considerou que elas representam um conjunto anterior ao da campanha de escrita em si, uma espécie de prefácio, uma vez que se constituem de um material previamente elaborado e que me possibilitou chegar até aqui com uma ideia muito precisa e amarrada daquilo que quero contar.

Essa foi a impressão dele após ler tudo o que enviei, o argumento, a descrição da trama e personagens, ordem das cenas, orientações temáticas: a de que o trabalho já se encontra numa fase bastante amadurecida da ideia original e que já não há mais necessidade de preparação alguma. Agora é iniciar o procedimento de escritura.

Conversamos sobre a estrutura *in media res* e de como ela permite apresentar a história num momento crucial para a personagem e, depois, ir recuperando todos os acontecimentos progressos para, só então, avançar aos eventos decisivos. Entre outros conselhos, ele me chamou a atenção para a formatação inadequada do texto já produzido, especificamente no que diz respeito ao espaço simples entre as linhas, alertou-me para o excesso de adjetivações e, em resposta às minhas indagações sobre como encontrar o tom para estabelecer a narrativa, disse-me que isso é algo que vai se estabelecer de forma natural. Deu-me exemplos do seu mais recente trabalho, em fase final de revisões, e leu alguns trechos que me deram pistas sobre a forma de abordar a narrativa e ditar o meu próprio tom de escritura.

Conversamos ainda sobre alguns aspectos da história e ele me alertou sobre o perigo de me concentrar demais na figura de Billie e, com isso, ofuscar a de Marcos, o verdadeiro protagonista. Tratei de estabelecer que Billie será trazida à narrativa especificamente em três momentos: quando Marcos é apresentado, quando, então, ela tem a função de estabelecer o *mood*, o clima da confusão sentimental do protagonista; quando Marcos se traveste para a cena da boate, quando ocorre uma espécie de fusão entre ídolo e admirador; e, por fim, ao final, quando Edvaldo dubla Loverman para Marcos, vingando-se por ele ter levado Isa à

boate. Há uma gradação aí a ser explorada: a cada vez que Billie “aparece”, sua assume um significado diferente que vai guiar essa jornada de autoconhecimento de Marcos.

15.04.2016

Débora Ferraz no *Literatura Daqui*. O seu *Enquanto Deus não está olhando* é sobre a busca do pai, um tema bem recorrente na literatura. A protagonista tenta elaborar o luto pela morte do pai, enquanto resolve diversas questões íntimas e tenta lidar com o cotidiano com a complicada tarefa de amadurecer quando não se foi preparada para tal.

Penso em Marcos e no quanto ele também se volta para a busca do pai, ainda que ele não se dê conta disso. Marcos está voltado para a mãe, sente falta da mãe, é obcecado por ela em grande parte porque tudo o que sabe sobre o pai está envolto na névoa indistinta do que lhe contaram: não suportou a doença e morte da mulher e simplesmente foi-se embora, deixando o filho aos cuidados da tia-avó. No fundo, sente vergonha desse pai covarde que o abandonou. Não quer ouvir falar dele, varre a sua lembrança para debaixo do tapete porque é mais digno enaltecer a loucura da mãe, colocá-la num patamar sobre-humano e martirizar-se por tabela.

Imagino que, aos poucos, com o desenrolar dos acontecimentos da trama, a ajuda de Edvaldo e a compreensão de tudo o que se sucede com eles, Marcos dê-se conta de que é preciso se distanciar dessa polarização em torno da figura materna para investigar-se mais a fundo, entender as solicitações do mundo real em detrimento do que a fantasia elaborada pela sua mente sempre lhe ditou. O famoso canto da sereia. A figura do pai está no mundo real, ao alcance das mãos, principalmente após a descoberta das cartas, depois que a tia falece. Marcos se recusa a esse encontro até o fim, quando se depara com a figura de Edvaldo sendo molestado moralmente pelo próprio pai e suportando aquilo como se fosse a única coisa digna a se fazer. Ainda assim, no desfecho da trama, é o pai que vai até ele, no hospital.

23.04.2016

Voltando do Rio. Não consegui escrever nada por lá, mas tirei fotos da organização das cenas de *Dama em Cetim* em cartões, técnica utilizada para a construção do roteiro no filme. Essa questão do roteiro anda rondando a minha cabeça. Estou trilhando o caminho inverso: do roteiro (ainda não filmado) para o romance, quando, naturalmente, muitos roteiros partem da adaptação de uma obra literária. A questão é: como fazê-lo?

É interessante observar, por exemplo, o caso da música de Billie. Enquanto, no roteiro, ela segue sempre como pano de fundo para os estados emocionais de Marcos, até mesmo quando ele vive a sua fase “feliz” com Isa, no romance esse recurso se perde completamente. Não é possível transcrever o som da canção para o papel, nem quando se copia a letra da canção. Resulta numa técnica inútil e numa armadilha para chatear o leitor, que é bem capaz de parar a leitura para procurar a música no Youtube. Como resolver isso?

No caso das letras, decidi que os títulos dos capítulos serão um trecho de alguma canção significativa para aquele determinado momento. Assim, evito ter que citá-la na narrativa. Mas aí me pergunto: isso não dilui a presença de Billie no romance? Afinal de contas é ela a *Lady in Satin*, a dama em cetim. Mas aí me vem à cabeça o alerta do Assis sobre o perigo da figura de Billie sobrepujar-se aos demais e descubro que a resposta já está dada: apesar de estar constantemente citada em pequenos elementos ao longo da trama, ela ressurge em três momentos cruciais:

- Quando Marcos é apresentado – ou seja, ela é o seu ídolo;
- Quando Marcos se traveste – ou seja, quando ele se funde ao ídolo;
- Quando Edvaldo dubla *Loverman* para Marcos – ou seja, quando o ídolo se volta contra o adorador.

Acho que apenas nas duas últimas aparições é que será preciso situar o leitor quanto ao conteúdo das letras, primordial para que ele compreenda o significado da cena. Quando Marcos se traveste, é *God bless the child* que está na trilha sonora, ou seja, “Deus abençoe a criança que se vira sozinha”, uma espécie de conselho e de mote para o que ele vive naquele instante: após ter se exposto perante Isa, acaba sendo surrado pelo namorado da moça.

Quando Edvaldo dubla *Loverman* diretamente para Marcos, que assiste ao show acompanhado por Isa, é novamente significativo. Ele está idealizando o seu grande amor, o homem da sua vida, e pergunta-se: *Loverman, oh where can you be?* Aquilo tem um efeito devastador em Marcos e conseqüentemente em Isa, que se sente humilhada.

9.05.2016

Assis define que o trabalho final de sua disciplina poderá versar sobre o processo de criação do projeto individual dos alunos, o que me deixa plenamente confortável para seguir por essa seara, em vez de escolher um dos 11 romances por ele propostos e analisar a sua construção sob o prisma de qualquer uma das categorias conceituadas nas aulas: personagem, narrador, tempo, espaço etc.

Isso me leva de volta à questão da construção de um projeto de romance (ou novela) a partir de um roteiro cinematográfico já elaborado, apesar de não filmado. As características de cada concepção e suas dificuldades técnicas, uma vez que um filme parte igualmente do projeto de uma obra, o roteiro, mas que se constrói essencialmente sobre suas características visuais e sonoras, ao passo que o romance amplia a possibilidade do mergulho na subjetividade.

Os prós e contras dessas plataformas (ou ainda desses códigos) me instigam a relatar as dificuldades que estou encontrando e, conseqüentemente, a pesquisar as saídas para cada uma delas.

APÊNDICE B – Roteiro do projeto de documentário sobre Fujika di Halliday – Versão
finalizada e gravada em arquivo Final Draft em 23.04.2010

QUARTO - INT. - DIA

Detalhes da superfície de uma penteadeira: produtos de maquiagem, pós, cremes, lápis para pintura, pentes, escovas etc. Uma peruca pousada sobre uma cabeça artificial.

Mão de homem, magra e envelhecida, com as unhas pintadas, avança para pegar um batom. Quando ela se afasta, vê-se, escrita no espelho da penteadeira, a frase: Que culpa tenho eu de ser feliz?

(créditos)

No espelho surge, desfocada, sem forma, difusa, a imagem de uma pessoa.

FUJIKI (V.O.)
(cantarolando)

Que culpa tenho eu de ser
feliz? / Não vou ficar por aí
gemendo e chorando nesse vale
de lágrimas / Eu nasci porque
quis...

Segurando firme o batom, com movimentos precisos, sensuais, ritmados, a mão delinea o contorno da boca e a preenche de cor vermelha.

Aos poucos, enquanto se ouve o cantarolar da música, revela-se o ambiente nos detalhes de um quarto simples: a colcha da cama (feita ou desfeita), a porta do guarda-roupa, um par de chinelos, no chão, ao lado de um par de sapatos brilhantes de salto alto, um robe de dormir, as gavetas da penteadeira entreabertas e, finalmente, um vestido de noite, pendurado num cabide.

BOATE - INT. - NOITE

O centro do palco é dominado pela figura de FUJIKI DI HALLIDAY - "uma artista de comédia performática", como ela própria se intitula, 65 anos, negra, travesti - iluminada por um foco intenso de luz enquanto se apresenta.

Fujika em seu habitat: o palco. Trechos dos seus monólogos cômicos e as reações da platéia. Ela dubla um número musical. Mais reações da platéia e a interação de Fujika com o público.

BOATE - INT. - DIA

O palco vazio, luzes apagadas, tendo no centro apenas uma cadeira. A boate sem a pulsação da vida noturna.

FUJIKÁ (V.O.)

Meu nome? Qual deles você quer?

CASA DE FUJIKÁ - INT. - DIA

Fujika na SALA de sua casa, em Olaria, subúrbio do Rio de Janeiro.

Quadros, móveis, objetos de decoração, animais de estimação, uma cortina, a luz do dia que entra pela janela... detalhes que compõem o ambiente, ao mesmo tempo em que revelam a personalidade de Fujika.

FUJIKÁ

Meu nome é Henrique de
Halliday...

Fujika conta as suas origens, as origens do nome e a ascendência inglesa do pai/avô. A "maneira Fujika de ser" é apresentada pela explicação da adoção do nome artístico.

RUA - EXT. - DIA

Centro do Rio de Janeiro, Rua do Resende. Fujika Chega à TURMA OK para iniciar a preparação para seu show. Fujika caminhando pela rua, "desmontada" (ainda como Henrique?), à luz dura da tarde. Ela se aproxima da entrada do sobrado e começa a subir as escadas que dão acesso à boate.

BOATE - INT. DIA

HALL DE ENTRADA da TURMA OK. A luz da tarde entra pelas sacadas do sobrado enquanto Fujika chega. Contraste entre a claridade do dia e o ambiente escuro da boate ainda sem a iluminação de show.

Fujika se dirige ao camarim, passando pelo SALÃO PRINCIPAL da boate, onde fica o palco e o bar. Mesas e cadeiras empilhadas, palco vazio. As sombras são cada vez mais profundas e vai se perdendo lentamente o contato com a claridade do dia.

Fujika se embrenha ainda mais na escuridão da boate, atravessando PORTAS, cruzando CORREDORES e subindo ESCADAS até chegar ao CAMARIM.

CAMARIM - INT. - DIA/NOITE

Ato I: correspondência aos versos da primeira estrofe da música de Rita Lee (Que culpa tenho eu de ser feliz? / Não vou ficar por aí / Gemendo e chorando nesse vale de lágrimas / Eu nasci porque quis), em que Fujika afirma a identidade tanto pessoal quanto artística e a luta constante para se impor diante dos interditos da sociedade conservadora.

(Henrique) ... se transforma em Fujika. Fujika se define. A "maneira Fujika de ser" se constrói com a maquiagem, os acessórios, o brilho, a vestimenta.

Aos poucos o personagem vai surgindo e, com ele, questões essenciais como a construção da identidade, a dualidade homem/mulher, a conciliação dos opostos (e complementares) num só corpo.

INSERT: mais cenas de Fujika no palco e de seus números.

CASA DE FUJIKI - INT. - DIA

Álbuns de fotografias, quadros, recortes de jornal, reminiscências, anos dourados. As mãos de Fujika passeiam pelas fotos, carinhosamente, enquanto ela fala de sua carreira.

Ídolos, inspirações, modelos. Fujika fala de si mesma quando fala das grandes divas nas quais se inspirou. Volta à infância, o *glamour* da era do rádio e das cantoras que povoavam o imaginário do público.

INSERT: Imagens de arquivo, fotos, capas de revistas e/ou livros de biografias de cantoras da era do rádio e outras grandes inspirações de Fujika (Carmen Miranda, Linda Batista, Ângela Maria, Maysa, Marlene Dietrich, Edith Piaf, Dalida, Shirley Bassey, Barbra Streisand, Eartha Kitt).

O início de carreira. Fujika fala de todo o processo pessoal que a levou a assumir essa identidade artística, o prazer e a recompensa desse processo e também de todo o tipo de dificuldades que ele implica.

QUARTO - INT. - DIA

Ato II: correspondência aos versos da segunda estrofe da música de Rita Lee (Me apaixono fácil / Quando sinto meu peito incendiar / Brigando e fazendo amor com Deus e o diabo / Em qualquer lugar).

O espaço do afeto e da intimidade: a cama, a colcha, os travesseiros, uma camisola. Fujika fala dos amores, da descoberta da sexualidade e do sexo e de temas delicados como repressão, preconceito, violência, prostituição.

CASA DE FUJIKI - INT. - DIA

Ainda sob o domínio da afetividade: a casa. Na COZINHA, um café ainda fumegante é servido e a fumaça se eleva no ar. A geladeira, a mesa, louças e talheres. O espaço do dia-a-dia. Fujika fala da família, dos pais.

RUA - EXT. - DIA

Ruas de Olaria, bairro onde Fujika mora. Moradores, crianças, estabelecimentos comerciais, o vai-e-vem do trânsito, as calçadas e casas típicas do subúrbio. Fujika fala da infância,

em Recife, da escola, da formação, enquanto caminha pelas ruas do bairro.

QUARTO - INT. - DIA

Ato III: correspondência aos versos da terceira estrofe da música de Rita Lee (Então vá! Diga ao povo que fico / Dançando na chuva, cantando na rua / A música sempre me dá um motivo a mais / Pra viver em paz).

Novamente o espaço da intimidade, das confissões: o quarto.

Fujika fala da solidão, velhice, morte, da perda do companheiro há cerca de um ano e dos planos para o futuro, enquanto, no espelho, a imagem disforme da CENA 1 vai lentamente entrando em foco, revelando o seu rosto por inteiro.

INSERT: detalhe do espelho. Onde estava escrito, no início, "Que culpa tenho eu de ser feliz?", agora lê-se: "Diga ao povo que fico". Sobreposto à frase, o rosto de Fujika, ativo e sereno.

CAMARIM - INT. - NOITE

Rosto de Fujika diante do espelho do camarim. Ela termina de se aprontar e dá os últimos retoques na roupa, na maquiagem. Mira-se e aprova a transformação.

BOATE - INT. - NOITE

Percurso inverso ao realizado na CENA 6: Fujika agora percorre os mesmos CORREDORES, desce ESCADAS, atravessa PORTAS e se posiciona na COXIA, esperando o momento de ser anunciada no palco.

Da claridade do camarim novamente para as penumbras da boate, que agora, no entanto, já apresenta indícios da sua vida pulsante: as luzes artificiais dos refletores e os sons do público.

Fujika se prepara para entrar no palco. Nervosismo, apreensão. Fora da coxia, os sons da boate e do Mestre de Cerimônias que a anuncia.

Fujika entra no PALCO e é recebida pelo público, enquanto a última estrofe da música de Rita Lee é ouvida na gravação de Marília Gabriela. Ela agradece os aplausos do público e faz uma reverência.

FIM

APÊNDICE C – Expansão das biografias rede de relações entre as personagens principais de
Dama em cetim

1) Marcos

Marcos é jovem, tem cerca de 25 anos, cabelos e olhos castanhos, magro, estatura mediana. É um tipo comum, introspectivo, com um certo ar triste no semblante. Pode perfeitamente se misturar à multidão de uma grande cidade sem se distinguir entre os demais.

Nasceu no interior paulista, mas veio para o Rio de Janeiro ainda muito criança quando sua mãe, acometida de loucura, foi internada num sanatório de onde não mais saiu, vindo a morrer pouco tempo depois. Antes mesmo da mãe de Marcos morrer, o pai entregou o menino aos cuidados de uma tia da esposa que, com bastante dificuldade, cuidou dele até a idade adulta. Anos depois tentou reatar contato com o rapaz, no que foi impedido de fazê-lo pela tia de Marcos sem que este jamais soubesse.

Desde muito cedo Marcos teve de trabalhar para ajudar no próprio sustento e na própria educação. Conseguiu se formar e entrar na faculdade de Filosofia, onde trabalha em meio-expediente na livraria para ajudar na renda. Também dá aulas particulares de inglês, que o ajudam a pagar o aluguel do pequeno apartamento em que vive, no centro da cidade. O dinheiro que sobra é gasto na única de suas extravagâncias: a música. Desde muito cedo apaixonado por jazz, descobre em Billie Holiday a sua musa e em cuja vida se inspira por diversos momentos para viver as suas histórias de amor e decepção.

Marcos é órfão. Perdeu pai e mãe cedo demais e isso certamente influenciou sua personalidade melancólica e introspectiva. Como consequência, tem uma dificuldade absurda de lidar com o sexo feminino e retardou o quanto pôde, através dos estudos e do trabalho, qualquer tipo de contato maior com as mulheres até que conhece Isa, aluna da mesma faculdade que ele frequenta.

2) Edvaldo/Desiré

Tem cerca de 22, 23 anos, magro, estatura mediana, traços de origens nordestinas, olhos castanhos e cabelos curtíssimos da mesma cor.

Edvaldo é Desiré, uma *Drag queen* que se apresenta regularmente numa boate do centro da cidade, dublando canções de algumas de suas cantoras preferidas. Apesar dos traços delicados, do corpo franzino e um tanto feminino, Edvaldo não é propriamente afeminado, a não ser quando a circunstância ou o personagem que veste no palco exigem.

Sua origem é humilde e a instrução formal média. É oriundo de uma família nordestina cujo pai veio para o Rio de Janeiro ganhar a vida e trouxe consigo mulher e filhos. Foi educado com uma rigidez que só aumentou quando os pais notaram que Edvaldo era “diferente”. A tentativa da família de consertar o que estava fora de lugar no garoto o levou a freqüentar a mesma igreja evangélica que os pais, o que só aumentou a sua confusão. A situação foi ainda mais agravada pelo alcoolismo do pai, que se tornava extremamente

violento quando bêbado. Sem poder encontrar conforto na figura da mãe, extremamente submissa, Edvaldo cresceu com noções deturpadas sobre amor, sexo, religião e identidade.

Quando atingiu a idade de poder trabalhar, o pai passou a levá-lo consigo para as empreitadas nas quais trabalhava como mestre de obras. Durante algum tempo Edvaldo tentou se adaptar ao serviço, sem grande sucesso. Os colegas de trabalho percebiam a inclinação homossexual do rapaz e passaram a assediá-lo, não demorando muito para que ele tivesse suas primeiras experiências. Numa delas, foi apanhado pelo pai que, corroído pela vergonha, acabou por expulsar o rapaz de casa.

Com 18 anos e sozinho no mundo, Edvaldo fez de tudo um pouco em suas tentativas de sobrevivência, inclusive pequenos roubos e furtos e serviços de michê. Acabou conhecendo uma bicha velha que o acolheu e o ensinou tudo sobre cabelo e maquiagem. Edvaldo conheceu as boates de drags e se encantou pelo palco, tornando-se Desiré. Com a morte do seu protetor, Edvaldo se viu sozinho novamente e, paralelo às apresentações nas boates, teve de voltar a fazer programas nas ruas para pagar o aluguel de um quatinho no centro da cidade.

É ele que vai, numa noite, ajudará Marcos durante uma de suas crises de dor de cabeça ao levá-lo para dentro da boate onde se apresenta para que seja socorrido. A partir daí surge um interesse que os aproximará inicialmente em torno da cantora Billie Holiday e que mais tarde se transformará em amizade. Depois de ter sofrido uma brutal agressão física, Edvaldo acaba por refugiar-se no apartamento de Marcos, onde permanece por algum tempo. Durante sua recuperação, ele e Marcos se conhecem melhor e trocam experiências sobre suas vidas, o que fortalece sobremaneira o elo de amizade entre eles. Edvaldo descobre-se apaixonado pelo amigo, que, no entanto, não consegue tirar Isa do coração.

O reatamento do romance de Marcos e Isa promoverá uma mudança radical na relação entre eles, que serão obrigados a escolher de que lado ficar.

3) Isa

Moça de classe média, cerca de 20 anos, estudante de Letras, meio Patricinha, meio intelectual, Isa se esconde atrás desse charme de menina descolada, moderna, culturalmente antenada e enturmada com as tribos de sua geração.

Isa mantém um namoro com Henrique, estudante de Engenharia, porém tem plena consciência do seu poder de sedução e isso faz com que se torne caprichosa e volúvel. Envolve-se com Marcos e fica a par de uma parte do seu passado, a história conturbada dos seus pais, a doença e morte da mãe. À medida em que se envolve, Isa experimenta o gosto de ter alguém completamente em suas mãos, alguém que a venera e a adora de uma forma não muito convencional, e, por isso, começa a jogar com esse poder, causando uma dependência em Marcos.

A situação descamba para crises e cenas de ciúmes de Marcos, que não aguenta ter que dividir Isa com Henrique. Nesse processo, Isa toma contato com as terríveis dores de cabeça que afligem Marcos de tempos em tempos e que fazem com que ele tema estar enlouquecendo, como a própria mãe. A dependência que Isa causa em Marcos começa a cobrar um preço alto e a moça acaba por não segurar a barra. Marcos torna-se agressivo, violento e Isa, com medo, mente para ele, dizendo que teria terminado com Henrique.

A partir daí o comportamento de Isa sofre uma mudança radical. Ela já não se mostra muito disponível para Marcos, reluta em estar com ele, arranja mil desculpas e os seus “sumiços” passam a ficar frequentes, o que provoca dúvidas terríveis em Marcos. Os ciúmes aumentam e as crises descambam para uma violência crescente, até que Isa resolve abandonar Marcos.

Com o desenrolar dos acontecimentos, Isa a princípio foge de Marcos até o dia em que ele é surrado por Henrique. Depois disso ela resolve terminar com o namorado e procurar novamente Marcos. Porém, ela se surpreende ao encontrar Edvaldo/Desiré dividindo o apartamento com ele. Ingressando num triângulo amoroso muito duvidoso, Isa percebe que a ligação entre Edvaldo e Marcos é muito forte e decide tomar o seu lugar nessa história. Passa a pressionar o rapaz a se livrar daquele intruso. O clima é cada vez mais pesado, até o momento em que Isa percebe finalmente que Marcos não tem coragem de decidir entre ela e Edvaldo. Isa mostra a sua verdadeira face, diz coisas terríveis a Marcos e o abandona definitivamente.

4) Lourdes

Tem cerca de 70 a 75 anos, é tia-avó de Marcos e, portanto, tia da mãe do rapaz. Solteirona, sem filhos, tinha uma verdadeira adoração pela sobrinha e naturalmente sofreu bastante ao acompanhar a evolução de sua condição de saúde, que a levou à loucura. Lourdes igualmente não perdoa o pai de Marcos por não ter suportado a doença e morte da esposa e desaparecido logo em seguida, deixando o menino aos seus cuidados. Por conta disso, por vezes insinua que o verdadeiro culpado pela enfermidade da sobrinha é o próprio pai de Marcos. E vai além: sugere que ela tenha, na verdade, cometido suicídio.

Após a morte da sobrinha, Lourdes cuidou sozinha de Marcos e o trouxe para o Rio de Janeiro, com a intenção de criá-lo longe do pai. Ao longo dos anos, conseguiu frustrar todas as tentativas de reencontro dos dois e guarda a correspondência trocada com o pai de Marcos. Quando Isa aparece na vida de Marcos, Lourdes nota as mudanças e percebe também o agravamento das dores de cabeça do rapaz. A amizade com Edvaldo aguça a curiosidade de Marcos sobre a história da mãe e sobre o pai, o que a deixa um tanto desconfiada e na defensiva.

5) Fujika di Halliday

Travesti, nordestina, 65 anos. É o contraponto humorístico em meio ao drama vivido pelas demais personagens. Seu mote está expresso na música que dubla em seus shows (*Que culpa tenho eu de ser feliz?*) e oferece a percepção de que é possível, mesmo contra todas as adversidades, buscar a gênese da felicidade. Fujika é engraçada, debochada mas, ao mesmo tempo, exerce com inteligência uma autoridade conquistada através de todas as barras pesadas que já passou na vida. Acumula sabedoria e uma dose de bondade que se exprimem na forma como cuida e aconselha Desiré, como acolhe Marcos e como o apresenta ao mundo da boate, fazendo com que ele amplie suas percepções sobre a natureza das relações entre as pessoas.

APÊNDICE D – Esboço de argumento reunindo todos os eventos da história na ordem de apresentação no roteiro

Um cabaret tradicional americano dos anos 40. Atmosfera enfumaçada, mesas pequenas e quase coladas umas às outras exibem os clientes que fumam, conversam, riem, enquanto garçons se esgueiram entre elas, atendendo a pedidos, enquanto um trio ou quarteto de jazz se apresenta num palco minúsculo. Sentada num dos bancos altos, enfileirados ao longo de um balcão, no qual um barman prepara drinques, vê-se uma mulher. De costas, apenas o que se vê são os detalhes de suas costas que aparecem num vestido longo, de noite, as luvas que cobrem metade dos braços e a fumaça do cigarro que ela, de quando em quando, traga e lança em longas baforadas. Aos poucos a figura se revela: é Billie Holiday.

MARCOS

Eu te conheci há muito tempo, muito antes mesmo de saber o que era sofrer por amor. Você se lembra?

Billie Holiday levanta-se para cantar *I'm a fool to want you*, enquanto a voz off de Marcos conta como a conheceu, numa tarde em que matava aula numa loja de discos. Depois dessa introdução, uma espécie de diapasão, de sonho, a primeira cena de Marcos vai encontrá-lo acordando numa manhã, em seu apartamento no centro do Rio, sobrevivente de uma ressaca fenomenal. Barba por fazer, aspecto deplorável, Marcos consegue se arrastar para fora da cama e caminhar até o banheiro, onde, no espelho, lê-se a inscrição: “Acabou. Não me procura mais”.

A partir daí tem-se uma visão do período anterior na vida de Marcos, o seu “mundo em equilíbrio”: estudante de filosofia, ele trabalha nas horas vagas numa livraria instalada dentro da própria faculdade. Com o que ganha na livraria, e com as aulas de inglês que dá em casa, Marcos paga o aluguel do apartamento em que vive, num prédio antigo do centro, e mantém suas pequenas extravagâncias: a compra de CDs de jazz, em especial de Billie Holiday. Órfão de mãe, Marcos tem apenas a presença de uma tia, a quem visita regularmente e que é a guardiã dos segredos da família.

Marcos conhece Isa, estudante de Letras da mesma faculdade, quando, num dia, ela procura por um livro de poesias. Marcos flerta com a moça, sugere um outro livro de poesias e discretamente anota seu telefone no marcador de brinde que coloca entre as páginas do livro

de Isa. Quando a moça sai da livraria, Marcos a vê com um outro rapaz, Henrique, seu namorado.

Isa acaba cedendo às investidas de Marcos e os dois se encontram fora do ambiente de faculdade. Aos poucos se envolvem e engatam um romance. Isa passa a conhecer as fragilidades de Marcos, suas inseguranças e as estranhas crises de dor de cabeça que o acometem de tempos em tempos. Entusiasmado com o namoro, no início, Marcos percebe que Isa reluta em deixar o namorado para assumir seu romance com ele. Uma noite em que Isa faz menção de voltar para casa, Marcos argumenta com ela e expõe seus ciúmes. Os dois discutem. Ocorre a 1ª crise de dor de cabeça e Isa permanece no apartamento para cuidar de Marcos. Com o passar do tempo, ele desenvolve um ciúme cada vez mais crescente e paranoico em relação à moça e esse sentimento acaba descambando para a violência. Amedrontada, Isa, a princípio, tenta convencer Marcos de que não há mais nada entre ela e Henrique, mas acaba fugindo dele, quando percebe que a situação está fora de controle.

Completamente arrasado com o término do namoro, Marcos entra numa espiral de auto piedade e destruição, passa a beber e a ouvir ainda mais as canções tristes de Billie. Seu rendimento na faculdade cai vertiginosamente e ele acaba perdendo o emprego. Ato contínuo, humilha-se publicamente ao se deparar com as recusas de Isa às suas tentativas frustradas de reaproximação.

Uma noite, ao tentar voltar para casa, depois de passar a tarde bebendo num bar do centro da cidade, Marcos tem outra forte crise de dor de cabeça. Ao passar diante de um velho sobrado numa ruela do centro, é ajudado por uma mulher, que o leva para dentro do prédio. Lá, Marcos percebe que a mulher, Desiré (na verdade um homem, Edvaldo) é uma *drag queen* que trabalha numa boate gay, fazendo números de dublagem. Marcos se vê rodeado pelos mais diferentes personagens da boate: o/a gerente resmungona, a velha transformista caricata e engraçada, a garçonete/recepcionista, os *go-go boys*, os *barmen* gostosões e os frequentadores dos mais diversos tipos e origens. Desiré ajuda Marcos a se recuperar, mas o trata com desconfiança e distanciamento, assim como as demais colegas, com exceção de Fujika di Halliday, que parece ter simpatizado com ele desde o princípio. Marcos chama a atenção para a semelhança de nome entre Fujika e seu grande ídolo, Billie.

A partir daí, embora a princípio não admita, Marcos se vê intrigado pelo universo com o qual travou conhecimento. Tendo arrumado emprego numa outra livraria, num *shopping*, Marcos se depara, um dia, com Edvaldo que, à luz do dia, sem qualquer maquiagem, aparece para comprar uma biografia de Billie. Marcos promete emprestar o livro ao rapaz e cumpre

sua promessa, ao retornar à boate com um exemplar, dias depois. Numa conversa, Desiré/Edvaldo manifesta o desejo de conhecer as músicas de Billie e Marcos lhe promete gravar um CD.

No dia em que retorna para entregar o CD, Marcos é informado de que Desiré também faz a vida na rua. Os dois se encontram e Desiré, um tanto envergonhada em ter sido “descoberta”, acaba tratando mal Marcos. Os dois se estranham e Marcos se afasta. Porém, arrependido, retorna para pedir desculpas e flagra Desiré sendo surrada por dois brutamontes. Marcos consegue colocar os dois caras para correr e acaba socorrendo Desiré, bastante machucada. Sem ter para onde ir, depois de medicada, resta a Desiré/Edvaldo aceitar a oferta de ir para o apartamento de Marcos.

No período em que se recupera dos ferimentos, Desiré/Edvaldo e Marcos tornam-se amigos e ambos trocam suas experiências de vida. Marcos conta a Edvaldo tudo sobre Isa, Edvaldo conhece a tia de Marcos e fica sabendo de toda a sua história familiar: a loucura da mãe, o desaparecimento do pai. Marcos, por sua vez, passa a conhecer a vida dura de Edvaldo, filho de pais humildes, seus problemas em relação à homossexualidade, a sua difícil iniciação e os sérios conflitos com o pai. A amizade entre eles cresce e algumas questões essenciais e comuns a ambos são abordadas ora por um, ora por outro: a solidão, o abandono, a falta das figuras materna e paterna etc. À medida em que lê a história de Billie e conhece a de Marcos, Edvaldo se apaixona por ele, que ainda cultivava uma verdadeira veneração por Isa.

Recuperado, Edvaldo (Desiré) volta ao trabalho, enquanto Marcos, numa nova tentativa de reaproximação com Isa, acaba por brigar com Henrique e leva a pior. Com um olho roxo, aparece na boate e logo se torna alvo de gozação das colegas de Desiré. Ele próprio acha graça de sua situação e a coisa toma uma tal proporção que alguém sugere uma maquiagem para esconder o hematoma. Uma coisa puxa a outra e em dois tempos Fujika surge com outra sugestão: a de transformar o rapaz em Billie Holiday. A brincadeira segue adiante e Marcos se vê no palco da boate imitando o seu ídolo, totalmente desajeitado, divertindo-se imensamente, arrancando risos da platéia e de si próprio.

No dia seguinte, ao acordar em casa, ainda com traços de maquiagem no rosto, Marcos sorri e decide apagar do espelho a mensagem de Isa. A campainha toca. É ela. Com remorso, após ter presenciado a briga de Marcos com o namorado, Isa o procura para saber como ele está. Os dois acabam reatando o romance, para desgosto e desespero de Desiré/Edvaldo.

A partir daí, uma situação delicada se forma no triângulo estabelecido na casa: Edvaldo, Marcos e Isa passam a se relacionar e, embora não exista nada físico entre os dois

homens, a ligação entre eles é bastante sólida a ponto de incomodar a moça. Pequenas rugas e atritos se formam e aumentam a tensão entre os três. Marcos se divide entre a sua amizade com Edvaldo e a fixação em Isa que, por sua vez, toma partido da insegurança do rapaz para pressioná-lo a se livrar de Edvaldo. Numa tentativa extrema de aproximar Edvaldo da namorada, Marcos leva Isa à boate para assistir a um show de Desiré. Passado o constrangimento e a surpresa inicial de ver os dois ali, no seu espaço, Desiré se “vinga” de Marcos, dublando *Loverman* diretamente para ele e fazendo o rapaz finalmente se aperceber da ambiguidade da situação em que se encontra.

Em meio a esse impasse, a morte da tia de Marcos traz à baila um novo dado sobre o seu passado: Edvaldo descobre as cartas trocadas entre ela e o pai do rapaz e a verdadeira razão do seu desaparecimento. Edvaldo insiste para que Marcos procure o pai, no que é recusado pelo outro: agora é tarde.

Paralelamente, a pressão de Isa para que Marcos se livre de Edvaldo aumenta. Ela coloca Marcos contra a parede, que minimiza a importância do amigo. Edvaldo ouve a conversa, Marcos se dá conta da besteira que fez e vai procurá-lo na boate. Ao ver um bêbado maltratá-lo, ele se adianta para defendê-lo. Desiré/Edvaldo revela: “É meu pai!” Arrasado, Marcos volta de madrugada para casa e Isa está lá. Os dois têm uma conversa tensa e ela dá o ultimato: ele ou eu! Marcos não tem coragem de expulsar o amigo. Isa, transtornada, humilha Marcos: “Você não é homem!” Ele não suporta as coisas terríveis ditas por ela e tem outra crise. Isa tripudia, escarnece e vai embora. Retornando da boate, Edvaldo vê Isa deixar o prédio, sobe e encontra Marcos em meio a nova crise de dores. Edvaldo consegue socorrê-lo e levá-lo ao hospital.

Marcos sofre uma cirurgia para a retirada de um tumor no cérebro. Na fase de recuperação, recebe a visita do pai e ambos se emocionam. Posteriormente, Edvaldo revela que foi ele quem procurou o pai de Marcos. Os dois conversam. Edvaldo diz que vai deixar a casa para que pai e filho possam finalmente retomar a vida.

Passagem de tempo: com a colaboração de Fujika, Mimosa e todos os integrantes da boate, Marcos e Desiré fundam uma ONG que desenvolve, entre outras atividades, cursos profissionalizantes, voltados principalmente para os transgêneros (travestis, transexuais, transformistas, *drag queens*, *crossdressers* etc). Marcos colabora dando aulas de inglês e filosofia, enquanto Edvaldo desenvolve cursos de maquiagem, corte de cabelo etc. O velho sobrado acaba se tornando o quartel-general da organização e ponto de encontro de todos.

Ao final, Billie e o monólogo sobre a cicatriz.

APÊNDICE E – Divisão das cenas de *Dama em cetim* em atos (Escalaleta)

1º ATO

- Diapasão: Billie Holiday canta *I'm a fool to want you*.
- Acabou! Não me procura mais!
- Marcos em seu ambiente de faculdade: mundo em equilíbrio. Trabalho na livraria.
- Conhece Isa. Surge o interesse e o flerte. Telefone no marcador de livros.
- Isa corresponde. Os dois se encontram. Cena da praia. Isa fala sobre Henrique
- Na faculdade, Marcos vê Isa com Henrique.
- Novo encontro: passam a noite juntos. Remorsos e distanciamento.
- Reaproximam-se. Isa se envolve mas está dividida. Ciúmes de Marcos.
- Mais ciúmes. Marcos se descontrola. Pressiona Isa. Ela ameaça ir embora. Crise.
- Isa cede, mas pede um tempo para acertar as coisas com Henrique. Marcos concorda, mas os dias se passam e ele a surpreende várias vezes com Henrique pelos corredores da faculdade. Os dois parecem felizes. Os ciúmes aumentam. Marcos passa a cercar Isa nas saídas das aulas e a abordar diretamente. Isa garante a Marcos que terminou tudo com Henrique, mas exhibe comportamentos estranhos.
- Marcos procura por Isa. Bebedeira.
- Marcos, muito desconfiado, confronta Isa com violência. Culpado, tenta redimir-se pelo sexo. Isa assustada.
- “Acabou!” Marcos desperta e descobre o recado escrito no espelho. Tenta ligar para Isa. Caixa de mensagens.
- Visita à tia. “Ela (a mãe) era linda, né?” A tia desconfia que algo está errado, pergunta por Isa. No final, deixa Marcos levar o álbum de fotos da família.
- Bebe até à noite. Na Lapa, outra crise de dor de cabeça. É ajudado por Desiré. Noite na boate (Celine, Mimosas, Fujika).
- Pelas faltas, pelo péssimo rendimento, Marcos perde a vaga na livraria da faculdade. Marcos, à deriva, deixa-se abater cada vez mais. Fim do período letivo na faculdade.

2º ATO

- Marcos tenta se recuperar e consegue novo emprego numa livraria num shopping. Edvaldo está olhando vitrines quando vê Marcos passar. Curioso, vai atrás dele. Vê Marcos entrar numa livraria, dá um tempo e o segue. Os dois se falam. Biografia de Billie. Marcos o reconhece, com espanto. “Eu te empresto”.
- Volta à boate e leva a biografia de Billie para Edvaldo. Conhece um pouco mais Desiré e promete gravar um CD com músicas de Billie.
- Em casa, ouvindo e gravando Billie. Faz duas cópias do CD, uma delas para entregar a Isa.
- Retorna à boate, à noite, mas Desiré não está. As insinuações de Mimosas levam Marcos a encontrar Desiré na rua, fazendo programa. Os dois conversam, Desiré está na defensiva e acaba sendo grosseira com Marcos, que reage e vai embora.
- Marcos toma uma cerveja num bar próximo. Arrepentido, ele volta para procurar Desiré e vai encontrá-la envolvida num tumulto com dois caras, que a espancam. Marcos consegue afugentar os dois e auxilia Desiré, dizendo que vai leva-la ao

hospital. Desiré chama logo a atenção de Marcos para o fato de que ninguém vai atendê-la daquele jeito. Pede que ele ligue para a boate e chame Fujika.

- Fujika chega de carro, com apetrechos para tirar a maquiagem de Desiré e roupas. Marcos dirige até um hospital. Enquanto Fujika espera no carro, Marcos leva Edvaldo (ou seja, Desiré sem maquiagem) ao pronto-socorro. Na volta, discussão sobre onde deixar Edvaldo, que diz que não pode voltar para casa. Marcos oferece a casa para Edvaldo passar a noite.
- Marcos leva Desiré para sua casa e descobre que ela está devendo 2 meses de aluguel e que não pode voltar para onde vive. Marcos aparece com as coisas de Desiré. Você pode ficar por aqui uns tempos.
- Desiré em recuperação, Marcos em recesso da faculdade. Histórias dos dois. Álbum de fotos. A mãe, a loucura, o pai... “Não tem fotos dele?” Desiré conta as suas histórias: a família, a descoberta da sexualidade, o assédio dos outros homens no trabalho com o pai, a expulsão de casa.
- Marcos volta à tia. Perguntas sobre o pai. Lourdes se esquivava.
- Desiré volta ao trabalho. Sozinho, em casa, Marcos pensa em Isa e acaba por procurá-la para entregar o CD. Encontro com Henrique. Os dois brigam e Henrique leva a melhor.
- Marcos aparece na boate de olho roxo. Desiré acha graça, pega seus apetrechos de maquiagem e tenta dar um jeito. Fujika sugere uma transformação. Marcos resiste, mas acaba cedendo. Com ajuda das meninas, Desiré transforma Marcos em “Billie” e ele acaba no palco da boate, num “show”.
- No dia seguinte: Marcos está de ressaca, ainda com vestígios de maquiagem, mas sente-se feliz. Vai até o banheiro, olha-se no espelho, sorri e finalmente apaga a frase escrita por Isa. A campainha toca. Marcos atende. É ela.
- Isa retorna à vida de Marcos. Ela terminou com Henrique depois da briga dos dois. Ela e Marcos reatam e Isa passa a frequentar a sua casa. “Somos três, agora.”
- Desconforto com a presença de Edvaldo/Desiré e tentativas de conciliação por parte de Marcos, sem muito sucesso. Brigas e ciúmes. A situação se agrava.
- Numa tentativa extrema de aproximar Isa de Edvaldo, Marcos leva a namorada para ver um show de Desiré na boate. Constrangimento. Desiré se recupera e se “vinga”. Ao subir ao palco, apresenta “Loverman”, dublando diretamente para Marcos, que se manca e entende o recado da letra da canção. Isa fica furiosa, levanta-se e sai da boate. Marcos a segue. Na rua, Isa discute com Marcos e pede um tempo. Diz que não sabe se consegue lidar com a situação.
- Morte da tia. Edvaldo segura a barra de Marcos no funeral e na tarefa de arrumar as coisas da morta, mais tarde. O passado vem à tona. Cartas do pai. “Você não vai escrever pra ele?” Isa reaparece.
- Isa endurece o jogo e coloca Marcos contra a parede, que minimiza a importância de Edvaldo. Ouvindo a conversa, Edvaldo se magoa e sai de casa, batendo a porta. Marcos percebe a besteira que fez.
- Marcos vai procurar Desiré na boate e vê um bêbado maltratá-la. Quando se adianta para defendê-la, Desiré revela: “É meu pai!”
- Arrasado, Marcos volta de madrugada para casa e Isa está lá. Os dois têm uma conversa tensa e ela dá o ultimato: ele ou eu! Marcos não tem coragem de expulsar o amigo. Isa, transtornada, humilha Marcos que não suporta e tem outra crise, diante dela. Ela tripudia, escarnece e vai embora. Retornando da boate, Edvaldo vê Isa deixar o prédio, sobe e encontra Marcos passando mal. Edvaldo consegue socorrê-lo e levá-lo ao hospital.

3º ATO

- Marcos se recupera. Visita do pai, reencontro dos dois. Edvaldo explica que foi ele quem procurou o pai de Marcos. Os dois conversam. Edvaldo se despede. Vai deixar a casa para os dois, pai e filho.
- Passagem de tempo: Marcos e Desiré na ONG. Marcos e o pai se entendem.
- Final na boate: cover de Billie. Monólogo sobre a cicatriz.

APÊNDICE F – Expansão dos detalhes da trama e das personagens

Marcos é jovem, tem cerca de 25 anos, cabelos e olhos castanhos, magro, estatura mediana. É um tipo comum, introspectivo, com um certo ar triste no semblante. Pode perfeitamente se misturar à multidão de uma grande cidade sem se distinguir entre os demais.

Nasceu no interior paulista, mas veio para o Rio de Janeiro ainda muito criança quando sua mãe, acometida de loucura, foi internada num sanatório de onde não mais saiu, vindo a morrer pouco tempo depois. Antes mesmo da mãe de Marcos morrer, o pai entregou o menino aos cuidados de uma tia da esposa que, com bastante dificuldade, cuidou dele até a idade adulta. Isso certamente teve impacto na formação de uma personalidade melancólica e introspectiva. Como consequência, desenvolveu uma dificuldade absurda de lidar com o sexo feminino e retardou o quanto pôde, através dos estudos e do trabalho, qualquer tipo de contato maior com as mulheres até que conhece Isa.

Desde muito cedo Marcos teve de trabalhar para ajudar no próprio sustento e na própria educação. Conseguiu se formar e entrar na faculdade de Filosofia, onde trabalha em meio-expediente na livraria para ajudar na renda. Também dá aulas particulares de inglês, que o ajudam a pagar o aluguel do pequeno apartamento em que vive, no centro da cidade. O dinheiro que sobra é gasto na única de suas extravagâncias: a música. Desde muito cedo apaixonado por jazz, descobre em **Billie Holiday** a sua musa e em cuja vida se inspira por diversos momentos para viver as suas histórias de amor e decepção.

A principal delas chama-se **Isa**, que ele conhece numa tarde em que a moça entra na livraria da faculdade. Marcos imediatamente se apaixona por ela e, dentro do livro de poesias que ele indica para comprar, coloca um marcador com o número de seu telefone. Quando ela sai da livraria, Marcos vê que, do lado de fora, o namorado de Isa a espera. Não muito tempo depois a moça entra em contato com ele e os dois passam a se ver, dando início a um romance intenso. Marcos torna-se obcecado pela mulher e se envolve com ela a ponto de tentar convencê-la a largar o namorado para ficar com ele.

Nesse ponto, sua história é como a de Billie Holiday, cuja adoração pelo pai ausente e a superproteção da mãe fizeram-na sofrer de uma espécie de imaturidade sentimental que a lançou em relações destrutivas. No caso de Marcos, a tia ocupa o lugar superprotetor e a ausência da mãe o faz idealizar a figura feminina de forma a fazer com que Isa se encaixe nesse vazio deixado. Apesar de seduzida pelo jeito de Marcos, Isa não se mostra interessada em deixar o namorado, o que provoca em Marcos um turbilhão de emoções contraditórias. Obviamente, ela não se enquadra nas fantasias de Marcos, que acaba por desenvolver um sentimento de posse e ciúme doentios que imediatamente se conecta ao medo profundo da rejeição e do abandono. A paixão torna-se uma espécie de vício – semelhante ao de Billie Holiday com a heroína – e faz com que a relação rapidamente se deteriore.

Em meio à paixão turbulenta, tornam-se frequentes as crises de dor de cabeça que o acometem de tempos em tempos, o que o faz suspeitar que o seu destino seja idêntico ao de sua mãe. Até certo ponto solidária e com medo de o comportamento de Marcos descambar para a violência, Isa mente e tenta convencê-lo de que não há ninguém além dele em sua vida, mas Marcos já está tão cego de ciúmes que não consegue acreditar. Amedrontada, Isa decide abandoná-lo, lançando-o numa espiral de amargura e desespero. Pouco tempo depois do rompimento, o golpe fatal: Marcos reencontra Isa e o ex-namorado novamente juntos, o que

confirma, de certo modo, as suas suspeitas de traição. Isso o corrói e o atira cada vez mais à autodestruição. Seu destino parece fundir-se ao de seu maior ídolo, Billie.

Uma noite, na Lapa, vagando sem destino pelas ruas, Marcos tem outra forte crise que o desnorteia completamente. É ajudado por **Desiré**, uma *Drag queen* que ganha a vida numa boate decadente, ali perto. Marcos deixa-se levar até a boate, onde recebe cuidados. Lá ele trava conhecimento com as personagens mais estranhas e inusitadas possíveis: o/a gerente resmungona, a velha transformista caricata e engraçada, a garçonete/recepcionista, os go-go boys, os barmen gostosões e os frequentadores dos mais diversos tipos e origens. Desiré ajuda Marcos a se recuperar, mas o trata com desconfiança e distanciamento, assim como as demais colegas, com exceção de **Fujika de Halliday**, um travesti que parece ter simpatizado com ele desde o princípio. Marcos chama a atenção para a semelhança de nome entre Fujika e seu grande ídolo, Billie. Por curiosidade, acaba passando a noite no local, observando o movimento, os shows etc. No fim da noite, despede-se de Desiré e vai embora.

De volta ao duro cotidiano, Marcos tenta reconstruir o que lhe restou. Procura algum conforto na figura da tia, na verdade tia-avó, uma figura seca e amorosa ao seu jeito, que também esconde uma profunda tristeza relacionada à morte da sobrinha. Sem nunca ter se casado nem tido filhos, **Lourdes** dedicou-se com afinco a criar Marcos depois que o pai do garoto, desnortado com a doença da mulher, abandonou a família. Para Lourdes, o pai de Marcos jamais se livraria da culpa de ter deixado a esposa e o filhos à própria sorte e, por isso, alguns anos depois, ao se procurada por ele para que o deixasse rever o filho, ela negou a reaproximação entre eles, chegando a mudar de endereço para que o pai de Marcos não mais os encontrasse. Para Marcos, no entanto, nada disso foi revelado. Para ele, o pai apenas sumiu no mundo sem deixar qualquer rastro. Lourdes mantém guardadas várias cartas do pai do rapaz nas quais ele admite a culpa mas que revela querer se redimir. Mantém em segredo também fotos do pai com o menino, retiradas dos álbuns de família para que Marcos não sentisse curiosidade alguma em relação à figura paterna.

Depois de ter sido dispensado do emprego na faculdade, Marcos arruma vaga em outra livraria, desta vez num shopping. Desiré (que à luz do dia é Edvaldo) aparece por lá, entra e solicita uma biografia de Billie Holiday a Marcos. Ele o reconhece e diz para não comprá-la, pois ele lhe emprestará o livro. Marcos retorna à boate onde Desiré se apresenta para entregar-lhe a autobiografia de Billie e os dois, a princípio desajeitadamente, entabulam uma conversa. Tendo Billie como elo natural, a conversa se desenvolve a partir daí e do crescente interesse de Desiré pela cantora, o que faz com que ele se prontifique a gravar um CD para ela com uma seleção de canções de Billie.

Marcos retorna para casa com essa missão em mente e começa a gravar o CD para Desiré. Sem, contudo, tirar Isa da cabeça, resolve fazer uma cópia para ela também. Retorna à boate para entregar a cópia de Desiré mas não a encontra. É informado por uma das “meninas” que aquela noite Desiré está “trabalhando” em outro lugar. Marcos descobre, então, que, para complementar a grana do aluguel, Desiré faz programas nas ruas e vai atrás dela. Desiré fica surpresa quando Marcos a encontra e se coloca na defensiva, mostrando-se arredia e agressiva. Marcos tenta conversar com ela, entregar-lhe o CD e Desiré reage com grosseria, desencadeando nele uma atitude ainda mais agressiva (“Vai se foder! Viado, escroto!”). Marcos vai embora.

Num bar próximo, ele esfria a cabeça tomando uma cerveja e se arrepende de sua reação. De volta ao local onde Desiré faz ponto, acaba por surpreendê-la sendo espancada por dois arruaceiros. Marcos se insurge contra os agressores e consegue afugentá-los, socorrendo, em seguida, Desiré. Sem saber o que fazer direito, decide carregar Desiré para o hospital mais

próximo. Desiré chama logo a atenção dele de que ninguém vai atendê-la por se tratar de um travesti e pede para que ele ligue para a boate, à procura de Fujika. Em pouco tempo Fujika aparece de carro, ajuda a colocar Desiré dentro do veículo e ordena a Marcos que as leve ao hospital mais próximo enquanto, no banco de trás, retira a maquiagem de Desiré e a “transforma” em homem novamente. Enquanto Fujika espera no carro, Marcos leva Edvaldo (ou seja, Desiré sem maquiagem) ao pronto-socorro. Na volta, discussão sobre onde deixar Edvaldo, que não pode ficar sozinho naquele estado. Fujika está com o carro de Mimosa (“que, se souber que eu vim te ajudar, vai me matar!”) e, além de ter que devolvê-lo, tem que voltar pra Olaria ou então dormir com a própria Mimosa. Marcos oferece a casa para Edvaldo passar a noite.

No dia seguinte, os resultados da surra são mais visíveis: Edvaldo apresenta escoriações, um olho inchado e arroxeadado, um dos braços imobilizado e dificuldades para se locomover. Marcos o ajuda a ir ao banheiro, onde Edvaldo vê a inscrição (Acabou. Não me procura mais). Marcos pede para não limpar a frase escrita por Isa. Marcos prepara um café para Edvaldo e os dois conversam. Marcos descobre que Edvaldo não pode voltar para o seu apartamento pois está devendo dois meses de aluguel e o senhorio resolveu “prender” os seus pertences. Ato contínuo, Marcos aparece em casa com os pertences de Edvaldo e lhe diz que conseguiu enrolar o senhorio para que ele lhe devolvesse tudo.

Sabendo que Edvaldo não tem para onde ir, Marcos o convida a ficar com ele até poder se recuperar totalmente. Com a convivência ambos passam a contar um para o outro as suas histórias complicadas de vida e a amizade cresce cada vez mais. Marcos passa a ensinar inglês para Edvaldo através das músicas de Billie. Marcos leva Edvaldo à casa da tia, mostra as fotos de família. Edvaldo estranha o fato de aparecerem somente fotos de Marcos com a mãe e nenhuma dele com o pai. Edvaldo conta para Marcos os seus problemas com os pais evangélicos, a descoberta da homossexualidade, a expulsão de casa, como ele encontrou as “meninas” e como o cotidiano da boate o alivia das pressões diárias. Conta também que o seu sonho era fundar uma organização que cuidasse dos travestis, que lhes ensinasse uma profissão e tudo o mais. Insinua que Marcos poderia ajudar no projeto, dando aulas de inglês. A amizade entre os dois se aprofunda e Edvaldo começa a confundir a relação entre eles com amor.

Finalmente Edvaldo se recupera e retorna ao trabalho. Marcos se ressentido da falta da companhia dele. Num dia em que se sente particularmente só e amargurado, Marcos lembra-se do CD que gravou para Isa e tenta procurá-la mais uma vez, certo de que ela o aceitará de volta. Acaba por encontrar a moça com Henrique e se envolve numa briga com o namorado dela. Tarde da noite, aparece na boate com o olho roxo. Desiré o leva novamente para o camarim, as “meninas” da boate o ajudam e zombam dele. De brincadeira, decidem “montá-lo”. Marcos acaba no palco da boate como “Billie Holiday” e se diverte imensamente.

No dia seguinte, Isa reaparece. Vem procurar Marcos para lhe pedir desculpas e dizer que terminou definitivamente com Henrique. Os dois se beijam e terminam na cama. Edvaldo chega em casa e os vê. Marcos anuncia: agora somos três. Isa retorna à vida de Marcos e instala-se um clima desconfortável entre eles. Todas as tentativas de Marcos de conciliar os problemas de convivência entre Edvaldo e Isa fracassam e surgem as rusgas, brigas, ciúmes. Isa pressiona cada vez Marcos a se livrar de Edvaldo.

Nesse meio tempo, a tia de Marcos morre. Edvaldo o ajuda a segurar a barra, a resolver todas as questões práticas do funeral e na tarefa de organizar os pertences da falecida, dias depois. Nesse trabalho, Edvaldo encontra as cartas trocadas entre a tia e o pai de Marcos.

O passado vem à tona e Edvaldo tenta encorajar Marcos a reencontrar o pai, sem muito sucesso, pois o outro oferece imensa resistência.

A vida volta relativamente aos trilhos e a pressão de Isa aumenta. Numa tentativa extrema de conciliação entre eles, Marcos leva Isa à boate para ver uma performance de Desiré, o que definitivamente não surte o efeito desejado. Desiré a princípio sente-se ameaçada, mas está no seu território, na boate, onde se sente segura e não se intimida. Como provocação, ela se apresenta como Billie Holiday e canta “Loverman” diretamente para Marcos, o que deixa Isa furiosa e a faz sair da boate, deixando Marcos sozinho lá.

No dia seguinte, Isa reaparece no apartamento e dá um ultimato a Marcos: ele/ela ou eu. Tentando ainda não perder Isa, Marcos acaba lhe dizendo que Edvaldo não tem importância alguma. Edvaldo ouve a conversa e sai de casa, magoado. Percebendo a besteira que fez, Marcos vai à boate procurar por Desiré e a vê ser agredida e xingada por um bêbado sem sequer levantar os olhos para se defender. Quando Marcos está prestes a bater no bêbado, Desiré o impede: é seu pai. Arrasado, Marcos volta para casa e diz a Isa que não pode mandar Desiré embora. Segue-se uma discussão: Isa diz coisas horríveis a Marcos e o humilha. “Você não é homem!” Transtornado, Marcos tem uma nova crise de dores de cabeça. Isa tripudia, escarnece e vai embora, deixando-o sem socorro. Retornando da boate, Desiré vê Isa deixar o prédio e, ao entrar no apartamento, encontra Marcos caído no chão, inconsciente. Ela o leva a um hospital.

Depois de passar por uma cirurgia de retirada de um tumor e de ficar algum tempo em coma, Marcos acorda. Durante todo o processo, Edvaldo/Desiré esteve com ele. Depois de consciente, ele recebe a visita de seu próprio pai. Marcos chora como uma criança. Aos poucos se recupera. Junto com Edvaldo/Desiré passa a trabalhar no projeto de uma ONG que auxilia travestis na capacitação profissional: enquanto ele próprio ministra aulas de inglês, Edvaldo/Desiré oferece cursos de cabeleireiro e maquiagem. Marcos encontra nova namorada e fala de Isa como se fosse uma cicatriz como a que carrega na cabeça, uma pele morta sem terminações sensíveis. O final, na boate, reúne Desiré, Marcos e Billie, como se fosse uma alucinação, mas dessa vez sem dor.

REFERÊNCIAS

- ALLENDE, Isabel. In: EPEL, Naomi (org.). **Writers dreaming**. New York: Carol Southern Books, 1993. 292 p.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **As impurezas do branco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 168 p.
- BALZAC, Honoré de. **A comédia humana: Estudos de costumes – Cenas da vida privada**. Vol. 1. Trad. Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 2012. 873 p.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortênsia dos Santos. 13ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994. 202 p.
- BELL, James Scott. **Plot & structure: Techniques and exercises for crafting a plot that grips readers from start to finish**. Cincinnati: Writer's Digest Books, 2004. 234 p.
- BENSIMON, Carol. A personagem ausente: algumas direções para futuros estudos. In: BRASIL, Luiz Antonio de Assis (Coord). **A escrita criativa: Pensar e escrever literatura** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012. p. 68-84.
- _____. **Sinuca embaixo d'água**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 144 p.
- BERNHARD, Thomas. **O naufrago**. Trad. Sergio Tellaroli. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 144 p.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. 10ª ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2005. 416 p.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Trad. Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 197 p.
- _____. & BONITZER, Pascal. **Prática do roteiro cinematográfico**. Trad. Teresa de Almeida. São Paulo: JSN Editora, 1996. 144 p.
- CLARKE, Donald. **Wishing on the moon: A vida e o tempo de Billie Holiday**. Trad. Jamari França. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995. 519 p.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. 339 p.
- DINESEN, Isak. Entrevista a Eugene Walter. In: PLIMPTON, George (org.). **Writers at work, The Paris Review Interviews**. 4ª série. New York: Penguin Books, 1976. 459 p.
- DREYER, Carl Theodor. O verdadeiro cinema falado. Disponível em: <<https://revistaturana.wordpress.com/2013/04/01/o-verdadeiro-cinema-falado/>>. Acessado em: 23 jun. 2017.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. Trad. Hélber Godinho. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 551 p.

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. 235 p.

_____. Da literatura ao cinema: Uma tragédia americana. In: XAVIER, Ismail (Org). **A experiência do cinema**: Antologia. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983. p. 203-215.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. 183 p.

EPSTEIN, Jean. O cinema do diabo. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**: Antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983. p. 293-313.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 5ª ed. Curitiba: Editora Positivo, 2010. 2272 p.

GABRIELA, Marília. *Diga ao povo que fico* (Rita Lee/Roberto de Carvalho). 1 Disco. Lado A, Faixa 1 (3'10"). In: **Marília Gabriela**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1982. 33½ rpm, microsulco, estéreo. 412.011

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**. Trad. Haquira Osakabe. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1976. 330 p.

HOHLFELDT, Antonio. Cinema e literatura: Liberdade ambígua. In: AVERBUCK, Ligia (Org). **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo: Nobel, 1984. p. 127-150.

HOLIDAY, Billie. *Fine and mellow* (Billie Holiday). In: **The sound of jazz**. New York: CBS, 8/12/1957. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SThGnrGW8>>. Acesso em: 19 jun. 2017.

_____. *I'm a fool to want you* (Jack Wolf/Joel Herron/Frank Sinatra). 1 Disco. Lado A, Faixa 1 (3'23"). In: **Lady in satin**. New York: Columbia Records, 2015. 33½ rpm, microsulco, estéreo. CS 8048.

_____. *God bless the child* (Billie Holiday/Arthur Herzog Jr.). 1 Disco compacto. Faixa 8 (2'57"). In: **The quintessential Billie Holiday Volume 9**. New York: Sony Music, 1991. Digital, mono. 467.915-2.

_____. **Lady sings the blues**: A autobiografia dilacerada de uma lenda do jazz. Billie Holiday: com a colaboração de William Dufty. Trad. Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. 238 p.

HOWARD, David & MABLEY, Edward. **Teoria e prática do roteiro**. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Globo, 2005. 403 p.

JAMES, Henry. **A arte da ficção**. Trad. Daniel Piza. São Paulo: Novo Século, 2011. 129 p.

_____. **A arte do romance**: Antologia de prefácios. Organização, tradução e notas de Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003. 319 p.

KOCH, Stephen. **Oficina de escritores**: um manual para a arte da ficção. Trad. Marcelo Dias Almada. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008. 297 p.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005. 333 p.

McKEE, Robert. **Story**: Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Trad. Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006. 432 p.

- MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. 263 p.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: A construção da personagem**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. 232 p.
- ROSEFELDT, Paul. *From strange interlude to strange snow: a study of the absent character in drama*. Journal of Evolutionary Psychology, 2002.
- SALLES, Cecília de Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 6ª ed. São Paulo: Intermeios, 2013. 186 p.
- SHEPPARD, David. **Novelsmithing: The structural foundation of plot, character and narration / The psychic origins of myth, and mythic origins of storytelling**. Healdsburg: Tragedy's Workshop, 2009. 233 p.
- SINATRA, Frank. *I'm a fool to want you* (Jack Wolf/Joel Herron/Frank Sinatra). 1 Disco compacto. Faixa 8 (4'51"). In: **Where are you?** Hollywood: Capitol Records, 1991. Digital, estéreo. CDP 7-91209-2.
- TITÃS. *Família* (Arnaldo Antunes/Tony Bellotto). 1 Disco. Lado B, Faixa 2 (3'32"). In: **Cabeça dinossauro**. Rio de Janeiro: WEA Discos, 1986. 33½ rpm, microsulco, estéreo. 610.601-4.
- TREICHEL, Hans-Ulrich. **O perdido**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 113 p.
- VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: Estrutura mítica para escritores**. 3ª ed. Trad. Petê Rissatti. São Paulo: Aleph, 2015. 488 p.
- VOLTAIRE. **Questions sur l'Encyclopédie**: distribuées en forme de dictionnaire. Vol. 2. Londres, 1771. 300 p.
- ZAPATA, Ángel. **La práctica del relato: Manual de estilo literario para narradores**. Madrid: Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 1997. 227 p.