

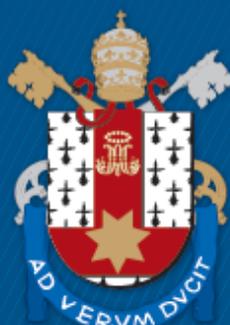
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM ESCRITA CRIATIVA

LEONARDO JOSEF SCHIFINO WITTMANN

WE, THE WOLVES: ENTRE ANIMAIS FERÓZES E IRMANDADES DO MAL

Porto Alegre
2020

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

LEONARDO JOSEF SCHIFINO WITTMANN

WE, THE WOLVES:

ENTRE ANIMAIS FEROS E IRMANDADES DO MAL

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Escrita Criativa

Orientador: Dr. Norman Roland Madarasz

Porto Alegre
2020

LEONARDO JOSEF SCHIFINO WITTMANN

WE, THE WOLVES:

ENTRE ANIMAIS FEROS E IRMANDADES DO MAL

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Escrita Criativa

Aprovado em: _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. André Fagundes Pase – PUCRS

Profª. Dra. Luciana Moura Colucci de Camargo - UFTM

Profª. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva – UFRGS

Prof. Dr. Norman Roland Madarasz – PUCRS

Prof. Dr. Roberto Tietzmann – PUCRS

Porto Alegre
2020

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Maria Teresa, pelo apoio e pela paciência.

Ao meu pai, Dieter, pelo apoio e pelo incentivo de ir sempre em frente.

Ao meu irmão, Marcus, pelos deboches e pelos gols perdidos.

À minha namorada, Kelly, por ter transformado os dois últimos anos de doutorado em uma época ainda mais maravilhosa.

Ao Henrique e ao Fábio, pelas conversas descontraídas, pelo futebol e pelas fofocas.

Ao Rafael e ao Ariel, amigos de longa data e que muito me ensinaram sobre filmes.

Às amigas Grazi e Lari, que poderiam muito bem ser minhas irmãs.

Ao Roger, grande amigo e inspiração.

Para Marie, Emma e Rosy, minhas colegas, e para Terah, meu mentor, que viram os primeiros passos deste roteiro na *New York Film Academy* de Los Angeles em 2015.

Aos amigos e amigas do PPGL, em especial: Norman Madarasz, Gisela Rodriguez, Higor Rodrigues, Paulo Kralik Angelini, Bernardo Bueno, Alessandra M. Carvalho e Tatiana de Fátima Carré.

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

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

RESUMO

“We, the wolves: entre animais ferozes e irmandades do mal” é uma tese dividida em duas partes. A primeira, um roteiro de cinema escrito em inglês, conta a história de Kathryn, que, em meio a uma ampla e misteriosa floresta, busca por sua irmã desaparecida. Não demora muito, todavia, para que a nossa heroína seja alvo dos mesmos raptos de sua irmã: uma maléfica irmandade de homens vestidos de preto e comandados pelo vilão Kraus. Nesse cenário feérico, onde o mal parece prevalecer, Kathryn contará com a ajuda do lenhador Glen, um antigo morador do bosque, e da melhor companhia que poderia ter: a dos lobos liderados pelo bravo e feroz Kincaid. Juntos, eles tentarão derrotar o império de Kraus e reestabelecer a harmonia na floresta. Na segunda parte da tese, explora-se, de maneira reflexiva, as influências ficcionais e teóricas que auxiliaram na criação do roteiro. De início, se discute a possibilidade da implementação de um estilo literário dentro de um roteiro de cinema, trazendo, entre outros, autores e autoras como Walter Hill, Justin Marks, Angela Carter e Stephen King. Mais adiante, se estuda algumas ferramentas do gênero do horror dentro do roteiro de “*We, the wolves*”, tomando como base a teoria do norte-americano Noël Carroll. Por fim, analisa-se alguns elementos dos contos de fadas presentes no roteiro, principalmente a partir da figura feminina de Kathryn; as ideias da teórica Marie-Louise Von Franz e da já mencionada Angela Carter servem como pilares para tal empreitada.

Palavras-chave: Escrita criativa. Roteiro de cinema. Contos de fadas. Horror.

ABSTRACT

“We, the wolves: among ferocious animals and evil brotherhoods” is a thesis divided in two different parts. The first one, a screenplay written in English, tells the story of Kathryn, who searches for her missing sister in a vast and mysterious forest. It doesn’t take long, however, for our heroine to be the target of her sister’s kidnappers: an evil brotherhood of black-clothed men leaded by the maleficent Kraus. In this faery scenery, where evil seems to prevail, Kathryn will receive the help from Glen, a woodsman and long-time inhabitant of the woods, and from the best company she could have: the wolves leaded by the brave and ferocious Kincaid. Together, they will try to take down Kraus’s empire and reestablish the harmony of the forest. The second part of the thesis explores the fictional and theoretical influences that helped to build the story. First, a discussion is developed regarding the possibility of applying a literary style in a screenplay, using authors such as Walter Hill, Justin Marks, Angela Carter and Stephen King. Later on, some tools of the horror genre present in “We, the wolves” are analyzed, using the theory of North-American author Noël Carroll as the core for this study. For last, fairy-tale elements present in the screenplay are discussed, mainly through the perspective of the feminine figure of Kathryn; the ideas of Marie-Louise Von Franz and from the already mentioned Angela Carter serve as pillars for such a task.

Keywords: Creative writing. Screenplay. Fairy tales. Horror.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	WE, THE WOLVES	12
3	ENTRE ANIMAIS FERÓZES E IRMANDADES DO MAL	79
3.1	UMA BREVE RETROSPECTIVA.....	80
3.2	O ESTILO EM UM ROTEIRO DE CINEMA	86
3.3	OS ELEMENTOS HORRÍFICOS DE “WE, THE WOLVES”	106
3.3.1	Monstros, homens e lobos.....	108
3.3.2	A estrutura do horror.....	127
3.4	OS ELEMENTOS FEÉRICOS DE “WE, THE WOLVES”	135
3.4.1	Quem escreve?.....	135
3.4.2	Kathryn – a heroína e a justiça.....	141
3.4.3	Glen, Kathryn e a floresta.....	156
4	CONCLUSÃO	163
	REFERÊNCIAS	167

1. INTRODUÇÃO

“Writing is refined thinking” (KING, 2010, p. 131), já nos disse Stephen King em seu livro “*On Writing*”. Já Angela Carter afirma que “Explorar ideias, para mim, é o mesmo que contar histórias, pois a narrativa é uma argumentação posta em termos ficcionais” (COLASANTI apud CARTER, 2017, p. 15). Acredito em ambas as afirmações, e também acredito que ambas servem como base para a tese a seguir.

Quanto ao que declara King, creio que a escrita como pensamento refinado é algo que defendo e sobre o qual discorro há bastante tempo. Para mim, refinado significa dizer algo com conteúdo em poucas, ou precisas, palavras. Significa encontrar uma forma enxuta e elegante de transmitir uma ideia, uma ação ou mesmo uma sensação. Sobre tal filosofia de escrita, um dos exemplos que trarei, durante esta tese, é o do roteirista norte-americano Walter Hill, capaz de trechos como este:

Chaney begins walking straight to his opponent.
Hands still at his side.
He almost moves casually.
Almost.
Suddenly the two men become joined.
Fists raking one another.
Punch for punch.
Blow for blow.
Movement of arms with the speed of a lash.

(Roteiro de “*Hard Times*”, sem data p. 93)

O mesmo trecho me remete a algo que Henry James diz sobre Guy de Maupassant: “(...) ele capta o elemento particular no qual o caráter do objeto ou da cena reside (...). Se ele é inveteradamente sintético, é sobretudo na maneira com que faz esse olhar firme, curto e inteligente se sustentar” (JAMES, 1995, p. 76). Ou seja, é a precisão que cria um texto rico em sua economia. Trata-se da busca pelo núcleo daquilo que queremos transmitir, sem criar grandes rodeios ou desvios. Mais uma vez, utilizo a palavra “precisão”, que mostra o quão certa a escrita ficcional pode ser.

No roteiro de “*We, the wolves*”, que pode ser lido a seguir, além de tentar contar uma história empolgante, também busco aplicar um estilo e uma técnica parecida com a que James comenta. Meu objetivo foi, desde o começo, aliar a narrativa com um estilo preciso e direto, resultando em uma leitura fluída e dinâmica. Além disso, o tema do roteiro alimentou o estilo de escrita e o estilo de escrita alimentou o tema. Durante o meu processo de criação, houve um diálogo constante entre os dois; diálogo, este, que espero estar claro durante a leitura do

roteiro. Acredito, ainda, que a história a seguir não teria sido possível sem a adoção de tal estilo.

Já o que diz Angela Carter se reflete tanto na parte ficcional quanto na parte teórica da minha tese. Em primeiro lugar, pois, se uma narrativa é uma argumentação posta em termos ficcionais (2017), acredito que isso se aplica bem a “*We, the wolves*”. Do meu ponto de vista, não se trata, “apenas”, de uma história de mulheres, homens maus e lobos. Busco argumentar sobre algum, ou alguns, assuntos em minha história. Mas, claro, sem esgotá-los ou transformar o roteiro em uma obra panfletária. Já na segunda parte do trabalho, procuro escavar, através de uma reflexão teórica, o conteúdo escondido do roteiro, seja através do seu estilo de escrita, da sua estrutura ou das suas personagens.

Em outras palavras, aproximo a argumentação ficcional da argumentação teórica, mais analítica e retilínea. Tal aproximação se dará em diferentes níveis: por vezes, conecto um elemento ficcional com um elemento teórico de maneira direta; em outros momentos, crio um distanciamento entre os dois para, então, desenvolver uma reflexão que explicita ou aprofunde alguma característica do roteiro. Tal jogo de vai e vem fica mais claro nas duas partes finais do ensaio, quando teorizo, respectivamente, sobre as ferramentas do horror e sobre as ferramentas dos contos de fadas dentro da minha trama.

*

Dito isso, pretendo especificar, agora, o que constitui cada parte desta tese. A primeira parte do trabalho, o roteiro de “*We, the wolves*”, é, também, a sua base de sustentação. Pois o texto teórico que se segue ao roteiro, sobre as influências e ideias que me auxiliaram na criação ficcional, não existiria sem ele. Os dois, todavia, possuem valores iguais, e busquei desenvolver, em ambos, uma escrita e uma reflexão que fossem, ao mesmo tempo, fluidas e instigantes.

A argumentação de conteúdo fica, é claro, mais evidente no decorrer do ensaio reflexivo, onde exponho, sem amarras, as influências e teorias literárias que compõem o roteiro. No mesmo ensaio, é possível perceber de que forma apliquei determinadas ideias ao longo do material ficcional. Eu, todavia, indico e teorizo apenas as percepções que tenho a certeza de encontrar em meu roteiro. Nada, na parte ficcional, é colocada de maneira leviana ou sem consideração. Em outras palavras, busquei por uma aproximação honesta entre as duas partes, sem adicionar um conteúdo no qual não acreditava.

O roteiro, um conto de fadas macabro, é um projeto que venho desenvolvendo já há vários anos. Nas suas primeiras versões, tratava-se de uma narrativa policial, ambientada em

Nova York. Ao longo dos dois primeiros anos do doutorado, entretanto, eu percebi uma necessidade, e uma vontade, de alterar o rumo que a narrativa vinha tomando até então. Decidi enxugar algumas personagens, alguns cenários e, conseqüentemente, a extensão da história. Dessa forma, me deparei com uma nova narrativa, que mantinha os elementos básicos da sua predecessora e, ao mesmo tempo, usava novos elementos bastante afastados dos anteriores. Essa transmutação, de uma história policial para um conto de fadas, também é brevemente discutida no ensaio teórico.

Com o roteiro, busquei contar uma história ágil, principalmente no que se refere ao estilo de escrita. Descrições, ações e diálogos não muito extensos, que auxiliassem os olhos do leitor a fluir melhor pela página e, conseqüentemente, pela história à sua frente. Ao mesmo tempo, quis desenvolver uma narrativa bem clara e direta no que se refere às motivações das personagens e às regras do mundo em que elas estão inseridas. Ou seja, tive a intenção de deixar bem claro de que forma esse mesmo mundo ficcional funciona, e de quem são os heróis e de quem são os vilões. Tal agilidade do roteiro se reflete na sua extensão, no seu número de páginas: sessenta e seis. Assim, fica ainda mais evidente se tratar de uma narrativa enxuta, mas não pouco desenvolvida.

Prova disso é o estudo que empreendi ao longo do ensaio teórico, onde busquei por uma análise que trouxesse à luz várias das ferramentas e dos elementos presentes no roteiro. Tais elementos, conforme se perceberá mais à frente, vão das narrativas de horror até os contos de fadas, passando também pela interferência do estilo de escrita dentro da história.

Ao longo da parte teórica, analiso três diferentes aspectos que se conectam ao meu roteiro. No início, e na parte que considero a mais técnica do texto reflexivo, exponho algumas ideias e considerações sobre a possibilidade de um estilo autoral dentro da escrita de roteiros. Para tanto, empreendo uma breve jornada analítica tomando como exemplos alguns autores e autoras que percebo como primordiais para aquilo que apliquei em meu roteiro, alguns já mencionados anteriormente: Walter Hill, Justin Marks, Angela Carter, Stephen King e Roland Barthes. Cada um, à sua maneira, está presente seja no estilo aplicado em minha história, seja no conteúdo desta; ou, ainda, em ambos.

Sobre isso, reafirmo: o estilo e o conteúdo do roteiro, muitas vezes, não poderiam ter existido sem o outro. A aplicação de um pretense narrador, ou condutor emocional de determinadas cenas, é prova disso: tal ferramenta auxilia na criação de uma atmosfera mais lúgubre, e também tensa, para certos pontos da narrativa. Aplico isto, entretanto, sem deslocar a minha preocupação principal: a de contar uma história clara e sem virtuosismos desnecessários.

Mais adiante, busco, na teoria do norte-americano Noël Carroll, por uma aproximação dos elementos das histórias de horror com o meu *script*. Achei necessário, e talvez indispensável, além de me aproximar das suas ideias, também me afastar das mesmas. Tal jogo de vai e vem, de concordância e questionamento, foi necessário para que eu melhor analisasse a história que escrevi, percebendo algumas ferramentas que se encaixavam com as ideias de Carroll, e outras que eram melhor utilizadas se distanciadas, ou alteradas, daquilo que ele defende como a sua filosofia do horror. Tal análise se constituirá tanto da discussão de pontos específicos das narrativas horríficas, comparadas com o meu roteiro, quanto da análise um pouco mais abrangente da estrutura de uma história de horror.

As suas considerações sobre a figura do monstro, por exemplo, é algo que aplico em minha análise, mas sempre com a percepção de que tal ideia não é estanque, necessitando sempre de uma discussão e, também, de uma possível atualização. Tal procedimento poderá ser visto ao longo dessa segunda parte do ensaio, onde o jogo de aproximação e afastamento resulta numa análise bastante móvel e, também, pontual.

Já na parte final do ensaio, utilizo, mais uma vez, as ideias firmes da inglesa Angela Carter, mas agora a partir do seu trabalho teórico. Além de Carter, a presença da suíça Marie-Louise Von Franz se torna a principal base para essa última parte da tese. Usando-a como fio condutor da minha análise dos elementos dos contos de fadas dentro do meu roteiro, Von Franz discorre, principalmente, sobre o papel da figura feminina dentro de narrativas feéricas. O seu estudo bastante pontual e específico, de diferentes e variadas histórias, muito me auxilia na comparação que faço com a protagonista do meu roteiro. Da mesma maneira que na seção anterior, aquela sobre os elementos do horror, eu por vezes me aproximo e por vezes me afasto das teorias de Von Franz. Faço-o não por virtuosismo, mas por considerar que nenhuma teoria, ou ideia, é estanque e conclusiva, e que sempre existirá um contraponto, ou uma atualização, para ela.

Um exemplo disso é quando Von Franz coloca que a mulher nos contos de fada possui um papel passivo, de espera; o homem, por outro lado, é aquele que vai até o além para derrotar o monstro. Apesar de concordar com o que coloca Von Franz (muitas histórias, sem dúvida, apresentam essa teoria de forma bastante concreta), eu também sinalizo que a protagonista da minha história é o oposto disso: é ela quem vai ao mundo sombrio para derrotar o vilão, é ela quem tira o protagonista masculino da sua passividade e apatia. Em outros momentos, todavia, a teoria de Von Franz se encaixa de forma direta com o meu texto ficcional, e procuro sempre apontar quando isso ocorre, aumentando a união da sua teoria com a minha ficção.

A participação de Carter, mais voltada para a maneira com que algumas ficções do Marquês de Sade representam e constroem as mulheres, serve como complemento, ou afastamento, às ideias de Von Franz. Carter constrói o seu olhar muito a partir de uma ideia de violência, de transgressão, e de que forma isso se reflete na arte literária. Dentro dessa perspectiva, busquei aliar as duas teóricas e aplica-las em meu roteiro.

Por fim, desejo-lhe uma boa leitura.

WE, THE WOLVES

Written by

Leonardo Wittmann

5th draft

leowittmann@gmail.com

+55 (51) 992741573

WGAW registration number: 1779498

Número de registro na Biblioteca Nacional (Brasil): 796.545

FRAPA 2019 - Semifinalist

04/03/2019

*FADE IN

EXT. FOREST - NIGHT

Thick, imposing trees all around. A hard and dry soil. Sparse points of moonlight come from above. No animals can be heard at this late hour.

But then, all of a sudden --

A HUMAN SILHOUETTE appears, running through the woods. On a second look, we realize it's a WOMAN wearing some rags.

She doesn't stop to collect herself. She just runs and runs. Because right after her comes --

A MAN IN BLACK CLOTHES

Powerfully built. Extremely fast.

The chase continues until they vanish deep into the woods and silence is restored.

EXT. ANOTHER PART OF THE FOREST

Now we have a better view of the woman: she's in her early 20s, with short dark hair. This is AMIA.

She uses all of her strength and continues on her way.

THE MAN IN BLACK CLOTHES

Is right on her tail.

Amia trips and FALLS to the ground. She turns just as the man is about to jump on her when --

A GREY WOLF

Leaps from among the trees and snatches the man's leg.

It has yellowish eyes and bright fur, visible only because of the full moon high above.

Amia looks at them brawling, when --

A SHOT IS HEARD

And the wolf goes to the ground. A big bloody loophole in its forehead.

Amia looks up and sees yet --

ANOTHER MAN IN BLACK CLOTHES

Late 40s. A smoky shotgun still pointed.

He looks at her, then at his companion.

MAN IN BLACK CLOTHES #2
Grab her.

The Man in Black Clothes #1 obeys.

A wolf pack HOWLS in the distance. The two men take a last look at the forest surrounding them, then disappear with Amia into the bushes.

TITLE APPEARS:

WE, THE WOLVES

EXT. FOREST - DAY

Sunlit. Green. Almost bucolic.

Human footsteps are heard afar.

Until they become closer.

And closer.

And closer.

GLEN HUTCHINSON

Revels himself in the middle of the trees. Mid 50s. Robust. Angular chin.

Trekking boots and a backpack. He walks leisurely: this is his environment.

But then, he stops. Faces --

A GREY WOLF

In front of him. Average size. Bright fur.

They scan each other. None of them makes the first move.
Their eyes meet in -- acknowledgment?

The wolf turns back to the woods.

Glen waits a moment, then continues on his way.

EXT. COTTAGE - NIGHT

Small. All made out of wood.

Glen sits there with a cup of coffee in hand, staring at the full moon.

INT. COTTAGE - NIGHT

Sparsely furnished: a chair, a table, a bed, a small stove.

He is on his bed, unable to sleep.

EXT. COTTAGE - DAY

Glen chops some wood with a small axe.

EXT. FOREST - DAY

He walks amid the tall trees until he reaches a --

SMALL WOODEN CHURCH

Painted in white. It has seen better days.

INT. CHURCH

Dusty floor and benches. One window on the left.

Glen walks toward the big crucifix at the center and sits on one of the benches.

He stares at the crucifix.

Waits.

Waits.

Makes the sign of the cross.

Sighs.

Leaves.

INT. COTTAGE - NIGHT

Glen is asleep, tucked in his blankets.

Something, or some bad dream, wakes him up. His eyes are still narrow amid the dark as he stares at the wall facing him. There, he sees something -- A SILHOUETTE?

Glen stares at it. The possible figure is now more visible, and it seems to be --

A GIRL

Between twelve and fifteen, wearing ragged black clothes. Her face and hands resemble that of a -- WOLF?

Glen rubs his eyes, then looks at the wall again: there's no one there.

He gets up. Checks the door. Locked.

Looks outside the window: a peaceful night.

EXT. FOREST - NIGHT

Seen from above.

Silent.

A chill wind.

EXT. ANOTHER PART OF THE FOREST

Where a tent has been built.

INSIDE THE TENT

KATHRYN CARNEY, early 30s, reads a map of the woods. A lit flashlight and a backpack by her side.

A NOISE comes from the outside -- a twig being broken?
Footsteps?

Kathy stops reading for a moment.

Silence.

She starts reading again.

The same noise, once more.

Kathy shuts the book and picks up her flashlight. She slowly opens part of the tent and puts her head and right arm --

OUTSIDE

Where she lights up different parts of the woods.

There's nothing out there.

(There's always something out there.)

Kathy goes back inside the tent and closes it.

Turns off the flashlight.

EXT. ANOTHER PART OF THE FOREST - DAY

Kathy leaves the tent and stretches. She looks around long enough to spot --

WOLF PRINTS

On the ground.

She scans the woods surrounding her.

EXT. TRAIL

Kathy's backpack on her shoulders. Trekking boots.

A RIVER

With a slow current. Kathy crosses where the water reaches her belly.

A CLEARING

Where she continues on her way.

INT. TENT - NIGHT

Kathy is asleep.

EXT. FOREST - DAY

Glen, on his knees, takes a look at more WOLF PRINTS around Kathy's tent.

He stares at the woods.

Kathy starts to unzip the tent from the inside, making Glen stand up and wait to be seen.

He is seen. Kathy stays inside.

GLEN
Please, don't be afraid.

KATHY
Ok. Back off, then.

Glen takes some steps back.

GLEN
(Pointing at the prints)
I was just taking a look at them.

Kathy glimpses at the wolf marks, then back at him.

Glen waits a while, then:

GLEN (CONT'D)
This wasn't the first time, was it?

Pause.

KATHY
No.

Glen sighs.

GLEN
Well, then, if I may say this, I think it's better if you leave the woods and go home.

Waits.

KATHY
I'm not leaving the woods because of some wolves. Wolves don't attack people.

GLEN
That depends.

KATHY
On what?

GLEN
Just trust me.

Waits.

KATHY
I'm staying. And you'd better get
back on your way.

Waits.

GLEN
Sorry for bothering you.

Glen continues on his way. Kathy waits until he vanishes amid
the trees.

INSIDE THE TENT

A bowie knife in her left hand.

EXT. BY A RIVERBANK - DAY

Kathy walks on one side of the river, her backpack still on
her shoulders. From time to time, she glimpses at the woods
on the other side.

THE OPPOSITE SIDE OF THE RIVERBANK

Where Glen, among the trees, watches her unnoticed.

EXT. WOODS - NIGHT

Kathy eats a can of beans outside her tent. She finishes it
and just as she's about to open another one --

A SNAP

Is heard coming from the trees. Kathy stares a few seconds at
the mixture of branches and darkness in front of her, almost
as if waiting for something to show up.

Kathy gets up leisurely and goes back --

INSIDE HER TENT

Where she waits for any movement coming from the outside.

INSIDE HER TENT - LATER

She's still up, still waiting.

And then, she sees --

A MAN

Emerging from the trees.

KATHY

(Whispering)

You again, you mother fu...

But, instead of what Kathy expected, the man outside is not Glen. The man outside is bald, somewhat bigger than Glen, is all dressed in black and has a SHOTGUN in hand.

Kathy presses her bowie knife's handle.

The Man takes a look around, then starts walking toward the tent.

Kathy takes a step back, already waiting for the confrontation, when --

A GROWL

Is heard and a WOLF charges against the Man!

The Man drops his shotgun.

Kathy freezes in disbelief.

OUTSIDE THE TENT

Where the brawl is already underway:

The wolf bites the Man's right ankle --

Loosens it --

And goes for the left one --

The Man bellows and strikes the wolf with his right hand --

The animal goes to the ground, but gets back on all fours surprisingly fast.

It growls.

They lock eyes. This is not going to be an easy night for neither of them.

And just as the fight is about to continue --

A DISTANT HOWL

Comes from inside the woods. A loud and grievous one.

The Man turns to the woods as if already aware of what is coming next.

And what comes next is this: a WOLF PACK jumps from inside the forest and strikes the outnumbered human!

INSIDE HER TENT

Kathy watches it all terrified.

EXT. SOMEWHERE IN THE WOODS - NIGHT

Moonlit. Foggy. A fairy atmosphere.

An OWL lands on a branch. From above, it watches as --

GLEN

Sleeps, tucked inside his sleeping bag.

After a while, he opens his eyes slowly, still carried by some reverie. And there, right in front of him, beneath the trees and branches, he discerns, once more --

THE SILHOUETTE OF A GIRL

Between twelve and fifteen. Ragged black clothes. Face and hands resembling that of a wolf.

They stare at each other.

Until Glen blinks and she... vanishes.

GLEN

You're right. I have to do this.

The Owl flies away.

EXT. WOODS - DAY

The sun has already risen.

Kathy sits in front of her tent, her bowie knife still in hand. She is in shock.

The bald Man's corpse - or what is left of it - is not far from the tent.

GLEN

Comes walking from the distance. He has his backpack on. Kathy has not noticed him yet, her eyes facing the ground.

He is somewhat close when she finally notices him. She points the knife at him.

KATHY

Don't you dare...

GLEN

Easy, now. Please.

Glen glimpses at the corpse.

KATHY

Wolves don't attack people, uh?

GLEN

Those do.

KATHY

Yeah, I saw it... What's wrong with them?

GLEN

Nothing.

KATHY

Nothing?! And what if they had --

GLEN

They wouldn't attack you.

Pause.

KATHY

Are you joking?!

GLEN
No. They were protecting you.

Pause.

KATHY
Protect... What's wrong with you?!
What's wrong with this forest?!

GLEN
This is not a normal forest.

Pause.

KATHY
What do you mean by that?

GLEN
I mean exactly that.

A moment for Kathy.

GLEN (CONT'D)
You should leave. Trust me.

Waits.

KATHY
(re: the corpse)
Who was that guy?

GLEN
That's a long story.
(Pause)
Can I help you undo your tent?

KATHY
Stop it, already. I won't leave
this forest. Do you understand
that?

Glen looks the other way. Kathy keeps staring at him.

KATHY (CONT'D)
How long have you been in these
woods?

GLEN
Long enough, I suppose.

KATHY
Then you should tell me what the
hell happened last night.

GLEN

Do you have any idea where you are?
Or how you got here?

KATHY

I used the road coming from that
old town down there.

GLEN

Right. Do you have a map with you?

KATHY

Of course.

GLEN

But it doesn't show the entire
extent of the woods, does it?

Kathy sighs and stares angrily at Glen.

KATHY

Quit this charade and tell me
what's going on.

GLEN

Believe me, I told you enough. You
should --

KATHY

I won't.

Glen starts to leave.

GLEN

You should hear me, Kathryn.

Kathy freezes.

KATHY

How do you know my name?

GLEN

Everybody and everything in these
woods already knows your name.

Glen walks off.

EXT. A SMALL STREAM INSIDE THE FOREST - DAY

Glen kneels near the water and fills his canteen. A brown
rabbit satisfies its thirst on the opposite side of the
stream.

They look at each other. The rabbit runs away.

Just as Glen gets up, he sees --

KATHY

Approaching the stream and looking at him. She also fills her canteen.

Glen waits until she approaches him.

KATHY

I've already seen some bad stuff in my life. Last night was just one more chapter.

She sips some water.

KATHY (CONT'D)

I won't leave this forest until I find someone.

GLEN

That might be dangerous.

KATHY

Yes, I already noticed that. Can you help me?

Glen looks at his boots.

GLEN

Sorry. I offered to take you away from here, not to put you in harm's way.

KATHY

Fine.

She turns and continues on her way.

Glen sighs.

Waits.

GLEN

Do you have something to eat?

Kathy stops.

KATHY

A can of beans.

GLEN
Seems promising.
(Pause)
My name is Glen, by the way.

WOODS - LATER

Both of them are around the fire, where some remains of a recently eaten rabbit can still be seen.

KATHY
What made you change your mind?

Glen waits.

GLEN
Hard to tell.

Kathy doesn't buy it, but plays along.

KATHY
My sister disappeared months ago.
The police searched these woods,
but couldn't find a single clue.

GLEN
And you won't give up.

KATHY
No.

Glen finishes eating one last piece of the rabbit, then throws it near the fire.

KATHY (CONT'D)
I need to know what's going on here
before I go forward.

A moment for Glen.

GLEN
We start tomorrow morning. Early.
Good night.

He gets up.

Kathy stares at him.

She stands up and moves to the tent.

KATHY
And what if we get attacked
tonight?

GLEN
I don't think we will.

Kathy looks at him -- *how can you be so sure?*

DEEP INSIDE THE WOODS

Where a pack of wolves watches them from a distance.

EXT. FOREST - DAY

Glen and Kathy cross the woods.

A CLEARING

They stop and sip some water. They move on.

EXT. FOREST - NIGHT

They are still on their way.

EXT. SMALL WOODEN CHURCH - NIGHT

They have finally reached what seems to be part of Glen's scheme.

KATHY
How is this part of your plan?

GLEN
We have to lay low for a while. Ok?

Glen enters the church. Kathy waits outside for a while, then enters it as well.

INSIDE THE CHURCH

Glen unpacks his stuff as Kathy takes a look around: the window on the left, the imposing crucifix at the center.

KATHY
I was going to say that wolves are also able to enter churches, but they are not our real problem, are they?

Glen just glimpses at her as an answer.

INT. COTTAGE - NIGHT

Glen's home. Silent, organized and clean.

But then --

THE DOOR

Slams open!

THREE MEN enter. They are all sturdy and dressed in black.

They study the place in no hurry.

They leave.

INT. SMALL WOODEN CHURCH - NIGHT

Kathy is asleep on one of the benches. Glen is by the door, with a small axe in hand. He looks outside.

EXT. CHURCH

Something has started to move in the bushes, but Glen shows no apprehension whatsoever.

A GREY WOLF

Reveals itself. They exchange looks.

Glen looks around the grey wolf and spots more eyes watching him through the trees and bushes. One by one, the wolves come forward and present themselves to Glen.

He's surrounded by them.

This doesn't seem like a confrontation, but rather like a gathering.

Glen steps out of the church. They all wait. And they all wait for --

KINCAID

Black fur and red eyes. The biggest wolf among them all.

Glen's eyes meet with Kincaid's. Respect from both sides.

Glen nods.

INSIDE THE CHURCH

Where Kathy is still asleep. Glen sits softly by her side. He touches her shoulder.

GLEN
Kathryn...

She opens her eyes.

GLEN (CONT'D)
We should move.

KATHY
What's wrong?

GLEN
Just pack your stuff and follow me.

EXT. CHURCH

Glen exits the church first, followed by Kathy.

She freezes the instant she sees the pack of wolves.

She notices Kincaid standing there, like a king or like a demon spat by the night.

Kathy looks terrified at Glen.

GLEN
They mean us no harm. They are not
the enemies around here.

But Kathy is unable to respond. Glen gives her a few seconds.

The wolves wait for them.

GLEN (CONT'D)
We should go with them.

Kathy looks back at the wolves. Strangely enough, they present a peaceful aura regarding her.

She collects herself. Looks back at Glen.

KATHY
I will trust your decision, Glen.
But you have to tell me what's
going on here, or I won't be able
to find my sister.

Glen nods.

They move toward the wolves.

One by one, they all disappear into the bushes.

FOREST - NIGHT

Led by Kincaid, the unusual fellowship is now underway, moving together and quietly through the darkness of the woods.

From above, we hear --

A PAIR OF OWLS HOOTING

Perhaps livened up by such exotic and unexpected news.

EXT. FOREST - LATER

They are still moving among the trees. Kathy and Glen are side by side. They speak quietly.

KATHY

Where are we going?

GLEN

To their lair.

(Pause)

It's the safest place you can go to right now.

KATHY

These wolves... how do you *know* them?

Waits.

Glen does not answer.

KATHY (CONT'D)

Is my sister in their lair?

GLEN

No. She's with the men that are after you.

(Pause)

We can still help her.

KATHY
Who are those men?

GLEN
They are ancient in these woods.
Ancient like these wolves.

KINCAID

Is still leading the pack when he suddenly stops.

Sniffs.

He growls, showing his teeth --

And the rest of the pack understands it -- *there's an enemy approaching*, but before they can organize themselves or even react --

A SHOT IS FIRED

And one of the wolves gets hit. The others growl and stand in attack positions.

Glen takes his small axe. Kathy, her bowie knife.

ANOTHER SHOT IS FIRED

And another wolf goes down.

And another.

And yet another.

The way this is going, there's going to be a massacre tonight.

Kincaid looks at his left side and sees one of the shooters: a MAN all dressed in black not far away from them, hidden beneath a tree.

In an audacious maneuver, the wolf leader speeds up towards the Man --

Who's unable to aim at him thanks to Kincaid's furious agility --

And SNAP! -- Kincaid goes for the man's throat.

The other wolves, encouraged by their leader's attitude, run toward the surrounding trees to find and clash with their aggressors.

KATHY AND GLEN

Are still amid the confrontation, unsure of what they should do next.

Kincaid leaves his enemy's corpse and glances at Glen -- *take her away from here.*

Glen obeys -- he takes Kathy by the hand and they both storm out of there, leaving their backpacks behind.

EXT. ANOTHER PART OF THE WOODS - SAME TIME

They stop running as soon as they see --

KRAUS

Standing in front of a tree.

He is in his late 40s. Tall. Big, cruel hands.

He looks at Kathy. No fear or apprehension in her eyes.

Kraus looks at Glen.

KRAUS
Step back, woodsman.

Glen does not answer.

KATHY
(To Kraus)
Where's my sister?

Kraus waits.

KRAUS
Do you want to see her? Follow me,
then.

GLEN
Leave her alone.

KRAUS
Be quiet, woodsman.

Glen presses his axe handle.

Kraus takes one step forward. Glen raises his axe and charges at him --

Who easily grabs Glen's hand and twists it --

Ripping a scream out of him and taking his axe before it falls --

He kicks Glen's knee -- and Glen goes to the ground.

KRAUS (CONT'D)

Why did you decide to help her?
Because of your daughter?

Kathy and Glen exchange looks -- she feels sorry for him.

Kathy plans a reaction, but only to see as Kraus takes the axe to Glen's throat.

KATHY

Don't.

She drops her bowie knife.

KRAUS

Ok. Now --

Now, Glen grabs Kraus' hand and sends him to the soil --

GLEN

(To Kathy)
Run away!

Kathy freezes for a second -- *shouldn't I help you?*

GLEN (CONT'D)

Go!

She grabs her knife and bolts out of there, running in whatever direction she can.

EXT. TREELINE - SAME TIME

She glances back as she runs and sees TWO MEN, both of them in black, right on her tail -- she can't afford to slip now!

Kathy speeds up until she reaches --

A RIVER

With a furious current --

She jumps into it without hesitation --

And lets the water take her wherever --

EXT. RIVERBANK - MORNING

Yet another river, one that we haven't seen so far. It spreads largely, passing the horizon and presenting a somewhat clearer, almost luminous water.

There, among this undisturbed scenery, lays the unconscious Kathy...

She wakes up little by little, scanning the landscape around her. Kathy gets to her feet and presses different parts of her body -- *ok, no injury.*

She stares at the river, then at the opposite margin -- her feeling seems to be one of safety, even calmness -- *what is it with this place?*

Before she moves on, Kathy realizes -- she lost her bowie knife.

Kathy enters the river only to see that it is really deep: there's no way she can cross it.

She moves toward the nearby woods.

EXT. THE NEW WOODS

As she explores it, Kathy notices that there's something different regarding this part of the woods:

The leaves seem brighter, the sun rays enter with much more intensity and the soil is humid as if it has ceased to rain for no more than half an hour.

Added to this, there is a kind of a FAIRY FOG permeating the whole place.

EXT. ANOTHER PART OF THE WOODS - THE BATTLEFIELD - DAY

The tranquility of the area has been restored, but what is left is not pleasant to the human or animal eye: there are about six human corpses and eight wolf carcasses on the ground, all of them soon to be eaten by other predators or engulfed by the soil.

EXT. WOODS - DAY

Kincaid leads the remnant pack back to their lair. Their fur stained with blood.

With their teeth, two of the wolves drag an unconscious Glen by the shirt. He has a deep wound on his left shoulder and bruises on his face -- the result of his brawl with Kraus.

EXT. CAVE ENTRANCE - LATER

Encrusted under a hill, deep inside the forest where the sunbeams have a hard time piercing through the trees.

The wolves enter.

INT. THE WOLVES' CAVE

In spite of its simple appearance - an enormous cave with a good amount of openings in the walls - the lair presents a welcoming atmosphere, perhaps given the half a dozen PUPS that stroll around there.

Kincaid and his companions enter dragging Glen. The pups stop playing, while other WOLVES, both male and female, exit their holes in the walls.

They lay Glen on the ground. The wolves are all silent as they watch the human brought by their leader.

One of the pups approaches Glen, but bolts away as one of the adults growls, scolding it -- *this human needs rest.*

EXT. THE NEW WOODS - NIGHT

Kathy is still exploring the forest, even at this late hour. The whole environment is as silent as it was before, and the fog still dominates it.

Kathy stops as if finally realizing she must rest or hide.

The only spot she can find is behind a thick log that rests on the ground near some bushes. She makes herself as cozy as possible and stays there, still aware of her surroundings and prepared for any unwelcoming presence.

THE NEW WOODS - LATER

Her uneasiness has kept her from sleeping as she scans her surroundings repeatedly, seeing only what the fog allows her to see. Still, it seems there is no movement among the trees, bushes or even high up on the branches.

Kathy decides to give herself a break and starts closing her eyes... Only to open them again the instant after. And that is when something uncommon, or even unnatural, starts to happen:

The middle of the fog STARTS TO DISSIPATE, almost as an opening to another realm. From there, emerges --

ADAL

A white wolf with yellow eyes. If Kincaid has the ways of a warrior, Adal has the gait of majesty.

Kathy tries to hide behind the log, but soon realizes that Adal is looking straight at her -- there is no need to play games right now.

They just hold their gaze at each other.

Kathy stands up. She has no intention to make the next move...

Adal turns, then glares back at her -- somehow, his body language expresses some kind of invitation, and Kathy seems to realize it.

Adal moves toward some trees nearby, making the fog close itself again.

Kathy hesitates for a second, although her mind already seems to be made -- she is going after him.

Kathy follows Adal through the fog.

EXT. THE MISTY FOREST

They move quietly as if following a request from the forest itself. There are still no birds, rabbits or even owls around.

Both of them reach --

A STONE TOWER

In the middle of the forest.

Adal stops, and so does Kathy. She glances around, not knowing what is coming next...

And that is when a HUMAN SILHOUETTE, previously concealed by the mist, appears in front of the tower. It has Adal's full attention.

The figure takes a few steps forward and gets closer to Kathy, but still respecting her space. It is a bald, slim man dressed in white rags and around his late sixties.

This is OLCAN.

OLCAN
Hello, Kathryn.
(Pause)
I am glad the forest brought you to us.

Kathy needs some time.

OLCAN (CONT'D)
And don't worry. The wolves rescued Glen. He's safe.

Kathy glimpses at Adal, then back at Olcan, who smiles at her.

OLCAN (CONT'D)
I presume you have a lot of questions and I will answer them all.

KATHY
Can you help me rescue my sister?

OLCAN
Yes, somehow.

Kathy glares trustfully at him -- *I accept it*. Olcan understands such a look.

OLCAN (CONT'D)
Shall we go inside, then?

The two of them proceed on their way towards the tower. Adal, as a royal guard, stays in front of it.

INT. STONE TOWER - OLCAN'S STUDY - NIGHT

A tiny, narrow room. A shelf with a pair of worn-out books. A small trunk. A place almost designed for a monk. Outside, the fog still surrounds the tower.

Olcan and Kathy sit on the floor.

And then, he starts:

OLCAN

Men and wolves have lived peacefully in these woods for many centuries. The wolves were aware of the places that belonged to the humans and the humans were aware of the places that belonged to the wolves.

A pause.

Olcan glances at the fog outside, then back at Kathy.

OLCAN (CONT'D)

But then, something happened... Children got born with wolves traces. Their eyes, their skin mixed with grey or black fur, their ability to track down other animals only by their scent. And of course humans couldn't understand how that was possible.

(Pause)

For a while, they tried to accept such outcasts, such wolf children. But then Kraus, the same man that is after you, ordered all wolf children to be exterminated. Butchered with no mercy.

Olcan stops. He gets up and pours two glasses of water. They drink.

KATHY

Are you one of the children that survived?

OLCAN

Oh, no. They would still be younger than me by now.

KATHY

Who are you, then?

OLCAN

I am the first human and the first
wolf to exist in this forest.

From the window, Olcan looks down at --

THE STONE TOWER'S ENTRANCE

Where Adal still stands as a guard.

They lock eyes.

BACK TO OLCAN'S STUDY

Where we glimpse at Olcan's eyes -- for a second, they become
as yellow as Adal's.

They are connected. They are one.

OLCAN

I tried to approach wolves and men,
so they could become one. But,
unfortunately, humans couldn't
allow such a thing.

Kathy also goes to the window and glances at Adal.

KATHY

Aren't you able to fix all this?

OLCAN

I have come between humans and
wolves once. I shall not do it
again.

Pause.

KATHY

What does my sister have to do with
it?

Olcan sits again. Kathy doesn't.

OLCAN

Kraus believed that the forest had
cursed the women to give birth to
wolf infants, so he demanded that
they should be killed as well.

(Pause)

Now, every time a woman enters the
forest, Kraus and his men abduct
her, trying to start a new breed.

KATHY

But he hasn't succeeded so far.

OLCAN

No.

A moment for them both.

KATHY

Glen's daughter was also killed,
wasn't she?

OLCAN

Yes, and his wife as well. After
that, he left the humans' side and
isolated himself in the middle of
the woods.

(Pause)

He even built a church to remember
them both.

Kathy sighs -- yes, she was there.

INT. THE WOLVES' CAVE - DAY

All wolves are sleeping, either on the ground or inside their
holes in the cave walls.

A pup is licking Glen's face, who's unconscious since the
fight with Kraus.

As if by magic, Glen's eyes start to open up slowly.

He starts to stand up, making the pup move a few meters away
from him.

Glen stops halfway: the wound on his left shoulder still
hurts. He takes a look at it and... there is a mixture of
leaves, herbs and some kind of goop protecting it... It seems
that the wolves have taken good care of him.

Glen keeps his seated position as he needs a few seconds to
realize the pup and the cave. And, after that, the wolves.

All of a sudden, it hits him -- *Kathy!*

He tries to get on his feet. This time, Glen succeeds. As he
does, he sees --

KINCAID

On the opposite side of the cave. His watchful red eyes on him.

The wolf moves elegantly towards Glen.

GLEN
Did they take her?

Kincaid diverts his eyes from Glen's -- he doesn't know.

GLEN (CONT'D)
We have to look for her.

(They will.)

THE NEW WOODS - DAY

The mist has left no traces -- it is a bright new morning.

Once more, the forest looks as vividly as possible: green, bathed with sunlight and, unlike Kathy's first impression, there are even a pair of birds flying around.

They stroll around the woods accompanied by Adal. Olcan picks up a pair of herbs from the soil.

KATHY
I want to find Kraus' hideout.

OLCAN
Yes, of course.

KATHY
So how can I do it?

OLCAN
The forest will help you, again.
You'll just have to understand the signs it gives you.

Olcan hunkers down and picks up more herbs. A BROWN HARE comes running from the bushes, stops, looks at them and then gets back on his way.

Olcan stands up and glances at Kathy. She doesn't seem to understand such a look at this moment.

(But she will, later on.)

INT. STONE TOWER - OLCAN'S STUDY - DAY

In a bowl, Olcan mingles and mashes the different kinds of herbs he has picked up.

He puts the newly formed mixture in an old beige backpack and hands it to Kathy.

OLCAN
You will need this.

Then he opens his trunk, which is filled with a variety of small artifacts. He hands Kathy a knife and a canteen.

OLCAN (CONT'D)
And this as well.

EXT. STONE TOWER - LATER

A little bit of fog surrounds the tower again as Kathy, Olcan, and Adal stand in front of it.

She is ready to depart.

OLCAN
Safe travels, Kathryn.

Kathy nods -- *thank you*.

And gets on her way.

She turns one last time to see the fog engulfing and protecting Olcan and Adal.

EXT. THE NEW WOODS - LATER

Kathy makes her way through the trees and bushes, but then stops, wondering if she's on the right track.

She scans her surroundings... and no decision is made.

Until... the brown hare from earlier comes out from one of the bushes. He sniffs the soil and stays in the same position for a while.

Kathy looks at the hare -- is it also looking BACK AT HER, as if trying to say something?!

The hare moves again and takes a left. Kathy follows it.

ANOTHER PART OF THE NEW WOODS - SAME TIME

Kathy keeps up with the hare's fast-paced rhythm.

It runs wildly, turning left or right at the most unexpected moments and dismantling the forest's labyrinths.

The running lasts until they reach --

THE RIVER

The same one that brought Kathy to this magical and misty forest.

The hare stops, looks back at Kathy one last time, and bolts back to the woods.

Kathy starts walking by the riverbank.

EXT. FOREST - UNDER A TREE - NIGHT

Where Kathy is asleep, tucked under a grey blanket. The beige backpack serving as a pillow.

A TWIG is broken somewhere near...

Making Kathy wake up from her clearly unquiet sleep. She makes no abrupt move.

She just waits.

And waits.

And waits.

No menace seems to be near.

UNDER A TREE - LATER

The blanket and the backpack still rest near the tree, but Kathy doesn't.

AN OWL

Lands on one of the tree's branches and hoots, but no other owl or any other animal replies.

From there, it spots --

KATHY

Seated on a branch high up on one of the trees. She has her knife with her, like a guard waiting for an invasion. And, like a guard, she has no permission to sleep now.

INT. THE WOLVES' CAVE - MORNING

Kincaid and the other wolves have already woken up. The pups play with each other, running and rolling around.

From a corner, one of the females takes a good amount of the green goop used on Glen's wounds and spreads it on one of the male wolves slashes.

Kincaid does the same with another member of his pack.

As Glen sees that, he goes to the corner and takes some of the goop in his hands. Then moves toward the third wounded male and smears him.

EXT. RIVER - MORNING

With a wooden spear, Kathy tries to stick some fish that swim by. After a while, she succeeds.

INSIDE THE FOREST - LATER

Where Kathy is roasting a fish and eating another for breakfast.

INT. THE WOLVES' CAVE - DAY

Glen is checking his wounded arm as Kincaid approaches. Glen looks at the other wolves, the ones that were not involved in the battle with Kraus' men.

GLEN

If she wasn't caught by Kraus and his men, we still have a chance to find her.

Kincaid waits until Glen stops talking, then looks at the man's wounds. Glen gets it.

GLEN (CONT'D)

Yes, but I can't wait here too long.

Kincaid turns to some of his fellow companions. They all leave their spots and move towards him, ready to obey whatever order comes next.

Glen understands it -- they have organized a searching party. He starts to get up.

Kincaid growls, scolding him -- *you are of no use like this.* Glen stops, then sits again.

GLEN (CONT'D)

Fine. Thank you.

Kincaid and four other wolves leave the cave.

EXT. FOREST - DAY

Kathy wanders through the woods, still finding her way among the trees. She stops, in doubt whether to maintain her path or go downhill.

She chooses the second option --

DOWNHILL

Where the path is somewhat steep.

She almost falls a couple of times, but is able to rapidly get on her feet.

Kathy reaches solid ground and continues on her way.

Suddenly, she spots --

AN ELK

Standing there, eating bark from a tree. It has elegant, imposing antlers.

It stops eating and locks eyes with Kathy for a moment. Right after that, the elk heads back to where it came from.

Kathy does not wait and follows it -- she has already understood the signs of the forest...

The elk leads her --

THROUGH THE TREES

Where all is silent. Kathy keeps up with the elk's slow, contemplative pace.

EXT. GLADE - DAWN

The moon shines bright as they cross the clearance.

EXT. MURKY FOREST - MORNING

Even in daylight, this part of the woods seems to lack sunlight and, consequently, a more joyful atmosphere. There are almost no flowers or even plants surrounding the place where Kathy is asleep, only humongous grey trees.

Kathy and the elk seem to be the two only living things around here.

The elk is already up. It exhales somewhat heavily so as to wake up Kathy.

And she immediately does.

Still dizzy, she scans her surroundings and seems to absorb the gloomy energy of the scenery.

But there is no time to wait, so the elk starts moving again. Kathy follows it.

THROUGH THE MURKY FOREST

Kathy presses the handle of her knife. The elk is still leading the way when it suddenly stops -- and Kathy instinctively does the same:

There is a SMALL STONE DOOR about eighty or a hundred meters away from them. It is encrusted under a small, dry and lifeless grey hill.

Kathy kneels behind a log and stares at the door: this is the entrance to Kraus's hideout, she knows.

Kathy touches the elk's fur.

KATHY

I need Glen and the wolves.

The elk starts to head back to the way they came from, out of these somber woods. Kathy waits until it disappears beneath the trees as if thanking him for bringing her here.

THE MURKY FOREST - LATER

Kathy is now lying behind the log, still checking the outskirts before taking some action. She takes a sip from her canteen.

THE MURKY FOREST - NIGHT

The darkness inhibits a better view from the hideout's entrance, but Kathy is still waiting for a chance to get in.

Finally, the door slowly opens... and a MAN all dressed in black emerges. One of Kraus's henchmen.

Right after him, another FIVE MEN also come out.

One of them closes the door with a KEY. They discuss something inaudible to Kathy and move toward opposite sides of the woods.

In an instant, they are gone.

Kathy keeps her eyes near the stone door as if waiting for a better chance to get in.

(But when?)

MURKY FOREST - LATER THAT NIGHT

Kathy has moved to a branch high up on one of the trees. Now, she has a more panoramic view of the scenery around the door and is able to predict any threat coming from ground level.

Once again, the door opens from the inside... But, this time, a WOMAN IN A BLACK TUNIC emerges. Behind her, comes another of KRAUS'S MEN.

He locks the door and keeps the key to himself.

Kathy takes no immediate action, choosing instead to wait and watch what is coming next...

Both man and woman start to move away from the stone door and deep into the woods. Intrigued by that, Kathy climbs down the tree and starts following them from a safe distance, concealed by the darkness and the forest.

DEEP INSIDE THE MURKY FOREST - SAME TIME

The dynamic between the man and the woman is now clearer to Kathy: he is not escorting her, but rather keeping an eye on her -- the woman walks in front of him, slowly and with her head bent down most of the time.

From time to time, the man points to something on the ground and the woman kneels to take it. Then, she puts it inside a small basket.

Kathy moves a little bit forward among the trees and tries to take a glimpse of the woman's face -- is it her sister? -- but there is not enough light to discern her features.

The man points at something on the soil again, indicating that he wants the woman in the black tunic to collect it. He mumbles something inaudible to Kathy.

The woman kneels to grab something from the ground... she takes her time...

And then she suddenly turns and HITS the man's face with a SMALL ROCK!

The man stumbles after such an unexpected attack -- leaving some time for the woman to flee away from him --

She leaves the basket behind and runs through the woods.

Astonished by such a maneuver, Kathy starts running parallel to the woman, still guarding some distance.

The woman in the black tunic does not stumble or look back -- it seems that she has prepared herself for this moment.

THE MAN

Is now back on his feet, chasing after the woman amid the gloomy forest --

She has managed to maintain a safe distance from him. If she keeps up her rhythm, he will not be able to grab her so soon!

Kathy looks back --

The man takes a REVOLVER from inside his black clothing while he runs --

He aims and FIRES --

Hitting the woman's back --

She goes to the ground.

The man stops. The revolver's smoky barrel.

He approaches the wounded woman, her last breaths echoing miserably through the malignant woods. He looks at her back, waiting for her to be gone as --

BAM!

Something hits him from behind and he goes to the ground.

Behind him, stands --

KATHY

A small stone in her hand. Bravery in her eyes.

She hunkers down beside the woman in the black tunic and turns her face: she is gone. At the same time, some relief takes over Kathy's features -- this is not her sister.

She sighs and closes the woman's eyes.

Kathy moves towards the man. She searches for the key... and finds it.

EXT. THE MURKY FOREST/ NEAR THE STONE DOOR - NIGHT

Kathy is now wearing the black tunic. She takes the woman's basket from the ground and examines it: there is some fruit inside. They are all somewhat dry.

Kathy puts them inside her bag anyway.

She approaches the door and inserts the key slowly. Turns it... Click.

Now, she is able to get in.

INT. KRAUS'S HIDEOUT - STAIRS

The stone door opens from the outside, revealing Kathy's moonlit silhouette.

There are narrow, circular stairs going down. No other living soul and no source of light.

Kathy closes the door behind her and takes her knife out.

She moves very slowly, step after step.

STAIRS - SAME TIME

Kathy continues on her way deeper down in the dark.

She reaches the end of the stairs and turns up into --

A LONG CORRIDOR

Lighten only by a pair of torches. She moves through it, stealthily amid the dark.

There are three doors on each side.

Kathy stops, in doubt whether to continue along the corridor or to choose one of the doors.

That's when --

LITURGICAL MUSIC starts playing, coming from the end of the same passage.

Kathy heads on to the end of the corridor, where, in spite of its ill-lit walls, she can discern a curve going left.

She follows the music like a princess hypnotized by a poisoned apple.

Kathy turns left.

She reaches an --

IMPOSING WOODEN DOOR

Three or four meters high. Two brass rings. Closed. Light comes from beneath it, and so does liturgical music.

Kathy turns, checking if someone shows up from where she came from. No one does.

She faces the door, takes a few steps forward and contemplates opening it, her hand near one of the rings.

A VOICE

(O.S.)

No.

Kathy turns in panic, already reaching for her knife. In front of her, stands --

A WOLF BOY

His features are more human than beastly, but we are able to perceive something wolfish about him. Maybe the almost yellow eyes, maybe the somewhat protuberant mouth. He looks at Kathy with a mixture of tenderness and fear.

She has no idea what her next move should be.

WOLF BOY

Don't go inside. Nothing good happens in there.

(Pause)

You are the one that escaped them, aren't you?

Kathy just nods.

(Maybe the boy is reliable.)

Then:

KATHY

I'm looking for my sister. I want to get her out of here.

Waits.

WOLF BOY

Yes... she was the last one they got.

KATHY

Where is she?

The boy's eyes travel from Kathy's to the door behind her, then back to her.

Kathy frowns. She presses her knife. The boy sees it.

WOLF BOY

No. Not now.

(Pause)

Follow me.

Kathy waits, then follows him reluctantly.

CORRIDOR

They move silently and enter the second door on their right.

A CHAMBER

With cold stone walls. One wooden and rotten chandelier on the ceiling.

FIVE BEDS disposed on the floor. There, four WOLF CHILDREN - two boys and two girls - wake up as Kathy and the Wolf Boy enter.

A long exchange of looks between Kathy and them.

INT. THE WOLVES' CAVE

Kincaid and his pack enter the cave. He immediately searches for Glen.

Their eyes meet and Glen understands it: they have not found Kathy.

Glen sighs. He gets up. His shoulder still hurt.

Kincaid moves toward him.

GLEN

I will help you track her, I just need some of my equipment first. We can split into two groups.

EXT. CAVE ENTRANCE - NIGHT

Two groups leave the cave:

The first one has KINCAID AND SIX OTHER WOLVES.

The second one has GLEN AND FOUR WOLVES.

Both groups disappear instantly into the bush.

EXT. FOREST - NIGHT

A sea of trees seen from above. A CHORUS OF HOWLING WOLVES salutes the night in the distance.

In the opposite side of the woods, another PACK OF WOLVES HOWLS in response.

(This forest will belong to them again.)

INT. CHAMBER - NIGHT

The four Wolf Children are seated on their uncomfortable beds, staring at Kathy as she and Wolf Boy talk.

WOLF BOY

From time to time, they spare some of us to be their servants.

KATHY

And where are the women that gave birth to you? Your mothers.

WOLF BOY

There are only a few of them left. The other ones were killed.

Kathy frowns.

KATHY

Can you help me get in there?

WOLF BOY

I can.

KATHY

(To the Wolf Children)

I will help you to get free, I promise.

But they continue to stare at her as if nothing had been said so far.

WOLF BOY

They don't understand our language. I was the only one that was taught how to speak.

IMPOSING WOODEN DOOR - NIGHT

Liturgical music is still coming from inside when a FEMALE SCREAM is heard and blends itself with the melody.

They don't stop whatever they are doing in there.

Until...

THE DOOR STARTS TO OPEN SLOWLY, requiring quite an effort from the ones inside.

A BLOND MAN (40s) in black clothing exits the room. We are unable to see how the place looks like -- there is only murkiness coming from there.

INT. CHAMBER

The Blond Man opens the door brusquely and faces the Wolf Boy, who is seated next to the other children.

BLOND MAN
Bring another woman.

The Wolf Boy nods.

BLOND MAN (CONT'D)
Quickly.

He leaves, closing the door. Kathy is behind it.

WOLF BOY
(To Kathy)
Come with me.

INT. ANOTHER CHAMBER - NIGHT

Kathy and Wolf Boy enter it. This chamber is very similar to the previous one: the walls and floor are all made out of stone, an old chandelier scarcely lights the scenery and there is no table or chairs in here. Now, this is what differs this chamber from the other one:

There is a CAGE built on the wall facing the door. And, inside it, there are FIVE WOMEN in rags, their age ranging from 20 to 30 years old. They all have an weary and frightened aspect.

Kathy takes a closer look at them and then at the wall near the cage: there are FIVE BLACK TUNICS hanging from it.

WOMAN #1
What happened to Charlotte?

Kathy needs some time to understand the question. Of course: the woman killed outside the hideout.

KATHY
I couldn't help her. But I will
help you to get out of here.
(To Wolf Boy)
Just follow our plan, ok?

Wolf Boy nods.

Kathy hands him THE KEY to the stone door.

INT. CORRIDOR

Kathy moves through the corridor. Her silhouette lit by the torches on the walls.

She reaches --

THE IMPOSING WOODEN DOOR

And stops there, taking a deep breath. She still has her tunic on.

Kathy knocks on the door. Twice.

INT. A MAJESTIC HALL

The walls are filled with TAPESTRY and TORCHES. The floor is made out of wood. There is a good amount of OLD SOFAS and CHAIRS around the place.

All TWENTY MEN inside look at the door -- *who is KNOCKING?!*

They all have black clothes on, and they all range from 40 to 60 years old.

The wooden door is open by two men, both of them with strong features.

Little by little, Kathy's figure is revealed. She has her eyes already on all twenty men staring at her.

And, of course, all of them know who she is.

She looks for one enemy in particular.

And there is --

KRAUS

Who stares back at her. Grinning.

KRAUS
Hello again, Kathryn.

She waits. Then:

KATHY
Where's my sister?

The men seem almost in shock with such attitude. Except for Kraus, who is still grinning.

Some of the men stare at Kraus, waiting for a reply from him.

None comes.

KATHY (CONT'D)
(Still facing Kraus)
I want to see her.

Waits.

KRAUS
Fine.

Kraus lifts his left hand. Some of the men behind him give space for Kathy to see --

AMIA, HER SISTER

Inside a small wooden cage. She wears only rags. This is the same girl we saw running from Kraus's men in the beginning of the story.

Kathy runs to her.

The wooden bars between them.

Amia seems exhausted and disoriented as she speaks.

AMIA
Kathy... what are you doing
here?... These men...

KATHY
It's ok, Ami. It's ok.

A moment for the two sisters.

Then, Kathy turns to the men again.

KATHY (CONT'D)
What did you do?

KRAUS
Nothing. Yet.

Kathy clenches her fists.

KRAUS (CONT'D)

Let's stop this nonsense, shall we?
I admire your courage, even your
enthusiasm. But if you play along,
you two can have a nice life down
here with us.

KATHY

Play along means letting you rape
me?

A BEARDED MAN takes a step forward.

BEARDED MAN

That is enough!

KATHY

No, it's not! You are all trying to
maintain this violent and abusive
empire, but you just don't want to
see how decadent and soon-to-be-
gone it is.

KRAUS

I see. And what is actually your
plan? Come here and kill us all?

KATHY

If I have to.

KRAUS

Well, that is really brave of you,
Kathryn. But now we should proceed
with the ceremony regarding your
sister. You are welcome to watch,
since the same will happen to you
in a couple of days.

In a flash, Kathy lifts up her tunic and takes her KNIFE out.

EXT. MURKY FOREST - NIGHT

Six of Kraus's men, the same ones Kathy saw leaving the
hideout earlier, are about to enter the STONE DOOR.

INT. CORRIDOR - SAME TIME

Wolf Boy has gathered all the five prisoner women. He knocks
on the door of the wolf children's chamber.

The four of them come out. Wolf Boy signals for them to follow him.

He has the key to the stone door in his hand.

They move through the corridor, heading for the stairs when --

KRAUS'S MEN come out of nowhere, right in front of them.

Both groups stop.

Wolf Boy frowns -- he knows there is no way out of this.

KRAUS'S MAN #1
(Commanding the other men)
Get them!

Kraus's men charge at the group of women and wolf children.

EXT. SMALL WOODEN CHURCH - NIGHT

The quiet place inside the quieter forest.

Glen enters it, while the four wolves wait outside.

INT. SMALL WOODEN CHURCH

He moves among the benches, then stops between two of them. Glen starts to push them, making some room for himself.

After he is done, Glen gently removes one of the wooden planks from the floor. Then a second one. And a third one.

From there, he pulls --

AN AXE

The biggest one we have seen him carry so far. Its handle is old and used. The blade does not shine anymore, but it can still chop wood and other hard things.

Glen takes a last look at the big crucifix in the center of the church, then exits it.

OUTSIDE THE SMALL WOODEN CHURCH

Glen joins with the pack again, ready to proceed with their search for Kathy.

But then --

The wolves stop, staring at something coming from among the trees.

They don't seem frightened nor angry, perhaps given that they have already identified its scent.

And what appears is --

THE ELK

The same one that helped Kathy. It has brought her message for them.

It stares at the wolves, but not for long -- they have to hurry.

The wolves start to run, following the elk. And, even though Glen is somewhat disoriented amid the situation, he does the same.

EXT. WOODS - NIGHT

The FOUR WOLVES HOWL as they follow their guide, that is now in a faster trot.

They receive an answer in the distance -- KINCAID'S PACK HOWLS BACK.

INT. MAJESTIC HALL - NIGHT

All the black-clothed men are still around Amia's cage and Kathy, who has her knife in hand.

KRAUS

Both of you will only get hurt if
you take this further.

KATHY

Do you want to try me?

All of a sudden, the Bearded Man JUMPS toward Kathy --

But she is faster and RIPS his chest with her knife!

The Bearded Man falls down, crying out.

Kathy is gasping as she takes a glimpse at her bloody knife.

KATHY (CONT'D)

Give me the key to her cage. Now!

Kraus just grins.

KRAUS
That is a poorly conceived plan,
Kathryn.

KATHY
Why? Do you think I came alone?

Kraus does not answer. A certain doubt takes over his expression.

As Kathy's sentence resonates through the scenery, the imposing wooden door of the hall starts to OPEN!

Kraus stares at Kathy in a mixture of rage and surprise -- *has she brought the wolves down here?*

Except for Kraus, all men turn to see who is going to enter the hall.

The door opens more and THE WOMEN and WOLF CHILDREN - including Wolf Boy - are pushed to the ground by the six black-clothed men.

Kraus turns as he understands there is no threat entering the hall.

KRAUS'S MAN #1
(To Kraus)
They tried to escape.
(re: Wolf Boy)
He had a key to the stone door.

Kraus does not turn back to Kathy.

KRAUS
Of course he had.

Kathy frowns. She glares apologetically at Wolf Boy.

Kraus walks to the wolf children and women. He is still looking at them as he speaks:

KRAUS (CONT'D)
Was this the idea, Kathryn? To set
them all free?

Kathy does not answer.

Kraus takes a long look at the women. Then, he goes to Woman #3.

KRAUS (CONT'D)
 (To all in the room)
 Unfortunately, given these
 unexpected events, we will have to
 suspend today's ceremony.

He touches Woman's #3 face.

KRAUS (CONT'D)
 (To Woman #3)
 Oh, yes, you are still my favorite.
 (To Kraus's Man #1)
 Spare her and the wolf child that
 knows how to speak.

KATHY
 No!

As Kathy shouts that, two men GRAB and PUNCH her to the
 ground.

Kraus's Man #1 and two others DRAW their knives and CHARGE at
 the women and wolf children.

The butchery starts.

CUT TO BLACK.

INT. CHAMBER - LATER

The one with the cage. Kathy, Amia and Woman #3 have been
 thrown there.

Kraus's Man #2, Man #3 and Man #4 enter the chamber. Man #2
 carries a silver tray with apples and water. The fruit is all
 somewhat old.

(But still edible, it seems.)

Man #3 opens the cage, while Man #4 stands guard. Man #2
 enters the cage and leaves the silver tray there.

They lock the cage again and leave.

Kathy takes one of the apples. Takes a look at it. Then
 THROWS it back on the tray.

Neither Amia nor Woman #3 want to eat at the moment. Kathy
 turns to Amia, who still looks frightened.

AMIA
 Thank you for looking for me.

Kathy tries to soften up the uneasiness of the situation:

KATHY
I'm the older sister. Looking *for*
you, and *after* you, it's kind of my
obligation.

She smiles gently.

Amia tries, but is unable to do the same.

KATHY (CONT'D)
(To Woman #3)
Are you hurt?

WOMAN #3
Not at the moment.

KATHY
Do you two know what's happening
next?

AMIA
More or less.

WOMAN #3
I do. I've been here for quite a
while now.

KATHY
Then please tell me.

WOMAN #3
Why? Do you think it will be easier
then?

KATHY
No. We just need to buy us some
time.

AMIA
Is someone coming for us?

WOMAN #3
No one can help us down here.

KATHY
Just trust me. Ok?

A moment for them all.

KATHY (CONT'D)
(To Woman #3)
Tell me about the ceremony.

Woman #3 collects herself before starting to explain it. As she does that, Kathy notices different BRUISES along the woman's body: on her ankles, on her arms, on her neck...

(The men down here are the real beasts.)

WOMAN #3

There are some ceremonies where they just leave you in that cage and stare at you. They drink, they eat, they talk. That's what they've done to your sister so far.

(Pause)

They believe the full moon brings them bad luck, because of the wolf children that were born. They normally wait two days before, and two days after the full moon to do anything. So Amia got lucky.

(Pause)

Then, during the other kind of ceremony, they touch you, they play with you. They choose which one of them will rape you.

She stops. That is a lot to take in.

WOMAN #3 (CONT'D)

If after nine months a normal child isn't born, they kill us. They spare some of us to keep them satisfied.

(To Kathy)

They are probably going with you now, since you were so hard to capture.

EXT. SOMEWHERE IN THE WOODS - NIGHT

Glen and the wolf pack run side by side with the elk.

KINCAID AND HIS PACK

Appear from among the trees and join them during the run!

The wolves in Glen's group glare at Kincaid, saluting their leader. Glen salutes him as well.

They are all ready for the fray.

INT. CHAMBER - NIGHT

The door opens and the ill light from the corridor goes directly on Kathy's face. She is totally awake.

At the door, stands Kraus's silhouette. His voice comes softly, yet threatening.

KRAUS
Shall we, Kathryn?

INT. IMPOSING WOODEN DOOR

Already open.

Two men wait.

We see mainly darkness coming from the inside.

Kraus leads Kathy in.

INT. THE MAJESTIC HALL

The torches prevent the room from plunging into darkness. The door is closed by the two men as Kathy and Kraus enter.

(All those eyes on her.)

The door from the cage is open, waiting for Kathy. Kraus points at it, indicating that he wants her to enter it.

Kathy does not move.

KRAUS
Make this easier for you, Kathryn.
Or do you want us to bring your
sister in here?

Kathy stares at him long enough, then moves towards the cage.

Kathy enters it.

Kraus locks it.

They are all still staring at her.

Liturgical music starts. Gently.

A SKINNY MAN, with angular features, approaches the cage while the other ones just stare. He puts his hand inside it, through the bars, trying to reach for Kathy.

Kathy takes a step back.

KRAUS (CONT'D)
Don't be so shy, Kathryn.

She frowns, then steps forward. The Skinny Man touches her face. Then her neck. He seems emotionless.

But so does Kathy.

He stops and joins the other men again.

Music grows louder.

A GRAY-HAIRED MAN is next. He touches Kathy's left arm and her waist.

Some of them start drinking wine.

Kathy is still looking at all of them.

INT. IMPOSING WOODEN DOOR

The empty corridor.

Music increases.

It's going to be a long night.

EXT. THE MURKY FOREST - NIGHT

Five of Kraus's men, accompanied by Wolf Boy, drag some of the bodies of the wolf children and women through the trees. The bodies are all wrapped in blankets. Wolf Boy has sobbing eyes and his head down.

They leave the bodies on the ground, expecting them to rot or to be eaten by some wild animal.

EXT. NEAR THE STONE DOOR

Wolf Boy and the men approach their hideout entrance. The remaining bodies are there, lying in front of the stone door.

As they are about to continue their work, Wolf Boy SNIFFS something in the air. Something that makes him quite alert... But he does not bother to tell the men.

He glances at the murkiness around them until his eyes lock with ANOTHER PAIR OF EYES, hidden behind the trees --

THE YELLOWISH EYES OF A WOLF

They exchange looks for only a brief moment, but long enough for Wolf Boy to perceive OTHER PAIRS OF EYES behind the trees.

He stays quiet and goes back to his morbid duties.

EXT. THE MURKY FOREST

Kraus's men are carrying the remaining bodies to the same spot where they left the other ones. Wolf Boy leads the way, watched closely by the men.

They throw the bodies on the ground, next to the previous ones. The job is done.

One of the men, a RED-BEARDED one, looks at Wolf Boy, then at his partners.

RED-BEARDED MAN

I wonder if we should really spare him.

A MAN WITH A SCAR ON HIS FACE intervenes:

MAN WITH A SCAR

That was the order the master gave us.

RED-BEARDED MAN

We could at least break some of his bones.

The red-bearded man grins. The man with a scar does not answer. Wolf Boy glances around quickly as if looking for the wolves.

The red-bearded man takes a step forward, and Wolf Boy takes a step back.

RED-BEARDED MAN (CONT'D)

(To Wolf Boy)

What is your answer, beastly boy?

Wolf Boy lets out something that resembles a growl... But not quite.

RED-BEARDED MAN (CONT'D)

Ha! Look at that! It seems you are finally learning how to behave.

As he finishes his sentence, probably the last one he will ever say, a HIGHER GROWL is heard.

And it comes from the trees on THEIR RIGHT.

The five men freeze.

Then, another GROWL comes, this time from the trees in FRONT OF THEM.

They are surrounded, trapped in their own environment.

One of the men tries to reach for his knife...

And that is exactly when --

A GREY WOLF SPRINGS OUT OF THE TREES

And snatches his neck!

THE RED-BEARDED MAN

Goes for his small axe --

As ANOTHER GREY WOLF charges at him from behind.

INT. THE MAJESTIC HALL - SAME TIME

The ceremony is still underway.

One of the men walks amid the others carrying a SMALL SILVER BOX. He stops near Kathy's cage and places the box on the floor.

He opens it. Turns it to Kathy.

Inside it, she sees a great amount of TINY FOLDED PAPERS. Kraus's voice comes from among the men:

KRAUS
(To Kathy)
Pick one.

But Kathy doesn't obey him. She stands still.

KRAUS (CONT'D)
*Pick one, Kathryn. Or your sister
will replace you in the cage.*

Kathy kneels slowly and reaches for the box near her. She picks one of the small folded papers.

Stands up.

Liturgical music STOPS. All men become silent and motionless.

KRAUS (CONT'D)
Now, read it aloud.

Kathy does, but still steadfast as always:

KATHY
Brother Holker.

Kathy looks at the men, waiting to see if one of them will present himself.

And one of them does. He walks toward the center of the hall. This is HOLKER (mid 50s). He locks eyes with Kathy.

Then, he undresses himself completely.

KRAUS
(To another men)
Open the cage.

EXT. THE MURKY FOREST - NIGHT

Glen searches the CORPSES of all the six men lying on the ground. Some of them seem almost mutilated, but the forest's darkness prevents us from being sure.

Kincaid and the 10 other wolves stand on all fours close to Wolf Boy, who is still collecting himself after the second butchery he has seen tonight.

After he has taken his time, Wolf Boy walks to the dead body of the man with a scar. He quickly finds the key to the stone door.

He offers it to Glen.

GLEN
Thank you.

INT. KRAUS'S HIDEOUT - STAIRS

The wolves come RUSHING down the stairs, their yellowish eyes amid the dark.

They run until they reach the --

CORRIDOR

Where they join Glen, Kincaid and Wolf Boy.

INT. THE MAJESTIC HALL

Kathy and naked Holker stand face to face, in the center of a circle that the other men have created around them.

KRAUS
(To Kathy)
Undress, Kathryn.

But she does not. She wants to buy some time.

Kraus signals to one of the men near Kathy.

The man takes out a KNIFE and makes a cut in Kathy's left arm. She does not scream or strikes back. She just stares at the man.

HOLKER
(To Kathy)
Undress, *now!*

Now, Kathy stares at *him*.

KATHY
Come make me.

As Holker is about to grab her, the door OPENS VIOLENTLY. It smashes against the walls.

They all turn. And there stands --

GLEN

His axe in hand.

Kincaid by his side.

The wolves surrounding them.

(Let the battle begin.)

KATHY

Grabs the knife from the man's hand and CUTS his chest. He yells --

All the attention is now back on Kathy --

Holker CHARGES at her with his bare hands --

But she is faster and, in a reflex, CUTS one of his legs --

He screams --

And that is enough for --

KINCAID AND THE WOLVES

To begin their attack on the black-clothed men!

Some of the men are able to grab their knives.

Some of them are able to take their revolvers and FIRE.

Some of them aren't.

And some of them don't even have their knives or revolvers with them.

HOLKER

Gets up and tries a new assault on Kathy, but she is able to deviate from his attack and cut another part of his chest with the knife.

The final touch comes as a WOLF leaps over a pair of men and snatches Holker's neck!

It is done.

Kathy looks at the animal amid the chaos. It looks back at her as if saying -- *we will always fight for you.*

And it is also amid the chaos that Kathy looks for her main target: Kraus.

There he is! Trying to reach for one of the walls as three of his men prevent him from being attacked by two wolves!

The men, without any firearms, are easily subjugated and bitten by both wolves, but that has given enough time for Kraus to open a SECRET PASSAGE in the wall and vanish inside it!

Kathy runs toward the passage.

GLEN

Finishes one of Kraus's men with his axe.

He sees a PAIR OF KEYS hanging from his enemy's belt, takes it and tosses it to Wolf Boy, who catches it and runs away from the fight.

Glen sees Kathy entering the passage and runs after her.

KINCAID

Is a warrior in his own right. He bites, snatches, and even mutilates each one of the black-clothed men that tries to bring him down. None of them is a match for him.

INT. CHAMBER - SAME TIME

Wolf Boy rushes in escorted by one of the wolves. He opens the cage with the keys Glen gave him.

Amia and Woman #3 are now free, ready to depart from the hideout. But Amia stops:

AMIA
Where's Kathy?

WOLF BOY
She will join us later.

AMIA
No, I need to know if she's all right!

WOLF BOY
(re: the wolf)
Please, don't worry. They are here to protect her.

And Amia seems to trust such words. The four of them flee from the chamber.

INT. SECRET PASSAGE

Kathy runs through this straight and unlit passage, unable to discern exactly what lies ahead.

Then, A DOOR opens a few meters in front of her, the light coming from the hidden room spreading itself briefly throughout the secret passage.

And there is Kraus, entering it.

Kathy bolts and PUSHES the door.

Now, she is inside --

KRAUS'S CHAMBER - NIGHT

A wide, sumptuous and elegant space, with too many candles and chandeliers. Ornamented walls and an ornate mirror on the ceiling. A bed that might as well be the property of a prince or even a king -- for it is here where he practices his evil schemes with women.

But Kraus is nowhere to be seen... Kathy scans the place warily. There is another door on the opposite side of the chamber, and it is ajar.

Kathy crosses the room heading for the newly found entrance, just as Glen enters through the same door she came in.

GLEN

Kathy.

Kathy turns, holding her guard, but relaxes after seeing it is Glen.

GLEN (CONT'D)

Good to see you.

KATHY

Same here. Where is Amia?

GLEN

She is safe.

KATHY

Are you sure?

GLEN

Yes.

KATHY

(re: the door)

Ok. Let's catch him now.

They exit to --

INT. ANOTHER CORRIDOR

Also straight and unlit. Glen's axe scintillates in the dark, revealing their position as they run through the passage.

The sounds from the battle between wolves and men are hardly heard from here.

They reach yet ANOTHER DOOR. Both of them stop, choosing carefully their next move...

Glen opens it as slowly as he can.

Beyond the door, they find themselves once more in --

THE MURKY FOREST

They step outside reaching Kraus's environment. There is a chilly wind at this late hour. The grey, thin trees seem to point their branches at our two heroes.

They walk cautiously side by side, aware that Kraus must be near.

(Maybe watching them from behind a tree.)

And then, as they pass one of the trees, we discern something shining that gently reveals itself... a KNIFE!

Kraus steps out of the shadows and NAILS the blade in Glen's back!

Glen lets out a grievous scream and falls to the ground.

Kraus SMACKS Kathy in the face with his big and cruel hands. A hard, dry blow that sends her to the ground to join Glen. Her knife disappears amid the darkness around them.

Kraus grabs Kathy by the hair.

KRAUS

Your woodsman likely won't survive
this time.

He pulls her hair, making her kneel.

KRAUS (CONT'D)

Now, there is only one thing left
to do with you.

He uses his other hand to choke her.

Kathy struggles to get rid of him, but her punches and kicks are inefficient against Kraus's will power.

And it is even harder when he starts using both hands.

Their eyes are still locked as Kathy is about to collapse...

And that is exactly when she plants her NAILS in Kraus's face!

He doesn't let out a single scream.

Not even when she uses both hands.

Now, back to the DOOR from where Kathy and Glen stepped out, because there is something coming from there, something moving as fast as a devilish creature ready to strike --

KINCAID

His red eyes amid the gloomy forest.

He leaps and SNATCHES Kraus, bringing them both to the ground.

They get back on their feet in no time.

(Experienced fighters always do.)

Kraus examines the wound Kincaid just gave him, on the left side of his abdomen. Precise and deep.

Their eyes meet: this is going to be the end for one of them, or for both.

Kraus and Kincaid CHARGE at the same time --

And this time Kraus prevails, PUNCHING Kincaid with both hands right in the muzzle.

Kincaid falls, then stands on all fours again.

Their eyes meet once more.

GLEN

Leans on a tree until he has enough strength to stand. He watches the whole scenario: Kathy, Kincaid, and Kraus.

He reaches for the knife nailed in his back and PULLS it out, its blade filled with his blood.

He picks up his axe and looks at Kathy --

She looks back at him.

He throws her the knife.

She catches it.

KINCAID AND KRAUS

Are just about to start a new round when Kathy and Glen join the fray.

Kraus looks at the three of them, aware that this might be the end of him.

They all wait.

And wait.

Until Glen THROWS his axe at Kraus, magnificently PIERCING his chest!

None of them was waiting for such a bold move, especially Kraus... He looks at the blade encrusted in his thorax and instantly falls on his knees.

He almost moans.

Kathy, Glen, and Kincaid glance at each other: it is done. And that is enough for Glen to fall on his knees as well, extenuated by his last effort and by the blood that still abandons his robust body.

Kathy runs and holds him.

KATHY

Hold on. I have something to help you.

GLEN

Don't worry. I refuse to be gone before he is.

Kathy looks back at Kraus. The three wait for him to be gone.

Except, he persists, looking straight at Kathy.

She understands what this evil man wants: he wants her to finish him.

Kathy leaves Glen for an instant and, with her knife in hand, walks towards Kraus.

His neck levels with her blade. Kraus glares at it.

And Kathy glares at him one last time:

KATHY

I will leave you for the wolves.

She turns.

And the night seems to engulf them all, briefly before Kincaid's HOWL is heard throughout the woods.

INT. THE MAJESTIC HALL

We quickly witness the corpses of all of Kraus's men, lying on the floor like a shapeless mass, and the carcasses of a good amount of wolves.

The walls and the elegant tapestry stained with the blood from both species.

EXT. SOMEWHERE IN THE MURKY FOREST - DAWN

Amia, Wolf Boy, and Woman #3 are leaned against a tree. The wolf that escorted them is still by their side.

The moon lightens the grey trees and soil.

INT. CORRIDOR - SAME TIME

Kathy opens her backpack and takes out the HERBS that Olcan gave her.

She smears it over Glen's back wound.

EXT. THE MURKY FOREST - DAWN

Kraus is still on his knees, still bleeding and still alive. Glen's axe nailed in his chest.

He raises his eyes just to watch as --

KINCAID AND THREE REMAINING WOLVES

Move with no hurry towards him.

He exchanges a final look with the lord of the wolves. Kincaid's red eyes are resolute and full of pride -- *you have been defeated. Forever.*

The four wolves charge at him at once.

The grey forest seems to shriek as its leader finally falls.

EXT. SOMEWHERE IN THE MURKY FOREST - DAWN

Kathy and Glen join Wolf Boy, Amia and Woman #3.

The wolf sits on his haunches and stands there, waiting. They all wait as well.

And there comes Kincaid and his companions, emerging from behind the slender trees.

They are ready to go home.

EXT. FOREST - MORNING

The day has already risen as the group of wolves and humans are back to the green and vivacious woods.

A wind-chill blows softly, and a PAIR OF HARES joyfully runs in the background, welcoming them all.

INT. THE WOLVES' CAVE - DAY

The pups run toward them, cheerfully howling out of tune.

But there is also room for mourning: the wolves that stayed in the cave look at Kincaid and understand that some of their companions have lost their lives while fighting.

Kincaid stares at them and then starts to HOWL, honoring the fallen wolves. He is quickly followed by others.

The humans just appreciate the fine spectacle.

INT. THE WOLVES' CAVE - LATER

Amia and Woman #3 rest on the floor.

A few meters away, Kathy finishes smearing more herbs on Glen's wound, and then sits in front of him.

GLEN

How is Amia?

KATHY

She will need some time to recover,
but she will make it.

Waits.

KATHY (CONT'D)

Thank you for your help, Glen.

GLEN

I'm the one who has to thank you,
Kathy. I owed it to you, and I owed
it to my wife and daughter.

KATHY

I'm sorry for what Kraus and his
men did to them.

Glen nods.

EXT. A GLADE SOMEWHERE IN THE FOREST - MORNING

Wide and sunlit. Bucolic.

Glen and Kincaid watch as Kathy, Amia, and Woman #3 cross the
clearance, moving away from them and ready to leave these
woods forever.

Kathy turns and looks at them for the last time. She nods.

And so does the man and the wolf.

EXT. COTTAGE - NIGHT

Glen sits outside his home, surrounded by the trees and with
the full moon high above him. A peaceful ambiance seems to
permeate the forest and the night.

A PACK OF WOLVES

Emerges silently from amid the trees.

They exchange looks with Glen.

He glances at his door, just as --

Wolf Boy exits it. They nod at each other, happily.

Wolf Boy joins the pack and disappears with them into the
woods.

THE FOREST

Where the pack runs freely through the trees and bushes,
owning the night.

*FADE OUT.

3. ENTRE ANIMAIS FERUZES E IRMANDADES DO MAL

*Those are the voices of my brothers, darling; I love the company of wolves.
Look out of the window and you'll see them.*

Angela Carter, *The Company of Wolves*

3.1 UMA BREVE RETROSPECTIVA

A gênese para “*We, the wolves*” iniciou, especificamente, no dia 14 de abril de 2014. Lembro de me deparar com a notícia¹ de que o roteirista norte-americano Daniel Kunka² acabara de vender, por uma quantia não divulgada, um roteiro chamado “*Yellowstone Falls*”.

Três elementos chamaram a minha atenção no roteiro³ de Kunka, de acordo com o divulgado junto à notícia. Em primeiro lugar, o enredo: num cenário apocalíptico, uma mãe loba é obrigada a defender os seus filhotes de humanos mutantes sedentos por sangue; em segundo, a extensão do *script*: apenas 52 páginas (um roteiro de longa-metragem possui, tradicionalmente e de maneira um tanto ortodoxa, de 90 a 120 páginas⁴); e, em terceiro, a quase inexistência de diálogos ao longo da história.

Por coincidência ou não, exatamente um ano depois, em 14 de abril de 2015, eu apresentava a primeira versão finalizada de “*We, the wolves*” para os meus colegas da *New York Film Academy* em Los Angeles. Naquele momento, já estava claro que a figura do lobo, tão presente no roteiro de Kunka (texto, ao qual, eu só teria acesso em 2017), havia permanecido comigo desde o ano anterior. Adicionado a isso, ter sido capaz de escrever um roteiro em inglês, uma língua na qual eu nunca havia me aventurado a redigir textos teóricos, e muito menos ficcionais, criou em mim um ímpeto de levar “*We, the wolves*” sempre adiante.

Quando ingressei no doutorado, eu já havia concluído o segundo tratamento do roteiro. O meu objetivo, entretanto, era o de escrever mais algumas versões até chegar à data da defesa. Em abril de 2016, durante o meu primeiro semestre na PUCRS, finalizei a terceira versão do texto (que considero a mais deficiente até hoje) e, em maio de 2018, a quarta

¹ A notícia ainda pode ser lida aqui:

<https://deadline.com/2014/04/qed-buys-yellowstone-falls-52-page-spec-about-wolves-battling-mutated-humans-714486/>

² Autor de “12 rounds” (2009).

³ Nesse caso, também pode-se usar o termo *spec script*, ou *speculative script*, que se refere a uma história escrita a partir de uma ideia original do roteirista, sem que ele tenha sido previamente contratado para desenvolvê-la.

⁴ De acordo com o senso comum, uma página de roteiro equivale a um minuto de filme. Discordo um pouco desta ideia, já que uma cena, por exemplo, que ocupe uma linha do roteiro, não irá, necessariamente, ocupar apenas um segundo de filme. Em outras palavras, o tempo de leitura do texto não é o tempo da ação na tela. O próprio “*Yellowstone Falls*” não foi escrito, evidentemente, para ser um filme de 52 minutos, mas, sim, para ser um longa-metragem de, acredito, no mínimo 90 minutos.

versão. Em março de 2019, cheguei à quinta versão, realizando modificações mínimas em relação ao tratamento anterior. O ensaio teórico, aqui apresentado, tratará dessa última versão do texto.

Antes de prosseguir para a próxima seção, gostaria de contextualizar melhor o porquê de ter cursado o *8-Week Screenwriting Workshop* da *New York Film Academy*, e o quanto ele foi essencial para o desenvolvimento de “*We, the wolves*”.

Em 2013, enquanto escrevia a minha dissertação de mestrado, intitulada “Mãos de concreto” – também um roteiro de longa-metragem, mas em português –, eu percebia um forte descontentamento meu com o texto que vinha produzindo. Em parte, por causa da história e do seu tema: um drama bastante realista que abordava uma relação pai e filho. Tal tema já tinha sido estudado por mim à exaustão em dois curtas-metragens, roteiros nunca produzidos e alguns contos, publicados ou não. Ou seja, eu me via “requeitando” algo que já não me cabia tão bem. Entretanto, acredito que à época eu não tinha essa percepção tão clara quanto tenho hoje.

Terminado o mestrado, reescrevi o roteiro para a forma de um curta-metragem, e transformei completamente o gênero da história: de uma trama realista, passei para um horror/ficção científica. Das semelhanças entre as duas narrativas, ficaram apenas alguns elementos: um goleiro como personagem central, a temática do futebol e a cena inicial, onde o protagonista nos é apresentado cansado, logo depois de uma partida. Assim, “Mãos de concreto” se transformou em “Os anteriores”⁵.

Outra mudança radical foi o estilo que apliquei na redação do curta-metragem, muito influenciado por roteiros de autores norte-americanos que eu havia lido no início de 2014 (falarei mais sobre isso na seção seguinte). Até ali, a minha escrita era bastante ortodoxa e direta, seguindo, quase que à risca, a linguagem proposta pelos manuais de roteiro e escolas de cinema. Logo, a união desses dois elementos – a do gênero do horror com uma maneira menos ortodoxa de se escrever roteiros –, me abriu perspectivas inéditas em relação à ficção que eu escrevia até ali. Tal transformação é evidente para mim até hoje e, se não fosse por ela, dificilmente teria criado “*We, the wolves*” da maneira que criei.

Esse acúmulo de novidades foi o incentivo que eu precisava para, enfim, decidir fazer um curso nos E.U.A, algo que há muito tempo eu já tinha em mente. É evidente que tal ideia também se caracterizou como um pequeno sacrifício financeiro, mas, em retrospecto, acredito

⁵ O curta foi financiado de maneira independente e rodado em 2014, em Porto Alegre. Depois, exibido em alguns festivais no Brasil e nos E.U.A.

que foi um plano muito bem realizado e esquematizado. De certa forma, a notícia sobre “*Yellowstone Falls*” e o meu contínuo interesse por ler roteiros em inglês também contribuíram, mesmo que por vezes inconscientemente, para a minha viagem a L.A.

Antes de viajar para os Estados Unidos, eu me perguntava se seria capaz de concluir um roteiro de longa-metragem em inglês (que, embora não fosse um requisito obrigatório, era um dos objetivos do curso), ou mesmo se teria uma ideia que me agradasse o suficiente para desenvolvê-la de maneira disciplinada. Mas, graças ao bom ambiente da instituição e das amizades que lá fiz, a rotina das aulas (quase sempre) pela manhã e da escrita à tarde se mostrou bastante dinâmica e prazerosa.

Também é necessário que eu dê um panorama sobre as diferenças e semelhanças entre os diferentes tratamentos de “*We, the wolves*”, até chegar na versão atual do *script*.

Na primeira versão de “*We, the wolves*”, escrita em 2015, segui o método de, primeiro, desenvolver o argumento da história (um breve resumo, de aproximadamente três páginas, de toda a trama, do início ao fim). Ao longo da redação do roteiro, em Los Angeles, eu tinha sempre o argumento impresso ao meu lado. Já ali, ele funcionava como um guia para os principais acontecimentos da narrativa; isso não me impediu, entretanto, de modificar cenas, intenções de personagens ou diálogos durante o processo criativo. O argumento se mostrou essencial, mas como um todo que aceitava, aqui e ali, algumas alterações ao longo da escrita do roteiro.

O segundo tratamento de “*We, the wolves*” (ainda em 2015) foi, basicamente, uma revisão do primeiro: aprimorei ou excluí diálogos, esclareci intenções de personagens e limpei descrições desnecessárias, deixando o texto mais conciso.

Já a terceira versão, iniciada em janeiro de 2016 e concluída em abril do mesmo ano, foi, sem dúvida alguma, um dos divisores na minha caminhada junto a “*We, the wolves*”. Ali, eu optei por escrever o roteiro sem planejamento prévio – ou seja, sem esquematizar um argumento, ou mesmo escaletas⁶, que estruturassem a trama. Utilizei um pouco das duas versões anteriores como base e adicionei personagens e sub-tramas.

Essas modificações se refletiram na extensão das três primeiras versões do roteiro: 79 páginas na primeira versão, 70 na segunda e 96 na terceira. Conforme coloquei na introdução do trabalho, considero o terceiro tratamento de “*We, the wolves*” como aquele que menos me

⁶ “Escaleta é a descrição resumida das cenas de um roteiro, na sua sequência.” (CAMPOS, 2007, p. 305)

agrada. Talvez pela quantidade exagerada de cenas, ou, ainda, pela falta de coesão da narrativa como um todo.

Todavia, decidi criar a quarta versão da mesma maneira que a terceira: sem planejamento prévio, e deixando que a escrita do roteiro me mostrasse como a história deveria evoluir de página em página (seguindo, de certa forma, o conselho de Stephen King). É evidente, entretanto, que fiz anotações – sobre cenas, personagens, diálogos etc – em minha caderneta, registrando quaisquer fragmentos que me parecessem interessantes. Barthes: “Necessidade de uma *caderneta* que se possa tirar rapidamente do bolso, como uma máquina fotográfica (...). Ora, idéia que não é imediatamente anotada = idéia esquecida, isto é, anulada, isto é, nula: vejam do que depende a literatura (...)” (BARTHES, 2005, p. 212, grifo no original).

Feito esse resumo, gostaria de explicitar as mudanças realizadas entre as diferentes versões do roteiro. “*We, the wolves*” surgiu como uma história policial: na primeira e na segunda versão, o corpo de Kathryn é descoberto na cidade interiorana da qual ela havia desaparecido anos atrás. Com isso, Glen, um policial aposentado, segue as pistas do crime até Nova York, onde se depara com uma irmandade de adoração aos lobos. Irmandade, esta, comandada por homens e mulheres mascarados. Glen é incapaz de dar término à investigação, e acaba prisioneiro dentro da sociedade secreta.

Já na terceira versão, Kathryn reaparece na cidade depois de ter desaparecido por alguns anos. Um dos representantes da irmandade, entretanto, segue a sua pista e a sequestra de volta para Nova York. Glen e seu parceiro Burke vão atrás dela. No final, Glen fracassa mais uma vez e é mantido como prisioneiro da irmandade.

Como se percebe, não há nenhum elemento de narrativa policial na atual versão de “*We, the wolves*”. Considero que as histórias policiais são bastante “cerebrais”: elas exigem um planejamento, e uma estruturação, invejáveis por parte do autor. As pistas devem ser deixadas de maneira a guiar, ou confundir, o leitor; certas ações misteriosas, ao longo da narrativa, precisam ser esclarecidas mais tarde; personagens podem se revelar o oposto do que, inicialmente, havíamos pensado delas etc. P.D. James nos explica que:

Mas, para um livro ser descrito como história de detetive, deve haver um mistério central e de tal sorte que no final ele seja resolvido de maneira satisfatória e lógica, não por sorte ou intuição, mas por dedução inteligente a partir das pistas apresentadas honestamente, mesmo que enganosas.⁷

⁷ Em “Segredos do romance policial” (2012), James faz uma distinção entre o “romance policial” e “a história detetivesca”. Mesmo assim, e por perceber elementos das duas classificações nas versões iniciais de “*We, the wolves*”, resolvi utilizar a citação acima. James também comenta que “A diferença entre o romance policial em

(JAMES, 2012, p. 16)

Assim, por não me sentir confortável, e apto, a criar narrativas com tantos jogos de causa e efeito, e em plantar pistas de maneira elegante, decidi tomar um outro rumo com “*We, the wolves*”. Considero que a minha predileção por explorar as possibilidades da história *enquanto* a escrevo (algo inviável de se fazer em narrativas policiais) também tenha influenciado, e muito, para tal decisão. Não quero dizer, entretanto, que histórias detetivescas não possuam espontaneidade por parte de quem as produz. A própria James afirma que vários autores “consideram os limites e as convenções da história de detetive liberadores, e não inibidores, da sua imaginação criativa” (JAMES, 2012, p. 17).

Com isso, a escrita do quarto tratamento de “*We, the wolves*” foi a mais lenta e, também, a mais desgastante. Durante a criação do primeiro tratamento, a minha meta era a de produzir três páginas por dia (por orientação e incentivo de Q. Terah Jackson, meu professor na *New York Film Academy* de Los Angeles), feito que, na maioria das vezes, eu alcancei. Muito disso veio da forma com que eu encarava a redação do *script*: tratava-se de uma linguagem por vezes complexa, mas não tão complexa quanto preencher uma página inteira com prosa narrativa. Assim, e por estar num ambiente que me era bastante novo (Los Angeles), livre de eventuais preocupações rotineiras⁸, a escrita do roteiro se desenvolveu de maneira fluída, sem grandes percalços. Em retrospecto, percebo que o processo inicial de “*We, the wolves*” foi repleto de deslumbramento de minha parte.

A escrita do terceiro tratamento, no início de 2016, seguiu uma fórmula parecida, embora eu tenha levado mais tempo para finalizá-la (um mês e meio, para a primeira versão, contra três meses e meio para a terceira versão). Isso se deu, principalmente, pelo início do meu doutorado naquele mesmo ano, quando eu comparecia a aulas e realizava outras atividades que não a escrita do *script*. Naquele momento, eu era capaz de escrever até três vezes por semana; em Los Angeles, até cinco⁹.

todas as suas variantes e a ficção detetivesca foi ficando cada vez menos nítida, mas ainda permanece uma clara divisão entre a generalidade do romance policial e a história de detetive convencional (...), que é continuar se ocupando com cada morte individual e com a solução do mistério por meio mais da inteligência paciente do que da violência física e da força” (JAMES, 2012, p. 158).

⁸ Stephen King, em “*On Writing*”, faz um contraponto interessante, com o qual eu concordo cada vez mais: “In truth, I’ve found that any day’s routine interruptions and distractions don’t much hurt a work in progress and may actually help it in some ways” (KING, 2010, p. 232).

⁹ Com isso, não quero dar a entender que preferi um momento ao outro; sei que retirei, de cada um deles, o necessário para produzir com certa frequência e rigor, sem deixar que o processo todo me causasse (muito) nervosismo ou cobrança.

Muito mudou, entretanto, do início de 2016 para o início de 2018, quando terminei a quarta versão do roteiro.

Em primeiro lugar, optei por não reproduzir o ritmo dinâmico que utilizei na escrita das primeiras versões da história. O quarto tratamento de *“We, the wolves”* pedia por um ritmo mais cadenciado, onde eu me dava por satisfeito, muitas vezes, em escrever apenas uma página por dia. Isso se deu por um fato bastante importante, sobre o qual já comentei: o de conhecer a minha história à medida em que eu a escrevia.

Logo, decidi por não me preocupar caso o desenvolvimento de *“We, the wolves”* se mostrasse demasiado lento ou truncado. É claro que houve momentos turbulentos (como o de produzir duas páginas no intervalo de uma semana), mas preferi isso a acelerar um processo que me pedia exatamente o contrário. Também entendo que a diminuição no número de personagens, e a concentração da história em um local principal – a floresta –, me ajudou a compreender e a controlar melhor os possíveis rumos da história.

Esse processo cadenciado, e sem muito planejamento prévio, é algo que já utilizo na escrita de contos. Poder reproduzi-lo em *“We, the wolves”* me auxiliou a perceber, ainda mais, o roteiro de cinema como peça literária. Dei-me um tempo maior para preencher as páginas – da mesma maneira que faço quando escrevo uma narrativa em prosa.

3.2 O ESTILO EM UM ROTEIRO DE CINEMA

Até o início de 2014, a minha visão sobre o roteiro de cinema seguia uma ideia bastante padronizada: a de que um *script* nada mais era do que um guia, uma simples bússola para o filme que seria realizado em seguida. Ou seja, o roteiro não poderia existir como uma peça independente, com um valor próprio e desatrelado da imagem em movimento. Conforme colocam Leandro Saraiva e Newton Cannito, em “Manual de roteiro – ou manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e tv” (2004):

Roteiro, como o nome diz, é um guia para um percurso a ser realizado. Escrever um roteiro não é o mesmo que escrever uma peça ou um romance. Um roteiro não é ainda uma obra, mas um plano para uma obra. Isso não é detalhe, é fundamental. Escrever para cinema ou vídeo envolve elementos que vão além dos que compõem o drama; vão muito além do texto escrito.

(SARAIVA e CANNITO, 2004, p. 17)

Concordo que escrever um roteiro envolve elementos não apenas gráficos (o texto), mas também visuais (as imagens a serem criadas na tela). Tenho dificuldade, entretanto, em considerar, hoje em dia, o roteiro como uma obra de valor “menor”, dependente do filme a ser produzido a partir dele. Tal posicionamento não é novidade alguma, sendo apenas um eco de opiniões que coletei ao longo dos últimos anos. Na sua entrevista, presente no livro “*Tales From the Script*” (2010), Frank Darabont, roteirista de filmes como “Um sonho de liberdade” (1994) e “À espera de um milagre” (1999), nos diz que:

“Done well, screenwriting is real writing. Yes, there is hack work, but the same is true of novels. There’s a lot of crap on the bookshelves, and very few novels that will transport you and uplift you or illuminate some truth of the human condition. The notion that somehow writing novels is real writing and writing screenplays isn’t is horseshit – usually shoved by somebody who couldn’t write a movie that would move people if you held a gun to their head and said, ‘Show me what great screenwriting really is’”

(ENTREVISTA DE FRANK DARABONT, 2010, p. 4)

Gerald DiPego, autor, entre outros, de “O julgamento do incrível Hulk” (1989) e “Uma carta de amor” (1999), também cria uma aproximação interessante, essencial para a discussão que aqui proponho:

“If you go to a store and buy a play by Tennessee Williams or someone, you can come home and read it and have a real experience with it. You haven’t seen the play, but you’ve read it. Well, the same thing should be true of a good screenplay. You bring it home, sit in your chair, and you should have an experience with it, because the writer has created a play.”

(ENTREVISTA DE GERALD DiPEGO, 2010, p. 5)

Unidos, estes dois testemunhos imprimem uma autonomia bastante rara ao roteiro de cinema. Primeiro, por afirmar que a redação de um *script* pode, sim, ser um tanto complexa. E, graças a tal complexidade, o roteiro deve ser lido da mesma maneira que um romance, um conto, uma peça teatral etc.

Considerados os exemplos acima, gostaria de colocar a ideia de “estilo” para seguir a discussão acerca do roteiro de cinema como literatura¹⁰, pois acredito que há espaço, dentro de um *script*, para a inclusão de um estilo autoral afastado do padrão homogeneizado que, normalmente, se impõe a eles. Alguns autores, como os citados por Ronald Geerts (2014), pensam que: “*The volatility of the screenplay seems to foster the received idea that style and language are non-essential and that ‘almost anyone can write a screenplay’*” (GEERTS apud HAMILTON, 2009, p. 4). Ou ainda, que: “*‘Good English, grammar and technical writing skills will not make you a good screenwriter – in fact, they will probably make you a poor screenwriter’*” (GEERTS apud CLARK, 2007, p. 40).

Como já mencionei, em 2014 comecei a me interessar por roteiros escritos na língua inglesa. Um dos primeiros que li (e encontrado depois de uma dedicada pesquisa na internet) chamava-se “*Green Arrow: Escape from Supermax*”, escrito pelo também norte-americano Justin Marks¹¹. Na história, o Arqueiro Verde (um conhecido personagem nas HQ’s da *DC Comics*) é confinado numa prisão de segurança máxima, acusado por um crime que não cometeu. O detalhe é que, nessa prisão, os detentos são todos super-vilões com poderes especiais, e cabe ao Arqueiro, um herói sem superpoder algum, escapar de lá.

Mas o que mais me impressionou no texto de Marks foi o estilo que ele ali imprimiu. Vamos a um exemplo:

EXT. CHECKMATE HQ – ROOFTOP – NIGHT
A rooftop heavily guarded by a NON-UNIFORMED SECURITY
DETAIL. Walkie-talkies, Uzi’s all around. One of the
agents stops along the parapet and extinguishes a
cigarette.

A NOISE
Like a whisper. A sharp projectile cutting through thin
air. Soft, subtle, precise. The agent tilts his head
curiously.
Was it just his imagination? Or was it -

A GREEN ARROW

Lodging itself in his chest! The agent hits the ground.

A still fiber wire runs from the arrow, still connected.

¹⁰ Isso não quer dizer, entretanto, que *scripts* redigidos de maneira mais “pragmática” não devam ser considerados como obras literárias.

¹¹ Autor de “*Street Fighter: A Lenda de Chun-Li*” (2009) e de “*Mogli: o menino lobo*” (2016).

The wire goes TAUGHT as weight pulls on it.

Another agent rushes to the scene just in time to see -

A DARK FIGURE

Emerging over the ledge, ascending via an Australian rappel harness. Before the guard can move for a weapon, the attacker raises a -

COMPOUND HUNTING BOW

Aluminum alloy, complete with two lasers sights and a hinged axel pivot that snaps an arrow immediately into the mount as he pulls back and RELEASES.

The arrow lands between the agent's eyes and knocks him backwards a full ten feet before hitting the wall.

(MARKS, 2008, p. 4)

A maneira como Marks escreve a cena, colocando em destaque as palavras “*A NOISE*”, “*A GREEN ARROW*”, “*A DARK FIGURE*” e “*COMPOUND HUNTING BOW*” (MARKS, 2008, p. 4), imprimem uma visualidade maior para a ação, e a tornam mais emergencial ao focar nesses quatro elementos (um som, um objeto, uma pessoa e mais um objeto).

Além disso, Marks nos sugere, indiretamente, como enxergar a cena, mas sem descrever nenhum movimento de câmera. Quando ele escreve “*A GREEN ARROW*” (MARKS, 2008, p. 4) está claro que o foco, naquele instante, será na flecha verde. Ou seja, ele insinua um *close-up*, ou mesmo um *zoom*, no elemento que será, mesmo que brevemente, o ponto central naquele momento. O mesmo vale para “*A DARK FIGURE*” (MARKS, 2008, p. 4): aqui, o que imaginamos é a silhueta de alguém misterioso, que preencheria a possível tela de cinema à nossa frente.

Até então, eu não havia me deparado com um roteiro que usasse palavras com todas as letras em maiúsculas, inserindo-as entre parágrafos como uma maneira de destacar algo essencial para a cena, ou para torná-la mais dinâmica. Antes de ler o texto de Marks, a minha escrita seguia um viés um tanto padronizado, onde apenas o cabeçalho da cena e o nome das personagens eram colocados em maiúsculo. Além disso, as ações dessas personagens eram sempre descritas de maneira bastante direta, quase estéril:

1 - INT - GINÁSIO - VESTIÁRIO - DIA

Um vestiário pequeno, com um armário no lado esquerdo e um banco no centro, onde ANTÔNIO, 36 anos, vestindo uma camiseta regata, calção e luvas de boxeador, está sentado. Antônio está suado e ofegante. CHICO, 60 anos, ENTRA no vestiário. Chico entrega uma toalha para Antônio.

CHICO

Tu não vai parar com essa mania de baixar a guarda?

ANTÔNIO

Não tava entrando nada, pai. Alguma coisa eu tinha que tentar.

CHICO

Antônio, tu não é mais guri. Se tu baixar, tu vai levar. (Pausa)
O Gui tá esperando lá na frente.

2 - EXT - GINÁSIO - ESTACIONAMENTO DO GINÁSIO - DIA

GUI, 8 anos, está sentado na calçada ao lado de uma camionete.
Antônio, vestindo um abrigo esportivo, vai até Gui.

GUI

(para Antônio)

Não foi justo pai, tu deu muito mais soco que ele!

(WITTMANN e ROSSI, 2009, p. 1)

Logo, resolvi adotar um pouco do estilo de “*Green Arrow: Escape from Supermax*” nos roteiros que escreveria em seguida. Tal influência continua até hoje, como pode ser visto em várias páginas de “*We, the wolves*”, onde destaco uma ação, uma personagem, um objeto ou mesmo um ruído da mesma maneira que Justin Marks o fez. Como aqui, por exemplo:

INSIDE HER TENT - LATER

She's still up, still waiting.

And then, she sees -

A MAN

Emerging from the trees.

KATHY

(Whispering)

You again, you mother fu...

But, instead of what Kathy expected, the man outside is not Glen. The man outside is bald, somewhat bigger than Glen, is all dressed in black and has a SHOTGUN in hand.

Kathy presses her bowie knife's handle.

The Man takes a look around, then starts walking toward the tent.

Kathy takes a step back, already waiting for the confrontation, when -

A GROWL

Is heard and a WOLF charges against the Man!

The Man drops his shotgun.

Kathy freezes in disbelief.

OUTSIDE THE TENT

Where the brawl is already underway:

The wolf bites the Man's right ankle -

Looses it --

And goes for the left one -

The Man bawls and strikes the wolf with his right hand -

The animal goes to the ground, but gets back on all four surprisingly fast.

It growls.

They lock eyes. This is not going to be an easy night for neither of them.

And just as the fight is about to continue -

A DISTANT HOWL

Comes from inside the woods. A loud and grievous one.

(p. 18)

*

Ao falar do estilo em um roteiro de cinema, não posso deixar de lado o nome de Walter Hill, outra figura também fundamental para as diferentes redações de “*We, the wolves*”. Hill é roteirista de filmes como “48 horas” (1982) e “Alien 3” (1992), mas é o seu texto para “Lutador de Rua”¹² (“*Hard Times*”, no original. 1975), filme do qual também foi diretor, que me incentivou a repensar o meu estilo de escrita. Em “Lutador de Rua”, Hill exhibe um texto extremamente conciso e direto, onde as ações descritas são visuais e, ao mesmo tempo, bastante abertas para a imaginação do leitor:

THE TWO FIGHTERS

approach each other.

Both open and raise their palms.

Hold for a moment.

No weapons or rings.

They drop their arms.

Fighting positions.

¹² Uma observação importante: na versão do roteiro de “*Hard Times*” que utilizei, aparecem os nomes de Lawrence Gordon como produtor e o de Walter Hill como diretor. Além disso, na página do filme no IMDB (https://www.imdb.com/title/tt0073092/?ref=nm_sr_srsrg), os autores Bryan Gindoff e Bruce Henstell também são creditados como roteiristas ao lado de Hill.

One gets off an overhand right.

CHANEY

in the shadows.

watching.

THE FIGHTERS

Speed's man tries a kick.

Gets knocked backward for his trouble.

Grapple.

Hair pull.

Powerful men but without grace.

Brawlers.

Punch.

Kick.

Punch.

(HILL, sem data, p. 5)

Ações como “*Both open and raise their palms*”, e “*Hold for a moment*” (HILL, sem data, p. 5), são bastante claras e fáceis de ser visualmente compreendidas. Mais para o final da página, Hill redige de maneira um tanto mais abstrata, mas ainda transmitindo o essencial de cada informação: “*Powerful men but without grace*”, “*Brawlers*”, “*Punch*”, “*Kick*”, “*Punch*” (HILL, sem data, p. 5). Nestes trechos, a ação não é colocada de maneira incisiva, impondo ao leitor como imaginar a cena descrita, mas apenas o orientando em meio ao acontecimento. Ou seja, os movimentos e atitudes dos dois homens são colocados de forma quase “dissipada”, com frases que *remetem* a uma ação, mas que não a explicam de maneira totalizante.

Talvez o melhor exemplo esteja em “*Powerful men but without grace*” (HILL, sem data, p. 5): aqui, Hill nos mostra dois homens robustos lutando de maneira grosseira, sem elegância alguma. Mas ele o faz transmitindo mais uma ideia (“homens rudes que lutam sem sofisticação”) do que uma ação (“os dois homens começam a lutar de maneira desordenada, usando os punhos, as pernas, os cotovelos e até as solas dos pés”). Ele *sugere* ao invés de *impor*.

Vamos a mais um exemplo de Hill, que também comentarei:

Chaney begins walking straight to his opponent.

Hands still at his sides.

He almost moves casually.
 Almost.
 Suddenly the two men become joined.
 Fists raking one another.
 Punch for punch.
 Blow for blow.
 Movement of arms with the speed of a lash.
 BOTH MEN
 cease.
 Again stand motionless.
 Look at one another.
 Absolute quiet.
 SPEED
 Whispers Jesus.
 POE
 Eyes shining.
 LeBEAU AND DOTY
 Apprehensive.
 CHANEY AND STREET
 join again.
 Raining blows.
 Trip-hammer concussion.
 Street grabs Chaney's left.
 Slowly pulls him close.
 Smashing with his own right.
 Chaney blocking punches.

(HILL, sem data, p. 93)

Aqui, mais uma vez, Hill utiliza um estilo extremamente preciso e específico. Me chama bastante a atenção, também, a sua “recusa” em quebrar com o estilo presente na página. Isso poderia ocorrer, por exemplo, case ele optasse por colocar o sussurro de Speed (“Jesus”) como uma fala tradicional, alinhada no centro da página. Hill, todavia, insere tal palavra dentro da sua filosofia estilística, impedindo que uma fala interrompa o andamento visual e textual da cena. Aqui, tudo está a favor da visualidade e da objetividade narrativa, com o foco claramente apontado para a briga entre Chaney e Street. E, mais uma vez, Hill

nos entrega uma cena visualmente muito precisa, sem utilizar, além disso, nenhum termo que se refira a uma decupagem técnica da cena (como “*we see*”, “*the camera moves towards*” etc).

Ao se referir ao seu estilo de escrita (utilizado, também, em outros roteiros de sua autoria), Hill diz o seguinte: “I tried to write in an extremely spare, almost *haiku* style, both stage directions and dialogue. Some of it was a bit pretentious – but at other times I thought it worked pretty well”¹³.

A utilização do termo “haikai”, por parte de Hill, remete ao que o francês Roland Barthes já disse certa vez, em “A preparação do romance vol. I” (2005):

Eu disse: haikai: força de visão (de quadro): hipotipose. Poderíamos pensar em curtas sequências filmadas; mas, charme surpreendente, por assim dizer: *o som está cortado*: na visão, algo de estranhamente apagado, interrompido, incompleto:

Estrada na charneca de outono

Alguém vem

Atrás de mim

(Buson, Munier)

Espécie de surdez misteriosa da imagem, que se torna fosca.

Empurrando seu carrinho

O homem e a mulher

Se dizem algo

(Ito, Coyau)”

(BARTHES, 2005, p. 120)

Logo, podemos encontrar, dentro do estilo de Walter Hill, muito do que Barthes nos explica acima: uma escrita um tanto lacônica, que sugere uma imagem, uma situação, sem a revelar por completo. Ainda para Barthes, existe a ideia de “instante”: “o haikai é a conjunção de uma “verdade” (não conceitual, mas do *Instante*) e de uma forma” (BARTHES, 2005, p. 52, grifo no original).

Hill também adota essa junção do “instante” com a “forma”. Na sequência “*Brawlers*”, “*Punch*”, “*Kick*”, “*Punch*” (HILL, sem data, p. 5), por exemplo, fica claro o seu

¹³ Disponível aqui: <https://gointothestory.blcklst.com/search?q=Walter%20Hill>

método de resumir esses instantes (que são, também, ações físicas) de maneira bastante concisa, utilizando uma única palavra para que o leitor compreenda o que se passa na cena.

Além disso, Hill utiliza o espaço disponível na página de maneira bastante peculiar. Normalmente, um roteiro de cinema exhibe um texto distribuído de maneira mais compacta (como, por exemplo, em “*Green Arrow: Escape from Supermax*”), e não em frases tão curtas, dispostas uma embaixo da outra. Está claro que a verticalidade da escrita de Hill aparece, e muito, em função do estilo haicai do qual ele é defensor; esse mesmo estilo, entretanto, também é dependente do ritmo de leitura que nos é sugerido, algo que, muitas vezes, só é possível graças à maneira com que as palavras estão dispostas no papel.

Façamos uma comparação. E se, ao invés de lermos a sequência examinada acima da maneira com que Hill a escreveu, a recebêssemos de uma forma mais tradicional? Assim, por exemplo:

THE FIGHTERS. Speed’s man tries a kick. Gets knocked backward for his trouble. Grapple. Hair pull. Powerful men but without grace. Brawlers. Punch. Kick. Punch.

As ações talvez continuem claras, mas há uma certa falta de “respiro” entre as frases. Tal falta anula o entendimento cadenciado que a verticalidade de Hill nos entrega. Da mesma maneira, cada movimento, cada ação descrita, parece perder a sua essencialidade, misturando-se às outras de forma um tanto embrutecida. Ao prejudicar-se o ritmo da leitura, prejudica-se também o entendimento que se faz dela. Complementa Barthes: “Repito: não subestimar os fatos de *disposição* da fala na página. Toda a arte oriental (chinesa): respeito pelo *espaço*, isto é (sejamos mais precisos), pelo *espaçamento*” (BARTHES, 2005, p. 57).

Assim, a nuance da escrita de Hill se alia à distribuição das palavras na página. Há muitos espaços em branco ao longo de “*Hard Times*”, algo que, já à primeira vista, cria uma impressão distinta no leitor, propondo que ele leia o *script* de maneira menos pragmática.

A escrita de Hill influenciou, ainda, a minha decisão de utilizar um narrador em “*We, the wolves*”. No roteiro de “*The Driver*” (1978), Hill escreve:

THE BADGE - NIGHT
A bar.
Dark interior, pools of light.
Frequented by off-duty cops.
Cops are never off-duty.
Split, the bartender, is polishing glasses.
She stacks each of them into a a pyramid.

(HILL, 1977, p. 10)

A frase “*Cops are never off-duty*” (HILL, 1977, p. 10) sempre me intrigou bastante, já que ela soa, desde a primeira vista, como um comentário feito por alguém que narra aquela determinada história. Ali, Hill já transpôs as barreiras impostas ao roteiro cinematográfico ao indicar, numa frase, algo que é muito mais conceitual (“policiais nunca estão de folga”) do que concreto (“alguns policiais, com suas pistolas aparecendo por debaixo do casaco, tentam parecer de folga”), uma ideia presente também em “Lutador de Rua”.

*

Por considerar a importância do estilo em um roteiro de cinema, eu não poderia deixar de ressaltar a importância de uma autora e, mesmo que de maneira menos essencial, a de um autor sobre o quinto tratamento de “*We, the wolves*”. São eles: Angela Carter e Stephen King.

Começemos pela autora inglesa.

O trabalho de Carter é, muitas vezes, analisado através da perspectiva erótica e sensual¹⁴ com que ela reescreveu, e reinterpretou, clássicos contos de fadas em “*The Bloody Chamber*” (1993). As três últimas histórias do livro – “*The Werewolf*”, “*The Company of Wolves*” e “*Wolf Alice*” – por apresentarem a figura do lobo como parte essencial da narrativa, tiveram um grande peso no roteiro que escrevi.

Dois deles (“*The Werewolf*” e “*The Company of Wolves*”) são, claramente, variantes de “Chapeuzinho Vermelho”. No primeiro, uma doce menina, ao passear pela floresta, é atacada por um lobisomem. Mas ela, ao contrário do esperado, reage e decepa uma das patas da criatura. Ao chegar na casa da avó, a menina percebe que a idosa, delirante na cama, não possui mais a mão direita. Ou seja, a avó e o lobisomem são o mesmo ser. Ao final, a velhinha é espancada e apedrejada até a morte pelos moradores do vilarejo. Carter encerra a narrativa com: “*Now the child lived in her grandmother’s house; she prospered*” (CARTER, 1993, p. 110).

Carter abre “*The Company of Wolves*” com relatos breves sobre homens, lobos e lobisomens. Em seguida, conta sobre uma doce menina que, em meio à floresta, se depara com um homem charmoso e elegante. Os dois apostam qual deles chegará antes à casa da avó da menina. A garota, demonstrando interesse pelo andarilho, percorre um caminho mais longo

¹⁴ “Carter’s project is not so much to demarcate the moral boundaries of pornography but rather to suggest that pornography might offer a mode of interrogating any and all sexual acts in their specific historical and material contexts.” (LAU, 2008, p. 84)

e o deixa chegar antes ao destino. O homem, todavia, revela-se um lobisomem e devora a pobre senhora. Em seguida, usa as roupas da idosa como disfarce. Mas ao chegar, a menina não cai no jogo do lobo-mau: ciente de quem ele é, ela o seduz e, ao que tudo indica, mantém relações sexuais com a fera: “*See! sweet and sound she sleeps in granny’s bed, between the paws of the tender wolf*” (CARTER, 1993, p. 118).

Já em “*Wolf Alice*”, a personagem título é uma menina lobo que vive no castelo de um duque meio humano, meio lobisomem; os dois, todavia, mal interagem um com o outro. Alice descobre um espelho no quarto do duque e, depois de alguma dificuldade inicial, entende que aquilo que enxerga é o seu próprio reflexo. Assim, Alice se descobre, de certa forma, como menina/lobo. O duque, graças ao seu hábito de violar tumbas em busca de cadáveres, é perseguido e quase morto por habitantes do vilarejo. É Alice quem o salva e o leva de volta ao castelo, onde toma conta das suas feridas e o lambe até que ele se transforme em humano novamente. Trata-se do primeiro ato de proximidade entre os dois.

Kimberly J. Lau discorre sobre essa “trilogia dos lobos”: “Carter’s women and wolves slip between categories – male, female, human, child, animal, witch – in a way that confuses the sexed ideologies of the phallic and the oedipal, confuses the sexed conventions of power, authority, and symbolic representation” (LAU, 2008, p. 92). Logo, percebe-se que as histórias de Carter são repletas de signos escondidos, colocados através de narrativas, em sua maioria, bastante conhecidas do público em geral. Além disso, ela traz, para o primeiro plano, o conteúdo sexual velado dessas mesmas histórias (2006)¹⁵.

Já em relação ao trabalho de Stephen King, a minha principal influência foi o livro “A hora do lobisomem” (2017). Na obra, um lobisomem aterroriza a pequena cidade de Tarker’s Mills, fazendo uma vítima por mês. Cabe a Marty Coslaw, um menino cadeirante e único sobrevivente de um dos ataques, a planejar um contragolpe que aniquile de vez a poderosa fera. Marty também descobre a identidade do lobisomem: trata-se de Lester Lowe, o padre da cidade.

Feita essa pequena introdução, gostaria de exemplificar como esses dois livros respingaram seus estilos em meu roteiro, fortificando a troca possível entre literatura e roteiro cinematográfico e propiciando, principalmente, para que os dois sejam considerados como iguais.

¹⁵ “I was taking... the latent content of those traditional stories and using that; and the latent content is violently sexual.” (SIMPSON *apud* CARTER, 2006, p. 11 da introdução)

Em um dos primeiros capítulos de “A hora do lobisomem”, intitulado apenas de “fevereiro”, King escreve:

Ela se levanta, convencida de que está sonhando, porque *tem* um homem agachado lá fora, um homem que ela *conhece*, um homem por quem ela passa na rua quase todos os dias. É...

(o amor chegou, o amor está chegando, o amor chegou)

Mas, quando os dedos gorduchos tocam no caixilho frio da janela, ela vê que não é um homem; há um animal lá fora, um lobo enorme e peludo, as patas da frente apoiadas no parapeito, as de trás encolhidas na neve que se acumula naquele lado da casa, aqui, nos arredores da cidade.

Mas é dia dos namorados, e vai ter amor, ela pensa; os olhos a enganaram mesmo no sonho. É um homem, *aquele* homem, e ele é maliciosamente lindo.

(malícia, sim, o amor seria cheio de malícia)

(KING, 2017, p. 25)

Neste trecho, resalto a maneira com que King utilizou os parênteses. Inseridos neles, há frases que ora parecem um pensamento da personagem, ora parecem um comentário do narrador da história. Para mim, trata-se de uma intrusão narrativa: ou seja, o narrador interfere no texto e aplica um tanto da sua própria “opinião” acerca do acontecimento. Tal artifício não é novidade para King, que utiliza algo parecido em “Cujo” (2016):

Ela ficou encarando o cachorro, imaginando que conseguia ouvir seus pensamentos. Pensamentos simples. O mesmo padrão, repetido diversas vezes, apesar do formigamento febril da doença e do delírio.

Mate a MULHER. Mate o MENINO. Mate a MULHER. Mate...

Pare com isso, ordenou aquela voz mental, sem delicadeza. *O cachorro não pensa mais e não é um bicho-papão que saiu do closet de uma criança. (...)*

Cujo se levantou de repente – quase como se tivesse sido chamado – e desapareceu dentro do celeiro mais uma vez.

(quase como se tivesse sido chamado pelo celeiro)

(KING, 2016, p. 186)

Decidi utilizar um método similar ao de King em alguns trechos de “*We, the wolves*”. Não quis, entretanto, que esses comentários prejudicassem, ou mesmo que fossem cruciais, para o entendimento da história. Resolvi usá-los, primeiro, como uma forma de transportar o leitor para a atmosfera sombria e lúgubre da trama, adicionando um elemento pouco comum aos *scripts* de cinema: os comentários de um suposto narrador, detentor de um amplo panorama da narrativa.

Para uma análise mais pontual da utilização de um pretense narrador em “*We, the wolves*”, trago alguns exemplos presentes no roteiro:

Kathy shuts the book and picks up her flashlight. She slowly opens part of the tent and puts her head and right arm --

OUTSIDE

Where she lights different parts of the woods.
 There's nothing out there.
 (There's always something out there.)
 Kathy goes back inside the tent and closes it.

(p. 15)

Aqui, a utilização do comentário entre parênteses serve para, de certa forma, adicionar um pouco de suspense à cena, ao dizer que “há sempre alguma coisa lá fora”. Minha intenção era transmitir um tom de ameaça, como se algo, ou alguém, estivesse sempre à espreita de Kathryn. O método se deu, também, para reiterar que, na floresta, o perigo está sempre presente. Além disso, quis brincar um pouco com a imaginação do leitor, já que, sempre que iluminamos algo de maneira pontual (um cômodo, um corredor, uma bosque) nos perguntamos o que existe na parte que permanece no escuro.

Neste caso específico, o comentário entre parênteses remete a um narrador que se manifesta com uma “voz cúmplice, companheira e sentenciosa” (LODGE, 2009, p. 20), conforme coloca David Lodge em “A arte da ficção”. No exemplo acima, a voz se manifesta de maneira imperativa, ao afirmar que existem, sempre, perigos escondidos em meio à floresta. Vamos ao próximo exemplo:

INT. THE MAJESTIC HALL
 The torches prevent the room from plunging into
 darkness. The door is closed by the two men as Kathy and
 Kraus enter.
 (All those eyes on her.)
 The door from the cage is open, waiting for Kathy. Kraus
 points at it, indicating that he wants her to enter it.

(p. 62)

Quando escrevo “todos aqueles olhos em cima dela”, decidi, além de transmitir uma sensação de ameaça, indicar uma ação visual para o leitor. Assim, ao informar que vários olhos observam Kathryn, também indico, de maneira sutil e menos direta, que todos os homens do salão se voltam quando ela entra. Ao contrário do exemplo anterior, onde o comentário entre parênteses funciona, apenas, como uma ideia sem apelo visual, aqui o uso do narrador desempenha uma função extra: a de situar o leitor visualmente.

EXT. FOREST - NIGHT
 A sea of trees seen from above. A CHORUS OF HOWLING
 WOLVES salutes the night in the distance.
 In the opposite side of the woods, another PACK OF
 WOLVES HOWLS in response.
 (This forest will belong to them again.)

(p. 50)

Aqui, a voz do narrador funciona como um presságio, como uma visão do futuro. Ou seja, ela afirma que os lobos irão, sim, voltar a reinar dentro da floresta, derrotando os malévolos homens que ali habitam. É evidente que a minha intenção não foi a de expor o final da história, ou mesmo a de adiantar algum acontecimento chave da narrativa. Por outro lado, a afirmação de que “a floresta voltará a pertencer a eles” traz uma vontade expressa do narrador: a de que os lobos merecem reconquistar a floresta onde vivem.

O estilo e outros elementos de Angela Carter também respingaram em minha escrita de forma pontual. Para Helen Simpson:

“She [Carter] loved to describe the trappings of luxury, to display rich scenery in rich language. Dialogue came less naturally to her and she avoided it for years, joking that the advantage of including animal protagonists in her work was that she did not have to make them talk.”

(SIMPSON, 2006, p. 13 da introdução)

Também me sinto um tanto desconfortável ao escrever diálogos. Prefiro, e muito, descrever as ações físicas das personagens e explorar a quantidade de informação que nos é dada a partir dali. Em comparação com as versões anteriores, o quinto tratamento de “*We, the wolves*” é aquele que, sem dúvida, apresenta menos diálogos. Acredito que isso se dê graças à participação das personagens animais na história, fazendo com que as falas fiquem restritas às personagens humanas da trama.

Mas, em primeiro lugar, gostaria de analisar como a linguagem da autora inglesa aparece em meu roteiro. A cena onde mais claramente percebo a influência de Carter é esta:

KRAUS'S CHAMBER - NIGHT
A wide, sumptuous and elegant space, with even too much
candles and chandeliers. Ornate walls and an ornate
mirror in the ceiling. A bed that might as well be the
property of a prince or even a king - for it is here
where he practices his evil schemes with women.

(p. 69)

Aqui, vejo a influência da autora de “*The Bloody Chamber*” não necessariamente pela descrição de um espaço luxuoso, mas pela maneira com que teci o comentário final (“*for it is here where he practices his evil schemes with women*”). No conto “*The Company of Wolves*”, por exemplo, Carter escreve: “*The wolf is carnivore incarnate and he's cunning as he is ferocious; once he's had a taste of flesh then nothing else will do*” (CARTER, 1993, p. 110). Assim, há algo de semelhante nas duas descrições, principalmente quando o texto opina sobre

uma determinada personagem de maneira sentenciosa e elegante. Em ambos os casos, trata-se de um comentário acerca de algo que a personagem faz de maldoso: no caso de Kraus, a maneira com que ele abusa de mulheres; no caso do lobo, a sua fome insaciável por sangue.

Esse revezamento de vozes, mesmo que utilizado em escalas desproporcionais no *script*, também é fruto da leitura de “*The Bloody Chamber*”:

“There is a predominate third person narration throughout the three stories with shifts in the temporal position of the narrator, and a frequent use of ‘you’ and ‘we’ to foster a didactic complicity with the reader, as if to accentuate the voice of a storyteller persona.”

(RYAN-SAUTOUR, 2014, p. 3)

Assim, reforça-se o papel de um narrador em terceira pessoa que destaca determinados momentos e personagens, criando uma proximidade momentânea com o leitor para, mais tarde, afastar-se novamente.

Para fechar esta seção sobre o estilo em um roteiro de cinema, e de que forma tal ideia colaborou para a criação de “*We, the wolves*”, gostaria de discutir, brevemente, um outro aspecto da escrita sobre o qual me questiono bastante: quando estar satisfeito com o seu texto, e quando é possível, digamos assim, considera-lo concluído?

No livro “*Tales from the Script: 50 Hollywood Screenwriters Share Their Stories*”, Billy Ray, roteirista de “*Volcano: A fúria*” (1997), “*Jogos Vorazes*” (2012) e “*Operação Overlord*” (2018), faz um comentário essencial para tal discussão:

Here’s the thing to look out for: Sometimes your screenplay – as you go through the second, third, fourth, fifth, sixth draft – will get smarter and tighter. Development always works in that way. However there is a certain raw, organic energy to that first draft – even a certain messiness – that has value. Sometimes as movies get tighter, they get less passionate. You have to guard against that.

(ENTREVISTA DE BILLY RAY, 2010, p. 133)

Ray não defende que o roteirista deve terminar a primeira versão da sua história e considerá-la pronta, pois isso seria uma atitude arrogante e amadora. Ray, pelo contrário, defende que um roteiro deve ser trabalhado, e retrabalhado, até que fique em uma forma quase ideal. O autor, todavia, deve estar ciente de que existe um ponto que não deve ser ultrapassado. Este ponto é quando o roteiro se transforma em uma história extremamente calculada, onde todas as peças se encaixam de forma meticulosa: a ação da personagem no início da história, por menor que seja, terá uma reação, por menor que seja, no final da

história; cada cena servirá, única e exclusivamente, para passar uma informação essencial para mover a trama para frente; todos os diálogos serão polidos à perfeição, com perguntas e respostas dadas pelas personagens como se planejadas mais de mil vezes. Ou seja: um roteiro desinteressante, previsível. Quando tudo é feito visando à perfeição, perde-se a espontaneidade e a organicidade da história.

Aqui, a seguinte declaração de Stephen King, sobre não confiar na ideia de trama, se aproxima de maneira sutil:

I distrust plot for two reasons: first, because our *lives* are largely plotless, even when you add in all our reasonable precautions and careful planning; and second, because I believe plotting and the spontaneity of real creation aren't compatible. (...) I want you to understand that my basic belief about the making of stories is that they pretty much make themselves. The job of the writer is to give them a place to grow (...)

(KING, 2010, p. 163)

O que King quer dizer é que gerar uma trama para “encaixar” uma história é algo que soa artificial: as histórias se geram por conta própria, e o escritor deve elaborá-las da maneira mais livre de amarras possível. Como ele mesmo diz, o papel do autor é criar o contexto, ou o ambiente, para que as histórias possam nascer. Tentar coloca-las dentro de uma fórmula, ou de uma lógica pré-estabelecida, apenas a torna monótona e sem graça.

Essa forma de ver o processo criativo também se aproxima, e muito, da maneira com que a nossa vida se desvela à nossa frente: podemos planejar o quanto quisermos, mas a grande parte do nosso dia a dia permanece fora do nosso controle, causando tanto surpresas grandes quanto pequenas. Criar uma história, portanto, seria aceitar descobrir as coisas aos poucos e acreditar, também, que o planejamento excessivo só engessa outras possibilidades que poderiam surgir. Assim, por que criar uma história que seja o total oposto disso? Uma história que, no fim, não apresente nada de inesperado, que apresente tudo nos seus devidos lugares, encaixados de maneira extremamente calculada?

Billy Ray defende, sim, o “*plot*”, mas não em demasia. Ele parece acreditar que a estrutura e o andamento de um roteiro devem ser previamente esquematizados, mas isso não significa ignorar a espontaneidade e o inesperado. Quando usa o termo “*messiness*”, Ray abre a porta para aquilo que surgiu de forma inesperada no processo criativo: uma cena escrita diferente do que foi planejada, sem esquematização prévia. Isso significa deixar espaço para aquilo que saiu de forma diferente do que havíamos pensado. Mesmo que não tenha saído assim tão bem, criou-se um certo atrativo, uma certa peculiaridade, para aquele trecho da história. Peculiaridade que não deve ser ignorada em detrimento do funcionamento “perfeito”

da narrativa, quando todas as peças se encaixam de maneira precisa demais. E talvez esse seja o embate existente na declaração de Ray: a precisão excessiva contra a peculiaridade.

Tal energia orgânica e crua, citada por Ray, é fundamental para que um roteiro não se pareça, no final das contas, com outros tantos roteiros que vemos por aí. Sempre deve haver a possibilidade de contarmos com o inesperado, com aquilo que a escrita pode nos apresentar durante o processo criativo. Jonathan Lemkin, ao falar sobre o seu trabalho no filme “Atirador” (2007), diz que:

I read the previous drafts of the screenplay, and, you know, bless those guys for going down all those blind alleys. I said, “I can’t do any of the sub-stories. I can’t even tell the whole A story in this book, but it’s a great, great story.” Then we had to move the book from a Vietnam setting to current day. And then there’s just stuff I wrote in the middle of the night to amuse myself, which I never thought would end up on the screen – and all that stuff ended up on the screen.

(ENTREVISTA DE JONATHAN LEMKIN, 2010, p. 240)

Quero me ater ao final da declaração de Lemkin, quando ele declara que escreveu trechos do roteiro à noite, para se divertir, sem imaginar que essas mesmas cenas, ou sequências, seriam aceitas e terminariam no filme. Trata-se de mais um exemplo do “caos” indiretamente mencionado por Ray. Caos, este, que trouxe um atrativo a mais para a história de Lemkin e que, pelo que o próprio autor diz, não era algo necessariamente planejado para constar no *script*. Pois também são essas escolhas inesperadas que modificam a relação do roteirista com o seu roteiro. Ao escrever qualquer tipo de história – seja de horror, aventura, romance ou comédia –, o autor não quer, acredita-se, escrever algo genérico ou já visto pelo público inúmeras vezes.

Mas também é evidente que tal decisão é mais fácil quando se está escrevendo um roteiro mais pessoal ou autoral, como foi o meu caso com “*We, the wolves*”. Portanto, como encaixar, dentro de um trabalho por encomenda, algo de peculiar, como fez Lemkin? John D. Brancato divide uma de suas experiências conosco:

On the movie *Catwoman*, at some point in the process I started to get curious about the whole notion of a day self and a night self, and the opposition between the two, (...) from a writing perspective, it was exciting to think about those issues. So even on the most threadbare, hideous, stupid project, you can still – if you’re any good at all – find something that’s interesting and fun and worth some creative energy. I’ve read screenplays, plenty of them, where the writer obviously hates what he’s doing, and thinks it’s bullshit. That kind of cynicism is pernicious. It hurts the project. It hurts movies in general. So I try not to be cynical about the thing itself – about the screenplay, about the movie – while being cynical about every other thing attached to it. Staying innocent in the creative process is the thing.

(ENTREVISTA DE JOHN D. BRANCATO, 2010, p. 287)

Assim, Brancato também defende que o roteirista deve procurar por algo diverso dentro da história que ele está escrevendo. É preciso criar uma conexão “pessoal” com o texto a ser desenvolvido, mesmo naquelas histórias que parecem não possuir nenhuma relação conosco. É evidente que não se trata de uma tarefa fácil, mesmo porque um elemento mínimo não é o suficiente para manter o nosso interesse, e o nosso apetite, pela história. É necessário encontrar algo mais abrangente, que faça com que ela se sustente conosco ao longo da escrita.

Conforme aponta Brancato, o cinismo na escrita é algo bastante prejudicial. Não possuir uma ligação, ou uma vontade de se ligar ao projeto de escrita, muitas vezes produz histórias artificiais, que parecem não ter sido levadas a sério pelo autor ou pelos autores. E, se há cinismo e falta de vontade, nada de interessante pode surgir dali. O roteiro (ou qualquer outro tipo de narrativa) não vai apresentar nada de peculiar, de especial, e muito menos possuir a energia orgânica citada por Ray.

Solidificar demais um roteiro, procurando seguir todos os passos ensinados em inúmeros manuais, pode tirar a naturalidade que esse mesmo roteiro tinha lá no começo do processo, quando na sua primeira, segunda ou terceira versão. Assim sendo, o ideal é encontrar um ponto de equilíbrio, onde a história está clara, porém não mecanizada, onde as personagens estão bem definidas, porém não previsíveis, e onde a estrutura está coerente, porém não engessada. É preciso dar espaço até mesmo para pequenos defeitos, contanto que esses defeitos criem uma certa fagulha do inesperado.

Também é preciso discernir o quanto que as modificações, em demasia, vão tirar da peculiaridade do roteiro. Por mais que essas modificações sejam necessárias, chega o ponto em que o roteirista precisa decidir por fazê-las em sua totalidade, ou correr o risco de não fazê-las e manter aquele pequeno caos tão necessário em seu roteiro. David Hayter, roteirista de “*Watchmen*”(2009), explica o seguinte:

You can fine-tune a script down to the nth degree, and it’s uninspiring. It doesn’t move. It’s too constructed. Sometimes you just need to break all that, and try to reinfuse some of that chaotic energy into it. As William Goldman said in one of his brilliant books, a screenplay is a series of little surprises. If your script has become too solidified in terms of structure and form, then you’ll have fewer surprises, just because your average movie-going audience is pretty film-savy at this point.

(ENTREVISTA DE DAVID HAYTER, 2010, p. 133)

É claro que, no caso de “*We, the wolves*”, eu tive tempo para escrever o roteiro no meu ritmo, sem estar atrelado a demandas de produtores ou mesmo de filmagens, por isso não precisei responder, por enquanto, para nenhuma alteração imposta por outros profissionais da área audiovisual. Sobre isso, e para comparar as diferentes demandas que um roteirista pode

ter, de acordo com o contexto no qual ele está trabalhando, trago as palavras de Zak Penn, roteirista de filmes como “Jogador Nº1” (2018) e “O incrível Hulk” (2008):

Particularly on the big blockbuster movies, where you’re coming in as a rewriter, I go through that same period of feeling like “This movie’s gonna be great, and I have all these ideas, and this is how it’s gonna be different from everything else.” And then you start to realize: “This isn’t my movie.” Even if I don’t get fired – which probably is gonna happen no matter how good a job I do, because it’s the nature of the beast – it’s really the director’s movie, and the actor’s movie, and a bunch of other people’s movie. And so at a certain point as a screenwriter, you have to say, “The purity of vision that I’m looking for isn’t gonna happen, so what is worth my investment here? How passionate can I be?”

(ENTREVISTA DE ZAK PENN, 2010, p. 193)

Sim, o quanto um roteirista pode estar atraído pelo seu projeto? Penn nos explica que, no seu caso, ocorrem inúmeras interferências externas em relação à sua escrita, e que, devido a isso, ele se pergunta o quanto de comprometimento, e de investimento, é possível dar para um projeto assim. De qualquer forma, Penn destaca que é necessário, sim, estar envolvido pelo projeto em que se está trabalhando. Apesar de todas os problemas que rondam a escrita do roteiro, o autor deve, sempre que possível, encontrar um meio de se identificar com o material. Algo parecido já foi dito, algumas páginas atrás, por John D. Brancato, que menciona o cinismo como um elemento extremamente prejudicial para o roteirista. O cinismo surge com o desinteresse e com o descompromisso do roteirista em relação ao seu roteiro. Não há, nesse caso, um meio pelo qual o autor possa se sentir “à vontade” com o que ele escreve, e o resultado é a desqualificação, por parte do próprio roteirista, em relação ao material.

Por isso, de acordo com Penn, o autor deve sempre se questionar até onde pode ir com aquela história, até onde é possível trabalhá-la e retrabalhá-la de acordo com ordens e demandas externas sem que se perca a afinidade com a história. Caso isso seja perdido, é hora de dar um passo para trás e abandonar o projeto.

De minha parte, sempre evitei o cinismo em relação a “*We, the wolves*”. É verdade que, depois de finalizada a terceira versão do roteiro, percebi que não era aquela a história que desejava contar, já que ela possuía personagens em demasia e uma evidente falta de coerência interna. Talvez ali, sim, eu tenha ficado um tanto reticente em relação ao meu projeto. Ao mesmo tempo, a iniciativa de transformar “*We, the wolves*” em uma espécie de conto de fadas sombrio surgiu graças a esse desânimo em relação ao tratamento anterior. Ou seja, decidi manter a minha inclinação com a história ao procurar uma melhor maneira de conta-la. Caso

tivesse me mantido cínico em relação ao roteiro, eu teria, muito provavelmente, abandonado a trama e procurado uma outra qualquer para desenvolver.

Por isso, considero a fala de Zak Penn tão essencial, já que ela mostra que, mesmo dentro de um turbilhão de diferentes vontades e influências, até o roteirista contratado para escrever uma história pela qual não tenha muita afinidade precisa, sim, manter uma certa referência com o material, pois essa é a única maneira de conseguir fazer com que um trabalho, já árduo, tenha o mínimo de prazer envolvido nele. Logo, se o roteirista não pensar que o filme que vai resultar daquele roteiro será, no mínimo, bom, não há motivo para ele continuar no trabalho.

Se há um cinismo com o roteiro, dificilmente encontraremos a energia caótica de Hayter ou a organicidade crua de Ray, que tanto influem para que um *script* se destaque aos olhos de um leitor, de um produtor ou mesmo de um diretor. Se o roteirista está desconectado do texto, ele não será capaz de criar nada que transforme o material em algo peculiar e valioso.

3.3 OS ELEMENTOS HORRÍFICOS DE “*WE, THE WOLVES*”

Mesmo agora, depois de finalizar o roteiro, tenho dificuldade em encaixá-lo em um gênero narrativo. Seria “*We, the wolves*” uma aventura, ou uma história de ação? Um suspense, ou um conto de terror? Por isso, e por acreditar que um rótulo nem sempre é necessário, decidi enxergar o meu roteiro como um “conto de fadas macabro”, ou como um “conto de fadas sombrio”. É evidente, entretanto, que tal designação possa ser um tanto abstrata e até reducionista. Mas o termo me agrada, e quando reconstruo o processo de escrita pelo qual passei, acredito que era mais ou menos isso que tinha em mente.

Por outro lado, é inegável que existem engrenagens pertencentes a outros gêneros dentro da minha história, e muitas dessas engrenagens se originam de narrativas de horror. Não afirmo, todavia, que escrevi uma história horrífica. O que quero dizer é que identifico alguns pontos em comum entre esse gênero e certas ideias presentes em meu roteiro.

Para analisar “*We, the wolves*” através dessa perspectiva, irei me apoiar, principalmente, no livro “A filosofia do horror ou paradoxos do coração” (1999), do norte-americano Noël Carroll.

Assim, antes de mais nada, trago uma citação do próprio Carroll, ciente de que buscar por uma definição do horror pode ser um tanto quanto complicado:

(...) o próprio procedimento de preparar uma definição de horror artístico e de testá-la confrontando-a com contra-exemplos pode parecer duvidoso para muitos leitores. Eles podem sentir que o horror artístico não é o tipo de coisa que possa ser capturado por definições, como conjuntos de condições necessárias e suficientes. Na medida em que o horror artístico é um tipo construído e não um tipo natural – um gênero artístico, e não um fenômeno natural – pode-se alegar que ele não é suscetível desse tipo de definição rigorosa que estou propondo. (...) Admite um sem-número de casos limites, que só podem ser incluídos ou excluídos do gênero por uma decisão autoritária.

(CARROLL, 1999, p. 58)

Tal franqueza me agrada, já que a decisão de o que define ou não um gênero pode ser bastante subjetiva. Isso posto, e ciente de que muito do que teorizarei a seguir são meras possibilidades ou elucubrações, e nada de inflexível, peço que sigamos em frente.

Todavia, antes de iniciarmos, de fato, a comparação dos elementos do horror com o meu roteiro, é imprescindível esclarecer qual o conceito de horror de Noël Carroll.

Logo no início de seu livro, Carroll define o horror como algo bastante atrelado a um sentimento, a uma sensação:

De fato, os gêneros do suspense, mistério e horror derivam seus próprios nomes dos afetos (*affects*) que pretendem provocar – um sentimento do suspense, um sentimento do mistério e um sentimento do horror. O gênero do horror, que

atravessa muitas formas de arte e muitas mídias, recebe seu nome da emoção que provoca de modo característico ou, antes, de modo ideal; essa emoção constitui a marca de identidade do horror.

(CARROLL, 1999, p. 30)

Carroll vai além, afirmando que: “O gênero do horror, contudo, está essencialmente ligado a um afeto em particular – especificamente, aquele do qual recebe o nome” (CARROLL, 1999, p. 30). Ou seja, o horror ocorre, ou pode ser identificado, apenas quando aquele ou aquela que o vive, ou testemunha, é alvo de um sentimento horrífico¹⁶. Um sentimento, por que não, de perturbação, de repugnância – “O horror artístico tem a repugnância como característica central” (CARROLL, 1999, p. 63).

Mas tal definição, além de ser um pouco generalizante, talvez não seja o suficiente para o que estamos procurando. Afinal, classificar narrativas horríficas simplesmente como aquelas que causam horror pode parecer um pouco vago, ou superficial. O próprio Carroll, ciente disso, afirma, conforme colocado acima, que a repugnância é uma das principais constituintes do horror. Mas, e além disso? Como afirmar que uma história é, ou não é, de horror?

Para tanto, entra em cena a figura daquilo que Carroll chama de “monstro”: “Correlacionar o horror com a presença de monstros dá-nos uma boa maneira de distingui-lo do terror, sobretudo do terror enraizado em histórias de psicologias anormais” (CARROLL, 1999, p. 31). Entretanto, o próprio autor comenta que isso ainda não é o bastante para certificar uma narrativa como sendo horrífica, pois há monstros em contos de fadas, em mitos e em odisseias (CARROLL, 1999). O que, de fato, distingue uma história de horror é a *maneira* com que as personagens se comportam em relação ao monstro: “Nas obras de horror, os humanos encaram os monstros que encontram como anormais, como perturbações da ordem natural” (CARROLL, 1999, p. 31).

Aí, portanto, está uma definição bastante incisiva para o que vínhamos procurando. Ficarei, assim, com essa definição para o restante do trabalho. Todavia, conforme já explicitiei antes, nada na comparação entre a filosofia de Carroll e o roteiro de “*We, the wolves*” deve ser visto como algo inflexível e estanque. Assim sendo, me reservo o direito de, por vezes, discordar ou me afastar daquilo que Carroll teoriza.

Agora, se faz essencial esmiuçar e analisar a definição de “monstro” para Carroll e, conseqüentemente, de que forma isso surge em meu roteiro.

¹⁶ “Estou também pressupondo que o horror artístico seja um estado emocional ocorrente, como um lampejo de raiva, e não um estado emocional disposicional, como a inveja contínua.” (CARROLL, 1999, p. 41)

3.3.1 Monstros, homens e lobos

Para Carroll, um monstro “denota qualquer ser que se acredite não existir agora, segundo a ciência contemporânea” (CARROLL, 1999, p. 45). Se tomarmos apenas esta frase como guia, talvez as personagens do meu roteiro que melhor se encaixem nessa definição sejam os lobos. Embora eu não os tenha descrito muito diferentes dos lobos que conhecemos, é evidente que os seus atributos, dentro da ficção que criei, não refletem a sua imagem “real”. Em primeiro lugar, pois eles atacam seres-humanos (na seção anterior, comentei que lobos são animais pacíficos); em segundo, por terem o instinto de proteger Kathryn e qualquer outra mulher que entre na floresta. Ou seja, trata-se de animais dotados de uma inteligência e de uma perspicácia bastante incomum. A própria habilidade de se comunicarem com Glen e Kathryn também deixa isso evidente. Em determinada cena do roteiro, escrevi: “*Kincaid leaves his enemy’s corpse and glances at Glen – take her away from here*” (p. 30), quando o líder dos lobos ordena que Glen leve Kathryn para longe da batalha. Ou, ainda, quando o próprio Kincaid dá o golpe final no vilão Kraus: “*Kincaid’s red eyes are resolute and full with pride – you have been defeated. Forever*” (p. 74).

Adal, o lobo que está mentalmente conectado com Olcan, é outro exemplo de um ser possível apenas em um mundo ficcional. Ciente disso, Carroll diz que os antagonistas, quando apresentados em certas ficções, são transmutados em seres fantásticos (1999), e que “(...) baleias, tubarões e homens, (...) adquirem poderes e atributos acima e além dos que estamos dispostos a acreditar pertencerem a criaturas vivas” (CARROLL, 1999, p. 56).

Apesar de concordar com boa parte da teoria de Carroll, me reservo o direito de discordar dela em alguns pontos. Primeiro, quando ele busca por uma definição um tanto rígida sobre o que, de fato, é um monstro. Não acredito que o vilão de uma narrativa de horror, deva ser, obrigatoriamente, uma criatura desconhecida pela ciência. O grau de ameaça que ela representa nem sempre vem das suas habilidades sobrenaturais ou cientificamente modificadas. Carroll também peca, ao meu ver, quando utiliza “Cujo”, de King (livro que também mencionei na seção anterior) para ressaltar seu ponto de vista:

(...) é apenas um cão, e isso me leva a pensar que o livro, embora não deixe de estar relacionado ao horror, não seja um exemplo puro-sangue do gênero. Pelo contrário, pertence às categorias mais amorfas do *thriller* e do suspense. Evidentemente, essa não é uma crítica a King, pois o conceito de horror, tal como o estou usando, é mais descritivo do que prescritivo.

(CARROLL, 1999, p. 58)

Cujo, ao longo do livro, demonstra uma força e uma determinação bastante incomum em cães normais¹⁷, algo que o impede de ser “apenas um cão”. Tanto em “Cujo”, quanto em “*We, the wolves*”, a *corporeidade* do animal é exatamente aquela que conhecemos da biologia, mas os seus traços ficcionais os impedem de permanecer em uma definição estrita. Em outras palavras, os lobos de “*We, the wolves*” parecem negar a barreira da ciência e reforçar a névoa da fantasia.

Para me distanciar, ainda mais, da teoria proposta por Carroll, me pergunto se os lobos de “*We, the wolves*” devem, de fato, ser considerados os monstros da história. Pois está claro que o monstro é aquele que persegue e atormenta as outras personagens, e os lobos que descrevo não fazem isso. Eles, ao contrário, *protegem* a heroína, atacando apenas os vilões. Assim sendo, o verdadeiro monstro do meu roteiro talvez seja a irmandade de homens comandada por Kraus.

Em seu subcapítulo “Biologias fantásticas e as estruturas das imagens de horror”, Carroll indica que o monstro pode ser ameaçador de maneira psicológica, moral ou social. O monstro pode, ainda, “procurar destruir a ordem moral (...) ou propor uma sociedade alternativa” (CARROLL, 1999, p. 64), o que, em ambos os casos, me parece se encaixar com o objetivo de Kraus – ele quer desfazer a ordem natural das coisas enquanto rapta e abusa de mulheres, criando uma sociedade alternativa desfigurada, onde o errado é colocado em prática sem restrição alguma.

Por coincidência, escrevi a seguinte frase na página 60 do roteiro, antes mesmo de ler o livro de Carroll: “(The men down here are the real beasts)”, na cena em que Kathryn é informada do maléfico ritual protagonizado por Kraus e seus capangas. É evidente, entretanto, que apenas esta frase não basta para considerá-los como uma oposição ao que diz Noël Carroll. Em primeiro lugar, pois são, em sua maioria, homens “comuns” (ao contrário de Kraus, que possui uma força acima do normal), que não apresentam qualquer atributo que os coloque como criaturas horríficas. Todavia, outros elementos narrativos, também explicitados por Carroll, aproximam esses mesmos homens da definição de “monstro”.

¹⁷ “Cujo se sentou, ergueu o focinho terrivelmente ferido contra o céu e uivou uma vez – um som tão sombrio e solitário que a fez estremecer e sentir não mais calor, e sim um frio glacial, de catacumba. Naquele instante ela soube – não apenas sentiu ou pensou –, ela *soube* que o cachorro era mais do que um mero animal.” (KING, 2016, p. 233)

Um deles é o conceito de “irrupção”, quando o monstro nos é apresentado pela primeira vez. Tal ação pode ocorrer logo no início da história, expondo-o de maneira bem direta ao leitor/espectador, ou de forma mais gradual ao longo da narrativa. No primeiro caso, o público já fica ciente de quem é o responsável pelos atos hediondos que ele acabou de ler ou assistir, e a sua jornada se resume a acompanhar como a personagem principal irá retrucar as ações do monstro, ao passo que sabe que mais violência e morte estão a caminho (1999). Já o segundo caso, no qual Carroll usa o termo “defasagem”, ocorre quando o público acompanha a irrupção gradual do monstro: sabemos que há um ser maligno à solta (um cão raivoso, um ser marinho com tentáculos, um alienígena belicoso etc), embora ainda não o tenhamos visto totalmente, mas só testemunhado as suas ações e as consequências dos seus atos (1999).

Nesse mesmo caso, o público têm certa vantagem em relação às personagens, já que pode, da mesma forma que um narrador, ter acesso a várias cenas que as personagens não tem, antecipando as implicações que os atos do monstro terão na história e em seus participantes. Carroll ainda ressalta que “essa perspectiva faz com que o público chegue a seu descobrimento antes dos personagens e, com isso, provoca-se uma sensação aguda de expectativa no leitor ou no espectador” (CARROLL, 1999, p. 151).

Isso posto, percebo que Kraus e seus homens irrompem de maneira bem explícita, logo nas cenas iniciais do roteiro. É ali que o leitor testemunha os atos violentos que eles perpetuam, enxergando-os como os vilões, ou como os monstros, da história.

Outros dois pontos colocados por Carroll reforçam, ainda mais, a impressão de que Kraus e seus capangas são os verdadeiros monstros do meu roteiro. No primeiro deles, o autor norte-americano e professor do CUNY Graduate Center, nos Estados Unidos, coloca que “a efetividade do monstro é claramente demonstrada nos primeiros confrontos letais e desmoralizantes com seres humanos” (CARROLL, 1999, p. 202).

Tal ideia fica estabelecida, mais uma vez, nas cenas iniciais do roteiro, quando a efetividade dos homens de Kraus em raptar Amia e matar um lobo aparece de maneira contundente. O mesmo ocorre mais adiante, quando o grupo de homens faz uma emboscada e ataca a matilha de Kincaid.

Mas também é verdade que, entre essas duas sequências, há o momento em que um homem de Kraus se aproxima da barraca de Kathryn à noite, sendo destroçado pelos lobos que decidiram protegê-la. Assim, os monstros de “*We, the wolves*” não são, de fato, tão invencíveis ou poderosos quanto a imagem que Carroll faz dos seres horríficos. Acredito, todavia, que exista uma aproximação entre ambos, mesmo que incompleta.

Carroll afirma, ainda, que “Boa parte da energia de uma ficção de horror será dedicada a estabelecer a improbabilidade de sucesso e o autêntico risco de qualquer tentativa de enfrentar o monstro” (CARROLL, 1999, p. 202). Percebo que tal ferramenta também está presente em meu roteiro, uma vez que Kraus e seus asseclas são colocados como um grupo difícil de ser derrotado e que comete atos violentos há bastante tempo. Prova disso é o alto número de mulheres e crianças-lobo que assassinaram ao longo dos anos. Assim, embora os integrantes dessa irmandade do mal não sejam, em si, extremamente poderosos ou ameaçadores, é a junção deles, a representação deles como grupo, que os tornam criaturas horríficas.

Outra sequência que comprova isso é a luta final, onde um grande número de lobos – além de Glen, Kathryn e Kincaid – é necessário para derrotar a irmandade. Antes mesmo dessa batalha conclusiva, há a cena em que Kathryn tenta libertar a irmã por conta própria, ao mesmo tempo em que tenta ajudar o *Wolf Boy* a fugir. Tudo dá errado, entretanto, e boa parte das mulheres e das crianças-lobo são executadas em meio ao *hall* da irmandade.

Gostaria de finalizar essa breve análise sobre os vilões de “*We, the wolves*” com uma citação mais extensa de Noël Carroll:

Na maior parte dos casos, as ficções de horror gastam mais tempo demonstrando a improbabilidade de sucesso da eficácia humana diante do monstro do que estabelecendo a maldade do monstro, pois, na maioria das vezes, apenas presume-se que o monstro, como um desafio inumano à vida humana, é mau. Isso não quer dizer que não se possa gastar tempo ressaltando que este ou aquele vampiro, demônio, bruxa, feiticeiro etc. seja indizivelmente mau, mas apenas que sua maldade e a imoralidade de suas ações podem ser estabelecidas muito rapidamente. Em geral, tem-se de gastar mais atenção na demonstração de que seu progresso é irresistível.

(CARROLL, 1999, p. 202)

Trouxe esse trecho não para confirmar o fato de que Kraus e seus companheiros são os vilões do meu roteiro, mas para tocar naquele que talvez seja um ponto bastante frágil do meu texto: as personagens. Nesse caso, mais especificamente, a personagem do próprio Kraus. Pois, em minha visão, Kraus é representado de maneira bastante superficial. Ou seja: ele é mau, e ponto final. Não fui capaz de desenvolver diferentes camadas de motivação ou de caráter para ele, permanecendo numa motivação única, mesmo que esta exiba o qual malévolo ele pode ser: a vontade de exterminar crianças-lobo e de raptar mulheres. Por outro lado, conforme nos diz Carroll, a maldade do monstro pode ser estabelecida bem rapidamente. Nesse ponto, acredito que tenha feito um bom trabalho, já que as atitudes de Kraus geram

bastante reação por parte das outras personagens, e são, ao mesmo tempo, colocadas de maneira bem simples, sem contornos. É claro que uma personagem é tão interessante quanto os diferentes conflitos internos e camadas que ela apresenta, entretanto, ao meu ver, não consegui aplicar tal ideia a Kraus e mesmo a nenhuma outra personagem de “*We, the wolves*”, já que todas elas são definidas, tão somente, por um objetivo geral (Kathryn quer resgatar a irmã, Glen quer ajudar Kathryn e vingar sua esposa e filha).

Até aqui, teorizei sobre as diferentes perspectivas que colocam tanto os homens de Kraus, quanto os lobos, como sendo os monstros do meu roteiro. E, conforme já afirmei, acredito que os primeiros se encaixam melhor nessa categoria. Todavia, para fazer uma análise um pouco mais abrangente (e, até, imparcial), decidi trazer um terceiro elemento para essa discussão: as crianças-lobo de “*We, the wolves*”. Ou, mais especificamente, o *Wolf Boy*, já que representa a todos eles. Está claro que o *Wolf Boy* não é um ser maléfico, muito menos um antagonista; ele, pelo contrário, tenta ajudar Kathryn a libertar a irmã e as outras mulheres aprisionadas. Mesmo assim, existe uma aproximação entre ele e uma das teorias propostas por Noël Carroll: aquela que discute como se compor um monstro.

A primeira possibilidade seria através da “fusão”, nome que se dá quando uma criatura transgride distinções categóricas (1999). Um zumbi e um vampiro, por exemplo, estão vivos e mortos ao mesmo tempo, sendo impossível colocá-los apenas em uma dessas categorias. Tais combinações devem se apresentar na mesma criatura no mesmo período temporal, ou seja, simultaneamente, e nunca separadas temporalmente ou espacialmente (1999): “Os amálgamas feitos por Lovecraft de polvos e crustáceos com formas humanóides são figuras de fusão paradigmáticas” (CARROLL, 1999, p. 65). Para Carroll, personagens possuídos por algum demônio ou entidade também fazem parte de tal categoria.

Como contraponto, há a ideia de *fissão*, onde categorias distintas tomam um mesmo corpo, ou espaço, em tempos diferentes. Logo, cria-se identidades diferentes, que surgem, evidentemente, também em tempos diferentes. Como exemplos, Carroll cita os alter egos, *doppelgangers* e lobisomens. Além da fissão temporal, existe ainda a fissão espacial, que “multiplica os personagens no espaço” (CARROLL, 1999, p. 69), caso dos “duplos” em tantas ficções que conhecemos.

Ao ler essas duas distinções propostas por Carroll, logo percebi que o *Wolf Boy* não se encaixaria, principalmente, no conceito de “fissão”. Curiosamente, Carroll reforça tal conceito com a figura do lobisomem (algo que o *Wolf Boy* é, ao mesmo tempo que não é):

Os lobisomens, por exemplo, violam a distinção categorial entre seres humanos e lobos. Nesse caso, o animal e o ser humano habitam o mesmo corpo (entendido como um protoplasma espacialmente situável); todavia, fazem isso *em horas diferentes*. As identidades de animal e de lobo não são temporalmente contínuas, embora provavelmente seu protoplasma seja numericamente o mesmo; num dado ponto do tempo (o surgimento da lua cheia), o corpo, habitado pelo humano, passa para o lobo. A identidade humana e a identidade de lobo não se fundem, mas, por assim dizer, são escalonadas.

(CARROLL, 1999, p. 67)

Logo, o *Wolf-Boy* não se encaixa, de maneira plena, naquilo proposto por Carroll. Em primeiro lugar, pois a sua parte lobo e a sua parte humana não habitam o seu corpo em tempos distintos, já que são, pelo contrário, simultâneas. Em segundo, porque a sua identidade de lobo e a sua identidade de humano se fundem, não sendo separadas pela lua cheia ou por qualquer outra mutação possível.

Curiosamente, acredito que o *Wolf Boy* se encaixa, muito mais, no conceito de “fusão”, já que as suas duas metades, conforme explicitarei acima, funcionam de maneira conjunta e inseparável. Agregado a isso, há, ainda, o fato de que ele é uma mistura de duas categorias distintas – homem e lobo, ou homem e animal –, sendo incomum dentro de um conhecimento prévio nosso (o que, ao mesmo tempo, também o coloca como sendo um “monstro”). Ele é e não é um homem, é e não é um lobo. Ele é tanto um homem, quanto é um lobisomem.

Se o comparamos às outras crianças-lobo de “*We, the wolves*”, há um elemento que o aproxima mais do seu lado humano do que do seu lado animal: a ferramenta da fala. Enquanto as outras crianças não são capazes de se expressar dessa forma, o *Wolf Boy* se comunica com Kathryn e com qualquer outra personagem humana da história.

Por outro lado, a sua habilidade de cheirar e de uivar (a segunda é pouco explorada dentro do roteiro, enquanto que a primeira é apenas mencionada como uma característica das crianças-lobo) o coloca mais próximo da sua metade lobo. Assim, e conforme já mencionado antes, o *Wolf Boy* não se encaixa em nenhuma categoria sólida, transitando, pelo contrário, entre as diferentes classificações possíveis. Algo que também se aplica ao próprio roteiro que escrevi, pois continuo acreditando que ele é, antes de mais nada, um amálgama de gêneros.

Indo além, gostaria de aproximar, brevemente, o *Wolf Boy* com a protagonista do conto “*Wolf Alice*”, de Angela Carter, explicitando, mais uma vez, a influência da autora inglesa sobre o meu roteiro.

Para mim, é evidente que criei a personagem do menino lobo por ter lido, algumas semanas antes, a narrativa curta de Carter. Pois, assim como Alice – uma menina um pouco lobo, um pouco humana e que, no final das contas, não pode ser classificada de maneira estreita –, o *Wolf Boy* também desliza por tais categorias sem que se chegue a um acordo. Os dois remetem, além disso, a tantas histórias de crianças criadas por lobos que conhecemos, principalmente da literatura ou de tradições orais.

Acredito, entretanto, que a principal aproximação entre os dois venha da forma com que são tratados pelas personagens que os rodeiam. Quando a madre superiora tenta ensinar Alice a agradecer pela sua recuperação, a menina arqueia as costas, se retira até um canto da capela e urina no chão¹⁸ (LAU, 2008). Ou seja, ela se recusa a deixar de seguir a sua natureza, de limitar-se a ser apenas isso ou aquilo.

Algo de semelhante acontece com o menino lobo, prisioneiro de Kraus e de seus capangas nos subterrâneos da floresta. Ali, ele serve apenas como um servo, obrigado a fazer tudo o que os homens ordenam. Visto como uma aberração, ele não possui voz ativa até que se depara com Kathryn, que desperta nele um sentimento de fuga e revolta.

Em “*We, the wolves*” há, também, um momento em que a criança-lobo é obrigada a definir o que ela é, mas de maneira mais impositiva e violenta:

One of the men, a RED BEARDED one, looks at the Wolf Boy, then at his partners.

RED BEARDED MAN
I wonder if we should really spare him.

A MAN WITH A SCAR ON HIS FACE intervenes:

MAN WITH A SCAR
That was the order the master gave us.

RED BEARDED MAN
We could at least break some of his bones.

The Red Bearded Man grins. The Man with a Scar does not answer. The Wolf Boy glances around quickly, as if looking for the wolves.

The Red Bearded Man takes a step forward, and the Wolf Boy takes a step back.

RED BEARDED MAN (CONT'D)
(To the Wolf Boy)
What is your answer, beastly boy?

The Wolf Boy lets out something that resembles a growl... But not quite.

¹⁸ “Yet she always seemed wild, impatient of restraint, capricious in temper; when the Mother Superior tried to teach her to give thanks for her recovery from the wolves, she arched her back, pawed the floor, retreated to a far corner of the chapel, crouched, trembled, urinated, defecated – reverted entirely, it would seem, to her natural state.” (CARTER, 1993, p. 120)

RED BEARDED MAN (CONT'D)
Ha! Look at that! It seems you are finally learning how
to behave.

(p. 64)

Aqui, e em especial na última fala do *Red Bearded Man*, há uma imposição sobre o menino lobo para que ele se veja, apenas, como uma fera, e não como uma união entre homem e animal. Na cena, ocorre um certo preconceito em relação à fala do menino, à sua capacidade de se exprimir como homem e, ao mesmo tempo, um preconceito por ele se exprimir, além disso, como um lobo. O que o homem de barba vermelha quer, no final das contas, é impor a maneira com que ele enxerga o menino ao próprio menino.

Para Alice, por outro lado, a linguagem causa uma certa ojeriza e uma vontade de afastamento. Diferente do *Wolf Boy*, Alice não considera a linguagem como algo que lhe adicionará um “lugar no mundo”, mas a enxerga, pelo contrário, como algo que lhe é imposto por outros (a mãe superiora, por exemplo)¹⁹. Mas, assim como Alice, que encontra o seu lugar junto ao duque lobisomem, o garoto lobo também encontra um lugar de pertencimento. A cena final de “*We, the wolves*” exibe dois ambientes nos quais o menino pode transitar: com Glen, na casa de madeira, e com os lobos, correndo livre em meio à floresta. Logo, o menino lobo é apto a viver em dois lugares com duas linguagens distintas: a humana e a animal.

*

Antes, classifiquei o meu roteiro como um “conto de fadas sombrio”. Por termos discutido, até aqui, o monstro como uma ferramenta do horror, gostaria de colocar, brevemente, a distinção que Carroll faz do monstro num conto de fadas e do monstro numa história de horror. A partir disso, procurarei traçar um parâmetro entre essa ideia e a sua concretização em “*We, the wolves*”.

Carroll distingue as duas recepções do monstro ao afirmar que, nas histórias de horror, “o monstro é um personagem extraordinário num mundo ordinário” (CARROLL, 1999, p. 32), ao passo que, nos contos de fadas, ele é “uma criatura ordinária num mundo extraordinário” (CARROLL, 1999, p. 32). Eis um dos motivos, para Carroll, que faz com que

¹⁹ Kimberly J. Lau escreve: “(...) the Mother Superior (...) tries to push her into language, tries to make her a speaking subject” (LAU, 2008, p. 90).

Bela e seu pai não estranhem a Fera, pois não a consideram como algo alheio ao seu mundo. Ela pode, é claro, ser assustadora, mas não é, pelo contrário, desconhecida ou peculiar para eles (1999). Discordo um pouco desse posicionamento de Carroll e, conforme tenho feito, gostaria de trazer um outro lado dessa discussão. Para tanto, volto a Angela Carter e, mais especificamente, ao seu conto “*The Courtship of Mr Lyon*”, uma releitura de “A Bela e Fera”, também presente no livro “*The Bloody Chamber*”. É assim que Carter descreve a sensação de Bela ao ver a Fera pela primeira vez:

Although her father had told her of the nature of the one who waited for her, she could not control an instinctual shudder of fear when she saw him, for a lion is a lion and a man is a man and, though lions are more beautiful by far than we are, yet they belong to a different order of beauty and, besides, they have no respect for us: why should they?

(CARTER, 1993, p. 45)

O medo do monstro, embora presente no trecho acima, não é o principal ponto abordado por Carter e, muito menos, a principal sensação advinda de Bela. Há, todavia, um desconforto e um estranhamento de Bela em relação à criatura que ela acaba de conhecer. Quando lemos que “*a lion is a lion and a man is a man*” (CARTER, 1993, p. 45), a impressão que nos passa é a de que este ser não é um ser ordinário, pelo menos não no mundo de Bela. Se ela faz a divisão entre homens e leões (da mesma forma que se poderia fazer a divisão entre homens e lobos, ao se falar do *Wolf Boy*), é porque uma mistura dos dois não cabe no seu mundo cotidiano. Tal característica, proveniente do medo que Bela sente, precisa ser administrada por ela, e não se desfaz de maneira tão rápida.

Fica evidente, também, que, ao tratar de “*The Courtship of Mr Lyon*”, estamos falando da releitura de uma narrativa mundialmente conhecida. Todavia, isso não desqualifica tomar o conto de Carter como contraponto ao que Carroll expõe em “A filosofia do horror ou paradoxos do coração”. Nas tantas outras leituras de “A Bela e a Fera”, a aparência da criatura sempre cria um entrave entre os protagonistas, sempre é algo que não parece aceitável no mundo que nos está sendo apresentado. Há, reitero, o medo causado por aquela criatura, mas esse medo vem, e muito, do desconhecimento que as personagens humanas têm em relação à Fera. Por isso, me pergunto se a ideia de Carroll de que o monstro dos contos de fadas é, de fato, um ser ordinário em um mundo extraordinário se sustenta de forma assim tão fácil.

Por outro lado, também é verdade que o lobo mau, na história da Chapeuzinho Vermelho, não é visto como um ser “alienígena”, descolado daquele mundo ficcional. Ele, pelo contrário, parece bem estabelecido ali, e a sua presença causa, principalmente, medo e apreensão nas personagens.

Curiosamente, no conto “*The Company of Wolves*”, de Carter, o lobo parece adquirir um status peculiar:

They say there’s an ointment the Devil gives you that turns you into a wolf the minute you rub it on. Or, that he was born feet first and had a wolf for his father and his torso is a man’s but his legs and genitals are a wolf’s. And he has a wolf’s heart. (...) Before he can become a wolf, the lycanthrope strips stark naked. If you spy a naked man among the pines, you must run as if the Devil were after you.

(CARTER, 1993, p. 113)

Aqui, ao relacionar o lobo ao diabo e, mais tarde, ao reiterar o perigo de um lobisomem, o texto de Carter trata, ao meu ver, o lobo como uma criatura incomum ao mundo da história que estamos lendo. Toda essa explicação parece necessária para estabelecer que o lobo está sempre rodeado de mistério e, até, de misticismo, criando uma atmosfera de perigo e de terror exatamente por não o conhecermos, por ele ser extraordinário dentro do nosso universo. Por isso, talvez a ideia de Carroll possa ser expandida, ou retrabalhada, para considerar o monstro de um conto de fadas como “um ser ainda mais extraordinário do que o mundo extraordinário em que ele vive”.

A outra opção seria enxergá-lo da mesma maneira que numa história de horror: um personagem extraordinário num mundo ordinário. Eu, todavia, não a considero como a melhor solução. E o principal motivo seria o seguinte: nas narrativas horríficas, muitas vezes a personagem principal necessita de um tempo para se acostumar com a ideia de que aquele monstro, de fato, existe. Depois disso, ela precisa enfrentar inúmeras situações para tentar derrotar a criatura, ao mesmo tempo em que descobre todo o escopo dos seus poderes maléficos. Ou seja, grande parte das histórias de horror usam aquilo que chamarei de “tempo de reconhecimento”: o tempo que as personagens necessitam para entender o monstro.

Já nos contos de fadas, esse tempo me parece menor. A Fera, por mais amedrontadora e peculiar que seja, é entendida e adorada por Bela, que percebe que não há motivo algum para temê-la. Assim, o “tempo de reconhecimento” não se estende ao longo de toda a trama, mesmo porque não é essencial para o seu desenrolar: acontecimentos mais importantes, como o amor entre a Bela e a Fera ou a revolta de outros cidadãos contra ela, tomam mais tempo narrativo e deixam tal questão de lado.

Isso, ao meu ver, é uma ferramenta bastante importante. Pois, se o monstro em si não é, necessariamente, o que classifica uma história como sendo um conto de fadas ou uma narrativa horrífica, talvez a *maneira* com que ele é tratado, e desenvolvido na mesma história, o seja. Carroll faz menção a isso quando nos diz que:

(...) virtualmente o mesmo monstro – no que se refere à aparência – pode aparecer tanto numa obra de horror quanto num conto de fadas. A ilustração de Gordon Browne para a Fera da versão de 1886 de Laura E. Richard de “A Bela e a Fera” poderia certamente funcionar muito bem como uma gravura de *Cycle of the werewolf*, de Stephen King, assim como a visão de Berni Wrightson do lobisomem nesse último livro poderia ser uma imagem adequada da Fera na maior parte das versões desse conto de fadas.

(CARROLL, 1999, p. 76)

Portanto, não é a aparência da criatura que determina o gênero da história, mas, sim, a maneira com que ela é recebida e processada pelas outras personagens. Em outras palavras, em como a própria história expõe e desenvolve o monstro. A mesma criatura, em contextos diferentes, pode ser considerada mais ou menos horrífica.

O mesmo vale para a maneira com que Kathryn percebe Kincaid e seus lobos. Mais para o início da história, Kathryn está sozinha em sua barraca à noite, e um dos homens de Kraus se aproxima para atacá-la. Ele é impedido, entretanto, pelos lobos, que o matam sem piedade. Kathryn, estupefata, observa tudo sem se mover: eis o primeiro contato dela com os lobos. Mais tarde, quando Glen se aproxima da barraca, a nossa protagonista ainda está em choque pela cena que viu:

GLEN

Comes walking from the distance. He has his backpack on. Kathy hasn't noticed him yet, her eyes facing the ground.

He's somewhat close when she finally does and gets up. She points the knife at him.

KATHY

Don't you dare...

GLEN

Easy, now. Please.

Glen glimpses at the corpse.

KATHY

Wolves don't attack people, uh?

GLEN

Does do.

KATHY

Yeah, I saw it... What's wrong with them?

GLEN

Nothing.

KATHY

Nothing?! And what if they had --

GLEN

They wouldn't attack you.

Pause.

KATHY
Are you joking?!

GLEN
No. They were protecting you.

Pause.

KATHY
Protec... What's wrong with you?!
What's wrong with this forest?!

GLEN
This is not a normal forest.

(p. 20)

Antes dessa cena, o único contato entre Kathryn e os lobos tinha sido quando ela percebeu as pegadas dos animais perto da sua barraca. Agora, entretanto, ela teve um contato direto com eles. Tal contato desfez, em questão de segundos, a impressão que Kathryn possuía acerca dos lobos. Essa sequencia de cenas estabelece os lobos, aos olhos de Kathryn, como seres diferentes daqueles que ela conhecia, ou achava conhecer. A sequencia, entretanto, não os coloca como “seres ordinários em um mundo extraordinário”. Isso vem mais tarde.

O “tempo de reconhecimento” de Kathryn, em relação aos lobos, é curto. Há, sem dúvida, um primeiro momento de estranhamento, até de tensão, onde a nossa heroína não é capaz de compreender os seres que aos poucos se revelam para ela. Kathryn, da mesma forma que Bela, teme as criaturas à sua frente, pois elas, mesmo que presentes em seu mundo, se mostram distintas daquelas que ela de fato conhece. Todo esse desconforto não dura muito, entretanto: Kathryn, com a ajuda de Glen, decide aceitar os lobos como estranhos, mas possíveis de serem compreendidos. Isso se dá porque o foco principal de “*We, the wolves*” não é Kathryn se acostumando com os lobos, mas, sim, o de Kathryn tentar resgatar a sua irmã. Em meu roteiro, eu não trato os lobos como seres ordinários em um mundo fantástico, mas, sim, como criaturas extraordinárias em um mundo também extraordinário. Um mundo onde é possível que seres humanos e lobos possam, até certo ponto, se entenderem. Um mundo onde existem humanos que são, ao mesmo tempo, meio lobos, como Olcan e as crianças-lobo, por exemplo.

Por outro lado, se comparo a aceitação de Kathryn com a aceitação de Bela, preciso ressaltar que há uma diferença contextual entre as duas personagens. Por mais que a Fera, na versão de Carter, venha a ser compreendida por Bela, tal processo ocorre porque as duas vivem, por assim dizer, no mesmo mundo. Já Kathryn, quando entra na floresta, também

entra numa espécie de “mundo paralelo”, que não segue as regras do universo em que ela está habituada a viver. De forma mais direta, seria quase como se um de nós, de repente, se visse imerso em uma floresta encantada, que, embora possuísse similaridades com o nosso mundo, ao mesmo tempo apresentasse elementos que nos são bastante incomuns.

A cena a seguir exemplifica o desconforto e, logo depois, a aceitação de Kathryn em relação aos lobos:

EXT. CHURCH

Glen exits the church first, followed by Kathy.

She freezes the instant she sees the pack of wolves.

She realizes Kincaid standing there, like a king or like a demon spat by the night.

Kathy looks terrified at Glen.

GLEN

They mean us no harm.
They are not the enemies around here.

But Kathy is unable to respond. Glen gives her a few seconds.

The wolves wait for them.

GLEN (CONT'D)

We should go with them.

Kathy looks back at the wolves. Strangely enough, they present a peaceful aura regarding her.

She collects herself. Looks back at Glen.

KATHY

I will trust your decision, Glen.
But you have to tell me what's going on here,
or I won't be able to find my sister.

Glen nods.

They move toward the wolves.

One by one, they all disappear into the bushes.

(p. 27)

O temor e o desconforto de Kathryn é ainda maior em relação a Kincaid, que, com os seus olhos vermelhos e a sua figura impositiva, não se aproxima de nenhum tipo de lobo que ela conheça. É com ele, mais do que com os outros lobos, que Kathryn precisa se acostumar. Também por isso, considero que Kincaid se encaixe bem na ideia, proposta por Noël Carroll, de que o mesmo monstro pode ser tanto a criatura de uma história de terror quanto a de um conto de fadas. Se transposto de contexto narrativo, a personagem de Kincaid

poderia, muito bem, ser o vilão de uma história apavorante, da mesma maneira que um lobisomem é o vilão de “A hora do lobisomem”, de King. Carroll ainda complementa: “De fato, poder-se-ia conceber a imagem de um monstro típico que pudesse funcionar tanto como uma fera de conto de fadas quanto como um lobisomem horrífico” (CARROLL, 1999, p. 76).

Da mesma maneira que fiz anteriormente, quando evoquei Angela Carter para comparar o *Wolf Boy* com a loba Alice, gostaria de abordar a maneira com que Carter, e também os outros autores que utilizei, representam a figura do lobo em suas ficções, afastando-a, ou aproximando-a, da ideia de vilão.

Os lobos de Carter são, em sua maioria, animais sanguinários que espreitam por entre as árvores à espera da sua próxima presa. Pois é assim que ela inicia “*The Company of Wolves*”: “*The wolf is carnivore incarnate and he’s as cunning as he is ferocious; once he’s had a taste of flesh then nothing else will do*” (CARTER, 1993, p. 110). Assim, e por retrabalhar alguns contos de fada em que o lobo é quase sempre o vilão, ela pouco se afasta da moldura que a literatura criou para esses animais. Essa história de Carter ressalta, ainda, o conhecido aspecto pecaminoso do lobo, pois, ali, ele quer devorar e deitar-se com a menina de capuz vermelho. No conto, os olhos dos lobos reiteram a ameaça que representam – “*red for danger*” (CARTER, 1993, p. 110). Assim, tudo neles – do gosto por carne até os olhos – funciona como um sinal de alerta para qualquer viajante perdido que, por acaso, se depare com eles em meio a uma floresta.

Carter traz, por outro lado, uma reinterpretação, ou uma re-imaginação, do lobo em “*The Werewolf*”. Sim, pois ali, diferente de tantas outras histórias que conhecemos, o lobisomem não se revela como um homem, mas como a avó da menina encapuzada. Tal mistura de avó, lobo e bruxa impede que a coloquemos em apenas uma categoria. Além disso, impede-se uma significação total, chamando a atenção para as rachaduras e desvios que as classificações tradicionais apresentam e que são, muitas vezes, deixadas de lado (LAU, 2008). (A protagonista de “*Wolf Alice*” também segue essa mesma linha, já que não se enquadra em nenhuma classificação fixa.)

Em seu artigo “*The wolf as victim*”, Mary Ford afirma que os lobos são os portadores do estereótipo mais infeliz da literatura (FORD, sem data), e vai além: “Contrary to popular belief, wolves are not bloodthirsty; they do not kill for sport; they do not crave human flesh (...)” (FORD, sem data, p. 6). Tal declaração desfaz, um pouco, a imagem que a literatura impôs aos lobos, seres que, na verdade, são até tímidos e receosos do contato humano.

Essa dualidade entre o lobo mau e o lobo do bem é encontrada em obras literárias como, por exemplo, o poema “Instruções” (2013), de Neil Gaiman. No texto – uma espécie de manual de como transitar dentro de um conto de fadas –, o narrador, em determinado momento, apesar de afirmar que o leitor pode confiar nos lobos, o aconselha a não lhes dizer aonde está indo (GAIMAN, 2013). O trecho é uma clara alusão à “Chapeuzinho Vermelho”, que não deve, nunca, confiar no lobo que encontra na floresta. Mais adiante, o narrador de Gaiman reitera o lado amigável do animal: “Galope o lobo cinzento (segure firme em seu pelo)” (GAIMAN, 2013, p. 35). Dessa vez, o poema talvez remeta à “Tsarevich Ivan, o pássaro de fogo e o lobo cinzento”²⁰, onde o lobo usa toda a sua astúcia para auxiliar a personagem principal, e não para tirar proveito dela.

Embora fale sobre o animal de maneira bastante resumida, “Instruções” cria uma moldura onde enxerga-se o lobo através de duas perspectivas distintas: a primeira, como um ser do qual se deve ter receio; a segunda, como uma entidade protetora, que se desloca junto à personagem principal por diferentes cenários e, simultaneamente, para longe de uma visão restritiva e pejorativa acerca dos lobos.

É evidente que esses dois pontos de vista reforçam as diversas marcas de personalidade que os seres humanos possuem. Porém, de todos os animais usados para representar o nosso amplo espectro de características, com o intuito de ensinar lições de moral (algo bastante comum aos contos de fada), o lobo foi o único a servir tal propósito a partir de papéis antiéticos (BESSE, 2013). Por consequência, essa representação literária do lobo se transportou para o imaginário coletivo e, é claro, para a visão que temos dele como animal, como ser “biológico”. Em outras palavras, nós aprendemos a temer o lobo através da literatura, e não através de uma convivência física. Sobre isso, Mary Ford coloca o seguinte:

“There have been few halcyon days for the wolf; history has dealt harshly with him. The stereotype developed in early myth and legend continued in literature. From the earliest references in classical writing, through the centuries to medieval English and Renaissance writing, to the dawn of children’s literature in the 18th century, the stereotype had held firm.”

(FORD, p. 10)

²⁰ “Tsarevich Ivan, o pássaro de fogo e o lobo cinzento” é um tradicional conto de fadas russo. Na história, o príncipe Ivan, o mais novo de três irmãos, consegue arrancar uma pena do pássaro de fogo que, noite após noite, rouba maçãs do jardim de seu pai, o rei. O pai de Ivan delega aos dois filhos mais velhos que vão atrás do pássaro e o tragam para ele. Os dois, entretanto, se deparam com um caminho que apresenta três opções (sendo uma delas a de sobreviver mas ter o seu cavalo morto), ficam em dúvida e nada fazem. Ivan, por sua vez, escolhe uma das opções. Assim, tem seu cavalo morto por um lobo. O mesmo lobo, entretanto, se oferece para carregar Ivan até o local onde está o pássaro de fogo. A partir daí, Ivan se desloca por diferentes reinados, sempre ficando em dívida com o rei local e tendo, mesmo assim, a constante ajuda do lobo cinzento durante a sua jornada.

Assim, tornou-se cada vez mais difícil afastar o lobo da imagem antissocial e sanguinária que a literatura criou para eles.

No livro *“The Wolves in the Walls”* (2003), que li durante a escrita da quarta versão do roteiro, Gaiman brinca, mais uma vez, com as duas representações possíveis da figura do lobo. No início da obra, ele nos apresenta os lobos como os típicos animais ferozes e hostis, para, mais tarde, numa espécie de reversão de expectativas, exhibi-los como animais cômicos e até caoticamente divertidos.

Na história, a menina Lucy começa a ouvir estranhos ruídos vindos das paredes de sua casa. Ela avisa o pai, a mãe e o irmão, mas nenhum deles a leva a sério. Não muito tempo depois, os lobos saem de trás das paredes e tomam conta da casa. Os familiares de Lucy, em pânico, deixam o lar junto com a menina, decidindo permanecer lá fora, no jardim. Lucy, entretanto, é a única que os incentiva a voltar para casa e a “combater” os intrusos. Mas nem o seu pai, nem a sua mãe e nem o seu irmão têm a mesma coragem que ela. À noite, por não conseguir dormir, Lucy decide entrar na casa e resgatar o seu porquinho de pelúcia. Para tanto, ela utiliza as paredes da casa, o mesmo local em que os lobos se escondiam.

Na noite seguinte, a menina diz aos familiares que eles, todos, podem viver nas paredes, já que os lobos, agora, estão usando apenas a casa. Assim, Lucy e seus parentes entram pela porta dos fundos e depois rastejam pelas paredes. Eles observam os lobos através de buracos nas mesmas paredes, e percebem que os animais realizam diferentes atividades na casa: assistem televisão e comem pipoca, correm pelas escadas vestindo roupas da família, jogam videogames, comem a geleia feita pela mãe, tocam o trombone do pai etc. Revoltados ao extremo, os humanos decidem sair das paredes e atacar os lobos. Com isso, os animais fogem da casa, em pânico: *“’And when the people come out of the walls’, shouted the biggest, fattest wolf, flinging aside the tuba, ‘it’s all over!’”* (GAIMAN, 2003, s/p).

Gaiman mostra, em primeiro lugar, o lobo como um ser intimidador e dentro da representação óbvia e tradicional a que estamos acostumados. Pela sua fácil associação com o mal, os lobos são rapidamente vistos como uma ameaça, espreitando os moradores desde as primeiras páginas do livro. O ponto de virada interessante, conforme explicado acima, é quando os lobos se revelam animais festeiros e brincalhões; animais, enfim, que estão apenas atrás de uma boa diversão. Aqui, além de brincar com essa dualidade possível do lobo na literatura, Gaiman também ressalta um outro ponto que já comentei antes: a de que esses animais possuem, sim, um certo temor em relação aos seres humanos. Assim, se os habitantes

da casa temem quando os lobos saem das paredes, os lobos temem, igualmente, quando os *humanos* saem das paredes:

“And the wolves ran and they ran and they ran and they ran and they didn’t stop running until they got somewhere where there would never be any people in the walls who would come out in the middle of the night whooping and singing people songs and brandishing chair legs.”

(GAIMAN, 2003, s/p)

É preciso ressaltar, ainda, que, em nenhum momento, os lobos expulsam os humanos de casa: são os humanos, por sua vez, que automaticamente fogem para o jardim, sem considerar nenhuma possibilidade de apaziguamento com as “feras”. Logo, nenhum dos lados deseja, realmente, prejudicar o outro. O que acontece, entretanto, é um temor imediato, de ambas as partes, que faz com que elas se vejam, apenas, como ameaças. Por parte dos humanos, tal comportamento, conforme explica Ford e conforme sugere Gaiman, se origina de um receio ancestral que sentimos em relação aos lobos.

Tal dualidade da figura do lobo também permeou o processo de criação de “*We, the wolves*”. Nas primeiras três versões do roteiro, o lobo apresentado era ninguém menos do que aquele animal feroz e sedento por carne humana.

No segundo tratamento do *script*, o lobo aparecia apenas ao final da história, dentro de uma gaiola. Lá, ele servia como objeto de adoração de uma irmandade secreta, que o mantinha encarcerado para devorar homens e mulheres escolhidos para tal fim. Na terceira versão do roteiro, a figura do lobo ganhou um pouco mais de destaque ao longo da narrativa, embora ainda dentro de uma representação negativa: o lobo, chamado de Adal, era uma fera sanguinária, que atacava qualquer um que se voltasse contra os líderes da irmandade. Além disso, era o principal ajudante do “*Tall-Bizarre-Looking Guy*” (que, na versão atual, se transformou em Kraus), um dos principais vilões da história e o responsável pelo sequestro de Kathryn.

Toda essa perspectiva em relação ao lobo se inverteu, entretanto, na quarta versão de “*We, the wolves*”. Por mais difícil que seja apontar, com precisão, o motivo de tal mudança, algumas influências podem ser sublinhadas. Principalmente o conto “Um habitante de Carcosa” (1964), de Ambrose Bierce.

No texto, um homem caminha desorientado por uma paisagem vazia e mórbida, incerto de onde se encontra. Ao longo da jornada, o seu desejo é voltar para o lar, na cidade de Carcosa. O cenário, entretanto, apenas reforça uma sensação de desespero e desconforto:

Over all the dismal landscape a canopy of low, lead-colored clouds hung like a visible curse. In all this there were a menace and a portent – a hint of evil, an intimation of doom. Bird, beast, or insect there was none. The Wind sighed in the bare branches of the dead trees and the gray grass bent to whisper its dread secret to the earth; but no other sound nor motion broke the awful repose of that dismal place.

(BIERCE, 1964, p. 130)

O narrador, mais tarde, percebe estar nas ruínas da sua tão amada Carcosa; ruínas pelas quais ele vaga na forma de um espírito, de uma alma penada sem destino certo. Embora tal panorama não lembre quase nada da atual versão de “*We, the wolves*”, gostaria de me ater a um trecho do conto em especial: “*A chorus of howling wolves saluted the dawn. I saw them sitting on their haunches, singly and in groups, on the summits of irregular mounds and tumuli filling a half of my desert prospect and extending to the horizon*” (BIERCE, 1964, p. 133). Quando me deparei com esta passagem do texto de Bierce, alguns meses antes de iniciar a redação do novo tratamento do *script*, percebi que ela, quase que automaticamente, fortaleceu a minha vontade de colocar os lobos como figuras centrais do roteiro.

É claro que os lobos de Bierce não são mensageiros da felicidade ou mesmo de boas notícias rotineiras; eles, ao contrário, parecem encapsular toda a desolação e o desespero que rondam o protagonista. Por isso, é evidente que não se assemelham aos lobos de “*We, the wolves*”. Mesmo assim, esse trecho me incentivou a coloca-los como habitantes de um determinado cenário (a floresta, no caso do roteiro), me habilitando, ao mesmo tempo, a explorar mais das suas interações com as personagens humanas. E, principalmente, de retratá-los, desta vez, como os heróis da narrativa, colocando-os em primeiro plano.

Acredito que tal mudança fortaleceu, ainda, o título do roteiro: se nas versões anteriores o “*We*” se referia a uma irmandade de adoração aos lobos, o artigo, agora, se refere diretamente aos lobos presentes na história, tornando-os parte essencial da trama.

Apesar disso, está claro que os lobos em “*We, the wolves*” não seguem, à risca, a imagem de animal pacífico e acanhado que discutimos anteriormente. No roteiro, Kincaid e a sua alcateia são animais um tanto ferozes. Entretanto, a batalha que eles travam é sempre contra os vilões da história (Kraus e seus capangas), e nunca deliberadamente contra qualquer ser humano (Glen e Kathryn, por exemplo). Por isso, em “*We, the wolves*”, os lobos, apesar de violentos, se voltam apenas contra aqueles que lhes fazem mal, ou que fazem mal a outros seres ao seu redor. Ainda no roteiro, há vários momentos em que os lobos ajudam e protegem Glen e Kathryn, pois sabem que os dois, além de não representar ameaça alguma, também desejam o bem dos lobos e o da floresta.

Além disso, os lobos de *“We, the wolves”*, ao contrário daqueles presentes no conto de Bierce, não protegem ou representam um cenário decadente, mas uma floresta, em sua maioria, bucólica. A parte sombria e lúgubre do bosque é aquela habitada por Kraus e seus aliados, que parecem torná-la mais cinza a cada dia que passa. Tal divisão estabelece, claramente, que o lado “do bem” é o dos lobos, e o lado “mau” é o dos homens. Por isso, e por lutar por um ideal de paz e de justiça, o lobo apresentando no roteiro desempenha um papel um tanto mais “nobre”, mesmo que, por vezes, precise fazer uso da violência.

Percebo, ainda, que a decisão de representar o lobo de forma mais gloriosa também se deu, em parte, pela forma com que Daniel Kunka os colocou em *“Yellowstone Falls”*. Quando me deparei, em 2014, com o resumo da história criada por Kunka (eu só viria a ler o roteiro na íntegra em 2017), a minha vontade já era a de escrever uma história onde os lobos fossem protagonistas; cheguei a considerar, até, a total ausência de personagens humanos na narrativa que viria a criar. Por inúmeros motivos, entre eles uma influência muito grande da primeira temporada da série *“True Detective”* (2014) e de filmes como *“A perseguição”* (2012), resolvi misturar personagens humanos com personagens animais, mas dando relevância maior aos primeiros em relação aos segundos.

Já na nova versão de *“We, the wolves”*, decidi seguir o caminho que eu havia desconsiderado três anos antes: era hora de colocar os lobos em primeiro plano. Ao mesmo tempo, decidi fazer isso sem esquecer Kathryn e Glen, as duas personagens que me acompanhavam desde o primeiro tratamento do roteiro. Curiosamente, tal decisão abriu uma opção que eu nunca havia considerado para a história: a de fazer um suspense misturado com um conto de fadas, onde animais, homens e mulheres pudessem interagir num cenário que não necessitava de uma explicação necessariamente racional. Por consequência, acredito que isso tenha me auxiliado a desenvolver a narrativa de forma mais livre, já que as regras de verossimilhança e de lógica interna deveriam obedecer a um lugar, apenas: àquela pequena floresta (e, ao mesmo tempo, àquele pequeno universo) que eu havia criado para situar os lobos e os humanos.

Curiosamente, a minha decisão de colocar os lobos como personagens bem intencionados se distancia da tradicional representação que os contos de fadas fazem deles²¹. Além do lobo, *“We, the wolves”* também apresenta a figura do lenhador (Glen), outra personagem bastante conhecida de um dos principais representantes do gênero: “Chapeuzinho

²¹ “Medieval fairytales and fiery religious dogma defined wolves as demonical, lascivious and thoroughly brutal forms.” (JONES, 2011, p. 202)

Vermelho”. Aqui, entretanto, a missão do lenhador não é a de salvar a menina de capuz vermelho das garras do lobo, mas, sim, a de se unir aos lobos e *auxiliar* a protagonista a encontrar a sua irmã desaparecida. Em “*We, the wolves*”, o vilão da floresta não é o animal que uiva ao luar, mas os homens que nela habitam. Kathryn, por sua vez, apesar de um tanto perdida na mata, não é uma garota indefesa à mercê de qualquer inimigo: ela, pelo contrário, ganha mais e mais coragem à medida que a narrativa se desenvolve.

Esses elementos são, assim, deslocados para se afastar, um pouco, da famosa fábula da menina e do lobo.

3.3.2 A estrutura do horror

Deixemos o monstro para trás, pelo menos por hora. Nessa nova seção, gostaria de aproximar a estrutura de “*We, the wolves*” daquilo que Carroll chama de “enredos de horror”.

Carroll teoriza sobre 12 possíveis estruturas de narração de horror, a primeira a qual dá o nome de “enredo de descobrimento complexo” (CARROLL, 1999, p. 149), e a qual acredito se encaixar de maneira bastante natural ao meu roteiro. Tal estrutura possui quatro momentos específicos: a irrupção, o descobrimento, a confirmação e o confronto. Já discutimos o conceito de irrupção, que é quando o monstro é apresentado na história e consequentemente apresentado para o público. A irrupção, também conforme já discutimos, pode ocorrer logo no início de uma narrativa horrífica, ou ao longa desta. A defasagem, ou “*phasing*”, quando o público tem acesso a informações e a atitudes do monstro antes das personagens, também é um método possível de irrupção. Tal posicionamento, conforme explicita Carroll, aumenta a expectativa por parte do público, já que ele pode prever, ou tentar prever, o que irá acontecer quando as personagens, de fato, descobrirem o monstro na sua totalidade. Além disso, de que forma esse confronto irá transcorrer, já que a possível disparidade entre os protagonistas e o monstro fica mais clara para o público ao longo do desenrolar narrativo.

Já explicitarei como a irrupção do monstro ocorre em “*We, the wolves*”, mas não adentrei de que forma utilizei (de maneira inconsciente, claro) o “*phasing*” na minha história. Em primeiro lugar, porque, embora Kathryn vá descobrindo sobre o monstro (Kraus e seus homens) ao longo da trama, ela não está em desvantagem em relação ao leitor. Pelo contrário: tanto ela, quanto o leitor, descobrem os pontos chave da história ao mesmo tempo, com raras exceções. É correto afirmar, por exemplo, que o momento de irrupção em “*We, the wolves*” (a

sequencia inicial, onde Amia é perseguida na floresta) é informada apenas ao leitor, e não à Kathryn. Da mesma maneira, a primeira aparição da menina-lobo, filha de Glen, também é privada de Kathryn. Essas mesmas informações, todavia, são mais tarde repassadas para a nossa protagonista. Após dado momento da história, todas as descobertas de Kathryn são compartilhadas, simultaneamente, com o leitor. Sejam as informações dadas por Olcan na torre de pedra, sejam as informações dadas pela mulher prisioneira no esconderijo de Kraus.

Assim o conceito de “*phasing*” não se aplica, plenamente, ao meu roteiro. O que se aplica é a gradação com que as informações sobre o monstro são expostas, já que não sabemos, de uma vez só, sobre as motivações e as intenções de Kraus e seus comparsas. Logo, o leitor não dispõe de “um quadro mais completo do que está acontecendo” (CARROLL, 1999, p. 151), mas, fica, em oposição, lado a lado com a protagonista enquanto ela faz as suas descobertas e segue em frente na sua jornada.

Em “Roteiro de cinema e televisão” (2007), Flavio de Campos comenta que uma narrativa de suspense “trata de incidentes nos quais a informação do personagem é insuficiente e a do espectador, menor do que sua capacidade de inferir ou de imaginar – ou o desfecho seria antecipado e o suspense, encerrado” (CAMPOS, 2007, p. 238). Assim, conforme já coloquei antes, também percebo “*We, the wolves*” como sendo uma narrativa de suspense, já que as informações que Kathryn possui são, durante grande parte do tempo, insuficientes para que ela tenha um amplo panorama do que acontecerá a seguir. É verdade que a personagem de Olcan revela várias informações e acontecimentos passados para ela (principalmente sobre a motivação de Kraus e seus homens), impedindo que tal descoberta aconteça mais tarde no roteiro e, impedindo, também, uma surpresa maior por parte dela e por parte do leitor. Todavia, ainda restam informações que Kathryn só descobre mais tarde, como, por exemplo, a maneira como o ritual sádico de Kraus funciona.

Por isso, mesmo que tenha decidido por antecipar alguns elementos dentro do roteiro, acredito que ele mantém, sim, alguns momentos de suspense. Mesmo porque o suspense não se faz, apenas, por reter todas as informações possíveis, mas, também, pela quantidade de informação que foi dada até determinado momento. Mesmo que o leitor possua dados essenciais da narrativa (como, por exemplo, a abrangência dos poderes do monstro), isso não significa que ele não estará ansioso por saber como tudo se resolverá – será que, afinal de contas, a heroína conseguirá derrotar esse monstro tão poderoso?

Essa breve incursão pelo suspense se faz necessária pois, além de ele ser um elemento constituinte do horror, reafirmo a minha visão de que “*We, the wolves*” é um

amalgama de gêneros, e não um gênero isolado. O próprio Noël Carroll também considera o suspense como peça fundamental do horror, embora o trate de maneira muito breve em seu livro:

Um elemento narrativo importante na maior parte das histórias de horror é o suspense. O suspense narrativo pode ocorrer no interior da maioria dos movimentos de enredo discutidos na seção anterior, se não em todos. Um incidente no movimento de irrupção, por exemplo, pode envolver uma vítima inocente sendo perseguida num contexto de suspense. Ou nossos descobridores podem ser perseguidos pelo monstro, o que resulta numa cena de perseguição cheia de suspense. A confirmação pode acontecer enquanto os monstros furtivamente cercam aqueles que discutem a sua existência, ao passo que os confrontos, é claro, podem ser ocasião de batalhas repletas de suspense.

(CARROLL, 1999, p. 185)

Curiosamente, Carroll exemplifica o suspense e a irrupção com uma cena de perseguição, da mesma maneira que escrevi a abertura de *“We, the wolves”*. Ou seja, já ali, no início da história, há um momento de suspense: quem é essa mulher que corre pela floresta, à noite? Quem são esses homens que a perseguem? No suspense, em outras palavras, o leitor se pergunta, constantemente, “o que está acontecendo?”, ou “o que vai acontecer agora?”.

É evidente, conforme já explicitiei, que esse não é o único momento de suspense dentro de *“We, the wolves”*. Se, por um lado, ele não está presente ao longo de todo o roteiro, também é verdade que ele aparece com certa frequência dentro da história. Um dos momentos em que ele surge com força é no final da trama, na hora da batalha final. Ali, a vitória não é garantida, mesmo que Glen e os lobos estejam do lado de Kathryn, e, caso o seja, é muito provável que alguma das personagens acabe por morrer durante a luta. Nesse momento, as chances de o bem superar o mal não parecem maiores do que a chance de o mal superar o bem e, por isso, cria-se um suspense. Tal sequência do roteiro se conecta com a frase de Carroll de que “quando os monstros são encontrados pelos humanos, a situação está madura para o suspense, pois os ameaçadores motivos do monstro têm as melhores chances de êxito” (CARROLL, 1999, p. 199).

Ressalto, ainda, que, embora ele funcione como um gênero isolado, o suspense também está, muitas vezes, imbricado dentro de outros gêneros, mais próximos ou não a ele. A sua proximidade ao horror é evidente e, embora os dois muitas vezes se misturem, criando uma certa dificuldade de classificação, fica evidente que um completa o outro de forma essencial. Carroll afirma que o suspense pode aparecer, no horror, em qualquer nível de articulação narrativa (1999), ou seja, em qualquer grau ou momento que for. O suspense, por isso, “não é exclusivo do horror, pois o suspense atravessa os gêneros” (CARROLL, 1999, p. 185). Carroll também adverte que “o suspense é um integrante de grande parte do horror, se

não de todo ele. (...) a relação entre o horror e o suspense é contingente, mas também inevitavelmente difusa” (CARROLL, 1999, p. 185). Por atravessar os gêneros, e por flertar com eles de maneira descompromissada, o suspense parece se encaixar bem numa narrativa como “*We, the wolves*”, já que ela, por sua vez, também flerta com diferentes gêneros de histórias.

A segunda função classificada por Carroll é o “descobrimento”. Se a irrupção é quando o monstro surge para o leitor, o descobrimento é quando uma personagem comprova a existência daquele monstro, podendo ser uma surpresa ou o resultado de uma investigação (1999). Assim, o descobrimento em si ocorre quando a personagem “chega à convicção comprovada de que um monstro está na raiz do problema” (CARROLL, 1999, p. 151).

No caso de “*We, the wolves*”, o descobrimento, por parte de Kathryn, ocorre quando ela vê os lobos a protegendo do ataque do capanga de Kraus. Ali, ela descobre aqueles lobos peculiares, da mesma forma que descobre que homens vestindo roupas escuras rondam a floresta. Curiosamente, os momentos de irrupção e de confirmação em meu roteiro exercem a mesma função tanto para os lobos quanto para os vilões da história. É verdade que, até aqui, considere os homens de Kraus como os monstros da trama, e não pretendo mudar tal opinião agora. Trata-se, apenas, de uma pequena observação, já que, no início da história, os lobos poderiam, aos olhos de Kathryn, desempenhar mais o papel de monstro do que os homens de Kraus. Tal perspectiva muda, como pode ser comprovado, num curto espaço de tempo, quando Glen a informa de que os lobos não pretendem ataca-la, mas protege-la. Logo, é nesses dois trechos do roteiro que Kathryn tem o primeiro contato com o novo mundo que adentrou. É ali que ela descobre, e começa a ficar a par, do contexto em que se colocou.

Em muitas narrativas horríficas, o descobrimento também se caracteriza por expor um ceticismo, por parte de outras personagens, em relação à existência do monstro. Cabe às personagens principais, portanto, confirmar a existência do monstro para esse grupo de descrentes:

A existência do monstro ficou provada tanto para o público quanto para um pequeno mas intrépido grupo de descobridores, mas, por uma ou outra razão, não é reconhecida a existência do monstro ou a natureza da ameaça que ela determina na realidade. O descobrimento do monstro por uma pessoa ou grupo tem de ser provado para outra pessoa ou grupo de pessoas inicialmente céticas, com frequência uma pessoa ou um grupo necessário para armar a resistência contra o monstro.

(CARROLL, 1999, p. 152)

Tal ideia não se aplica, entretanto, ao meu roteiro, já que, naquele mundo feérico, a existência do monstro não é posta em dúvida por nenhum de seus habitantes. Mesmo porque todos eles convivem, de maneira mais ou menos direta, com o tal monstro.

Dentre as funções teorizadas por Carroll, acredito que o descobrimento seja aquela que se aplica de maneira mais suave a *“We, the wolves”*, já que ela não ocupa muito tempo da trama e, principalmente, pois é, logo em seguida, ofuscada pela “confirmação”.

A confirmação ocorre quando um grupo crente da existência do monstro convence um grupo descrente (1999). Apesar de Carroll comentar que “A seção de confirmação desse tipo de enredo pode ser muito elaborada” (CARROLL, 1999, p. 152), mais uma vez percebo que, embora a sua teoria se aplique ao meu roteiro, ela muitas vezes não se aplica de maneira plena. Não há, em *“We, the wolves”*, um desenvolvimento longo e esmiuçado da função de confirmação. A trama, em outras palavras, não mostra Kathryn investigando a fundo quem são Kraus e seu homens, e muito menos precisando provar a sua existência para alguém.

Kathryn já está ciente da presença dos homens maus na floresta, mas a confirmação das suas reais intenções acontece durante a primeira batalha entre os lobos e os homens, quando Kathryn, de fato, se dá conta do “mundo paralelo” em que entrou. É ali, também, que ela encara Kraus pela primeira vez, se vendo obrigada a fugir para que ele não a capture. Assim, ela confirma a existência de Kraus e da sua vontade de lhe fazer mal. Ao contrário da teoria de Carroll, ninguém precisa convencer Kathryn sobre a existência do monstro, pois ela o vê com os próprios olhos. O único momento em que uma personagem tenta convencer a outra de algum fato, é quando Glen informa Kathryn de que os homens da floresta são os inimigos, e não os lobos (na mesma cena exposta algumas páginas atrás). Há, ali, uma tentativa de convencer a heroína da história, mesmo que isso se dê de maneira pontual. Acredito, portanto, que esse momento não se classifica como uma confirmação, mas, antes, como uma mistura de confirmação e convencimento. A confirmação vem, de fato, com a experiência de Kathryn.

Embora já tenha argumentado sobre isso anteriormente, gostaria de destacar que várias funções, dentre as exploradas por Carroll, se encaixam de maneira dupla em meu roteiro. Pois o momento em que Glen tenta convencer Kathryn também é o momento em que ela tem a confirmação de que os lobos estão do seu lado e de que eles não são, de fato, lobos “normais”. A batalha que sucede esse momento, além de funcionar como confirmação para reconhecer os vilões da história, também serve para confirmar os lobos como seres, de certa

forma, “monstruosos” (mesmo, é claro, que sejam menos monstruosos do que os antagonistas), deixando-a a par de todas as habilidades que eles possuem.

Assim sendo, o período de confirmação não é rodeado por um longo estudo sobre as habilidades ou os poderes do monstro, já que tudo é informado de maneira bastante direta ao longo do roteiro. Logo, evita-se a ideia de Carroll de que “Tanto no movimento do descobrimento quanto no de confirmação das histórias de horror, boa parte do raciocínio pode ser exibida” (CARROLL, 1999, p. 153). Isso não significa, é claro, que essa falta seja mais benéfica do que prejudicial.

A última etapa, dentre as classificadas por Carroll, é chamada de “confronto”. A própria palavra já deixa claro do que se trata: um confronto, ou um embate, entre as duas forças opostas presentes na história. Em “*We, the wolves*”, o confronto principal é a batalha final entre os lobos e os homens. É ali que tudo é decidido, e que o leitor saberá se o bem irá, de fato, derrotar o mal. Apesar desse ser o embate mais significativo dentro do meu roteiro, também há espaço para outros momentos de confronto, deslocados ao longo da trama. Para Carroll:

Muitas vezes, há mais de um confronto. Eles podem assumir a forma de uma escalada em intensidade ou complexidade ou ambas as coisas. Além disso, o movimento de confronto também pode adotar o formato de problema/solução. Ou seja, os confrontos iniciais com o monstro provam que ele é invulnerável à humanidade de todas as maneiras imagináveis; mas, então, a humanidade arranca a vitória das mandíbulas da morte, preparando uma contramedida de “última chance”, que muda o curso dos acontecimentos.

(CARROLL, 1999, p. 154)

Os diversos confrontos ao longo de “*We, the wolves*” também se tornam cada vez mais intensos ou complexos. Isso se dá pois a cada novo confronto há mais em jogo do que no confronto anterior. Na primeira grande batalha, o que está em jogo é a captura, ou a sobrevivência, de Kathryn. Já na batalha final, é a sobrevivência de Kathryn e de sua irmã que está colocada à prova, além, mais uma vez, da de Glen e dos outros lobos que acompanham Kincaid. Nós, como leitores, sabemos que, caso os heróis percam o primeiro embate, há sempre tempo, ao longo da história, para que eles se recuperem e tentem derrotar o inimigo mais uma vez. No confronto final, por outro lado, tal possibilidade já não existe, ou não existe com tanta força. Por isso, dá-se um peso ainda maior a esse momento, que define se as nossas personagens irão terminar a narrativa de maneira positiva ou negativa.

Entretanto, ao contrário do que coloca Carroll, em nenhum momento de “*We, the wolves*” o monstro (Kraus e seus asseclas) é colocado como um inimigo imbatível, e que a

única maneira de derrotá-lo é através de uma “arma secreta”, arranjada ou desenvolvida de última hora. Pelo contrário: desde o início do roteiro, é posto que os inimigos são homens normais, que podem ser derrubados tanto pelo machado de Glen quanto pelos ataques dos lobos.

*

Para encerrar, de vez, essa aproximação entre os elementos horríficos e o roteiro que escrevi, farei uma última e breve análise sobre um outro comentário de Carroll. Mais para o final de “A filosofia do horror ou paradoxos do coração”, ele explica que “ Há também um grande número de romances de horror que exaltam a revolta contra a tirania (...)” (CARROLL, 1999, p. 278), e que “a dominação de um grupo de seres no gênero do horror por uma espécie pretensamente superior quase sempre prenuncia uma revolta em que a espécie-senhora (raça-senhora) recebe seu justo castigo” (CARROLL, 1999, p. 278).

Tal ideia também está presente em “*We, the wolves*”, mesmo que eu não tenha teorizado sobre ela no momento da minha escrita. O grupo dos tiranos é, obviamente, composto por Kraus e seus aliados – são eles que dominam a floresta com os seus atos malignos, subjugando os lobos e, principalmente, as mulheres. Além disso, tal sociedade é sustentada por ideais e atitudes intolerantes, que não levam em conta o bem comum, mas o bem única e exclusivamente daquele pequeno grupo, que tem força o suficiente para impor as suas vontades. Por se considerarem superiores aos outros seres da floresta, acreditam que é a sua vontade que deve prevalecer, e não veem problema algum em tomar medidas violentas para alcançarem certos objetivos. Desde o início da escrita do roteiro, decidi que esse grupo seria formado por homens acima dos 40 anos, tentando, na medida do possível, retratá-los como representantes de uma tirania antiga. Tirania, esta, que viu boa parte dos seus ideais ruírem, mas que, mesmo assim, insiste em mantê-los com violência e intolerância.

Kathryn e os lobos representam, é claro, a revolta contra tal tirania. Mesmo que eles não sejam imediatamente bem sucedidos, há, ao longo da história, uma tentativa constante de lutar e derrubar esse império abusivo. Kathryn, por sua vez, parece representar a grande incentivadora para tal revolta, já que é por causa dela, por exemplo, que Glen decide lutar contra a opressão de Kraus. Já os lobos, por sua vez, veem em Kathryn uma real possibilidade de derrotar Kraus, já que ela foi a primeira mulher que eles impediram de ser raptada por Kraus. Mas, principalmente, acredito que a iniciativa de Kathryn em procurar pela irmã desaparecida e, mais tarde, de adentrar sozinha no esconderijo de Kraus prova o quão determinada ela está em cumprir a sua missão e dismantelar o império dos homens da

floresta. Tal vontade é um claro incentivo para que os outros heróis da história façam o mesmo, se dispendo a entrar em quantas lutas sejam necessárias para devolver a harmonia ao local.

3.4 OS ELEMENTOS FEÉRICOS DE “*WE, THE WOLVES*”

3.4.1 Quem escreve?

Anteriormente, comentei sobre os elementos do horror em “*We, the wolves*” por percebê-lo como um “conto de fadas sombrio”, ou, ainda, como um “conto de fadas macabro”. A minha intenção, portanto, foi a de considerar o sombrio, ou o macabro, como uma espécie de sinônimo à palavra “horror”, por isso a minha teorização junto às ideias de Noël Carroll.

Agora, portanto, é chegada a hora de analisar quais ferramentas poderiam classificar o meu roteiro como um conto de fadas, principalmente pois o considero muito mais uma história voltada para esse gênero do que para o gênero horrífico (embora ele apresente, em diferentes graus, uma mescla de ambos).

É evidente que existem diferentes aproximações para tal análise, e aqui opto por uma em específico: entender o porquê de “*We, the wolves*” ser um conto de fadas tomando, como base, a figura de Kathryn. Ou, em outras palavras, tomando como base a representação da figura feminina nos contos feéricos.

A minha intenção para tanto surge a partir de um dado de realidade: Kathryn foi a primeira protagonista que criei para um texto ficcional meu. É evidente que, antes, haviam personagens femininas nos meus escritos, mas nunca como o foco principal da história. Assim, acredito ser interessante, ou mesmo essencial, que eu faça tal análise para tentar entender o motivo que me levou, pela primeira vez, a ter uma mulher como protagonista.

Antes de ir adiante, entretanto, é preciso entender a definição de “contos de fada” para Marie-Louise Von Franz, a autora que utilizarei para embasar toda a última seção desta tese.

Em “A interpretação dos contos de fada” (2018), a autora afirma que as narrativas feéricas “são a expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo” (VON FRANZ, 2018, p. 9), e que representam os arquétipos na sua forma mais plena e concisa (VON FRANZ, 2018). Tal comentário, evidentemente, se aproxima mais de uma ideia da psicologia do que da teoria literária. Von Franz defende, além disso, que os contos de fadas são estruturas bastante peculiares, e melhor analisadas individualmente:

Do mesmo modo, podemos propor a hipótese de que cada conto de fada é um sistema relativamente fechado, composto por um significado psicológico essencial, expresso numa série de figuras e eventos simbólicos, sendo desvendável através destes.

(VON FRANZ, 2018, p. 10)

Ou seja, um conto de fadas é uma história que apresenta uma estrutura, digamos assim, hermética. Todos os símbolos e personagens que atuam ali dentro podem ser estudados, e analisados, a partir da lógica interna daquela própria estrutura, sem ter que se recorrer a significados ou explicações externas. Em “*The Feminine in Fairy Tales*” (1993), Von Franz ainda afirma que:

Fairy tales actually tell us about figures of the unconscious, of the other world. One could say that in myth the figures are confused with the gods of religion; they correspond to what Lucien Lévy-Bruhl calls *représentations collectives*. Fairy tales, on the contrary, migrate and cannot be linked up with a national collective consciousness. They rather contain a tremendous amount of compensatory material and usually contradict or compensate collective conscious ideas.

(VON FRANZ, 1993, p. 8)

Assim, os elementos dos contos de fadas não se conectam, ou dizem respeito, a uma representação coletiva desses mesmos elementos. Também por isso, as figuras dessas histórias muitas vezes não possuem nomes, ou possuem nomes estranhos e peculiares (VON FRANZ, 1993). Tal ideia já se entrelaça com o meu roteiro, quando consideramos os nomes de algumas das personagens centrais, como Kincaid, Kraus e Olcan.

Os contos de fadas, portanto, é uma história com as suas ferramentas e a sua lógica própria, e que dificilmente será compreendida quando comparada a uma explicação mais externa. Ainda para Von Franz: “O conto de fada é, em si mesmo, a sua melhor explicação, isto é, o seu significado está contido na totalidade dos temas que ligam o fio da história” (VON FRANZ, 2018, p. 10). Ao longo desta seção, também teorizarei sobre a caracterização das personagens como simples arquétipos, outra ferramenta que auxilia na definição de o que é um conto de fadas.

*

Também em “*The Feminine in Fairy Tales*”, Marie-Louise von Franz abre o texto declarando que:

If we look for feminine archetypal models of behavior, we at once stumble over the problem that the feminine figures in fairy tales might have been formed by a man, and therefore do not represent a woman’s idea of femininity but rather what Jung called the anima – that is, man’s femininity.

(VON FRANZ, 1993, p. 2)

Está claro que tal observação se encaixa, e muito, no processo de criação do meu roteiro. A partir do que diz Von Franz, me pergunto o quão bem coloquei Kathryn como personagem e o quão óbvio, e amarrado a clichês, eu fui ao escrever uma personagem

feminina. Cabe a mim analisar os pontos positivos e os pontos negativos do meu texto a partir de tal perspectiva.

Ainda nesse ponto, me pergunto se a trama do meu roteiro mudaria muito caso o protagonista fosse um homem ao invés de uma mulher. É claro que, dado todo o contexto da história, a simbologia de uma mulher derrotando e colocando abaixo um império maléfico comandado por homens é muito mais significativo do que se um homem cumprisse com o mesmo objetivo. Tendo uma protagonista como centro da narrativa me auxilia a, nesse caso, dar muito mais ênfase à luta entre o bem e o mal, sendo que a figura que derruba o mal representa, também, a figura das mulheres aprisionadas no esconderijo subterrâneo do vilão. Não há, portanto, a figura do herói masculino que atravessa um mundo de desafios para libertar uma princesa ou uma mulher indefesa (embora Glen e os lobos representem, em parte, tal clichê. Mas voltarei a isso mais adiante). Todavia, caso retirássemos o papel de Kathryn como protagonista, e o entregássemos a uma personagem masculina, o roteiro sofreria grandes mudanças?

Caso seguissemos a lógica da trama, de que Kraus e seus homens raptam mulheres para darem à luz a crianças “normais”, ou “não-lobos”, é claro que a jornada dessa personagem masculina seria um tanto diferente. Ele poderia, da mesma forma que Kathryn, estar na floresta para encontrar a sua irmã; ele não seria, entretanto, um alvo automático da irmandade de Kraus. Isso aconteceria, apenas, caso ele representasse um inimigo para tal organização. Tal protagonista não seria, igualmente, apresentado a Olcan (o sábio que vive em uma torre de pedra) da mesma forma, e pelo mesmo motivo, que Kathryn. Afinal, ela foi “escolhida” pela floresta por ser a primeira mulher que conseguiu escapar das garras dos homens vestidos de preto. O mesmo dificilmente aconteceria com o nosso hipotético protagonista, até porque já existiria outro homem que exerceria a mesma função que ele: Glen. Além disso, me pareceria repetitivo ter dois protagonistas masculinos na história. A solução ideal seria, nesse caso, simplesmente colocar Glen como a personagem central da trama.

Logo, acredito que os elementos principais da história (os lobos, a floresta, Kraus e Olcan) poderiam permanecer os mesmos, embora um pequeno ajuste na maneira com que eles funcionariam, ou seriam apresentados, teria que ser feito.

Tudo isso, entretanto, diz mais respeito à *estrutura* da história do que, necessariamente, à construção de uma personagem feminina no roteiro. O que, em outras palavras, quer dizer que não basta montar toda uma trama ao redor de uma personagem feminina para que se tenha, automaticamente, uma protagonista bem construída e profunda

(embora o mesmo valha, é claro, para uma personagem masculina). Em relação a isso, Von Franz afirma que:

A feminine figure in a fairy tale with the whole story circling around it does not necessarily prove that the tale has to do with a woman's psychology. Many long stories of the sufferings of a woman have been written by men and are the projection of their anima problem.

(VON FRANZ, 1993, p. 2)

Assim, fica a pergunta se Kathryn representa a ideia de feminino para uma mulher (1993), ou, apenas, a ideia de feminino a partir dos olhos de um homem. A resposta, para mim, vem na segunda opção.

Ciente disso, e feita essa introdução, gostaria de seguir adiante para comparar as posições teóricas de Marie-Louise Von Franz sobre o feminino nos contos de fadas e de que forma essas mesmas posições se aproximam, complementam ou se afastam daquilo que trabalhei em meu roteiro.

*

Em primeiro lugar, devemos analisar por que “*We, the wolves*” pode ser classificado como um conto de fadas. Embora a resposta para tal pergunta vá ser complementada ao longo desta seção, através de outros exemplos, é essencial iniciarmos com uma comparação que a própria Von Franz faz:

As to the figures in the story, it has been said, wrongly I think, that the myth is the story of the gods and the fairy tale the story of ordinary people, that the heroes and participants in fairy tales are ordinary beings while in myths they are gods and semigods. A problem with this theory, however, is that in some fairy tales the names point to gods. For instance, I shall discuss “Sleeping Beauty,” or “Briar Rose,” in which, in many versions, the children are called Sun and Moon.

(VON FRANZ, 1993, p. 5)

Tal ideia se adequa, e bem, para o meu roteiro. Em “*We, the wolves*” apresento um mundo, ou um microcosmos, que não é, necessariamente, habitado por pessoas “comuns”. Há, ali, um líder maléfico com uma força um tanto descomunal; uma alcateia de lobos que, além de bastante inteligente, consegue, até certo ponto, se comunicar com humanos; um ermitão que vive isolado em uma torre e que compartilha seu espírito com um lobo. Assim, não se trata de um conto de fadas nesse sentido restrito que Von Franz parece criticar. Logo, e até certo ponto, também podemos considerar que o meu roteiro trata da história de certos “semideuses”, mas apenas no sentido de que estes são personagens incomuns, que demonstram uma bravura, um conhecimento ou uma maldade acima do esperado, e que

também parecem um tanto afastadas, no que diz respeito à maneira com que exercem a sua função dentro da história, das personagens mais humanas da trama, como Kathryn e Glen.

Von Franz vai adiante, e diz que “I will assume that there is no difference between fairy tales and myth, but rather that they both deal with archetypal figures” (VON FRANZ, 1993, p. 5). Logo, tais figuras seriam personagens que carecem de amplificação, e das quais toda a vida foi removida (1993). Em outras palavras, essas personagens representariam uma ideia, ou ideal, sem apresentar uma profundidade psicológica que as fizesse ser mais do que as portadoras de um discurso ou de um conceito. Elas seriam, portanto, um esquema ou um “rascunho humano”.

Em seu livro “*The Sadeian Woman*” (1979), Angela Carter, autora que já foi mencionada antes, parece concordar com o que nos diz Von Franz, e ainda vai além:

The nature of the individual is not resolved into but is ignored by these archetypes, since the function of the archetype is to diminish the unique ‘I’ in favour of a collective, sexed being which cannot, by reason of its very nature, exist as such because archetype is only an image that has got too big for its boots and bears, at best, a fantasy relation to reality.

(CARTER, 1979, p. 6)

Carter, nesse sentido, é mais crítica e até incisiva do que Von Franz, embora as duas compartilhem a mesma opinião teórica. Portanto, um arquétipo é algo quase abstrato, que não possui uma individualidade própria ou mesmo uma característica que defina a sua personalidade. Ele representa, tão somente, uma ideia (muitas vezes abstrata ou abrangente demais) daquilo que poderíamos saber sobre ele. Não há, necessariamente, um contorno mais nítido que nos exiba as suas peculiaridades enquanto ser – e, nesse caso, as suas peculiaridades de ser ficcional. Conforme diz Carter, o arquétipo acumula um conceito demasiadamente amplo que impede uma individualização daquele sujeito, já que tudo se resume a entendê-lo da maneira mais básica e simples possível.

Assim, tais figuras parecem definir o que é um conto de fadas (além de outros elementos, é claro). Não quero afirmar, entretanto, que *planejei* criar personagens arquetípicas em meu roteiro. Pelo contrário: o meu objetivo é, sempre, construir figuras que tenham uma certa profundidade e relevância psicológica. Todavia, percebo que boa parte das personagens de “*We, the wolves*” carecem de um aprofundamento maior, já que elas são, muitas vezes, definidas apenas pelo objetivo principal que possuem. Por outro lado, também entendo que não se trata de um caso onde tais personagens sejam absolutamente rasas, carecendo do mínimo de construção possível. Acredito que, até essa versão atual do roteiro, minhas personagens flertam numa linha intermediária.

Essa construção arquetípica, entretanto, não é puramente prejudicial para o roteiro. Entendo que, ao se tratar de um “conto de fadas sombrio”, tais figuras apenas realçam a minha certeza de que “*We, the wolves*” pode, sim, ser classificado como pertencente a tal gênero. A constante luta entre o bem e o mal, por exemplo, onde o primeiro é representado por um grupo de personagens (Glen, Kathryn e os lobos) e o segundo é representado ainda por um outro grupo (Kraus e seus homens), apesar de polarizar bastante as intenções e praticamente esconder as idiossincrasias dessas mesmas personagens, também realça a atmosfera de conto feérico do meu roteiro, onde os lados opostos estão bem delimitados e onde é possível saber, sem sombra de dúvida, por quem se deve torcer ao longo do desenrolar narrativo.

Assim, talvez pudéssemos resumir as principais personagens da história através de poucas palavras, ou através de poucas funções. Glen, por exemplo, é o lenhador solitário da floresta, que decide ajudar Kathryn para amenizar a perda dos seus entes queridos; Kathryn, por sua vez, é uma mulher decidida a resgatar a irmã; já Kraus é o vilão que deseja, sobretudo, reconstruir um império decadente; Kincaid é o guerreiro feral que tem como missão derrubar Kraus.

Essa simplicidade em definir as personagens parece-me atrelado, ainda, ao comentário de Von Franz de que “We would say that fairy-tale figures are not human individuals; they are not filled with actual life. The heroine is a feminine schematic figure – what shall we call it, an ego?” (VON FRANZ, 1993, p. 18). Dessa forma, além de muitas das personagens funcionarem apenas como representações de algo (o bem ou o mal, por exemplo²²), também existe a questão de o quão bem a heroína de tais contos (e também a heroína de “*We, the wolves*”) está posta.

Carter, por outro lado, embora não comente sobre a figura da heroína, dá uma incisiva opinião sobre as personagens míticas que se fazem das mulheres:

²² Também em “*The Sadeian Woman*”, Carter critica a dualidade entre o mundo moral de Sade e as personagens morais que ele constrói, fazendo um paralelo com os contos de fadas: “The notion of a natural propensity for vice is essential to Sadeian psychology; vice is innate, as is virtue, if social conditions are unalterable. This straitjacket psychology relates his fiction directly to the black and white ethical world of fairy tale and fable; it is in conflict with his frequently expounded general theory of moral relativity, that good and evil are not the same thing at all times and in all places. So his characters represent moral absolutes in a world where no moral absolutes exist. This is the major contradiction inherent in his fiction, which he never resolves” (CARTER, 1979, p. 93).

pegando apenas uma parte do que diz Carter, e tentando relacioná-la com o meu roteiro, está claro que, em “*We, the wolves*”, o bem e o mal estão delineados de uma maneira bem extrema, onde não há espaço para interpretações que relativizariam um lado ou o outro (aqui, o bem é sempre o bem, e o mal é sempre o mal, não importando diferentes tempos ou locais). Além disso, minhas personagens acabam, sim, representando morais absolutas: Glen, Kathryn e os lobos são do bem; Kraus e seus homens são do mal. Eles carregam isso como os arquétipos que discutimos antes.

All the mythic versions of women, from the myth of the redeeming purity of the virgin to that of the healing, reconciling mother, are consolatory nonsenses; and consolatory nonsense seems to me a fair definition of myth, anyway.

(CARTER, 1979, p. 5)

Assim, já que os mitos também tratam de personagens arquetípicas, da mesma forma que os contos de fadas, me parece que Carter concorda com Von Franz ao dizer que essas personagens femininas são sem sentido, e que carecem de uma vida real que as eleve para além da pura representação de um ideal ou de um ponto de vista.

3.4.2 Kathryn – a heroína e a justiça

Ao falar do herói, Marie-Louise Von Franz comenta que “He [the hero] is the one who cures the sterility of a country and restores collective health through a flow of life in healthy forms” (VON FRANZ, 1993, p. 22). É evidente que podemos usar a mesma ideia em relação à Kathryn, já que, se considerado o seu papel dentro da narrativa, é ela a principal responsável por, digamos assim, restituir a saúde e o bem-estar a um lugar. E esse lugar, no caso, seria a floresta.

Essa onda positiva vem, é claro, no final da história, depois de várias dificuldades e conflitos (as lutas entre os lobos e os homens, a luta de Kathryn, a quase morte de Glen etc). Tudo o que veio antes, portanto, funcionou como um ensaio, como uma preparação, para que fosse possível restaurar uma tranquilidade e um funcionamento mais adequado para a floresta.

Quando da chegada de Kathryn, o bosque já era dominado pelos homens de Kraus, que imperam sobre as mulheres que lá adentram e também, em parte, sobre os lobos que tentam resgatar essas mesmas mulheres. Kathryn, por ser a única mulher que consegue escapar do rapto dos homens, transforma-se numa espécie de “escolhida”, tanto pelos lobos quanto pela própria floresta. Isso se prova quando os lobos fazem de tudo para protegê-la da irmandade e quando a própria floresta a orienta a encontrar o esconderijo de Kraus. Por isso, a nossa heroína cria uma mudança na lógica dessa floresta ao quebrar com um padrão já imposto há bastante tempo. A ajuda que o bosque lhe dá pode ser lida, por que não, como um agradecimento ao seu esforço de encontrar sua irmã e de querer derrubar Kraus. Logo, embora tenha a ajuda essencial dos lobos e de Glen para atingir seus objetivos, é Kathryn a principal responsável, ou o principal símbolo, pela renovação da floresta e da derrubada dos vilões. É como se ela fosse o elemento que faltava para que a união entre Glen, os lobos e a floresta fosse, enfim, bem-sucedida em derrotar o mal. Esse fluxo de vida, ou de uma nova

vida, que Kathryn entrega para o bosque a coloca, portanto, como uma salvadora, como uma heroína que chega para destituir a ordem vil que havia se apossado da floresta.

A questão da esterilidade mencionada por Von Franz também se encaixa com os acontecimentos do meu roteiro. É claro que não se trata de uma terra infértil, onde nada cresce (exceto pela parte da floresta dominada por Kraus e seus capangas), onde não há, em outras palavras, vida alguma. Tal infertilidade está apenas nos olhos dos vilões, já que seu plano de raptar e abusar de mulheres se baseia no fato de que elas são incapazes de gerar crianças “normais”, ou seja, crianças que não sejam metade lobo. Eles as enxergam, portanto, como mulheres “estéreis” por não conseguirem dar à luz ao que eles convenientemente consideram como sendo seres adequados. Uma outra pergunta que se coloca é: por que essa dificuldade é colocada como responsabilidade das mulheres e não dos próprios vilões? Teriam eles tanto medo de serem, na verdade, os geradores de crianças-lobo? Entendo que a palavra esterilidade talvez não seja a melhor para definir tal panorama, mas a coloco, aqui, como um conceito, ou como um sinônimo, para aquilo que algumas personagens do roteiro enxergam como sendo uma incapacidade de gerar vida realmente saudável para a floresta e para seus habitantes maléficos.

De qualquer forma, Kathryn é responsável por tirar da equação aqueles elementos que impedem uma real vivacidade e saúde à floresta. Sim, pois sem Kraus e seus homens, o bosque pode voltar a funcionar da maneira mais agradável para todos os seres que ali vivem: lobos, homens, meio-lobos/meio-humanos e outros animais. A nossa protagonista, portanto, é capaz de trazer algo novo para tal cenário. E, conforme nos diz Von Franz: “Every tale has a different meaning, with the model hero functioning in accordance with his instincts” (VON FRANZ, 1993, p. 22).

*

Comentei antes que, a partir da teoria de Von Franz, existem várias conexões possíveis entre “*We, the wolves*” e os contos de fadas. Aqui está mais um exemplo:

Our fairy tale “The Sleeping Beauty,” or “Briar Rose,” belongs to the pattern of the daughter goddess disappearing – in our story, in a deathlike sleep. In the Demeter-Kore myth, Kore, with her bridegroom the god of death, disappears temporarily, fading out of life and then returning again in a springlike reawakening of nature. This pattern of the divine girl who disappears and reappears is paralleled on the masculine side. There is a divine son who disappears into the underworld and is brought back in spring, like Tammuz and Adonis. This is a universal theme.

(VON FRANZ, 1993, p. 24)

Tal desaparecimento de uma filha, ou mesmo de um ente querido, também se faz presente em “*We, the wolves*”. Aqui, ocorre o sumiço de uma irmã, principal motivo que leva Kathryn até a floresta. E essa mesma personagem é levada, de acordo com o que aponta Von Franz, para um mundo subterrâneo. Em meu roteiro, esse mundo subterrâneo é, evidentemente, o esconderijo de Kraus.

Amia, a irmã de Kathryn, é primeiro apresentada fora desse lugar subterrâneo para, logo em seguida, ser capturada e levada para ele. Esse “mundo inferior” é marcado pelo medo e pela violência, um lugar no qual as personagens não desejam estar, mas apenas sair dele. E se isso ocorre com Amia, também é certo dizer que ocorre com Kathryn. Amia é levada à força para o submundo, ficando refém dos homens de Kraus por um tempo considerável e sem perspectiva de fugir ou de ser liberada. Para ela, a única forma de fuga vem na figura da irmã mais velha, responsável, junto com Glen e os lobos, por tirá-la de lá. Amia, portanto, desempenha mais o papel da princesa indefesa que, inerte, apenas espera por alguém que irá salvá-la das garras do mal. Ela está posta em um contexto onde pouco pode fazer, sem escapatória possível. E, apesar de não ser uma “garota divina”, conforme coloca Von Franz, Amia desempenha quase a função de uma entidade sobre a qual muitos dos objetivos da história recaem. É graças a ela, mesmo que indiretamente, que Glen decide ajudar Kathryn; é por causa de Amia que Kathryn lá está, e as atitudes da protagonista auxiliam os lobos apenas porque ela está convicta de que pode resgatar a irmã.

Já para Kathryn, a descida ao subterrâneo é realizada de maneira voluntária. Ela, como boa heroína, *opta* pelo descenso, mesmo ciente de que irá passar por sérios conflitos e embates lá embaixo. Tal enfrentamento, ao contrário de uma princesa inocente, lembra muito o papel que o herói masculino teve ao longo dos séculos e de inúmeras histórias. Voltarei a isso mais tarde, mas, de acordo com Von Franz “(...) the more active quest of the male hero, who has to go into the Beyond and try to slay the monster, or find the treasure, or the bride” (VON FRANZ, 1993, p. 106). Kathryn, portanto, realmente toma para si o papel ativo de protagonista da história, decidindo ir até o subterrâneo para enfrentar quaisquer perigos que surjam. Ela, em outras palavras, desfaz a imagem do herói ativo para se tornar, por si só, uma heroína ativa.

Todavia, a experiência de Amia e de Kathryn no “mundo inferior” também possui algumas similaridades. Em primeiro lugar, ambas são feitas refém pelos homens de preto, sendo aprisionadas em uma gaiola. Kathryn, mais tarde, participa, involuntariamente, do ritual da irmandade, algo que Amia também experimentou brevemente. Para Kathryn, portanto, a descida até o submundo não se resumiu a, apenas, resgatar a irmã/princesa, derrotar o monstro

e subir de volta ao mundo normal. Isso, no final das contas, aconteceu, mas não sem que ela, antes, fosse vítima desse mesmo monstro, tendo quase o mesmo destino que outras mulheres, antes dela, tiveram.

Esse mundo isolado, onde a violência ocorre, remete a algo que Angela Carter comenta ao examinar a obra de Sade “*Justine, or The Misfortunes of Virtue*”, de 1791:

The monastery of St Mary-in-the-Wood is the novel’s largest set-piece, a microcosm in which a small group of privileged men operate a system of government by terror upon a seraglio of kidnapped women. As in all the Sadeian places of confinement, intimidation alone prevails (...).

(CARTER, 1979, p. 48)

Assim, tanto naquilo que aponta Carter quanto com o que ocorre em “*We, the wolves*”, os lugares isolados, comandados por homens, serão, quase sempre, sinônimo de violência e de terror. Terror, esse, infligido em figuras femininas sem chance de defesa, e que apostam a sua sobrevivência ao seguir as ordens daqueles que as raptaram. Tal microcosmo da intimidação, isolado em um submundo desconhecido, não dá espaço para a voz feminina. Preocupa-se, apenas, em cala-la. Carter continua:

Brought here my force, their girls are released from the pavilion only by death. It is as if the place of terror and of privilege is a model of the world; we don’t ask to come here and may leave it only once. Our entrance and our exit is alike violent and involuntary; choice has nothing to do with it. But our residence within this confinement is not upon equal terms.

(CARTER, 1979, p. 48)

Aqui, Carter, além de comparar o monastério horrífico com a forma, igualmente horrorosa, com que chegamos e deixamos o mundo (ambas de maneira involuntária e fora do nosso controle), parece também comentar a situação da mulher no mundo patriarcal: nunca se está em termos equivalentes, justos. E nenhuma justiça ou igualdade será encontrada em tais espaços, pois o único interesse daqueles que controlam tais espaços é o de infligir dor e medo nas mulheres que ali estão. São eles os monstros que a heroína deve encontrar e exterminar quando chega ao submundo, pois, se ela não o fizer, ninguém mais o fará.

Ainda sobre essa obra de Sade, Carter diz que “The recurring images of the novel are the road, the place of flight and hence of momentary safety; the forest, the place of rape; and the fortress, the place of confinement and pain” (CARTER, 1979, p. 44). Em “*We, the wolves*”, não existe a imagem da estrada, nem mesmo como lugar de segurança. Existe, todavia, a floresta e a fortaleza (sendo esta, no caso, o esconderijo de Kraus). Em meu roteiro,

tais cenários preenchem uma função parecida com aquelas apontadas por Carter. A floresta de “*We, the wolves*” também é sinônimo de perigo, pois é ali que ocorrem algumas das batalhas entre os lobos e a irmandade, inclusive aquela que separa Kathryn de Glen e a manda para as correntezas de um rio. Em nenhum momento, portanto, a nossa heroína está segura nesse cenário, nem mesmo quando na companhia dos lobos, já que eles estão ali, em primeiro lugar, para protegê-la de um eventual sequestro. É também por isso que Glen, no início da história, recomenda a Kathryn que vá embora do bosque. Na floresta, ela sempre será o alvo de Kraus.

Assim, a floresta de “*We, the wolves*” pode não ser sinônimo de estupro como, de acordo com Carter, é a floresta de Sade. Em meu roteiro, todavia, a floresta é sinônimo de um abuso que está para acontecer, e que será praticado em um cenário fechado, longe de todos: o esconderijo subterrâneo de Kraus. Sobre isso, Noël Carroll diz que:

(...) a vítima mulher tem sido um artigo básico do gênero do horror desde os tempos do gótico. O rapto de mulheres – não raro como um ligeiramente velado eufemismo para estupro – poderia ser visto como a articulação de um persistente aviso sexista de que as mulheres devem manter-se na linha, porque estão sempre e devem estar à mercê dos machos na sociedade patriarcal.

(CARROLL, 1999, p. 277)

É claro que isso se aplica a algumas ficções de horror, e não a todas (1999). O que pretendo destacar aqui, além de repudiar qualquer narrativa sexista que tente se impor sobre as mulheres, é a de que, em meu roteiro, os raptos que ocorrem na floresta são, sim, o primeiro passo de um abuso futuro, planejado pelos vilões da história. E essa dominação que eles buscam exercer se dará, principalmente, na fortaleza mencionada por Carter. O refúgio de Kraus e de seus homens acumula tanto a função do confinamento e da dor, quanto a do abuso. Não há, portanto, em todo o roteiro, um lugar mais maléfico do que esse. A crueldade do lugar é ainda maior por reduzir as figuras femininas a meros corpos que têm, como única função, dar à luz a seres que Kraus e seus homens consideram como os ideais para darem seguimento ao seu império. As mulheres, portanto, são colocadas como simples artefato, como o “artigo básico” mencionado por Carroll, destituídas de todas as suas outras virtudes. Essa tirania é apontada por Carter ao analisar algumas personagens de Sade:

Absolute tyranny is, by definition, absolute; once the victims, seized by force, enter the impregnable castle, they are already as good as dead. (...) The victims have been erased from the world and now live, their own ghosts although they are not yet dead, only awaiting death, in a world where the function of their own flesh is to reveal to them the gratuitous inevitability of pain, to demonstrate the shocking tragedy of mortality itself, that all flesh may be transformed, at any moment, to meat.

(CARTER, 1979, p. 164)

Em “*We, the wolves*”, tal diminuição do corpo ocorre em espaços bem específicos. A saber: o hall da irmandade, o quarto de Kraus e a gaiola onde Kathryn e sua irmã são presas. Neste último, o corpo é colocado como que à disposição, à espera do momento em que será levado para fora dali, para o ritual que escolherá quem irá profaná-lo. A função do corpo foi rebaixada à pura carne, exposta como que em uma vitrine. Algo semelhante ocorre quando esse mesmo corpo é exposto, também dentro de uma gaiola, no hall da irmandade. Ali, além de ser colocado como mercadoria, ele se torna um produto para o qual todos podem olhar sem restrição. Ou seja, há uma opressão ainda maior para com ele, pois toda a sua liberdade e privacidade foram desconsideradas. Já o quarto de Kraus simboliza o ponto final e mais maléfico de todo o ritual, pois é ali que, muitas vezes, ocorre a real profanação do corpo. Dessa forma, as mulheres, colocadas à força em tal contexto, são vistas apenas como um objeto que está disposto para ser violado e são, como diz Carter, apagadas do mundo.

*

Adiante, Von Franz teoriza sobre um outro aspecto de alguns contos de fadas que se associam ao meu roteiro:

Many fairy tales start with the motif of a king, or a Merchant, who crosses the sea in his ship or goes through a wood and gets stopped by an evil spirit, or perhaps a black dog, or even the devil himself, who will let him go if he will give the devil whatever he meets first on his return home. The king agrees, thinking it will probably be his dog, but a child, born in his absence, runs toward him and he realizes that he has sold his child to the devil. Generally this child turns out to be a hero or heroine who has the task of freeing him – or herself from the devil by the performance of heroic deeds.

(VON FRANZ, 1993, p. 36)

Enxergo algumas similaridades entre a colocação acima e a história de “*We, the wolves*”. Entretanto, da mesma forma que fiz na seção anterior, ao tratar de Noël Carroll, irei por vezes me aproximar e por vezes me afastar das ideias propostas por Von Franz, pois é evidente que nem todas elas se encaixam de maneira ideal com a trama que criei.

A primeira similaridade com a citação acima diz respeito a Kraus. Para mim, ele representa, como coloca Von Franz, o espírito demoníaco que para o viajante durante a sua travessia na floresta. É claro que, no caso de Kraus (e também no de seus homens, que o representam), ele não faz um pacto com o estranho que encontra no bosque, ele apenas toma o estranho (no caso, as mulheres) para si, sem pedir permissão alguma. Não há negociação ou acordo, apenas uma agressão.

Nesse sentido, há ainda a necessidade de um familiar libertar, ou libertar-se, das garras do vilão. Se Amia é raptada pelo espírito demoníaco, cabe à sua irmã Kathryn partir em seu

resgate e, ao mesmo tempo, se livrar ela própria desse inimigo. Ao contrário do que coloca Von Franz, um parente não “vendeu” acidentalmente o outro para o demônio, mas foi apenas capturado por ele. E cabe, agora, ao familiar que está livre se embrenhar no bosque e tentar restaurar o balanço de tal situação. Portanto, está claro que Amia representa a figura que se depara com o demônio e que necessita ser resgatada; Kathryn, por sua vez, representa a heroína ou a criança que se transforma em herói ao ser “chamada” para tal missão.

Na página 45 de meu roteiro, há um trecho que se conecta de maneira bem específica com a seguinte ideia de Von Franz:

In our story the Baba Yaga goes to sleep, leaving the girl to select the good from the bad grain. This is a theme to be found in many Cinderella fairy tales and appears also in the ancient story of Amor and Psyche. It is a typical task in mythology for the heroine. Separating the good from the bad grains is a work of patience, which can neither be rushed into nor speeded up.

(VON FRANZ, 1993, p. 175)

Na cena em questão, uma mulher vestindo uma túnica preta coleta frutas do chão enquanto um dos homens de Kraus a escolta para que ela não fuja. Já aí, temos essa figura feminina ocupada em separar o bom do ruim (ou, no caso, o razoável do péssimo, já que a maioria das frutas perto do esconderijo de Kraus estão em um estado quase pútrido), num trabalho de minúcia e paciência. Paciência, essa, que é interrompida quando o capanga de Kraus resmunga para que ela junte uma das frutas do chão, já ressaltando o quanto de impaciência ele, por sua parte, apresenta. Trata-se, mais uma vez, da violência que uma figura masculina de “*We, the wolves*” tem para com uma figura feminina. Há sempre uma imposição que desrespeita a vontade das personagens femininas, estejam elas presas em uma jaula ou caminhando pela floresta. Aqui, mesmo quando a prisioneira está ao ar livre, realizando um simples trabalho de coleta, há uma agressividade masculina que direciona o seu trabalho e que, mais tarde, resulta no assassinato dessa mesma prisioneira.

Von Franz coloca que a palavra *krino* significa discriminar, fazendo uma distinção cuidadosa, e sensível, entre A e B. Esse cuidado, entretanto, não é encontrado no lado masculino, onde o discriminar assume um outro significado (1993). Permito-me ir um pouco além ao dizer que, para as personagens masculinas em meu roteiro, o discriminar se transforma em algo violento, principalmente no que diz respeito às crianças-lobo e às mulheres. Esse não olhar ao detalhe (1993) não se resume a uma simples incapacidade em ver as idiossincrasias alheias, mas a uma vontade, explícita, em resumir o outro a algo simplório ou básico – “The sexual function of the women in the monastery is a thorough negation of

their existence as human beings”, diz Angela Carter em “*The Sadeian Woman*”. Da mesma maneira, as mulheres capturadas pela irmandade também são vistas, apenas, a partir da sua função reprodutiva. Elas não são, para esses homens, pessoas com vontades que devem ser atendidas ou preenchidas, pois servem exclusivamente para ocupar uma lacuna na ideia distorcida que possuem de sociedade. Elas são as vítimas e, eles, os executores.

Essa discriminação também ocorre com o *Wolf Boy* e seus amigos, já que eles não são vistos como meio-humanos e meio-animais, mas apenas como aberrações, como monstros com os quais não se deve perder tempo buscando compreender. Não há um cuidado e uma atenção para perceber o outro, mas apenas uma vontade de reduzi-lo a qualquer função que seja conveniente para esses homens. E quando as mulheres e as crianças-lobo tentam fugir desse padrão imposto, dessa espécie de arquétipo que lhes foi colocado, a punição não é outra senão a morte. Pois é isso que ocorre quando as crianças, prestes a escapar dos subterrâneos, são capturadas por alguns dos homens de Kraus e são, junto com algumas das mulheres prisioneiras, executadas na frente de Kathryn. Em outras palavras, qualquer tentativa de rebeldia resultará na aniquilação do ser. Trata-se, portanto, de uma incapacidade de enxergar o outro, de procurar pelos detalhes que o fazem diferente e, por isso mesmo, único.

Essa diminuição também pode ser vista como uma espécie de castração, ao que Carter diz que: “Female castration is an imaginary fact that pervades the whole of men’s attitude towards women and our attitude to ourselves, that transforms women from human beings into wounded creatures who were born to bleed” (CARTER, 1979, p. 26). Parte do que Carter diz, no que se refere à atitude das mulheres para com elas mesmas, talvez seja um tanto polêmico e discutível²³. Portanto, me atenho ao que ela diz em relação aos homens. Pois em “*We, the wolves*”, os homens (exceto por Glen) possuem o intuito de segregar as mulheres a um estado de pura serventia física, descartando-as caso elas não cumpram a função que lhes impuseram. Trata-se, também, de reduzir os espaços que elas podem habitar. Quando não estão sendo usadas no *hall* da irmandade, elas permanecem presas numa espécie de masmorra, sem nada a fazer exceto esperar pelo próximo ritual que colocará a sua vida, e o seu corpo, em risco.

²³ Hera Cook dá um bom panorama em relação a esse livro de Carter: “She [Angela Carter] was commissioned to write *The Sadeian Woman* for the launch of the feminist Virago Press in 1977” (COOK, 2014, p. 938); “Carter constructed female desire as largely passive and responsive to men both in her novels and in this text. Critics responded to this negatively and as if it were purely a function of her imagination” (COOK, 2014, p. 939); “(...) when Carter began making notes for *The Sadeian Woman*, it was possible to look back at a decade and a half during which women increasingly expected to be sexually active outside their roles as mothers and wives, when courting, and to start asking what this meant for women. Carter explained that she chose Sade as the focus for such an enquiry because he claimed ‘rights of free sexuality for women, and... [installed] women as beings of power in his imaginary worlds’” (COOK apud GAMBLE, COOK apud CARTER, 2014, p. 939).

Assim, ocorre uma clara alienação psicológica, física e espacial dessas personagens femininas, castradas por homens que são, na verdade, os próprios castrados.

Mas há espaço também, é claro, para a exaltação da força da personagem feminina:

If you compare the daughter goddesses with these mother goddesses, according to Greek mythology, they are identical with the mother (just as the Son is with the Father). Usually, though, they are a little more human – that is, capable, as Psyche was, of sacrifice and of not simply following an impulse, of the ability to fulfill the task (...), and of judgment, which meant being reflective and restricted and human, more formed and less primitive and chaotic in reaction, but more human and steadfast.

(VON FRANZ, 1993, p. 26)

Embora Kathryn não seja uma deusa, ou a filha de uma deusa, ela divide muito das características apontadas por Von Franz. Ela, por exemplo, não se mostra impulsiva em muitos momentos do roteiro, mas sempre com uma espécie de plano já traçado, mesmo quando não compreende muito bem a floresta feérica em que está. Isso ocorre, além de em outros momentos, quando Kathryn entra na irmandade subterrânea. Lá, ela fica de frente para a porta onde o ritual acontece, mas é aconselhada, pelo *Wolf Boy*, a não abri-la. Kathryn concorda e, a partir disso, traça um novo plano: dar a chave para que as crianças-lobo fujam dali enquanto ela tenta resgatar a irmã. Esse último momento pode ser interpretado como sendo um tanto impulsivo ou irresponsável, mas vale lembrar que a própria Kathryn, antes, já havia indicado que o alce que lhe mostrou a entrada da irmandade buscasse Glen e os lobos. Ou seja, ela sabia que não poderia enfrentar os homens sozinha, mas ao mesmo tempo não podia esperar muito e colocar a vida de Amia, ainda mais, em risco. Nada, portanto, é realizado sem o mínimo de planejamento: no início da história, por exemplo, Kathryn se mostra bem equipada (com barraca, mapa e lanterna) para procurar por sua irmã na floresta e permanecer lá por um espaço de tempo ainda indeterminado. Não há, assim, uma reação caótica ou primitiva por parte da heroína – ela compreende que a única maneira de cumprir a sua tarefa é através do discernimento, de entender o lugar em que está, compreendendo quem são seus aliados e quem são os opositores. “A more balanced attitude”, de acordo com o que diz Von Franz (1993, p. 26).

E tal atitude reflexiva se contrapõe ao comportamento dos integrantes da irmandade, que veem no puro descontrole e no caos a maneira de cumprirem a sua missão. Não há, em outras palavras, um planejamento para alcançarem o que desejam: há apenas um ataque constante, brutal, que não visa um julgamento dessas mesmas atitudes, pois não existe vontade algum de diálogo. Não existe, neles, a humanização que existe em Kathryn.

E, se Kathryn se mostra humana, no sentido lúdico da palavra, ela é automaticamente capaz de se sacrificar por algo ou por alguém. Se não o fosse, como explicar a sua insistência em encontrar a irmã, indo até os subterrâneos da floresta para fazê-lo? Como explicar, também, a preocupação, no diálogo com Olcan, que tem em relação a Glen depois que os dois são separados na batalha com Kraus? Tais características são atributos de uma heroína ou de uma personagem que, futuramente, se descobrirá como tal.

Comentei antes que Kathryn não é uma deusa, nem parente de tal entidade. Ela, todavia, é vista como uma figura única desde que entra no bosque. Pois foi ela a única mulher a não ser capturada pela irmandade de Kraus e, principalmente, a única personagem a descobrir, ou ser levada, ao local onde Olcan mora. Ela, de alguma maneira, torna-se a “escolhida” da floresta. A escolhida para restituir o equilíbrio do lugar.

Uma ideia de Von Franz parece complementar esse conceito: “Before the birth of the hero or heroine, there is often such a long period of sterility; and then the child is born supernaturally”²⁴ (1993, p. 26). Já falei sobre o período de esterilidade que Kathryn interrompe no final da narrativa, por isso vou me ater à segunda parte da fala de Von Franz. À primeira vista, talvez pudéssemos repudiar por completo a parte sobre um “nascimento sobrenatural”. É claro que Kathryn não é fruto de forças ou energias desconhecidas – ela é humana, simples assim. Todavia, me dou o direito de interpretar o que Von Franz escreve de uma maneira um tanto distinta. O primeiro contato que temos com a protagonista ocorre quando ela já está na floresta. Não sabemos de qual cidade ela vem, quem são seus pais ou qual a sua profissão. Ela surge como que abruptamente, colocada em um cenário completamente novo para ela. Poderíamos, talvez indo um pouco longe demais, imaginar que a própria floresta deu luz, ou criou, a nossa protagonista. Ela aparece como que invocada por forças desconhecidas, mas com uma missão clara colocada desde o início. E é essa mesma floresta que, mais tarde, a abraça como um ser único e extraordinário, ajudando-a na sua jornada. Colocada à luz das ideias de Von Franz, tal hipótese não precisa ser completamente descartada, mas incentivada até para futuros leitores ou espectadores.

²⁴ Von Franz compara tal ideia com uma observação sobre o processo criativo: “Put into psychological language, we know that before a time of outstanding activity in the unconscious, there is a tendency toward a long period of complete passivity. It is, for instance, a normal condition in the creative personality that before some new piece of work in art or a scientific idea breaks through, people usually pass through a period of listlessness and depression and waiting; life is stale. If one analyzes them, one sees that the energy is meanwhile accumulating in the unconscious. I remember a time when I felt desperate in this way. Then I dreamed that I was looking at a big railway station where shunting was going on, and new trains were being composed. The dream showed that the energy in the unconscious was readjusting itself (...)” (VON FRANZ, 1993, p. 26).

Sigamos em frente. Conforme coloquei no título desta subseção, existe ainda a ideia de justiça para a nossa heroína. Mas, que tipo de justiça seria essa? Seria uma justiça mais cruel e incisiva, sem meios-termos, ou uma mais racional e, até, misericordiosa? Sobre isso, Von Franz escreve que:

Our laws are based on Roman law and patriarchal mentality, so that we always think of punishment as having to do with the masculine world, and of women as representing the principle of charity and the making of exceptions. (...) According to mythological standards, there is also feminine justice, and a feminine principle of revenge. What would that be, according to the rules of law and punishment as we see them? It would be more individual and personal.

(VON FRANZ, 1993, p. 38)

Embora eu não ache que devemos tomar as palavras de Von Franz como absolutas, até porque ela por vezes compartimenta demais quais características seriam mais femininas, e quais característica seriam mais masculinas, acredito que um pouco do que ela comenta se assimila com Kathryn.

Para isso, tomarei como base, principalmente, uma das últimas cenas do roteiro, quando Kraus, derrotado e prestes a morrer, indica para que Kathryn se aproxime:

Kathy looks back at Kraus. The three wait for him to be gone.

Except, he persists, looking straight at Kathy.

She understands what this evil man wants: he wants her to finish him.

Kathy leaves Glen for an instant and, with knife in hand, walks towards Kraus.

His neck levels with her blade. Kraus glares at it.

And Kathy glares at him one last time:

KATHY

I will leave you for the wolves.

She turns.

And the night seems to engulf them all, briefly before Kincaid's HOWL is heard throughout the woods.

(p. 73)

Esse momento é o que melhor define o conceito de justiça pessoal dentro da história. Kraus, mesmo sem forças, tenta se impor sobre Kathryn ao escolher quem deve matá-lo: é preciso que seja a heroína da história, é preciso manchar a jornada dela através de um ato cruel. Mas Kathryn se recusa, pois ela compreende que tal atitude não diz respeito a quem ela é; tal atitude não justificaria todo o trabalho que ela teve de chegar até aqui. A justiça cruel, sanguinária, não lhe diz respeito. Não é assim que ela se comporta, não é assim que ela,

digamos, resolve as coisas. Kathryn entende que uma decisão assim faz parte do universo selvagem da floresta, onde apenas os lobos e os homens agem dessa forma. Ela é uma forasteira ali, colocada em uma situação que ela nem mesmo escolheu estar.

É claro que Kathryn matar Kraus significaria uma justiça, ou uma vingança, extremamente pessoal: “Foi ele quem raptou e colocou a vida da minha irmã em perigo, então sou eu quem deve mata-lo”, ela poderia pensar. Seria, por que não, uma maneira de balançar a dinâmica entre os dois: uma maldade por outra maldade. Mas a justiça de Kathryn é ainda mais pessoal por ela, exatamente, se recusar a matar Kraus. Por não querer sujar suas mãos, ela dá um toque pessoal a esse ato final: o de escolher como Kraus irá morrer, e quem o matará (no caso, serão Kincaid e seus lobos). Ela se recusa a atender a demanda do vilão, mesmo que tal atitude pudesse, à primeira vista, lhe ser bastante gratificante. Dessa forma, a sua justiça individual se resume a escolher a forma de vingança, de delegar o ato em si a um terceiro. Kathryn também contradiz, ou desfaz, essa ideia (brevemente citada por Von Franz) de que a mulher será sempre responsável pela misericórdia, por fazer uma exceção mesmo para a criatura mais maléfica possível. A nossa protagonista, por sua vez, demonstra uma certa perversão, uma maneira possível de vingança. Perversão, é claro, que nem se compara à apresentada por Kraus e seus companheiros.

Essa maldade masculina, refletida na última atitude do vilão, se alia com a seguinte ideia de Von Franz: “The problem of justice and punishment in the male world is linked up with the idea of “just” laws, and justice means that everybody gets the same punishment for the same sin” (VON FRANZ, 1993, p. 38). Kraus e seus homens não acreditam no conceito de lei, ou talvez acreditem em um que seja conveniente apenas para eles. Para tais homens, não deve haver punição pelas atitudes bárbaras que eles cometem – deve haver punição, ou “justiça”, apenas para as mulheres que dão à luz a crianças-lobo e para as próprias crianças-lobo.

Kraus, entretanto, apresenta um comportamento diferente na cena acima. Ali, ele compreende apenas que, se matou mulheres e crianças, ele também deve morrer, pois a punição deve ser igual ao ato maléfico cometido. A lei, afinal de contas, deve ser igual para todos. Para ele, essa é a única forma de resolver a situação. E o ideal seria, além de tudo, ser assassinado por uma mulher, para coloca-la, digamos assim, em um nível perverso parecido com o dele (o nível de um assassino). É evidente que tal comparação é desmedida e só funciona na lógica do vilão, mas, mesmo assim, Kathryn opta por não exercer tal ato. O que ocorre nesse momento, todavia, é um nivelamento sutil entre os heróis e o vilão: ambos os

lados sabem que a punição pelos crimes não pode ser outro senão a morte. E é isso o que fazem Kincaid e seu lobos:

Kraus is still on his knees, still bleeding and still alive. Glen's axe nailed in his chest.

He raises his eyes just to watch as -

KINCAID AND THREE REMAINING WOLVES

Move with no hurry towards him.

He exchanges a final look with the lord of the wolves. Kincaid's red eyes are resolute and full with pride - you have been defeated. Forever.

The four wolves charge at him at once.

The grey forest seems to shriek as its leader finally falls.

(p. 74)

Tal posicionamento vingativo, ou justiceiro, também está claramente associado a uma ideia de violência. Em “*We, the wolves*”, a maioria dos atuantes exerce o seu poder através de atos brutais, pois lhes parece que essa é a única forma de alcançarem o que desejam (seja raptar mulheres, derrubar um império abusivo ou vingar familiares assassinados). No roteiro, não há espaço, nem lógica, que permita uma modificação da situação que não seja através do embate físico e agressivo, resultando em batalhas sangrentas e excessivas que tomam sempre o primeiro plano da história. A raiva parece ser a única forma de alterar algo que está posto e que não é agradável para todos. A violência, dentro do funcionamento do roteiro, é a única solução para que uma mudança inicie e para que o mal seja destituído do trono em que ele próprio se colocou.

Sobre a raiva, Von Franz diz o seguinte:

When one is in a rage, one feels possessed by the plenitude of life; one has a feeling of completeness and of being one with one's own purpose; one has no further doubts or uncertainties and one feels warmed through. It is like a stove on a cold winter's day!

(VON FRANZ, 1993, p. 64)

Estar raivoso e se sentir, ao mesmo tempo, dono de si, ou ciente do seu propósito, é algo que aparece com certa frequência em “*We, the wolves*”. Pois tanto os lobos, quanto os homens de Kraus, sentem-se mais próximos daquilo que querem ao lutarem uns contra os outros. Ali, embora tenham objetivos distintos, a raiva é um elemento que aproxima esses dois grupos, pois nenhum deles quer abrir mão da única maneira de se imporem uns contra os

outros. Eles não enxergam (talvez porque não exista) outra maneira de modificarem o que desejam modificar, e colocam isso através da violência e do combate corporal.

É claro que há, também, a violência que Kraus e seus homens impõem sobre as mulheres, aprisionadas nos subterrâneos à espera da morte. Ali, além de uma agressão psicológica, ocorre uma agressão física – o abuso. Carter dá a seguinte declaração sobre a violência masculina na ficção:

Novels and movies about warfare use violent death, woundings and mutilations as a form of decoration, butch embroidery upon a male surface. Violence, the convulsive form of the active, male principle, is a matter for men, whose sex gives them the right to inflict pain as a sign of mastery and the masters have the right to wound one another because that only makes us fear them more, that they can give and receive pain like the lords of creation.

(CARTER, 1979, p. 25)

A violência, portanto, está muito ligada a uma ideia (equivocada) de masculinidade. Os homens a usam como uma maneira de se afirmarem, de se colocarem como os mestres que devem ser respeitados; mestres que provam o seu poder e a sua capacidade ao ferir e agredir uns aos outros. Mas, principalmente, ao ferir aqueles que consideram inferiores ou que possuem menos possibilidade de defesa. Se incapazes de se comunicarem para alcançar aquilo que desejam, eles se comunicam através da única ferramenta que possuem (ou que sabem utilizar): a agressão. Em *“We, the wolves”*, tal ideia, conforme mencionei antes, está muito presente em Kraus e seus homens e, em menor escala, em Kincaid e seus lobos. Eles todos, como machos alfas, sabem que absolutamente nada os faz ser mais temidos, pelos seus adversários, do que a violência que exercem.

Carter ainda diz que: “The machine-gun of the gangster can rake as many innocent victims as the writer or film-maker pleases, the policeman can blast as many wrongdoers to extinction as serves to demonstrate the superiority of his institutions” (CARTER, 1979, p. 25). Em meu roteiro, a presença das armas está atrelada, principalmente, à irmandade de Kraus. Tal grupo usa armas de fogo – escopetas, revólveres etc – como forma de impor a sua vontade, demonstrando, como coloca Carter, uma maneira de afirmar a sua pretensa superioridade, ou a pretensa superioridade das suas ideias²⁵. É só através das armas que esses homens executam e reafirmam a sua força e a sua potência.

²⁵ Carter comenta dessa violência masculina ao falar sobre a censura, dizendo que: “ (...) however permissive censorship may be, he will invade the area in which censorship operates most defensibly, that of erotic violence” (CARTER, 1979, p. 25). A autora, portanto, acredita que a censura à violência erótica ocorre pois esse é um tema que se torna bastante desconfortável para a figura masculina. Tal incômodo ocorre pois o homem sabe dessa agressão contínua que a figura feminina sofre, e mostrar isso, mesmo que na ficção, o deixa desorientado exatamente por saber que isso é verdade. Assim, exibir a violência entre homens (seja com metralhadoras,

Glen, apesar de ser um dos heróis, também tem participação ativa no que diz respeito à violência. No início da narrativa, ele carrega um pequeno machado consigo, usando-o para cortar lenha e, quando necessário, para proteger Kathryn dos ataques da irmandade. Até ali, entretanto, ele não demonstra nenhum intuito de usar tal ferramenta de forma agressiva. O faz, apenas, quando não existe outra alternativa – ao contrário de Kraus e seus capangas, que possuem, sempre, o intuito de atacar com balas e pólvora. Assim, poderíamos dizer que Glen inicia a história como uma personagem pacífica que vai, de acordo com as circunstâncias, se transmutando em uma figura mais agressiva. O ápice de tal mudança fica expresso na cena abaixo, que analisarei em seguida:

INT. SMALL WOODEN CHURCH

He moves among the benches, then stops between two of them. Glen starts to push them, making some room for himself.

After he is done, Glen gently removes one of the wooden planks from the floor. Then a second one. And a third one.

From there, he pulls -

AN AXE

The biggest one we have seen him carry so far. Its handle is old and used. The blade does not shine anymore, but it can still chop wood and other hard things.

Glen takes a last look at the big crucifix in the center of the church, then exits it.

(p. 56)

Aqui, ocorre a descoberta (para o leitor) do maior machado que Glen já usou na história. Machado, este, que estava enterrado, escondido no chão de um lugar sagrado para a personagem. Penso que tal arma simboliza, no contexto da história, um resgate, ou uma redescoberta, de Glen em relação ao seu passado. Ao resgatar o machado, ele ao mesmo tempo resgata a presença da sua mulher e da sua filha, ambas assassinadas pela irmandade. Trazer o machado à tona significa, além de fazer as pazes com quem ele foi no passado (e de ter se isolado, passivamente, na floresta, enquanto mulheres eram raptadas pela irmandade),

espadas, lanças etc) parece estar dentro de uma “normalidade”, mas quando essa violência é posta contra as mulheres, ela será censurada exatamente por tocar numa característica que a masculinidade não quer admitir (1979).

Também de acordo com Carter, essa violência é usada pelas instituições para mostrarem a sua superioridade, e vai além: “It suggests, furthermore, that male political dominance might be less a matter of moral superiority than of crude brute force and this would remove a degree of glamour from the dominance itself” (CARTER, 1979, p. 26).

significa, também, abraçar a possibilidade real de vingar seus entes queridos. É aqui que Glen compreende, em toda a sua completude, que a hora da mudança enfim chegou, e que cabe a ele ajuda-la a acontecer. Glen, portanto, dá uma nova significação ao machado e a ele próprio.

Mas é a partir desse momento, também, que ele abraça toda a sua violência interna e a externaliza. Ter, em mãos, uma arma mais mortal o capacita, digamos assim, a se impor de maneira mais contundente contra os seus inimigos. Pois é importante notar que, só a partir dali, Glen de fato mata os seus adversários, a começar com os homens de Kraus na entrada da irmandade. Antes de redescobrir o machado, Glen havia entrado em embate apenas com Kraus, mas sem, evidentemente, mata-lo. O machado, portanto, poderia ser visto como o transmissor de toda a violência masculina que Glen claramente possuía dentro de si, mas que estava adormecida e inerte da mesma maneira que ele.

Glen está ciente do que desenterrar o machado significa, pois, antes de sair da igreja, ele olha para a grande cruz na parede. Em tal momento (além de se lembrar da mulher e da filha, talvez), Glen parece pedir a autorização, ou o consentimento, de uma entidade maior. Com isso, ele faz paz consigo mesmo e compreende o caminho violento que irá tomar até o final da história.

3.4.3 Glen, Kathryn e a floresta

Para fechar a última parte do ensaio, farei uma comparação entre as diferentes funções que Glen e Kathryn assumem durante a trama de *“We, the wolves”*. Reitero, mais uma vez, que tais aproximações por vezes se conectarão diretamente com o que diz Von Franz, e por outras vezes apenas se afastarão.

Na página 97 de *“The Feminine in Fairy Tales”*, Von Franz discorre sobre a floresta, elemento essencial em meu roteiro:

The forest would be the place of unconventional inner life, in the deepest sense of the word. Living in the forest would mean sinking into one's innermost nature and finding out what it feels like. Vegetation symbolizes spontaneous life and offers healing to the woman destroyed by a negative animus or negative mother complex.
(VON FRANZ, 1993, p. 97)

Este argumento, para mim, se assemelha muito com aquilo que Glen procurou quando decidiu se isolar do resto dos homens. Traumatizado pela sua perda, Glen não quis desafiar ou lutar contra a irmandade de Kraus, apenas se escondeu passivamente dentro da floresta,

desinteressado em buscar qualquer novo sentido para a sua existência. Ele, assim, buscou por uma vida mais internalizada, guardando toda a sua frustração e raiva e raramente deixando-as sair. Seu dia a dia, antes da chegada de Kathryn, se resumia a interagir com a natureza e por vezes com os lobos, mas nada além disso. Tratava-se, é claro, de uma existência em negação: “To retire into the forest would be to accept loneliness consciously, and not to try to make relationships with good will, for that is not the real thing” (VON FRANZ, 1993, p. 97). Glen, portanto, não procura por um entendimento no bosque, pois ele sabe que nenhum esclarecimento, ou nenhuma nova perspectiva de vida, virá dali; o que ele deseja é, simplesmente, estar só, longe de quaisquer conflitos ou problemas. Assim, quando Glen nos é apresentado, ele vive em um claro estado de apatia.

Por outro lado, é nesse mesmo cenário que a sua vida se transforma mais uma vez. E isso se dá graças, é claro, à chegada de Kathryn. É ela a responsável por tirá-lo da inércia; é ela quem pede que ele a ajude a encontrar a irmã e, ao ouvir uma recusa, insiste que não irá embora da floresta antes de encontrá-la. Tudo isso cria, conseqüentemente, um despertar em Glen – sendo a alucinação, ou a visita, que ele recebe da filha o “empurrão final” para tal atitude. Logo, embora a floresta não seja a responsável direta pela mudança de Glen, ele só é capaz de agarrar tal transformação por estar ali, ainda naquela mesma floresta – “But the forest is the place where things begin to turn and grow again; it is a healing regression” (VON FRANZ, 1993, p. 97). Essa regressão visando a cura é o que Glen talvez tenha buscado sem saber, aceitando o tempo que fosse necessário para atingi-la; e o tempo se mostrou, de fato, bastante longo: foram necessários vários anos até que Kathryn cruzasse o seu caminho e lhe direcionasse até a cura.

Para Kathryn, por outro lado, e ao contrário do que diz Von Franz, a floresta não possui um aspecto de cura. Kathryn é, antes de mais nada, auxiliada pela floresta a encontrar Amia, mas a heroína não está ali para se isolar, e muito menos está em busca de uma vida mais tranquila. A relação de Kathryn com o bosque é ativa, de busca por mudança, enquanto a de Glen é uma de passividade, de esperar que algo mude em sua vida sem que ele precise, necessariamente, fazer algum esforço muito grande. Além disso, Kathryn também é capaz de remodelar a floresta e as suas funções, quebrando o *status quo* imposto pelos homens de Kraus. A heroína está ali só de passagem, em uma missão; mas essa passagem, mesmo que breve, é forte o suficiente para alterar tudo aquilo que Glen já achava estar estático e sem possibilidade de mudança. Kathryn, portanto, entrega a Glen um novo ambiente e uma nova possibilidade de vida.

Os lobos, é claro, também desempenham um papel importante na vida reclusa e espiritual de Glen. Para Von Franz, “One could say that that is the typical experience of the hermit – the animals make friends with him and bring him to the inner spiritual life” (VON FRANZ, 1993, p. 98). A convivência de Glen com os lobos, portanto, o auxilia a se conectar, cada vez mais, com a floresta em que vive. Ele não enxerga o bosque apenas a partir de suas características estáticas – as árvores, os galhos, o solo etc –, mas também através do movimento físico de Kincaid e de sua alcateia. Esse pacto velado, de que ele e o grupo de lobos querem bem um do outro, se coloca desde o início do roteiro, quando Glen e um lobo cinzento parecem se olhar de forma familiar, como se pudessem comunicar-se sem grandes dificuldades. Mais tarde, é aos lobos que Glen recorre para que Kathryn fique segura e longe da irmandade de Kraus. O conhecimento que Glen tem da floresta, portanto, vem tanto da sua facilidade em caminhar e se orientar por ela quanto da amizade que possui com os lobos. A sua conexão espiritual, e mental, é muito maior com os lobos do que com outros humanos.

Ao analisar a história “*The Girl without Hands*”, dos Irmãos Grimm, em certo momento Von Franz comenta que a heroína encontra a sua própria experiência espiritual: “She has first to reach the zero point and then in complete loneliness find her own spiritual experience, which would be personified by the angel” (VON FRANZ, 1993, p. 98). Se não igual, a experiência de Kathryn com Olcan é bem similar com a de tal heroína.

O grande ponto de mudança para a protagonista de “*We, the wolves*” vem quando ela é separada de Glen e encontra Olcan na parte mais isolada e desconhecida do bosque. É só a partir dali que ela, de fato, entende todo o contexto que envolve os lobos e os homens, e de como deve proceder a partir de então. Mas, mais do que isso, é com Olcan que Kathryn experimenta uma regressão com a natureza, enquanto ele colhe ervas e lhe explica que os animais do bosque a ajudarão a encontrar o local onde sua irmã é mantida prisioneira. Ali, há um momento de pausa na jornada de Kathryn, um interlúdio reflexivo, onde ela adquire conhecimento e, digamos assim, também as habilidades necessárias para seguir seu caminho (vale lembrar, ainda, que Olcan lhe presenteia com uma faca e uma pequena bolsa onde ela guarda uma erva regeneradora). Apesar de não ser um momento de total solidão para Kathryn, trata-se, pelo menos, de um momento onde ela alcança o tal ponto zero, sendo capaz, logo em seguida, de retomar a sua missão de uma maneira ainda mais determinada e confiante. Tal confiança vem, principalmente, pois ela está equipada com um conhecimento que ela não possuía previamente.

Esse isolamento, por estar longe dos lobos e longe de Kraus, é, evidentemente, proporcionado também por Olcan, que nesse sentido representa o anjo da história analisada por Von Franz. Ele surge em meio à névoa e convida a nossa protagonista para o seu esconderijo, onde lhe revela tudo que ela necessita saber. Além de um sábio, ele é um mensageiro que parece aguardar pela chegada de Kathryn:

That's why, for instance, most of the really good primitive medicine men do not advertise their activity. They have no therapeutic enthusiasm and do not poke into evil, or go about telling people they should go into treatment. They prefer to confine themselves to the evil with which they are actually faced. Only if somebody persecuted by evil comes and asks for help do they unwillingly consent, which shows that they are much more aware of the dangerous living reality of evil and that one should not take on oneself more than is absolutely necessary.

(VON FRANZ, 1993, p. 201)

Olcan, apesar de consentir em ajudar Kathryn, o faz de uma maneira um tanto passiva. Ele estava como que à sua espera, sem ter feito nenhum movimento para chegar até ela. A aceitação e o entendimento, entre os dois, se dá apenas porque Kathryn ali está, mesmo que devido a um pequeno acidente. Tal ideia de Von Franz, me parece, também pode ser alinhada com Glen. Apesar de ele não ser um homem da medicina, Glen é alguém que se colocou nos confins da floresta, longe de tudo e de todos. Quando Kathryn aparece, ele hesita em ajuda-la, mesmo sabendo que ela corre perigo. Essa hesitação inicial se dá, é claro, por Glen conhecer de perto esse mal que ronda a floresta, e prefere não mexer com ele.

Por isso, é interessante notar que os dois homens bondosos de "*We, the wolves*" são figuras bastante passivas, pelo menos até certo momento da trama. Eles, num momento inicial, se colocam longe da batalha, longe do conflito: não há nada para eles ali, nada que lhes possa trazer algo de positivo. Já os homens malévolos são, muito pelo contrário, ativos e decididos. Logo, a única possibilidade de mudança vem através das mãos da figura feminina, que, desde o início da trama, se mostra bastante firme em suas intenções.

É verdade, entretanto, que Kathryn se coloca um pouco passiva em alguns momentos. Primeiro, quando Glen recomenda que eles acompanhem os lobos até o seu esconderijo; depois, quando Olcan lhe informa tudo o que ocorre na floresta, sem que Kathryn tenha que descobrir isso por conta própria. Mesmo assim, acredito que ela se mostra bem mais ativa do que passiva ao longo da narrativa. Essa inversão de papéis, ou de valores, contradiz bastante o que Von Franz explicita a seguir (e que já mencionei anteriormente):

If we sum up the three fairy tales we have looked at so far, it is typical for all these heroines to live isolated in nature. (...) This is a very frequent motif, and being excluded from life for many years seems to me typically to illustrate a problem of feminine psychology. From the outside it looks like complete stagnation, but in reality it is a time of initiation and incubation when a deep inner split is cured and

inner problems solved. This motif forms a contrast to the more active quest of the male hero, who has to go into the Beyond and try to slay the monster, or find the treasure, or the bride. Usually he has to make more of a journey and accomplish some deed instead of just staying out of life. There seems to be a typical difference between the masculine and feminine principles. The unconscious is experienced as isolation by the heroine, and afterward comes the return to life.

(VON FRANZ, 1993, p. 106)

Permanecer afastado da vida, em primeiro lugar, é algo que se encaixa bem mais com Glen do que com Kathryn. Pois, conforme já vimos antes, é ele a personagem que está, voluntariamente, abrindo mão de uma existência mais ativa. Mesmo que não espere, necessariamente, ser resgatado, Glen também não toma nenhuma atitude para sair do seu estado de apatia. E tal estado só é quebrado graças à atitude mais incisiva de Kathryn, que o tira da letargia e o incentiva a ajuda-la em sua busca. Em “*We, the wolves*”, portanto, não é a figura masculina que vem salvar a figura feminina, mas o contrário.

É verdade, entretanto, que mais para o final da história, quando Kathryn é mantida prisioneira dentro da irmandade, que a sua salvação vem na figura de Glen e dos lobos (todos machos) que invadem o hall onde o ritual está acontecendo. Essa cena pode ser interpretada, é claro, como o clichê do homem que salva a princesa indefesa, e acho correto vê-la dessa maneira, pelo menos até certo ponto. Por outro lado, a entrada dos “salvadores” de Kathryn só é possível graças ao plano que ela elaborou anteriormente ao entregar a chave do esconderijo para o *Wolf Boy*. Mesmo ali, portanto, Kathryn não desempenha o papel da espera, da figura passiva que apenas torce para ser resgatada.

Ir até o além e derrotar o monstro também é uma missão que Kathryn assume de maneira muito mais natural do que Glen. Desde o início da trama, fica clara a intenção da heroína em encontrar a sua irmã, e nada parece ser perigoso o suficiente para afastá-la de tal vontade. É a convicção de Kathryn, e a sua atitude sempre direcionada para frente, que coloca a história, e as outras personagens, em movimento, mesmo que ela, por vezes, precise do auxílio dos outros para fazê-lo. Isso não significa, todavia, que Glen não possua uma missão; pelo contrário: a vontade de vingar seus entes queridos está dentro dele, mas ele nega tal jornada insistentemente, talvez por falta de força ou de incentivo. Esse tempo de espera parece, curiosamente, ser o tempo que ele tanto necessitava para se fortalecer internamente e decidir voltar à ativa. E tal intervalo em sua vida só é quebrado quando da chegada de Kathryn. Pois é ela que transforma, também, o “tempo” de Glen. De um homem que passava seus dias vagando pela floresta e cortando lenha, ele passa a viver uma aventura extrema em alguns dias, trazendo um novo dinamismo para a sua vida.

Terminar uma jornada e alcançar algo, conforme diz Von Franz, se conecta, sem dúvida alguma, com a curva dramática de Kathryn ao longo de *“We, the wolves”*. Mas tal característica também se apresenta em Glen, apesar do estado passivo em que ele inicia a história. É graças a essa evolução, a essa negação da zona de conforto, que ele consegue, enfim, vingar a sua mulher e a sua filha e iniciar uma nova vida na floresta que ele tão bem conhece.

Antes, comentei que Kraus e a sua irmandade representam homens ativos, distanciados da passividade de Olcan e da passividade inicial de Glen. Em comum, o grupo de vilões e o nosso protagonista dividem uma característica: ambos são caçadores. Mas Glen utiliza a floresta como sustento para a sua vida: é dali que ele retira mantimentos e utensílios (comida e lenha, respectivamente). Ele demonstra um respeito com o bosque, usando dele apenas aquilo de que necessita muito, e nada mais. A corja de Kraus, pelo contrário, representa a união de vis caçadores: eles perscrutam a floresta atrás de mulheres que possam sequestrar e abusar; não há respeito com elas assim como não há respeito com a floresta que as abriga:

To an active hunter, the wood, or the sea, with their animals, is a simile for the woman; he penetrates nature and enters it and gets nourishment there. He needs, of course, charm and luck, but in the penetration of the hunting ground he has the feeling of active life.

(VON FRANZ, 1993, p. 122)

Essa invasão da floresta, e essa invasão das mulheres, dá para Kraus e seus homens a sensação de atividade, de que eles estão cumprindo com aquilo que é o seu objetivo maior. Eles alcançam a violência e a transgressão que acreditam que os define como homens, e por isso cometem tais crimes repetidas vezes. A floresta, para eles, nada mais é do que um local de caça, da busca por presas, e a violência contra as mulheres nada mais é do que algo banal, um estágio necessário para manterem o seu império no bosque.

Sobre isso, a seguinte declaração de Von Franz é bastante esclarecedora: “In general, ruling persons in fairy tales represent dominants of collective consciousness, and the heroes are often princes or poor peasant people” (VON FRANZ, 1993, p. 165). Em *“We, the wolves”*, as pessoas que “ditam as regras” são, é claro, o grupo de Kraus, já que os outros habitantes da floresta, em sua maioria, vivem a sua vida a partir das imposições e atividades desses vilões. Mas, quem esse mesmo grupo poderia representar, a partir de uma ideia de dominantes de uma consciência coletiva? Parece-me que a relação mais direta seria com

grupos masculinos conservadores, que se negam a abrir mão do seu domínio em prol de uma evolução social mais abrangente e inclusiva.

Pois o grupo de Kraus não está interessado em dividir o seu espaço com outros grupos, e muito menos pensa em incluir seres que sejam diferentes daquele que eles enxergam como “normais”; normalidade, essa, que é apenas um conceito abstrato e colocado dentro de uma padronização criada por eles mesmos. Eles utilizam todo o seu poder apenas para proveito próprio, e abrir mão desse mesmo poder significaria perder o lugar privilegiado que possuem. Além disso, afastam ou aniquilam qualquer um, ou qualquer uma, que ouse ameaçar ou questionar os seus métodos; “toda rebeldia será tratada com violência”, eles querem dizer através dos seus atos físicos maléficos. “Esse é o nosso lugar, e que ninguém ouse tirá-lo de nós” é a mensagem que parece ecoar nos *halls* subterrâneos da irmandade.

Para concluir, Angela Carter discorre a respeito das personagens masculinas de Sade:

The great men in his novels, the statesmen, the princes, the popes, are the cruellest by far and their sexual voracity is a kind of pure destructiveness; they would like to fuck the world and fucking, for them, is the enforcement of annihilation.

(CARTER, 1979, p. 30)

Assim, o mesmo vale para Kraus e o seu bando: o poder deles apenas potencializa a sua maldade e, com esse poder, eles só querem saber de destruir aquilo que os rodeia e que não tem serventia alguma para eles. Raptar e abusar também significa destruir as mulheres que eles mantêm prisioneiras, significa aniquilar a floresta em que vivem e a ética que se opõe às atitudes deles. A voracidade sexual deles se compara, apenas, à voracidade destruidora e violenta que possuem, pois nada que é vivo pode passar incólume pelas suas mãos; tudo deve ser agredido ou destruído. Eles não aceitam nenhuma lei que se oponha a eles, seja vinda de um humano ou de um animal.

Tal vontade de destruição também é simbolizada quando Kraus exige que Kathryn o mate. Posto que o seu império foi enfim derrubado, ele não tem interesse algum em continuar vivo ou se tornar prisioneiro daqueles que o derrotaram. A aniquilação deve ser completa, não pode haver nenhuma recordação do seu fracasso. A destruição não aceita um meio termo, ela deve ser completa. Esse virar de costas para a vida também é uma clara negação da derrota: se tudo o que ele criou foi abaixo, então a própria vida dele também deve ir.

4. CONCLUSÃO

Os quatro anos de doutorado, que agora se encerram, foram imprescindíveis para o desenvolvimento e o aprofundamento de “*We, the wolves*”. Se não fosse pelo ambiente rico, de troca de ideias, de criatividade e de ensino que é a universidade, eu teria encontrado, sem dúvida, muito mais dificuldades e barreiras para concluir o roteiro e, conseqüentemente, para refletir sobre ele teoricamente. A abertura proporcionada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de Escrita Criativa, deu-me um suporte necessário para que eu desenvolvesse a obra de acordo com o meu ritmo e o meu tempo, sendo sempre apoiado por professores, colegas e amigos

Ao longo deste trabalho, e desta vasta jornada criativa e analítica, pude me debruçar sobre inúmeros aspectos que constituem o fazer ficcional e de que forma ele se relaciona com a reflexão teórica. O meu intuito, portanto, foi sempre o de aproximar ambos os lados do trabalho da forma mais interessante, profunda e sincera possível. Em outras palavras, todas as análises que propus foram realizadas a partir de uma clara, e possível, conexão entre o roteiro e as teorias que decidi utilizar.

É evidente que muitos outros caminhos, além daqueles que escolhi, teriam sido possíveis. Eu, entretanto, optei por aqueles que considerei mais ricos ou diferenciados, tendo em mente que a bússola para tal empreitada seria, sempre, a parte ficcional da tese, pois é a partir dela que nasce a reflexão teórica presente no ensaio intitulado “Entre animais ferozes e irmandades do mal”. Ou seja, os aspectos que dizem respeito à estrutura, às personagens, à ambientação e a quaisquer outros elementos do meu roteiro foram o que iluminaram o caminho para as escolhas teóricas que fiz.

Não busquei, portanto, desenvolver uma ampla teoria sobre um determinado assunto apenas, mas criar, pelo contrário, uma teoria do meu próprio roteiro. Teoria, esta, que deveria ser, ao mesmo tempo, ampla e pontual, precisa e abrangente. Para tanto, foi necessário escavar o próprio material ficcional que eu possuía para, então, colocá-lo em uma nova luz e desmontar toda a sua estrutura, símbolos e personagens. Tais ferramentas, partes essenciais na criação ficcional, se mostraram cheias de significados e possibilidades, como é possível perceber, principalmente, nas duas seções finais do ensaio teórico – “Os elementos horríficos de *We, the wolves*” e “Os elementos feéricos de *We, the wolves*”. Nestes, foi possível ora me aproximar das teorias utilizadas, e ora me afastar das mesmas teorias.

Tal exercício, ao meu ver, é essencial e bastante necessário dentro de uma tese de doutorado. É preciso criar um parentesco e uma comodidade com as ideias a serem

emprestadas, e aplicadas, ao trabalho, mas é necessário, também, possibilitar um afastamento e, até, um questionamento a respeito de tais ideias. Tal procedimento não limita o trabalho realizado; ele apenas o engrandece.

Por isso, tenho certeza de que as minhas pequenas ressalvas com a teoria de Noël Carroll, por exemplo, não soaram arrogantes ou descuidadas. Pelo contrário: o intuito, ali, foi o de expandir o escopo e as possibilidades da filosofia de Carroll, muitas vezes questionando-a e exemplificando que, por vezes, tal filosofia necessitava de uma adaptação para se encaixar de maneira mais justificável e poderosa com o roteiro de *“We, the wolves”*. Quase na mesma proporção, as ideias de Marie-Louise Von Franz, essenciais para entender um pouco da personagem de Kathryn e dos elementos de contos de fadas presentes em meu roteiro, também foi, por vezes, questionado por mim. Tal procedimento, reitero, não é sinônimo de descrença, mas, na verdade, de sinceridade. Sinceridade, é claro, com o meu trabalho. Pois, embora eu perceba um enorme diálogo entre a teoria de Von Franz e o meu *script*, algumas ideias da autora não se encaixaram, de forma tão singular, com a narrativa que desenvolvi.

No que diz respeito à teoria de Carroll, o conceito que ele utiliza para desenvolver a figura do “monstro” é, sem dúvida, aquela que mais questiono. Isso não quer dizer, entretanto, que eu discorde completamente do autor; significa, apenas, que, durante a escrita do ensaio, percebi uma necessidade de me afastar de tal ideia um tanto estanque.

Já na teoria de Von Franz, questiono a ideia, já bastante difundida, de que a figura feminina nos contos de fadas está sempre inerte e à espera de uma personagem masculina para salvá-la. Embora isso seja recorrente em tais histórias, em *“We, the wolves”* ocorre o oposto, pois é Kathryn quem tira Glen da sua apatia e o ajuda a se tornar mais ativo. Portanto, por ter um exemplo bastante concreto e contrário a tal teoria, em meu roteiro, decidi, mais uma vez, expandir e questionar o ponto de vista da autora que utilizei, possibilitando, mais uma vez, um alargamento dessa mesma teoria.

Era meu papel, portanto, apresentar tais afastamentos e, conseqüentemente, repensá-los para que eles melhor se conectassem com *“We, the wolves”*. Neste aspecto, é interessante pontuar que o texto ficcional propiciou uma mudança no texto teórico, alterando as suas significações e possibilitando uma abertura maior para a atualização de tais ideias.

Já na primeira seção do ensaio, quando argumento sobre o estilo dentro de um roteiro de cinema, tais afastamentos pontuais não foram tão necessários. Tal seção, como se pôde perceber, tratava o assunto de uma forma um pouco mais técnica, pelo menos em alguns momentos, e não foi necessário, portanto, questionar a teoria que ali utilizei. Mas, da mesma forma que nos capítulos posteriores, muito da explanação que desenvolvi foi embasada nas

características constituintes do meu roteiro; neste caso, é claro, as características levantadas foram aquelas que diziam menos respeito ao conteúdo da história (como personagens e estrutura) e mais à técnica de escrita que apliquei ao texto. Todavia, e como já expliquei em outros momentos deste trabalho, tal opção estilística se deu, e muito, graças ao tipo de narrativa que eu estava desenvolvendo. Em outras palavras, o estilo presente na redação de “*We, the wolves*” surgiu, e foi apenas possível, por se tratar de uma história que aceitava tal virtuosismo e por ser, principalmente, uma trama não-realista, com toques e adereços que lembram, em vários momentos, narrativas horríficas e contos de fadas.

Ao enxergar, agora, o roteiro de “*We, the wolves*” com um distanciamento mais crítico, percebo também o quão aberto para interpretações e possibilidades ele se tornou. É evidente, também, que nenhuma dessas possibilidades foi planejada visando o desenvolvimento do ensaio teórico. Pelo contrário: desde o início, o meu intuito foi o de deixar o desenrolar criativo ser o mais espontâneo e desenvolto possível. Em outras palavras, não escrevi o roteiro já buscando incluir possíveis movimentos teóricos ou ideias isoladas de algum autor ou autora. Eu desejei, desde o início da redação da tese como um todo, que o material ficcional atraísse o material teórico apenas quando o primeiro estivesse finalizado, para daí, sim, conectá-los de uma forma analiticamente mais profunda.

Ou seja, eu não tinha muita ideia de qual caminho teórico seguir quando finalizasse o roteiro. Sabia, apenas, que algumas influências – como Angela Carter, Walter Hill, Stephen King e Justin Marks – estariam, obrigatoriamente, presentes no ensaio; entretanto, o viés teórico que eu usaria ainda não estava tão claro para mim. Simultaneamente, o roteiro de “*We, the wolves*” também se revelava aos poucos para mim. Foi apenas durante o seu processo de escrita que vários dos elementos e personagens, hoje presentes na atual versão da história, se apresentaram para mim. Mesmo com tal espontaneidade, eu tinha convicção de que o alinhamento entre a parte ficcional e a parte teórica seria possível, bastava que eu enxergasse o meu roteiro de uma maneira bastante objetiva e, até, crítica.

Eu deveria saber quais teorias melhor se encaixariam com a minha história, e utilizar até aquelas com as quais eu precisasse criar certos afastamentos ou transmutações de ideias. O que eu queria, antes de tudo, era um exercício teórico que não analisasse o meu roteiro de maneira extremamente analítica e objetiva, mas que possibilitasse um diálogo entre as duas partes, apontado possíveis fraquezas nas teorias que eu utilizasse e também, é claro, no roteiro que eu havia escrito. Tais discordâncias tornariam o exercício analítico ainda mais rico, possibilitando, como já mencionei antes, que eu criasse uma teoria *do meu* roteiro, tornando-o a base de sustentação de todas as ideias que introduzi no texto reflexivo.

Um exemplo que comprova tal ideia é o de designar “*We, the wolves*” como um “conto de fadas sombrio”. Foi apenas em determinado momento da escrita do roteiro que eu percebi o quão enriquecedor seria analisar o *script* a partir de tal ponto de vista: considera-lo como uma espécie de conto de fadas, e de que forma eu havia implementado tais ferramentas na narrativa que criei. Isso, conseqüentemente, me levou, também, a buscar alguma sustentação na teoria do já mencionado Noël Carroll, autor que me auxiliou a desvendar um pouco mais do termo com o qual decidi classificar o meu trabalho ficcional.

Portanto, optei por utilizar teorias que, de fato, fossem possíveis de ser encaixadas com o material ficcional, sem forçar uma aproximação que soaria falsa ou pouco produtiva. Reitero que todas as ideias e percepções desenvolvidas ao longo deste trabalho foram pensadas, e aplicadas sempre com a certeza de que elas, de fato, eram lógicas e críveis quando aproximadas do roteiro de longa-metragem previamente criado.

Concluído este imenso e recompensador ciclo, estendo meu agradecimentos, mais uma vez, a todos e a todas que me acompanharam nestes quatro anos de leitura, estudo, criação e docência.

Muito obrigado pela leitura.

REFERÊNCIAS

- ALESSANDRA, Pilar. **The coffee break screenwriter**: writing your script ten minutes at a time. Studio City: Michael Wiese Productions, 2016.
- EVERY, Gillian. **Russian Fairy Tales**. Londres: Alfred A. Knopf, 1995.
- BARTHES, Roland. **A preparação do romance I**: da vida à obra. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **A preparação do romance II**: a obra como vontade. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BESSE, Dawn. The canis-lupus duality: a narrative history of the wolf. **Journal of the European Teacher Education Network**, v. 8, p. 2-8, 2013. Disponível em: http://jeten-online.org/index.php/jeten/article/view/23/pdf_1. Acesso em: 04/04/2018.
- BIERCE, Ambrose. **Ghost and horror stories of Ambrose Bierce**. Nova York: Dover, 1964.
- CARTER, Angela. **The bloody chamber**. Nova York: Penguin, 1993.
- _____. **The bloody chamber**. Londres: Vintage, 2006.
- _____. **The Sadeian woman**: an exercise in cultural history. Londres: Virago Press, 1979.
- CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papirus, 1999.
- CAUSO, Roberto de Sousa. Ambrose Bierce em tradução: “An inhabitant of Carcosa”. **Cadernos de literatura em tradução**, n. 9, p. 209-218, 2008. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/clt/article/viewFile/49454/53533>. Acesso em: 04/04/2018.
- COOK, Hera. Angela Carter’s ‘The Sadeian Woman’ and Female Desire in England 1960-1975. **Women’s History Review**, v. 23, n. 6, p. 938-956, 2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/267104236_Angela_Carter's_'The_Sadeian_Woman'_and_Female_Desire_in_England_1960-1975. Acesso em : 17/08/2019.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ESTEVES, L.F. **O roteiro como gênero literário**: uma análise do discurso narrativo do texto cinematográfico. 2018. Dissertação (mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- FORD, Mary. **The wolf as victim**. Artigo sem data. Disponível em: <http://ojs.uwinnipeg.ca/index.php/ccl-lcj/article/viewFile/1273/840>. Acesso em: 04/04/2018.

FRANZ, Marie-Louise Von. **A interpretação dos contos de fada**. São Paulo: Paulus, 2018.

_____. **The feminine in fairy tales**. Boston: Shambhala, 1993.

GAIMAN, Neil. **Fragile things**. Londres: Headline Review, 2007.

_____. **Instruções**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

_____. **The wolves in the walls**. Nova York: Harper Collins, 2003.

GEERTS, Ronald. 'It's literature I want, Ivo, literature!' Literature as screenplay as literature. Or, how to win a literary prize writing a screenplay. **Journal of Screenwriting**, v. 5, n. 1, p. 125-139, 2014. Disponível em: <https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/josc/2014/00000005/00000001/art00009#>. Acesso em 01/09/2018.

HANSON, Peter e HERMAN, Paul Robert. **Tales from the script: 50 Hollywood screenwriters share their stories**. Nova York: Harper Collins, 2010.

HILL, Walter. **Hard times**. Versão do roteiro sem data.

_____. **The driver**. Versão do roteiro com data de 23/05/1977.

HILL, Walter. **Entrevista com Walter Hill** (excerto). Disponível em: <https://gointothestory.blcklst.com/how-they-write-a-script-walter-hill-71a2828b2f42>. Acesso em: 21/05/2018.

JAMES, Henry. **A arte da ficção**. São Paulo: Imaginário, 1995.

JAMES, P.D. **Segredos do romance policial: história das histórias de detetives**. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

JONES, Karen. Writing the Wolf: Canine Tales and North American Environmental-Literary Tradition. **Environment and History**, n. 17, p. 201-208. Disponível em: <http://www.ingentaconnect.com/content/whp/eh/2011/00000017/00000002/art00003#> Acesso em: 04/04/2018.

LONDON, Jack. **O chamado selvagem**. São Paulo: Hedra 2012.

KING, Stephen. **A hora do lobisomem**. Rio de Janeiro: Suma de Letras, 2017.

_____. **Cujo**. Rio de Janeiro: Suma de Letras, 2016.

_____. **On writing: a memoir of the craft**. Nova York: Scribner, 2010.

KUNKA, Daniel. **Yellowstone falls**. Versão do roteiro com data de 07/04/2014.

LAU, Kimberly J. Erotic infidelities: Angela Carter's Wolf Trilogy. **Marvels e Tales**, Wayne State University, v. 22, n. 1, p. 77-94, 2008. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/247494/pdf>. Acesso em: 04/04/2018.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

MARKS, Justin. **Green Arrow**: escape from supermax. Versão do roteiro com data de 05/03/2008.

RYAN-SAUTOUR, Michelle. The intermedial trajectories of Angela Carter's wolf tales. **Journal of the short story in english**, n. 59, 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/jsse/1322>. Acesso em: 04/04/2018.

SARAIVA, Leandro e CANNITO, Newton. **Manual de roteiro**: ou manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e tv. São Paulo: Conrad, 2004.

SCOTT, Kevin Conroy. **Lições de roteiristas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SMITH, Joseph. **O lobo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: Difel, 2012.

WITTMANN, Leonardo e ROSSI, Alexandre. **O boxeador**. Décimo tratamento do roteiro, sem data.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

ATIRADOR. Direção de Antoine Fuqua. Estados Unidos, Paramount Pictures, 2007.

À ESPERA de um milagre. Direção de Frank Darabont. Estados Unidos, Castle Rock Entertainment, 1999.

A PERSEGUIÇÃO. Direção de Joe Carnahan. Estados Unidos, Open Road Films, 2011.

12 ROUNDS Direção de Renny Harlin. Estados Unidos, Fox Atomic, 2009.

JOGOS VORAZES. Direção de Gary Ross. Estados Unidos, Lionsgate, 2012.

LUTADOR de rua. Direção de Walter Hill. Estados Unidos, Columbia Pictures, 1975.

MOGLI: o menino lobo. Direção de Jon Favreau. Estados Unidos, Fairview Entertainment, 2016.

MULHER-GATO. Direção de Pitof. Estados Unidos, Warner Bros., 2004.

STREET FIGHTER: A lenda de Chun-Li. Direção de Andrzej Bartkowiak. Estados Unidos, Hyde Park Entertainment, 2009.

O INCRÍVEL HULK. Direção de Louis Leterrier. Estados Unidos, Universal Pictures, 2008.

O JULGAMENTO do incrível Hulk. Direção de Bill Bixby. Estados Unidos, Bixby-Brandon Productions, 1989.

OPERAÇÃO Overlord. Direção de Julius Avery. Estados Unidos/ Canadá, Bad Robot, 2018.

TRUE Detective (Temporada 1). Direção de Cary Joji Fukunaga. Estados Unidos, Parliament of Owls, 2014

UMA CARTA de amor. Direção de Luis Mandoki. Estados Unidos, Bel Air Entertainment, 1999.

UM SONHO de liberdade. Direção de Frank Darabont. Estados Unidos, Castle Rock Entertainment, 1994.

VOLCANO: A fúria. Direção de Mick Jackson. Estados Unidos, Twentieth Century Fox, 1997.

WATCHMEN. Direção de Zack Snyder. Estados Unidos, Warner Bros., 2009.