



RELICI
**SHAKESPEARE, DICKENS E DOSTOIEVSKI: UM SUBSTRATO
DRAMATÚRGICO NAS SERIES AUDIOVISUAIS**

*SHAKESPEARE, DICKENS AND DOSTOIEVSKI: A DRAMATURGIC SUBSTRATE
IN THE AUDIOVISUAL SERIES*

Lilian Fleury Dória¹

RESUMO

O artigo analisa relações e intertextualidades entre as obras de Shakespeare, Dickens e Dostoiévski com personagens e estruturas dramáticas das séries audiovisuais. A partir das especificidades do roteiro, da dramaturgia audiovisual, buscam-se exemplos de séries que dialoguem com a filosofia presente nas obras de Shakespeare, Dickens e Dostoiévski.

Palavras-chave: audiovisual, series, literatura, dramaturgia, personagens.

ABSTRACT

The article analyzes relations and intertextualities between the works of Shakespeare, Dickens and Dostoiévski with characters and dramatic structures from the audiovisual series. Based on the specifics of the script, of audiovisual dramaturgy, examples of series are sought that establish a dialogue with the philosophy present in the works of Shakespeare, Dickens and Dostoiévski.

Key Words: audiovisual, series, literature, dramaturgy, characters

LITERATURA E SÉRIES AUDIOVISUAIS

Diante do sucesso das produções audiovisuais em séries produzidas e distribuídas mundialmente, podemos perceber que, além da qualidade das produções, direção e interpretação, salta aos olhos a profundidade dos roteiros.

¹ Universidade do Estado do Paraná. lilianfleurydoria@gmail.com



Na medida em que as séries permitem aos roteiristas um aprofundamento maior nas tramas e personagens, diferentemente das produções cinematográficas de massa, é possível tecer fios de conexão entre a literatura, o teatro e as produções de séries audiovisuais.

Roteiristas contemporâneos escrevem histórias onde encontramos intertextualidades com romances, novelas e peças de teatro, escritas nos séculos XVI, XVII e XIX.

Personagens e tramas de algumas séries trazem como substrato o universo dramático de Shakespeare, Dickens e Dostoiévski. E porquê esses autores? Além da grande produção literária, os três autores, cada um a seu tempo, permearam a sua obra com grandes discussões filosóficas e sociais. Cada um deles compôs um retrato da sua época, com uma visão crítica e com personagens extremamente humanizados, profundos e marcantes.

William Shakespeare (1564-1616), autor de inúmeras tragédias e comédias, foi o maior dramaturgo do teatro renascentista, elizabetano, criador de um painel rico de personagens e tramas que, além do entretenimento, expunha as questões políticas, históricas e sociais. Ator, autor, sócio de uma companhia e de um teatro, Shakespeare criou suas peças para um espaço específico (o palco elizabetano) e para um público heterogêneo e suas peças continuam, até hoje, sendo encenadas e estudadas.

Charles Dickens (1812-1870), romancista inglês, criador de grandes histórias, permeadas de crítica social, humor e dramas pungentes, onde revela um sensível olhar sobre as crianças órfãs, mostrando uma sociedade cruel, particularmente num dos seus primeiros livros *Oliver Twist*. Autor de exuberantes tramas, misturando ação com humor e uma visão arguta dos tipos presentes na sociedade inglesa da sua época, seus personagens são sinceros em seus defeitos, idiossincrasias, perfidez e bondade. A sociedade é exposta em seu cerne, num painel divertido de



RELICI

134

personagens que transitam entre a bandidagem, de pequenos a ardilosos ladrões a crianças perdidas e usadas pelos larápios, além de tipos pitorescos de uma sociedade fundada em classes sociais estratificadas e sem grandes possibilidades de mobilidade social.

Fiódor Dostoiévski (1821-1881) é o maior autor russo, cuja obra permanece como um esteio do pensamento sobre as complexidades do ser humano. A sua obra, ainda hoje, é presente e repercute em todas as línguas. Sua pena descreveu sensações e sentimentos que todos nós vivemos em algum momento da vida, e sua capacidade de mergulhar no inconsciente dos homens e trazer à tona contradições, desejos, sonhos e delírios fez deste escritor uma voz cuja ressonância encontra em cada leitor um apaixonado por sua escrita.

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

Para Bakhtin (2005), “a personagem interessa a Dostoiévski enquanto *ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma*, enquanto posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante.”

Esse substrato dramático advindo de criações de Shakespeare, Dickens e Dostoiévski, é encontrado em várias criações de roteiros para séries audiovisuais contemporâneas.

Ao refletirmos sobre a criação do roteiro e o papel do roteirista, podemos tecer algumas considerações para compreensão dessa presença intertextual e, ao



final desse artigo, apontaremos três exemplos de séries onde se verifica a relação profunda entre literatura, teatro e roteiro audiovisual.

A CONSTRUÇÃO DE IMAGENS E SONS NA ESTRUTURA DO ROTEIRO

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

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

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

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

O papel de um roteirista passa também pela articulação ordenadora da narrativa, pois a busca de um eixo ou de vários eixos dramáticos torna-se essencial para a construção de um texto dramático. Mas esta articulação ordenadora não pode



RELICI

136

restringir o trabalho livre de criação e de imaginação, pois será na fluidez da composição de uma imagética própria que o roteiro se tornará possível de ser filmado e de se tornar uma poética.

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

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

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

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



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

Nesse sistema fechado tudo motiva tudo, o todo as partes, as partes o todo. Só assim se obtém a verossimilhança, sem a qual não seria possível a descarga das emoções pelas próprias emoções suscitadas (catarse), último fim da tragédia (Rosenfeld, 1965). O elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade e infelicidade; mas felicidade ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade.

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

O roteiro implica diálogos e rubricas (indicações cênicas) e a relação que o autor estabelece entre imagens e palavras. O texto dramático é polivalente semanticamente. A linguagem fará a ponte entre o real (sócio-histórico) e o imaginário (território do simbólico). A linguagem atua na junção do simbólico e do imaginário na constituição do real.

O texto dramático pertence ao universo do ficcional, do imaginário. Mas só se realiza efetivamente com a sua instauração na encenação, seja no palco ou no filme ou série. Carrega em si este caráter duplo de literatura e encenação. E é por pertencer a estes dois domínios artísticos que nos aponta tanto para o ficcional em sua plenitude quanto para o real em sua concretude. No texto dramático, no qual o



RELICI

138

diálogo foi, por muito tempo, considerado a essência desta forma de escritura, hoje se pode ressaltar que tudo é texto: diálogos, rubricas, interrupções, pontuações, cortes, rupturas e divisões estruturais. Texto não é somente o que está escrito em forma de diálogo entre os personagens e não necessariamente implica uma possibilidade tipográfica.

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

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

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

Chion (1985) faz também uma distinção importante entre história e narração, o que acontece entre a história propriamente dita e outro nível a que podemos



chamar de narração, que também é chamado de r cita, discurso, constru o dramática, e que concerne   forma como esta história   contada. Michel Chion estabelece uma lista de etapas que devem ser trabalhadas pelos roteiristas: intrigas secundárias, a o, procedimento, pensamento dos personagens, diálogos, cumplicidades, alusões, eufemismos, mensagens, nomes, caráter, acessórios, tempo, dias e noites, montagem – sequência e lugares.

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

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

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

Um roteiro   uma constru o, esclarece Comparato (1983), com cinco etapas preliminares: ideia, palavra, argumento, estrutura e primeiro tratamento. Na primeira etapa começa-se com uma ideia, na segunda etapa nasce a *story-line*, a



RELICI

140

palavra, em que a ideia é expressa numa frase. Na terceira etapa, a *story-line* é desenvolvida, criando um argumento. Na quarta etapa é construída a estrutura, define-se *como* se contará a história e na quinta etapa os personagens são desenvolvidos, criando um roteiro final em primeiro tratamento.

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

E o roteiro traz à tona não só o drama pessoal dos personagens enredados em sua dramaticidade, mas também uma discussão filosófica possível com a utilização de recursos épicos que se estruturam em variações temporais, mudanças de foco narrativo, quebras, elipses e manipulações temporais.

INTERTEXTUALIDADE NA DRAMATURGIA DE SÉRIES AUDIOVISUAIS

Vejamos alguns exemplos marcantes da intertextualidade das obras literárias de Shakespeare, Dickens e Dostoiévski com as séries audiovisuais.

House of Cards

Série de televisão americana, um drama político, criada por Beau Willimon para o serviço de streaming Netflix (2013), é uma adaptação do romance escrito por Michael Dobs e da minissérie britânica criada por Andrew Davies.

Na série, o protagonista Francis Underwood, um político ambicioso, juntamente com sua esposa Claire Underwood, trama a traição e derrubada do presidente dos Estados Unidos da América, criando estratégias para chegar ele próprio à presidência do país. O casal, obstinadamente, planeja e executa golpes



baixos, assassinatos, traições e vilipêndia todo e qualquer obstáculo para alcançar seu objetivo maior.

A série e os personagens principais têm uma relação intrínseca com Macbeth e Lady Macbeth, personagens da tragédia de William Shakespeare.

Macbeth

Macbeth (1603-1607), a mais sombria das tragédias shakespearianas é o substrato dramático que visualizamos na série *House of Cards*. Um substrato dramático porque está presente na profundidade das questões filosóficas que a série traz à tona.

Nas relações intertextuais que os criadores da série estabeleceram com Shakespeare, podemos ressaltar a vontade de mostrar e discutir a ambição desmedida pelo poder, a presença do sangue e da morte nos jogos políticos e os segredos cruéis das manipulações.

Todas essas questões são ancoradas nos dois grandes protagonistas: Frank Underwood e sua mulher Claire, que guardam uma ressonância dos personagens da tragédia de Shakespeare: Macbeth e Lady Macbeth. A relação dos dois casais é fundada num jogo erótico perverso e permeada por frustrações e jogos de dominação. Os personagens e a trama nos fascinam não só pela presença do mal, mas muito mais pela exposição da complexidade dos sentimentos humanos.

A oportunidade política desencadeia tanto em Macbeth quanto em Frank uma sede por mais e mais poder. Nesse oportunismo sedento e ambicioso, os personagens afundam num pântano de emoções, assassinatos e mentiras, tanto na peça quanto na série, cruzando limites éticos e morais, tornando-se, mais e mais, miseravelmente humanos e, portanto, mais instigantes para o público que os assiste. O público, de certa forma, experimenta com as ações dos protagonistas, o gosto do sangue, do poder e da morte. O gosto pérfido e fantástico de comandar uma nação.



RELICI

142

Macbeth sufocou uma revolta, e graças a isso encontra-se muito próximo do trono. Pode tornar-se rei; portanto, deve tornar-se rei. Ele mata o soberano legítimo. Deve matar as testemunhas e os que suspeitam do crime. Deve matar os filhos, e os amigos dos que ele matou (Kott, 2003).

A trama política é fundamental tanto na tragédia quanto na série. O pensamento obsessivo de Macbeth repete-se em Frank Underwood. O desejo do poder torna-se o mote para todas as ações, criminosas ou legais. Os personagens vivem dentro desse pensamento obsessivo, como um pesadelo, lutando obstinadamente pelo poder.

Shakespeare demonstra na sua tragédia como o pesadelo fascina, paralisa e apavora. O crime é uma escolha, uma questão de decisão, uma responsabilidade. Na tragédia, Macbeth mata o rei com suas próprias mãos e na série, Frank mata quem ameaça seu desejo pelo poder, também com as próprias mãos.

“No mundo de Macbeth, o mais obsessivo dos mundos criados por Shakespeare, o assassinato, a ideia do assassinato e o medo do assassinato invadem tudo, afirma Kott.”

Na primeira cena da peça, as bruxas dizem:

- O Bem, o Mal _ é tudo igual. Depressa, na névoa, no ar sujo sumamos!

Em *House of Cards*, acompanhamos o medo de Frank e Claire, a ambição, os assassinatos, a ganância pela manutenção do poder político até as últimas consequências.

Shameless

Série de televisão britânica, criada por Paul Abbot e ambientada em Manchester, exibida em 2004. Baseada na experiência do criador da série que cresceu numa situação semelhante à família Gallagher, protagonistas da série.

A série tem como estrutura dramática uma família disfuncional, com o pai bêbado e drogadito, a mãe ausente e infantilizada e filhos corajosos vencendo o



desafio de crescer e sobreviver numa comunidade pobre, cercados por personagens desajustados. Os filhos, quase órfãos, compoem um painel dramático baseado em Dickens e, pela forte carga dramática, sustentam o seriado e se tornam apaixonantes para os espectadores.

Na série *Shameless*, uma família com sete crianças vive em situação de abandono. Ao dar voz e vida a essas crianças que aprendem rapidamente como sobreviver naquela casa, com pais ausentes e irresponsáveis, ajustando suas vidas às regras sociais vigentes, a série expõe e critica a sociedade atual inglesa com bairros onde famílias vivem na dependência de subsídios governamentais, sem perspectivas de trabalho ou de crescimento pessoal, envolvidos com sexo precoce, drogas, bebidas, tráfico e roubos.

Shameless foi indicada ao prêmio Bafta e, posteriormente, uma versão norte-americana estreou em 2011, tendo ganhado o prêmio Emmy. A comédia dramática, que mostra a cultura britânica de uma população mais desfavorecida, foi aclamada pela crítica na Inglaterra.

Os episódios têm como característica a abertura, com um monólogo de Frank Gallagher, onde o personagem, normalmente bêbado ou drogado, faz uma reflexão sobre as situações dramáticas, aprofundando a visão do bairro, da cidade e das condições sócio-políticas da trama.

Oliver Twist e Grandes Esperanças

Nos dois romances Dickens cria personagens órfãos, vivendo em situações precárias, onde a crueldade dos adultos é amparada por uma sociedade extremamente moralista, fundada em preceitos rígidos, em ambientes onde as crianças não são ouvidas e podem e devem ser castigadas.



RELICI

144

Quando Dickens projeta personagens orfãos, ele expõe as feridas da sociedade inglesa da sua época e mostra o pensamento vivo, angustiado e, ao mesmo tempo, esperançoso, de crianças abandonadas à sua própria sorte.

A ironia presente em todas as novelas de Dickens que sempre tem um olhar humano e complacente com os bandidos, marginais e pequenos assaltantes, está presente na série *Shameless*, onde, com muito humor, somos instados a ver dentro das casas pobres do bairro como as relações se constroem. Não há julgamento moral ou ético, mas sim um olhar enternecido por todas aquelas crianças e adolescentes envolvidos na luta pela sobrevivência.

Oliver Twist (1837), uma das primeiras novelas de Dickens conta a história de um pequeno órfão, vítima de uma sequência de crueldades por parte de funcionários de orfanatos, bandidos e demais personagens. Apesar de todo o calvário, Oliver é um exemplo de bondade e ética.

Grandes Esperanças (1860) é um romance de redenção moral, uma obra da maturidade onde Dickens é extremamente contido e todo o texto está em primeira pessoa. O personagem principal Pip precisa ser sincero o suficiente para ganhar a empatia do leitor, apesar de todas as suas controversas ações, confessando seus defeitos com franqueza e expondo sua vulnerabilidade.

Interessante que em *Shameless*, Frank Gallagher, o personagem principal utiliza o mesmo recurso, iniciando cada episódio com um monólogo, onde expõe suas fragilidades e erros, angariando a simpatia do espectador. Mas, ao contrário de Pip, Frank não busca a redenção moral.

Imbuídos de verdade e sinceridade, os personagens principais da série *Shameless* conquistam a empatia do público que, sem julgá-los, acompanha as aventuras da família disfuncional.



Marcella

Todas as séries de detetives trazem em seus personagens principais a marca dostoiévskiana, são personagens dilacerados por angústias morais, filosóficas e existencialistas.

Um exemplo é a série *Marcella*, cuja personagem principal é estruturada em picos de autodestruição e angústia, numa luta permanente com seus demônios internos.

Série de televisão britânica produzida, escrita e dirigida por Hans Rosenfeldt, o primeiro episódio foi ao ar em 4 de abril de 2016, tendo a atriz Anna Friel recebido o prêmio Emmy Internacional de Melhor Atriz por seu desempenho como Marcella.

A série conta a história de uma detetive aposentada que retorna ao trabalho para investigar uma série de assassinatos com características de um *serial killer* que escapou de ser pego por ela, onze anos antes.

Marcella é uma personagem densa, profundamente angustiada, que, após doze anos de casamento, está se separando. Fatos da vida pessoal da detetive emergem aos poucos durante os episódios, num clima *noir*, com tintas trágicas.

Na composição de personagens de séries de detetives, os autores utilizam situações dramáticas onde o personagem principal encontra-se em desequilíbrio emocional, com dúvidas existenciais e uma ambiguidade frente aos atos criminosos. Ao se aproximarem dos assassinos, os detetives correm o risco de perder a si mesmos, numa luta feroz entre dualidades morais.

Todos esses personagens têm características de personagens dostoiévskianos, como o personagem de *Memórias do Subsolo* e Raskólnikov de *Crime e Castigo*.

O escritor russo foi considerado como o fundador do existencialismo. O autor explora a autodestruição, a humilhação e o assassinato, além de estados



RELICI

146

patológicos que levam ao suicídio, à loucura e ao homicídio. Seus escritos são chamados por isso de romances de ideias.

O Homem do Subsolo e Crime e Castigo

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

A novela *Memórias do Subsolo* é dividida em duas partes, a primeira intitulada *O Subsolo*, em que o personagem se apresenta e expõe suas ideias com uma verborragia cáustica, e na segunda parte *A Propósito da Neve Molhada*, o personagem retoma alguns acontecimentos da sua juventude.

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

Existe uma ambiguidade básica no protagonista da novela. Na nota introdutória, Dostoiévski o descreve como um representante da "geração que vive os seus dias derradeiros". Isto o associaria à ideia do "homem supérfluo". Mas o Homem do Subsolo tem uma posição de filósofo. Construído com um acúmulo de traços negativos, ele é, também, o seu porta-voz no ataque ao racionalismo e à mentalidade positivista (Schnaiderman, 2000). O personagem caracteriza-se como um anti-herói, crítico feroz do desenvolvimento burguês para a Rússia e a estrutura da novela é construída sobre uma confissão que se coloca na expectativa da palavra do



outro. Quando de sua publicação, *Memórias do Subsolo* não despertou muito interesse, os críticos da época leram a novela como um panfleto nacionalista. Com o passar do tempo, a crítica literária russa e ocidental começa a analisar esta novela, percebendo nela a fundamentação do niilismo e do anarquismo que se concretizaria na filosofia de Nietzsche. Dostoiévski rompe com o padrão corrente da ficção do século XIX com esta novela cheia de sarcasmo e crítica.

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

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

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

Crime e Castigo (1866) é considerado um dos melhores e mais importantes textos de Dostoiévski, pois é nesse romance onde ele consegue, verdadeiramente, discutir até onde vão os limites da autoconsciência. É um romance onde a principal linha de ação – o assassinato em virtude de uma intoxicação ideológica, descreve todas as funestas consequências morais e psíquicas que resultam para o assassino. (Frank, 2003).



RELICI

148

Raskólnikov é o personagem principal que planeja o roubo e, para quem todas as atenções do leitor se voltam ao se questionar exaustivamente sobre seus atos, criando empatia e dúvida sobre o que é certo e o que é errado, moral e legalmente. O leitor encontra-se imerso na consciência de Raskólnikov e tende a identificar-se com seu ponto de vista. (Frank, 2003).

O crime tem justificativa? Somos responsáveis por nossos atos? Somos produtos do caos social ou fruto das nossas escolhas? Até que ponto escolhemos? Até que ponto somos responsáveis por nossos atos?

DIÁLOGOS E INTERTEXTUALIDADES ENTRE LITERATURA E AUDIOVISUAL

O diálogo entre os roteiros de séries audiovisuais com grandes obras da literatura mostra uma rede de intertextualidades, onde encontramos o substrato dramático nas séries de grande sucesso de público e crítica. Essa intertextualidade, como vimos, aponta para reflexões filosóficas, políticas e sociais. Autores de hoje ou de ontem, continuam a se perguntar sobre as questões fundamentais dos seres humanos e das sociedades que construímos.

As séries audiovisuais alcançam um público imenso com a qualidade das produções (fotografia, direção, trilha sonora, figurinos, caracterizações, atores, diretores e todo o corpo de profissionais e funções envolvidas na produção de uma série), fundamentadas em roteiros bem construídos dramaturgicamente.

As imagens irrompem com força e qualidade tecnológica, fundadas em diálogos e intertextualidades com obras literárias, aprofundando e enriquecendo discussões existencialistas e filosóficas.

Sobre a autora: Lilian Fleury Dória é Doutora em Multimeios e Literatura UniCamp; Mestre em Literatura Brasileira UFPR; Graduada em Filosofia e em Arquitetura e Urbanismo. Foi professora do Curso de Artes Cênicas da Faculdade de Artes do Paraná UNESPAR por 30 anos, tendo criado o projeto arquitetônico do Teatro



Laboratório da FAP. Foi diretora de teatro, atriz e produtora. Publicou em 2016 o romance *Encarcerado* pela Editora Giostri, que também foi publicado em e-book pela Editora E-Galáxia.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. 2. ed. Campinas: Papirus, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BESSA-LUÍS, Agustina. **Dostoiévski e a peste emocional**. Portugal, s/d.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1990.

BOULITREAU, Clarice; OLIVEIRA, Cristina; MENDONÇA, Flamarion. Do homem do subsolo até o sujeito do inconsciente. **(IN) finito & DIFERENÇA - Revista de Filosofia Online**, ano IV, n.004, 2010, caderno 01.4. Disponível em: <www.revistadoinfinito.pro.br>. Acesso em: 3 mar. 2011.

CHION, Michel. **Ecrire um scénario**. Paris: Cahiers du cinema-INA, 1985.

COMPARATO, Doc. **Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão**. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1983.

_____. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

DICKENS, Charles. **Grandes Esperanças**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Oliver Twist**. Tradução de Raul Correia.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000 a.



RELICI

150

_____. **Os demônios**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2004 a.

_____. **Crime e castigo**. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2009a.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

_____. **Os exercícios do roteirista**. Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

FRANK, Joseph. **Dostoiévski: Os Anos Milagrosos, 1865-1871**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

HELIODORA, Barbara. **Reflexões Shakespearianas**. Organização de Célia Arns de Miranda e Liana de Camargo Leão. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2004.

HOWARD, David; MABLEY, Edward. **Teoria e prática do roteiro**. São Paulo: Globo, 1995.

KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

PACKARD, William. **The art of screenwriting**. New York, NY: Thunder's Mouth Press, 1987.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: São Paulo, 1965. (Coleção Buriti).

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. **Manual de roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

Shakespeare, William. **Macbeth**. Tradução de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.