



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**



DIEGO LUIZ SILVA GOMES DE ALBUQUERQUE

PROJETO PROBESH:

**Um estudo de ficção científica na dramaturgia da websérie
*Stufana***

Salvador
2013

DIEGO LUIZ SILVA GOMES DE ALBUQUERQUE

PROJETO PROBESH:

**Um estudo de ficção científica na dramaturgia da websérie
*Stufana***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre/Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Catarina Sant'Anna.

Salvador
2013

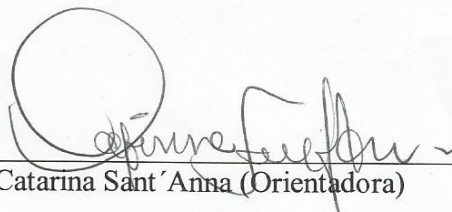
DIEGO LUIZ SILVA GOMES DE ALBUQUERQUE

PROJETO PROBESH: UM ESTUDO DE FICÇÃO CIENTÍFICA NA DRAMATURGIA DA WEBSÉRIE STUFANA

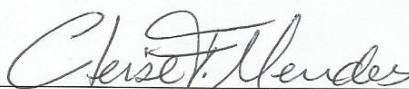
Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 27 de março de 2014.

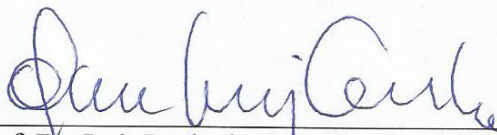
Banca Examinadora



Prof.^a. Dr.^a. Catarina Sant'Anna (Orientadora)



Prof.^a. Dr.^a. Cleise Furtado Mendes (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. Luís Paulo de Carvalho Piassi (USP)

Dedico esse trabalho a minha mãe Aldecy Gomes por todo o apoio, ao meu mestre e amigo Luiz Felipe Botelho pelos ensinamentos e aos meus amigos Danniely Dias e Gildon Oliveira pelo companheirismo.

AGRADECIMENTOS

Chegar ao final de uma jornada é sempre um motivo de satisfação e superação. Agradecer é um modo de homenagear aqueles que fizeram parte dessa grande jornada que é a escrita de uma dissertação. Primeiramente, agradeço a Deus por ter me dado forças para enfrentar todas as dificuldades sejam pessoais ou acadêmicas que me fizeram chegar até o momento do encerramento de mais um ciclo.

Família é a base para toda e qualquer pessoa, por isso agradeço ao meu irmão e primo Marcos Tavares pelo carinho, afeto, apoio, amizade e companheirismo que sempre me acompanharam não só nessa empreitada, mas em todas as jornadas da minha vida.

Aos outros familiares também agradeço por tudo, principalmente pelo estímulo. Às minhas avós Ione Tertuliano (in memoriam) e Georgina Gomes (in memoriam) pela sabedoria e conselhos que me fizeram sempre prosperar. Aos tios e tias Adílson, Aldeny, Assunção (in memoriam), Conceição, Edmari, Edna, Élide (in memoriam), Graça, Ione Pimentel, Jani, Maria e Orestinho (In memoriam) pela presença e apoio sempre constante.

Agradeço imensamente a Bruno Siqueira, pelas orientações no projeto de dissertação, pois sem a sua ajuda não teria conseguido chegar até aqui. Mais que um orientador, é um amigo que guardarei eternamente em meu coração.

A todos os meus amigos que sempre me acompanham em todas as caminhadas, Thaynan Dias, Amanda Torres, Suzane Alves, Milena Fernandes, Mônica Maria, Igor Pimentel, Josevan Souza, Carlos Souza, Suenne Sotero, César Jeansen, Arthur Ribeiro, Gadu Costa, Diogo Lins, Lili Lima, Vinicius Gomes e Wellington Simões por serem os maiores presentes na minha vida.

Pelas etapas mais difíceis, agradeço especialmente a Thiago Azevedo e Vanessa Gomes que compartilharam mesmo a distância, todos os momentos árduos e foram cruciais para o andamento da minha caminhada.

Aos amigos que conheci em Salvador, Emiliano Oliveira, Danielle Penna e Vinícius Lírio pela amizade conquistada. Ao casal Sandra e Paulo Câmara, assim como o seu filho Riller pelo acolhimento mais que confortável. Em especial aos irmãos Carlos Alberto Ferreira, Juan

David Gonzáles Betancur, José Maria Júnior, Mônica Leite, Jackson Silva, agradeço pelo carinho e confiança que tenho até hoje.

Ao Grupo de Estudos de Dramaturgia e Trabalho do Ator que me autorizaram a escrever sobre nosso trabalho. Ana Carolina Miranda, Ana Dulce Pacheco, Eduardo Japiassu, Giordano Castro, Hermínia Mendes, Janaina Gomes, Lili Lima, Kyara Muniz, Márcio Andrade, Regina Medeiros, Ruy Aguiar, Samantha Queiroz, Sofia Abreu, Thai Cavalcanti o meu muito obrigado por mergulhar, mais uma vez, em um trabalho rico e belo. Em especial Elton Rodrigues e Amanda Torres que passaram horas discutindo comigo sobre o andamento do processo.

Agradeço ao Tony Pradines pela revisão da dissertação.

Aos colegas de curso pelas trocas de conhecimento e ideias, principalmente aos dramaturgos João Sanches, Enjolras Oliveira e Luciana Comin pela ajuda nos seminários de pesquisa.

Aos professores do PPGAC pelo ensino e excelente docência, especialmente a Professora Deolinda Vilhena que, mais que uma professora, eu posso considerar uma amiga e conselheira para todas as horas.

A minha orientadora Catarina Sant'Anna pela lição de vida e disciplina e predisposição no decorrer do trabalho. Não há palavras para expressar a gratidão pela sabedoria minuciosa e criteriosa. Muito obrigado!

Mas, por todas estas quero agradecer a Deus, pois nos ajudou a chegar aqui.

*Se o conhecimento pode criar problemas, não é através da
ignorância que podemos solucioná-los.*
Isaac Asimov.

... E eu podia mais do que eu sabia.
Sandy Leah.

ALBUQUERQUE, Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque. **PROJETO PROBESH:** um estudo de ficção científica na dramaturgia da websérie *Stufana*. 2014, 168f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

RESUMO

Em um trabalho integrado, o Grupo de Estudos de Artes Cênicas (Dramaturgia e Trabalho do Ator) do Projeto *TelaTeatro* da Fundação Joaquim Nabuco Recife – PE desenvolveu uma narrativa de ficção científica relatando que, em 1959, uma cidade de cristal, coberta por um domo e aço e vidro, construída no Centro-Oeste brasileiro, tinha o intuito de isolar os habitantes daquela cidade por cinquenta anos a fim de que descobrissem saídas para os problemas que a humanidade enfrentaria no terceiro milênio. Deste modo, é criado por cientistas o projeto PROBESH – Protótipo Prospectivo Biodomo Estufa Humana, mais conhecido como *Stufana* (2009-2012). A série escrita para a internet contém cinco episódios, desdobrado em nove para web, que narram a saída de nove habitantes da cidade para o mundo exterior. De modo a expandir o universo narrativo, houve um sexto episódio – não gravado, convertido em leitura dramática e radionovela, que conta o retorno dos personagens para casa. Para contextualizar a referida série, haverá um panorama sobre o surgimento do gênero no mundo e sua difusão no Brasil, bem com suas raízes históricas, períodos mais importantes, características literárias, estilos e as formas de expansão nos meios de comunicação como o rádio, o cinema, a televisão e a internet. Também haverá uma abordagem sobre a dramaturgia de Luiz Felipe Botelho e as atividades realizadas no Projeto *TelaTeatro* com o objetivo de introduzir o processo de criação de *Stufana*. Deste modo, a presente pesquisa tem por objetivo fazer um estudo de ficção científica na dramaturgia de *Stufana*, a partir da análise dos roteiros da websérie, através do modelo actancial proposto pela pesquisadora francesa Anne Ubersfeld em *Para Ler o Teatro* que servirá como guia as análises a fim de compreender melhor a estrutura textual dos roteiros e outros autores relacionados à narrativa audiovisual. Por se tratar de um estudo de ficção científica, a pesquisa pretende também aprofundar na análise dos roteiros de *Stufana*, a partir de um guia de leitura criado por David Allen em *No Mundo da Ficção Científica* e outros autores ligados ao gênero que ajudarão a nortear as principais temáticas características de uma narrativa de ficção científica.

Palavras-chave: Ficção científica, websérie, dramaturgia.

ALBUQUERQUE, Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque. **PROJETO PROBESH:** um estudo de ficção científica na dramaturgia da websérie *Stufana*. 2014, 168f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

ABSTRACT

In an integrated work , the Study Group for the Performing Arts (Drama and Working Actor) Project *TelaTeatro* of Nabuco Foundation Recife - PE developed a science fiction narrative reporting that , in 1959 , a city of crystal, covered by a dome and steel and glass , built in the Brazilian Midwest , was intended to isolate the inhabitants of that city for fifty years to discover that solutions to the problems that face humanity in the third millennium . Thus is created by scientists PROBESH design - Prototype Prospective Biodomo Human Greenhouse, better known as *Stufana* (2009-2012) . Writing for the internet series contains five episodes unfolded in nine webs, portraying the departure nine inhabitants of the city to the outside world. In order to expand the narrative universe, there was a sixth episode - not recorded, converted into dramatic and soap opera, which features the return of characters for home reading. To contextualize the *Stufana* said series, there will be an overview of the emergence of the genre in the world and its distribution in Brazil, as well as its historical roots , the most important periods , literary characteristics , styles and forms of expansion in the media like radio, cinema, television and the internet . There will also be a discussion of the dramaturgy of Luiz Felipe Botelho and activities undertaken in *TelaTeatro* Project with the objective of introducing the process of creating. Thus, this research aims to make a study of the science fiction drama of *Stufana*, from the analysis of the roadmaps of webseries through actantial model proposed by French researcher Anne Ubersfeld to read in the theater that will serve as a guide analyzes order to better understand the textual structure of scripts and other related audiovisual narrative authors. Because it is a study of science fiction, the research also aims to deepen the analysis of scripts *Stufana*, from a reading guide created by David Allen in *The World of Science Fiction* and other authors related to gender that help to guide the main thematic characteristics of a narrative of science fiction.

Keywords: Fiction , webseries , playwriting.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|-----------|
| <i>Figura 1: Gesto psicológico de Ana Carolina Miranda.....</i> | <i>90</i> |
| <i>Figura 2: Gesto psicológico de Janaína Gomes.....</i> | <i>89</i> |
| <i>Figura 3: Gesto psicológico de Samantha Queiroz.....</i> | <i>93</i> |

LISTA DE SIGLAS

PROBESH – Protótipo Prospectivo Biodomo Estufa Humana.

FC – Ficção Científica.

GED - Grupo de Estudos de Dramaturgia.

GETA – Grupo de Estudos do Trabalho do Ator.

FUNDAJ – Fundação Joaquim Nabuco.

MMP – Massangana Multimídia Produções.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 14 |
| | |
| CAPÍTULO I - VIAGEM AO CENTRO DA FICÇÃO CIENTÍFICA: COMEÇANDO A SITUAR <i>STUFANA</i>..... | 18 |
| 1.1. O nascer de um gênero ou a proto-FC: as polêmicas sobre os percussores da FC e a relação com o gênero utopia..... | 19 |
| 1.2. Os primeiros passos da FC propriamente dita: escritores, fases e avanços editoriais..... | 26 |
| 1.3. O que é Ficção Científica? Conceitos, tipos e temáticas..... | 44 |
| 1.4. A Ficção Científica e os meios de comunicação: rádio, cinema, televisão e internet..... | 51 |
| | |
| CAPÍTULO II – O GÊNERO FC NO BRASIL E O PROJETO TELATEATRO: INTRODUZINDO <i>STUFANA</i>..... | 57 |
| 2.1. A ficção científica no Brasil: as primeiras origens, fases, principais temáticas e as produções no cinema, TV e internet..... | 58 |
| 2.2. O Projeto TelaTeatro: A dramaturgia de Luiz Felipe Botelho e os Grupos de Estudos da FUNDAJ..... | 81 |
| | |
| CAPÍTULO III – ANÁLISE DA DRAMATURGIA DA WEBSÉRIE <i>STUFANA</i>..... | 90 |
| 3.1. <i>Stufana</i> : 1ª etapa de criação – o espaço se abre em entrevista..... | 91 |
| 3.2. <i>Stufana</i> : 2ª etapa de criação – os personagens..... | 98 |
| 3.3. Análise dos cinco roteiros iniciais da websérie <i>Stufana</i> | 104 |
| 3.3.1 Os observadores: análise do primeiro episódio da websérie <i>Stufana</i> | 108 |
| 3.3.2 Céu e Ávana: análise do segundo episódio da websérie <i>Stufana</i> | 118 |
| 3.3.3 Marana/Cora: análise do terceiro episódio da websérie <i>Stufana</i> | 124 |
| 3.3.4 Minussi/Vida: análise do primeiro episódio da websérie <i>Stufana</i> | 129 |
| 3.3.5 Latika/Khassim: análise do primeiro episódio da websérie <i>Stufana</i> | 135 |
| 3.4 Análise do sexto episódio da websérie <i>Stufana</i> | 140 |
| 3.4.1 Análise do sexto episódio não filmado, mas lido em espaço cênico..... | 141 |
| 3.4.2 Análise da adaptação textual do sexto episódio para radionovela..... | 151 |
| 3.5 <i>Stufana</i> : A cidade utópica de cristal e seus ecos míticos-futuristas | 154 |

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 161

REFERÊNCIAS 165

ANEXOS

INTRODUÇÃO

Considerado um dos gêneros mais populares entre os meios de comunicação, a ficção científica vem se firmando ao longo dos séculos, atraindo grandes escritores e fãs interessados por esse tipo de narrativa, visto que a maioria de suas histórias é repleta de cenários futuristas, viagens interplanetárias, culturas alienígenas, dentre outros assuntos ligados ao universo científico. Ainda novo, pois se desenvolve no século XIX, o gênero produziu grandes autores e obras fundamentais para a literatura mundial, desenvolvendo, assim, uma maneira peculiar de escrita que reúne diferentes áreas do conhecimento, como as ciências exatas e humanas. Apesar da grande discussão sobre sua qualidade, escrever ficção científica sempre foi um desafio para os adeptos desse gênero.

Também chamada de literatura de especulação, os escritores de ficção científica – em suas obras – procuravam trazer aos seus leitores diferentes possibilidades dramáticas sobre o enfrentamento do homem ao avanço da tecnologia, como também o futuro a partir do advento de diferentes invenções científicas e tecnológicas. Segundo Roger Bozetto (2007), os textos de FC trazem ao leitor, além do prazer da descoberta, a possibilidade de interagir com o imaginário social de sua época, assim como questioná-la. Deste modo, a FC se torna um dos mais populares gêneros da literatura e do cinema, arrebatando aficionados apaixonados por essas temáticas, dando origem a grupos de discussão, de leituras e, também, de pesquisas que procuram criar e produzir suas próprias histórias.

Com o intuito de produzir uma série ficcional de internet baseada em moldes televisivos e no melodrama, os Grupos de Estudos de Artes Cênicas, Dramaturgia (GED) e Trabalho do Ator (GETA), vinculados ao Projeto TelaTeatro da Fundação Joaquim Nabuco, Recife – PE, coordenados pelo dramaturgo Luiz Felipe Botelho, elegeram a ficção científica para desenvolver uma narrativa centrada em uma hipotética cidade de cristal construída no cerrado brasileiro, onde seus habitantes ficariam isolados por cinquenta anos a fim de descobrir saídas para os problemas que a humanidade enfrentaria no terceiro milênio: assim surge o projeto ficcional PROBESH - Protótipo Prospectivo Biodomo Estufa Humana, conhecido como *Stufana*.

No processo de criação foram desenvolvidos cinco episódios, desdobrados em nove para a internet: narram a saída de nove habitantes para o mundo exterior da cidade artificial de *Stufana* e suas primeiras experiências, dois anos antes da abertura das portas da cidade, em 2007. Além da escrita dos roteiros, participei intensamente exercendo outras funções, tais como: assistente de produção e direção, produtor, ator e figuração, fotógrafo de alguns

episódios, como também na escrita de um diário de campo sobre cada dia de gravação, que foi postado no blog oficial dos grupos. Por falta de recursos financeiros não houve a realização de uma segunda temporada; deste modo, para fechar o ciclo de criação, o coordenador propôs ao grupo de dramaturgia que escrevessem, todos juntos, um roteiro final contando a volta desses heróis para casa, o que resultou em um único episódio que gerou apresentações na forma de leitura dramática e de radionovela.

A construção da narrativa da websérie se desenvolveu através de uma dinâmica de criação entre os grupos, que se dividiu em três etapas: A entrevista, exercício de improvisação, realizado em 2009, em que as portas da cidade foram abertas e o público foi convidado para conversar com alguns habitantes e questionar sobre o projeto da cidade, o modo de vida daquele povoado, entre outros assuntos; a criação dos personagens, desenvolvida pelos atores, e a construção dos roteiros, realizada pelos dramaturgos. No entanto, o processo metodológico da série sofreu vários problemas, visto que os grupos, por não se dedicarem ao estudo aprofundado da ficção científica, desenvolveram uma metodologia baseada em improvisos o que, de fato, implicou em fatores como: a falta de entendimento dos atores e a perda de foco narrativo dos dramaturgos.

A motivação para a pesquisa desta dissertação foi o desejo de aliar a prática adquirida no Grupo de Dramaturgia, do qual fazia parte, ao estudo teórico a partir da FC, a fim de identificar as principais características do gênero na construção da série, bem como sugerir alternativas que possam contribuir para uma reflexão dos grupos sobre todo o processo de trabalho. A escolha por optar pela construção de uma dramaturgia de ficção científica se deve à atenção dada a um gênero bastante popular, porém pouco estudado na academia, de uma forma geral, e também pela relevância para a comunidade artística em conhecer um pouco mais sobre essa temática.

Em qual tipo de ficção científica esse universo ficcional se enquadra? Esta questão pode se desdobrar em diferentes indagações, tais como: Como foi o processo de construção dessa dramaturgia? Quais foram as fontes teóricas utilizadas? É possível fazer uma ficção científica no Brasil?

De modo a responder a esses questionamentos e poder contextualizar a referida série produzida pelos grupos, o primeiro capítulo traçará um panorama sobre o surgimento do gênero FC a partir dos estudos de teóricos do gênero, tais como Eric Rabin, Fredric Jameson, Darko Suvin, Isaac Asimov, David Allen, Gilberto Schoereder, Léo Godoy Otero, dentre outros que possam auxiliar na pesquisa das raízes históricas da ficção científica, bem como

seus períodos mais importantes, para destacar seus principais escritores e obras e poder, desta forma, compreender suas características literárias e estilos. Não só. A discussão de conceitos, tipos e temáticas, e o exame das formas de sua difusão em diferentes meios de comunicação – como o rádio, o cinema, a televisão e a internet – funcionam de modo a situar o processo de construção da narrativa de *Stufana*.

No capítulo seguinte dar-se-á continuidade ao panorama sobre o surgimento da FC, porém com foco no Brasil, através de pesquisadores que se dedicaram aos estudos de ficção científica brasileira, como Elizabeth Ginway, Alfredo Luiz Suppia, Roberto de Sousa Causo, André Carneiro, Luís Paulo Piassi, dentre outros, a fim de destacar os períodos mais importantes e também obter informações sobre o processo de construção de uma ficção científica no país, destacando seus avanços mais significativos.

Segundo Ginway (2005), a FC ocupa um espaço pequeno no mercado literário brasileiro e tem recebido pouca atenção acadêmica, pois sofre duplamente: “primeiro por suas associações com “arte baixa” e ficção popular, e, segundo, por ser um gênero imaginativo em um país que dá um alto valor ao realismo literário. (p.29)”. Esse depoimento torna nosso estudo relevante, pois nos leva a outro questionamento: De que modo a produção de *Stufana* se insere na produção de ficção científica no Brasil? No capítulo também haverá uma abordagem sobre as matrizes da dramaturgia de Luiz Felipe Botelho e as propostas de estudos e atividades realizadas pelo Projeto TelaTeatro, com o objetivo de introduzir o processo de criação de *Stufana*.

No último capítulo, a presente pesquisa pretende fazer uma análise crítica e reflexiva sobre o processo de construção da dramaturgia de *Stufana*, especialmente tecendo ponderações sobre a falta de pesquisa de FC nos roteiros da websérie. Para isso será utilizado o modelo actancial aplicado ao teatro pela pesquisadora francesa Anne Ubersfeld em *Para Ler o Teatro*, que servirá como guia ao presente estudo e nos auxiliará a compreender a estrutura textual da narrativa. Por ser considerado um modelo abrangente, uma vez que pode ser aplicado a qualquer narrativa, observaremos os seus *actantes*, ou seja, aqueles que executam ou sofrem ação e que estão inscritos dentro do texto.

Por se tratar de um texto cinematográfico, também utilizaremos, como suporte na análise, os estudos de Syd Fiel em *Manual do Roteiro*, Doc Comparato em *Roteiro – arte e técnica de escrever para cinema e televisão* e *Da criação ao Roteiro*, Renata Pallottini em *Dramaturgia para Televisão* e Guto Aerapahe em *Websérie – criação e desenvolvimento*, para preenchimento de algumas lacunas que possam surgir.

Ainda de forma a acrescentar, faremos um breve estudo sobre as sociedades utópicas que serviriam, caso houvessem sido utilizadas, como base para que os grupos enriquecessem a narrativa de *Stufana*, já que se utilizam da mesma temática. Deste modo, as leituras das obras *Utopia*, de Thomas Morus, *A Cidade do Sol*, de Tommaso Campanella, *A Nova Atlântida*, de Francis Bacon e *A Cidade e as Estrelas*, de Arthur C. Clarke, juntamente com os ideais dessas civilizações imaginárias, poderiam servir como sugestão para a construção dos princípios da cidade de *Stufana*. Pela semelhança tanto de localização regional quanto nacional, também apresentaremos algumas analogias com a cidade de Brasília, capital federativa do Brasil, que possui, em sua criação, uma idealização utópica de civilização moderna e tecnológica.

CAPÍTULO 1 - VIAGEM AO CENTRO DA FICÇÃO CIENTÍFICA: COMEÇANDO A SITUAR *STUFANA*

O século XIX é marcado por profundas mudanças na tecnologia e na economia, além dos avanços medicinais e o conhecimento da anatomia, que se tornaram responsáveis pelo crescimento intelectual da humanidade. Com a primeira Revolução Industrial que teve início no Reino Unido e se espalhou por toda a Europa, a história mundial foi marcada por uma transição de métodos artesanais para a produção de máquinas, processos com o ferro, fabricação de produtos químicos, construção das estradas de ferro, desenvolvimento da eletricidade, invenção do telégrafo e telefone, dentre outras invenções que mudaram o modo de pensar a vida cotidiana.

A partir dessas transformações, a literatura também passa por mudanças, pois começa a haver uma maior liberdade para inspiração e uma consciência científica sobre esses avanços ocorridos no século. Eis que se caracterizam os primeiros passos para se aliar a ficção com a ciência, que, posteriormente, ganharia o título de ficção científica.

O interesse fundamental da ficção científica (FC), afirma David Allen (1974)

Encontra-se na relação entre o homem e sua tecnologia e entre o homem e o universo. A ficção científica é uma literatura de mudança e uma literatura do futuro, e embora seja tolo afirmar que a ficção científica é um gênero literário de grande importância, os aspectos da vida humana que ela considera tornam-na leitura e estudo de muito valor - pois nenhuma outra forma literária faz exatamente as mesmas coisas (p.223).

Decerto há muita discussão sobre o surgimento da ficção científica e seu valor literário, mas, de fato, não podemos descartar que a partir desse século o gênero conseguiu conquistar espaço e revelar grandes escritores, assim como edificar um legado de leitores e fãs ao redor do mundo que acompanharam, através dos romances, os avanços da ciência e, também, o vislumbre de invenções ainda nem criadas.

Dois séculos depois, o grupo de estudos de artes cênicas (Dramaturgia e Trabalho do Ator) tenta construir uma narrativa seriada fictícia – *Stufana* – em que o pensamento se volta para os problemas que a humanidade poderá enfrentar no terceiro milênio. Deste modo, antes de adentrar nesse processo de criação dramatúrgica da série, insisto ao leitor desta dissertação, assim como o professor Lidenbrok¹ incita ao seu sobrinho Axel, a embarcar, comigo, em uma viagem ao centro da ficção científica para percorremos vários trechos de sua história, no

¹ Personagens da obra “Viagem ao centro da terra (1864)” do escritor francês Júlio Verne.

intuito de poder contextualizar a referida série produzida pelo grupo e ajudar a situar o processo de construção da narrativa de *Stufana*.

1.1 O nascer de um gênero ou a proto-FC: as polêmicas sobre os precursores da FC e a relação com o gênero utopia

É de senso comum que o ser humano, desde os tempos de antanho, seja fascinado por grandes histórias e também pela busca de conhecimento; as diversas narrativas existentes em diferentes culturas comprovam tais fatos. Desde as epopeias heroicas a imaginação dá vida às façanhas extraordinárias repletas de personagens sobre-humanos, detentores de poderes especiais, que faziam grandes viagens por outros mundos. Para Léo Godoy Otero (1987), é quando o homem começa a imaginar coisas que não existiam na sua época que nasce a ficção científica.

Muitos teóricos acreditam que a FC surge antes do século XIX, pois creem que desde a antiguidade grega algumas obras de filósofos como Platão e Plutarco podem ser consideradas precursoras desse gênero, visto que, ao longo do tempo, essas reflexões se aperfeiçoaram e o legado desses escritores acabou contribuindo para a concretização do referido gênero.

Segundo Gilberto Schoereder (1986), os escritores de ficção científica são aqueles mesmos homens que na história da humanidade se dedicaram a escrever sobre o sonho e a imaginação como forma a responder às perguntas referentes ao futuro, com obras que se limitavam ao campo da especulação. Desta forma, para o autor

Os espíritos e os deuses que povoavam as fantasias dos homens em tempos remotos são, nesse ponto de vista, considerados como a “ficção científica” desses tempos, por serem a realização das fantasias humanas em termos de compreensão do seu ambiente (SCHOEREDER, 1986, p.15).

Na visão de Otero (1987), podemos compreender que esse pensamento mítico pode ser considerado como pré-científico; assim, faz-se necessário uma viagem às narrativas mais longínquas para que se observem algumas características e temáticas que serviram de inspiração para o surgimento da FC, como, por exemplo,

As lendas chinesas; a mitologia grega; aquelas exegeses da Bíblia; as explosões sob forma de carola, semelhantes ao Sol; um poema sânscrito da Índia, 1500 a.C.; contando indicações para o uso de “iniciados iogas viajem à Lua”; as vimanas, veículos voadores da tradição indu. (OTERO, 1987, p.29).

Diferente de alguns estudiosos do gênero, Otero (1987) apresenta a *República* de Platão como a mais antiga manifestação de FC no âmbito social, pois, na obra, o filósofo

apresenta uma utópica comunidade ideal sob o domínio de filósofos amparados em um discurso político com princípios relacionados à educação e justiça social, e que influenciariam diversos escritores da Renascença e também da FC, como se verá mais adiante. Assim, o diálogo socrático escrito por Platão trezentos anos antes de Cristo “dir-se-ia ficção científica de nível sociológico, especulação lógica sobre uma tese moral (OTERO, 1987, p.33)”.

De fato estabelecer um período que surgiu a ficção científica tem sido instrumento de muita discussão entre os pesquisadores da área; por isso a prática de investigar as raízes históricas da FC, através do período grego, é comum para muitos estudiosos, visto que, para eles

Não há nada mais fascinante do que a riqueza da mitologia da Grécia Clássica e Helenística e a vontade de saber de seus pensadores. Embora essas narrativas estivessem permeadas de mitologia, filosofia, sátira social e política, não há como não perceber que o homem dessa época já procurava algo na observação mais profunda da realidade, como na longa descrição da Lua, no livro de Plutarco (BELLI, 2012, p.22).

Grande parte dos autores aponta Plutarco (40 -120 D.C.) como sendo o primeiro a escrever sobre um voo espacial no livro *Na superfície do disco lunar*, considerando-o como o primeiro precursor do gênero. Todavia há controvérsia, já que muitos acreditam que a obra do historiador grego fora influenciada pelas ideias platônicas, pois, ao tratar da lua e seus efeitos maléficos em razão do ar rarefeito, Plutarco invoca a mitologia de Platão.

Assim, percebe-se que não há unicidade acerca de quem é o primeiro precursor da ficção científica, e que Raul Fiker (1985) define como proto-ficção:

“Proto” é um elemento de composição vindo do grego “prôtos”, que significa “primeiro” ou “primitivo”. A expressão é muito usada pelos genealogistas – maníacos ou não – da FC e se refere a manifestações, anteriores ao estabelecimento do gênero, de formas e tradições cujos temas e métodos foram posteriormente adotados pela FC. Por exemplo, o tema da viagem imaginária talvez seja o mais importante deles (p.25).

Ao aprofundar mais essa questão sobre o genitor desse primitivismo, Schoereder (1986) afirma que alguns escritores citam *A Íliada*, de Homero, como a primeira obra a falar sobre homens artificiais; escrita entre os séculos X e VIII A.C., essa epopeia relata a existência de dois homens metálicos que se assemelhariam bem aos robôs da FC. Entretanto, o autor explica que existe um pensamento contrário a este tipo de afirmação, visto que “uma passagem de um texto como esse de Homero, ou uma metafórica viagem à Lua, são escassos para se ver ficção científica (SCHOEREDER, p.16)”.

Ainda na antiguidade, André Carneiro (1968) assinala outra obra que pode ter indícios de ficção científica: *Vera História*, do escritor sírio Luciano de Samosata (125 a 200 D.C.), que narra a aventura de um navio que

Juntamente com sua tripulação, é atingido por uma tromba d'água, sendo atirado ao espaço. Vão para a Lua, descobrindo que ela é habitada por seres inteligentes do Sol, pois ambos pretendem colonizar Vênus (SCHOEREDER, 1986, p.16)

Esse motivo da viagem espacial presente em Plutarco e Samosata ressurgirá periodicamente em narrativas subsequentes até meados do século XVI, envolvendo viagens ao espaço sideral, principalmente à Lua. Essa temática, segundo Otero (1987), acontecerá por mais de nove séculos, pois havia uma fixação por parte dos filósofos e ficcionistas “na pluralidade de mundos habitados (OTERO, 1987, p.35)”.

A Lua volta a ser tema, em 1516, com Ludovico Ariosto e sua obra *Orlando, o Furioso*, em que há uma passagem na qual um personagem vai à Lua; porém Schoereder (1986) descarta a possibilidade de o poema ser considerado ficção científica porque “além de ser considerada uma crítica social ridicularizando a nobreza feudal, o seu enredo geralmente é tido como fantástico (SCHOEREDER, p.16)”.

Todavia, Carneiro (1968) revela que, quase cem anos depois, outra viagem ao satélite natural da terra é relatada através da obra *Somnium*, de Johannes Kepler (1571-1630), já que, sendo contemporâneo de Galileu, publica, em 1634, uma narrativa “de uma viagem à lua em um aparelho impulsionado por demônios (o que levaria a classificá-lo como romance fantástico)” (CARNEIRO, 1968, p.28).

Ao descrever a obra de Kepler, Otero (1987) ressalva alguns elementos importantes, pois

Ali o autor tem o cuidado de ponderar sobre a rarefação do ar no espaço superior, tornando possível a respiração através de esponjas úmidas adaptadas às narinas dos viajantes. Nessa jornada, ao progredir o veículo, o empuxo dispensa propulsão mecânica. Assim, há trezentos anos, antes da descoberta das leis de gravitação universal, o sábio anteviu dois dos aspectos mais importantes da navegação espacial (OTERO, 1987, p.38,39).

Aqui já podemos destacar algumas considerações sobre outra discussão muito recorrente entre os estudiosos de ficção científica que é a comparação com outro estilo de escrita literária – o fantástico. O romance fantástico é um gênero que precede a ficção científica; “em alguns casos pode dela se afastar totalmente, pela inverossimilhança das situações, pela fuga, às vezes deliberada, da vivência humana, em termos de razoável probabilidade” (CARNEIRO, 1968, p. 32). Segundo Tzvetan Todorov, o fantástico se concentra na hesitação entre o real e o imaginário, o que faz com que seu leitor vacile entre uma explicação natural ou sobrenatural dos acontecimentos. Para o autor, o fantástico ocupa o tempo da incerteza, sendo uma “vacilação experimentada por um ser que não conhece mais

que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2007 p. 31).

A ficção científica, por sua vez, do mesmo modo que o fantástico, apresenta o caráter imaginativo e pode, também, mostrar pessoas ou locais que não são verdadeiros. No entanto, o princípio básico da FC é a ciência, por suas obras apresentarem sempre aplicações de um princípio científico em que seus autores podem ou não extrapolar as leis da natureza. Já as obras consideradas fantásticas são aquelas que seus elementos não podem ser explicados pela lógica de nossa realidade, pois o fantástico só acontece quando existe uma dúvida se o evento é real. A hesitação entre o real e o imaginário é onde se dá o efeito fantástico. Esclarecida as diferenças entre o FC e o fantástico, voltemos à discussão sobre o surgimento da FC.

Muitos autores creem que a partir de *Somnium*, nos séculos XVII e XVIII, surgem outros autores que também se utilizam da temática viagem à lua, e contribuem para o surgimento da ficção científica. Temos, por exemplo, o clérigo inglês Francis Godwin com a obra póstuma – de 1638 – *The Man in the Moon or a Discourse of a Voyage Thither by Domingos Gonzalez* que, segundo Carneiro (1968), narra a história de Gonzalez, que vai para a lua por meio de uma barca puxada por cisnes selvagens e encontra lá criaturas com alta moralidade. Também destaca o poeta francês Cyrano de Bergerac (1619-1655), que publica, em 1650, *Viagem a Lua*, em que há uma “mistura de teorias e hipóteses científicas audaciosas, faz descrições de máquinas falantes, do primeiro pára-quedas e se refere à força ascensional do ar quente (CARNEIRO, 1968, p.29)”. Segundo Otero (1987), o escritor é o pioneiro a vislumbrar o foguete espacial.

Outro autor que se sobressai como antecessor da FC é o escritor irlandês Jonathan Swift (1677- 1745), que em *Viagens de Gulliver* faz referências a satélites naturais. Ele é, de fato, um autor importantíssimo para o gênero e sua obra é marcada por várias previsões através das viagens extraordinárias de seu personagem. Uma previsão notável, destacada por Carneiro (1968), é que meio século antes de Asaph Hall ter descoberto os satélites de Marte, eles são descritos no livro com uma aproximação com a realidade, pois

(Escreveu Swift: “Descobriram dois satélites, que giram à volta de Marte, o mais interno dos quais dista no centro do planeta três dos seus diâmetros, o mais externo cinco. Gira o primeiro espaço de dez horas e o segundo vinte e uma e meia”. - Na realidade o primeiro leva 7 horas e 39 minutos e o segundo 30 horas e 18 minutos.) (CARNEIRO, 1968, p.29).

Com essa visão detalhada, revela Schoereder (1986), algumas pessoas afirmavam que o escritor possuía um tipo de poder paranormal, o que foi logo descartado, já que a descoberta de Swift fora baseada em plena dedução.

Um escritor fortemente influenciado pela obra de Swift é Voltaire (1694-1778), que também se referiu a dois satélites em seu conto *Micromegas*, mas que inova em narrar a visita de seres alienígenas à Terra, vindos de Saturno e da estrela Sirius, com o objetivo de observar a humanidade. Houve muitos autores que se inspiraram nesse tipo de temática; porém, os já citados são os de mais valia por serem os pioneiros, visto que, através deles, segundo Otero (1987), se inicia a chamada “objetividade tecnológica”, já que, para o autor, até o século XVIII predominava somente a ficção das ideias em que

havia a preocupação com a existência de criaturas semelhantes a nós, em outros mundos, porém o meio capaz de propiciar o almejado contato, a tecnologia – o veículo espacial – era alijado, ou se aparecia configurava-se como mero acidente. Isso decorria da ausência de mentalidade técnica redundante, conseqüentemente, naquela não exploração sistemática de verdades ou teorias científicas. (p.65).

Dado o exposto, percebe-se que há grandes discussões sobre onde e quando nasceram os primeiros indícios de ficção científica. Assim, é importante ressaltar que, dentre toda a bibliografia apresentada até aqui, Léo Godoy Otero é o autor que mais se aprofunda neste quesito, pois, em seu estudo, busca vestígios que comprovem que sempre houve na história características semelhantes de obras que puderam ser consideradas ficção científica. É notável o esforço do autor ao querer encontrar indícios de FC nas antigas narrativas; entretanto, é difícil afirmar que o surgimento do gênero tenha acontecido nesse período, visto que se faz pertinente dizer que havia no pensamento mítico uma maneira poética de racionalizar o desconhecido com uma imaginação criadora e imagens que se assemelham às da ficção científica. Por isso é necessária a comparação com os estudos de Gilberto Schoereder que, mesmo de forma superficial, se mostra menos entusiasta e revela que em algumas obras há problemas em fazer analogias com a ficção científica, principalmente porque essas obras abarcam vários gêneros – como no caso do fantástico – o que pode causar confusões sobre estilos e características.

De forma a esclarecer o período proto-científico e seus autores, Fiker (1985) esclarece que este período esteve ligado à teoria dos gêneros, lugar em que se encontra o cerne da ficção científica e das suas raízes e tendências, pois, segundo o autor, o gênero se insere numa tradição da fabulação, uma forma de romance didático, ou seja,

Trata da ficção que nos apresenta um mundo radicalmente diferente daquele que conhecemos embora se reporte, de alguma forma, a ele. Diante da fabulação sabemos que através do dispositivo ficcional é a realidade que está sendo, indiretamente, inserida (FIKER, 1985, p.26,27).

Além disso, o autor relata que parte dos escritores ao utilizar, em suas obras, as viagens espaciais, seja na proto-FC ou na FC moderna, se entrelaça com temas como utopia e

distopia (antiutopia), visto que “o destino das viagens imaginárias se constitui quase sempre de mundos cujas sociedades se integram em uma destas duas categorias (FIKER, 1985, p.28)”; ou seja, nos domínios da utopia ou da distopia.

De fato, Fiker (1985) acredita que os ideais platônicos influenciaram os escritores da Renascença, pois deram início a uma das principais temáticas da ficção científica – a utopia, estudo de suma importância para a reflexão da presente pesquisa, que será abordado mais profundamente no último capítulo desta dissertação.

Para mais entendimento do gênero utopia e suas relações com a ficção científica, vejamos, rapidamente, alguns aspectos em questão. Muitos romances estão enquadrados numa categoria específica, denominada “utopia”, e, segundo Carneiro (1968), estão ligados à ficção científica. A criação do gênero, no entanto, é atribuída ao autor inglês Thomas Morus (1478-1535), com a célebre obra *Utopia*, que, graças aos seus ideais filosóficos, inspirou vários filósofos e escritores.

A palavra é de origem grega. Segundo Belli (2012), vem de “utopos”, que significa “em lugar nenhum” ou “lugar que não existe”; deste modo, o termo traz uma ideia de uma “civilização ideal, imaginária e fantástica (BELLI, 2012, p.25)”. Fiker (1985), porém, nos traz um significado que é de origem latina, onde o significado se encontra “entre as palavras “eutopia” (“lugar melhor”) e “outopia” (“lugar nenhum”)” (FIKER, 1985, p.28).

A obra de Morus, segundo Belli (2012), faz uma crítica à sociedade inglesa da época. Já que o clérigo não concordava com a Reforma Protestante de seu país, pede demissão de seu cargo de chanceler porque o rei Henrique VIII abnegou a Igreja Católica. Outro motivo de sua crítica é o seu descontentamento com o coroamento de Ana Bolena, o que o leva ser condenado por crime e decapitado em 1535. *Utopia* faz uma sátira ao descrever uma ilha imaginária, cujas instituições políticas e sociais são perfeitas e administradas pelo Estado, construindo, assim, a primeira obra “a dar destaque a uma comunidade nos moldes socialistas” (BELLI, 2012, p.25).

Influenciados por Morus, no século XVII, dois escritores se destacam por suas criações – Tommaso Campanella (1568-1639) e Francis Bacon (1521- 1526) – com suas respectivas obras *A Cidade do Sol* e *A Nova Atlântida*, que “envolvem a consciência do papel que os avanços do conhecimento científico podem desempenhar nas transformações sociais (FIKER, 1985, p.28)”.

Segundo Otero (1985) estas três obras se complementam em suas criações, visto que a obra de Bacon descreve um estado ideal através de princípios científicos, enquanto que Campanella desenvolve uma organização estatal “perfeita”, ambas com

Espírito eminentemente renascentista, Campanella, como os dois precedentes, glorifica o trabalho, a educação, condena a escravidão, valoriza a ciência, enaltece o espírito de comunidade. Todos os conceitos filosóficos desses autores constituem-se, ainda que remotamente, em sementes não só do comunismo, como do fascismo e do nazismo (OTERO, 1985, p. 37).

Do século XVIII ao início do século dezenove, revela Carneiro (1968) que alguns romances de utopia sempre evocavam uma sociedade ideal e perfeita, o que hoje em dia pode ser o oposto, ou seja: um mundo destruído ou governado de maneira violenta. Segundo Carneiro (1968), esse tipo de romance é precursor da ficção científica e “nela se acomodou naturalmente, quando o desenvolvimento da ciência obrigou os romancistas a colocá-la como pano de fundo essencial de qualquer antecipação” (CARNEIRO, 1968, p. 31); hoje esses romances na ficção científica são chamados de sociológicos.

Dado o exposto, Morus, Bacon e Campanella entram no seleto grupo dos precursores da ficção científica, segundo Belli (2012), “por possuírem em suas narrativas uma vontade de abordar temas que extrapolam a sua época (BELLI, 2012, p.28)”, precedendo, desta forma, uma nova safra de escritores que, com o avanço da tecnologia, inauguram um novo estilo de ficção inspirados nas descobertas da ciência.

De acordo com Eric Rabkin (1998), com a criação de um novo mundo, a literatura utópica se tornou um protótipo da ficção científica, principalmente quando o autor faz a relação do trabalho entre os períodos históricos da humanidade. No Renascimento, por exemplo, existia um ideal em acreditar em um trabalho para todos, porém esse pensamento foi alterando com a Revolução Industrial, quando as máquinas começaram a adquirir funções que antes eram feitas por homens. Ao analisar a relação entre indivíduo e sociedade, o autor frisa que a utopia – na relação de *eutopia*, dentro da FC – crê que a ciência e a tecnologia devem ser usadas para fazer um mundo melhor. No entanto, com a pós-revolução, o homem se tornou escravo das máquinas, o que fez com que algumas obras de ficção científica começassem a alertar para o mau uso da tecnologia e seus danos; assim surgiram várias obras no âmbito da distopia. Desta forma, o autor acredita que a história da utopia, desde H.G. Wells, “sugeri que muitas pessoas não acreditassem que poderíamos fazer um mundo melhor” (RABKIN, 1998, p.13). Como veremos mais adiante, as obras de Wells sempre foram textos escritos em forma de parábolas, com um teor de crítica social.

A utopia é um tema bastante tratado na ficção científica; essa temática nos ajudará a compreender melhor os princípios do universo ficcional de *Stufana*, pois, na narrativa construída pelos grupos da FUNDAJ, ao conceber uma comunidade que tem a missão de tentar resolver os problemas da humanidade no terceiro milênio, tenta trazer uma visão utópica da realidade. Mais adiante abordaremos um pouco mais sobre a utopia e a FC presentes nas obras de H.G. Wells, Philip Dick e Arthur C. Clarke, grandes referências nesses temas; no terceiro capítulo faremos um breve estudo de utopia traçando um paralelo entre os ideais das grandes civilizações fictícias e comparando-as com a cidade de cristal, criada pelos grupos de estudo.

Contudo, com a abordagem feita até aqui, concluímos que dentro dos estudos sobre a história da ficção científica é preciso ter atenção aos excessos cometidos por alguns pesquisadores em afirmar que o gênero surgiu dentro das narrativas míticas; como já foi dito, iremos encontrar nessas narrativas obras que são antecessoras de um estilo característico, mas que ainda estava por vir. Mais adiante apresentaremos outros teóricos que irão confrontar esse pensamento, afirmando que a FC se caracteriza através de um pensamento científico, que se desenvolve no século XIX, e que tenta lidar com a ascensão da ciência e o seu impacto na humanidade.

1.2 Os primeiros passos da FC propriamente dita: escritores, fases e avanços editoriais.

Antes de passarmos para os primeiros passos da FC, é de suma relevância questionar a opinião de muitos teóricos que vimos até então, visto que outra gama de estudiosos de FC data outro período para o surgimento do gênero, afirmando que o início do gênero só acontece no século XIX, com a Revolução Industrial.

Isaac Asimov (1984), escritor e estudioso de ficção científica, denomina o período traçado pelos teóricos que afirmam o surgimento da FC nas narrativas míticas como proto-ficção científica ou período primitivo. Para o autor, este é um “universo pré-científico”, visto que a criação da verdadeira ficção científica se dá nos dois últimos séculos, já que

Não poderia existir como uma visão do futuro enquanto pessoas não tivessem adquirido a noção de que ciência e a tecnologia produzem o futuro; os avanços da ciência e da tecnologia (ou, no mínimo, as mudanças que nelas ocorrem) são fadados a tornar o futuro do presente e passado, e disso é que depende um escrito de ficção científica. (ASIMOV, 1984, p.117)

O escritor defende a ideia de que existiu algo antes, mas nunca poderia ser considerado ficção científica porque os homens dos séculos anteriores ainda não tinham

definição clara das leis da natureza, pois nas narrativas “os seres que controlavam os fenômenos naturais eram, por conseguinte, representados sob a forma humana, mas dotados de forças, proporções e duração de vida de caráter sobre-humano (ASIMOV, 1984, p.119).” Entretanto, o mesmo concorda que havia metas que norteavam esses mitos e lendas que são idênticos às da moderna ficção científica, isto é, a descrição da vida tal qual não a conhecemos. Pois antes, os antigos mitos e lendas se caracterizavam por deuses e demônios manobrados por fórmulas mágicas, porém,

A ficção científica, por outro lado, vem ao encontro de tais necessidades dentro de um Universo governado pelas impessoais e inabaláveis leis da natureza que, a seu turno, podem ser controladas pela compreensão de sua essência (ASIMOV, 1984, p.120).

Observemos que, segundo Asimov (1984), para ser desenvolvida a ficção científica, esta deve ser imaginada através da ciência. Como já vimos, há uma discussão sobre o verdadeiro surgimento da FC, que levanta diferentes visões, as quais são retratadas por Schoereder (1986), que descreve duas vertentes sobre a recapitulação histórica do surgimento da FC, mostrando que existe uma que acredita que os precursores se encontravam na antiguidade – não tão aceita pela crítica literária –, e outra que afirma a ficção científica como sendo um gênero recente, surgido após a Revolução Industrial, havendo antes não mais que meras antecipações.

A primeira posição de que a FC já existia na antiguidade refere-se obviamente ao conteúdo geral da FC, e não exclusivamente à sua forma, enquanto que o posicionamento contrário não leva em consideração o sentido geral das histórias, e prende-se à forma pela qual é escrita (SCHOEREDER, 1986, p.14).

No entanto, segundo o autor, parece haver uma unanimidade entre as partes quanto ao fato de que a literatura de ficção científica só foi possível graças ao desenvolvimento científico. Para Asimov (1987) a ficção científica surge no início do século XIX como “uma resposta literária a uma nova curiosidade que de fato não existiu durante a anterior história da humanidade (ASIMOV, 1987, p. 123)”. Para o autor, ainda no começo do século XIX, ninguém pensava em avanços científicos, pois a ciência progrediu lentamente e as suas relações com as pessoas e a vida cotidiana ainda não estavam tão estabelecidas, mas “foi então que advieram certas aplicações da ciência e da tecnologia que culminaram na Revolução Industrial. Os homens começaram a tornar-se alerta e a reparar nas coisas” (ASIMOV, 1987, p.220).

O século XIX, revela Belli (2012), é um período em que ocorreram vários acontecimentos políticos e históricos e também mudanças tecnológicas que causaram impacto no processo produtivo, na economia, e na humanidade em geral, e fatores como

Enquanto o escocês James Watt (1736-1819) inventava sua máquina a vapor na Inglaterra, nos Estados Unidos ocorria a Revolução Americana em 1776 e, logo depois, na França, a Revolução Francesa em 1789. A Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão é proclamada, em que as liberdades e os direitos fundamentais ficam garantidos e expressos numa constituição (BELLI, 2012, p. 29).

Schoereder (1986) salienta que essas modificações e transformações sofridas pelas sociedades foi um dos fatores que impulsionaram o crescimento desse gênero e “com o progresso da ciência e da tecnologia, o modo de encarar o mundo e o futuro do ser humano foi radicalmente transformado (p. 14)”.

A revolução iniciada na Grã-Bretanha se caracterizou como um período de ascensão de diversas áreas do conhecimento. A literatura, com a euforia tecnológica, propagava uma maior liberdade na inspiração, assim como uma consciência reflexiva quanto à ciência. Cada vez mais, os assuntos científicos despertavam o interesse do grande público, já que as ciências exatas ganhavam grande impulso ao desenvolvimento tecnológico.

Segundo Rabkin (1998), a ficção científica é uma literatura que emergiu para responder as pressões do século dezanove, tais como: conflitos econômicos de classes, entre nações e grupos étnicos, assim como a ambivalência quanto à tecnologia. O gênero, segundo o autor, pode ser definido como um entusiasmo intelectual que objetiva fazer com que o seu leitor reflita sobre as transições e os aspectos da vida cotidiana que foram influenciados por esse processo. Assim, os escritores e editores de ficção científica tinham a função de criar em suas histórias o amor pela ciência e inspirar os leitores a refletir e possuir esse amor também.

Portanto, concordamos com a visão do autor ao afirmar que, de fato, o gênero ficção científica surge no século XXI, pois o conhecimento científico avançado, através de obras como, por exemplo, de Júlio Verne e H.G. Wells, despertavam a curiosidade e a imaginação do mundo com temas dessa natureza. Se a invenção de artefatos tecnológicos era abordada nos romances científicos de Verne, a crítica e reflexão da sociedade estavam sempre presente nas novelas de Wells. Havia uma dualidade nas obras no século dezanove, sobretudo com o advento da ciência, pois algumas destas tentavam retratar uma expectativa de um mundo melhor; já em outras, apresentava o temor por essas mudanças, se caracterizando como um período que oscila entre o otimismo e o pessimismo.

A FC só vem ser desenvolver no século XX, quando há um grande impulso editorial, se estendendo também aos meios de comunicação, a exemplo do rádio, da televisão e do cinema, que reforçam a popularidade do gênero.

Quanto aos principais escritores de FC, segundo esse novo entendimento, há também uma discussão acerca do primeiro romance escrito, visto que muitos autores creditam esse feito a Mary Shelley; outros a Julio Verne.

Revela Asimov (1984) que, de uma noite de insônia, nasce o primeiro romance de ficção científica, escrito pela jovem inglesa de 21 anos – Mary Shelley. *Frankenstein ou o Moderno Prometeu* foi escrito e publicado em 1818, tendo como herói Victor Frankenstein, um anatomista que constrói um monstro em seu laboratório e depois sofre as consequências dessa criação. Para Asimov (1987), o romance se trata de uma ficção científica por tratar

da criação da vida, não por meio da magia ou do apelo ao sobrenatural, mas pela aplicação racional de técnicas científicas (que Mary Shelley teve suficiente cuidado de não descrever). O livro diz respeito às desastrosas consequências disso (ASIMOV, 1987, p. 125).

Para muitos teóricos a escritora inaugura uma literatura que, mais tarde, será chamada de ficção científica. No entanto, existe uma discussão acerca do gênero da obra de Shelley, pois alguns autores a categorizam como sendo uma narrativa gótica ou de terror. Belli (2012), afirma que, nessa época, a literatura gótica estava desgastada e *Frankenstein* introduz elementos modernos, tais como: viagens marítimas, eletricidade e teorias sobre a criação da vida. O autor frisa que a dificuldade em muitos estudiosos em aceitar a obra da autora como ficção científica é que a ciência abordada na obra da escritora revela um aspecto negativo da ciência em que “a criação da vida é colocada em cheque por valores religiosos e morais, onde quem se envereda por determinado campo do conhecimento será amaldiçoado” (BELLI, 2012 p. 30).

Alguns estudiosos creem que esse pessimismo de Shelley alimentou o medo em relação à ciência e a tratou como um instrumento altamente perigoso, tornando, assim, sua obra *Frankenstein* um “modelo clássico para as histórias de criaturas que se rebelam contra seu criador (TAVARES, 1986, p.21)”. Já Asimov (1987) retrata que Mary Shelley foi a primeira a “valer-se de uma nova descoberta da ciência, o que levou mais adiante, ao seu extremo” (ASIMOV, 1987, p. 221).

Decerto, há muita discussão sobre as semelhanças entre a literatura de horror e a ficção científica, já que ambas possuem componentes típicos. No entanto, assim como o fantástico, os romances góticos contêm elementos do sobrenatural e uma das principais recorrências nesse tipo de literatura é a ideia de escapar à morte, aspecto este que se encontra o grande cerne da questão sobre a categorização da obra de Shelley.

Para Rabkin (1998), a ficção científica nasce nos romances góticos, através da evolução da literatura em que Mary Shelley se caracterizava como uma escritora a frente do seu tempo e cria “de forma genérica a ficção científica” (RABKIN, 1998, p. 4). Ao lermos *Frankenstein* percebemos que, através da ciência e tecnologia, a humanidade pode deter um poder sobre a natureza, espírito este que comungava com os pensamentos da época. A ficção de Shelley traz a reflexão sobre o ser humano e a questão da criação a partir da perspectiva científica, o que acreditamos dá a *Frankenstein* o status de primeiro romance científico.

Entretanto, não há dúvidas que, para qualquer estudioso de FC, Júlio Verne (1828-1905) seja um dos escritores mais populares no gênero, e considerado como o pai da ficção científica. Com influência de Edgar Allan Poe, outro escritor considerado precursor da FC, o escritor francês Júlio Verne começa a escrever suas histórias em 1863, ano em que firma um contrato com o editor; sua escrita era tão extensa que chegava a escrever dez volumes por ano. Segundo Schoereder (1986), ao longo da carreira como escritor, Júlio Verne foi adquirindo conhecimento em áreas como a geografia, matemática e física. Suas obras mais conhecidas são *Viagem ao Centro da Terra* (1864), *Da terra à Lua* (1865), *Ao Redor da Lua* (1870) e *Vinte Mil Léguas Submarinas* (1870). Segundo Carneiro (1968), a popularidade do escritor é digna de ser estudada, visto que

é o escritor francês mais traduzido em outras línguas (é o sexto mais lido no mundo, segundo uma pesquisa da Unesco, depois de Lenine, a Bíblia, Tolstói, Gorki e Dickens). (...) É geralmente considerado como escritor para a juventude, de estilo banal e explicativo, não obstante a fascinação que, até hoje, suas histórias provocam. (...) suas antecipações foram quase todas atingidas e ultrapassadas (...), mas é realmente o escritor que primeiro caracterizou o gênero (CARNEIRO, 1968, p.39).

De fato, as obras de Júlio Verne trazem uma característica chave a quase todas as obras de ficção científica – a antecipação. Apaixonado por balões, Verne conhece o editor parisiense Pierre-Jules Hetzel, com quem forma uma parceria para lançar livros científicos, endereçado aos jovens. Assim, relata Belli (2012), nasce o primeiro romance publicado *Cinco semanas em um balão* (1863), que trata

de uma viagem pela África em um balão dirigível. O estilo de narração é inovador para a época, descrevendo situações inusitadas nos cantos mais distantes do globo terrestre, dando início ao gênero mais inspirador dos últimos dois séculos: a ficção científica (BELLI, 2012, p. 36).

Com isso, Verne se torna o primeiro escritor profissional de ficção científica, antes mesmo de o próprio termo existir, e inicia uma trajetória narrando sempre várias viagens extraordinárias, produzindo mais de setenta romances e tornando-se famoso mundialmente.

Quanto a *Vinte Mil Léguas Submarinas*, a obra David Allen (1987) explica a importância do escritor para a ficção científica, já que este introduz os leitores em um novo

tipo de mundo aos quais poucos tinham acesso, porque “tudo que Verne incluiu aqui era válido de acordo com o conhecimento científico e a teoria em voga de 1870” (p. 35).

A estória começa quando o Professor Aronnax, seu criado Conseil, e o arpoador Ned Land são arrastados ao mar do *Abraham Lincoln*, que estava comissionado pelo governo dos Estados Unidos para caçar uma “coisa” enorme no mar, que várias pessoas tinham pensado ser uma ilha, uma maravilha mecânica, e um cetáceo extraordinariamente enorme, anteriormente desconhecido, sendo que Aronnax defendia a última opinião. Pouco antes de ir ao mar, eles tinham apurado que era uma máquina construída pelo homem. Depois de flutuar sobre esta maravilha, eles são impelidos contra ela. Pouco depois, ela começa a submergir, levando-os consigo; entretanto, ela para a tempo e eles são trazidos a bordo um pouco asperamente e colocados num quarto escuro durante certo tempo. Eventualmente, eles encontram o capitão da embarcação o Capitão Nemo que decide que os levará em suas viagens em torno do mundo por baixo do mar (1987, p. 34-35).

Podemos perceber que através de *Vinte Mil Léguas Submarinas* o escritor antevê o submarino e o periscópio, pois, conta Allen (1987), que na mesma época que Verne estava escrevendo, a ciência despontava em várias descobertas, fazendo com que sua obra tornasse o leitor participante dessa descoberta científica, “mostrando-lhes o que já foi descoberto e sugerindo muitas coisas que ainda devem ser descobertas (p.41)” – uma das maiores funções do gênero.

Asimov (1987) conta que foi tão grande o êxito do livro que,

Ao chegar o momento em que os motores elétricos tornaram os submarinos praticáveis, o primeiro deles inteiramente elétrico, construído em 1880 por dois ingleses, foi denominado *Nautilus*, em homenagem ao barco de Júlio Verne. Em 1955, quando os Estados Unidos lançaram ao mar seu primeiro submarino movido a energia nuclear, foi ele também batizado com o nome de *Nautilus* (ASIMOV, 1987, p. 226).

Outra obra de Júlio Verne que pode ser caracterizada por prever a balística no lançamento de foguetes é *Da terra à Lua*, já que o autor era fanático por viagens espaciais. Com isso, pode-se concluir que o trabalho de Verne impulsiona fortemente a escrita de romances científicos, merecendo ser considerado por críticos e estudiosos como o maior precursor da ficção científica, pois suas obras, ainda hoje, influenciam vários escritores no gênero; de fato merece a homenagem dada como título de abertura deste capítulo.

Outro escritor apontado como o segundo criador da FC e admirador do trabalho de Verne é o inglês Herbert George Wells (1866-1946). Segundo Carneiro (1968), as suas principais histórias estão situadas entre os anos 1895 e 1907, quando a ficção científica ainda não era considerada uma corrente literária. Muitos dos temas explorados atualmente na FC partiram de temas explorados, como: antecipações de futuro, viagem no tempo, exploração de planetas, dentre outros. Carneiro (1968) revela que Wells “partia do conceito científico,

porém com um método livre de imaginação, além da coerência literária e humana (CARNEIRO, 1968, p. 42)”.

Além de escritor, Wells era também

Historiador de renome, inventor de temas e pesquisador de possibilidades, sociólogo, diplomado em ciências, estudioso de Química e Biologia. (...) Dele resultaram todas as linhas sobre as quais se pautará, no futuro, a autêntica ficção científica (OTERO, 1986, p.74).

Graças à escrita visionária de seus livros, Wells traz várias temáticas que serão discutidas no século XX, tornando-o um dos mais representativos autores de FC, já que era interessado no impacto da tecnologia na sociedade. Dos inúmeros romances de Wells que trazem essa marca futurista, dois merecem destaque: *A Máquina do Tempo* (1895) e *A Guerra dos Mundos* (1898), pois vislumbram um pouco dessa marca tecnológica trazida pelo autor. Em a “Máquina do Tempo” (1985),

A primeira verdadeira história de uma viagem através do tempo, Wells utilizou-se de um aparelho que poderia levar os homens a viajar pelo tempo quando o quisessem, algo que a tecnologia de sua época (e da nossa também) não oferece qualquer promessa de realização. O viajante no tempo depara-se com um futuro no qual os homens estão divididos em duas classes: uma delas, bela mas decadente; a outra, feia e depravada. Isso representa uma óbvia reflexão sobre as possíveis consequências de uma sociedade de classes, como ainda era a Grã-Bretanha ao tempo de Wells (1985, p.126).

Na análise da referida obra feita por David Allen (1987), constata-se que foi empregada, pela primeira vez, a ideia de um dispositivo mecânico baseado numa teoria científica e, mesmo não sendo executável uma viagem no tempo, Wells “construiu uma teoria que parece consistente, lógica e plausível, de modo que ele pudesse averiguar as consequências futuras de tendências que ele viu se manifestar” (ALLEN, 1987, p.46). Para compor a narrativa, Wells se inspira na teoria de Darwin com um tom maniqueísta ao retratar a divisão da sociedade em classes, trazendo, assim, uma reflexão sobre a organização social da Grã-Bretanha de sua época.

Segundo Rabkin (1998), Wells criou em *A máquina do tempo* uma utopia tradicional, obra fundamental que precedeu a ficção científica. O autor acredita que a utopia conforme o autor inglês sugeria que “muitas pessoas não acreditam que podemos fazer um mundo melhor” (RABKIN, 1998, p. 12). Com a pós-revolução industrial, o homem se tornou escravo das máquinas, as obras de Wells, retrataram bem esse período criando parábolas e tecendo uma crítica social ao momento histórico.

Já em *A Guerra dos Mundos*, Wells prevê a invasão de marcianos na Grã-Bretanha; nessa obra, segundo Asimov (1984), Wells se inspirou na descoberta de manchas em Marte,

que ocorrera vinte anos antes, e que deu origem a especulações de que havia uma civilização no referido planeta. Schoereder (1986) também relata que essas especulações sobre o sistema solar tiveram prosseguimento em várias histórias de FC, que continuaram explorando o tema. Como curiosidade, quarenta anos após a publicação da obra, o jornalista norte-americano Orson Welles radiofoniza a história do inglês, adaptando o cenário e escolhendo Nova Jersey para o local da invasão marciana. Sua narração foi de forma tão realista que algumas pessoas pensavam que estivera acontecendo naquele exato momento, “nem sequer pensaram na impossibilidade de que os marcianos realmente existissem, e o pânico espalhou-se de forma surpreendente entre a população” (SCHOEREDER, 1986, p. 20). Otero (1987) conta que a notícia foi ouvida por trinta e dois milhões de espectadores e acarretou vários prejuízos, tais como mortes, suicídios e até uma psicose de guerra.

Ao fazermos uma comparação das obras de Verne com as de Wells percebemos que o segundo traz sempre um tom pessimista do mundo, fato que perpassará todas as suas obras. De acordo com Rabkin (1998), muitos consideram que H. G. Wells apoiava o socialismo na Inglaterra, e suas obras são consideradas como a primeira grande influência da formação da ficção científica, pois seus trabalhos refletiam uma análise do que estava acontecendo no mundo. Tomando como exemplo esse grande escritor, podemos perceber que à medida que a sociedade avançava, o mesmo ocorria com a literatura; segundo Otero (1987), acontecia uma explosão científico-literária que gradativamente se convertia na autêntica ficção científica que, “de 1926 para cá, perpetuou-se numa nova forma de literatura, fonte de previsões, de emoções e advertências (OTERO, 1987, p. 81)”.

De acordo com Roger Bozzeto (2007), o objetivo da ficção científica é colocar o leitor em posição de observador privilegiado perante as diferentes possibilidades entre o presente, passado e futuro, o tornando um “etnólogo virtual e assim concebendo uma perspectiva crítica” (BOZZETO, 2007, p.12). Para um estudo como o nosso, é importante refletir sobre qual o papel e o impacto da ficção científica na humanidade, pois, até aqui, já pudemos perceber que o objetivo da FC é fazer com que o leitor reflita sobre sua própria realidade, como também sobre as possibilidades de descobertas das invenções científicas da época.

Contudo, aqui se fez uma breve exposição daquele que é intitulado pelos estudiosos como “Período Primitivo” ou “Era Clássica”, e que se acha compreendido de 1815 a 1926, e que são as primeiras tentativas de especulação teórica do que se tornaria a ficção científica. Para organizar o estudo da ficção científica, vários teóricos, a partir do estudo de Isaac Asimov, dividiram a história da ficção científica em períodos – o “Primitivo”, que se estende

até 1926; o “Período Gernsback”, de 1926 a 1938; o “Período de 1938 ou Campbell” e a “Nova Onda”, de 1960 até os dias atuais – com o objetivo de classificar os períodos conforme o amadurecimento da literatura de FC.

A partir do século XX, graças à tecnologia e os avanços da ciência, é deflagrada a Primeira Grande Guerra, que modifica o pensamento de toda humanidade, pois

isso veio por um fim ao otimismo infantil do século XIX. Viu-se que as nações civilizadas poderiam fazer a guerra pior do que os bárbaros. E a ciência, a grande força que deveria conduzir toda humanidade à Utopia, era capaz, nas guerras, de horrores nunca vistos, sob a forma de explosivos mais poderosos, bombardeios providos do ar e, mais terrível do que tudo, gases venenosos (ASIMOV, 1984, p.127).

Com efeito, a guerra alterou radicalmente a economia dos países envolvidos, afetando, também, a literatura da época. Belli (2012) revela que a América se favorece com a guerra, principalmente os Estados Unidos, e que as inflações geradas com a batalha tornaram livros e revistas itens dispendiosos, arruinando o mercado de livros. Assim,

A literatura, para sobreviver, tomou um rumo popular, do barateamento do papel, das revistas *pulp*, pois a pobreza avançava, arrefecendo apenas na década de 1920. [...] os editores de jornais e revistas publicam diariamente os seus periódicos para vendê-los em troca de centavos, a uma massa que, muitas vezes não tem o que comer, mas está ávida por leitura. É esse o público a que se destinam as revistas *pulp*. [...] Tinham esse nome por causa do papel grosseiro, barato, da polpa pouco prensada e de baixa durabilidade.

Essas revistas depois de consumidas (ou lidas), eram jogadas nas lareiras (fogão a lenha) para ajudar o fogo a pegar mais rápido (BELLI, 2012, pp. 48-49).

E é com essas revistas que os escritores de ficção científica podiam mostrar seus trabalhos, graças a dois editores que se destacaram na história da ficção científica: Hugo Gernsback e John Campbell. Gernsback recebe a honra de publicar uma revista exclusivamente dedicada à ficção científica – *Amazing Stories*. Apaixonado por progresso tecnológico, o editor naturalizado norte-americano possuía uma vasta história no mercado editorial, mas também assumia o papel de escritor, visto que, em 1911, escrevia a sua mais famosa novela, intitulada *Ralph 124C 41+ - A Romance of the Year 2660*, que se destacava pela quantidade de nomes de máquinas existentes no futuro.

Asimov (1984) revela que

de início, Gernsback teve de reimprimir histórias de Júlio Verne, Wells e outros escritores do passado a fim de preencher as páginas de sua revista. Mas, pouco a pouco atraiu norte-americanos jovens, que se dedicaram a esse novo campo da literatura (ASIMOV, 1984, p. 128).

O editor definia claramente os temas e as histórias que os autores deveriam abordar, dando origem, em sua época, duas tendências: a Corrente de Aventuras e a de Inventos,

A primeira irá caracterizar-se pela “ópera espacial” extrapolada espaço afora, à semelhança da chamada “ópera equina” inspirada na epopeia da conquista do Oeste,

amplamente glorificada na literatura de bolso e vulgarizada pelo cinema. (...) Guerreiros, conquistadores universos adentro, enfrentando monstros ciclópicos, esportivamente. (...) A corrente de Inventos caracterizou-se pela constante de invenções. O “mocinho” valia-se e também se defendia do produto da ciência, o invento, quando manejado por mãos erradas. Enfatizava-se o chavão do cientista excêntrico, neurótico, pai de certo engenho com o qual pretendia destruir ou escravizar a humanidade (O OTERO, 1987, p. 93).

Um fator essencial para essa iniciativa de Gernsback foi a entrada de novas revistas fazendo concorrência, o que, segundo Belli (2012), foi excelente para que os escritores pudessem ter mais campo de trabalho, assim como para os leitores, que adquiriam mais histórias. Um escritor revelado nessa época foi Philip Francis Nowlan, criador do personagem Buck Rogers, famoso entre os quadrinhos, televisão e cinema.

Um dado importante na história da ficção científica é que através da revista de Gernsback que o termo que conhecemos hoje como “ficção científica” foi criado, como veremos mais adiante no item “O que é ficção científica?”. Graças ao seu legado como editor e a sua história na ficção científica, Hugo Gernsback recebe a homenagem ao grande prêmio concedido por fãs aos escritores de ficção científica, o “Hugo²”, considerando, assim, Gernsback como o pai da ficção científica moderna. Entretanto, Carneiro (1968) ressalta que o valor literário dessa revista era desigual, já que, no começo, destacava-se o aspecto científico, mas que, com o tempo, porém, qualquer tipo de história mais ou menos fantástica começou a ser aceita; fator este que muda com a entrada do redator da revista *Astounding Science-fiction* – John Campbell.

John Campbell foi um dos escritores mais conhecidos em 1930 e torna-se, logo, editor de uma revista que procurava escritores conhecedores da ciência e que tivessem conhecimento sobre engenharia. Seu trabalho era instigar e persuadir a escrever histórias que tratassem de avanços tecnológicos e “se preocupassem exatamente com o que esses avanços pudessem significar para a sociedade” (ASIMOV, 1987, p.148).

Assim, Campbell cria um movimento literário, tornando-se o pioneiro da FC intelectual. Para Otero (1986) esse período é caracterizado como um período social, visto que

Sociedade fictícias, interpretando-as, retratando o compreensível, não no presente, mas no amanhã. Por tentativas, imaginavam centenas de sociedades extrapoladas para centenas de futuros, na presunção que uma delas, em potencial, poderá existir num daqueles futuros. (...) Somente um pequeno grupo ousava transpor a crítica social, penetrar naquelas “inconsciências” dos precursores da sátira de inspiração sociológica, dos Swift, dos Campanella, dos Morus (OTERO, 1986, pp. 106-107).

² O Prêmio Hugo é entregue anualmente para os melhores trabalhos e realizações de [fantasia](#) ou [ficção científica](#) do ano anterior e é organizado e supervisionado pela *World Science Fiction Society*, os prêmios são entregues todo ano no [World Science Fiction Convention](#) como o foco central do evento. Foi entregue pela primeira vez em 1953, na 11ª *World Science Fiction Convention*, premiando vários escritores até hoje. .

No entanto, um dos seus maiores trunfos foi produzir o que os estudiosos chamam de “Idade de Ouro” da ficção científica das décadas de 1940 e 1950, nos Estados Unidos, com a tríade de escritores composta por Isaac Asimov, Arthur C. Clarke e Robert A. Heinlein – que formam *The Big Three*.

Conforme Asimov (1987), a idade áurea existiu no período entre 1938 e 1950 na era de John Campbell e abrange escritores que se firmaram definitivamente no gênero após a II Guerra Mundial.

Essa justificativa vem de críticos e escritores de ficção científica, pois

Pelo fato de ter Campbell reunido em sua revista uma proporção considerável dos melhores escritores então ativos - L. Ron Hubbard, Clifford D. Simak, Jack Williamson, L. Sprague de Camp e vários outros -, bem como por sua energia como editor, decidido a elevar o nível dos textos de ficção científica que publicava. Outrossim, foi ele o descobridor e encorajador dos então principiantes Isaac Asimov, Lester del Rey, Robert A. Heinlein, Theodore Sturgeon e A. E. van Vogt, os quais, em conjunto com o britânico Arthur C. Clarke, dominariam a etapa seguinte do gênero. Nenhuma revista tivera antes um prestígio e uma influência semelhantes (CARDOSO, 1998, p.19).

Entretanto, segundo Cardoso (1998), afirmar que a idade de ouro ocorreu nessa época é discutível, pois esse período denominado por Asimov é apenas ligado aos Estados Unidos, uma vez que a verdadeira produção em massa vem acontecer, somente, na década de 1950, com excelentes autores e, muitos deles, não ligados às revistas.

O que ocorre é que a noção de uma “idade de ouro” em 1938-1946 está intimamente ligada ao que em inglês se conhece como *genre science fiction*: a ficção científica que assim denomina a si mesma, ou que é imediatamente reconhecido como pertencente ao gênero; a qual, com o tempo, expandiu-se numa verdadeira subcultura, com associações de escritores, prêmios próprios, associações de fãs e congressos. Este tipo de ficção se reconhece por certas regras, hábitos, expectativas e convenções temáticas e narrativas - que alguns chamam de “protocolos” - nascidos dos textos de sucesso e, mais tarde, também do cinema, da televisão e da história em quadrinhos. (CARDOSO, 1998, p. 20).

Cardoso (1998) afirma também que o fenômeno da ficção científica foi por muito tempo pertencente aos Estados Unidos, pois, mesmo no Reino Unido, até a década de 1950, os escritores nem usavam a expressão ficção científica. Assim, segundo Schoereder (1986), os fãs do gênero nos Estados Unidos

Consideraram o exemplar de julho da revista *Astounding Science Fiction* como marco inicial da “idade de ouro”. Nela foi publicada a primeira história de A.E. Van Vogt (*Destróier Negro*), e no número seguinte, em agosto, a primeira história de Robert A. Heinlein (*Cabo Salva-Vida*). Também em 1939, no mês de julho, aconteceu em Nova Iorque a Primeira Convenção Mundial de Ficção Científica (SCHOEREDER, p. 22).

No entanto, conforme Otero (1987), essas décadas ofereceram à humanidade possibilidades de transformação do ser humano, modificando seu pensamento e a reflexão

sobre os avanços da ciência, ou seja, surgia, assim, a ficção científica, de forma pragmática, e que preparava o homem para uma nova era, “propondo-se a explicar a vida sob um sentido de juízo, a partir das manifestações científicas da existência atual” (OTERO, 1987, p. 22).

É nesse período que surgem as *space operas* – obras comuns dentro do universo da ficção científica –, que são histórias épicas que se passam no espaço cômico com o intuito de puro entretenimento. Naves espaciais, guerras interestelares, impérios gigantescos, são temas recorrentes nesse tipo de narrativa em que o herói é quem resolve todas as situações em favor da Terra, ou seja, “basicamente é a luta do bem e do mal, colocada no espaço e no futuro” (SCHOEREDER, 1986, p.23). Dentre os escritores que mais se destacaram nessa época estão os já mencionados Isaac Asimov, Arthur C. Clarke e Robert A. Heinlein.

Não há dúvidas que Isaac Asimov seja um dos maiores escritores de ficção científica. Russo, radicado nos Estados Unidos, o escritor é um dos mais premiados no ramo, deixando um grande legado para os amantes do gênero. Uma das suas maiores contribuições, conforme Belli (2012), foi criar, em uma conversa com o editor John Campbell, as três leis da robótica:

1ª lei – Um robô não pode ferir um ser humano ou, por omissão, permitir que um ser humano sofra algum mal.

2ª lei – Um robô deve obedecer às ordens que lhe sejam dadas por seres humanos, exceto nos casos em que tais ordens contrariem a primeira lei.

3ª lei – Um robô deve proteger a sua própria existência, desde que tal proteção não entre em conflito pela primeira. (BELLI, 2012, p. 69).

No período de 1951-1953, Asimov escreve a maior série de ficção científica de todos os tempos, como atesta o Prêmio Hugo de 1966: a trilogia intitulada *Fundação*. Escrever essa obra, para o escritor, foi muito gratificante, pois a série o apresentava para o público e lhe dava um sentimento de sucesso, fazendo-o persistir na elaboração de mais histórias: “me mantiveram escrevendo na elaboração de uma tarefa cada vez mais difícil, o que contribuiu minha técnica de redigir. E me proporcionaram uma ilimitada segurança quanto ao futuro” (ASIMOV, 1987, p. 393).

Muitas das obras de Asimov foram adaptadas para o cinema, como, por exemplo, o livro de contos premiado em 1977 pelos prêmios Nebula e Hugo - *O homem bicentenário* (1999), que recebeu indicação ao Oscar de melhor roteiro adaptado e, os contos de *Eu, robô* (2007), recebendo indicação ao Oscar de efeitos visuais.

O segundo escritor que forma a tríade de ouro da FC é o amigo de Asimov, Arthur C. Clarke. Nasceu no Reino Unido e, segundo Belli (2012), já aos 13 anos havia montado um telescópio, construído foguetes e um rádio. Seu primeiro romance é *A Cidade a as Estrelas*, de 1956, mas uma das suas grandes obras é o conto *A Sentinela*, que foi adaptado para o cinema por Stanley Kubrick (1928-1999), o qual dirigiu o filme *2001 – Uma odisseia no*

espaço. Respeitado pelos cientistas e por fãs de FC, ganhou vários prêmios como, por exemplo, o Hugo e o Nebula por *Encontro com Rama* (1973) e *As fontes do paraíso* (1979).

A importância de Clarke para a ficção científica se dá porque suas obras são, fortemente, voltadas para a tecnologia. Como poucos escritores na época, sua formação era em Física e Matemática, conhecimentos que refletiam em suas histórias; como exemplo disso, foi o primeiro a conceber os satélites de comunicação explicando o seu funcionamento em um artigo que escreveu em 1948. Para Asimov (1987), sua imaginação disciplinada e sua cosmovisão tornavam os leitores perplexos pelas suas ideias e probabilidades exatas sobre os satélites.

O último escritor dos três grandes da idade de ouro da FC é o controverso norte-americano Robert Anson Heinlein. A polêmica em torno do seu nome, segundo Belli, (2012) consiste em razão de muitos críticos o considerarem o maior escritor de ficção científica que já existiu, enquanto que para Asimov (1987) o escritor não representava “o símbolo da ficção científica” (ASIMOV, 1987, p. 167). Formado em Engenharia Mecânica, era um autor versátil, que escrevia para adolescentes, jovens e adultos. Belli (2012) afirma, porém, que sua primeira obra de peso foi um roteiro para cinema – *Destino à Lua* (1950) – além de ter sido o escritor que mais ganhou prêmios Hugo na categoria romance.

Por mais que aceite os méritos de Heinlein, para Asimov (1987) outro escritor se destacaria mais que este na ficção científica: Ray Bradbury. Era considerado por Asimov como uma anomalia, já que não era um autor que houvesse trabalhado na revista de Campbell, assim com os três grandes, porém seus escritos

Criavam estados de espírito com o emprego de poucas palavras. Ele não relutava em puxar com força as cordas da alma, e havia nisso uma nostalgia semipoética. Criou sua própria versão de Marte, retirando-a diretamente do século XIX, não tomando o menor conhecimento das descobertas do século XX (ASIMOV, 1987, p. 227).

A obra referida sobre Marte é *Crônicas Marcianas*, que narra a colonização desse planeta por humanos. Bradbury também levanta temas como a Guerra Atômica. Aliás, graças à bomba atômica muitos escritores vão seguir essa mesma linha de Bradbury, pois temas como a “descrença, o pessimismo e a autodestruição vão campear quase toda uma subsequente produção literária desvairada, fabulando o inescrupuloso uso da energia termonuclear” (OTERO, 1986, p.115). Contudo, é com um livro aclamado pela crítica, *Fahrenheit 451* (1953), que o autor recebe, em 2004, o prêmio Hugo Retrospectivo.

Segundo Rabkin (1998), o começo da FC se inicia na Europa, mas é graças à cultura *pulp* e a moderna ficção científica que o gênero se tornou um fenômeno na América, visto que era uma literatura que vendia como água e estabilizava a cultura no país. O autor revela que a

publicação para as massas trouxe um impacto para a FC, pois as pessoas se interessavam pelas notícias nacionais e, com isso, reforçava o espírito individual americano. Por isso, considera que Ray Bradbury redefiniu a amplitude de uma publicação de FC, através de suas obras.

Além de Bradbury, outros autores poderiam ser incluídos nessa idade de ouro, como Phillip K. Dick, criador do universo *cyberpunk* e de obras adaptadas para o cinema, como o dos filmes *The Minority Report*, dirigido por Steven Spielberg, e *O vingador do futuro* (1990), tendo como personagem principal o ator Arnold Schwarzenegger. De acordo com Fredric Jameson (2005), o autor norte-americano pode ser considerado o *Shakespeare* da ficção científica e seus livros considerados como alta literatura. Os livros de Dick aprofundaram bastante o gênero literário e, apesar de pouco reconhecimento em vida, suas novelas e contos foram adaptados para o cinema, o que acabou se tornando conhecida do grande público.

Os trabalhos de Dick têm ampla relevância, visto que se a FC é geralmente entendida como a tentativa de imaginar o futuro, os temas do autor aprofundam o presente na história de sua época, como, por exemplo, em seu romance mais famoso *The Man in the High Castle* (1962), em que desenvolve uma história na qual os alemães e os japoneses ganham a Segunda Guerra Mundial e ocupam e administram as duas metades conquistadas pelos EUA. Desta forma, os futuros dos romances do autor “torna o presente histórico, transformando-o em passado de um futuro fantasiado, como nos episódios mais eletrizantes dos seus livros” (JAMESON, 2005, p.347).

Outra característica importante é que muitas das obras de Dick têm por temas a realidade e a humanidade, nas quais são utilizados sempre personagens comuns e não heróis galácticos, o que demonstra, para muitos críticos, uma vantagem sobre os demais autores de FC, que o consideram como autor de uma literatura diferenciada, pois o que o diferencia são justamente os seus protagonistas e suas histórias que lidam com um jogo entre o ser humano indivíduo e coletivo, como em *Ubik* (1969), que mostra a psique individual e a experiência subjetiva de um panteísta que tenta provar que suas visões do futuro foram reveladas pela divindade criadora do universo. Para Jameson (2005), a obra é uma “arte da fuga” de uma contação de histórias virtual, com uma narrativa pirotécnica que se desvenda em delírio, mas também pode se tornar uma “crítica da própria representação” (JAMESON, 2005, p.349).

De acordo com Bozzeto (2007), o leitor de Philip Dick nunca sentirá pesadelos, pois a impressão de realidade sempre estará presente. Para o autor, o escritor de FC é um criador de

mundos originais, cuja relação com a realidade conhecida faz referências à ciência; seus romances são construídos sempre de forma coerente e com referências em noticiários.

No que concerne à utopia, a FC do século XX, do qual temos Dick como um dos maiores representantes, é pautada por uma utopia baseada na tecnologia. É neste século que podemos perceber que as comunidades perfeitas podem, também, apresentar suas distopias, assim como no conto *Minority Report* (1956), em que a narrativa apresenta uma sociedade futurista onde os crimes são prevenidos antes que eles ocorram através das visões dos *precogs* – indivíduos que podem ver o futuro. Aqui, podemos ver que quanto mais perfeita é a utopia, mais esta caminha em direção à distopia, pois veremos que o personagem principal descobrirá que será um assassino, o que o fará por em xeque o próprio sistema que vive.

A obra de Dick serve para revelar que em qualquer comunidade perfeita sempre haverá algo imprevisível e que poderá sair do controle. São através de obras como esta que o autor norte-americano se destaca dentre os demais, pois descobrimos que “seu senso de história construída de forma inesperada é mais original do que qualquer mero exercício futurista” (JAMESON, 2005, p.375).

Outro autor digno de nota é Poul Anderson, que, segundo Belli (2012), foi “um dos escritores mais prolíficos de ficção científica e recebeu três prêmios Nebula³ e sete Hugos, além de outros prêmios durante sua carreira” (BELLI, 2012, p. 87).

Em síntese, o início da década de 1950 marca um grande avanço literário na ficção científica e com esse crescimento intelectual podemos perceber que esta começa a ser vista de outra forma perante a crítica, que, com o surgimento de vários escritores, amadurecem as características literárias da FC e cresce, cada vez mais, a sua relação entre a ciência e a sociedade. Conforme Bozzeto (2007), ao longo de sua evolução, os textos de FC alcançaram o sucesso através de seus autores que insistiam em usar os motes da ciência para uma população de leitores em que o fascínio de um progresso científico era um sonho. Todavia, o gênero cresce e começa a invadir outros meios de comunicação, pois os grandes autores da literatura de ficção científica – e suas grandes obras – despertaram a curiosidade e a imaginação de artistas da mídia, o que fez que grandes romances fossem adaptados para a rádio, a TV e o cinema, avançando e difundindo o conhecimento científico, e se mostrando um tema rentável e de grande audiência para essas mídias. A relação entre a FC e as mídias é outro dado importantíssimo para o nosso estudo, como passaremos a expor mais adiante.

³ O [prêmio](#) Nebula foi criado, em 1965, pela Associação Americana de Escritores de Ficção Científica e Fantasia (SFWA – *Science Fiction & Fantasy Writers of America*) para [premiar](#) as melhores obras de [ficção científica](#) dos EUA.

Já estabelecido como gênero e altamente popular nos meios editoriais, a ficção científica, segundo Cardoso (1998), se insere na revolução editorial e de marketing. Isso aconteceu porque, com a explosão editorial dos livros, na década de 1960, as revistas de ficção científica perdiam espaço pela concorrência com os livros. Com o avanço da ficção científica, esta ganhava espaço nos meios de comunicação como cinema, séries de TV e quadrinhos. Assim, são criadas as premiações Hugo, considerado o maior prêmio de ficção científica, em 1953, e o Nebula, em 1965. Cardoso (1998) conta que essas associações criadas eram vinculadas ao crescente coletivo do mundo da ficção científica que eram marcados por “poderosas empresas que investiram no gênero, mas igualmente por congressos regulares e por vigorosas e influentes associações de fãs” (CARDOSO, 1998, p. 22).

Desta forma, Asimov (1987) observa que, já na década de 1950, a ficção científica se torna uma atividade empresarial por diversas razões. A primeira foi a bomba atômica de Hiroxima, em 06 de agosto de 1945. É aqui que o gênero se torna respeitável, pois mesmo antes da bomba as histórias de ficção científica tratavam de assuntos nucleares.

O surgimento da televisão também abala o mercado editorial porque leva as pessoas a migrar para a ficção televisada, fazendo com que os livros de ficção científica começassem a ser publicados reduzidamente. Com isso se inaugura uma mudança no modo de escrever para a FC, visto que, como revela Asimov (1987), os autores que tentavam escrever ficção científica eram pessoas interessadas na ciência e tecnologia e, assim, escreviam por sua escolha; já a partir de 1960 muitos novos autores “dedicaram-se à ficção científica porque não havia para eles outra saída. Não eram vivamente interessados em ciência. Em alguns casos, provaram ser de fato adversários dela” (ASIMOV, 1987, p. 150). Deste modo, se inicia, na década de 1960, uma nova revolução da ficção científica tão importante quanto à de Campbell, em 1938. Tem início a fase da Nova Onda.

Após a segunda guerra mundial, conta Cardoso (1998) que na década de 1960 o mundo estava colhendo as preocupações em relação ao futuro da sociedade que estava passando por destruições ecológicas e superpopulação da humanidade. Neste contexto, o filme *2001: uma odisseia no espaço* (1968) fazia com que a ficção científica se tornasse mais respeitável no cinema, o que teve efeitos na literatura. Isso fazia com que a ficção científica, que era escrita para adultos, ganhasse um status de alto valor na literatura mundial graças às estratégias de narrativas e o estilo de alguns autores como Ray Bradbury e Kurt Vonnegut,

nos Estados Unidos; na Grã-Bretanha, J. G. Ballard e Michael Moorcock começavam a se destacar.

Essa renovação modificava a literatura de ficção científica descartando os heróis tecnológicos e os transformando em anti-heróis com

Estórias nascidas da inteligência, e ainda eivadas de irreverência. Dessa maneira ficcionistas muito melhor preparados mergulhavam num social filosófico, difícil, literário penetrando aquela temática mística, taoísmo, Gênese, maometanismo, ou as lendas remotas das humanidades (OTERO, 1987, p.151).

Assim nasce o período intitulado de *New Wave* (Nova Onda), tradução inglesa de *nouvelle vague*. Esse termo, segundo Cardoso (1998), é dado a certo tipo de cinema experimental geralmente associado a diretores como Godard ou Truffat. Essa expressão foi usada no final da década de 1960 “para caracterizar as novidades que se faziam presentes no modo de escrever ficção científica” (CARDOSO, 1998, p. 25).

A Nova Onda também era denominada como *American New Wave*, visto que essa iniciativa ocorreu nos Estados Unidos. Conforme Otero (1986), essa tendência começa na Grã-Bretanha e se deflagra graças a um escritor inglês chamado Brian Wilson Aldiss, com sua obra *Acid Head War*, tornando a ficção científica um acontecimento mundial. Otero (1986) explica também que a Nova Onda constituía uma miscelânea de vários temas como religião, violência, paranormalidade, ecologia, mas que a sua maior preocupação era a mente do ser humano. Isso aconteceu devido à função de novos escritores que detinham conhecimentos nas ciências humanas, como a Sociologia, Antropologia, Poesia, Música e Literatura e, com a entrada dessas disciplinas, há, segundo Schoereder (1986), um grande impacto na ficção científica.

Schoereder (1986) afirma que a ciência não foi relegada totalmente por esses novos escritores, mas que as sociedades apresentadas por eles são mais voltadas para questões da humanidade e para as criaturas do que propriamente para a ciência. O autor lembra também que a ficção científica cresceu como literatura e tornou-se mais aceita; e que no final da década de 1970 havia cerca de 500 escritores de FC, número que foi ficando cada vez maior ao longo do tempo, tornando a FC a literatura dominante do século XXI.

Para Asimov (1987), essa tendência foi mais experimental em estilo e conteúdo, trazendo o sexo e a violência para as narrativas de FC, temas estes que não existiam até então, bem como produzindo uma quebra da narrativa, fato notável na história da FC, não mais a caracterizada como começo, meio e fim. Um fator curioso foi que essa mudança de estilo estimulou um número maior de mulheres a escrever ficção científica, o que fez aprofundar as personagens femininas nessa literatura.

Com a Nova Onda, Asimov (1987) assevera que os ficcionistas viram seus livros se tornarem populares e também objeto de estudo em escolas, assim como cursos sobre ficção científica começam a surgir em escolas e faculdades. Alguns autores se tornaram celebridades dando entrevistas em jornais, revistas e programas de televisão.

De acordo com Rabkin (1998), graças ao crescimento da FC no Ocidente, nós podemos viver em um mundo construído pelas imagens da ficção científica, pois o gênero não servia mais a uma estética conservadora. A propagação é refletida no aumento de escritores de outros países como França, Japão e Rússia. Outro dado importante é que autores que não eram considerados de FC também começam a escrever para o gênero. De fato, o período da Nova Onda é importantíssimo para o nosso objeto de estudo, visto que, como veremos mais adiante, a ficção científica brasileira absorve muitas temáticas dessa época, o que nos ajuda a entender os temas abordados por *Stufana* e o processo de construção das suas personagens. Encerrando o breve panorama que propusemos, é necessário, agora, abordar mais de perto esse gênero que pertence a série, fruto de nosso objeto de dissertação.

1.3 O que é Ficção Científica? Conceitos, tipos e temáticas

Antes de abordar o trânsito do gênero FC por diferentes meios de comunicação, faz-se necessário esclarecer algumas questões sobre o termo “ficção científica” e algumas de suas definições. O termo *science-fiction*, como vimos, foi criado em 1929 por Hugo Gernsback, mas outros nomes foram dados para denominar esse campo. De acordo com Asimov (1987), as histórias de Júlio Verne, por exemplo, eram chamadas de “fantasias científicas”, na Grã-Bretanha, mas explica que esse termo é mal empregado, porque

Quando atualmente falamos em fantasia, de modo geral se refere a histórias que não são limitadas pelas leis da ciência, ao passo que a expressão ficção científica diz respeito a histórias que são limitadas pela ciência (ASIMOV, 1987, p.27)

O autor relata também que outras expressões eram utilizadas, como: romance científico, histórias pseudocientíficas; histórias supercientíficas; especulativa e *scientifiction* (cientificação), esta última criada pelo próprio Gernsback, definida como “um texto ficcional em que a ficção se mistura com fatos científicos e visão profética, dando-lhe um caráter didático e a função de ensinar numa forma de fácil absorção” (CARDOSO, 1998, p.5).

Porém nenhuma dessas denominações foi satisfatória, levando à criação de outro termo, criado por Gernsback, que, ao lançar a revista *Science Wonder Stories* (História das Maravilhas da Ciência), em junho de 1929, empregou o termo *science fiction*, “e a abreviação

“s.f.” ou “sf” tornou-se popular” (ASIMOV, 1987, p. 28). Todavia, como acontece em geral com um novo estilo, essa terminologia não agradou também a muitos estudiosos, por acharem a junção de ficção e ciência termos difíceis de conciliar.

Segundo André Carneiro (1968) o nome é impróprio, visto que a ciência é uma forma de pesquisa e conhecimento com raciocínio lógico e preciso, onde não há espaço para especulações. Já a ficção é criada pela imaginação, com formas subjetivas, em que diz “mais respeito ao estilo, à qualidade literária, ao poder de emocionar o leitor, transmitir-lhe alguma coisa” (CARNEIRO, 1968, pp. 5-6). O motivo principal seria a semântica de ambos os termos em questão, pois, segundo Schoereder (1986), a ciência é um conhecimento sistematizado, enquanto que a ficção é algo forjado ou imaginado. Para resolver a questão, o próprio Carneiro (1968) tenta dar uma explicação mais precisa, frisando que por se tratar de um substantivo composto, os sentidos de “ficção” e de “ciência” se modificam mutuamente, assim

A ciência em “science-fiction”, não é científica, mas deliberadamente ficcionalizada. Por outro lado, FICÇÃO, em “science-fiction”, não quer ser mera ficção, mas possibilidade científica. Em suma: trata-se da CIÊNCIA que não exige deduções e provas, mas que exige ser aceita assim como o crente aceita artigos de sua fé (CARNEIRO, 1968, p.13).

Exposta e esclarecida a questão do termo “ficção científica”, fica menos difícil acompanhar as diferentes tentativas de sua conceituação. Asimov (1984), diante dos números de definições, traz uma definição de sua autoria rigorosamente exclusivista: “A ficção científica diz respeito aos cientistas que trabalham com a ciência do futuro” (ASIMOV, 1984, p.20). Entretanto, reforça uma definição mais moderada: “A ficção científica é o ramo da literatura que trata das respostas do homem às mudanças ocorridas ao nível da ciência e da tecnologia” (ASIMOV, 1984, p.20).

Já outro autor David Allen (1974) defende a ideia de que a ficção científica é um subgênero da prosa, por todo o conteúdo de um conto ou um romance trazer todas as características básicas de uma ficção em prosa, como: narrador, enredo, trama, cenário, etc. e, como qualquer prosa, suas temáticas preocuparem-se com a experiência do homem. Com isso, Allen (1984) defende a ideia de que “As razões para ler e apreciar ficção científica, e a maneira de estudá-la e abordá-la, são basicamente as mesmas que seriam para qualquer outro conto ou romance” (ALLEN, 1984, p.225). Dado importantíssimo que servirá à luz de nossa análise dos roteiros da *Stufana*, mais adiante.

Para Fiker (1985), essa definição de Allen, acima comentada, é muito abrangente, além de não conseguir dar conta da amplitude desse tipo de ficção, pois acredita que a ciência

da FC “pode ser efetivamente científica, pode ser imaginária ou pode ser simplesmente pseudo-científica e [...] sua história pode ilustrar uma teoria, hipótese ou projeção científica” (FIKER, 1985, p. 17).

Já Otero (1987), defende a ideia de que a ficção científica é um método literário especulativo sobre verdades ou teorias científicas, ou seja,

um instrumento de pesquisa que explica a ciência que trata do homem ao procurar integrá-lo na realidade plena da existência, revelando-lhe a consciência de grandeza que ignora em si (OTERO, 1987, p.15).

Conforme esse autor, a ficção científica não tem a característica de comprovar os princípios científicos, mas sim a verossimilhança. Também a considera literatura, pois “em termos estéticos e técnica específica, produz emoções, satisfação de necessidades interiores [...] sentimentos de ordem social”. (OTERO, 1987, pp.15-16).

Entretanto, alguns outros estudiosos nem consideram que a ficção científica seja considerada uma arte literária, pois, segundo Sodré (1973), esses estudiosos acreditavam que, do ponto de vista literário, a ficção científica nascia velha e discursiva, e que sua forma tinha um século de atraso ao movimento vanguardista literário de sua época. Assim, seus temas se misturavam com os temas da indústria cultural, onde policiais e dragões se misturavam com foguetes e viagens espaciais; do seu ponto de vista, a estrutura da FC “não nasceu mesmo com foros de criação literária ou artística” (SODRÉ, 1973, p. 34). Do ponto de vista desses estudiosos, a ficção científica pode ser vista como uma escrita de formação, já que seu conhecimento é popularizado graças à linguagem comum e sua ideologia, e concluem que a ciência da FC “não passa de uma alucinação ideológica”. (SODRÉ, 1973, p.38). Assim, estes acreditam que o escritor de ficção científica pode ser comparado a um jornalista que tece comentários sobre o futuro.

De fato o estranhamento que causava nesses estudiosos quanto às narrativas de ficção científica, conta Cardoso (1998), era pelos códigos linguísticos que alguns escritores e editores de FC usavam que se diferenciavam das demais literaturas, como, por exemplo, ampliação dos elementos como tempo, espaço; indivíduos que na realidade representam espécies; intensificação de sensações e expressões, exotismo; o que fazia o gênero ser relegado à cultura popular, sendo considerado como subcultura.

Contrariando essa ideia acima, uma definição de Schoereder (1986), em princípio, parece mais viável, visto que o autor afirma que a FC é uma literatura que não se baseia apenas em conhecimentos científicos ou tão somente na imaginação do escritor, por acreditar que a poesia não se elimina do gênero em seu processo criativo, ou seja, “Ela é tudo isso, e

mais “o desejo do conhecido”, que é o desejo dos homens de pensarem e especularem sobre as coisas que estão distantes, de uma forma ou de outra. (SCHOEREDER, 1986, p. 12)”. Esse modo de pensar se diverge daqueles que tentam definir a FC como uma literatura menor e sem conteúdo artístico. Concordo com o autor quando diz que sempre existirá uma dificuldade em definir a FC e que suas definições dificilmente serão aceitas sem serem levadas a uma discussão.

Além disso, segundo Tavares (1986), a ficção científica tem um caráter interdisciplinar que cruza vários elementos, tais como: Literatura, Ciência, Religião, Filosofia, dentre outros. Na sua estrutura, a FC se assemelha tanto às formas de narrativas clássicas quanto às narrativas populares e, também, ela assume “uma postura reflexiva, autoconsciente; ao mesmo tempo, a aproximação com o mundo acadêmico e com algumas vanguardas e movimentos culturais contemporâneos” (TAVARES, 1986, p. 81).

Segundo Umberto Eco (1989), a boa ficção científica se torna cientificamente interessante, não por apresentar em seus enredos a tecnologia, mas “porque se apresenta como jogo narrativo sobre a própria essência de toda ciência, isto é, sobre a sua conjecturabilidade” (ECO, 1989, p. 170). Para o autor, a FC é uma narrativa da hipótese em que a ciência funciona por abduções, assim o gênero remete sempre conjectura como também a contestação, sendo o autor de ficção científica um cientista imprudente, pois ao prever um futuro considerado possível, este quer de fato também preveni-lo. Assim, a ficção científica é o ponto de encontro entre ciência e ficção, assumindo sempre a forma de uma antecipação que assume a forma de uma conjectura “formulada a partir de linhas de tendência reais do mundo atual” (ECO, 1989, p.169).

Para Darko Suvin (1978), uma narrativa de FC não é apenas uma história que possui este ou aquele elemento, tais como aspirações utópicas, visões de outro mundo, mas sim uma literatura de estranhamento cognitivo, pois a ficção científica se difere pela dominância de uma narrativa ou um aspecto hegemônico de um “novum”, ou seja, de uma inovação validada por uma lógica cognitiva. Esse “novum”, segundo o autor, tem que estar dentro dos limites da razão científica, pois as narrativas de FC devem ser escritas dentro do espírito científico; desta forma, podemos entender que o gênero não é ficção sobre ciência, mas sim uma ficção que se desenvolve através do método científico.

Contudo, entende-se que, mesmo com todos os preconceitos acerca do gênero, a ficção científica, aos poucos, vai se firmando como uma arte literária. Através de Carneiro (1968) chegamos à conclusão que há muitas restrições às narrativas construídas pelos autores de

ficção científica, pois estes, com a evolução científica e tecnológica do mundo, são os primeiros tentando interpretar a humanidade nessa nova fase, e que, por ser um gênero novo, está se construindo uma maneira de escrever com suas regras e conceitos; de fato, podemos observar que esse tipo de narrativa influencia e “certamente influenciará ou mudará os caminhos da arte literária e da arte em geral.” (CARNEIRO, 1968, p.25).

Para Rabkin (1977), o termo ficção científica se torna forçado por vários autores, o que ressalta a dificuldade em afirmar o que de fato é o gênero, já que existe mais de sessenta e oito definições criadas por diversos estudiosos. Deste modo, o autor pondera ainda sobre a versatilidade do gênero, bem como os problemas de sua categorização, pois, como vimos, desde o seu surgimento que os estudiosos tendem a crer que tudo pode ser FC. Assim, de modo a compreender melhor esse gênero, alguns estudiosos precisaram criar categorias para a FC, visto que algumas abordagens e estilos de narrativas se diferenciavam, como também a ênfase para as ciências exatas e humanas. Com isso, segundo Belli (2012), surgem duas categorias: *Hard e Soft*.

O tipo de ficção científica é denominado *Hard* quando a trama está diretamente baseada na ciência, ou seja, histórias em que o principal impulso seja através das ciências exatas ou físicas, tais como a química, a física, a biologia, a astronomia, a geologia e a matemática. As histórias de Júlio Verne e H.G. Wells podem ser consideradas como ficção científica *hard*, pois, para Belli (2012), geralmente nesse tipo de ficção científica os personagens são cientistas, médicos, geólogos, físicos, dentre outros.

Fiker (1985), no entanto, sublinha que esses termos não têm uso preciso e que, às vezes, uma ficção científica *hard* pode ser chamada de “FC tradicional” graças aos escritores que compuseram a era de ouro, compreendida entres os anos de 1938 à 1946. O autor também alerta para o fato de que ao definir ou categorizar algum gênero devemos ter cuidado, pois muitos textos não se enquadram em algumas categorias, mas esses podem também ser considerados ficção científica.

A segunda categoria proposta é a ficção científica *Soft*, cuja trama tem a ver com a ciência, mas não de forma explícita. As histórias são exploradas pelas ciências humanas, ou seja: a sociologia, a psicologia, a antropologia, a política, a teologia e a linguística são temáticas recorrentes nesse tipo de ficção científica. Conforme Belli (2012), a ciência não é determinante na trama, porém “o foco da trama está centrado nas personagens humanas e em seus relacionamentos” (BELLI, 2012, p.95). Para o autor, um exemplo de ficção científica *soft* é o filme *Guerra nas Estrelas*, de George Lucas.

Allen (1974) propõe ainda uma terceira categoria – a Fantasia Científica – que englobaria temáticas ligadas à parapsicologia, história alternativa e fantasia. Já para Belli (2012) essa categoria deveria ser classificada como tema. Para o autor, a ficção científica social deveria ser enquadrada como categoria, pois se baseia nas ciências sociais que discutem a Antropologia e ciências que versam sobre comportamentos humanos; explica também que esta categoria explora narrativas sobre sociedades humanas e que através destas podemos observar questões de caráter ético e jurídico.

O que pode causar confusão com esse tipo de categoria é que esta se assemelha à ficção científica *soft*, que aborda os mesmos princípios, porém o que a diferencia é que a ficção científica social não está ligada às narrativas de temas espaciais. Deste modo, podemos chegar à conclusão que a narrativa de *Stufana* se enquadra nesse tipo de ficção científica, pois sua trama central se baseia numa estrutura social de uma comunidade que tenta discutir os problemas da humanidade nesse novo milênio, o qual será abordado mais adiante. Salientamos que, para além desses tipos de FC, há categorias que podem existir tais como: *Space Opera*, *Cyberpunk*, *Steampunk*, *Distopia*, dentre outras.

Quanto às temáticas abordadas na FC, Fiker (1985) elabora uma lista com quatorze temas que são bastante usados em histórias de ficção científica, tais como: 1) viagens em naves interplanetárias e interestelares; 2) exploração e colonização de outros mundos; 3) guerras e armamentos fantásticos; 4) antecipação, futuros e passados alternativos; 5) utopias e distopias; 6) cataclismas e apocalipses; 7) mundos perdidos e mundos paralelos; 8) viagens no tempo; 9) tecnologia e artefatos; 10) cidades e culturas; 11) robôs e andróides; 12) computadores; 13) mutantes 14) poderes extra-sensoriais.

Para o presente estudo, dentre as referidas temáticas, duas são fundamentais para examinar aqui: *Utopia e Distopias* e *Cidades e Culturas*. Cardoso (1998) revela dois eixos recorrentes na construção de utopias: o comentário sobre o mundo ou sociedade se utilizando da metáfora e da extrapolação e a criação de alternativas imaginárias à sociedade na qual está inserido o escritor de ficção científica. No caso de utopias no seio da FC, elas ocorreriam, segundo o autor, como constituição de extrapolações sociológicas ou políticas, e que gerariam especulações que podem se dividir em dois grupos:

utopias científico-tecnológicas, as mais fáceis de encontrar em obras de ficção científica; e utopias bucólicas, que implicam um desejo de volta à natureza ou a valores tradicionais ameaçados que o autor valorize: as utopias deste grupo se prestam mais a obras de fantasia (CARDOSO, 1998, p.52).

Entretanto, os autores de ficção científica sempre penderam mais para a distopia, isto é, para a abordagem do “descontrole tecnológico”, ou seja, o domínio da máquina sobre o

homem. O termo distopia foi proferido pela primeira vez em 1868, por John Stuart Mill, em um parlamento britânico, para se referir a um mau lugar. Essa temática se tornou mais interessante para os autores de FC, segundo Cardoso (1998), visto que a situação de caráter negativo oferece um maior potencial dramático às narrativas.

Quanto à outra temática usada pelos autores de FC que nos interessa aqui é *Cidades e Culturas*. Segundo Fiker (1985), a cidade simboliza um espelho de uma civilização que alcançou uma conquista tecnológica. Assim, utópica ou distópica, a cidade representa o futuro. Na FC moderna, o autor distingue três motivos básicos: “contraste entre a cidade e a selvageria que a circunda; cidade em decadência e ruínas; cidade impessoal e hostil”. (FIKER, 1985, p. 63).

Cidades e culturas são temáticas que sempre estão presentes em muitas obras de ficção científica em que muitos autores chegam a construir grandes impérios e desenvolver suas culturas, como, por exemplo, as obras *A cidade e as estrelas* (1956), de Arthur C. Clarke e *Órfão do Céu* (1941), de Robert A. Heinlein, que trazem essa temática. Essas temáticas nos ajudarão a analisar a narrativa de *Stufana*, pois a série narra à saída de habitantes oriundos de uma cidade fictícia também chamada “Cidade de Cristal”.

1.4 A Ficção Científica e os meios de comunicação: rádio, cinema, televisão e internet.

Com a popularização inicial do gênero, graças às revistas, a FC começa a permear os meios de comunicação, deixando de ser um gênero unicamente literário, para ganhar, também, espaço no meio cinematográfico, televisivo, dos quadrinhos, da internet, dentre outros meios.

Salientemos, antes de tudo, que há uma diferença entre a ficção escrita para a Literatura e aquela feita para outras mídias, a qual existe uma abreviação específica para este tipo de ficção científica – “sci-fi”, oriunda do termo inglês *science-fiction*. Asimov (1984) retrata que o responsável pela referida sigla foi norte-americano Forest J. Ackerman, que, aficionado por trocadilhos, criou essa abreviação que se assemelha com a pronúncia da expressão inglesa “hi-fi”, “a conhecida abreviação de *high fidelity* (alta fidelidade)” (ASIMOV, 1984, p. 29). Para o autor, as pessoas que usam essa sigla não conhecem nem leram a ficção científica literária. Esse jargão é mais utilizado por profissionais ligados à televisão e ao cinema. Entretanto, Asimov (1984) concorda que, com a entrada do gênero nos meios de comunicação, a ficção científica se popularizou e mais leitores começaram a surgir. Para retermos alguns pontos importantes da evolução da FC com sua penetração em outras

mídias, passamos a sintetizar um histórico da FC e sua chegada ao rádio, cinema, TV e internet.

Cardoso (1998) revela que desde 1930, na era de ouro da FC, algumas experiências radiofônicas eram feitas com a ficção científica e que, em 1932, foi criado um seriado de rádio de um personagem de história em quadrinhos “Buck Rogers”, que tinha uma autêntica ficção científica. O autor revela que, nos anos 1950, as séries de TV geraram séries radiofônicas, a qual cita *Space Patrol* (Patrulha Espacial) e *Space Cadet* (O cadete do espaço), que eram originais e não adaptações. Para Cardoso (1998), havia uma facilidade maior da ficção científica na rádio que na televisão por causa dos elementos sonoros e estes estimulavam aos ouvintes a imaginar; já na TV, por conta dos baixos orçamentos, podem, com facilidade, “estragar até mesmo boas idéias, ao impedirem a suspensão da incredulidade sem a qual não se entra no jogo de uma narrativa qualquer” (CARDOSO, 1998, p.41). O baixo orçamento foi um dos motivos para que não realizássemos a segunda temporada de *Stufana*, o que acarretou na escrita de um roteiro final que foi apresentado em leitura dramatizada e em uma espécie de radionovela, que trouxe um enriquecimento muito grande para os grupos envolvidos. Muitas obras de ficção científica foram adaptadas para o rádio, mas vale destacar que na década de 1970 houve uma dramatização em seis episódios da trilogia “Fundação”, de Isaac Asimov.

Quanto à presença da FC no cinema, diga-se que esta difere muito daquelas escritas nos livros, pois, como já observou Asimov (1984), esse tipo de ficção cuida primordialmente de imagens, sendo, entretanto, de importância avassaladora, em comparada à impressa, alcançar um número muito maior de pessoas. Para atrair grandes públicos, as produções cinematográficas se destinam a investir em efeitos especiais, esquecendo-se de outros aspectos importantes do filme – sobretudo o roteiro das narrativas de FC nas telonas –, o que acarreta em queda de qualidade e enredo, e diálogos de pouco valor criativo, visto que o lema dos filmes de ficção científica é que o próximo “deverá conter mais e melhores efeitos especiais, o que significa maiores despesas e tudo bem mais reles, salvo os efeitos especiais” (ASIMOV, 1984, p. 161). Ora, segundo Carneiro (1968), as histórias que são narradas na tela apresentam grandes dificuldades, principalmente na invenção de ambientes diferentes ou do futuro, pois defende a ideia que na literatura há um valor simbólico da palavra, especialmente em suas descrições, uma vez que o leitor consegue enxergá-las mentalmente. Já o cinema tem a missão de recriar esse ambiente, o que dificulta um pouco o entendimento do espectador por causa dos vários ângulos e deslocamento de câmera.

Schoereder (1986) revela que o primeiro filme considerado de ficção científica é *A Conquista do Ar* (1901), de Ferdinand Zecca. Outro cineasta que se destaca nessa época é o francês George Méliès, que adaptou a obra *Viagem à Lua*, de Júlio Verne.

Traçando um resumo nessa época, o autor revela que vários filmes foram realizados envolvendo homens artificiais, cientistas loucos e com temáticas de viagens espaciais, como, por exemplo, o clássico do cinema e da ficção científica, o filme *Metrópolis* (1926), que narra uma cidade no futuro comandada por máquinas, filmado pelo alemão Fritz Lang. Já nos anos 1930, os filmes começam a serem feitos nos Estados Unidos ainda seguindo as mesmas temáticas, se destacando, dentre outras, a do cientista louco, com inspiração na experiência de Mary Shelley, cujo “Frankenstein”, aliás, recebeu mais de trinta versões até hoje. Os filmes em série também apareceram nessa época, se destacando *O Império Fantasma* (1935), dirigido por Otto Brewer e B. Reeves Eason e apresentados em doze capítulos. Cardoso (1998) assevera que essa primeira fase do cinema (1921-1946) teve grandes oscilações na produção, mas mantendo, em média, seis filmes por ano: “A depressão que encerra o período (1939-1946) corresponde, no essencial, à Segunda Guerra Mundial” (CARDOSO, 1998, p. 34). Assim como tinha acontecido o *boom* na literatura, na década de 1950, ocorre o mesmo com a sétima arte. Para muitos autores, nessa época, pode-se falar de um gênero ficção científica no cinema, e os filmes vão acompanhar esse momento histórico, como, por exemplo, o primeiro filme moderno de FC *Destino à Lua* (1950), baseado na obra de Robert A. Heinlein, que dá início a histórias envolvendo expedições militares, visto que ocorria a Guerra Fria entre os EUA e a URSS. O filme teve a direção Irving Piechel e a produtora consultou os físicos e astrônomos para construir um retrato realista da Lua.

Como passou a ser de praxe nesse gênero cinematográfico, um clássico do cinema FC é *Os Vampiros Invadem a Terra* (1956), dirigido por Don Siegel, que volta a temática das invasões do planeta, tema recorrente entre os filmes dessa década, se destacando: *O Dia em que a Terra parou* (1952); *Guerra dos Mundos* (1953), baseado na obra de Wells, dentre outros. Schoereder (1986) revela que grande parte dessas produções da década de 50 se afastava cada vez mais da literatura, pois

No final dos anos 50, as transformações da literatura já haviam feito com que a maioria dos escritores abandonasse o tema do “cientista-contra-a-humanidade”, ou simplesmente do gênio que se depara com uma descoberta fantástica que não consegue controlar e, pela qual é eliminado, de um modo ou de outro. No cinema, entretanto, esse tema continua a ser tratado, assim como os monstros (SCHOEREDER, 1986, p. 32).

Já nas décadas de 1960 até 1970 os filmes com temáticas de monstros continuaram a existir, tendo, a exemplo, o filme de 1967 *O Planeta dos Macacos*, dirigido por Franklin J.

Schaffner. Nessa época também começam a aparecer o uso de efeitos especiais, que se torna marca registrada da FC no cinema. No final dos anos 1960 aparece o filme que, para os críticos, é o maior filme de ficção científica até então: *2001 – Uma Odisséia no Espaço*, dirigido por Stanley Kubrick. Asimov (1984) afirma que a representação realista de uma viagem espacial foi essencial para atrair o grande público, sendo este filme “o primeiro do gênero ficção científica a ser um verdadeiro sucesso” (ASIMOV, 1986, p. 55).

Outro filme de Kubrick que merece destaque é *Laranja Mecânica* (1971), tornando-se um clássico ao mostrar uma gangue de jovens violentos num tempo futuro. Com relação à temática desse filme, Schoereder (1986) afirma que muitas séries depois vieram com esse mesmo enredo, envolvendo quadrilhas e jovens e com muita violência.

É em 1977 que se inicia uma fase de superproduções de FC como *Guerra nas Estrelas*, dirigido por George Lucas. A partir desse filme, vários outros surgiram com orçamentos astronômicos devido à escalada intensa do uso massivo de efeitos especiais e de computadores que controlavam o movimento da câmera, além da execução da edição de imagens, o que tornou um trabalho “um trabalho difícil de ser executado, e o resultado é a movimentação intensa das cenas” (SCHOEREDER, 1986, p. 52-53).

A partir de *Guerra nas estrelas*, as temáticas das guerras espaciais serão recorrentes e usarão as mesmas intrigas que seguem o esquema geral do bem contra o mal, de herói e vilões, com o bem vencendo no final. Como observou Schoereder (1986), essa necessidade do cinema querer apresentar sempre efeitos especiais acaba atrapalhando os filmes do gênero, por não tentarem outros temas ousados. Desse modo, as *space-operas* e os filmes de aventura se perpetuarão por um longo tempo nas telas cinematográficas.

Antes de passar adiante, observemos que as produções de ficção científica na TV e cinema são diferentes daquelas escritas nos livros, por implicar num custo maior, uma vez que o tamanho orçamento é, em geral, determinante para o processo das obras,

As máquinas, naves, robôs, armas etc. deveriam ser como o autor os descreveu, mas isso tem um custo que na maioria das vezes, torna a filmagem impossível. É o orçamento que faz os filmes e as séries terem sucesso ou não (BELLI, 2012, p. 104).

Os custos altos são a grande questão que diferencia as produções audiovisuais das narrativas impressas. *Stufana*, em seu processo de produção, não teve nenhum apoio cultural ou de leis de incentivo, já que estávamos vinculados a Fundação Joaquim Nabuco. Toda a produção da série foi feita pelos próprios grupos, encabeçados pelo coordenador que ficou a cargo da direção, filmagens e da edição em que a série foi gravada, com a utilização de uma câmera HD amadora e o apoio técnico da Massangana Multimídias Produções.

Além dos custos, o gênero no cinema e na televisão sofre com a pressão dos patrocinadores que apelam para o nível mais baixo de público, tratando-os como se fosse débeis mentais ou iletrados. Por essa razão,

o desejo de aproveitar na TV o êxito do novo *boom* cinematográfico inaugurado por *Guerra nas estrelas* e *Contatos imediatos do terceiro grau* (ambos de 1977) fracassou rotundamente nos Estados Unidos (CARDOSO, 1998, p. 42- 43,).

Conforme o autor, a primeira série de ficção científica para televisão foi *Capitão Vídeo* (1949 -1956), seguindo-se outras como *Tom Corbett, cadete do espaço* (1950-1955), *Patrulha espacial* (1950-1955); porém todas com orçamentos baixos e pobreza de cenários e efeitos especiais. Segundo Cardoso (1998) essas séries se basearam em fórmulas dos seriados do cinema e da rádio de 1930 e 1940, e não da literatura de ficção científica.

Para Belli (2012), um dos primeiros seriados de ficção científica na televisão foi *Flash Gordon* (1938), extraído da literatura *pulp*, que fez tanto sucesso que fizeram uma versão seriada para TV, em 1954, com trinta e nove episódios. Outro seriado importante foi *Perdidos no Espaço* (1965), que trazia uma família de heróis e ficou durante três anos no ar. Mas foi nos anos 1960, quando a TV já era colorida, que uma das mais importantes séries de ficção científica surgiu – *Jornadas nas Estrelas* – que teve seu início em 1966 e ficou no ar até 1969, inovando em cada detalhe de produção e criação de um futuro tecnológico, com viagens através da velocidade da luz e o teletransporte dentro das regras exigidas pela ciência. *Jornada nas Estrelas* abriu espaços para inúmeras séries nos anos 1950 e 1960, dentre as quais se destacam *Viagem ao fundo do mar* (1961); *Thunderbirds* (1965-67) e *Vingadores do espaço* (1966).

Com o sucesso no cinema, a série *Guerra nas Estrelas* (1977) promoveu especiais para televisão e, dos filmes e prêmios conquistados no Oscar de 1977, recebeu um patrocínio para uma série de animação em 3D para a televisão. Com isso se ampliou a criação de seriados que buscavam copiar os efeitos e o estilo épico da saga; desta forma, as produções televisivas começaram a produzir séries de ficção científica cada vez melhores.

Para Belli (2012) as séries que mais se destacam são: *Espaço 1999* (1975-77); *Buck Rogers no século XV* (1979-1981); *Babylon-5* (1994-1998), e o grande seriado vencedor de vários prêmios *Arquivo X* (1993-2002). Atualmente as séries que mais arrebatam os fãs de ficção científica são *Lost* (2004-2010) e *Heroes* (2006-2010). *Lost* traz um estilo diferenciado porque mostra duas histórias ao mesmo tempo, uma com quarenta e oito sobreviventes de um desastre de avião perdidos numa ilha e a outra mostrando o passado dos personagens através

do recurso de *flashbacks*. Já em *Heroes*, os personagens são variados, possuidores de poderes paranormais e espalhados por diversos lugares no planeta Terra.

Com o advento da internet e o intuito de alcançar uma nova audiência, algumas produtoras apostam em novas linguagens narrativas e produzem séries para esse novo formato. Assim nasce a websérie, que são “séries de drama produzidas para a rede, geralmente bancadas por produtoras independentes e disponibilizadas em portais próprios ou populares como Youtube, Vimeo, etc⁴”. Esse tipo de série se destaca pela praticidade e rapidez, visto que seus episódios duram, em média, seis minutos cada e, também, pela interatividade com o público. Por trabalhar com a interatividade com as mídias no Projeto TelaTeatro na FUNDAJ, Luiz Felipe Botelho traz a proposta de criar uma série para internet, justamente pelos motivos acima citados; a praticidade, a rapidez e a resposta imediata do público eram essenciais para o desenvolvimento do processo que tinha o melodrama como suporte teórico.

Coincidências à parte, o Brasil, nos últimos tempos, torna-se um grande produtor de webséries no gênero FC, como veremos a seguir no segundo capítulo da presente dissertação, em que daremos continuidade ao panorama da FC, com foco no Brasil, a fim de destacar os processos de construção de uma ficção científica no país, mostrando seus avanços mais significativos, como também uma abordagem sobre as matrizes da dramaturgia de Luiz Felipe Botelho e as propostas de estudos e atividades realizadas do Projeto TelaTeatro, quando finalmente poderemos analisar o projeto multimídia de ficção científica *Stufana*, objeto de nossa pesquisa.

⁴ *Webséries*. Disponível em: http://palcoetv.com.br/internas/sS_webseries.php. Acesso em: 02 de abril de 2013.

CAPÍTULO 2 - O GÊNERO FC NO BRASIL E O PROJETO TELATEATRO: INTRODUZINDO STUFANA

Mesmo com esforços bastante significativos na literatura, cinema e televisão, a ficção científica nunca alcançou tanta popularidade no Brasil quanto nos demais países. O gênero começa a ganhar força no país graças aos escritores da literatura brasileira que, influenciados por autores estrangeiros, começaram a exercitar esse tipo de escrita enxertando alguns elementos de FC em suas obras. Grandes autores como Monteiro Lobato, Érico Veríssimo, Guimarães Rosa, Rachel de Queiroz são alguns exemplos de escritores que se aventuraram por esse estilo.

Algumas obras com algumas temáticas que se assemelham à ficção científica surgiram no século XIX, mas é na década de 1930, no século XX, que surgem autores como Berilo Neves e Jerônimo Monteiro que poderiam já ser considerados os primeiros escritores de ficção científica no país. Nas décadas de 1960 e 1970 o gênero, acompanhando a era *New Wave*, começa a se firmar no Brasil, com o apoio do editor baiano Gumercindo Rocha Dorea, que, através de sua editora, começou a divulgar o trabalho daqueles autores que começaram a se consagrar na ficção científica, tais como André Carneiro, Braúlio Tavares, Fausto Cunha e Dinah Silveira de Queiroz com *Eles Herdarão a Terra*, o primeiro livro de contos dessa geração.

Com o avanço, mesmo que pequeno, a ficção científica começa a atrair os estudos acadêmicos, o que possibilita uma reflexão maior sobre o papel do gênero no país. Segundo Elizabeth Ginway (2005), ao fazer um estudo sobre a ficção científica brasileira do período de 1960-2001, a autora percebe grandes temas que percorrem em algumas obras de FC, como a ecologia, o papel da mulher e a democracia social – estes evidenciam um pensamento mítico de uma identidade nacional. Além da literatura, há uma propulsão do gênero entre os meios de comunicação como o cinema, a televisão e a internet, em que começaram a surgir obras com alguns elementos de FC. Atualmente, no Brasil, a internet tem se tornado o espaço de maior experimentação no gênero FC na produção de séries voltadas para essa temática. Temos, por exemplo, as webséries *2012 – Onda Zero* (2009), dirigida por Flávio Langoni, e *3%* (2011), criação de Pedro Aguilera.

Com a ideia de construir uma série para ser veiculada na internet, Os Grupos de Estudos em Artes Cênicas do Projeto TelaTeatro da FUNDAJ – PE construíram uma websérie que nasce de uma dinâmica entre atores, dramaturgos e público, que se dividiu em três etapas:

A entrevista, a criação dos personagens e a construção dos roteiros. Desta feita, o propósito desse capítulo é dar continuidade ao panorama sobre o surgimento da FC, agora focado no Brasil, com o intuito de observar o processo de construção de uma ficção científica no país, como também uma pequena abordagem sobre as propostas de estudos do Projeto TelaTeatro e suas principais atividades.

Mesmo com pouca atenção acadêmica, a ficção científica no Brasil é um gênero sustentado por fãs. Aqui podemos destacar o *Clube de Leitores de Ficção Científica*, o qual eu tenho o prazer de fazer parte e, por mais de vinte anos, vem divulgando resenhas, contos, reportagens, assim como, também, são responsáveis por promover encontros como o *Fantasticom* e o prêmio Argos, que visa eleger os melhores romances e contos dos gêneros ficção científica, fantasia e terror em língua portuguesa. Através das revistas, das comunidades, dos grupos de pesquisa e discussão e da produção literária e da divulgação massiva dos fãs é que a ficção científica vai ganhando força no Brasil.

2.1 A ficção científica no Brasil: as primeiras origens, fases, principais temáticas e as produções no cinema, TV e internet.

A ficção científica aparece tardiamente no país devido ao seu longo desenvolvimento de industrialização. Segundo Otero (1987) era nas grandes cidades detentoras de tecnologia que nascia o gênero, no país. Com o processo industrial na década de 1930, mais precisamente nos estados de Rio de Janeiro e São Paulo, o país não poderia, até então, desenvolver um pensamento literário sobre a ficção científica, pois, para o autor, isso só ocorreria somente após a Segunda Guerra Mundial, já que nenhuma obra com o conceito pleno de ficção científica foi escrita em épocas anteriores a essa década.

Houve muitas tentativas, antes da década de 1930, com alguns autores da literatura brasileira que se dedicaram ao exercício do gênero, como, por exemplo, Aloísio de Azevedo (1857-1913), que se impregnou pela literatura gótica para construir o conto *Demônio*, que construiu, através de um sonho, um Rio de Janeiro em trevas, beirando ao caos. Em uma cidade carioca morta e fria, o conto é narrado em primeira pessoa, com o tema enfatizando o romantismo, onde a personagem Laura e seu amado confessam paixões, evocam memórias, “comunicando-se ambos por telepatia” (OTERO, 1987, p.186).

Outro autor literário que também se envereda pela ficção científica é Monteiro Lobato (1882-1945), que escreveu, em 1926, *O Presidente Negro ou Choque das raças*, obra

considerada por muitos estudiosos como uma das primeiras obras de ficção científica no país. Entretanto, segundo Fausto Cunha (1974), o livro de Lobato quase se tornou o primeiro a lançar a FC no Brasil. O problema é que existe no romance um pensamento racista, em que o autor, em sua obra, inventa um produto que estira o cabelo “pixaim”, pois, para Lobato, o maior sonho do negro era ter cabelo liso. O problema era que o produto tinha o poder de extinguir os negros do país. Por mais absurdo que isso pareça, Cunha (1974) afirma que “um cientista norte-americano famoso propôs também a esterilização dos negros através de um processo idêntico” (CUNHA, 1974, p.7). Vale ressaltar que o lançamento do livro foi antes da explosão da ficção científica norte-americana e, como observa Otero (1987), o romance de Lobato, por apresentar vários elementos de FC, pode ser comparado aos romances de grandes escritores como Wells. Desta forma, podemos citar a invenção de um instrumento, descrito por Lobato, que funcionava a partir de vibrações atômicas do momento, sendo capaz de desvendar o futuro, ou também o “rádio-transporte”, cuja utilidade era levar os equipamentos necessários das pessoas via rádio até as suas residências ou no escritório, e isto poderia acontecer sem o consumidor precisar sair do lugar; esta invenção pode ser comparada à máquina do tempo de Wells. O diálogo entre Monteiro Lobato e a ficção científica britânica, segundo Alexander Silva (2005), “se torna mais estrito devido ao envolvimento dos dois escritores (Wells e Lobato) no debate das grandes questões sociais de seu tempo (p.16)”.

No entanto, no século XIX houve muitas incursões no país através dos folhetins. Segundo Fabiana Pereira (2005), o primeiro folhetim escrito foi *O Jequitinhonha*, entre 1868 e 1872, por Joaquim Felício dos Santos, que contava, satiricamente, a história do Imperador Pedro II que se transportava para o ano 2000. Nesse mesmo ano Joaquim Manuel de Macedo publicou a *Luneta Mágica*, que narra à história de um rapaz e seu par de óculos que lhe permitem ver o mal e o bem do mundo. Em 1875, o português Augusto Emílio Zaluar publicou, no Brasil, o romance *O Doutor Benignus*, considerado o primeiro romance brasileiro, visto que “se exprimem claramente as várias convenções do gênero em formação: o cientista como protagonista, a máquina de ver o futuro e o primitivo mundo perdido”. (PEREIRA, 2005, p.23-24). A autora ainda faz uma referência ao primeiro texto brasileiro com elementos de ficção científica escrito por uma mulher, *A Rainha do Ignoto* de 1899, por Emília Freitas.

O público leitor dos fins do século XIX buscava, na literatura, se atualizar com as tendências europeias, como também o entretenimento. Na esteira desse pensamento, Silva (2005) afirma que a FC brasileira apresenta duas fases: a primeira, que se desenvolveu no

período da *Belle Époque* (1898 – 1914), que refletiu a influência europeia, especialmente francesas e inglesas, em uma sociedade carioca em todos os âmbitos, quer sociais, científicos ou artísticos. O autor ressalva que nessa fase pode-se observar a presença de uma ficção científica com raízes no gótico, o que gerou uma vertente chamada de Ciência Gótica. Já a segunda fase da FC no país começa no século XX e fica restrita ao período entre as guerras da República Velha (1914-1930), “marcada pelas tensões, angústias e debates do período entre guerras que promoveram a ascensão de regimes totalitários” (SILVA, 2005, p.2).

O processo de construção da literatura de ficção científica brasileira, no período entre os séculos XIX e XX, foi caracterizado por fatores como uma industrialização rápida e uma prosperidade econômica no país, que se caracterizaram em uma estabilidade política. A influência dos ideais franceses é confirmada por Cunha (1974), visto que, antes da Segunda Guerra, o francês era a segunda língua literária no país e o que se conhecia de outras literaturas, como a francesa e alemã, vinha diretamente da França. A literatura francesa se insere na tradição de ficção científica, pois, além de lançar o pai do gênero – Júlio Verne –, destacou inúmeros escritores na área, como é o caso de Anatole France, René Berjavel, Jean Hougron, Rosny Ainé e Francis Carsac. Desta forma, a França é

Também pródiga numa literatura que poderíamos chamar de ficção de utopia e de uchronia, em geral de conteúdo filosófico, além de sua grande riqueza em romances de capa e espada, que têm sido uma das principais matrizes da *space opera* e do *heroic fantasy* (CUNHA, 1974, p. 6).

Todavia, pode-se concluir que os escritores brasileiros se influenciaram bastante por essa literatura, construindo, assim, um primeiro passo para uma ficção científica no Brasil. Um escritor fortemente influenciado por esse período é Coelho Neto, com seu romance *Esfinge*, em que o enredo se passa no Rio de Janeiro do final do século XIX e começo do século XX. Segundo Silva (2005), a obra promoveu o diálogo do impacto da ciência e do progresso do homem nos setores públicos e privados do país, além de se assemelhar muito a obra *Frankenstein*, de Mary Shelley, visto que o personagem *Arhat* “também cria um ser artificial a partir de partes de corpos humanos e o dota de vida através de um experimento que mescla ciência e misticismo, um tema característico da Literatura Gótica.” (p.10 -11). Ao eclodir a Primeira Guerra Mundial, outras influências e questões afetaram o pensamento literário no Brasil, em que os autores começaram a construir obras cunhadas na literatura de distopia.

Conforme Carneiro (1968), alguns autores flertaram nessa época com o gênero FC, como o jornalista Aderbal Jurema, que escreveu o conto *A descoberta do impossível*, escrito em 1928, onde sua história se passa em 1988, na capital brasileira chamada Brasília. Outro

escritor literário que também se aventurou pelo gênero foi Machado de Assis (1839- 1908), em sua novela *O Alienista*, publicada em 1882. Todavia, antes do surgimento da FC no Brasil, tiveram muitos antecessores como Epaminondas Martins, que, em 1934, escreveu o romance *O Outro Mundo*, que tratava de um robô que funcionava à eletricidade. Segundo Cunha (1974), o autor esteve a um passo de criar a palavra “cosmonave” em língua portuguesa, já que, em sua obra, se falava em “cosmoplano”. Além desse romance, Epaminondas Martins escreveu, também, *O Sino de Poribechora*, que conta a história de um saturniano que vem do ano 7.000 com um objeto intitulado “etermoto”, este que só existiria no ano de 6.968.

Autores renomados da literatura brasileira como Érico Veríssimo e João Guimarães Rosa também se aventuraram no gênero com as obras *Viagem à Aurora do Mundo*, em 1939 e *A terceira margem do Rio*, respectivamente. No entanto, segundo Otero (1987), a obra de Rosa se compõe de elementos fantásticos, enquanto a de Veríssimo

Num estilo didático proposital, de certa maneira semelhante ao da novela russa de antecipação, combina informações relacionadas com Geologia e Antropologia, baseando-se nas teorias da evolução de Helmbtz e Lord Kelvin. Ademais, procura explicar a 4ª dimensão, espinha dorsal do romance, então ficção científica (OTERO, 1987, p. 188).

Na lista de entusiastas do gênero, pode-se ainda citar Orígenes Lessa com *A desintegração da morte* e Menotti Del Picchia, em 1936, com *A Filha do Inca ou República 3.000*, ficção que chegou até a ter uma versão francesa. Nessa época, também, Afonso Schimdt publicou *Colônia Cecília*, uma espécie de antecipação social.

Através desses autores a história de ficção científica no Brasil vai se fortalecendo, pois, em 1958, apareceu a primeira antologia, editada pela Cultrix, com autores estrangeiros, porém com uma introdução feita pelo poeta Mário da Silva Brito, “em um excelente artigo onde apresenta e define o gênero” (CARNEIRO, 1968, p.113).

No entanto, entre todos os precursores e a era das editoras, um escritor merece destaque no surgimento do gênero no país: Jerônimo Monteiro (1908-1970). Conforme Cunha (1974), foi um antecessor e ao mesmo tempo continuador dessa área, visto que

Começou há trinta anos com *Três Meses no Século 81* (de 1947). Depois lança vários livros, como *Fuga para Parte Alguma*, *Os Visitantes do Espaço e Tangentes da Realidade*. Colaborou intensamente em revistas e jornais, manteve na *Tribuna de Santos* uma seção especializada e foi o primeiro Diretor de Redação do *Magazine de Ficção Científica*, editado pela Globo. Dedicou-se no início à ficção policial e deixou obras de literatura infantil (p.10, grifo do autor).

Além de uma vasta obra, fundou, em 1964, a Sociedade Brasileira de Ficção Científica e revelou escritores como Walter Martins e Jorge Luiz Calife. Monteiro é considerado por estudiosos como o Hugo Gernsback da ficção científica brasileira.

Decerto que houve inúmeras tentativas de se construir uma literatura científica no país, mas, de fato, isso só começou a se vislumbrar nos anos 1960, pois da mesma forma que ocorreu com a história da ficção científica mundial, antes dessa década havia ainda uma proto-ficção. A partir da segunda metade da década de 1950 é que há uma forte urbanização e uma industrialização com elementos mais sofisticados, deste modo, segundo Cardoso (1998), os governos brasileiros da época apostaram em uma política consistente nos setores da educação, ciência e tecnologia, o que ajudaria o surgimento e desenvolvimento da ficção científica no país. Assim, surgiu, na década de 1960, uma geração de autores que começaram a investir na publicação de obras e antologias de ficção científica, surgindo, de fato, o gênero no Brasil.

Conforme Pereira (2005), os *50 anos em cinco*, lema do presidente do Brasil na época, ajudaram a encarnar uma crença de crescimento industrial e tecnológico no país, principalmente com a construção da capital Brasília, que evocava o progresso da nação. Esse período foi marco de uma grande explosão no mercado editorial, visto que havia reedições e lançamentos de grandes escritores do cenário mundial como Isaac Asimov, Arthur C. Clarke e Ray Bradbury, que fizeram com que a produção de FC no Brasil começasse a crescer e também a desenvolver reflexões sobre o gênero. Na década de 1960 duas editoras brasileiras começaram a se destacar: “A Edart Editora, de Álvaro Malheiros, em São Paulo, com a Coleção Ciencificção; e a Edições GRD, de Gumercindo Rocha Dórea, no Rio, com sua Ficção Científica GRD. (PEREIRA, 2005, p. 34)”.

Das duas editoras que propagavam o gênero, a GRD se destacava, visto que além de publicar traduções de obras estrangeiras, foi responsável pela introdução de grandes autores da literatura brasileira no gênero, como Dinah Silveira de Queiroz, Rachel de Queiroz e Antônio Olinto, os encorajando a escrever obras de ficção científica. Desta forma, a editora convidou escritores “pioneiros do gênero como Jerônimo Monteiro, Fausto Cunha (cuja atuação até então fora principalmente como crítico literário) e Rubens Teixeira Scavone, descobrindo, ainda, novos talentos, André Carneiro em especial.” (CARDOSO, 1998, p. 83). Era a primeira vez, no Brasil, que havia uma gama de escritores que começavam a se destacar naquele estilo. *Eles Herdarão a Terra*, da escritora Dinah Silveira de Queiroz e *As noites marcianas*, de Fausto Cunha, foram obras que compuseram o cenário literário daquela época.

De acordo com Carneiro (1968), em 1961 apareceu a primeira antologia de autores brasileiros intitulada de *Antologia brasileira de ficção científica*, constando, no índice, os diversos autores já citados. Já em 1962, a GRD publicou uma nova antologia de contistas com

o título *Histórias do Acontecerá*, este nome dado pela escritora Rachel de Queiroz. Este período se caracterizou como a primeira geração de escritores do gênero no país – A geração GRD ou também chama de Primeira Onda. Segundo Otero (1987), tudo o que existe de bom na FC mundial foi publicado por Dória, pois afirma que “quando o editor conhece literatura dificilmente labora em insucesso (pág. 209)”.

A editora Edart também se inseriu na divulgação da ficção científica no país, publicando trabalhos de autores como André Carneiro, Rubens Scavone, Lygia Fagundes Telles, Jerônimo Monteiro, Walter Martins, entre outros. Conforme Carneiro (1968), outras editoras se dedicaram somente a publicar autores estrangeiros tais como: A Livraria Exposição do Livro, Von Schimdt, 4 Artes, Edameris, etc, visto que o leitor brasileiro, nesta época, ainda estava preso a ficção científica dos anos 40 e 50, assim

Parte das principais editoras, o simples interesse de capitalizar o sucesso momentâneo de filmes ou de nomes como é o caso de Arthur C. Clarke depois de *2001*, ou do prolífico Asimov (CUNHA, 1974, p. 16)

Dos eventos que marcaram essa década, podemos citar, segundo Carneiro (1968), a 1ª Convenção Brasileira de Ficção Científica, no auditório das “Folhas”, em São Paulo, organizada pelos escritores Walter Martins, Clóvis Garcia, entre outros, que na programação tinha conferências, debates, sessões de cinema, exposições de livros e uma sessão de teatro com a peça *O pedreste*, do escritor norte-americano Ray Bradbury, que cedeu a autorização do texto especialmente para o evento, onde foi fundada a Associação Brasileira de Ficção Científica. Outro evento de grande importância foi o Simpósio Internacional de Ficção Científica, no Copacabana Palace, com a participação do escritor britânico Arthur C. Clarke, que foi homenageado graças ao lançamento do filme dirigido por Stanley Kubrick *2001, Uma Odisseia no Espaço*. Conforme Pereira (2005), a produção desse evento em nada contribuiu para a produção local, visto que havia, fortemente, uma referência aos escritores estrangeiros e suas obras, tanto que o volume publicado pelo Instituto Nacional de Cinema, com as palestras, não trouxe nenhuma participação dos brasileiros.

Com o final da década se encerrou a era GRD, visto que, mesmo com o avanço da ficção científica no país, esta deu pouca projeção e retorno financeiro ao seu editor. A morte do escritor Jerônimo Monteiro culminou no fechamento do “Magazine Ficção Científica” e no fim das atividades da Sociedade Brasileira de Ficção Científica, o que causou um movimento de dispersão na ficção científica brasileira, que só foi retomado na década de 80 pela chamada *Segunda Onda*.

A ficção científica nos anos sessenta no Brasil sempre teve ressalvas para com as ciências, pois os brasileiros da época acreditavam que o uso da ciência destruiria o contato pessoal, fator este essencial para nossa cultura. Segundo Ginway (2005) esse pensamento modificou o jeito de escrever ficção científica no Brasil, pois se diferenciava das concepções anglo-americanas ao trazer temáticas que se relacionavam à “mistura harmoniosa de terra, mulheres e negros formam a base de muitos mitos culturais brasileiros, e continuam a permear os conceitos brasileiros de nacionalidade” (GINWAY, 2005, p.42).

Nos estudos da autora, a tecnologia era vista no nosso país como algo branco, masculino e estrangeiro, o que explicaria o fato de a cultura negra ser caracterizada como feminina e familiar e permear os escritos da ficção científica brasileira. Segundo Pereira (2005), as obras da época de 1960 vinham carregadas de forte lirismo, onde o nacionalismo era descrito com humor, ironia e sensualidade, características já provenientes da literatura brasileira desse período. Deste modo, o estilo e temas da ficção científica assumiam seu diferencial, visto que o gênero misturava elementos da cultura brasileira com elementos internacionais, “além de considerar muito positivamente, numa perspectiva internacional e de vanguarda, o ‘valor absoluto do novo’” (PEREIRA, 2005, p.37-38). De forma a dividir as principais temáticas da ficção científica da década de 1960, Ginway (2005) enfatiza os temas que mais se destacavam: robôs, alienígenas, espaçonaves e a cidade, este último sendo essencial para o nosso estudo.

As obras que tinham a cidade como tema mostravam as relações sociais brasileiras da época, como também as suas possibilidades de mudança. A imagem de uma cidade futurista, por exemplo, apresentava um aspecto positivo na ficção científica brasileira, pois era visto como “oásis de civilização o que alimenta a ordem e a identidade cultural” (GINWAY, 2005, p. 80). A cidade, na ficção científica anglo-americana, era um símbolo de uma conquista tecnológica, quer seja de maneira utópica ou distópica. Já no Brasil, o modelo de cidade ideal surgiu em obras como *Os Visitantes do Espaço* (1963), de Jerônimo Monteiro, que fazia uma referência clara à Brasília, com um urbanismo moderno.

Como uma panaceia para todos os meios sociais, com pessoas vivendo pacificamente em um ambiente urbano que é construído em uma escala humana, para evitar as ciladas da vida urbana. (...). Brasília incorpora a imagem paradigmática da cidade no Brasil como uma utopia futura. (GINWAY, 2005, p.81).

A obra de Monteiro narra à história de discos voadores que traziam estranhas criaturas vindas de Júpiter. Esses extraterrestres precisavam retirar da Terra o hidrogênio, porém os terráqueos se recusavam a entregar o gás, exceto um cidadão sonhador e criador de “uma

cidade rodeada de índios, no Brasil Central (OTERO, 1987, p.191)”. Várias lutas foram travadas e os seres de outro planeta saíram como vencedores da batalha, mas deixou uma lição importante para os seres humanos, o poder da solidariedade universal.

A temática da cidade também pode ser vista no romance *Universidade Marciana* (1960), da escritora Dinah Silveira de Queiroz, que retratou um Rio de Janeiro devastado que se reconstruiu com um renascer da cultura brasileira. A história refletia o período histórico da época em que o Rio de Janeiro estava deixando de ser capital brasileira. De fato, a construção do Distrito Federal foi um proponente importante para retratar a temática da cidade, já que Brasília é considerada a maior cidade do mundo construída no século XX. Essas obras refletiam uma preocupação dos brasileiros em resistir a uma cultura tecnológica, mesmo retratando a cidade como

Um ambiente civilizado, que previne do caos tanto da natureza, quanto das emoções excessivas. A cidade é o corpo social, uma rede feita de relacionamentos humanos, o centro organizado e orgânico da cultura brasileira (GINWAY, 2005, p.92).

Da mesma forma é construída a narrativa de *Stufana*: uma cidade misteriosa construída no centro-oeste brasileiro para pesquisar a solução dos maiores problemas da humanidade. Coincidências a parte, visto que a mitologia de Brasília não foi mencionada na construção de *Stufana*, as portas da cidade fictícia foram fechadas em 1959, um ano antes da inauguração de Brasília, localizada na mesma região. A capital brasileira foi construída com fortes características simbólicas, tais como de um lugar em que há democracia, racionalidade, integração e igualdade; porém, ao longo do tempo, se tornou um lugar constituído de poder, alienação e corrupção. De fato, as relações e semelhanças com a construção da capital brasileira serão levadas em consideração na seção *A cidade utópica de cristal e seus ecos míticos-futuristas* no terceiro capítulo.

Com a ditadura militar no Brasil, nas décadas de 1960 e 1970, as obras de ficção científica começaram a inserir a distopia em seus escritos, como forma de denunciar o mau uso da tecnologia. De acordo com Pereira (2005), essa época foi taxada como dispersiva entre os escritores, porque as obras se diferenciavam muito em questão de temáticas ou estrutura textual. A maior preocupação dos autores, até então, era a perda da identidade nacional; por isso as obras refletiam sátiras e especulações daquele sistema social destrutivo e opressor. Desta forma, Ginway (2005) percebeu que na maioria dessas obras distópicas as paisagens e os personagens femininos vêm, predominantemente, representados como símbolo da natureza. Como, por exemplo, *O Fruto do Vosso Ventre* (1976), do escritor Heberto Sales, que, em uma ficção científica social, ambienta o romance em três partes: 1) “Os Coelhos da Ilha”, no qual

há uma proliferação de coelhos ameaçando as plantações e leva o governo ao extermínio dos animais; 2) “A Ilha dos Homens”, que tenta combater a explosão demográfica obrigando as mulheres a tomar pílulas anticoncepcionais e ao aborto; 3) “O Livro do Filho”, em que a escrita se assemelha aos versículos bíblicos e que narra à história de José, o carpinteiro que se casa com Maria.

O mito da mulher e da terra, caracterizados pela perda de identidade, é característico em algumas obras dessa época, pois trazia uma ideia de que com a tecnologia nas mãos de um governo autoritário, este roubaria dos brasileiros a sua identificação. Deste modo, a ficção científica brasileira se construiu “opondo-se aos poderes destrutivos da tecnologia, onde está o mito da identidade brasileira que, percebida como natural e imutável, assume a forma de natureza, da mulher, da sexualidade, e da terra” (GINWAY, 2005, p.139). No entanto, na época pós-ditadura, surgiram escritores que começaram a perceber a tecnologia como um instrumento integrante da cultura brasileira, trazendo, deste modo, um novo olhar para o estilo no país.

Inúmeros fatores contribuíram para uma retomada da ficção científica no Brasil. O “milagre econômico”, dos anos 1970, gerou, segundo Pereira (2005), um aumento de renda e mercado para a produção cultural. Na década posterior, as grandes editoras passaram a possuir um alto poder aquisitivo, o que começou a atrair vários autores renomados. Assim como, também compravam os direitos autorais de grandes obras estrangeiras, proporcionando, assim, uma profissionalização do escritor de ficção científica no Brasil. Com a massiva presença da cultura norte-americana no país, graças às séries de televisão, as histórias em quadrinhos e, principalmente, as produções cinematográficas, fizeram alavancar a produção de FC. Os filmes de cinema que atraíam o imaginário dos escritores daquela época eram: *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (*Close encounters of the third kind*, Steven Spielberg, 1977); *Jornada nas Estrelas* (*Star Trek: The Motion Picture*, Robert Wise, 1979); *ET, o Extraterrestre* (*ET*, Steven Spielberg, 1982); *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) e a primeira trilogia *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, George Lucas, 1977, 1980 e 1983). Esses filmes eram uma resposta da indústria hollywoodiana ao grande sucesso da FC na televisão, e aqui no Brasil, a partir dessa explosão da FC nos cinemas norte-americanos, surgiu uma geração de escritores que iniciaram um processo de renascimento no gênero FC.

Esse renascimento, segundo Ginway (2005), surgiu a partir de dois momentos: o primeiro, com a publicação de *Padrões de Contato* (1985), de Jorge Luiz Calife, que recebeu elogios do escritor britânico Arthur C. Clarke, pois a obra o tinha estimulado Calife a escrever

a sequência de *2001: Uma Odisseia no Espaço*; o segundo, surge num sentido mais literário com o romance *A Espinha Dorsal da Memória* (1989), de Bráulio Tavares, que foi vencedor do concurso internacional “Prêmio Caminho da Ficção Científica” em língua portuguesa. A obra foi publicada pela Editora Caminho, em Portugal, e trouxe bastante respeitabilidade para o gênero no Brasil.

Outro fator que corroborou para o crescimento da FC no país foram os clubes e grupos de ficção científica, como também a mídia eletrônica. Conforme Cardoso (1998), esses clubes produziam suas próprias publicações, de maneira caseira ou profissional. Das associações e estados que geravam associações, se destacam:

em 1982, a Sociedade Astronômica Star Trek, com seu boletim *Trek News*; em 1983, o Clube de Ficção Científica Antares, no Rio Grande do Sul, que instituiu o prêmio Fausto Cunha e publicava o *Boletim Antares*; o Clube de Leitores de Ficção Científica, criado em 1985 por C. Roberto Nascimento, com seu órgão *Somnium*. No conjunto, São Paulo foi - de longe - o centro da maior atividade, sendo interessante uma grande participação do interior do estado. No Rio de Janeiro destacavam-se, desde a década anterior, os esforços de Fausto Cunha e Bráulio Tavares. (CARDOSO, p.84).

Cada associação possuía uma especialidade, como, por exemplo, *O Boletim de Antares*, que abordava de forma mais literária a FC; *o Hiperespaço*, que tratava da ficção científica em diversas mídias como a literatura, as histórias em quadrinhos e o cinema. Além de divulgar as histórias, esses clubes convocavam os leitores para troca de informações e opiniões sobre as histórias e o conteúdo da revista. A partir dessa iniciativa surgiu o Clube de Leitores de Ficção Científica (CLFC), no dia 15 de dezembro de 1985, que promovia reuniões a fim de discutir o gênero no país, como também a edição da revista *Somnium*, responsável por divulgar os autores da época, como Roberto de Sousa Causo, Bráulio Tavares, Gerson Lodi-Ribeiro, Miguel Carqueija, entre outros. Um dado importante é que esse clube retomou as publicações da GRD e promoveu debates com escritores daquela geração com os novos autores.

Nessa fase de retomada, o CLFC teve sua importância, pois sempre esteve à frente das atividades em torno do gênero no Brasil, até mesmo chegando a ser consultado informalmente por algumas editoras para a publicação de livros na área. Alguns sócios tiveram publicações e participaram da revista *Isaac Asimov Magazine*, publicada pela Editora Record, entre 1990 e 1993, em suas 25 edições. Desta forma, o clube se torna “uma das poucas associações de fãs do gênero em todo o mundo a ser aceito como membro da *Science Fiction and Fantasy Writers of America* (SWFA)” (SIMÃO, s/a). A associação ainda patrocina o *Prêmio Argos*, que premia os escritores de língua portuguesa tanto do Brasil quanto de Portugal, sendo a única

premiação atualmente ativa no mundo de FC lusófona. É importante registrar que, mesmo com todos os esforços dos fãs, o gênero ainda permanecia marginalizado e fora dos círculos literários e acadêmicos, mas crescia graças às revistas e a mídia eletrônica que eram propulsoras na divulgação do gênero.

Com essas comunidades de fãs, segundo Pereira (2005), o entusiasmo desses participantes ocasionou um expressivo movimento dessas revistas editadas por fãs, o que gerou prêmios e concursos como a fundação da Sociedade Brasileira de Arte Fantástica (SBAF), que ajudou a conectar todos que estavam ligados ao gênero no Brasil. Entre as premiações, a autora destaca: o “Concurso Fausto Cunha”, de Porto Alegre; o “Prêmio Nova”, proposto por Causo, em 1987, e patrocinado pela SBAF, de 1992 a 1996, o “Concurso Jerônimo Monteiro”, promovido pela Isaac Asimov Magazine, em 1990; o “Prêmio Tapiráí”, realizado entre 1993 e 1995 e o “Prêmio André Carneiro”, concurso promovido pelo Scarium Magazine. (p.53). Alguns nomes de premiações tinham a função de homenagear os autores de FC, a fim de preservar a memória desses escritores, como também impulsionar o estudo historiográfico do gênero no país.

De forma a refletir sobre as questões de produção científica em um país periférico e o caráter marginal da ficção científica na literatura brasileira, o escritor de FC Ivan Carlos Regina propõe o *Movimento Supernova*, mais conhecido como o “Manifesto Antropofágico da Ficção Científica Brasileira”, que discutia o valor da condição brasileira para os centros mundiais de FC. Esse movimento foi incorporado a eventos como “InteriorCon” (1990), as “BrasilCon” (1995), a “HiperCon – Convenção de Ficção Científica de Santo André” (1992); a “RhodanCon – Convenção Multimídia de Ficção Científica” (1994); e as “HorrorCon – Convenção Multimídia de Horror” (1995, 1996, 1997 e 1998), eventos onde haviam palestras, conferências, performances, mostra de filmes e presença de convidados especiais, no intuito de propagar a história da ficção científica no país e o futuro de sua produção.

Todavia, com a Segunda Onda e a proposta do manifesto, segundo Ginway (2005), os escritores começavam a mudar algumas noções de identidade propostas pelos autores da GRD e iniciavam uma FC em uma era pós-moderna cheia de “contradições, descontinuidades e alteridades em suas reformulações dos mitos culturais brasileiros, geralmente oferecendo uma visão mais crítica da realidade brasileira”. (GINWAY, 2005, p.147). Desta forma, a ficção científica brasileira se expande e traz uma diversidade de obras com características *hard* e o *cyberpunk*, demonstrando um conhecimento mais sofisticado dos escritores quanto ao gênero FC. Havia uma carência das produções de FC no Brasil nesses tipos de ficção científica, pois,

como o país estava em processo de globalização, o estilo mais utilizado pelos autores era o *soft*. À medida que a sociedade se tornava mais industrializada, essa geração de autores começava a vislumbrar um pensamento mais científico, visto que nesses trabalhos

A abordagem da ficção científica *hard* era utilizada como um modo de examinar questões especificamente brasileiras, *viz.*, a ditadura militar, o meio ambiente, e a hegemonia masculina, repensando as estruturas políticas, econômicas e sociais da sociedade brasileira (GINWAY, 2005, p.148).

A obra de Jorge Luiz Calife, *Horizonte de Eventos* (1986), pode ser considerada como um exemplo deste tipo de ficção científica, pois a sua narrativa era ambientada no terceiro milênio e contava a história de uma colônia pacífica que se torna vulnerável a forças externas através da vinda de uma espaçonave armada do século XX. O romance de Calife “oferece uma visão otimista da tecnologia, confiando nela para solucionar muitos dos problemas sociais e ambientais resultantes da industrialização.” (GINWAY, 2005, p. 149).

O *cyberpunk*, tipo de ficção científica que retrata uma mescla das ciências tecnológicas de informação juntamente com a cibernética, traz sempre, em romances com esse estilo, um grau de mudança radical na sociedade. Pereira (2005) observa que existiam divergências no estilo de escrever brasileiro e norte-americano, pois os textos brasileiros, além da identificação com o estilo, renovavam o *cyberpunk*, exibindo traços próprios, tais como “sensualidade, misticismo, humanismo e politização”. (PEREIRA, 2005 p.57). Essas características são tão fortes que surgiu uma versão brasileira do *cyberpunk*, intitulado pelo pesquisador e escritor Roberto de Sousa Causo de *tupinipunk*.

Para Ginway (2005), três romances podem ser classificados neste estilo: *Silicone XXI* (1985), de Alfredo Sirkis, *Santa Clara Poltergeis* (1991), de Fausto Fawcett e *Piritas Siderais* (1994), de Guilherme Kujawski, em que os vilões dessas três obras são altamente sexualizados e desejam sempre o poder, mas sempre são superados pela esperteza do povo brasileiro, fator este que faz retomar “uma resistência ao poder hegemônico da tecnologia através da cultura popular no Brasil”. (GINWAY, 2005, p.161). Esses romances trazem referências de religiões afro-brasileiras, assim como uma miscigenação das raças, visto que, nos enredos dessas obras, sempre ocorre a união de casais entre homens negros e mulheres brancas ou vice-versa. Contudo, podemos concluir que os autores de FC no Brasil conseguiram dar um tom tipicamente brasileiro em suas obras, já que os

Mitos nacionais não são mais tão evidentes, tendo sido substituídos por uma representação do Brasil mais complexa, em um movimento que se afasta do mito nacional e se aproxima da consciência nacional. (GINWAY, 2005, p. 219).

Assim, mesmo com essa produção ainda instável a ficção científica brasileira, os autores, através da mídia e da internet, começaram a divulgar suas obras em blogs e revistas eletrônicas, o que se caracteriza como uma nova fase da FC no Brasil.

Com o advento da internet no Brasil, nos anos de 1990, o país entra na era digital, fator este que serviu para que os trabalhos de ficção científica pudessem alcançar um público maior. A Terceira Onda, como é chamada essa fase, se classifica como a geração de escritores que começaram a aparecer a partir dos anos 2000. As revistas cederam lugar aos blogs, revistas eletrônicas, sites e fórum de discussão que abordavam a produção brasileira de FC, os quais facilitava que as pessoas interessadas no gênero pudessem interagir com fãs espalhados por todo o mundo, assim como trocar informações e debater sobre diversos assuntos e também marcar eventos “incluindo temas mais ou menos *off topic* como pesquisas científicas e política.” (PEREIRA, 2005, p.59).

Outras atividades que iniciaram através da mídia eletrônica foram as convenções de ficção científica promovidas pela Sociedade Brasileira de Arte Fantástica (SBAF), como também os concursos, a exemplo do *Prêmio Nautilus*, agenciado pelo site *Star Wars*, entre os anos de 1999 e 2002, e do *Concurso Na Toca do Hobbit*, favorecido pelo site Clube na Toca do *Hobbit*. Com a internet, houve uma diminuição de gastos com impressões e postagens de revistas, mas, por outro lado, houve uma proliferação de publicações voltadas para a ficção científica brasileira ajudando na divulgação e cultivação do gênero no país.

Uma iniciativa bastante significativa nessa divulgação, segundo Pereira (2005), foi o projeto multimídia baseado no conto *Eu matei Paolo Rossi*, do escritor Octavio Aragão. O conto foi adaptado para esse projeto intitulado de *Intempol*, que narra a tentativa de uma jovem de voltar no tempo para impedir a derrota da seleção brasileira na copa do mundo de 1982. Esse universo fictício foi compartilhado para os internautas através do site em que havia um fórum de discussão sobre a obra, como também publicações impressas e histórias em quadrinhos. O projeto ganhou vários prêmios nacionais e os contos foram selecionados e lançados no livro *Intempol – Uma Antologia de Contos Sobre Viagens no Tempo*, pela Editora Ano-Luz, em 2000. Com uma temática diferente, mas com uma proposta semelhante, o Projeto Telateatro da FUNDAJ propôs o estudo de uma narrativa e seus desdobramentos em múltiplas linguagens, desde o cinema, a televisão, as histórias em quadrinhos e os videogames. A narrativa fictícia de *Stufana*, oriunda desse projeto multimídia, se desdobrou em teatro, leitura dramática, websérie e radionovela.

A crescente proliferação do gênero nas páginas da internet facilitou alguns escritores a lançarem livros eletrônicos (os chamados *e-books*) em sites, como: “Miguel Carqueija publicou *A face oculta da galáxia* no formato de *e-book* em 2006 e Jorge Luiz Calife que publicou a obra intitulada *As portas do magma*, também em 2008, que se encontra disponível em www.scarium.com.br.” (MARUCCI; NOLASCO, 2011, p.2).

Todavia, se observamos o percurso da ficção científica no Brasil, percebemos que este gênero, aos poucos, ganhou um espaço considerável no país. Os autores que adotaram esse estilo puderam experimentar temáticas diferentes e isso fez a FC alcançar um pequeno espaço na literatura nacional. Ao se falar em ficção científica no Brasil, segundo Pereira (2005), podemos dizer que não nos referimos a um conjunto de convenções literárias ou estéticas, mas sim a uma expressão cultural complexa de uma tradição brasileira

– terreno marginal onde influências cosmopolitas são selecionadas e alteradas, num processo de construção o qual envolve aspectos históricos cruciais e esquematiza boa parte da dinâmica sociopolítica de trocas simbólicas na periferia do capitalismo. (PEREIRA, 2005, p.67)

Se na literatura o gênero conseguiu um pequeno espaço nos círculos literários, nos outros meios de comunicação, como o cinema e a televisão, também começaram a introduzir elementos de FC em suas obras, o que reforça ainda mais a pequena popularidade do gênero no país. Por mais que a FC seja sucesso na indústria cinematográfica estrangeira, no Brasil as produções com essa temática sempre foram esporádicas. Para Suppia (2006), é difícil afirmar quando se inicia o cinema de ficção científica no país, porém, no entanto, assevera que há gradações de FC que se misturam com outros gêneros em filmes brasileiros. O autor classifica o período de cinema de FC no Brasil em seus períodos e principais temáticas, tais como:

anos 1940/50 (comédia, carnaval e chanchada), anos 1960 (mensagem subliminar, 007 e Brasil do futuro), anos 1970 (alienígenas, supercomputadores e filme-catastrófe), anos 1980 (o estranho, o erótico, Terrir e a ameaça nuclear), anos 1990 (Atlântida, Big Brother e o digital) e século 21 (distopia ecológica e lobisomem). (SUPPIA, 2006, p.3-10)

De fato não há uma produção tão significativa de FC no Brasil, no entanto, há uma vasta obra de filmes que se utilizam do gênero para compor suas narrativas, o que faz com que no cinema brasileiro possuísse duas correntes principais: a comédia e a ecológica. A primeira, ligada à comédia, se apropria da FC para trabalhar a paródia, “beneficiando-se várias vezes da vocação camaleônica e antropofágica da nossa chanchada” (SUPPIA, 2006, p.11). Para o autor essa corrente se adapta mais aos modelos de produção cinematográfica nacional. Como exemplo, temos os filmes *Uma Aventura aos 40* (1947), do comediante carioca Silveira Sampaio e *Carnaval em Marte*, dirigido por Watson Macedo, e também os

filmes dos Trapalhões, como *Os Trapalhões no Planeta dos Macacos*, de 1976; *O Incrível Monstro Trapalhão*, de 1981; *Os Trapalhões na Terra dos Monstros*, de 1989, dentre outros.

Já na corrente que se dedica à problemática ecológica ou ambiental, Suppia (2006) destaca o filme *Parada 88* (1977), dirigido por José de Anchieta e co-produzido pela atriz Regina Duarte, que aborda o problema dos acidentes tóxicos. Outro exemplo citado é *Abrigo Nuclear*, dirigido por Roberto Pires, que levanta a discussão sobre o problema da energia nuclear e seu impacto ambiental. Contudo, a ficção científica, mesmo em um país em desenvolvimento como o Brasil, ainda não encontra seu terreno fértil no cinema brasileiro, pois, segundo Suppia (2006), é antropofágica, híbrida e carnavalesca, e insiste sobreviver no cinema brasileiro como “a estranha forma de vida de um mundo distante, e cujos sinais, tímidos e esparsos, são raramente detectados por nossos observatórios críticos” (SUPPIA, 2006, p. 12).

Se no cinema encontramos ainda sinais de timidez em suas produções, nas teledramaturgias também ocorreram tentativas de introduzir elementos da ficção científica em seus folhetins. Para Oliveira & Jatene (2011) o gênero já se mostrava presente nas novelas desde os seus primeiros anos, como, por exemplo, nas novelas da TV Excelsior: *Redenção*, de 1966, tratava sobre o transplante de coração, e *Os Estranhos*, de 1969, de Ivani Ribeiro, narrava a história de um escritor, interpretado por Pelé, que se comunicava com alienígenas. Nos anos 1990 a TV Globo, hoje a maior produtora de telenovelas no país, introduziu elementos de FC em novelas como *Fera Ferida*, de 1993; *Olho no Olho* (1993); *O amor está no ar* (1997), onde a ficção científica servia apenas como pano de fundo. No entanto, essas novelas tiveram baixa audiência, pois não conseguiram agradar ao telespectador.

A escritora Glória Perez foi uma dramaturga que investiu fortemente em utilizar alguns elementos de FC em suas obras. Ao trazer o tema da inseminação artificial em *Barriga de Aluguel* (1990), o assunto gerou polêmicas, pois, segundo Oliveira & Jatene (2011), a emissora queria vetar a produção da novela por achar que a proposta da história não agradaria ao público, justamente por se tratar de uma ficção científica. Outra tentativa da autora foi em *O Clone*, em 2001, que, desta vez, teve uma aceitação maior por parte do público. A Rede Record tem sido uma emissora que vem apostando em agregar a ficção científica às suas telenovelas, onde podemos citar *Metamorphoses* (2004), *Os Mutantes* (2007) e *Os Caminhos do Coração* (2008), escritas pelo dramaturgo Tiago Santiago. Ao poucos, podemos perceber que a ficção científica tem sido um campo de experimentação na teledramaturgia brasileira, pois percebemos que, em dez anos, de dezessete novelas exibidas pela TV Globo cinco

possuíam elementos de FC, como é o caso de *Começar de novo* (2004), *Bang Bang* (2005), *Kubanacan* (2003), *Tempos Modernos* (2010) e *Morde e Assopra* (2011).

Contudo, por mais que haja uma tentativa de inserir o gênero nas telenovelas alguns autores percebem que ainda existem dificuldades, por parte do público, em aceitar algumas histórias, pelo fato de muitas novelas quebrarem o pacto de verossimilhança, o que afeta a identificação do público com os personagens da trama. Desta forma, a história narrada pode ser reconhecida como “não-real, mas deve ser condizente com a realidade e o imaginário da audiência.” (OLIVEIRA & JANTENE, 2011, s/p).

A websérie, um novo formato de dramaturgia feito para a internet, vem crescendo intensamente no Brasil e tem, cada vez mais, investido em histórias de ficção científica, fazendo com que o gênero conquiste um espaço maior no mercado audiovisual brasileiro. Com a internet, o modo de se consumir séries e filmes ficaram mais acessíveis graças à facilidade de distribuição dessas obras, assim como a forma com que expectador consome e interage com diversos conteúdos ao mesmo tempo. Neste contexto, a web tem sido celeiro de grandes produtoras e profissionais na área cultural e audiovisual para produzirem e exibirem seus trabalhos, criando séries para a internet.

Segundo Guto Aeraphe (2013), a websérie é um formato moderno de produção que se destina a veiculação de narrativas seriadas em novas tecnologias como internet (banda larga e móvel), celulares, *smartphones*, *tablet*, dentre outras mídias. A web tem sido um espaço em que grandes produtores independentes produzem vídeos de ficção ou documentários, com orçamentos baixos e com tempo de duração de no máximo dez minutos. O autor afirma que essas narrativas foram criadas como complemento às séries de televisão, pois apresentam histórias paralelas ou complementares da história principal a fim de manter o interesse do espectador ou servindo de suporte para campanhas publicitárias; assim, as webséries “nada mais são do que a fórmula clássica das séries televisivas aplicadas ao universo multiplataforma da internet.” (AERAPACHE, 2013, p. 17). Para Jenkins (1999), os roteiristas e criadores pensam neste tipo de narrativa em termos de criação de oportunidades para a participação do consumidor e a internet como um veículo para ações coletivas, pois acredita que a websérie seja um tipo de estratégia transmidiática.

No entanto, atualmente as webséries têm seus conceitos próprios e produções independentes das produtoras de televisão. A diferença, para Aeraphe (2013), está no comportamento do público, pois afirma que, com a internet, o espectador tem a oportunidade de interagir ativamente com o universo proposto.

Conforme a matéria da jornalista Gabriela Viana (2012), as webséries brasileiras vêm se destacando no site *Youtube*, com o objetivo de atrair um público jovem, fazendo com que o estilo seja a nova aposta para quem trabalha com audiovisual. Curiosamente, as webséries brasileiras têm investido em produções voltadas para a ficção científica e tem tido uma forte aceitação do público quanto ao gênero, como no caso de *2012 – Onda Zero*⁵ (2009), considerada a primeira no gênero, no Brasil, e foi dirigida por Flávio Langoni com a produtora Kilmerson. A série – de quatro episódios – conta a história de um jovem à beira de um colapso que se depara com um mundo totalmente destruído. Com o custo de noventa mil reais, a websérie foi suspensa por escassez de recursos. Outro exemplo de narrativa é *Lado Nix*⁶ (2011), em que apresenta muitas referências a games e a filmes de ficção científica. A história é sobre *Nix*, uma balconista que trabalha em uma loja de quadrinhos; apaixonada por games e quadrinhos da década de 80, seu maior sonho é publicar sua primeira revista. A série é produzida pela produtora Mambo Jack e dirigida por Paulo Mavu. Para a produção dos cinco episódios foram gastos cerca de oitenta e cinco mil reais.

Em *3%*⁷ (2011), criação de Pedro Aguilera, a série retrata um mundo distópico, dividido em dois, onde os jovens precisam enfrentar inúmeras situações. A produtora Maria Bonita disponibilizou o episódio piloto no *Youtube* para buscar apoio dos internautas para fechar acordos com a produção da temporada. A websérie venceu a Mostra Competitiva de Pilotos Brasileiros do Festival Internacional de Televisão (FITV). O roteiro foi baseado em obras distópicas como *1984* e *Admirável Mundo Novo*, e foi sucesso absoluto, mas, por falta de recursos, a série não teve continuidade. *Cápsula*⁸ (2012), idealizado pelos estudantes de cinema Thalles Cabral e Larissa Ribeiro, é outra websérie que se destaca no cenário brasileiro. Com a produtora Blasé Filmes, a trama narra uma história envolvendo ataques bioterroristas no Brasil no ano de 2015; a websérie é dividida em seis episódios de aproximadamente dez minutos cada.

Com uma proposta de um universo interativo e um projeto transmídia, o roteirista e diretor Guto Aeraphe, com a produtora Guerrilha Filmes, lançou a série *ApocalipZe* (2012). A série conta a história de um grupo de sobreviventes que tenta entender o que aconteceu após a vitória do hexacampeonato da seleção brasileira, em 2015; nessa época o Brasil se torna uma potência econômica e atrai um grupo de terroristas, e, com isso, milhares de pessoas morrem.

⁵ Maiores informações em <http://www.2012ondazero.com.br/>

⁶ Maiores informações em <http://www.ladonix.com/sobre/>

⁷ Maiores informações em <https://www.facebook.com/3porcento>

⁸ Maiores informações em <https://www.facebook.com/webseriecapsula>

Além da websérie, a produção conta com uma história em quadrinhos e também um jogo em videogame. Segundo a matéria do site Palcotv (2013), a escolha da internet por esses profissionais acontece porque a rede cibernética funciona como um meio democrático, livre e de amplo alcance de público e interação direta com espectadores.

O *Youtube*, segundo Jenkins (2009), surgiu como um site fundamental para a produção e distribuição dessa mídia alternativa, visto que representa o encontro de séries de comunidades alternativas em que cada uma produz uma mídia independente. Além disso, os conteúdos podem ser alcançados por um público maior, assim como pode ser facilmente compartilhado em outras redes sociais e sites de busca. De fato, podemos concluir que as webséries se tornaram um mecanismo rápido e prático, pois além de ter uma experiência máxima com o público, os episódios são curtos – entre oito a dez minutos – e traz uma maior facilidade para o espectador que pode assistir a série com rapidez através de um celular dentro de um ônibus ou em uma fila de banco, por exemplo. A websérie *Heróis (2011)* alcançou mais 150 mil visualizações e foi considerado um grande marco de público neste ano. Podemos perceber que ao construir uma websérie existem muitas possibilidades de criação; no entanto os recursos financeiros se tornam um fator condicionante para a execução dessa obra. Assim, muitos por falta de experiência, estrutura e planejamento sofrem com produções que ficam aquém do esperado e não conseguem seguir adiante com suas histórias. Assim é o caso de *Stufana*, como veremos no próximo capítulo, que, além da falta de recursos financeiros, não souberam planejar e estruturar sua websérie.

O mercado para as webséries está em constante expansão e o Brasil tem investido intensamente nesse segmento, visto que a internet alcançou uma diversidade de público, como também uma maior facilidade de exibição de conteúdos. Assim, esse espaço se torna um campo de experimentação para várias produtoras que se lançam nesse mercado, onde jovens talentos divulgam suas criações. Além disso, o apoio do público se torna importante para a repercussão da obra, até mesmo, como vimos, na continuação dessas histórias, sendo considerado o maior participante nesse tipo de criação. Desta forma, concluímos que através dessas webséries a ficção científica vem ganhando cada vez mais espaço e reconhecimento, através de boas produções que reforçam o crescimento do gênero no país.

A ficção científica e os quadrinhos, no Brasil, segundo Octavio Junior (2012), nasce desde o final do século XIX, com artistas como o italiano Angelo Agostini (1846-1910) e o português Bordalo Pinheiro (1846-1905), que escreviam historietas publicadas semanalmente em periódicos, a fim de informar e divertir os leitores com novidades sobre a ciência, assim

como especulações sobre o futuro do império. No início do século XX, o autor afirma que o caricaturista que mais se destacou foi o italiano Max Yantok (1881-1964), por seus trabalhos publicados em diversas revistas brasileiras, tais como *O Malho* e *O Tico Tico*, esta última onde criou seu personagem mais famoso o *Kaximborn*. Com os quadrinhos voltados para o público infantil, o jornalista descrevia as viagens interplanetárias de seu personagem de forma lúdica. Por exemplo, o planeta Marte era em forma de tomate; Vênus era como uma bolacha; Saturno era como queijo; deste modo, o autor introduzia, de maneira divertida, informações sobre astronomia, zoologia, física e náutica.

Dois expoentes que despontaram na década de 1970 foram os quadrinistas Luiz Gê e Laerte Coutinho, que, em revistas como *Balão*, *Circo* e *Chiclete com Banana*, traziam um repertório de ficção científica atrelado a elementos da cultura pop, literatura e música. De acordo com Junior (2012), a obra de Laerte que mais se destacou foi *A Insustentável leveza do Ser* (1987), por haver referências ao escritor de FC Philip K. Dick. O quadrinho conta a história de um rapaz em que nada em seu mundo é real, nem mesmo o mundo. *Perdidos no Espaço* (1993), obra de Luiz Gê, também se destaca por narrar a história da tripulação de um veículo minúsculo que explora os cômodos de um apartamento, acreditando que esse espaço fosse um espaço alienígena.

Como podemos perceber, houve poucas expressões da FC nos quadrinhos, pois segundo Junior (2012), é raro os autores que sobrevivem de seus trabalhos. Além disso, o autor afirma que o estilo sequer é reconhecido pelo público. No entanto, acredita que os quadrinhos, ao longo dos anos, têm prosperado nas livrarias, sendo um terreno fértil para diversas manifestações. Os quadrinhos que mais se destacam são os trabalhos de Gian Danton e Jean Okada, criadores da *webcomic Exploradores do desconhecido* (2012⁹). A série, com vinte e seis episódios, conta as aventuras de um grupo internacional de astronautas com habilidades espaciais. Edgar Franco é outro autor que também vem se destacando na arte, visto que escreve histórias de ficção científica, das quais podemos encontrar no site *Ritualart*¹⁰.

Podemos concluir que, assim como a websérie, os quadrinhos também têm sido um campo de experimentação dos brasileiros no gênero FC. Para exemplificar, citamos o projeto *Quad*¹¹ (2013), uma antologia inédita de histórias em quadrinhos de ficção científica criada por Eduardo Ferigato, Aluísio Cervelle Santos, Diego Sanches e Eduardo Schaal. A revista

⁹ Maiores informações em <http://www.exploradoresdodesconhecido.net/>.

¹⁰ Maiores informações em <http://www.ritualart.net/>.

¹¹ Maiores informações em <http://catarse.me/pt/QUAD>.

traz histórias de aventuras em mundos desconhecidos, com naves, robôs, alienígenas e motos voadoras. Outro projeto bastante interessante é a primeira *graphic novel* de ficção científica no Brasil – *V.I.S.H.N.U* (2013). Os autores Fábio Cobiaco, Ronaldo Bressane e Eric Acher criaram uma sociedade futurista, que trata os computadores com desconfiança e ficam temerosos quando uma misteriosa entidade *V.I.S.H.N.U.* surge com uma agência de inteligência artificial secreta. Houve, no dia 04 de dezembro de 2013, uma leitura dramática do quadrinho na Caixa Cultural, em Curitiba.

Por ser um gênero ainda tímido no cinema, nos quadrinhos, na TV e na internet, a ficção científica no teatro, no Brasil, também segue o mesmo caminho. A primeira peça de FC no teatro no Brasil, segundo Causo (2010), foi *O Pedreste*, adaptada do conto *The Pedrestian*, do autor de ficção científica Ray Bradbury, encenada na I Convenção Brasileira de Ficção Científica, em 1965, com autorização do próprio escritor. Em 1988, na II Mostra de FC do Clube de Leitores de Ficção Científica, o grupo de teatro de bonecos XPTO apresentou *A Infecção Científica Contra-Ataca*, explorando uma interpretação de elementos visuais associados ao gênero. Em 2002, houve uma peça com elementos de FC que estreou em São Paulo, *O Homem que Viu o Disco Voador*, dirigido por Aderbal Freire Filho, adaptada de um texto de Flávio Márcio, de 1976.

Em 2008, *Sombras coloridas do Planeta de Luz Eterna*, do diretor e autor Domingos de Oliveira, no Rio de Janeiro, é considerada, pela mídia, como a primeira encenação de ficção científica montada nos teatros brasileiros¹². Outras montagens como *RUR, o nascimento do robô* (2010), do diretor Leonel Moura, em uma montagem luso-brasileira e a mais recente *Jukebox - uma ficção científica musical* (2013), com texto e direção de Flávio Graff, são exemplos de peças nessa área.

A relação entre a ciência e a música acontece desde quando os compositores, assim como os poetas e romancistas, quiseram expressar e especular sobre o impacto da tecnologia no mundo. No Brasil, inúmeras canções da música popular brasileira trazem elementos de FC em suas letras. Segundo Gomes & Piassi (2012), após a década de 1960, citam como referência o grupo *Os Mutantes*, que gravaram a música “2001”. A banda de rock, encabeçada pela cantora Rita Lee, trazia em sua letra uma referência ao filme *2001: uma odisseia no espaço*, dirigido por Stanley Kubrick. A canção refletia sobre as aspirações do homem perante o espaço sideral. Outro exemplo é a música “Lindo Balão Azul” (1982), de Guilherme Arantes, que fez parte da trilha sonora do seriado *Pirlimpimpim* na TV Globo, que

¹² Matéria do Guia da Semana de 26/11/2008. Disponível em <http://www.guiadasemana.com.br/artes-e-teatro/sombras-coloridas-do-planeta-de-luz-eterna-teatro-municipal-do-jockey-26-11-2008>.

se referia ao personagem Visconde de Sabugosa, criado por Monteiro Lobato; a canção fala sobre um “cientista com ideias futuristas e lunáticas” (GOMES & PIASSI, 2012, p.177).

Podemos citar também a música “Ficção Científica” (1980), de Renato Russo, que em sua letra traz citações de grandes personalidades no gênero, como também faz uma crítica social aos problemas sociais do país, como, por exemplo, a fome. Além disso, a música também traz uma discussão bastante abordada por estudiosos acerca do futuro da FC, que surgiu como uma ficção especulativa; porém estes acreditam que o gênero atualmente se mantém velho em relação ao avanço das tecnologias, fato este que discordamos totalmente, já que, como vimos no capítulo anterior, a FC não somente aborda temas futuristas. De acordo com Moreira & Massarani (2006), a música “A Geração da Luz” (1984), de Raul Seixas, em composição com Kika Seixas, é outra canção que contém elementos de FC, visto que explora o limite da velocidade da luz.

Na década de 1990, Gomes & Piassi (2012) citam músicas como “Enquanto isso” (1994), da cantora e compositora Marisa Montes, em parceria com Nando Reis, e “O Sol” (1998), do cantor e compositor Arnaldo Antunes, como canções que também apresentam elementos científicos, pois

Enquanto a canção de Arnaldo Antunes era associada aos dois tipos de movimentos do nosso planeta, a música de Marisa Monte e Nando Reis, reflete por situações imaginárias, associadas exclusivamente ao movimento de rotação. (GOMES & PIASSI, 2012, p.182).

Nos anos 2000, os autores também citam a música “As noites” (2003), do álbum *Cosmotron*, que revela as inspirações do homem ao se deparar com as constelações, assim como “O pé” (2010), da cantora baiana Karina Buhr, em que a letra apresenta uma mudança de ânimo em relação aos fenômenos da natureza. Além destas canções, citam também “Falta de Ar” (2012), da cantora Céu, por trazer reflexões sobre a questão da exploração do planeta causada pelo homem.

Outros compositores de grande relevância no cenário musical brasileiro são os cantores e compositores Pitty e Lenine, pois exploraram não só em músicas, mas compuseram álbuns inspirados no gênero FC. Em 2003 a cantora baiana lançou seu primeiro álbum solo “Admirável Chip Novo”, em que faz alusão ao escritor de ficção científica Aldous Huxley e ao livro “Admirável Mundo Novo”. A maioria das composições traz grandes reflexões sobre o homem e a sociedade, como, por exemplo, “Teto de vidro”, que retrata o sistema capitalista, assim como “Admirável Chip Novo”, “Máscara”, “I Wanna Be” e “Só de Passagem”, que revelam os maus comportamentos da sociedade. O álbum também traz composições com temáticas sobre o amor, a guerra, a vida e o tempo. Da mesma forma que o livro, o CD retrata

em suas músicas um universo futurista controlado por um estado, como também faz uma crítica à sociedade brasileira alienada a assuntos políticos e comportamentais.

A parceria entre Lenine e o compositor e escritor de FC Braúlio Tavares rendeu ao cantor pernambucano seu primeiro álbum solo “O dia em que faremos contato” (1997). O CD é um projeto gráfico que remete a obras de ficção científica, onde podemos ver uma sonoridade genuinamente brasileira em que o cantor tenta mesclar o urbano das capitais ao sertão brasileiro de uma forma extremamente poética. Como exemplo, podemos citar “Candeeiro Encantado”, em que vemos a personificação dos castigos da seca e da vida do sertanejo. Já em “Marco Marciano” os compositores misturam o sertão da caatinga a um cenário esteticamente marciano, fazendo uma comparação entre o planeta Marte e o Nordeste brasileiro.

Todavia, a partir dessas ilustrações sobre a música e a FC no Brasil, podemos perceber que a ficção científica é um gênero bastante presente na cultura popular brasileira, ainda que seja tão pouco divulgada ou mal valorizada. Para comprovar, podemos citar, como exemplo, a escola de samba carioca Unidos da Tijuca, que aposta sempre em temas de ficção científica para compor seus desfiles carnavalescos. Em 2004 desfilou com o enredo “O sonho da criação, a criação do sonho: a arte da ciência no tempo do impossível”; a história é narrada através de uma máquina do tempo. Outros temas como alquimia, viagens extraordinárias, criação da vida e ficção futurista também foram apresentados no desfile.

No ano de 2009 a escola apresenta o enredo “Uma odisséia sobre o espaço”, onde o desfile apresentou a fascinação do homem ao céu, os seus mistérios e mitos. Em dois momentos podemos ver explícita a questão a FC propriamente dita: nas alas “Céu do cinema” – que retratou alguns filmes de ficção científica, e em “Céu da realidade”, onde céu é explicado à luz da ciência. Em 2011 a escola apostou novamente na FC apresentando o enredo “Esta noite levarei sua alma”, em que abordaram diversos filmes de ficção científica, através de fantasias de robôs.

Contudo, é importante ressaltar que a FC no Brasil é rejeitada pela crítica, pois, como vimos anteriormente, os estudiosos acadêmicos sempre rejeitaram o gênero, fator este que explica a falta de corpus nacional referente ao gênero. A falta de bibliografia limita as discussões, assim como a pesquisa acerca da produção de FC no país. Entretanto, ressalvamos que podemos ver aqui e ali grandes esforços de pesquisadores brasileiros que tentam construir um conhecimento científico acerca da FC, onde podemos ver suas abordagens críticas, assim como o percurso do gênero no país.

Um fator importante para o preconceito com a FC no Brasil dá-se, justamente, porque o país é grande consumidor de literatura fantástica, visto que os leitores brasileiros estão habituados a esse tipo de literatura. O sucesso alcançado pelo gênero fantástico no Brasil é, justamente, por causa do seu público que é composto por jovens e adolescentes. Os jovens ainda veem a ciência como coisa chata, assim como seus admiradores são vistos como *nerd* ou *CDF*, o que faz com que a ficção científica ainda permaneça nos círculos literários como uma literatura marginal, o que se torna um preconceito sem razão aparente, pois ao escrever histórias de ficção sobre a ciência, esta se torna acessível para todos.

O desafio de criar uma ficção científica a partir de um estudo melodramático foi o ponto de partida para que os grupos de Artes Cênicas da FUNDAJ construíssem uma narrativa seriada para internet de forma a atrair o público. Desta forma, os grupos deveriam desenvolver histórias com personagens cativantes em circunstâncias inusitadas, com cenários exóticos e repletos de mistérios e surpresas; assim é gerado o projeto multimidiático *Stufana*. A ideia de uma narrativa que transitasse por várias mídias foi o mote para o dramaturgo e videasta Luiz Felipe Botelho criar o Projeto TelaTeatro, concepção que acredita que a partir da dramaturgia teatral, esta pode se conectar com outras narrativas. Antes de analisarmos os roteiros da websérie *Stufana*, faz-se importante tecer um resumo sobre a dramaturgia de Botelho, assim como explicitar sobre os conceitos e os trabalhos realizados dentro do *Projeto TelaTeatro*, a fim de compreender quais foram as diretrizes da criação da websérie *Stufana*.

2.2. O Projeto TelaTeatro: A dramaturgia de Luiz Felipe Botelho e os Grupos de Estudos da FUNDAJ

Natural de Recife (PE), Luiz Felipe Botelho (1959 -), além de dramaturgo, é ator, roteirista e diretor de teatro e audiovisual. Sua paixão pelo teatro e a contação de histórias vem desde a infância, onde costumava passar férias no interior de Pernambuco, o que permitia o contato com pessoas do interior, assim como as manifestações populares e apresentações teatrais. De acordo com Silva (1994), o audiovisual o despertou desde criança, onde o *super 8*¹³ se tornou sua febre na adolescência, assim, junto com os amigos, Botelho começava a escrever roteiros de ficção com personagens e histórias fantásticas. Já na fase adulta, iniciou suas atividades teatrais em um grupo de caráter essencialmente experimental – o Grupo

¹³ Formato cinematográfico desenvolvido nos anos [1960](#) e lançado no mercado em [1965](#) pela [Kodak](#), como um aperfeiçoamento do antigo formato [8 mm](#).

Cênico Arteatro, em 1987. É com o grupo que o dramaturgo começa a escrever peças para teatro profissionalmente.

Das pesquisas do grupo Arteatro, Luiz Felipe Botelho escreveu *Mito ou Mentira?*(1989), espetáculo que partiu de um processo de criação compartilhada, através de uma pesquisa em figuras míticas, como também a contação de histórias. A proposta do grupo era montar um espetáculo a partir dos livros de Câmara Cascudo, os quais citavam mitos envolvendo a morte. Outro texto escrito pelo dramaturgo no grupo é *Lembre-se de Lilith!* (1991), onde a pesquisa foi feita a partir dos mitos de Lilith que, segundo a tradição Cabala, foi considerada a primeira esposa de Adão. O espetáculo também foi dirigido pelo próprio Botelho e alcançou grande sucesso de público no estado de Pernambuco na época.

Além da vida artística, Luiz Felipe Botelho também é formado em Arquitetura pela Universidade Federal de Pernambuco, e também trabalhou com fotografia, desenho de gibis e cenografia. É também escritor de contos, poesia e letras de músicas. Desde 1993 que integra à Massangana Multimídia Produções, pela Fundação Joaquim Nabuco, onde cria roteiros, assim como dirige documentários e séries educativas para a televisão, como, por exemplo, a série *500 anos* (1999- 2000), onde a história do Brasil é contada por bonecos. O trabalho foi patrocinado pelo MEC e exibido pela TV Escola para mais de vinte milhões de alunos da rede pública. Luiz Felipe Botelho também é Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, em que sua dissertação *O jogo do ilimitado* (2007) analisa algumas peças de teatro do escritor pernambucano João Falcão.

Como dramaturgo, possui vinte e oito peças, oito delas publicadas, e quase todas já encenadas, sendo três textos premiados, como

“Janos Adler” – 3º Lugar do I Festival Nacional de Dramaturgia da Federação Brasileira de Teatro e Fundação Banco do Brasil – FBT/FBB -1992. “Menino Minotauro” – prêmio Hermilo Borba Filho, categoria teatro adulto do Concurso Literário de Pernambuco – 1992. “Reis Andarilhos” – prêmio Hermilo Borba Filho, categoria teatro adulto do Concurso Literário de Pernambuco – 1993. (SILVA, 1994, p. 12).

A maioria dos textos de Botelho envereda por temáticas e gêneros diversos, embora o mesmo aparente demonstrar preferência pelas abordagens alegóricas e releituras de antigos mitos. Como exemplo podemos citar *O Segredo da Arca do Trancoso* (1996), que ganhou o título graças às histórias de Gonçalves Fernandes Trancoso, autor português que trouxe ao Brasil um estilo próprio de narrativa, envolvendo personagens sobrenaturais e situações em que a fantasia se mistura com a realidade. O texto foi publicado pelas editoras Paulinas, em 2007, e ganhou várias encenações no Brasil e fora do país.

Dos trabalhos mais recentes de Botelho, se destacam:

a roteirização e direção dos documentários: *Identidade e Contemporaneidade* (2004), que aborda os atuais caminhos do teatro brasileiro; *A essência e o número* (2008), uma introdução à Economia da Cultura; *Quando as garagens virarem teatros* (2008), sobre o trabalho de formação e difusão teatral feito pelo casal Argemiro Pascoal e Arary Marrocos na cidade de Caruaru (PE), e *Lições de um palco sem fim* (2008), sobre as várias possibilidades de contribuição do teatro na construção da cidadania. (BOTELHO, 2008).

No segundo semestre de 2008, com vistas a proporcionar uma formação complementar num contexto que pouco privilegia o estudo da dramaturgia em Recife, o dramaturgo sugere uma proposta relevante dentro do cenário recifense através da FUNDAJ, isto é, uma investigação em que a dramaturgia teatral seja o fio condutor dos processos em que haja uma interpenetração entre as linguagens como o cinema, a televisão, os quadrinhos, os vídeos games, dentre outras. Deste modo, surgiu o Projeto *TelaTeatro* e o curso *Dramaturgia – Na Fronteira das linguagens*.

O Projeto *TelaTeatro* foi criado na Diretoria de Cultura/Massangana Multimídia Produções (MMP) pela Fundação Joaquim Nabuco Recife- PE com a proposta de reintroduzir as artes cênicas na FUNDAJ, a fim de ampliar o foco multimídia dessa diretoria. Segundo Botelho (2012), o projeto se baseia nos estudos do pesquisador norte-americano Henry Jenks, o qual faz uma pesquisa da narrativa na contemporaneidade e sua interatividade entre as mídias. O pesquisador norte-americano no livro *Cultura da Convergência* expõe que esse tipo de narrativa, intitulada de narrativa transmídia é

Uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor – a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser explorado em games ou experimentado como atração de parque de diversões (JENKS, 1999, p.138).

Um dos pontos de partida do Projeto *TelaTeatro* era que, com as produções desenvolvidas pelos participantes, o público pudesse acompanhar essa narrativa através do teatro, vídeos, blogs, livros e documentários. Outra iniciativa do dramaturgo foi à requalificação do antigo estúdio da MMP e sua utilização como sala de aula e mini-teatro. Deste modo, no primeiro momento, os participantes deveriam lidar com a prática da criação narrativa, desde a concepção até a exposição e análise crítica do público, havendo a possibilidade de ver suas obras passar por vários formatos e modos de contato com o espectador.

A primeira atividade desenvolvida dentro do Projeto *TelaTeatro* foi o curso *Dramaturgia – Na Fronteira das Linguagens*, um curso introdutório que pretendia, através da dramaturgia teatral, observar a interpenetração entre as diversas linguagens desde a contação de histórias até jogos eletrônicos. De acordo com Botelho (2012) a ideia do curso era iniciar

os participantes na criação de uma dramaturgia teatral, e fazer com que essa narrativa dialogasse com outras dramaturgias, pois acredita que as dramaturgias andam se mesclando, impulsionadas pela tecnologia. Desta forma, o coordenador parte do princípio de que todas as dramaturgias possuem um ponto em comum, ou seja, todas contam uma história. Assim, ao investigar o conhecimento da origem e das técnicas da contação de histórias, se torna o fio condutor do processo prático do curso e, a partir desta, “lançar um olhar sobre o que acontece na fronteira com as linguagens”. (BOTELHO, 2012).

No segundo semestre de 2008 a FUNDAJ abriu seleção para um curso gratuito, de pequena duração, destinado ao público em geral que gostasse de escrever e se identificasse com a escrita para teatro. Os interessados poderiam desenvolver e expandir essa dramaturgia em diversas linguagens. Além da coordenação de Botelho, o curso contou com a assessoria pedagógica da arte-educadora Kyara Muniz, que acompanhou todo o processo de atividades do curso. O período de duração do curso compreendeu-se entre primeiro de setembro a dois de dezembro de 2008, sendo, semanalmente, todas as segundas e terças das 19 às 22 horas, o que totalizava 140 horas de aula. Ao final de cada etapa do processo, registros em vídeo e exposições públicas teatrais eram realizados.

Mesmo que a ênfase maior do curso fosse a prática da escrita, é importante ressaltar que houveram diretrizes teóricas, tais como: a origem da dramaturgia, a estrutura do texto teatral, o estudo dos gêneros, como também, as características dos textos, autores relevantes e contexto histórico, assim como “aspectos essenciais de linguagens como a do cinema, da TV, das HQs, RPGs e videogames, de modo a evidenciar as conexões entre estas e a dramaturgia.” (BOTELHO, 2008).

A metodologia do curso foi dividida em cinco etapas: (1) Exercícios e escolha do tema; (2) Leituras com os atores e o encenador; (3) Encenação teatral no estúdio; (4) Gravação da encenação; (5) Os curtas. O foco principal, segundo Botelho (2012), era criar condições para que os participantes escrevessem com fluidez e espontaneidade, se liberando da autocritica. A primeira etapa, no curso, se constituiu de exercícios em que através de um tema e uma quantidade de personagens e um tempo cronometrado, os integrantes registrassem o que viesse a mente. Desta forma foram escolhidos os temas e, assim, os integrantes se dividiram em cinco equipes, onde cada uma teria um prazo de uma semana para criar um texto teatral que durasse, no máximo, quinze minutos.

Os textos criados no processo foram *Cairo 20 h*, de Ailton de Souza, Elton Rodrigues e Ruy Aguiar, que tratava da comicidade no ambiente de uma bolsa de valores; *Filho dos*

outros, de Gilvan Tavares, Jaime Cavalcanti, Onézia de Souza Leão e Vanessa Lourena, que falava sobre o poder da vida e da morte; *Invisível*, de Christiana Albuquerque, Franklin Costa, Laura Lopes e Márcio Andrade, que mostravam como um livro pode se transformar em personagem; *O contador e o diabo*, de Biagio Pecorelli Filho, Camila Delgado, Edivane Batista e Telma Ratta, que retratava a violência sem recorrer à violência; e *Vento forte pra água e sabão*, de Amanda Silva e Giordano Bruno, que revelava a poesia possível no encontro de uma bolha de sabão com o vento.

Com a criação dos cinco textos, as histórias foram lidas por atores convidados e se transformou em uma encenação teatral. A apresentação foi gravada e os textos foram adaptados para a linguagem audiovisual. Já na segunda etapa, os autores se defrontaram com a participação de profissionais do teatro; dois atores (Vavá Schön-Paulino e Eduardo Japiassu), duas atrizes (Hilda Torres e Luciana Pontual) e um encenador (Samuel Santos), estes contratados pela FUNDAJ, que se integraram ao processo de construção das cenas. Com isso, houve uma leitura, somente para os autores, para que cada equipe observasse as reações dos atores, assim como a clareza da construção textual e também a fluidez dos diálogos. Deste modo, houve, no dia 20 de outubro de 2008, uma leitura dramatizada aberta ao público, em que, após a apresentação, houve um debate a fim de que a plateia registrasse, em um questionário, as suas impressões sobre cada cena e texto apresentado. O material adquirido serviria como fonte de consulta para os participantes.

Na terceira fase foi realizada uma encenação teatral dentro do próprio estúdio, em que o encenador Samuel Santos aproveitou os espaços do local e com ajuda da plateia “foi mudando as posições das cadeiras isso fez com que no final cada texto tivesse um espaço cênico diferente.” (MUNIZ, 2012). A quarta etapa foi a gravação da encenação como registro de vídeo sem a participação do público, e a quinta e última etapa contemplou a linguagem audiovisual, onde todos os textos foram adaptados para curtas-metragens.

O encerramento do curso ocorreu no dia primeiro dezembro de 2008, no cine-teatro José Cavalcanti Borges, atualmente conhecido como cinema da Fundação, onde houve as apresentações dos textos em forma de leituras dramatizadas, encenações teatrais, como também a exibição das encenações em vídeo e dos curtas produzidos pelos participantes. Botelho explica que o objetivo do curso era “compartilhar com a plateia esse confronto de possibilidades de modo que todo mundo pudesse perceber melhor as diferenças e pontes de contato entre as linguagens que estavam dando vida aquelas histórias.” (BOTELHO, 2012).

Com o término do curso e a impossibilidade de continuação, visto que era um projeto previsto para apenas quatro meses, alguns egressos, juntamente com o coordenador e a assessora, propuseram dar continuidade ao processo de investigação dessas múltiplas possibilidades na dramaturgia na criação de dois grupos de estudos em artes cênicas – Dramaturgia e o Trabalho do ator.

É importante descrever a metodologia do curso, visto que todos os roteiristas de *Stufana* vieram deste curso, exceto Cleyton Cabral e eu. Ao revisitar o processo do curso, percebemos que alguns procedimentos se assemelham ao processo de construção da série e, por serem processos diferentes, acarretou em sérios problemas dentro da criação da narrativa da websérie, como veremos mais adiante no terceiro capítulo.

No ano seguinte, com um formato diferenciado em relação ao curso, o *TelaTeatro* abriu uma seleção gratuita a fim de convocar novos integrantes à participar de dois Grupos de Estudos de Artes Cênicas: Dramaturgia e o Trabalho do Ator. Segundo Botelho (2009), a proposta dos grupos era que, a partir de um eixo teórico central, com as atividades, se observassem as diferentes formas de narrativa e suas conexões com as mídias, analisando aspectos da prática da dramaturgia e do trabalho do ator. Para participar dos grupos, além da idade mínima de dezoito anos, deveriam ser pessoas com habilidades na escrita e interesse na criação de textos para integrar o Grupo de Dramaturgia; e atores e atrizes, com, no mínimo, dois anos de experiência para ingressar no Grupo do Trabalho do Ator.

O processo de seleção ocorreu em duas etapas: na primeira, uma ficha de inscrição e um questionário preenchido pelos candidatos, a fim de selecionar quinze escritores ao grupo de Dramaturgia e vinte e cinco atores para ao grupo do Trabalho do Ator. Já na segunda fase, houve uma oficina de dois dias para a escolha dos dramaturgos e apenas um dia para a escolha dos quinze atores e atrizes.

Ao final foram escolhidos dezenove intérpretes e doze escritores, este último ao qual me integrei. Uma regra dos grupos de estudos era que um participante não poderia participar simultaneamente nos dois grupos, visto que a proposta era dinâmica e os trabalhos dos grupos se complementavam. Por isso, ressaltamos que na análise do processo de construção da série, no próximo capítulo, utilizaremos de vídeos, fotos do acervo do grupo, assim como entrevista com alguns atores para maiores esclarecimentos da metodologia do grupo do Trabalho do

Ator. Deste modo, para não ficarmos em uma só visão do Grupo de Dramaturgia, também entrevistamos alguns dramaturgos e o coordenador do curso, a fim de completar nossa análise.

Os grupos se encontravam semanalmente e separadamente, segundas e quartas, com início das atividades no dia 01 de abril de 2009 (quarta) para os dramaturgos, e dia 06 de abril de 2009 (segunda) para os atores, com a mesma carga horária, das 19 às 22 horas, no estúdio da MMP. Mesmo em dias separados, os grupos trabalhavam interligados por um fio teórico já previsto pelo coordenador e pelos remanescentes do curso. Cada semestre trazia uma abordagem teórica específica; no primeiro, o estudo dos gêneros literários a partir do livro *O teatro épico* de Anatol Rosenfeld e, no segundo, o estudo do melodrama com a obra *Melodrama – O gênero e sua permanência*, de Ivette Huppes. As razões para o estudo dos gêneros pode ser afirmada por Rosenfeld (2008), que observa que estes “manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e atitudes em faces do mundo.” (ROSENFELD, 2008, p.17).

Em cada encontro, no grupo de dramaturgia, havia muitas discussões sobre as características de cada gênero e a forma como o escritor pode evidenciar seus traços estilísticos, já que

Toda obra literária de certo gênero conterà, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros. Não há poema lírico que não apresente ao menos traços narrativos ligeiros e dificilmente se encontrará uma peça em que não haja momentos épicos e líricos (ROSENFELD, 2008, p.19).

Além da discussão teórica havia também exercícios para que os dramaturgos pudessem experimentar, na prática, a elaboração de textos que enfatizassem algum desses gêneros. No meio do processo, os atores foram convidados a ler e interpretar alguns textos para que os dramaturgos tivessem a percepção da escrita através da representação deles. Assim como no curso, houve variados exercícios, em grupo ou separado, em que havia pouco tempo para elaborar uma cena (cerca de dez a quinze minutos) dentro das características de determinado gênero. Desta forma, nasceram os mais variados textos focando os traços estilísticos dos gêneros épico, lírico e dramático, como, por exemplo, no trecho abaixo, um texto com características líricas, escrito por Márcio Andrade.

Era inveja. Não queria mais ouvir aquilo. É. É isso. O que eu podia contar pra ela? Ela já tinha ido embora há vinte anos. Não existia mais. (SILÊNCIO) Aquelas deviam ser minhas histórias! Mas quem ia querer me ouvir? Quem ia querer saber por que eu manco? Porque deixei Lurdes na igreja? Quem quer? (SILÊNCIO) Talvez seja o silêncio. Eu me aprisionei no meu silêncio e deixo ele chegar antes de mim. Ele fala mais do que eu. Em silêncio, posso ser o que quiser. Ser perfeito. Ser bom. Quem desconfia do silencioso? Quem olha pra ele? Ela não fala mais agora, mas todo mundo olha pra ela. A cidade toda. Pra alguém que não sai de casa faz tempo, ela era até querida. Acho que quando morre alguém

todos querem aproveitar o que não tiveram. E enxergam a pessoa como aquele bloco de carne, cheio de vidas, histórias. No meu caso... alguém vai querer aproveitar alguma coisa? Talvez inventem coisas ao meu respeito. Que eu matei soldados e esfolei novilhos. Essa é a vantagem do silêncio. E quem quer saber a verdade? Verdade não se conta. (ANDRADE, 2009).

Ao final do semestre foi escolhido, pelo coordenador, um texto de cada participante, somando, ao todo, vinte e um textos que foram representados pelos atores, que só tiveram contato com o texto no dia da apresentação e vinte minutos para criar, de improviso, uma cena. Aqui já podemos sinalizar que o processo de improvisação cercará todo o trabalho dos atores dentro da criação de *Stufana*, o que acarretará grandes dificuldades destes em encarar o gênero de ficção científica em um trabalho audiovisual. As cenas foram apresentadas ao público, na FUNDAJ, no dia 15 de junho de 2009, e os textos publicados no blog do grupo¹⁴. No segundo semestre não foram abertas novas vagas, pois os participantes sentiram necessidade de dar continuidade ao processo adquirido no semestre anterior.

Antes de iniciar os estudos de melodrama, Luiz Felipe Botelho escreveu no blog do grupo um texto *O século XIX e os limites do olhar*, de forma a que todos os integrantes começassem a refletir sobre a ciência e suas descobertas. O coordenador chamava a atenção para a dramaturgia da época que se lançava em experiências individuais

cujas visões particulares mergulhariam - e ao mesmo tempo transcenderiam - os domínios do ego cotidiano. Assim, essa arte continuaria a se constituir como um delinear de portas para acessar novos aspectos da complexidade da existência humana e da essência que a anima. (BOTELHO, 2009).

A partir desse pensamento sobre a existência humana, aliado ao estudo do melodrama, foi construída a série *Stufana*. Devido a sua alta popularidade, o melodrama é um gênero presente em várias mídias, como filmes, seriados, novelas, dentre outros, como também é considerada “uma das criações estéticas mais importantes do século XIX”. (HUPPES, 2000, p.10). Segundo Huppès (2000), o autor melodramático aplica ao máximo sua criatividade e por suas histórias se manterem abertas, estas se incorporam a novos desdobramentos; em suma, é uma arte em que a “matéria construída por um homem com o objetivo de produzir determinadas reações em outros homens – os consumidores - a quem ele deseja agradar.” (HUPPES, 2000, p. 30).

Com o estudo do melodrama, os grupos de estudos desenvolveram *Stufana*, narrativa ficcional que busca, a partir da ciência, resolver os problemas da humanidade no terceiro milênio. O formato escolhido pelos participantes para contar a história foi a ficção científica, altamente popular entre os meios de comunicação. Segundo Allen (1974), a FC sempre se

¹⁴ <http://fronteirasdaslinguagens.blogspot.com.br/>

preocupou com as mudanças dos seres humanos, seja a partir de um conhecimento específico ou uma especulação sobre o futuro, porém seja qual forem às causas que ocasione essa mudança “nas condições da vida, do ambiente, ou da mente, a ficção científica está principalmente preocupada em examinar as consequências dessa mudança.” (ALLEN, 1974, p.236).

É com a tentativa de se construir um olhar sobre o século XXI que se desenvolve o PROBESH, Protótipo Prospectivo Biodomo Estufa Humana – *Stufana*, desenvolvido pelos grupos e objeto de nossa pesquisa. No próximo capítulo faremos uma breve exposição das etapas de construção da narrativa de *Stufana*, assim como a análise dos roteiros da série a fim de entender quais foram os caminhos percorridos para a criação desse projeto multimidiático de ficção científica.

CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DOS ROTEIROS DA WEBSÉRIE *STUFANA*.

Estimular a criação artística sempre foi um dos maiores objetivos do Projeto TelaTeatro. Nos Grupos de Estudos da FUNDAJ a criação implicava em um processo de comunicação e troca de experiências em que uma dramaturgia se construía através de estímulos e provocações entre os escritores e atores desses grupos. A integração de estudo e prática entre esses núcleos (dramaturgia e trabalho do ator) dava vazão a ilimitadas ideias pertencentes àquele contexto de criação.

No segundo semestre de 2009, após uma pesquisa sobre os gêneros literários, os grupos se dedicaram ao estudo do melodrama, com base no livro *Melodrama: o gênero e sua permanência*, da pesquisadora e professora da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Ivete Huppes. No livro a autora analisa os temas e os recursos do melodrama desde o seu surgimento, no Brasil, até às peças teatrais representadas no século XX, assim como traz uma discussão sobre a permanência do gênero nos meios de comunicação. O melodrama é um gênero cujas narrativas têm uma estrutura dramática repleta de surpresas, reviravoltas e tem por objetivo fazer com que o espectador construa uma identificação com os personagens da trama. O gênero melodramático é, hoje, um dos mais populares nas mídias existentes e a sua estrutura pode ser vista em filmes, novelas, séries de televisão e internet, programas de rádio e auditórios, como também em chamadas comerciais.

Como proposta de estimular a criatividade dos integrantes dos grupos, Luiz Felipe Botelho propôs que houvesse, através do melodrama, uma unidade na criação dos autores, visto que estes deveriam definir um universo ficcional com leis próprias, nas quais os personagens se relacionassem com esses princípios; assim, nesse contexto de criação, cada construção deveria obedecer e considerar essas referências. Desta forma, todos os recursos poderiam ser utilizados, como, por exemplo, protagonistas cativantes em cenários exóticos e uma ação dramática que se desdobrasse em sucessivos confrontos e desafios.

A partir do estudo do melodrama, os grupos, em uma criação conjunta, desenvolveram *Stufana*, uma cidade de cristal construída no Centro-Oeste brasileiro com o propósito de descobrir saídas para os problemas da humanidade neste novo milênio, período este, compreendido entre 01 de janeiro de 2001 a 31 de dezembro de 3000. Para a exibição do seriado, o suporte midiático escolhido foi a internet, pois, dentre as mídias existentes, seria o veículo mais rápido para experimentar o desenvolvimento da criação, e, também, por ser um mecanismo mais fácil de obter uma resposta mais rápida do público. A websérie contém cinco

episódios que, por conta da longa duração, foram desdobrados em nove para a web, e narra a saída de nove habitantes da cidade de *Stufana* para o mundo exterior. De forma a expandir o universo narrativo, houve um sexto episódio – não gravado, convertido em leitura dramática e radionovela, que conta o retorno dos personagens para casa.

Para desenvolver a narrativa de *Stufana* os grupos escolheram o formato de ficção científica; porém não se dedicaram ao estudo aprofundado do gênero, o que, de antemão, já implicou em inúmeros fatores negativos à obra, os quais serão abordados mais adiante. Deste modo, a presente pesquisa pretende fazer uma análise dos roteiros do seriado a partir do modelo actancial exposto pela pesquisadora francesa Anne Ubersfeld em *Para Ler o Teatro*, que servirá como guia às análises, a fim de compreender melhor a estrutura textual dos roteiros. Por se tratar de uma narrativa audiovisual, também utilizaremos, como auxílio na análise, os estudos de Syd Fiel em *Manual do Roteiro; Doc Comparato em Roteiro – arte e técnica de escrever para cinema e televisão* e *Da criação ao Roteiro*, de Renata Pallottini em *Dramaturgia para Televisão*, assim como o estudo de websérie de Guto Aerapahe em *Websérie – criação e desenvolvimento*.

É importante ressaltar que, como foco do nosso estudo, pretendemos analisar a narrativa de *Stufana* sob a perspectiva de uma série de ficção científica, visto que a série se apresenta como uma narrativa de FC. Por isso, não nos aprofundaremos na construção melodramática dos roteiros; apenas apontaremos aspectos relevantes ao desenvolvimento da estrutura do texto e seus pontos positivos e negativos. Por se tratar de um estudo de FC, a pesquisa pretende aprofundar-se na análise dos roteiros de *Stufana* a partir de um guia de leitura criado por David Allen em *No Mundo da Ficção Científica*, que ajudará a nortear as principais temáticas características de uma narrativa de ficção científica. Além disso, um breve estudo comparativo entre algumas sociedades utópicas da literatura mundial e *Stufana* será realizado, procurando observar as semelhanças, bem como tecer algumas sugestões que poderiam ter servido de inspiração para os grupos na escrita da narrativa.

3.1 A primeira etapa de criação de *Stufana*: o espaço se abre em entrevista.

Com a iniciativa de procurar temas para desenvolver uma narrativa seriada, o coordenador Luiz Felipe Botelho, através de um exercício de criação, propôs que os grupos elencassem conteúdos que pudessem ser abordados na construção de um seriado. Os problemas urbanos foi o tema escolhido pelos grupos e, a partir da ideia, os integrantes deste foram estabelecendo questões sobre o funcionamento de uma cidade, seus habitantes e propósitos.

Ao entrevistarmos Luiz Felipe Botelho (2013), o coordenador revelou que um dos integrantes trouxe a ideia de uma cidade coberta por uma redoma, tal qual uma estufa, e que dentro dela aconteceriam experiências com seres humanos. Desta forma, os propósitos da pesquisa feita nesta estufa era analisar, através dos seres humanos, as dificuldades que a humanidade iria enfrentar no terceiro milênio.

Em uma das discussões acerca da série, Botelho (2013) recorda que citou para os grupos uma experiência realizada em 1986, no Arizona, Estados Unidos, chamada de *Projeto Biosfera 2*. Este projeto tinha como principal objetivo recriar um ambiente natural em um laboratório, onde pesquisadores e espécies poderiam sobreviver isoladamente do meio exterior. Segundo o site da Universidade do Arizona, esse projeto científico faz parte do projeto *Biosfera Ecossistema Artificial*, em que cientistas idealizaram dois projetos que pretendiam reproduzir o ecossistema da Terra em outros planetas.

O primeiro projeto – chamado de *Projeto Biosfera 1* – tinha por objetivo criar um modelo de uma colônia humana, autossuficiente, capaz de sobreviver em outros planetas. No entanto, a pesquisa foi mal sucedida e os cientistas tiveram que redefinir o programa. Em uma nova tentativa – chamada de *Projeto Biosfera 2* – os cientistas construíram uma réplica do antigo projeto, porém, dessa vez, usariam como cobaias oito pessoas e várias espécies de animais e plantas, no qual deveriam conviver por dois anos no deserto do Arizona. Os humanos deveriam produzir sua própria comida, assim como fazer a reciclagem do ar e o abastecimento da água, pois ficariam isolados do mundo exterior em uma cúpula de vidro. A pesquisa tinha a finalidade de estudar o ser humano e sua interação com o meio ambiente, porém, mais uma vez, a pesquisa falhou devido à alta concentração de gás carbônico em uma atmosfera fechada, o que acarretou em uma poluição atmosférica, causando o efeito estufa.

A jornalista Nira Worcman (1992), da revista *Superinteressante*, revela que além das falhas no projeto científico houve também várias fraudes para fazer com que o público

acreditasse que a experiência estava dando bons resultados. A matéria cita como exemplo a instalação de um reator químico escondido dentro da redoma, que serviria para absorver o ar e depurar a atmosfera da redoma, a fim de mostrar ao público que os integrantes do projeto conseguiram reverter o quadro da poluição atmosférica e encontrado meios para que o equilíbrio do ar voltasse a ser natural, tentativa esta que também não deu certo.

Além disso, a jornalista revela também que na estufa não tinha alimento bastante para os participantes, pois o solo não era favorável, o que ocasionou, dentro da estufa, em uma praga de baratas e formigas. Desta forma, a experiência de 180 milhões de dólares, patrocinada pela *Space Biosphere Venture*, colocou em risco a saúde dos habitantes e plantas, o que provocou vários processos dos integrantes aos patrocinadores e idealizadores do projeto por causa dos vários escândalos ocorridos durante a experiência. (WORCMAN, 1992, nº. 1, ano 5).

Através da possibilidade de existir uma estufa humana, os integrantes ficaram instigados e, assim, começaram a questionar: E se tivesse funcionado? E se essas experiências ajudassem a humanidade a resolver seus problemas? Desta forma, os grupos formularam uma ideia de uma cidade inteira coberta por uma redoma, onde as pessoas viveriam isoladas do mundo externo. O espaço, assim como o projeto científico, serviria de experiências científicas no qual, através dos habitantes, os cientistas poderiam analisar os problemas que a humanidade estaria vivendo atualmente. Assim nasce *Stufana*, um projeto ficcional construído pelos Grupos de Estudos da FUNDAJ. A cidade fictícia, segundo a teoria formulada pelos grupos, é uma cidade que foi concebida por cientistas de vários países, que tiveram por base uma teoria hipotética, segundo a qual

Se a Terra é um microcosmo bem delimitado, será possível analisar problemas e soluções para o planeta através da observação de um contexto similar, de menor proporção, igualmente fechado e delimitado. (BOTELHO, 2009)

A iniciativa desses cientistas de construir esse projeto PROBESH (Protótipo Biodomo Estufa Humana), segundo os grupos, era idealizar uma cidade coberta por um domo de aço e vidro, construído no cerrado brasileiro com o objetivo de isolar seres humanos por cinquenta anos para que, através das experiências ocorridas na cidade, esses habitantes descobrissem saídas para os problemas da humanidade no terceiro milênio.

O projeto científico formulado pelos grupos de estudos parte de um princípio semelhante aos biodomos, como, por exemplo, o biodomo de Montreal, localizado em Quebec, no Canadá. Segundo o site canadense, a função de um biodomo é recriar, através de uma espécie de estufa, uma simulação dos ambientes naturais para que se observassem as

interações entre animais e plantas. A estufa tem como propósito, além da preservação da natureza, recuperar espécies ameaçadas. Para os criadores da estufa, o significado para biodomo é “casa da vida”, já que este se torna o lar de plantas e animais, e, também, porque “se compromete em divulgar os benefícios do desenvolvimento sustentável no mundo” (ESPACE POUR LA VIE MONTRÉAL, s/a.).

A ideia proposta pelos grupos é que a cidade de *Stufana* tenha fechado suas portas em 1959, ficando, seus habitantes, isolados por cinquenta anos, promovendo experiências até a abertura das portas, que aconteceria em 2009. Segundo Botelho (2013) a escolha da duração da experiência veio da dedução de um tempo hábil para que a experiência tivesse um resultado satisfatório. Além disso, o coordenador acredita que os cientistas que projetaram a construção desta cidade idealizaram-na décadas anteriores ao fechamento, visto que esse fechamento calharia com momentos históricos como a Segunda Guerra Mundial ou o começo da Guerra Fria. Sobre a escolha da localização da cidade, acredita que o Centro-Oeste brasileiro seja um lugar estratégico por conter uma enorme quantidade de área verde e pelas suas riquezas naturais; seria um cenário propício para o estabelecimento de uma pesquisa científica.

A primeira etapa de criação e construção da narrativa de *Stufana* foi um exercício de improviso aberto ao público, chamado de *Entrevista*. O exercício tinha por tema a abertura das portas de *Stufana*. Segundo os grupos, o mote para a entrevista é que o tempo de isolamento dos habitantes já havia passado e a cidade fictícia estava abrindo suas portas. Deste modo, alguns habitantes estariam aptos para contar ao mundo as experiências ocorridas naquela cidade.

Desta forma, o coordenador propõe ao grupo de dramaturgia a criação de três personagens interessantes, que despertassem o interesse do público a questionar sobre a cidade. Assim, temos *Amadheu Levi*, oitenta anos, o patriarca da cidade e que funcionava como uma espécie de líder, visto que é um dos fundadores de *Stufana*; *Rose*, uma senhora de sessenta e seis anos, que também era responsável pelo funcionamento da cidade; e *Nina*, trinta anos, nascida e criada na cidade fictícia, que se encontrava grávida e com bastante expectativa com a abertura das portas, pois nunca havia visto o mundo exterior à *Stufana*.

Com a criação dos perfis, os atores ficariam responsáveis em representar esses personagens por meio de uma improvisação, em que tinham a função de revelar dados sobre os propósitos do projeto científico, assim como a política e a vivência dentro da cidade fictícia. Deste modo, houve um convite aberto ao público, através de e-mails para a imprensa

e a divulgação em redes sociais, com informações sobre o projeto, como também um esclarecimento sobre o evento e a entrevista, que eram reais, mas alertando que as demais informações se tratavam de um experimento ficcional desenvolvido pelos Grupos de Estudos da FUNDAJ.

O exercício, segundo Botelho (2013), partia de uma proposta para que os participantes dos grupos de estudos aprofundassem e refletissem sobre o universo fictício que estavam criando. O coordenador acreditava que a participação do público na construção dessa dramaturgia seria essencial no processo de criação, visto que traria um dinamismo provocativo para os atores e dramaturgos. O evento aconteceu no dia 08 de setembro de 2009, no próprio estúdio da Massangana Multimídia Produções, às 20 horas, na Fundação Joaquim Nabuco.

Antes da entrada do público, Luiz Felipe Botelho conversou com os atores e dramaturgos para esclarecer quaisquer dúvidas sobre o exercício, como também deu algumas indicações, já que os grupos não aprofundaram o estudo sobre o Projeto Biosfera, nem sequer estudaram sobre o biodomo. Além da falta de pesquisa, existiam poucas referências sobre o universo e o passado daqueles personagens, o que já demonstra o despreparo dos grupos ao apresentar um exercício de improvisação. Desse modo, a presença do público traria um desafio maior na improvisação do ator ao criar uma narrativa de FC. Com todos já acomodados, o coordenador abriu o encontro apresentando o motivo da entrevista e, em seguida, convidou os atores para entrar, já devidamente investidos de seus respectivos personagens. O público presente, cerca de quarenta pessoas, contava com familiares, amigos, artistas e estudantes de teatro do Recife, além dos participantes do grupo de dramaturgia.

O trabalho do ator, no exercício de improviso, seria apenas representar os personagens e responder a quaisquer questionamentos feitos pelo público ou pelos dramaturgos presentes. Os atores que participaram do improviso foram divididos em três equipes e cada grupo se responsabilizou por um personagem. A senhora *Rose* foi interpretada pelas atrizes Hermínia Mendes, Janaína Gomes e Samantha Queiroz; a jovem grávida – *Nina* – por Ana Carolina, Regina Medeiros e Sofia Abreu, enquanto que o líder – *Amadheu Levi* – ficou a cargo de Eduardo Japiassú, que, por ser o único homem presente, assumiu todas as falas do personagem.

Além do público e dos dramaturgos, a entrevista coletiva contou com a participação de uma atriz do grupo, Thaianne Cavalcanti, que ficou responsável pela mediação da entrevista, interpretando uma jornalista de um jornal fictício criado pelos grupos, chamado “*Estado de*

Pernambuco”. A ausência da atriz no início do processo de criação da série, segundo Botelho (2013), foi o motivo do deslocamento da intérprete para a função de mediação, visto que este papel se tornaria interessante para a mesma se inteirar do processo, como também ser um componente a mais na função de provocar seus colegas de grupo. De forma que a entrevista não fosse interrompida, visto que a quantidade de personagens era inferior ao número de atores, os intérpretes e o coordenador combinaram, previamente, uma dinâmica de troca de atores que, através de um sinal discreto, garantia um revezamento nas falas dos personagens.

Ao rever a *Entrevista*¹⁵, através do material gravado pelos grupos, percebemos que se por um lado os dramaturgos e a atriz Thaianne Cavalcanti estavam instigados a contribuir com o processo, os atores pareciam não conseguir interagir com o exercício proposto. A maioria das perguntas foi feita pelos dramaturgos e pela mediadora, em que abordaram questões como: A criação do projeto científico, o processo de escolha, o papel de *Stufana* e seu impacto no mundo, o censo e a política da cidade, a religião, a organização econômica, a homossexualidade, os conflitos em viver em isolamento, a morte, o conhecimento adquirido nesses cinquenta anos, as experiências científicas da cidade, as doenças causadas por estarem dentro de uma estufa, assim como perguntas provocativas sobre a existência de produtos como Coca-Cola e *McDonald's*, na cidade.

No entanto, à medida que as perguntas foram avançando, os atores se mantiveram cada vez mais apáticos a cada questionamento, o que interrompia o fluxo da entrevista e nada acrescentava para a construção do exercício. As respostas sempre giravam em torno do mesmo eixo, tais como “*Não vamos poder falar muitas coisas.*”; “*As coisas vão acontecer naturalmente.*”; “*Não podemos falar quantas pessoas são.*”, dentre outras réplicas similares. Além disso, uma grande falha foi cometida pelo ator Eduardo Japiassú, incumbido de representar o papel de *Amadheu Levi* – o líder fictício de *Stufana* – que, no começo da entrevista, se apresentou como o filho do patriarca da cidade, o que também atrapalhou e desvirtuou o fluxo das respostas, prejudicando o andamento do exercício.

Ao final do exercício houve uma conversa com o público a fim de revelar a proposta daquele encontro, como também ouvir as sensações dos presentes em relação às ideias que foram “noticiadas” ali. Antes de retratar as sensações ao rever o improviso, é interessante assinalar algumas observações feitas por alguns integrantes do grupo em uma entrevista concedida a fim de esclarecer impressões sobre esse processo de construção.

¹⁵ O material foi gravado por Luiz Felipe Botelho e se encontra no acervo dos Grupos de Estudos da FUNDAJ.

Para a atriz Samantha Queiroz (2013), o improviso serviu como um ótimo exercício para o trabalho do ator no processo, pois a dinâmica permitiu uma fluidez melhor na criação, que se dava de forma simultânea e colaborativa. No entanto, a atriz faz uma crítica ao processo de construção de atores, pois via que seus colegas se mantiveram passivos na construção dos personagens e, como a regra de revezamento propunha observar e dar continuidade ao trabalho construído pelo companheiro de cena, isso comprometeu a linha de construção do personagem, visto que “a gente ficou muito zen”, concluiu.

Quanto à visão dos dramaturgos sobre o exercício, Elton Rodrigues (2013) relata que a participação do público foi essencial para que a história fosse criada, visto que havia ficado receoso com as respostas dos atores que sempre se mantiveram apáticos e com respostas como: “*isso vai ser revelado no futuro*”. A falta de respostas incomodava o dramaturgo, que chegou a confessar que “os dramaturgos” deveriam ter criado uma base melhor para que os intérpretes tivessem um material mais sólido para trabalhar, “*o que faltava era a trama*”, expõe o integrante.

A dificuldade em trabalhar com improviso também é retratada por Botelho (2009), pois afirma que esse tipo de exercício

não é algo que deixe um criador seguro ou tranquilo - claro que essa tensão faz parte da expectativa, mas o excesso dela pode desfocar e prejudicar o trabalho. Depois que o trabalho começasse, mesmo sendo um improviso, a única opção - além da desistência - seria agir e deixar que o personagem viesse como pudesse. (BOTELHO, 2009).

O processo de *Stufana*, segundo Botelho (2013), deveria partir do macro para o individual do personagem. Desta forma, para o coordenador, cada exercício se encaixaria em uma dinâmica viva para a construção daquela narrativa. Os conteúdos, adquiridos no exercício de improvisação deveriam servir como forma de alimentar a criação, pois seriam estimulados por uma “respiração criativa”. O tipo de exercício utilizado por Luiz Felipe Botelho na criação do seriado é uma técnica bastante utilizada na construção de espetáculos teatrais. O improviso, segundo Pavis (1999), é um método de teatro em que o ator, para interpretar um personagem, não se baseia em nenhuma dramaturgia prévia, mas sim em uma dramaturgia que se constrói na própria cena. O autor cita grupos de teatro como o *Living Theatre* e *Théâtre du Soleil* que foram precursores nesse tipo de criação coletiva.

Ao tentar experimentar uma técnica utilizada em encenações de teatro como exercício para construir uma série de internet, se revelou como um desafio bastante interessante e instigante, e que poderia até resultar em uma grande experiência. No entanto, sem uma pesquisa aprofundada no assunto abordado, o exercício resulta em um risco total, que poderia, inclusive, comprometer toda a criação, o que, de fato, terminou ocorrendo com a primeira

etapa de *Stufana*. Deste modo, entendemos que a entrevista coletiva poderia ter funcionado caso houvesse uma pesquisa e preparação melhores, por parte dos grupos, referente à cidade fictícia, pois ficou nítido que o improviso não obteve os resultados esperados e que, claramente, os atores demonstraram não entender a proposta e nem tinham bagagem sobre o assunto, o que já podemos sinalizar como a primeira falha do percurso da criação.

Um dado importantíssimo, o qual deveria ser revisitado pelos grupos antes do exercício de improviso, era o estudo sobre o Projeto *Biosfera 2*, já que os propósitos da cidade fictícia se assemelhavam ao projeto científico. Cremos que esse seria o primeiro passo para a criação da narrativa, pois poderia acrescentar bastante ao exercício de improviso proposto, principalmente na questão de conteúdos sobre as experiências, as falhas e as tentativas em lidar com seres humanos dentro de uma estufa. Além disso, o projeto fictício poderia contrapor o projeto científico, apresentando propostas de melhorias para a humanidade. Desta forma, concluímos que se os atores estivessem munidos desse conhecimento prévio, os personagens construídos pelos grupos se mostrariam mais interessantes e cativantes e despertariam a curiosidade do público presente, e cumpriria o propósito dos grupos sobre o estudo do melodrama, pois a plateia ficaria instigada e se tornaria cúmplice da ideia. Após a *Entrevista*, os grupos entraram em laboratório para a construção dos personagens que iriam compor a websérie.

3.2 *Stufana* - a segunda etapa de criação: os personagens.

De acordo com Doc Comparato (1983), um dos primeiros passos para se construir um roteiro é ter uma ideia. Para o autor, as ideias não surgem do nada; estas precisam ser garimpadas e extraídas de algum lugar. Com a primeira etapa “concluída”, a segunda fase escolhida pelos grupos foi à construção de novos personagens que iriam compor a websérie. Como continuidade ao processo de criação da série, os participantes criaram uma ideia que serviria de base para a criação dos personagens: “Antes da abertura oficial das portas de *Stufana*, um grupo de jovens foi selecionado para retornar secretamente ao mundo exterior” (BOTELHO, 2012). A partir dessa ideia, entraram em processo de laboratório para o desenvolvimento dos perfis dos personagens.

De forma a estimular os atores na criação de seus personagens, Luiz Felipe Botelho partiu dos princípios utilizados pelo russo Michael Chekhov e o seu método dos gestos psicológicos, em que o autor sugere uma série de dinâmicas de movimentos e uma prática de

investigação cênica. O propósito da utilização do gesto, segundo Chekhov (1986), se inicia a partir de um texto teatral em que o ator, já conhecendo o seu personagem, possa aprofundar a partir de uma série de movimentos, elementos que caracterizem esse personagem. Através dos exercícios, os atores podem representar o personagem através de um gesto psicológico. O objetivo desse gesto, conforme o autor, é “influenciar, instigar, moldar e sintonizar toda a sua vida interior com seus fins e propósitos artísticos”(CHEKHOV, 1986, p.77). O autor revela no livro *Para o Ator* uma série de exercícios simples que ajudam o ator a buscar um caminho de incorporação desses personagens, que auxiliam a imaginação, assim como auxiliam a potencializar a individualidade criativa na interpretação.

Num movimento inverso ao de Chekhov, Luiz Felipe Botelho utiliza o conceito do gesto psicológico, que, a partir de exercícios, visava estimular o ator a imaginar um habitante de *Stufana* e a criar um gesto psicológico para ele. Sem um texto prévio, apenas a ideia base, os atores deveriam criar o seu personagem e resumir o momento atual deles. Após a imagem obtida, os atores deveriam descrever esse estado e este serviria como perfil para a construção dos roteiros.

Antes de comentarmos sobre o exercício, podemos ver nas fotos abaixo alguns personagens¹⁶ e seus perfis, que nos ajudarão a compreender melhor o método utilizado por Luiz Felipe Botelho.

1. A personagem *Vida* (pela atriz Ana Carolina Miranda): "*Tenho vinte e poucos anos. Gosto de desafios, de estar perto das pessoas e de encontrar soluções para os problemas - os meus e os dos outros. Passei por graves problemas que me manteve presa em casa. Sinto necessidade de caminhar, de estar sempre em movimento. Hoje prefiro realizar ao invés de sonhar*".

¹⁶ O restante dos perfis se encontra nos anexos.

Figura 1: Gestos psicológicos de Ana Carolina Miranda.



Fonte: <http://fronteirasdaslinguagens.blogspot.com.br/2009/09/vida.html>. Acesso em 11 de junho de 2013.

Ana Carolina Miranda (2013) revela que, no exercício proposto, a primeira palavra que veio ao fazer o gesto foi a palavra “vida”. A atriz conta que o estímulo da construção de seu personagem veio pelo momento de um processo atribulado em seu mestrado, visto que, por conta da escrita da dissertação, seus dias estavam sempre rotineiros. Desta forma, o gesto representaria, segundo a atriz, uma noção de amplitude e liberdade, no qual esses sentimentos acabaram se refletindo em sua personagem.

2. A personagem Ávan (pela atriz Janaína Gomes): *"Sou uma jovem que não se lembra da própria infância. Não sei quem são meus pais. Adoro o mar e os pássaros. Quando posso, fico horas à sombra das árvores. Sou muito desconfiada e, se acontece de eu ficar de mau humor, posso causar transtornos e muitos desentendimentos. É que tenho algumas habilidades paranormais"*.

Figura 2: Gestos psicológicos de Janaína Gomes.



Fonte: <http://fronteirasdaslinguagens.blogspot.com.br/2009/09/avan-janaina-gomes.html>. Acesso em 11 de junho de 2013.

Segundo a atriz Janaína Gomes (2013), a primeira imagem que veio do movimento foi o nome *Ávan*. Por uma questão de sonoridade com o nome de outras personagens como *Ava* e *Avento*, o nome foi modificado para *Ávana*. Acerca do perfil da personagem, a intérprete revela que as características escolhidas para *Ávana* se assemelham muito as dela, principalmente na questão da intensidade: “É o meu perfil de personalidade e levei isso para *Ávana*, eu só não tenho os poderes paranormais.” (GOMES, 2013).

3. A personagem Cora Coralina (pela atriz Samantha Queiroz): "*Rebatizei-me com esse nome ao sair de Stufana e conhecer a obra da poetisa. Meu nome verdadeiro? Não é da sua conta. Odeio meu vizinho. Gosto de trânsito. Cago nas calças e jogo na rua para não sujar o banheiro. Tenho poucos objetos. Gosto de comer o fígado dos gatos e de entupir ratos com baratas mortas*".

Figura 3: Gesto psicológico de Samantha Queiroz.



Fonte: <http://fronteiradaslinguagens.blogspot.com.br/2009/09/cora-coralina-samanta-queiroz.html>. Acesso em 11 de junho de 2013.

Samantha Queiroz revela que a primeira imagem que veio com o gesto foi a de ratos e baratas rastejando. Por ser um gesto agachado, a atriz imaginou que a personagem fizesse parte de um submundo de *Stufana*. O nome Cora Coralina também veio de um fluxo criativo: “Eu não conhecia nada dela, achava que era uma velhinha muito simpática” (QUEIROZ, 2013). A atriz revela que seu processo de criação não é racional, mas intuitivo, o que acarreta em não saber o porquê de estes dados surgirem. Assim, do mesmo modo, surgiu o nome *Marana* como sendo o nome real da personagem.

Ao observarmos os três perfis, percebemos que a criação das três personagens fora realizada em três perspectivas diferentes. Ficamos, mais uma vez, sem entender se os atores não entenderam a proposta ou se o método utilizado pelo coordenador não foi bem elaborado. O grande problema, nessa etapa, está na união entre a ideia estabelecida e o método utilizado, visto que se a construção dos personagens partia da escolha de jovens para observar o mundo exterior, por que não vimos nenhuma referência a essa escolha? E se a ideia era a seleção dos

habitantes de *Stufana*, acreditamos que os atores deveriam ser estimulados com questões como: Por que você acha que foi escolhido? O que o diferencia dos demais habitantes? Qual o seu propósito em sair de *Stufana* secretamente? Quais as suas expectativas em conhecer um novo mundo? Cremos que se cada personagem respondesse a essas perguntas, auxiliaria bastante no desenvolvimento de uma sinopse para a construção da narrativa.

Ao ler os dez monólogos, observamos que a maioria não traz substância para desenvolver uma história em série, já que esta seria a proposta dos grupos, o que acarretará em grandes dificuldades para a etapa seguinte – a construção dos roteiros. Acerca da construção de personagens para uma websérie, Guto Aeraphe (2013) revela algumas dicas de como construir um personagem, indicando que os principais aspectos são: a descrição física, as motivações e os antecedentes desses personagens. O exemplo dos perfis criados pelos atores que mais se aproxima da proposta de Aeraphe foi o da personagem *Minussi*, construída pela atriz Thaianne Cavalcanti: "*Tenho 35 anos. Sou sentimental, isolada, tenho dois filhos (um com 10 anos e outro com 5). Um dia cheguei em casa e meus filhos haviam sido levados por alguém. Já procurei muito. Até agora, nada. Mantenho as esperanças. Mudei muito depois dessa perda*".

Mesmo trazendo alguns elementos que podem ajudar a desenvolver a história da personagem, *Minussi* não revela informações sobre o porquê foi escolhida para sair da cidade fictícia secretamente, o que, claramente, definiria a sua ação na série. Segundo Syd Field (2001) o personagem é o fundamento essencial para a construção de um roteiro e, antes de qualquer palavra, o roteirista deve conhecer bem o seu personagem, visto que “ação é personagem” (FIELD, 2001, p.23).

Antes da apreciação crítica, é importante esclarecer que, dado exposto até aqui, percebemos que a metodologia de Luiz Felipe Botelho, na construção da série, tem como enfoque primariamente o trabalho do ator, fazendo com que este seja participante na construção dramática da narrativa. Esse tipo de metodologia se assemelha aos processos utilizados por grupos de teatro, chamados de “criação coletiva” e “processo colaborativo”, em que o ator cria, a partir de improvisos, seus próprios personagens, textos e espetáculos. Segundo Renato Ferracini (2005), nesse tipo de processo, o ator dispensa as figuras do diretor e dramaturgo e cria seus personagens por meio de ações físicas e vocais, sendo, este, criador e “dono de sua própria expressão” (FERRACINI, 2005, p. 48).

A metodologia escolhida por Luiz Felipe Botelho se revela, mais uma vez, interessante, por almejar a presença criativa do ator em um processo de construção de uma

dramaturgia para uma série feita para a internet, como também foi desafiante escolher esse tipo de processo para construir uma narrativa audiovisual. O problema de todo o processo, como já vimos até agora, está na falta de uma pesquisa aprofundada sobre o gênero ficção científica, principalmente em exercícios feitos à base de improvisos, que não trazem benefícios nenhum à narrativa. Frisamos, aqui, que não contestamos a proposta do grupo, visto que concordamos com o fato de que uma dramaturgia pode ser construída através de diferentes meios e processos. No entanto, acreditamos que a falta de pesquisa dos grupos fez com que o processo de criação se tornasse frágil, sobretudo numa narrativa audiovisual, pois, visivelmente, revelou que os atores além de não estarem devidamente preparados, não estavam habituados com a temática, fato que se confirma desde a etapa anterior.

Deste modo, concluímos que o andamento das etapas de criação da websérie acabou prejudicando a construção dos roteiros, visto que, veremos mais adiante, toda a criação da narrativa ficou sob a responsabilidade dos dramaturgos. Acreditamos que estes deveriam ser mais solicitados na etapa de construção da personagem, principalmente na questão da ação das personagens, que não ficaram devidamente claras nessa etapa. Além disso, deveriam, também, fazer uma pesquisa sobre o universo científico da cidade, onde elaborariam um roteiro com uma sinopse e um argumento e, só assim, partiriam para a construção dos episódios do seriado.

Todavia, a proposta em analisar os roteiros ainda se faz pertinente, pois percebemos alguns aspectos importantes na narrativa que merecem ser abordados, tais como os elementos de FC, assim como os ecos de utopia que a cidade fictícia provoca, trazendo, deste modo, grandes reflexões sobre o exercício de escrita de uma ficção científica brasileira, fatores estes essenciais para o presente estudo.

Após a etapa da construção dos personagens, o grupo de dramaturgia passou para a última etapa, a construção dos roteiros, estes que servirão de análise para a nossa pesquisa.

3.3 Análise dos roteiros dos episódios de *Stufana*: websérie, leitura dramática e radionovela.

Antes de passarmos à análise dos roteiros de *Stufana*, faz-se necessário algumas considerações sobre conceitos e a estrutura de um texto feito para o audiovisual. Roteiro, basicamente, é uma forma escrita destinada a qualquer produto audiovisual, isto é, um documento narrativo que serve como diretriz para filmes, documentários, programas de rádio

e de televisão, e, também, publicidades. Existem dois tipos de roteiros que servem como guia para uma equipe que vai trabalhar em uma produção audiovisual: o roteiro literário e o roteiro técnico. O roteiro literário, segundo Field (2001), é uma história que se conta através de imagens, diálogos e descrições em um contexto de estrutura dramática. O outro tipo de roteiro é chamado de técnico, pois é desenvolvido posteriormente e serve para dar indicações sobre posicionamento de câmeras, iluminação e efeitos audiovisuais. Este tipo de roteiro é, geralmente, feito pelo diretor, em conjunto com a equipe técnica. Também existe o chamado roteiro final, que tem aprovação do grupo para início da filmagem ou gravação.

Por mais que seja chamado de literário, para alguns estudiosos o roteiro não é considerado uma obra literária, pois estes consideram que o texto cinematográfico não é uma forma acabada de linguagem, assim como não tem pretensões de ser apresentado ao público. O roteiro é um momento de criação destinado ao seu produto final, ou seja, a obra audiovisual. Para Doc Comparato (2009) o roteiro é a forma escrita de qualquer audiovisual, no entanto acredita que o texto cinematográfico seja uma literatura efêmera, visto que “só existe durante o tempo que leva para ser convertido em um produto audiovisual” (COMPARATO, 2009, p.). O autor ainda afirma que um bom roteiro não é garantia de um bom filme, assim como sem um roteiro não existe um bom filme. Deste modo, já que o roteiro não tem pretensão de ser levado ao público, podemos concluir que, ao analisarmos o roteiro, tentaremos compreender as primeiras ideias dos roteiristas para a gravação da série.

Os elementos textuais de um roteiro se dividem em: divisão de cenas, narração, descrição, diálogos e rubricas. A divisão das cenas, segundo Comparato (1983), é uma indicação sumária dentro do roteiro, chamada de cabeçalho, composto por letras maiúsculas e contém informações do local e do tempo em que está ocorrendo a cena. A cena, no entanto, pode acontecer no interior ou exterior do lugar e devem ser indicados, no roteiro, com as siglas INT. ou EXT., para facilitar o diretor e a equipe na visualização da cena. Abaixo, podemos ver um exemplo de cabeçalho:

CENA 12 – INT. CASA DE CLARINHA – DIA

A ordem do cabeçalho não é obrigatória, alguns roteiristas alteram a ordem dos elementos. É importante ressaltar que a divisão de cenas não é uma divisão de capítulos, como em um romance ou peça de teatro, mas sim uma indicação visual ao leitor. A narração, dentro de um roteiro, é tudo o que acontece no filme, ou seja, tudo o que o público deverá ver no filme. Esse elemento se assemelha a rubrica, indicação utilizada em um texto teatral, porém, no cinema, a rubrica tem um significado mais específico, como veremos mais adiante.

A descrição é outro elemento importante dentro de um texto escrito para o audiovisual, visto que todos os cenários e personagens devem ser descritos e visuais; as características psicológicas do personagem devem ser trabalhadas em forma de ações e diálogos.

O diálogo, de acordo com Comparato (1983), é o corpo de comunicação do roteiro e é usado para a caracterização de personagens, assim como passar as informações sobre a história. De modo a auxiliar a visualização, segundo o autor, os diálogos devem estar destacados do resto do texto a ponto de termos uma visão no roteiro de dois blocos, o das descrições e narração, como também o dos diálogos. Algumas indicações como *Off* são usadas quando o personagem está fora da cena, no entanto podemos ouvir sua voz; este recurso geralmente é usado entre parênteses ao lado do nome do personagem. Já quanto às rubricas, o autor afirma que são as indicações de estados de ânimo, ação e a postura de um personagem. Para exemplificar alguns desses elementos, podemos observar no exemplo abaixo:

Vemos Clarinha chegando à sala de estar de sua casa, deixa sua bolsa sobre o sofá e segue em direção à televisão. Olha para a estante e não encontra o controle remoto, começa a procurar por entre o sofá, mas não encontra.

CLARINHA (irritada)

Onde está o controle remoto?

PAULINHO (*off*)

Está junto do DVD!

Para se escrever um roteiro é necessário que o roteirista siga algumas regras básicas para que este seja visualizável pelo seu leitor. Desta forma, o texto deve sempre ser escrito em terceira pessoa, com todos os verbos no presente, e precisam aparecer na ordem em que vai aparecer no filme. Por ser uma experiência externa, convencionou-se, pelos roteiristas, que todos os verbos, mesmo em caso de *flash-back*, devem ser escritos no tempo presente. Já em relação à ordem fílmica, é aquela ordem em que o roteirista imagina como o filme deveria ser filmado; não se trata, entretanto, de uma ordem cronológica da cena, mas sim aquela que deverá ser seguida na montagem final do filme.

De forma a dar dicas para os roteiristas iniciantes, Syd Field (2001) alerta que o roteiro deve evitar o máximo possível de referências a termos técnicos como “*close*”, “plano geral”, “a câmera mostra”, visto que essas indicações atrapalham o leitor que necessita imaginar somente como será o filme e não a sua filmagem.

Concluída a síntese sobre os principais elementos de um texto cinematográfico, a presente pesquisa pretende fazer uma análise dos roteiros da websérie *Stufana*, desde a sua metodologia de construção até a escrita dos roteiros, focando os aspectos positivos e negativos da narrativa de ficção científica apresentada pelos grupos de Artes Cênicas da FUNDAJ.

Uma maneira básica para se ler uma obra de FC, segundo Allen (1974), perpassa pelos elementos da narrativa: personagem, enredo, trama, foco narrativo, cenário e estilo; no entanto o autor afirma que o enredo, na ficção científica, merece uma análise mais profunda, visto que é este que “mantém unidos todos os demais elementos” (ALLEN, 1974, p.239). Desta forma, para analisar os roteiros, enfatizaremos os elementos básicos de um texto (personagem, espaço, objeto, tempo e diálogo) e sua especificidade, a partir do modelo actancial exposto pela pesquisadora francesa Anne Ubersfeld. Para auxiliar na análise dos roteiros, os estudos sobre o texto escrito para audiovisual de Syd Field, Doc Comparato, Renata Pallotinni e Guto Aerapahe ajudarão na assistência a possíveis dúvidas sobre elementos estruturais e termos referentes a este tipo de narrativa.

Por mais que o foco do grupo de estudos da FUNDAJ não seja a ficção científica, a pesquisa pretende aprofundar o estudo da FC nos roteiros de *Stufana* a partir do modelo de David Allen que, em sua obra *No mundo da ficção científica*, traz um roteiro de leitura com quinze perguntas: 1) Quais são os mais importantes acontecimentos? 2) Quem são os principais personagens na obra e quais são as características mais importantes? 3) Quais parecem ser as relações mais entre personagens e grupos de personagens? 4) Quais as funções esses personagens exercem na sequência cronológica-casual de acontecimentos na obra toda? 5) Quais são os detalhes mais importantes de cenário físicos do romance? 6) Como esse cenário afeta outros aspectos da obra? 7) Quais são os pormenores mais importantes do cenário social da obra? 8) Como o cenário social afeta outros aspectos da obra? 9) O que se considera como sendo o âmago motivador da obra? Ou seja, que questão ou conceito parece dar impulso à obra? 10) Quais temas você acha que estão presentes na obra? Quais os pormenores serviriam de suporte para suas ideias? 11) Qual é o foco narrativo da obra? Ou seja, quem está contando a história, onde se encontra em relação à ação e quais atitudes demonstra ao contar a história? 12) O que torna esse romance uma ficção científica? 13) A que propósitos os elementos de ficção científica servem na obra? 14) Esta obra poderia ter sido escrita como não sendo ficção científica? 15) O que se ganha (ou perde) através do uso de elementos de ficção científica? Decerto, podemos perceber que algumas perguntas

poderiam se encaixar em qualquer tipo de obra, no entanto as questões 12, 13, 14 e 15 são aplicáveis estritamente a um texto de ficção científica, e serão estas que nos auxiliarão a nortear as características, tipologias e temáticas relevantes na narrativa de *Stufana*.

No exercício de criação dos roteiros os dramaturgos se reuniram para desenvolver os contextos e as histórias dos personagens no intuito de gerar uma trama central que se desenvolvesse em múltiplas subtramas. O roteiro foi sendo criado a partir de vários exercícios propostos por Luiz Felipe Botelho, que giravam em torno de discussões sobre a cidade e os propósitos daqueles habitantes. As cenas, através dos personagens, deveriam revelar traços de identidade, aparência, postura, temperamento, a fim de que o espectador pudesse observar claramente quais as características de cada personagem.

Para facilitar na construção dos episódios, Luiz Felipe Botelho propõe ao grupo de dramaturgia que escolham uma dupla de personagem, pois esses habitantes sairiam de *Stufana* juntos. Assim, os dramaturgos se dividiram em núcleos e ficaram responsáveis pela construção de cada episódio. Da mesma forma que ocorreu com o grupo dos atores, alguns dramaturgos saíram no meio do processo de escrita, o que explica as alterações no número de autores em cada episódio.

Deste modo, nasceram os episódios *Ávana e Céu*¹⁷ (escrito por Diego Albuck e Ruy Aguiar), *Marana/ Cora* (escrito por Cleyton Cabral e Márcio M. Andrade), *Minussi e Vida* (escrito por Elton Rodrigues, Giordano Castro e Onézia Lima) e *Latika e Khassim* (escrito por Amanda Torres). A proposta do grupo é que cada episódio tivesse uma estrutura independente, tal qual a um seriado. Para Pallottini (2012), o episódio de um seriado se difere das telenovelas ou minisséries, pois têm uma unidade própria, e, ainda que inserida em uma narrativa maior, pode ser visto isoladamente e fruído como unidade. A autora observa também que nas telenovelas e minisséries acontece o inverso, pois “a compreensão do todo depende do conhecimento ideal de todas as partes” (PALLOTTINI, 2012, p.90).

De forma a encaixar todas as referências dadas pelos atores e os episódios escritos pelos dramaturgos, Luiz Felipe Botelho, através de mais um exercício de improviso, cria

¹⁷ Por se tratar de uma série para internet em que o tempo de duração de cada episódio deve durar no máximo dez minutos, com exceção de *Marana/Cora*, os outros episódios por conta do tempo de duração foram divididos em dois episódios como: *Ávana e Céu (Parte I e II)*, *Minussi e Vida (Parte I e II)*, *Latika e Khassim (Parte I e II)* e *Onze noves fora (Parte I e II)*.

cenas-chaves com os atores, que vão gerar o roteiro *Os observadores*¹⁸. O roteiro foi escrito pelo próprio coordenador e serviu como o episódio de abertura da série. Segundo Pallottini (2012) o primeiro episódio de um seriado deve apresentar e identificar claramente todas as personagens principais, bem como apontar suas características, seus anseios e sua relação com as outras, além de mostrar o universo que vai se desenrolar a história. Os outros episódios, segundo a autora, terão sempre que ter ligação com algo que aconteceu no primeiro. Desta forma, esse episódio “tem mais a responsabilidade de ser apresentador, introdutor, chamariz, mas também de ser em si, uma boa história” (PALLOTTINI, 2012, p.46). Podemos concluir que o primeiro episódio deve mostrar ao expectador quais os caminhos em que a série vai percorrer.

Conforme exposto os dados até aqui, passaremos, agora, para a análise dos roteiros que geraram os episódios da série.

3.3.1 *Os observadores: análise do primeiro episódio da websérie Stufana*

Segundo Ubersfeld (2005), a primeira etapa para qualquer análise semiológica é a determinação das unidades, ou seja, a definição dos *actantes*. Baseado nos estudos de Semântica Estrutural de Vladimir Propp e Étienne Souriau, o linguista lituano A. J. Greimas criou o modelo actancial, cujo método parte do princípio de que toda narrativa, seja real ou fictícia, é definida a partir de seus *actantes*, ou seja, daqueles que executam ou sofrem a ação, sendo estes considerados os sujeitos nas funções da narrativa. Desta forma, podemos entender que um actante identifica-se

Como um elemento (lexicalizado ou não) que assume na frase de base na narrativa uma função sintática: há o *sujeito* e o *objeto*, o *destinatário*, o *oponente* e o *adjuvante*, cujas funções sintáticas são evidentes; o *destinador*, cujo papel é menos visível, pertence a um “complemento de causa” (UBERSFELD, 2005, p.35).

Resumidamente, conforme o modelo apresentado, podemos entender que as funções actanciais são: o sujeito, como aquele que pratica a ação; o objeto, como o desejo que move a ação; o destinador, aquele que proporciona a ação; e o destinatário, aquele a quem ação é dirigida. Além dessas funções temos o adjuvante, que é aquele que facilita a ação, e a figura do oponente, que se opõe à ação. A pesquisadora Anne Ubersfeld aprofundou esses estudos e criou um método de análise a partir dos elementos da narrativa, tais como: ação dramática, tempo e espaço, objetos cênicos, personagens e discurso. O modelo proposto é adequado a qualquer tipo de narrativa, porém se torna essencial, sobretudo, aos roteiros de *Stufana*, pois,

¹⁸ O roteiro intitulado de *Os observadores* muda de nome para *Onze noves fora* na gravação.

como veremos nas análises, alguns dos roteiros não seguem a estrutura de um texto cinematográfico.

A partir do modelo proposto analisaremos os roteiros da série *Stufana*, a começar pelo primeiro: *Os observadores*, escrito por Luiz Felipe Botelho. Na **ação dramática** do roteiro temos por exposição à saída dos *stufanens* e o encantamento dos habitantes pela imensidão do lugar. No entanto, não encontramos nenhum conflito central, apenas pequenos conflitos psicológicos envolvendo os personagens, ocasionados pela saída de *Stufana*, que provocou, nestes, sentimento de medo, ansiedade e estresse perante o desconhecido. Essas sensações se transformam em possíveis oponentes em algumas situações. O primeiro conflito de *Latika* e *Khassim* (p.1), por exemplo, de todos, é o que se mostra mais consistente, pois nos deparamos com uma garota tensa por estar fora de sua cidade enquanto o seu amigo eufórico tenta insistentemente consolá-la.

O conflito entre os amigos continua no decorrer da história e se encerra com a jovem confessando estar apreensiva e com medo de suas novas experiências (p.4). Os outros conflitos seguem nessa mesma esteira, com personagens apreensivos com o que poderá acontecer em sua jornada. Temos, por exemplo, o desequilíbrio de *Marana*, o estresse de *Ávana*, o receio de *Minussi* por suas filhas e o segredo de *Vida* e da *Criança 2*; entretanto esses conflitos não são bem explorados ou resolvidos.

Na narrativa também não encontramos algo que possamos denominar de clímax, pois encontramos sempre os personagens divagando sobre a vida, sem nenhum acontecimento tão forte que mude o curso da história. O desfecho acontece quando os habitantes encontram o notebook e recebem as informações necessárias de *Ava* e *Avento*, personagens que servem como adjuvantes e instruem os passos e as tarefas que estes habitantes devem executar ao chegarem às cidades. No final do roteiro, cada grupo segue em direções opostas para cumprir sua missão.

Deste modo, aplicando o **modelo de Greimas** ao roteiro *Os Observadores*, teríamos o seguinte esquema:

Sujeito: *Latika, Khassim, Minussi, Vida, Céu, Ávana, Criança 1 e Criança 2.*

Objeto: As cidades.

Destinador: *Stufana.*

Destinatário: Todos os personagens.

Adjuvante: *Ava e Avento.*

Oponente: O medo, o receio, a ansiedade, o estresse.

Como já foi dito anteriormente, esse primeiro roteiro serve de abertura para apresentar o primeiro contato dos personagens da cidade de *Stufana* no mundo exterior. No entanto, ao tentarmos aplicar o modelo actancial, percebemos algumas dificuldades em reconhecer determinadas funções da narrativa, o que nos leva a algumas considerações. Inicialmente não há, no roteiro, nenhuma indicativa sobre o principal objetivo das personagens, o que dificulta identificar, de fato, qual é o objeto de desejo desses habitantes. Uma possível indicativa de destino dos personagens é no diálogo entre Céu e Ávana, em que a personagem diz: “*Estamos entrando no mundo do estresse... E nem chegamos às cidades ainda.* (p. 3)”. No entanto, não fica claro, no roteiro, o porquê dos habitantes quererem chegar a essas cidades. Também não há no roteiro nenhuma menção ao destinatário, que, no caso, acreditaríamos ser a humanidade, já que esta seria a principal favorecida com os resultados obtidos da pesquisa na cidade. Talvez por isso, no episódio gravado *Onze Nove Fora*, foi apresentado uma sinopse¹⁹ escrita por Luiz Felipe Botelho na abertura da série onde há uma narração que resume os fatos mais importantes sobre a construção do projeto e o objetivo dos personagens na narrativa.

Em 1959, cientistas de vários países construíram Stufana. Uma cidade experimental erguida no centro-oeste do Brasil. Protegida por uma cúpula de cristal, Stufana ficaria isolada do resto do planeta por cinquenta anos. Seu objetivo, encontrar alternativas que evitassem a progressiva destruição das condições de vida na terra. O tempo de isolamento está no fim. E a humanidade aguarda a abertura das portas de Stufana. O que ninguém sabe, porém, é que nove pessoas saíram secretamente da cidade dois anos antes da data prevista. Neste momento elas estão vivendo entre nós. (BOTELHO, 2010).

Sem o auxílio dessa sinopse, a impressão adquirida, ao lermos o roteiro, é que esses habitantes são um grupo de retirantes ou jovens amigos embarcando em uma viagem de excursão e se encontram ansiosos e temerosos porque deixaram sua terra natal. Ao tomarmos por base a sinopse, podemos construir o modelo de Greimas através do seguinte esquema:

Sujeito: *Latika, Khassim, Minussi, Vida, Céu, Ávana, Criança 1 e Criança 2* .

Objeto: A destruição da Terra.

Destinador: As ordens recebidas de *Stufana*.

Destinatário: A humanidade.

Adjuvante: *Ava e Avento*.

Oponente: O medo, o receio, a ansiedade, o estresse.

Outro dado importante analisado é que o texto não segue a estrutura formal de um roteiro, pois não contém o cabeçalho e nem a divisão das cenas; o roteiro se fixa apenas em

¹⁹ Essa sinopse foi inserida como narração de áudio no episódio exibido na internet.

três elementos textuais – as descrições de cena, as rubricas e os diálogos, o que o assemelha a uma peça teatral de um só ato.

Na primeira descrição da cena, o *espaço* é o primeiro elemento descrito – uma paisagem natural no meio de uma vegetação – este lugar é onde se ambientará toda a história do episódio. Para Ubersfeld (2005) o espaço é um lugar de ação entre os seres humanos e suas relações e, dentro do texto, pode ser definido como um conjunto de signos espacializados extraídos das didascálias ou dos diálogos, ou seja, o espaço dentro de um texto se mostra como uma possibilidade de ler o mundo.

O espaço, no roteiro, é evocado em todo o tempo nos diálogos, suscitando as mais diferentes sensações, tais como euforia, medo, tristeza, o que serve como cenário ideal para estabelecer os conflitos existenciais dos personagens e sua relação com o mundo. A imensa vegetação simula, também, um espaço ainda não desbravado pelo homem, visto que através dos comportamentos dos personagens que, por mais que tenha dezoito meses de treinamentos, se apresentam como animais vividos em cativeiro que, soltos pela primeira vez, não estão habituados com a nova realidade. Os habitantes se mostram sempre frágeis e pequenos diante da imensidão espacial. Em contrapartida, alguns personagens mostram uma interação com a vegetação, como no caso das crianças que tecem observações sobre o sol e a poluição do ar (p.1), assim como na cena de *Marana*, quando a personagem encontra uma folha de papel presa numa árvore, mostrando uma primeira interferência externa e uma influência com a personagem (p.2).

Por mais que aparentem uma apatia com o lugar, os habitantes se mostram dotados de alguns conhecimentos específicos, que são relacionados com a sobrevivência em uma floresta. À medida que avança o tempo, os habitantes constroem uma fogueira, assim como demonstram ter alguns objetos como pás, que auxiliam, por exemplo, no processo de escavação para achar o pacote enterrado que contém as informações necessárias para a missão. A cidade de *Stufana* também é citada em forma de diálogos por *Latika* e *Khassim*, fazendo referência à saída dos habitantes, como, também, a uma universidade que se encontra dentro da cidade fictícia. Outro espaço citado é uma escola de artes (p.6), que remete a uma seleção feita por *Ava* e *Avento* em um local do qual não sabemos, ao certo, a localidade.

No que concerne à questão do *tempo*, na narrativa, segundo Ubersfeld (2005), as didascálias são um valioso instrumento para a observação sobre as mudanças temporais dentro do texto: indicadores de passagens de tempo, mudanças de estação, de hora, de cenário. Ainda conforme a autora, outro fator importante para observar o tempo é através do

discurso dos personagens, pois também podemos encontrar indicativos de tempo nos verbos, nos diálogos.

No roteiro *Os observadores*, as primeiras indicações de tempo se encontram nas didascálias, em expressões como “À noitinha” (p.2) e “No dia seguinte” (p.5), sugerindo que a caminhada dos personagens durou entre um dia e meio, o que determina um tempo cronológico. Por se tratar de uma ação no presente, a maioria dos verbos se encontra nesse mesmo tempo, porém quando há alguma referência ao passado, o tempo verbal se modifica. Temos, como exemplos, o diálogo entre *Minussi* e *Marana*, em que a personagem narra o porquê de sua tristeza ao ser deixada pelo noivo antes de sair da cidade: “*Íamos nos casar de repente, poucas horas antes de sairmos de Stufana... Ele teve uma visão... Se recusou a se despedir de mim.*” (p.5). Há também referência ao tempo no passado quando se remete à *Stufana*, em que os personagens falam algo referente à cidade, como, por exemplo, no diálogo entre *Latika* e *Khassim* referente à universidade (p.3), ou de *Céu* e *Ávana* quando mencionam os dezoito meses de treinamento (p.3). Já o futuro é evocado no diálogo entre *Vida* e a *Criança 2*, em que a criança antevê que algo de ruim poderá abalar a amizade da *stufanen* com a sua mãe (p.5).

Outro elemento de relevância em uma análise textual são os **objetos cênicos**, pois, segundo Ubersfeld (2005), o espaço em que ocorre a narrativa não é vazio, mas sim preenchido por uma série de elementos concretos que vão desde o corpo dos atores até os elementos dos cenários e acessórios. Os objetos podem ser tanto utilitários, quanto referenciais ou simbólicos e, geralmente, são mencionados nas didascálias ou diálogos. Os objetos, no roteiro, são, em sua maioria, utilitários, pois sempre auxiliam os personagens em caso de necessidade, como, por exemplo, mochilas (p.1) para carregar roupas e mantimentos; pequenos aparelhos (p.1) para se localizarem; pás (p.5), para desenterrar o pacote; notebook ou processador (p.6,7), para se comunicar com *Ava* e *Avento*; dinheiro (p.6) para se manterem nos primeiros dias; cadernos codificados, (p.6) com indicações específicas sobre a missão e os *amplideltas* (p.6,7), que também servem para comunicação e podem ser acessado em qualquer computador.

O único objeto referencial é a foto de *Lônus* (p.5) que *Marana* está segurando, fazendo alusão à sua perda amorosa. Como objeto simbólico, temos a folha de papel (p.2) que *Marana* encontra presa num galho de uma árvore, que simboliza a questão sobre a poesia e o lixo. Sobre a questão do lixo apresentada, podemos fazer uma alusão ao poema *Lixo/Luxo*, de Augusto de Campos, que evoca a questão de que a mais bela poesia pode ser encontrada no

lixo. O poema achado pela personagem é o da poetisa *Cora Coralina* e demonstra, de maneira simbólica, os sentimentos da personagem, como também a sua transformação, já que a personagem altera o seu nome para o da poetisa.

Para a análise dos *personagens*, Urbesfeld (2005) revela que o personagem é o sujeito da enunciação e do discurso, como também o sujeito do enunciado. Desta forma, é importante “ênfatar as funções maciças da personagem em sua relação com as outras e com a ação” (UBERSFELD, 2005, p.85.). No roteiro analisado podemos perceber que não temos nenhuma referência sobre a descrição das personagens, somente menções de quantidade: “*nove pessoas, sete adultos e duas crianças (p. 1)*”, o que dificulta saber quem são aquelas pessoas. No entanto, algumas informações são dadas através dos diálogos e didascálias. Deste modo, faremos um esquema das principais características de cada personagem, enfatizando três pontos: o que ele revela de si mesmo, a sua participação na história e o que os outros personagens dizem a seu respeito. A análise individual de cada personagem se encontra na lista abaixo, na qual pusemos em itálico os traços mais significativos de cada personagem:

Khassim: *Observador (p.1)* e *preocupado (p.1)* em relação a sua amiga *Latika*, que o vê como *insistente e implicante (p.3)*. O personagem se vê como *eufórico (p.3)* com a saída de *Stufana*. E no final do roteiro se torna um “*líder*” (*p.7*), por acaso de um sorteio.

Latika: *Contida (p.1)* com a recente saída da cidade, fica *dispersa (p.1)* aos conselhos de seu amigo *Khassim* para que aproveite o momento e a paisagem. Ao longo da narrativa percebe que sente *medo (p.4)* do inesperado e também *vergonha (p.4)* de sentir esse temor. A personagem também se vê como uma “*pirralhinha implicante*”(p.4).

Marana: *Interessada (p.2)*, ao encontrar um papel preso num galho de árvore. *Desencantada (p.2)*, após ler o poema e *simpática (p.2)*, ao dar de presente o poema para *Céu*. Também vemos a personagem *triste (p.4)* por conta de seu rompimento amoroso. Esses sentimentos são percebidos por *Ávana (p.4)*, que pede a *Minussi* que a conforte e esta a aconselha (*p.5*).

Céu: *Solícita (p.2)*, ao perceber a tristeza de *Marana*, e *preocupada (p.3)* e amiga de *Ávana (p.3)*.

Ávana: A personagem se vê como *inquieta (p.3)* por estar incomodada com algo que não sabe explicar. Propensa a *ver imagens (p.3)*, também sente *medo (p.3)* de machucar as pessoas. Todavia, é uma personagem *observadora (p.4)*, pois percebe que *Marana* está triste, e é, também, *solícita (p.4)*, pois pede a *Minussi* para confortar a amiga.

Minussi: Mãe de duas filhas (p.4), por isso se mostra sempre *preocupada* (p.3) com o futuro delas. É a melhor *amiga* de Vida (p.3), e também é *acolhedora* (p.5) quando solicitada, como, por exemplo, na tristeza de *Marana*. É vista pelos personagens como *mãe* (p.4), seja por suas filhas, *Ávana* ou *Vida*.

Vida: É uma personagem sempre *conselheira* (p.3) e *ouvinte* (p.3) de sua amiga *Minussi*, como também esconde um segredo que pode colocar em risco essa amizade; se mostra como uma mulher *misteriosa* (p.5) e *hospitaleira* (p.5) com as filhas da amiga.

Ava: *Amiga* de todos (p.6), é uma das *instrutoras* (p.6,7) para os possíveis direcionamentos na missão dos *stufanens*.

Avento: *Amiga* de todos (p.6), se inscreveu em uma *escola de artes* (p.6) e é uma das *instrutoras* dos *stufanens*.

Criança 1: Por mais que seja uma criança, é uma personagem muito questionadora (p.1) e dotada alguns conhecimentos de química (p.1).

Criança 2: Aparenta ser mais *inteligente* (p.1) que sua irmã, a *Criança 1*, pois sempre responde a todos os seus questionamentos sobre química. Também é uma criança bastante *observadora* e *questionadora* (p.5), como, por exemplo, quando revela à *Vida* sobre uma conversa que ouviu e que poderá deixar a sua mãe – *Minussi* – com raiva. Sente um enorme afeto (p.6) por *Ava* e *Avento*, como também mostra um senso de liderança (p.6) ao ordenar *Avento* para passar as instruções.

Exposta as características dos personagens, o passo seguinte de uma análise textual, segundo o modelo actancial, é a análise do **discurso** destas figuras dramáticas dentro da ação. Segundo Ubersfeld (2005) o método mais prático e seguro de analisar o discurso de uma personagem são através das seis funções da linguagem, criadas pelo pensador russo Roman Jakobson, que são as linguagens referencial, conativa, emotiva ou expressiva, poética, fática e metalinguística.

Partindo desse princípio, podemos observar que, no roteiro, a função emotiva ou expressiva é mais característica, pois parece que o objetivo dos emissores é sempre transmitir suas emoções e anseios. A realidade é quase sempre vista pelo ponto de vista emocional dos personagens, com mensagens sempre subjetivas e que reforçam sempre as suas divagações sobre a vida.

A função referencial ou informativa pode ser encontrada nas didascálias e rubricas, quando são expostos os dados da realidade de modo objetivo, sempre na terceira pessoa do singular, transmitindo impessoalidade. Poucas vezes conseguimos encontrar essa função nos

personagens, à exceção das personagens *Criança 1 e 2*, que se destacam, visto que tecem explicações sobre o aquecimento do sol (*p.1*) e a poluição do ar (*p.2*), ou com as personagens *Ava* e *Avento*, responsáveis em instruir sobre a função de cada objeto e os procedimentos que os habitantes deviam fazer ao chegar às cidades. Também é possível perceber esta função quando algum personagem se refere à *Stufana*.

A função poética pode ser vista, como já foi dito anteriormente, na cena em que *Marana* encontra o poema em forma de lixo (*p.2*); nesta, percebemos que o poema descreve os sentimentos da personagem e revela uma possível transformação.

Através da análise a partir do modelo actancial, podemos concluir que há uma fragilidade da narrativa, pois percebemos que a história não apresenta uma ação dramática sólida, como, tampouco, as características e o discurso dos personagens bem delineados, o que atesta a falta de pesquisa nas etapas anteriores. Os diálogos, no roteiro, se mostram sempre superficiais e subjetivos, e não demonstram claramente ao leitor os propósitos dos personagens. Já a ficção científica, que deveria ser a motriz do roteiro, quase nem aparece ou não é tão bem explorada.

Um dos maiores problemas dos roteiros encontra-se na questão do objetivo dos personagens, o que nos faz lançar o seguinte questionamento: quais são os principais problemas que a humanidade enfrentará nesse terceiro milênio? Se os criadores conseguissem elencar esses problemas e fizesse com que cada personagem ficasse responsável por um deles, o roteiro poderia ter um objetivo específico e um elo comum a todos.

Ao responder as questões feitas no roteiro de leitura de Allen, estas poderão ajudar a nortear sobre esses problemas e os propósitos dos habitantes de *Stufana*. No quesito personagem, acreditamos que as duas crianças são dois personagens interessantíssimos e que deveriam ter sido mais explorados, visto que são os únicos a trazerem excelentes informações no que concerne ao uso da ficção científica no roteiro. Nas pequenas aparições das personagens vemos algumas indicativas de temáticas dos possíveis problemas que ameaçam a destruição do planeta, tais como o *aquecimento global* (*p.1*) e a *poluição do ar* (*p.2*), mas, no entanto, esses temas são apenas citados e nem sequer são aprofundados, elementos estes que deveriam ser considerados chaves para a construção da história. O mais lamentável é que esses assuntos não serão retomados nos episódios subsequentes, assim como a perda das características peculiares das duas personagens, que aparentam ter grande inteligência sobre ciências físicas e químicas, revelando um pouco da educação e do conhecimento daquela sociedade.

Outros temas que deveriam ser mais aprofundados era a questão da *estrutura familiar* (p.3,5), pois nos é apresentado *Minussi*, uma mulher aparentemente solteira ou divorciada saindo para uma missão com duas filhas, assim como *Marana*, que estava prestes a se casar e acabou terminando o relacionamento antes da saída da cidade; o *estresse* (p.3), o mal do século XXI, também abordado pela personagem *Ávana*; e o *lixo* (p.2), outro grande problema desse século, abordado por *Marana*. Todavia, cada temática é citada de maneira superficial apenas como referência a algum problema emotivo das personagens.

Referente às informações sobre a cidade, podemos perceber que os *stufanens* tiveram um período de dezoito meses de treinamento (p.3) antes da missão, e que as informações sobre o mundo externo foram extraídas dos livros e por algumas transmissões (p.3). Um dado curioso apresentado no roteiro é a inserção da cantiga popular *Senhora Dona Sancha* (p.5), canção popular entoada por *Vida* para embalar o sono das filhas de *Minussi*, a qual faz alusão a um conhecimento da *stufanen* sobre as canções populares brasileiras. No entanto, o roteiro não enfoca muito esses dados, pois, novamente, o roteirista cede espaço às sensações das personagens.

A alta tecnologia da cidade somente aparece na segunda parte do roteiro quando os habitantes se comunicam com *Ava* e *Avento*. Aqui podemos ver os habitantes recebendo cadernos codificados (p.6), que podem remeter a uma linguagem e grafia específicas daquele povoado. Nos cadernos contém informações sobre a função desses habitantes na missão. Nessa cena também podemos conhecer um pouco do universo científico da cidade, pois nos é apresentado um aparelho chamado de *processador* (p.7), uma espécie de notebook que se conecta a qualquer computador como uma rede cibernética. O aparelho que auxilia nessa comunicação é o *amplidelta* (p.6), que, segundo Botelho (2013), é um aparelho que funciona em qualquer computador e opera na faixa quântica, ou seja, o que amplia a comunicação entre o tempo e espaço, fazendo com que os habitantes pudessem se conectar a pessoas do passado e do futuro. No entanto, esse dado não é citado no roteiro.

O que podemos concluir com o roteiro de abertura da série é que com a pouca abordagem na ficção científica esses elementos são pouco explorados e mal aproveitados, o que é estranho já que a história é extremamente dependente do gênero, pois sem a ficção científica a história de *Stufana* não poderia existir. Compreendemos que a grande falha no roteiro se encontra na questão do lugar da personagem, pois acreditamos que seria muito mais rico se a história se centrasse na própria *Stufana*. Os habitantes da cidade seriam apenas seus agentes e através deles poderíamos conhecer mais sobre a cultura, a linguagem e os

maneirismos daquele lugar. Deste modo, sugeriríamos que esse primeiro episódio apresentasse as primeiras dificuldades enfrentadas por esses habitantes ao sair da cidade fictícia e se deparar com os problemas enfrentados pelos humanos. Já os próximos episódios se focariam em um problema atual, tendo como principais oponentes os próprios seres humanos, que entrariam em conflito com essa “nova” ideologia trazida por essa sociedade.

Para Botelho (2013), a sua experiência de escrever o episódio não foi satisfatória. Com as pendências de gravação, coordenação dos grupos, o roteirista revela que não teve tempo para escrever o roteiro. Assim, acredita que o texto ficou muito técnico, pois, em suas palavras: “não tive como me aproximar dos personagens para amadurecê-los; eu queria que ele fosse bem resolvido melodramaticamente, queria que a primeira cena tivesse um impacto” (BOTELHO, 2013). No entanto, cremos que, mesmo com falhas, a participação do coordenador em escrever o episódio de abertura foi de grande importância para nortear o leitor/espectador quanto ao entendimento dos episódios subsequentes, pois sem este episódio dificultaria ainda mais o entendimento da série.

3.3.2 Céu e Ávana: análise do segundo episódio da websérie *Stufana*

O segundo episódio – *Ávana e Céu* – foi escrito pelos roteiristas Diego Albuck, o autor desta dissertação, e Ruy Aguiar²⁰. Diferente do primeiro roteiro – *Os Observadores*, o texto inicia com uma estrutura formal de um roteiro, apresentando: cabeçalho, divisão de cenas, descrições de cenas, rubricas e diálogos. No entanto, na metade do roteiro a estrutura se alterna, se concentrando apenas nas descrições de cena, rubricas e diálogos. A mudança ocorreu pelo fato de que o roteiro foi escrito por partes: a primeira parte foi feita por mim, que se estende até a cena do carro (*p.1-3*), e da cena do hotel em diante (*p.3-4*) foi escrito por Ruy Aguiar, devido a problemas de entendimento no processo.

Ao analisarmos, conforme o modelo actancial, a **ação dramática** deste roteiro, temos por exposição duas personagens centrais da história, *Ávana* e *Céu*, em uma BR²¹ deserta tentando pegar um ônibus (*Cena1-p.1*), porém não conseguem alcançá-lo. *Ávana* está nervosa porque as duas estão sozinhas em uma estrada a ermo; já *Céu* se mantém sempre serena e dar

²⁰ Ruy Aguiar é ator, diretor e produtor cultural. Em 2008, iniciou suas atividades no Grupo de Estudos da FUNDAJ. Atualmente trabalha também como dramaturgo.

²¹ Sigla que significa Batalhão Rodoviário, nome designado as rodovias e estradas brasileiras.

a entender que tudo o que está acontecendo fora algo planejado por ela. Nas cenas seguintes vemos as duas pedindo carona (*Cena 2, p.1*) e seguindo sua viagem na boleia de um caminhão (*Cena 3, p.1*). A partir daí, todos os conflitos e peripécias serão envolvendo a personagem *Ávana*. No caminhão, o sonho intrigado de *Ávana* (*Cena 4- p.1*) acontece em 1959, onde duas mulheres negras, *Salete*, de 35 anos, e *Mirtes*, de 20 anos, discutem sobre a repentina saída de *Mirtes* de sua casa para um lugar misterioso. O sonho de *Ávana* é um fator chave que vai mover toda a ação dramática da história.

Após a cena do sonho, o caminhoneiro muda o percurso fazendo com que as personagens estejam, novamente, em uma estrada deserta (*Cena 6 – p.1,2*). *Ávana* percebe um casebre e segue em direção ao lugar; *Céu* a acompanha, porém um pouco distante (*p.2*). Ao se aproximar da casa, *Ávana* percebe que já esteve ali. De repente uma janela da casa se abre e aparece uma senhora de 80 anos que convida *Ávana* para entrar, enquanto *Céu* se encarrega de ficar esperando alguma outra carona. A senhora oferece um copo de água para *Ávana*, que o toma, embora, enquanto bebesse a água, examinasse cada detalhe da casa. No diálogo não acontece nada, apenas uma conversa informal sobre a *stufanen* está perdida. Do lado de fora, *Céu* grita pela carona e *Ávana* se despede da senhora que se chama *Salete*.

O clímax acontece no carro, onde *Ávana* conversa com *Céu* sobre a experiência com a senhora; no entanto a amiga afirma não ter visto ninguém, enquanto que o motorista informa que a casa está abandonada faz cinco anos (*p.3*). *Ávana*, ao ouvir a confirmação, fica nervosa. *Céu* tenta disfarçar o desconforto da amiga e escreve um bilhete para que elas conversem depois sobre o assunto (*p.3*). O desfecho acontece na cena do hotel, onde *Ávana* percebe a conexão entre as duas casas – a do sonho e a qual estiveram – assim como a relação de cor entre as três mulheres e ela, que também é negra (*p.4*).

Um fator importante é que a personagem revela que não conhece seus parentes de sangue. Através de *Céu*, descobrimos que *Ávana* tem um poder paranormal, como também que a amiga já teve visões semelhantes àquela (*p.4*). O roteiro termina em uma fala de *Céu* explicando que essas visões são a chave para elucidar a origem de *Ávana* e o que a amiga pode fazer por esse mundo.

É importante frisar que antes de escrever *Stufana* eu não tinha nenhuma prática com a escrita audiovisual, por isso encontrei dificuldades em construir uma história que se encaixasse nas descrições das duas personagens. Ao escolher centrar na história de *Ávana*, percebo que tive mais êxito, visto que o perfil da personagem trazia informações mais

interessantes, tais como o fato de a personagem não conhecer sua família, assim como ser dotada de poderes paranormais.

A partir da análise das ações dramáticas, ao aplicar o *modelo de Greimas* ao roteiro *Céu e Ávana*, temos o seguinte esquema:

Sujeito: *Ávana*.

Objeto: Descoberta da visão de *Ávana*.

Destinador: Sonho no casebre e o encontro com *Salete*.

Destinatário: *Ávana*.

Adjuvante: *Céu, Mirtes, Salete, Caminhoneiro, Motorista e mulher do motorista, Rose*.

Oponente: *Céu*.

Com o modelo, podemos perceber que *Céu*, mesmo ao levar créditos no título do roteiro, a sua função na narrativa se centra no papel de adjuvante e oponente na história, pois, claramente, a protagonista da história é sua amiga *Ávana*, já que toda a narrativa se centra em suas sensações. Para comprovar, aplicaremos o modelo de Greimas sob a perspectiva de *Céu*:

Sujeito: *Céu*.

Objeto: Descoberta da visão de *Ávana*.

Destinador: A perda do ônibus; sonho de *Ávana*, encontro de *Ávana* e *Salete*, bilhete no carro.

Destinatário: *Ávana*.

Adjuvante: *Ávana, Mirtes, Salete, Caminhoneiro, Motorista e mulher do motorista, Rose*.

Oponente: *Ávana*.

Podemos perceber que a história, pela perspectiva de *Céu*, se foca somente em ajudar *Ávana* a saber o porquê das suas visões. Aqui, posso observar claramente que eu deveria ter construído uma narrativa com mais solidez para a personagem *Céu*, pois na história a habitante fica deslocada e sempre age em função da amiga. Deste modo, acredito que o problema deste roteiro, assim como o anterior, está no foco da narrativa, visto que, ao invés de explorar alguns temas como o preconceito racial, a pobreza, a paranormalidade e a interferência dessas duas personagens no mundo exterior, o episódio se foca somente nas sensações de *Ávana*.

Todos os *espaços* são bem delimitados dentro do roteiro, sendo descrito pelos cabeçalhos e didascálias. Os conflitos variam entre espaços abertos e fechados. Como exemplo de espaços amplos, temos a *estrada inabitada (p.1)* e *outro deserto (p.2)*, que servem

como cenário de conflito para *Ávana*, que aparenta sempre estar incomodada quando se encontra em momentos de solidão e sem rumo; ao contrário de *Céu*, que aparenta não se afetar com o lugar, o que a transforma sempre em uma bússola para *Ávana*, que se mostra bastante dependente da amiga. No entanto, os espaços fechados servem como ambientes cruciais para dar segmento à narrativa, como, por exemplo, a *boleia do caminhão* (p.1), o *casebre* do sonho de *Ávana* (p.1), a *casa abandonada* (p.2), o *carro* (p.3) e o *quarto de um hotel* (p.3), lugares onde são desenvolvidos os conflitos e acontece o desfecho da história. Além dos espaços citados, nos diálogos temos *Stufana* (p.4) como um espaço referenciado por *Ávana* e, também, um *lugar* (p.1) para o qual a personagem *Mirtes* está indo, que é referenciado por *Salete* no sonho de *Ávana*.

O **tempo** na narrativa pode ser dividido em cronológico e psicológico. As indicações do tempo cronológico se encontram nos cabeçalhos, *dia* (*Cena 1- p.1*), *tarde* (*Cena 3 –p.1*) e *cair da tarde* (*Cena 6 – p.1*), sugerindo que todo o episódio se passe no período de um dia. Já o tempo psicológico acontece em dois momentos: o primeiro, através de uma experiência interior como o *sonho de Ávana* (*Cena 4 – p.1*); e o segundo, em uma experiência real da personagem no *casebre* (p.2). Nesta ocasião o tempo se fragmenta, pois se torna cronológico pela perspectiva de *Céu* e psicológico pela experiência mental de *Ávana*. É interessante ressaltar aqui uma falha temporal acerca da idade da personagem *Salete* que, em 1959, tinha trinta e cinco anos e em 2007, ano em que os habitantes saíram de *Stufana*, a personagem deveria ter oitenta e três anos.

A maioria dos verbos está no tempo presente, como, por exemplo, nas didascálias, para indicar ação presente; porém em alguns diálogos há a predominância de verbos no passado, se referindo sempre a uma ação pretérita: “*Eu já vi essa casa.*”(p.2); “*Perdemos o ônibus...*”(p.2); “*Rose falou comigo...*”(p.3); “*Eu bebi aquela água...*”(p.4).

Os **objetos**, no roteiro, variam entre utilitários e referenciais. Como utilitários temos o *livro de Céu* (p.1); *as malas de Mirtes* (p.1); *pedra no asfalto* (p.2); *caneta* (p.3); *papel* (p.3); *mochila* (p.3), *roupa* (p.3), que são utilizados como auxílio para ver, viajar, sentar, escrever, entre outras funções. No hotel também são descritos objetos utilitários para um hóspede, como *duas camas* (p.3); *uma televisão* (p.3); *um rádio-relógio* (p.3); *uma pequena mesa* (p.3); *um saco de pão* (p.3); *frutas* (p.3), *garrafa com água* (p.3). Temos por objetos referenciais o *copo de água* (p.2); *a roupa de Salete* (p.4); *quadros* (p.4); *os móveis da sala* (p.4), que servem como instrumentos de argumentação para *Ávana* afirmar que esteve presente na casa abandonada.

Como já conhecemos algumas características das personagens no primeiro episódio, aqui vamos reforçar com novas informações que são transmitidas pelos diálogos e rubricas, como também apresentar os perfis dos novos personagens que se encontram na lista abaixo.

Céu: *Sabe mais do que aparenta (p.1); Gosta de ler (p.1); Consoladora (p.1); Observadora (p.2); Apaziguadora (p.3); Silenciosa (p.4).*

Ávana: *Nervosa (p.1); Intrigada (p.1); Chateada (p.2); Inquieta e tensa (p.2); Confusa (p.3), Desconcertada (p.3), Negra (p.4), Amiga (p.3) e brincalhona (p.3);* características observadas por Céu, sendo, a última, uma invenção para distrair o motorista e sua mulher sobre o assunto da casa abandonada.

Motorista do caminhão: *Solícito (p.1).*

Mirtes: *Negra (p.1); 20 anos (p.1); filha de Salete (p.1); Muito parecida com Ávana (p.1); Grávida (p.1); Impetuosa (p.1).*

Salete (1959): *Negra (p.1); 35 anos (p.1); Mãe de Mirtes (p.1); Preocupada com a filha e o bebê (p.1).*

Salete (2007): *80 anos (p.2), sorridente (p.2); Simpática (p.3) e Negra (p.4);* estas últimas características observadas por Ávana.

Motorista do carro: *Bem divertido (p.3).*

Mulher do motorista: Fica toda *arrepiada (p.3)* ao ouvir que pode existir uma mulher morando na casa abandonada.

Rose: Usada como referência por Céu para indicar uma das *instrutoras* no treinamento em *Stufana (p.3)*.

Avó de Ávana: Referenciada por Ávana como uma mulher que morreu de parto logo após fecharem as portas de *Stufana*.

Mãe de Ávana: Referenciada por Ávana como uma mulher adotada que perdeu sua mãe no parto.

Ao analisar o *discurso* das personagens no roteiro, observamos que, assim como no primeiro episódio, a função emotiva é mais utilizada pelas personagens, principalmente por Ávana, que em toda a história percorremos por suas várias sensações. Encontramos sempre a habitante nervosa e aflita, mas no final do episódio não é respondido o porquê de tanto nervosismo, visto que todos os diálogos são sempre amparados em vagas sensações; também não existe nenhum direcionamento sobre quem é a personagem e qual a sua missão.

A função referencial sempre se encontra na ação pretérita, pois, além nas descrições das rubricas e das didascálias, como também nos diálogos, quase inexistentes, aparecem

apenas as referências ao sonho (p.1) e o passado de *Ávana* (p.4), como também ao treinamento de *Céu* (p.3), porém tudo se apresenta de forma inconsistente.

Através da análise actancial do roteiro *Céu* e *Ávana*, podemos ver que existem algumas falhas, como já foi dito anteriormente, acerca do foco narrativo e na construção das personagens na história, pois, por exemplo, não há confirmação se *Ávana* esteve ou não naquela casa, e se aquelas mulheres são seus parentes.

Acreditando que cada episódio deveria ser focado nas temáticas, o preconceito racial, por exemplo, é um elemento que deveria ter sido abordado nesse roteiro. Além de ainda ser um problema no século XXI, a ênfase, no roteiro, à etnia das mulheres revelaria, ao leitor, a importância de se tratar desse assunto. Na cena do sonho, percebemos a personagem *Mirtes* insatisfeita com o ambiente de miséria e dando a entender que sofria maus tratos (p.1). Assim, o mote para o episódio seria: Qual o olhar de *Stufana* para o preconceito? A personagem *Céu*, por ser branca, seria um ótimo gancho para ajudar a responder a esse questionamento.

No que concerne à ficção científica, a paranormalidade de *Ávana* é um excelente recurso e é largamente utilizado em histórias de FC. Conforme Schoeder (1986), a maioria dos parapsicólogos acredita que esses poderes paranormais são algo latente ao ser humano e se encontra em um período de desenvolvimento na humanidade. Já nas histórias de ficção científica esses poderes já estão desenvolvidos e consolidados, sendo a telepatia a mais comum entre essas habilidades. O autor afirma que esses fatores parapsicológicos devem ser apresentados como algo inerente ao ser humano, pois são facilmente aceitados pelo público.

Ao tomar como exemplo obras de FC que utilizam esse recurso, temos o escritor inglês Colin Wilson, que é famoso por apresentar essa temática em seus romances. Schoeder (1986) revela que o escritor criou uma noção chamada de “estar dormindo”, ou seja, as pessoas que tem essa habilidade podem acordar durante alguns segundos quando estão dormidos e assim obter um maior grau de percepção sobre o mundo, pois alcançam realizações geralmente chamadas de “fantásticas” e, “frequentemente relacionadas ao ocultismo ou qualquer outra forma de magia, no sentido de ser um conhecimento não acessível ao ser humano” (SCHOEREDER, 1986, p.130).

Essa noção de Wilson pode, claramente, ser aplicada às habilidades paranormais de *Ávana*, apesar de que, ao rever o roteiro, eu reformularia alguns pontos, como, por exemplo, a cena em que *Salete* recebe *Ávana*: eu escreveria um diálogo em que houvesse uma relação direta com o sonho, como “*Eu sabia que um dia você voltaria!*”, e reescreveria a sensação de

Salete, como se estivesse recebendo a sua filha de volta. Já pela perspectiva de *Ávana*, esta ficaria intrigada e argumentaria dizendo que nunca a viu.

Outro gancho interessante para a história seria a questão de a senhora relatar à *stufanen* os maus tratos e a miséria no tempo em que vivia, e contasse que um dia apareceu uma mulher misteriosa que convidou a sua filha para ir a um lugar muito especial. *Ávana* ficaria confusa, mas, por achar a senhora simpática, ficaria ouvindo surpresa e triste aquela história. Ao final da conversa, a senhora se despediria de *Ávana* se referindo ao tempo em que *Mirtes* ficou em *Stufana*, revelando, assim, que aquela conversa não estava sendo realizada no tempo presente. Isso deixaria mais claro a temática do episódio, pois os diálogos apresentados entre *Salete* e *Ávana* são vagos e não dão substâncias para que o leitor construa a história.

Se a ideia era mostrar que *Ávana* poderia viajar no tempo, isso não fica claro para o leitor, pois não sabemos se a personagem se deu conta que acessou uma faixa de tempo e confirmou que aquela mulher era realmente a sua bisavó. Como sugestão, se fosse criar um gancho para a segunda temporada, eu reescreveria a cena entre *Ávana* e *Céu*, em que esta contaria a verdade revelada por *Rose*, mostrando que a amiga podia acessar o tempo e o espaço. Desta forma, *Ávana* cairia em si e descobriria que aquelas mulheres, tanto a do sonho e quanto a da casa, eram da sua família. O diálogo final do roteiro seria *Ávana* perguntando a *Céu* de qual maneira poderia viajar no tempo, pois tomaria a decisão de voltar ao passado para ajudar a sua família.

Mais uma vez, concluímos que o que faltou no roteiro foi um aprofundamento maior no foco da narrativa, assim como a falta de pesquisa no campo da FC, esta que deveria ser o ponto de partida para a construção do roteiro.

3.3.3 Marana/Cora: análise do terceiro episódio da websérie *Stufana*

O terceiro episódio foi escrito pelos roteiristas Cleyton Cabral²², Márcio M. Andrade²³ e Maria Pessoa, esta última que saiu no meio do processo. O roteiro é o único que apresenta estrutura de um roteiro cinematográfico, visto que contém: breve descrição da personagem, indicações sobre o olhar do roteirista sobre a personagem, como também cabeçalhos, números

²² Cleyton Cabral é ator, dramaturgo e redator publicitário.

²³ Márcio Andrade é roteirista audiovisual e pesquisador no Instituto Tecnológico de Pernambuco.

de cena, descrição de cenas e lugar, rubricas e diálogos. Além disso, tem indicações técnicas para guiar o diretor na gravação.

Na *ação dramática* do roteiro não encontramos muitos conflitos aparentes, apenas cenas intercaladas onde temos: *Marana*, sozinha em um terminal rodoviário da Região Metropolitana do Recife (PE-15) carregando uma mala. Também encontramos outras situações, tais como ela interagindo com uma criança, sentada em um banco onde encontra um livro de *Cora Coralina*, onde lê uma poesia, pega o livro e deixa a mala no terminal. As cenas subsequentes são intercaladas entre *Marana* saindo do terminal rodoviário e um *funcionário da integração* que pega a mala e a leva para o setor de achados e perdidos. Em seguida *Marana* está em um pensionato, no qual se apresenta para a senhora da pensão como *Cora Coralina*, que, ao descobrir a semelhança de nomes com a poetisa, compartilha com a habitante o mesmo afeto pela poesia. *Marana*, agora *Cora Coralina*, desperta um estranho comportamento analítico sobre a vida da senhora e do marido dela. Nas últimas cenas vemos *Cora* armazenando fezes e colocando-as em sacos plásticos.

Com essa breve descrição do resumo episódio, verificamos que não temos elementos bastantes para fazer uma análise conforme o modelo actancial. No roteiro não temos nenhum dado concreto sobre quem é a personagem, quais são os seus objetivos, bem como qual é a sua ação dentro da própria história. Apesar de toda organização na estrutura do roteiro, percebemos que a construção da história de *Marana* não contribui e nem acrescenta para o entendimento da narrativa da série. Percebemos que o foco dos roteiristas está na exploração da excentricidade da personagem, que acreditamos ser uma excelente ideia, porém, ao focar apenas esse aspecto, cometeram a falha de não delinear mais a ação da personagem e conectá-la com a grande narrativa de *Stufana*.

Ao tentar aplicar o modelo de Greimas, temos:

Sujeito: *Marana*.

Objeto: Moradia.

Destinador: A missão de *Stufana*.

Destinatário: *Marana*.

Adjuvante: Dona do pensionato.

Oponente: Não há oponente.

Aqui percebemos que, além da dificuldade dos outros roteiristas em desenvolver histórias com os perfis criados pelos atores, pois os autores não conseguem desenvolver uma história em que exista um conflito estabelecido e faça com que a personagem aja dentro dessa história. Para entender melhor a história, bem como a criação da personagem, entrevistamos Márcio Andrade, roteirista do episódio, e a atriz Samantha Queiroz, criadora da personagem, para nos esclarecer sobre os propósitos do episódio *Marana/ Cora*.

Na primeira parte do roteiro vemos uma indicativa sobre a “loucura” da personagem; o comportamento desta é comparado ao de uma criança, o que nos leva a deduzir que a esquisitice de *Marana* se daria de forma espontânea. Ao se deparar com uma criança, segundo Andrade (2013), *Marana* absorveu aquela energia e passou a agir como ela, assim, suas sintonias e ações posteriores seriam a partir daquele olhar. Sobre a questão da mala, o roteirista afirma que quis usar um recurso de suspense, que despertasse a curiosidade no público para saber o que havia dentro da mala. O roteiro apresenta problemas, pois, ao invés de se concentrar nas esquisitices de *Marana*, o episódio se concentrava com a forma estética, ao contar sobre um lugar onde não há a criação de relações pessoais, fazendo com que o conteúdo e a mensagem ficassem em segundo plano. Esta escolha prejudicou bastante o entendimento do leitor sobre o todo da história, pois, de todos os episódios, fica claro que esse é o que mais destoa de toda a série.

De acordo com Andrade (2013), a questão do *espaço* no episódio era definir um lugar que desse a ideia de “não-lugar”, ou seja, um espaço onde você não cria relações pessoais. Nesse caso, um terminal rodoviário serviria como cenário ideal para explorar a solidão da personagem, o que não foi tão cultivada pelos roteiristas. Além disso, outros espaços internos são referenciados no roteiro, como: a casa da mulher (p.3) e os cômodos, como a sala (p.3), o quarto (p.5), o banheiro (p.5) e a área de serviço (p.6), que servem apenas como locomoção das personagens, exceto o setor de achados e perdidos (p.2), que serve como um lugar de suspense para atrair o público para o conteúdo da mala de *Marana*. Os espaços externos são a rua (p.2); a fachada da casa da mulher (p.3) e a coleta seletiva (p.6), que servem como deslocamento da personagem. Um espaço citado é a padaria da esquina (p.4), fazendo referência ao lugar que a dona da pensão encomenda as torradas.

Sobre a questão do *tempo*, este é definido nas descrições da cena como dia (p.1), tarde (p.5) e noite (p.6), sugerindo que o período da história tenha acontecido cronologicamente. Os **objetos cênicos** na narrativa se apresentam, em sua maioria, como utilitários, tais como: mala de viagem com rodinhas (p.1), banco (p.1), catraca de saída (p.2), outras malas (p.3), TV

(p.3); papel (p.3), mesa (p.3), telefone (p.3), cadeira giratória (p.4), placa (p.4), zíper (p.4), tampa (p.4), a mesa da casa da mulher (p.4), café (p.4), chaleira (p.4), torradas (p.4), lençol (p.5), travesseiro (p.5) e tonel (p.5), paredes (p.5), cama (p.5), tampa do vaso (p.5), vaso sanitário (p.5), saquinho branco (p.6), fitas verde (p.6), sacos amarrados (p.6), lixeirinha (p.6), coletores (p.6) e fezes (p.6). Como objeto referencial, temos as fotos antigas do casal (p.5), quadros dos filhos da senhora (p.5) e um chapéu de abas (p.5), que despertam, em *Cora Coralina*, o súbito desejo em aconselhar a senhora sobre a vida dela. Os objetos simbólicos são o livro de *Cora Coralina* (p.1), que atesta, de fato, a transformação da personagem, assim como o doce (p.4), fruta (p.4), o tacho de cobre (p.4), fogão de lenha (p.4), calda (p.4), prato (p.4), travessa (p.4), como objetos de uma receita recitada do poema da poetisa *Cora Coralina* pela dona da pensão.

Acerca dos *personagens* no roteiro, temos as seguintes características na lista abaixo:

Marana/Cora Coralina: A personagem anda sempre sozinha e isolada (p.1); muda sua postura ao se deparar com uma criança (p.1); sorri ao ler o poema de *Cora Coralina* (p.1); anda pelas ruas (p.2) até que passa em frente a uma casa onde se aluga quartos (p.3). Entra e no primeiro contato com a dona desperta uma empatia de confiança na mulher (p.3), muda de nome, ao conversar com a senhora, para *Cora Coralina* (p.3), que a vê como uma menina jovem (p.3). Entra em transe ao observar todo o ambiente da casa, o que a faz tecer fatos sobre a vida da senhora (p.5). À noite, em seu quarto, se mostra inquieta (p.5) e levanta ansiosamente pra ir (p.5) ao banheiro, onde pega fezes da privada e põe em sacos brancos (p.6). Por fim, a personagem se sente relaxada (p.6) e vitoriosa (p.6) ao amarrar fitas verdes nos sacos. No final, vai até uma coleta seletiva e põe uma lixeira como o símbolo de cocô em espiral e sai.

Mulher: Uma senhora de idade (p.3), viúva (p.4) e dona de um pensionato para moças (p.3); o contato com *Marana* faz com esta confie na *stufanen* (p.3); mora em um lugar confortável (p.3) e simples (p.3). Gosta de encomendar torradas na padaria (p.4) e quando sobra divide com os vizinhos (p.4). Adora poesias, principalmente da poetisa *Cora Coralina* (p.4); fica nervosa (p.5) e gaguejando (p.5) com as observações de *Cora* sobre a sua vida.

Criança: Ao encontrar com *Marana* sai correndo (p.1).

Funcionário do terminal rodoviário: Apresenta-se como um personagem bastante curioso ao se deparar com uma mala desaparecida (p.2). Nas cenas seguintes o vemos sempre intrigado com o conteúdo e fazendo diversas ações como assistir tevê (p.2), olhar para a mala (p.2), pegar um papel (p.2), atender ao telefone (p.2), sentar na cadeira giratória (p.3), até que

pega a mala e abre (p.3), o que revela que dentro da mala existem sacos verdes com fezes (p.6).

A personagem *Marana* nos é apresentada no episódio *Os observadores* como uma mulher sofrida e solitária, que acabara de romper um relacionamento, porém com grandes expectativas de mudança nesse mundo novo o qual está prestes a conhecer. Já no episódio *Marana/Cora*, temos uma mulher excêntrica e misteriosa. Acreditamos que a solidão possa ser considerada como um problema social atualmente, e abordar a personagem solitária em uma grande metrópole seria um excelente tema a se discutir. cremos que essa tenha sido a intenção dos roteiristas, mas, no entanto, as relações da personagem com a criança, assim como com o poema e com a senhora, foram apresentadas de forma superficial e desconectadas com a personagem do primeiro episódio.

Sobre o *discurso* no roteiro, este sempre se apresenta de forma referencial, apresentando as descrições de cenas, personagens e rubricas. O discurso poético e emotivo são os que permeiam quase todo o roteiro, principalmente nas cenas em que *Marana* encontra o livro (p.1) de *Cora Coralina* e fica emocionada ao ler um poema (p.2). A poesia também está presente no discurso da senhora (p.4), assim como fica emotiva ao ouvir os comentários de *Marana* sobre a sua vida (p.5).

Sobre o discurso poético no episódio, segundo Samantha Queiroz (2013), a relação de *Cora* com a dona do pensionato é o primeiro estalo de humanização da personagem, como se a *stufanen* estivesse encontrando a si mesma. É o momento, conforme a atriz, em que *Cora* percebe a fragilidade humana, já que ambas passaram por perdas amorosas. Já Andrade (2013) acredita que o poder de empatia de *Cora* foi tão forte que a poesia serviu como veículo para essa aproximação. Aqui, acreditamos ser um ponto bastante consistente no episódio, porém pouco explorado, pois dentro do pensionato é que se passam grandes passagens como a alteração do nome da personagem, assim como o encontro com uma mulher na mesma condição de perda amorosa que a personagem; a relação entre as duas mulheres seriam excelentes ganchos para render boas histórias. cremos, também, que outra falha seria a falta de pesquisa sobre a escritora e poetisa *Cora Coralina*, que, decerto, ajudaria muito na construção da personagem.

Outro tema enxertado no episódio é a questão da reciclagem. Este tema, segundo Andrade (2013), foi inserido porque o roteirista acreditava ser uma excentricidade da personagem e que aquilo fazia parte do universo dela. Mais uma vez, percebemos aqui a preocupação com a estética e o esquecimento do conteúdo, pois a questão das fezes se mostra

totalmente deslocada e descontextualizada, tanto da narrativa de *Stufana* quanto da própria história do roteiro. A relação de *Marana* com o lixo é mostrada de uma forma poética no primeiro episódio, o que nos faz concordar com a atriz que, ao traçar a relação poesia e lixo com a personagem, afirma que este é o ponto de partida para a história dela, ou seja: “é como ela estabelece a relação com esse novo mundo” (QUEIROZ, 2013). O grande problema é que essa relação ficou só como ponto de partida no primeiro episódio, mas não foi explorada pelos roteiristas neste episódio.

Se como narrativa o episódio apresentou falhas, como ficção científica é possível afirmar que nem pode ser considerada como pertencente ao gênero. A proposta de Andrade (2013) era que a ficção científica problematizasse a relação entre a poesia e a ciência. De fato, isto não aconteceu, pois a ciência não é o elemento motriz para o desenvolvimento da história, como também não houve uma explicação científica no final do episódio sobre a reciclagem de fezes. Desta forma acreditamos que, de todos os episódios da websérie, *Marana/Cora* em nada acrescenta para o andamento da história, pois não apresenta uma consistência ao construir uma história que retratasse a metáfora da solidão, como por exemplo, na relação entre a poesia e o lixo, assim como a intervenção de *Cora Coralina* no mundo externo.

3.3.4 *Minussi e Vida: análise do quarto episódio da websérie Stufana*

O quarto roteiro foi escrito pelos roteiristas Elton Rodrigues²⁴, Giordano Castro²⁵ e Onézia Lima²⁶. O texto segue a estrutura formal de um roteiro, pois apresenta os cabeçalhos, descrições de cena e lugar, rubricas e diálogos.

A **ação dramática** do roteiro pode ser dividida em: a exposição, com *Minussi* e *Vida* conversando em um parque sobre a perda do marido e a luta de *Minussi* em criar duas filhas – *Hannah* e *Sol* – no mundo exterior a *Stufana* (*Cena 1-2, p.1,2*). O primeiro conflito aparece na brincadeira de *esconde-esconde* entre *Vida* e as filhas de *Minussi*, *Hannah* e *Sol*, pois, enquanto as personagens brincam, aparece um vulto masculino em tom ameaçador. O

²⁴ Elton Rodrigues é escritor e bancário da Caixa Econômica Federal.

²⁵ Giordano Castro é ator, dramaturgo e arte-educador.

²⁶ Onézia Lima é atriz, performer e encenadora teatral.

segundo conflito acontece quando *Minussi* chega à sua casa e percebe que suas filhas não estão e ainda se depara com sua amiga nervosa e sem saber explicar o sumiço das crianças. Isto faz com que a mãe, que tem o poder da clarividência, toque inadvertidamente *Vida* por um instante, mas só consegue ver a amiga assustada (*Cena 3-4, p.4,5*). O conflito aumenta na cena seguinte, quando vemos *Minussi* desesperada por uma resposta concreta, por parte de *Vida*, sobre o desaparecimento das crianças (*Cena 5, p. 5-8*). O clímax acontece quando a *stufanen* descobre que suas filhas foram levadas por seu marido, e que isto fazia parte de uma missão de *Stufana* (*Cena 6-8, p. 9-11*). O desfecho da história acontece com a volta de *Minussi* para *Stufana* (*Cena 6-8, p.9-11*), pois precisa passar por um novo treinamento. Já o de *Vida* termina com ela encontrando uma varredora de rua (*Cena 8 –p. 12*).

Ao observarmos a ação dramática do roteiro, percebemos que os roteiristas foram mais além que os seus colegas de grupo no estudo do melodrama, pois tentaram se utilizar do recurso do suspense para criar um clima de expectativa sobre o expectador, fazendo com que este ficasse curioso para saber o que, de fato, aconteceu com as crianças. No entanto, a ideia é interessante, mas, na prática, as perguntas não são respondidas, o que deixa o expectador perdido sem saber o porquê e para que ocorreu o rapto de *Hannah* e *Sol*.

Ao aplicar o *modelo de Greimas* pelas perspectivas das personagens, podemos ter os seguintes esquemas:

1. Perspectiva de Minussi

Sujeito: Minussi

Objeto: A maternidade no mundo exterior.

Destinador: A morte do seu marido *Karol*.

Destinatário: *Hannah* e *Sol*

Adjuvante: *Vida*.

Oponente: *Vida* e *Karol*.

2. Perspectiva de Vida.

Sujeito: Vida.

Objeto: O rapto de *Hannah* e *Sol*.

Destinador: Uma missão.

Destinatário: *Karol e Levy.*

Adjuvante: A entrevista de emprego de *Minussi.*

Oponente: *Minussi.*

Ao aplicarmos o modelo actancial, mais uma vez, percebemos que o maior problema dos roteiros é o objeto, ou seja, o que indica o foco da narrativa dos personagens, mas não indicam, em nenhum momento, o porquê dessas pessoas saírem de sua cidade natal. A experiência científica para salvar a humanidade parece que foi esquecida desde o primeiro episódio. Percebemos que, ao passar da história, fragmentada em episódios, a própria cidade fictícia e sua ciência vão sendo esquecidas dentro da grande narrativa.

Os *espaços* no roteiro podem ser divididos em externos e internos. Como externos, temos a *praça com parquinho para crianças (Cena 1, p.1)*, *parque (Cena 2-4, p.3,4)*, *rua da casa (Cena 7, p.10)*, *praça com parquinho (Cena 9, p.11-12)*. A utilização dos espaços descobertos, como, por exemplo, a praça, serviu como cenário para a tentativa de criar um suspense, já que se trata de um lugar amplo e desprotegido, assim como o recurso da brincadeira infantil de *esconde-esconde*, a fim de reforçar o suspense. No final do episódio a praça também serve como um lugar de encontro, já que percebemos que a personagem *Vida* conhece uma varredora de lixo e cria um vínculo afetivo com ela.

Já os lugares internos servem como ambiente para o desenvolvimento ou a resolução dos conflitos, como, por exemplo, a *casa de Minussi (Cena 5, p.5-8)*, em que protagonizamos a discussão entre as amigas, e o *quarto de Stufana (Cena 6, p.9,10)*, onde vemos de *Levy* explicando o motivo de sua volta para a cidade natal.

O *tempo* é cronológico, com a presença de *flash-back*, recurso bastante utilizado na literatura e no cinema, pois serve como uma interrupção em uma sequência cronológica na narrativa, onde ocorre uma interpolação de eventos ocorridos anteriormente. O *flash back* é uma mudança de plano temporal. As indicações de tempo podem ser encontradas no roteiro, através dos cabeçalhos, que informam o período em que acontece toda a narrativa. Temos variações entre *dia (Cena 1,2,4,6,7,8,9)* e *fim de tarde (Cena 3 e 5)*, o que sugere que o episódio tenha se passado em um dia. Os verbos se encontram, em sua grande maioria, no tempo presente, porém encontramos em alguns diálogos indicações referindo-se a ações no passado, como, por exemplo: “*O que foi que aconteceu Vida?*” (*Cena 5, p. 5*); “*O que foi que você viu?*” (*Cena 5, p.6*).

Em grande parte todos os **objetos cênicos** do episódio são utilitários para os personagens: *banco (p.1)*, *cacho de uvas (p.1)*, *caderno verde (p.1)*, *árvore (p.1)*, *moita (p.4)*, *brinquedos (p.4)*, *copo de água (p.4)*, *roupas (p.10)*, *sapatos (p.10)*, *bolsas de viagem (p.10)*, *cama (p.11)*, *caderno vermelho (p.12)*, *folhas (p.12)*, *carrinho (p.12)*, *pá (p.12)*, *vassoura (p.12)*. O único objeto referencial é a *foto de Minussi abraçado com Karol e suas filhas (p.11)*, fazendo menção à família da *stufanen*.

Sobre a questão dos **personagens**, apresentaremos as características conforme as descrições do roteiro, através dos diálogos e rubricas, na lista abaixo:

Minussi: Mãe de *Hannah* e *Sol* (p.2) e viúva de *Karol* (p.2). É como se fosse uma irmã para *Vida* (p.3). Encontra em situação de desespero ao saber que suas filhas sumiram (p.3). Possui uma habilidade paranormal (p.5) que a ajuda a descobrir o que aconteceu no parque com *Vida* e as crianças. Desmaia ao saber que o marido está vivo e levou suas filhas (p.3) para *Stufana*, onde passará por um novo treinamento (p.9). Dentre suas principais características temos: *Sorridente (p.2)*; *suspira ao olhar para as filhas (p.2)*; *ri (p.3)*; *empolgada (p.4)*; *preocupada (p.4)*; *acolhedora (p.5)*; *apreensiva (p.5)*; *assustada (p.5)*; *tenta se acalmar (p.6)*; *cortante, perdendo a paciência (p.6)*; *desesperada (p.7)*; *constrangida (p.8)*; *perplexa (p.9)*, *suspira (p.11)*.

Vida: É como uma irmã para *Minussi* (p.3); é responsável por tomar conta das filhas dela (p.2). Encontra uma dificuldade ao ajudar ao marido de *Minussi* a raptar as filhas de sua amiga (p.10). Possui dois cadernos, *verde (p.2)* e *vermelho (p.11)*, onde sempre faz anotações. Dentre suas características, podemos destacar: *gentil (p.2)*; *pensativa (p.2)*; *ri sem graça (p.2)*; *imita Sol (p.3)*; *sorridente (p.4)*; *alegre (p.4)*, *apreensiva (p.4)*; *assustada (p.5)*; *suspira calada (p.5)*; *tem um olhar firme (p.6)*; *quase chorando, amedrontada (p.6)*; *ansiosa, esforçando-se para manter o equilíbrio (p.6)*; *chorando (p.8)*; *expressão triste (p.11)*.

Hannah: *Filha de Minussi (p.2)*, é raptada pelo próprio pai *Karol* a serviço de uma missão desconhecida (p.10). *Brinca no parque (p.2)*; *corre (p.3)*; *beija a mãe (p.3)*; *alegre (p.4)*; *bem vestida (p.10)*;

Sol: *Filha de Minussi (p.2)*, é raptada pelo próprio pai *Karol* a serviço de uma missão desconhecida (p.10). *Brinca no parque (p.2)*; *corre (p.3)*; *beija a mãe (p.3)*; *alegre (p.4)*; *bem vestida (p.10)*

Karol: *Marido morto de Minussi (p.2)* que, ao longo da história, descobrimos que está vivo e rapta suas próprias filhas em prol de uma missão desconhecida (p.10).

Levy: Um morador de *Stufana* conhecido por *Minussi* (p.9), que se demonstra sorridente (p.9); carinhoso (p.9); conselheiro (p.9) e informa a *stufanen* que foi necessário a partida das crianças (p.10) e que, dessa vez, *Minussi* passará por um novo treinamento (p.11).

Senhora: Aparece somente no final do episódio. *Vida* a encontra varrendo o chão do parque devagar e cansada (p.11) e por isso ela se oferece para ajudar. A senhora estranha (p.11), mas aceita sorrindo (p.11).

Da mesma forma que os roteiros anteriores, o **discurso** das personagens se ampara sempre em sensações, fazendo com que a função que mais se destaque seja a emotiva. A função referencial está sempre presente nas descrições de cenas e nas rubricas. Já nos diálogos, encontramos poucas referências, como a *morte de Karol* (p.2), assim como a referência que a escolha dos *stufanens* em vir para o mundo externo aconteceu de modo voluntário (p.3). A função fática está sempre nas falas de *Minussi*, que apela para *Vida* a fim de saber o que houve com suas filhas. “*Me dê.*” (p.8); “*Me dê a sua mão!*”(p.8).

Mais uma vez, percebemos que a cada avanço na narrativa de *Stufana*, através dos episódios, o foco narrativo do seriado se perde. Por mais que cada episódio de um seriado seja independente, este deve sempre estar conectado à uma narrativa maior. O que vemos, até agora, são apenas histórias de personagens independentes e sem relação nenhuma com a seleção e a missão para qual foram escolhidos.

A ficção científica, aqui, através do poder de clarividência de *Minussi*, serve apenas como um método mais rápido para solucionar o conflito entre as duas amigas, já que esta habilidade concede à pessoa a capacidade de ver o passado de lugares, pessoas ou objetos, através de visões que podem ser ativadas pelo tato ou pelo olfato. Um dado curioso é sobre a questão dos nomes e características das personagens *Hannah* e *Sol*, pois se o primeiro roteiro foi escrito depois, há um equívoco tanto de nome como de personalidade, visto que no episódio *Os Observadores*, as personagens não são nominadas e se apresentam apenas como *Criança 1 e 2*. Além disso, nesse mesmo episódio, as crianças são apresentadas como super gênios, e no roteiro de *Minussi e Vida* são apenas crianças normais.

No episódio de *Minussi e Vida* se destacam, também, de forma superficial, temas que são relevantes como propostas para os problemas do terceiro milênio. O primeiro tema seria a questão de uma mulher viúva que tem que procurar emprego para sustentar suas filhas. Este ponto, portanto, já nos traria questões como: Qual a solução de *Stufana* para o desemprego? Outro tema que deveria ser aprofundando é a comparação dos valores éticos e morais dos *stufanens* com o mundo externo: o que os diferenciam do restante da humanidade? Pois,

dentro do roteiro, encontramos vários motes como simulação de morte, uma traição de uma amiga e um rapto de crianças.

As questões éticas e morais da cidade deveriam ser abordadas acerca do poder jurídico da cultura de *Stufana*. A ficção científica seria uma excelente ferramenta para retratar as questões, visto que, conforme Sandra Pinto (2003), nas histórias de FC encontra-se um meio privilegiado para abordar questões filosóficas e éticas que envolvem o ser humano, visto que este é um animal social inserido em uma família e uma comunidade e “os laços de pertença tornam pouco provável que um herói solitário real, sem a pena de qualquer escritor a guiar-lhe os passos, vença contra todas as probabilidades.” (PINTO, 2003, p. 12). Desta forma, podemos concluir que a ficção científica, dentro do roteiro, deveria ter sido mais explorada, principalmente na questão de *Minussi* que, ao se utilizar de seu poder, usou inadvertidamente para extrair uma informação da amiga.

Outro questionamento que encontramos no roteiro é: Por que *Minussi* voltou para *Stufana*? Ao responder essa pergunta poderíamos conhecer melhor as leis dessa civilização e como são abordadas as questões de confiança e assuntos familiares em na cidade, fato este que se mostraria como uma excelente oportunidade de revelar que, até mesmo em grandes civilizações, existem seres humanos passíveis ao erro. Contudo, mais uma vez, não obtemos nenhuma resposta e ficamos sem saber o porquê da volta de *Minussi*, bem como a separação de suas filhas.

3.3.5 *Latika e Khassim análise do quarto episódio da websérie Stufana*

O último roteiro da primeira temporada do seriado foi escrito pela roteirista Amanda Torres²⁷. A estrutura do texto de *Latika e Khassim* se assemelha muito ao roteiro *Os observadores*, pois não segue a estrutura de um roteiro, além de também não apresentar cabeçalhos nem divisões de cenas, apenas didascálias, diálogos e rubricas. Uma estrutura, portanto, semelhante a uma peça teatral de um ato.

Na **ação dramática** do roteiro, temos, por exposição, uma conversa num quarto de um hospital entre *Khassim* com *Ava* e *Avento* sobre a perda de memória de *Latika*, que finge estar desacordada (p.1). O primeiro conflito aparece quando a *stufanen* acorda e não reconhece ninguém, e *Khassim*, transtornado, mente dizendo que é seu irmão (p.2). O conflito se acentua quando *Latika* se recobra de *Stufana*, porém é interrompida pela *Enfermeira*, que revela que a

²⁷ Amanda Torres é escritora e dramaturga.

personagem tem um filho chamando *Miguel*, o que a deixa mais nervosa por não se recordar da criança (p.2). Com a saída da enfermeira, Latika interroga *Khassim*, que propõe que os dois saíam dali rapidamente, quando são novamente interrompidos pelo *Médico* (p.4). A presença do personagem desperta um interesse em *Latika* por ser mostrar muito atencioso. Após a saída do *Médico*, *Khassim* pede a *Latika* que não mencione *Stufana* para ninguém e somente confie nele (p.5). Na cena seguinte, enquanto *Latika* dorme, *Khassim* aproveita para ir ao sanitário conversar com *Ava* e *Avento* sobre a situação da amiga; estas o aconselham para que espere a liberação do hospital e saia dali o quanto antes. Enquanto a conversa acontece, *Latika*, mais uma vez, está escutando tudo (p.5). O clímax acontece quando *Khassim* sai do banheiro e se depara com o *Médico*, que revela que *Latika* ouviu a sua conversa e o chamou para ajudá-la. O doutor pede explicações a *Khassim*, que dá um golpe de arte marcial, o deixando desacordado (p.6). O desfecho acontece com *Khassim* fugindo do hospital e *Latika* observando seu amigo partindo e recobrando parte da sua memória (p.6).

Mais uma vez, identificamos que o problema do roteiro, assim como toda a série, está no foco narrativo. Apesar de criar uma tentativa interessante de estratégia dramática ao não se focar somente em conflitos pessoais dos personagens, mas sim no perigo de descoberta da cidade fictícia e suas experiências, a ação dramática é sempre interrompida por algum personagem, o que dificulta a compreensão da história. Nada no roteiro é explicado, como, por exemplo, a presença de *Miguel*, apresentado como filho de *Latika*. Todas as tentativas e ideias ficam embaralhadas e sem foco, assim como a proposta de um romance na história, o que faz do roteiro o mais complexo da série acerca de sua estrutura dramática.

Ao tentar aplicar o *modelo de Greimas* pelas perspectivas das personagens, teremos os seguintes esquemas:

1. Perspectiva de Latika

Sujeito: *Latika*

Objeto: Recuperação da memória.

Destinador: A missão de *Stufana*.

Destinatário: *Latika*.

Adjuvante: *Khassim*, o *Médico*.

Oponente: *Khassim*, *Miguel*.

2. Perspectiva de Khassim.

Sujeito: *Khassim*.

Objeto: Recuperação da memória de *Latika*.

Destinador: A missão de *Stufana*.

Destinatário: *Latika*.

Adjuvante: *Ava* e *Avento*.

Oponente: O *Médico* e *Latika*.

A questão problemática desse roteiro pode se definir na dificuldade da roteirista em construir uma história com um perfil já definido pela atriz Hermínia Mendes na etapa da construção de personagem no processo de *Stufana*, o qual pode ser visto nos anexos. Deste modo, a dramaturga não conseguiu desenrolar a história com mais clareza, deixando, assim, o expectador da série mais confuso, pois, se já não sabíamos quais eram os objetivos dos personagens anteriores, já que estes, além de não conhecidos, nem sequer são projetados.

O *espaço* dentro do roteiro é bem delimitado: um *hospital* (p.1) em que os personagens transitam entre *corredores* (p.6), *quarto do hospital* (p.1), *copa* (p.4) e *banheiro* (p.5). O lugar é definido, na história, tal qual é sua função na realidade, um local que presta assistência à personagem, que está debilitada. A *rua* (p.6) é outro espaço que serve, também, como cenário para a fuga de *Khassim*. Um espaço bastante referenciado no roteiro é a cidade de *Stufana* (p.2) ou *céu de vidro* (p.2), para dar ênfase à falta de memória de *Latika*.

Não há, na narrativa, nenhuma indicação de período temporal; no entanto a ação é contínua, fazendo com que o *tempo* seja cronológico. A única menção à passagem de tempo, no roteiro, se dá quando a roteirista utiliza um recurso bastante recorrente no cinema – o *fade in/fade out* (p.5). Essa é a melhor solução de indicar para o diretor e, também, para o expectador de um filme que houve uma passagem de tempo, visto que o *fade in* é a gradativa aparição da imagem a partir da tela escura e se opõe ao *fade out*, que é o escurecimento da imagem.

Todavia, não há referência de períodos de tempo, mas podemos entender que a história se passou no período de um dia, pois, nos diálogos, temos uma referência ao *café da manhã* de *Latika* (p.4) na rubrica e também na frase “*A melhor coisa do meu dia até agora!*”(p.4) na fala do *Médico*. A maioria dos verbos se encontra no presente; no entanto, aparecem alguns verbos no passado, indicando ações anteriores, como: “*Você foi atropelada... (p.2)*”; “*Eu estava um pouco tonta... (p.3)*”.

No roteiro, todos os **objetos cênicos** são utilitários: *aparelhos hospitalares (p.1)*, *cama de hospital (p.2)*, *calça (p.1)*, *bolso com botão (p.1)*, *soro (p.2)*, *poltrona (p.6)*. Outros objetos de bastante utilidade são os *amplideltas* de *Khassim* e *Latika (p.1,6)*, que servem como artefatos de comunicação com as personagens *Ava* e *Avento*.

Quanto à análise dos **personagens**, na lista abaixo apresentaremos as características conforme as descrições do roteiro:

Latika: *Está desmemoriada (p.1)* e dizem que é *irmã de Khassim (p.2)* e *mãe de Miguel (p.3)*. Em todo o roteiro vemos várias características da personagem tentando recuperar a memória e saber quem são aquelas pessoas. Por isso, dentre as suas características estão: *Séria e atenta (p.1)*; *assustada (p.2)*; *agoniada (p.2)*; *confusa (p.2)*; *esperançosa (p.2)*; *desconcertada (p.3)*; *susto e incompreensão (p.3)*; *desconforto total (p.3)*; *desesperada (p.3)*; *desconcertada (p.4)*; *observadora (p.4)*; *surpresa (p.4)*; *ansiosa e repentinamente séria (p.4)*; *intrigada (p.5)*; *alegre (p.6)*; *angustiada (p.6)*.

Khassim: Finge ser *irmão de Latika (p.2)* e *tio de Miguel (p.3)*, possui uma *habilidade paranormal (p.6)*. Sempre se encontra em situações desesperadoras graças à sua amiga, que está desmemoriada, e, por isso, quer ajudar *Latika* a recuperar sua memória. Deste modo, suas principais características são: *Agoniado (p.1)*; *desesperado (p.2)*; *cansaço (p.3)*; *incrédulo (p.4)*; *gentil (p.4)*.

Miguel: Por se tratar de uma criança de colo, as sensações deste personagem sempre são descritas pela *Enfermeira* e por *Khassim*, assim temos: *Morre de saudades da mãe (p.3)*; *quietinho (p.3)*; *Não dá trabalho (p.3)*; *a coisa mais linda do mundo (p.3)*; *comilão (p.3)*; *puxou ao tio (p.3)*.

A enfermeira: *Alegre (p.2)*; *feliz (p.3)*; *Seu nome é Elisabete (p.6)*.

O Médico: *Muito bonito (p.4)*; *alegre (p.4)*; *gentil (p.4)*; *atencioso (p.4)*.

Ava: Não há nenhuma característica aparente; há, somente, referências sobre sua função que é a de aconselhar *Khassim* sobre quais procedências tomar acerca de *Latika*, que sempre referencia tanto à mediadora quanto à sua irmã, como: *aquelas vozes (p.3)*.

Avento: Possui a mesma função que *Ava*; porém demonstra ser mais sentimental que a irmã. Assim, suas principais características são: *Séria (p.1)*; *Vigor e afeto (p.1)*; *aquelas vozes (p.3)*.

O último episódio da primeira temporada de *Stufana*, no que concerne ao **discurso**, segue a estrutura de seus antecessores, em que a função emotiva se destaca mais que as outras. A confirmação pode ser vista na quantidade exacerbada de sensações e adjetivos

presentes nas características de seus personagens. A função referencial se encontra nas descrições de cenas e nas rubricas, pois nos diálogos encontramos somente referências à *Stufana* (p.1,2). A função fática poder ser vista através das perguntas de *Khassim* à *Latika* para verificar se a mesma está compreendendo a sua mensagem, tal qual: “*Vai confiar em mim, ou não?*” (p.5).

Se há inconsistência na narrativa, o episódio em questão nos traz elementos interessantes sobre a ficção científica, já que o personagem *Khassim* é dotado de uma habilidade paranormal. Diferente dos personagens de uma série norte-americana, o poder de *Khassim* assemelha-se ao dos heróis japoneses, visto que seu poder é estimulado por uma energia vital e espiritual que se desperta devido ao intenso treinamento de artes marciais e, ao ativar essa energia, esta pode causar choques. O episódio é o único que traça uma ligação com o primeiro episódio, acerca do processo tecnológico da cidade fictícia, ao mostrar a utilização dos *amplideltas*.

Ao concluir a análise de todos os roteiros da primeira temporada, podemos perceber que houve uma tentativa de simplificar a ficção científica dentro de um estudo de melodrama. Decerto que vimos fôlegos de ficção científica em cada narrativa, mas não é esta quem move a história e sim os personagens que se ancoram em sensações mais do que em sua própria missão, na qual, após cinco episódios, não sabemos qual é.

Podemos concluir, com o estudo até aqui realizado, que percebemos o quanto é difícil escrever para a ficção científica e o quanto a pesquisa se torna importante para poder compreender as regras estabelecidas por esse gênero. Desta forma, entendemos que o enredo da história dever ser o primeiro passo para se construir uma boa história de FC, já que este se torna um elemento essencial na narrativa, pois, para desenvolver um bom enredo, o escritor precisa

desenvolver o cenário, apresentando os detalhes importantes da história, só depois partindo para os personagens. (...) é necessário que os costumes e padrões do meio ambiente cultural no qual este personagem vai agir estejam bem definidos, em primeiro lugar, caso contrário não será possível definir o personagens (SCHOEREDER, 1986, p.12).

Um bom enredo motiva o leitor a se interessar mais pela história e, segundo Asimov (1984), uma boa história de FC, ao lidar com uma sociedade que nunca existiu, deve ser construída em seus pormenores, sem contradição interna, mesmo enquanto o enredo estiver se desenrolando. Uma história de FC deve ser tão interessante porque “prenderá a atenção do leitor de maneira tão forte como esse enredo.” (ASIMOV, 1984, p. 75). O mais difícil ao escrever uma boa ficção científica é definir os costumes e o espaço em que esses personagens

irão agir, pois se isso não tiver claro para o leitor, este abandonará a obra no começo, assim, “o escritor de ficção científica deve aprender os truques da profissão, como, por exemplo, a maneira de interligar o meio social e o enredo.” (ASIMOV, 1984, p. 48). Em *Stufana* essas regras basilares não foram respeitadas – ou porque não dizer estudadas; a grande questão é que houve muito espaço para a improvisação em um processo que necessitava de um estudo científico mais aprofundado.

A primeira temporada do seriado foi exibida no cinema da FUNDAJ, no dia 22 de março de 2010, e também na internet, no dia 04 de abril de 2010. De forma a concluir o processo e, sem recursos, de gravar uma segunda temporada, Luiz Felipe Botelho propõe, desta vez, um desafio ao grupo de dramaturgia: a criação coletiva de um único episódio com uma hora e meia de duração e que respondesse a algumas perguntas que ficaram sem respostas na primeira temporada.

O episódio, intitulado de *O reencontro*, contaria a volta dos *stufanens* para casa. O processo de escrita do roteiro durou um ano, e, ao final, o grupo decidiu apresentar o trabalho em forma de leitura dramatizada e radionovela. A função dos atores dentro do processo limitava-se a apenas a encontrar formas de contar esse roteiro. Deste modo, a presente pesquisa pretende analisar este último episódio, através do mesmo modelo proposto para os anteriores, a fim de comparar o processo de escrita da primeira temporada com este último episódio, já que o processo de criação foi diferenciado, por não haver a participação efetiva do grupo dos atores.

3.4 *O Reencontro: análise do sexto episódio da websérie Stufana e suas duas diferentes mediações: leitura dramática e radionovela.*

De modo a finalizar o processo de *Stufana*, o grupo de dramaturgia inicia mais um desafio – escrever um roteiro coletivo. Diferente dos cinco episódios precedentes, o sexto episódio foi construído coletivamente por todos os dramaturgos integrantes da websérie *Stufana*, exceto Giordano Castro e Cleyton Cabral, que saíram do grupo antes do processo. O roteiro foi escrito por Amanda Torres, Diego Albuck, Elton Rodrigues, Márcio Andrade, Onézia Lima, Ruy Aguiar e Luiz Felipe Botelho. Esse episódio não foi transmitido via internet como os demais, pois, por razões de ordem prática, tais como falta de recursos financeiros para filmar, os dramaturgos trabalharam na criação de um texto visando dois modos distintos de veiculação: uma leitura dramática em espaço cênico e uma representação sob a forma de radionovela.

Vários estudiosos do cinema afirmam que é quase impossível construir um roteiro em grupo, visto que o roteirista necessitaria de um tempo sozinho para maturar suas ideias. Pelo que vimos até aqui, no processo de construção da websérie *Stufana*, podemos afirmar que todas as etapas são experiências laboratoriais, pois partiam sempre de exercícios de improvisos, correndo o risco de serem bem ou mal sucedidas.

Como podemos perceber na análise dos episódios anteriores, a falta de pesquisa e foco narrativo foram os principais motivos para que a série se desenvolvesse, assim, de forma a preencher as inúmeras lacunas obtidas na primeira temporada da série, Luiz Felipe Botelho propõe que todos os dramaturgos se coloquem no lugar de expectador e os estimula para que, antes de qualquer escrita, todos tenham total visualização da cena que está sendo escrita. A ideia do episódio era de contar a volta desses habitantes para casa, descrevendo os feitos que estes teriam obtido em sua missão no período de dois anos fora de *Stufana*. No entanto, a volta não seria tranquila, pois guerrilheiros iriam atrapalhar e perseguirem os *stufanens*, tentando impedir o retorno dos viajantes.

Diferentemente do cronograma da construção da websérie, para a criação deste último episódio o grupo de dramaturgia teve encontros semanais de três horas durante o período de um ano e dois meses. O episódio foi dividido em dois roteiros: o da leitura dramatizada, apresentado no dia 30 de agosto de 2011, e o da radionovela, apresentado no dia 30 de janeiro de 2012. A diferença entre os roteiros, além de algumas alterações nas rubricas e diálogos, está no desfecho, visto que o roteiro da leitura dramática não revela o final da história, para que este só seja revelado na exibição da radionovela.

Contudo, por se tratar de dois roteiros, faz-se necessário analisá-los separadamente, visto que cada um tem suas particularidades. Desta forma, ao final das análises, faremos uma breve apreciação da narrativa, analisando os avanços ou retrocessos nesse novo tipo de metodologia.

3.4.1 *Análise do sexto episódio não filmado, mas lido em espaço cênico.*

Diferentemente dos cinco episódios, o último roteiro apresenta uma lista de personagens, somando dezessete no total, como também há uma divisão de cenas por sequências, da primeira até a décima sexta. Cada sequência é composta por um título que resume a cena. A estrutura do roteiro é composta por rubricas e diálogos.

Na ação dramática do roteiro temos a exposição com o sonho de *Marana* e *Rose* que, em lugares diferentes, sonham com alguém sendo espancado (p.1). Em seguida, vemos alguns conflitos de cada grupo de habitantes que voltam para casa, de direções diferentes, como, por exemplo, quando ocorre uma discussão entre *Ávana* e *Céu*, na trilha Leste, porque *Ávana* não quer voltar para *Stufana* (p.1); *Vida* está sendo seguida na trilha Nordeste (p.2); Na trilha Sudeste *Ava* e *Avento* discutem porque *Ava* está temerosa em encontrar seus pais – *Karol* e *Minussi* – que, ansiosos, já se encontram no local do encontro (p.2,4). O maior conflito acontece quando *Latika*, *Khassim* e *Roberto* vêm conversando por uma trilha desconhecida e encontram um guerrilheiro falando em um comunicador; eles o capturam (p.5). Ao capturar o *Homem 2*, os três chegam ao local de encontro e começam a interrogá-lo, o que faz com que o líder deles, *César*, apareça acompanhado de mais dois homens.

Várias peripécias acontecem entre os *stufanens* e os guerrilheiros, tal qual como um jogo de gato e rato, pois os guerrilheiros querem saber quem e de onde são aqueles habitantes. A primeira peripécia é o contra-ataque de *Céu* e *Ávana* que, através do poder de telecinese de *Céu*, consegue, por uns instantes, desarmar os soldados, mas, com a chegada de mais um homem, novamente se tornam reféns.

O clímax acontece na última cena, quando *César* interroga os habitantes e espanca *Latika*, pois quer obter respostas, principalmente depois das demonstrações de paranormalidade dos *stufanens*. Essa atitude do guerrilheiro gera, em *Ávana*, um desconforto, que a faz transmitir um zumbido que afeta a todos os presentes. Estes, começam a ficar debilitados; no entanto, *César* percebe que a *stufanen* está provocando aquele efeito e aponta para a cabeça dela, e o roteiro termina ouvindo-se um disparo.

Aplicando o quadro de **Greimas** a toda a narrativa, temos por esquema:

Sujeito: *Latika, Khassim, Roberto, Minussi, Karol, Vida, Céu, Ávana, Ava e Avento.*

Objeto: Volta à *Stufana*.

Destinador: A conclusão da missão.

Destinatário: Todos os personagens.

Adjuvante: Dois anos de experiências.

Oponente: Os guerrilheiros (*César, Homem 2, Homem 3, Homem 4, Homem 5*) que tentam impedir a volta dos habitantes para a cidade.

O principal **espaço** dentro do roteiro, assim como no episódio *Os observadores*, é a floresta (p.1), mas, desta vez, os personagens não aparentam mais serem seres indefesos, mas sim patrulheiros com habilidades paranormais e pontos para se defender de qualquer opressor.

Outros espaços também são citados, como Mogi dos Juízes (p.1), local onde *Marana* se encontra e a referência a *Stufana* na localização de *Rose* (p.1), bem como na explicação de *Khassim* (p.5).

O *tempo* na narrativa é cronológico, apesar de não haver nenhuma indicação no roteiro sobre mudanças temporais. Há também a inserção de *flash back* nos sonhos de *Marana* e *Rose* (p.1), assim como na lembrança de *Ávana* sobre a sua discussão com *Céu* (p.1). Todos os verbos se encontram no presente, visto que toda a sua narrativa se passa no tempo presente. Mesmo com a inserção de *flash back* não há nenhuma referência a verbos no passado, pois mesmo na lembrança de *Ávana* todos os verbos se encontram no presente.

Todos os *objetos cênicos* no roteiro são utilitários, tais como: *Revólveres* (p.1); *revólver* (p.1, 9, 11, 13); *pedra* (p.1, p.10); *colar de contas* (p.1); *areia* (p.1); *mochila de viagem* (p.2); *amplidelta* (p.3); *relógio* (p.3); *material* (p.5), *mochila* (p.5,11), *comunicador* (p.5; 6); *arma* (p.6, 10, 11, 13); *mordaça* (p.6); *comunicador portátil* (p.8); *corda* (p.10) *cadernos* (p.10); *pedaço de pau* (p.11); *seringa* (p.11).

Quanto à análise dos *personagens*, na lista abaixo mostraremos as características apresentadas no roteiro:

Marana: Aparece no começo do episódio, dormindo e sonhando, angustiada com pessoas lutando e sangrando (*Sequência 1, p.1*).

Rose: Também aparece no começo do episódio dormindo e compartilhando do mesmo sonho de *Marana* (*Sequência.1, p.1*).

Ávana: Aparece no começo do episódio lembrando-se de uma discussão com *Céu*, pois não quer voltar para *Stufana* (*Sequência 2, p.1*). Observa, com *Céu*, a captura dos *stufanens* (*Sequência 14, p.8*) e a ajuda a atacar os guerrilheiros (*Sequência, p. 9*). Distrai-se enquanto é desarmada por *César* (*Sequência 15, p.11*). Aparenta entrar em transe (*Sequência 16, p.12*) quando *Céu* leva uma coronhada. Quando *Latika* é espancada, ela volta a entrar em transe, o que faz com que todos fiquem debilitados (*Sequência 16, p.13*). *Vida* tenta acalmá-la, enquanto *César* percebe e descobre que *Ávana* é a causadora dos distúrbios e aponta uma arma para a cabeça dela (*Sequência 16, p.17*).

Céu: Tenta convencer *Ávana* a querer voltar para *Stufana* (*Sequência 2, p.1*). Observa, com *Ávana*, a captura dos *stufanens* (*Sequência 14, p.8*) e ataca os guerrilheiros com seus poderes de telecinese (*Sequência, p. 9*). Ao conseguir desarmar os guerrilheiros, dá ordem a *Avento* para que traga uma corda (*Sequência 9, p.10*). É nocauteada com um revólver pelo

Homem 5 (Sequência 15, p.11). Recebe uma seringa de tranquilizante do *Homem 5* para que não acorde (*Sequência 16, p.11*).

Vida: É observada na trilha Leste (*Sequência 3, p.2*). Ainda sendo observada, *Vida* é seguida pelo *Homem 2 (Sequência 6, p.3)*. Quando chega à clareira, observa que *Karol, Minussi, Ava* e *Avento* estão todos reunidos e é abraçada por *Minussi*, enquanto é observada por *César (Sequência 8, p.4)*. Quando *Khassim, Latika* e *Roberto* chegam com o *Homem 2*, tenta, através de seu poder paranormal, extrair informações do guerrilheiro, porém não consegue e *Minussi* com a sua habilidade descobre que ela estava sendo seguida pelo guerrilheiro e que existem outros homens observando (*Sequência 12, p. 6,7*). No ataque de *Céu* e *Ávana* é alertada por *Ava* para que fuja, levando os cadernos coloridos, mas é seguida pelo *Homem 2*, que consegue prendê-la (*Sequência 15, p. 10,11*). É a única a perceber que *Ávana* é a causadora dos maus sintomas que todos estão sentindo (*Sequência 16, p.11,12,13*).

Ava: Está emburrada e incomodada com a irmã que não para de sorrir. Também está temerosa em reencontrar seus pais (*Sequência 4, p. 2*). Ao chegar ao ponto de encontro onde estão *Minussi* e *Karol*, *Ava* chora e é amparada pela mãe e por seu pai, que agradece pelo esforço da filha (*Sequência 7, p.4*). Entrega cadernos coloridos à *Vida* e pede para que ela fuja com eles (*Sequência 15, p. 10,11*). Ajuda a *Khassim* a se levantar (*Sequência 15, p.11*).

Avento: Caminha sorridente pela trilha Sudeste e está ansiosa para reencontrar seus pais (*Sequência 4, p. 2*). Ao chegar ao ponto de encontro onde estão *Minussi* e *Karol*, ela corre para abraçar os pais (*Sequência 7, p.4*). Ajuda *Céu* no ataque contra os guerrilheiros trazendo uma corda para amarrá-los (*Sequência 15, p. 10*), mas quando esta é rendida, *Avento* é ordenada, pelo *Homem 5*, para que cuide de *Céu (Sequência 15, p. 11)*.

Minussi: Já está no ponto de encontro junto com seu marido e se encontra ansiosa por reencontrar suas filhas (*Sequência 5, p.3*). Ao ver suas filhas chegando, *Minussi* é abraçada por *Avento*, que procura a outra filha e vai correndo em direção a ela para abraçá-la também (*Sequência 7, p.4*). Com a chegada de *Vida*, *Minussi* a abraça (*Sequência 8, p.4*). Quando *Khassim, Latika* e *Roberto* chegam com o *Homem 2*, fica atenta ao interrogatório de *Vida*, que não obtém nenhuma resposta; assim, é solicitada por *Khassim* para usar seu poder e, desta forma, *Minussi* descobre que *Vida* estava sendo seguida pelo guerrilheiro e que existem outros homens observando (*Sequência 12, p. 6,7*). Tenta reanimar o marido quando este foi atingido por *Khassim (Sequência 15, p.10)*.

Karol: Já está no ponto de encontro com sua esposa e se encontra pensativo esperando as suas filhas, *Ava* e *Avento*, chegarem (*Sequência 5, p.3*). Ao ver suas filhas chegando, é

abraçado por *Avento*; se aproxima de Ava, que está chorando, e a conforta (*Sequência 7, p.4*). Apresenta-se a César como o líder dos *stufanens* (*Sequência 13, p.7,8*). É atingido por *Khassim* quando este tenta enfrentar César (*Sequência 15, p.9*), e acaba desmaiando, sendo reanimado pela mulher (*Sequência 15, p.10*). Ao recobrar a consciência, se inquieta e questiona ao ver o *Homem 5* segurando uma seringa para aplicar em Céu (*Sequência 16, p. 11*).

Latika: Caminha junto com *Khassim* e *Roberto* enquanto observa atentamente a trilha, quando se depara com o *Homem 2* conversando com César em um comunicador (*Sequência 9, p. 4,5*). Com a ajuda de *Khassim* e *Roberto*, *Latika* captura o *Homem 2* e tenta acalmar seu amigo que está nervoso com a presença do estranho (*Sequência 10, p.5, 6*). No ataque de Céu, com a ajuda de *Roberto*, consegue desarmar o *Homem 4* e os três entram em luta corporal, mas o guerrilheiro recupera a sua arma e a aponta para a cabeça dela (*Sequência 15, p.10, 11*). É espancada por César como exemplo para que os *stufanens* respondam as perguntas que ele quer saber, assim como este atira perto da cabeça dela, o que acaba provocando o transe de Ávana (*Sequência 16, p.11,12,13*).

Khassim: Caminha conversando com *Roberto* explicando a invisibilidade de *Stufana*, enquanto *Latika* ouve uma conversa entre o *Homem 2* e César (*Sequência 9, p. 4,5*). Com um choque emitido por sua mão, captura o guerrilheiro, mas fica nervoso com a presença de um estranho (*Sequência 10, p.5,6*). Ao chegar ao ponto de encontro, fica apreensivo porque *Vida* não está conseguindo interrogar o *Homem 2* e pede para que *Minussi* use a sua habilidade; esta descobre que *Vida* foi seguida e quem tem outros observando (*Sequência 12, p. 5,6*). Fica desorientado com a presença de César (*Sequência 13, p.7,8*) e tenta dar um choque nele, porém acaba dando um golpe acidental em *Karol* (*Sequência 15, p.9*). No ataque de Céu e Ávana, corre em direção ao *Homem 2* a fim de se apossar do revólver, mas é derrubado por um pedaço de pau (*Sequência 15, p. 10, 11*).

Roberto: Caminha junto com *Latika* e *Khassim*; enquanto conversa com o *stufanen* sobre a invisibilidade de *Stufana*, *Latika* observa o *Homem 2* conversando com César em um comunicador (*Sequência 9, p. 4,5*). Ajuda *Latika* a capturar o *Homem 2* (*Sequência 10, p.5, 6*). No ataque de Céu, aproveita a distração dos Homens 3 e 4, pega uma pedra e atira no *Homem 4*, e junto com *Latika* entra com o guerrilheiro, onde desiste da luta quando este aponta uma arma e a aponta para a cabeça dela (*Sequência 15, p. 10,11*). Grita com César quando este espanca *Latika* e pede para ficar no lugar dela (*Sequência 16, p. 12,13*).

César: Líder dos homens ocultos e está seguindo *Vida* (*Sequência 6, p.3*). Ordena que o Homem 2 acompanhe a caminha dela (*Sequência 6, p.3*). Observa o reencontro de *Minussi* e *Vida* (*Sequência 8, p.4*). Se comunica com o Homem 2 para checagem da perseguição de *Vida* (*Sequência 10, p.5*). Quando percebe que seu guerrilheiro foi capturado, pede para que o Homem 1 avise aos outros (*Sequência 12, p.6*). Entra armado dentro da clareira junto com seus homens, procurando saber quem é o líder do grupo (*Sequência 13, p.7,8*). Aciona, através de um comunicador, uma solicitação imediata dos *stufanens* (*Sequência 14, p.8*). É ameaçado por *Khassim*, que tenta dar um choque e, para refrear o *stufanen*, atira no chão, mas seu revólver é movido para trás e, assim, é rendido por *Ávana*; quando esta se distrai, retoma a arma e o controle de toda a situação (*Sequência 15, p. 9,10,11*). Espanca *Latika* na forma de obter respostas sobre quem são aqueles habitantes; quando atira em direção à cabeça dela, sofre vários sintomas que o deixam debilitado. Ao ouvir *Vida* falando com *Ávana*, percebe que esta é a causadora dos sintomas e aponta a arma para a cabeça dela (*Sequência 16, p. 11,12,13*).

Vidente 1: É solicitado por César para que avise aos outros que o Homem 2 foi capturado (*Sequência 12, p.6*).

Vidente zero: É solicitado por César para que mande um helicóptero para remover os *stufanens* (*Sequência 14, p.8*).

Homem 2: É ordenado por César para seguir *Vida* (*Sequência 6, p.3*). Enquanto fala em um comunicador com César, é observado por *Latika* (*Sequência 9, p.5*). É capturado por um choque emitido por *Khassim* (*Sequência 10, p.5,6*). Sofre um interrogatório por *Vida* e *Minussi*, que tentam descobrir quem ele é (*Sequência 12, p.6,7*). No ataque de Céu, vê sua própria arma voar para longe e corre em direção para resgatá-la, porém *Khassim* vai a sua direção, mas consegue derrubar o *stufanen* com um pedaço de pau. Após isso, percebe a fuga de *Vida* e segue em sua direção, conseguindo resgatá-la (*Sequência 15, p.10,11*). No interrogatório de César, dá uma coronhada em *Karol* e reage aos sintomas causados por *Ávana* (*Sequência 16, p.11,12, 13*).

Homem 3: Entra com César na abordagem dos *stufanens* (*Sequencia 13, p.7,8*). No ataque de Céu, quando percebe o que aconteceu com as armas de César e do Homem 2, aponta o revólver para *Ávana*, quando vê sua arma girar para trás e ir direto para as mãos de Céu (*Sequência 15, p.9,10*). No interrogatório do seu líder, percebe que está sangrando e sofre os efeitos causados por *Ávana* (*Sequência 16, p.13*).

Homem 4: Entra com *César* na abordagem dos *stufanens* (*Sequência 13, p.7,8*). No ataque de *Céu*, ao perceber o que aconteceu com as armas de *César* e do *Homem 2*, aponta o revólver para *Ávana*, mas é atingido por uma pedra atirada por *Roberto*, que o desarma junto com *Latika*. Os três entram em luta corporal, quando o guerrilheiro consegue reaver a arma e a aponta para *Latika* (*Sequência 15, p. 10 e 11*). Também é atingido pelos efeitos causados por *Ávana* (*Sequência 16, p.13*).

Homem 5: Aparece por trás de *Céu*, a nocauteia e dá ordens para que *Avento* cuide dela (*Sequência 15, p.11*). Aplica uma injeção sonífera em *Céu* para que esta não acorde e reporta tudo a *César* sobre os poderes dos *stufanens*. Assim como os outros, é atingido pelos efeitos causados por *Ávana* (*Sequência 16, p.12,13*).

O sexto episódio de *Stufana*, em relação ao **discurso**, difere muito dos episódios anteriores. A função emotiva ainda se destaca, justamente, por toda a narrativa sempre centrar-se nas opiniões e sentimentos dos habitantes. Podemos citar, como exemplo, a discussão entre *Ávana* e *Céu* (*Sequencia 2, p.1*), entre *Ava* e *Avento* (*Sequencia 4, p.2*) e o diálogo de *Minussi* e *Karol* (*Sequencia 5, p.3*). Sobre a função referencial, podemos citar, no texto, como exemplo, o diálogo entre *Khassim* e *Roberto*, onde o *stufanen* tentar explicar sobre a invisibilidade de *Stufana*. Já no texto, encontra-se bastante a função fática, principalmente nos diálogos entre *César* e seus homens pelos comunicadores.

Podemos perceber que diferentemente dos roteiros já apresentados, este último, decerto, é o bem mais estruturado, desde a sua estrutura textual até à ação dramática. Podemos, ainda, notar uma trama maior, coberta por várias subtramas que vão dando substância para a construção da narrativa. É notável, também, a tentativa de solucionar o problema de foco narrativos dos roteiros *Ávana e Céu* e *Minussi e Vida*.

No roteiro *Ávana e Céu* terminamos não sabendo quais eram os propósitos de *Ávana*, assim como quem eram aquelas pessoas que ela viu. Entretanto, na construção dos diálogos desse roteiro, ainda se desenvolve de maneira superficial, visto que dá a entender que a personagem conheceu a miséria; porém não específica de que miséria e de qual local ela está falando. A personagem também fala de uma “família”, que também ficamos sem saber qual/quem é. Além disso, percebemos o grande esforço em colocar uma função específica para a personagem *Céu*, pois vemos que, ao contra-atacar os guerrilheiros, ela demonstra um poder de liderança, assim como uma habilidade paranormal.

No caso de *Minussi e Vida*, temos a descoberta de que as personagens *Ava* e *Avento* são as filhas raptadas *Hannah* e *Sol*. No entanto, não explica o porquê e como isso é possível.

Também descobrimos uma habilidade específica de *Vida* – o poder da empatia. Ainda o caso mais grave é o de *Latika* e *Khassim*, pois, se já no episódio anterior não sabíamos qual era o objetivo deles e o porquê de sua separação, tampouco ficaremos sabendo o porquê de voltarem juntos. Outro erro é não apresentar o personagem *Roberto*, visto que a ideia é que ele seja o personagem *Médico* do roteiro anterior, mas em nenhum momento é citado o nome dele. A personagem *Marana* só é citada no começo do roteiro, além de vermos outro equívoco, já que, quando saiu de *Stufana*, ela se rebatizou com o nome de *Cora Coralina*. *Vida* se encontra sozinha e sendo perseguida por guerrilheiros, estabelecendo à mesma linha de suspense que sempre é atrelada à personagem.

No roteiro também é apresentado um grupo de guerrilheiros que servem como força contrária aos habitantes, e tentam, a todo o custo, extrair informações sobre eles. Pela primeira vez temos um oponente claro, o que dá ao episódio uma ação dramática, mais elaborada que as outras, visto que conseguimos ver as peripécias até chegar o clímax. Além disso, sobre a questão da ficção científica, esta aparece de forma mais clara, pois para se defender, os *stufanens* mostram suas habilidades paranormais que podem, até, ser comparados aos heróis das séries de TV e cinema. No entanto, há um equívoco na nomeação de personagens, pois na lista de personagens *César* é apresentado como *Homem 1*, mas ele entra em contato na *sequência 11 (p.6)* com o *Homem 1* e chama o de *Vidente 1*; desta forma, não sabemos qual dos homens este é, visto que quando o *Homem 2* se reporta a *César*, na *sequência 10 (p.5)*, se autodenomina de *Vidente 2*.

A leitura dramática do sexto episódio foi apresentada dentro do projeto “Leia-se Terça!”, no dia 30 de agosto de 2011, no Espaço Muda, apresentando uma parte do roteiro, deixando o final da série em suspenso para que fosse revelado numa espécie de radionovela. Contudo, até aqui, já percebemos que, mesmo sem o desfecho, o roteiro, por conta da falta de pesquisa nas etapas anteriores, não cumpre totalmente a promessa de fechar as arestas, visto que existem muitas pontas soltas e sem resolução, o que gera mais dúvidas e questionamentos. Assim, para finalizarmos nossas análises, analisaremos a adaptação do sexto episódio para a radionovela.

3.4.2 Análise da adaptação textual do sexto episódio para radionovela.

Para a radionovela, o roteiro sofreu algumas adaptações, tais como maiores descrições das cenas, alterações nos diálogos, dentre outros ajustes para que ajudassem o expectador na

compreensão da narrativa. Diferentemente do roteiro da leitura dramática, este não apresenta lista de personagens; no entanto apresenta as sequências, que não são nominadas, e que são acrescentadas mais cinco, que são responsáveis pelo desfecho do episódio. O roteiro apresenta-se com rubrica e diálogos. Há uma indicação de créditos de abertura, onde conhecemos o nome do episódio – “O Reencontro”.

Antes de adentrarmos no desfecho, vamos apontar algumas alterações em relação às sequências anteriores. A narrativa permanece a mesma, porém com alguns ajustes. Na sequência um, por exemplo, vemos uma riqueza maior de detalhes quanto ao sonho de *Marana* e *Rose*, o que dá mais dinamismo à narrativa. É interessante notar que nesta adaptação não há menção quanto ao local onde *Marana* se encontra, que é apenas um quarto de um pensionato (*Sequência 1, p.1*); porém, no roteiro é dito que ela estava em Mogi dos Juízes. O *espaço*, na narrativa, ainda é uma floresta; No entanto, encontramos referências ao Centro-Oeste do Brasil (*Sequência 2, p.1*) em uma menção à *Stufana*, tanto no sonho de *Rose* (*Sequência 1, p.1*) quanto na referenciada por *Khassim* (*Sequência 9, p.6*).

Nas sequências, percebemos que houve alterações nos diálogos, porém o *discurso* se manteve o mesmo que no roteiro original. Na sequência dois, na discussão entre *Ávana* e *Céu*, percebemos, finalmente, a missão de *Ávana* que, no caso, é acabar com a “*miséria mantida pelas pessoas deste mundo*” (*Sequência 2, p.2*). Assim como vemos o seu maior oponente que são os seres humanos, que “*poderiam ajudar e simplesmente fazem de conta que não é com elas*” (*Sequência 2, p.2*). No entanto ficamos sem saber se, de fato, a *stufanen* descobriu quem é a família, pois esta cita que quer ajudá-la, mas não menciona quem são os seus parentes. Uma alteração também ocorreu na sequência três, na caminha de *Vida* que, no roteiro anterior, caminhava reflexiva; nesta adaptação ela caminha distraída.

Na sequência 4 encontramos uma alteração maior no diálogo entre *Ava* e *Avento*, pois descobrimos que *Ávana* e *Céu* as trouxeram do futuro. Também descobrimos que os pais *Minussi* e *Karol* morreram em uma realidade paralela. A explicação para o rapto das meninas está na sequência cinco, no diálogo entre *Minussi* e *Karol* que, também sofreu alteração. A separação foi necessária para evitar que *Stufana* fosse destruída. Entretanto, ainda ficamos saber o que exatamente elas fizeram para salvar os pais e a cidade fictícia.

Abrindo parênteses, é importante explicar que o *tempo* ainda é cronológico, com inserção de *flash-back*; porém é abordada, de forma clara, a viagem no tempo e realidades paralelas. A temática é um conceito bastante abordado em obras de ficção científica e refere-se à possibilidade de a pessoa pode mover-se para trás e para frente através de diferentes

pontos do tempo, assim como a probabilidade de viajar através de realidades paralelas. O autor mais famoso por utilizar esse recurso é o H.G. Wells, como, por exemplo, em *A máquina do tempo*. Segundo Eco (1998), o mundo paralelo na FC é justificado por rasgos, desfiamentos no tecido espaço-temporal e este tipo de recurso está sempre interessado mais nas possibilidades cosmológica que nos respectivos conteúdos. Assim, a ficção científica se interessa por “uma pluralidade em ação de mundos paralelos e pela possibilidade de passar de um ao outro” (ECO, 1998, p.169).

Na sequência nove, o diálogo entre *Latika*, *Khassim* e *Roberto* é pouco alterado, o que demonstra ser o núcleo da série mais complicado, visto que não há explicações sobre onde está *Miguel*, possível filho de *Latika*, nem como o porquê de Roberto, ainda não especificado como o médico, ter voltado. Nas sequências subsequentes pouco é alterado, salvo algumas alterações que merecem ser frisadas.

No quesito **personagem**, na sequência onze percebemos algumas alterações de personagens. *César*, o líder dos guerrilheiros, se reporta ao *Homem 1*, chamado por ele como Vidente 1. Talvez por conta da falta de revisão, a contagem dos homens está equivocada, pois César, quando cerca os *stufanens*, está com mais três homens (*Homem 1*, *Homem 2* e *Homem 3*); o único guerrilheiro a aparecer é o *Homem 5* e este dá uma coronhada em *Céu*. No entanto, na sequência 16, aparecem falas de um personagem chamado *Homem 4*. Os demais personagens permanecem com as mesmas características.

Na **ação dramática** temos como desfecho da narrativa a chegada de *Marana*, que consegue matar, a sangue frio, todos os guerrilheiros; porém também está sofrendo o efeito causado pelo transe de *Ávana*. Quando se prepara para atirar em *Ávana*, *Rose* também aparece e pede para que *Marana* esperasse, pois fará um contato mental com a *stufanen*. *Ávana* consegue reconhecer *Rose* e recobra a si. Os outros, mesmos feridos, vão, pouco a pouco, sendo desamarrados e voltando ao normal. No entanto, *Marana*, por cometer um assassinato, fica abalada e engatilha a arma para se suicidar, quando é impedida por *Khassim*. *Karol* retoma a liderança e pede para que recolham todos os equipamentos dos guerrilheiros e enterrem os corpos. Assim, ao final, todos improvisam uma jangada e colocam os instrumentos dentro dela para que sejam levados pela correnteza. O episódio termina com todos caminhando de volta para casa, porém *Marana* esboça um olhar triste, profundo e insano.

Quanto aos **objetos cênicos**, temos o GPS (*Sequência 19, p.18*), sinalizadores (*Sequência 20, p.18*) e jangada (*Sequência 21, p.18*) como objetos acrescentados na narrativa.

Por mais que a metodologia tenha se diferenciado e, sobretudo, conseguido ter uma maior consistência, tanto em ação dramática quanto em diálogos, e até mesmo explorar a ficção científica, o fator da falta de pesquisa nos episódios anteriores ainda se tornam cruciais dentro do projeto experimental da FUNDAJ. Decerto, os dramaturgos conseguem superar alguns obstáculos na construção da narrativa, mas não conseguem responder a tantas brechas que foram abertas dentro de todo o seriado. Deste modo, iremos comprovar que um breve estudo sobre a proposta de *Stufana*, comparando-a com outras cidades utópicas, poderia vir a enriquecer o conteúdo da série, assim como construir um foco narrativo consistente e atrativo, tal qual era a proposta inicial.

A mídia foi apresentada no dia 31 de janeiro de 2012 no evento “Transitando na Fronteira”, realizado pela Fundação Joaquim Nabuco e com o apoio dos grupos para o lançamento do DVD Coleção Teatro vol. 2, que apresenta todo o percurso do Projeto *TelaTeatro* e, também, a exibição da série *Stufana*. A radionovela foi apresentada no cinema da FUNDAJ, todo escuro, onde o público apenas ouvia a narrativa sendo contada, uma experiência bem interessante para os presentes, que demonstraram gostar do experimento.

Em março do ano de 2012 o ciclo dos Grupos de Estudos de Artes Cênicas chega ao término; entretanto, o Projeto *TelaTeatro* ainda continua com suas atividades dentro da FUNDAJ. Nesses três anos de atividades ininterruptas, além da série, outras atividades foram realizadas, como o espetáculo teatral “Os que vivem dentro de Nós”. Todo o conteúdo dos grupos pode ser encontrado nos blogs do Projeto *TelaTeatro* e *Stufana*, como também em forma de publicações em artigos produzidos por mim durante o período do mestrado.

3.5 *Stufana*: A cidade utópica de cristal e seus ecos mítico-futuristas

Considerando que o trabalho dos grupos era o de criar uma cidade que objetivasse fazer experiências com humanos para que descobrissem as saídas para os problemas do terceiro milênio, acreditamos ser de suma importância um breve estudo sobre a utopia da cidade, assim como seus ecos mítico-futuristas. A sucinta reflexão serve para demonstrar para os grupos ou qualquer pessoa que se destine a escrever uma obra de ficção científica o quanto a pesquisa é um fator crucial para embasar suas histórias. Assim, o pequeno estudo servirá como sugestão ao grupo, que ainda pretende continuar na escrita da narrativa. Decerto, os autores procuraram mais enfatizar a saída dos habitantes do que a própria cidade, fator este

que se tornou problemático nos roteiros, visto que a cidade, grande chamariz da história, ficou em segundo plano na narrativa.

Na história da ficção científica a cidade sempre foi símbolo de uma civilização detentora de conquistas tecnológicas, representando, assim, o futuro de uma sociedade. O espaço urbano serve, nas obras dos gêneros, como um lugar de potência para concentrar todos os dilemas humanos, seus sentimentos e ações vividas naquele ambiente. Segundo Conceição (2005), Ítalo Calvino, em suas obras, apresenta a cidade como “protagonista e ao mesmo tempo cenário, como ambiente de vivências das contradições e complexidades de seus personagens e histórias.” (CONCEIÇÃO, 2005).

Ao fazer uma comparação com o nome “cidade de cristal”, apelido criado pelos autores para designar o compartimento da estufa, Conceição (2005) revela que em *Seis propostas para o próximo milênio* Calvino evoca o símbolo do cristal e o compara a uma cidade, onde o cristal apresenta uma estrutura de equilíbrio e a cidade uma estrutura definida, porém depende de seu funcionamento. Na cidade, por exemplo, um centro religioso e um centro comercial não possuem a mesma função nem a mesma estrutura; por isso conclui que a estrutura é resultante da interação com o ambiente, pois “se isolássemos uma cidade, ela morreria. Estrutura e função são inseparáveis” (CONCEIÇÃO, 2005).

Aqui percebemos que a proposta de Calvino, ao fazer a comparação entre a cidade e o cristal, observa que a cidade depende do tempo para o seu processo de construção, assim como o cristal representaria a serenidade e o dinamismo dessas comunidades que formam e transformam esse espaço urbano. Podemos concluir que a experiência de construir uma “cidade de cristal”, bem como as suas possibilidades científicas ao isolar seres humanos em um espaço fechado e delimitado, podemos considerar que a criação de uma estufa humana como um organismo vivo onde as relações urbanas se constroem.

A temática de uma cidade e sua cultura, na ficção científica, se caracteriza na necessidade do próprio gênero em se preocupar com as consequências das relações sociais dos seres humanos, e seja qual for o fator que ocasione essa mudança na vida, no ambiente ou na mente desses seres sociais, “a ficção científica está principalmente preocupada em examinar as consequências dessa mudança” (ALLEN, 1974, p.236).

Com a construção de Brasília, os ideais de uma cidade começam a se modificar, pois, com um projeto urbanista de qualidade, acreditava-se que os valores urbanos no país representariam um espaço maior de interação e civilização, pois traria benefícios a todos os brasileiros. Segundo Ginway (2005), as narrativas brasileiras de ficção científica começaram a

retratar Brasília como “a cidade que simbolizaria a esperança futura da sociedade brasileira.” (GINWAY, 2005, p. 86). Deste modo, podemos também fazer uma comparação entre a capital federativa brasileira e *Stufana*, visto que a construção das duas cidades, tanto a fictícia quanto a real, construíram uma utopia de uma cidade brasileira, que pode ser celeiro de tecnologia e ciência, assim como resolver os problemas do mundo.

No Brasil sob a presidência de Juscelino Kubistchech, no período entre 1956 e 1961, existia um programa intitulado “Plano de Metas”, que tinha por objetivo fazer o país crescer “cinquenta anos em cinco”. Os tópicos principais do programa era desenvolver a indústria de base, construir estradas e hidrelétricas e ampliar a extração de petróleo para, assim, fortalecer o mercado nacional com a entrada de empresas multinacionais. Em 1958 se instala, no país, o primeiro reator nuclear na Universidade de São Paulo. Dentro desse plano de metas estava a construção de uma cidade que servisse de capital federal para o país, no caso a cidade de Brasília. O objetivo de transferência da capital para o interior era o de povoar aquela zona desabitada do país; dessa forma, vieram pessoas de todo o país, principalmente os nordestinos. Com um projeto urbanista feito por Lucio Costa e uma arquitetura estruturada por Oscar Niemeyer, Brasília foi construída em três anos e dez meses, e é definida como “uma obra urbanística que sintetizou as ideias, os projetos e as leis sobre a mudança da capital” (EXPOSICIÓN BRASILIA 50 AÑOS BRASÍLIA 50 ANOS, 2010).

Brasília é localizada na região Centro-Oeste, segunda maior região do Brasil, em superfície territorial, e a menos populosa do país. No início era habitada somente por indígenas; depois, com a chegada dos bandeirantes, houve muitas expedições de minas, ouro e diamantes. Por ser a única região que faz fronteira com as demais regiões do país, abriga uma quantidade menor de habitantes e apresenta algumas concentrações urbanas e grandes vazios populacionais. A construção do Distrito Federal contribuiu para o povoamento e desenvolvimento econômico da região. Desta forma, podemos perceber que a construção de Brasília, assim como a cidade fictícia de *Stufana*, se assemelham não só na questão temporal, mas, também, em outros aspectos, como o espacial e o das ideias utópicas.

Não se sabe exatamente a localização de *Stufana*, pois esse dado não foi discutido pelos grupos. No entanto, de acordo com Botelho, a cidade se encontraria no Planalto Central, onde se localiza o Distrito Federal e também os estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul – este último sendo o estado em que se localizaria a cidade. Em nível de curiosidade, o Planalto Central é considerado como um grande bloco rochoso, formado por rochas

cristalinas; assim, poderíamos supor também que o nome “cristal”, atrelado a *Stufana*, se devesse ao fato de ser permeada por esse tipo de rochas.

Essa ideia de uma civilização brasileira ideal é atribuído à Brasília, visto que sua história é projetada de forma simbólica e mítica, em um cenário semelhante ao de *Stufana*. João Almino (2007) revela que o mito da capital vem desde o século XIX, em um sonho profético de D. Bosco, santo fundador da ordem dos salesianos. No sonho haveria um leito muito largo e extenso, do qual se fundaria uma nova civilização. Brasília surgiu sob o manto sagrado da cruz, com o objetivo de fundar um novo país e trazer a modernidade de uma nova e justa sociedade.

As cidades utópicas sempre serviram de inspiração para grandes escritores, que procuravam registrar os vários momentos e modelos de sociedade criados pelos homens. Cada cidade possui sua utopia, seus anseios de buscar o bem-estar comum ou individual, conforme cada governante ou nação.

Para Jameson (2005), a utopia, na literatura, sempre foi uma questão política. A relação com a política se deve ao fato de que o escritor visa imaginar e, às vezes até construir, um sistema diferente do qual vive. Assim, os textos utópicos têm capacidade de gerar novas visões, que sempre se opõem um governo vigente ou passado, na forma de modificá-los ou corrigi-los. Desta forma, a vocação utópica pode ser identificada pela busca persistente de uma “simples solução para todos os nossos males” (JAMESON, 2005, p. 11).

Segundo Jameson (2005), Thomas Morus (1478-1535), ao criar uma ilha fictícia em *Utopia*, construiu a ideia do princípio de posse comum e a libertação dos homens para o trabalho, ou seja, o autor queria que todos os homens trabalhassem, abolindo a ideia de propriedade individual ou absoluta; com isso os habitantes deveriam “trocar de casa a cada dez anos e tiram a sorte da que lhes deve caber na partilha.” (MORUS, 1516, p.51). Podemos perceber que as ideias de Morus se aproximam muito dos modelos socialistas em que as classes diferenciadas devem exercer harmoniosamente suas funções. Deste modo, chegamos à conclusão que:

Enquanto o direito de propriedade for o fundamento do edifício social, a classe mais numerosa e mais estimável não terá por quinhão senão miséria, tormentos e desesperos. (MORUS, 1516, p. 71).

Mesmo escrita no período renascentista, *Utopia* apresenta questões bem atuais como o desemprego e a miséria; problemas que são vividos, principalmente, por sociedades da América Latina, África e Ásia.

Aqui podemos perceber que a miséria poderia ser um tema a ser mais aprofundando na narrativa de *Stufana*, por se tratar de um problema atual, mas é retratado pela personagem *Ávana* de maneira superficial, como já foi comprovado nas análises. Assim, concluímos que a leitura da narrativa de *Morus* serve como um instrumento de pesquisa essencial para os criadores da série da FUNDAJ.

Para Tommaso Campanella a relação com o estado, segundo Jameson (2005), desempenha um papel diferente. A obra *A cidade do Sol (1602)* descreve toda a construção de uma cidade e, também, discorre sobre várias temáticas, como administração, comunhão de bens e de mulheres, educação, trabalho, religião e qualidade de vida. O propósito da obra é traçar um plano de uma república em que a ciência e a tecnologia promovessem uma igualdade política e econômica governadas por um sacerdote metafísico, o *Sol*, que é assessorado por três príncipes: *Pon* – que significa potência e administra as questões da arte militar; *Sin* – a sabedoria, que cuida de todas as ciências; e *Mor* – o amor que zela pela união de homens e mulheres, como também a educação, a medicina e as artes. Os solares, como são chamados os habitantes, têm tudo em comum: casas e mulheres, e de seis em seis meses trocavam de lugar. Assim, os cidadãos tinham uma excelente condição de vida, pois “vivem pelo menos cem anos, muitos chegam a cento e sessenta e raríssimos são os que atingem os duzentos” (CAMPANELLA, 2008, p. 55). O propósito da cidade é promover a democracia a todos os cidadãos, e que estes construam uma verdadeira sociedade justa.

Aqui podemos perceber um modelo de cidade que se assemelha aos ideais de *Stufana*, pois os solares de Campanella adquirem seus conhecimentos através das tecnologias e ciências avançadas, ou seja: os cidadãos tinham conhecimento para reproduzir fenômenos meteorológicos, alcançar a longevidade e, até mesmo, voar. Outro aspecto semelhante é a forma de aprendizagem desses habitantes, em que as crianças solares detêm um conhecimento maior do que as crianças sem aquele tipo de educação. Na análise dos roteiros da série de Recife, vimos isso claramente através das personagens *Hannah* e *Sol*. Quanto à organização política de *Stufana*, comprovamos que os roteiros não apresentam nenhuma informação sobre esse assunto, apenas a figura de um líder – Amadeu Levi – e Rose, que seria uma espécie de assessora – personagens que se encontram na abertura das portas e participam de alguns episódios. Novamente, percebemos que esses personagens são poucos abordados, quando

deveriam ser essenciais; assim, recomendaríamos a leitura dessa obra, que serviria, também, como base para a construção dos personagens, bem como para a estrutura da cidade fictícia.

Conforme Jameson (2005), temas como leis, trabalho, casamento, industrialização, comércio e câmbio, matérias-primas de uma organização institucional, são características comuns em todas as histórias de utopia, pois se tornam combustíveis e substâncias para a construção de um pensamento utópico. Já a obra de Francis Bacon (1561-1626), acrescenta a ciência como uma temática a ser mais aprofundada dentro da sua narrativa.

Em *A Nova Atlântida* (1610), de Bacon, vemos uma sociedade na qual a ciência ganhou um sentido eminentemente político e social. Coincidentemente, tal como em *Stufana*, a localização da ilha de *Bensalém* permanecia secreta e não figurava nos atlas e mapas da época. Bacon, em sua obra, descreveu uma ilha em que há um grande centro de pesquisas que se dedica às investigações científicas e tecnológicas, já que acredita que o conhecimento era a garantia de felicidade dos seus habitantes. No entanto, a ciência não era partilhada com todos, visto que esse saber era apenas restrito aos sábios, pois se acreditava que a sabedoria em excesso poderia gerar a vaidade entre os homens. Desta forma, o modelo social de *Bensalém* também se assemelha à “cidade de cristal”, pois, segundo sua mitologia, *Stufana* foi construída para servir como um centro de pesquisa e na criação de uma civilização técnica e científica, o que faz modificar as relações entre o homem e o mundo, no qual os poderes religiosos e econômicos não se tornam tão vigentes e dominantes. Por encontramos tantas semelhanças entre as duas obras, consideramos a leitura dessa obra também essencial para a pesquisa sobre *Stufana*.

Outro exemplo de obra que acrescentaríamos como indicação seria *A cidade e as estrelas*, de Arthur C. Clarke (1917-2008). O livro conta a história de *Alvim*, um cidadão da cidade de *Diaspar*, que não está satisfeito em morar naquele lugar. *Diaspar* é a última civilização humana e já existe a cerca de um bilhão de anos, sendo considerada como o fruto máximo da ciência humana. A cidade está cercada por muralhas, isolada do mundo ao redor e salvo por túneis de ventilação; além dela, somente um deserto pode ser visto, pois o lugar é protegido por um enorme domo opaco. Todos os seus cidadãos são autossuficientes e tudo é controlado por máquinas, que guardam o material intelectual dos humanos num coração de cristal. Tudo na cidade funciona ao comando de pensamentos; cada objeto pensado pode ser materializado pelas máquinas. A sociedade tem bilhões de habitantes; no entanto, só dez milhões podem viver ali. O revezamento acontece a cada vinte mil anos, ou seja, dez mil nascem e morrem a cada ano. A maioria dos habitantes teme em sair da cidade, pois,

aparentemente, não há saída da cidade. Por ter nascido há pouco menos de vinte anos e sem as memórias guardadas pelas máquinas, *Alvim*, desde cedo, sonha em querer ir além das fronteiras da cidade, pois deseja saber a verdade sobre si mesmo. Descobre, assim, que no último bilhão de anos quatorze pessoas estiveram na mesma situação que ele, porém não sabe nada sobre quem foram e quais os seus feitos. O personagem o tempo todo está em busca de respostas. Ao sair da cidade ele descobre a verdade sobre a história humana, principalmente questões sobre a ciência e a vida no cosmos, onde o homem é o senhor das estrelas.

A obra de Clarke, aqui mencionada, traz, além da semelhança espacial, a construção de personagens bem concretos, assim como um conflito bem delineado, fatores que poderiam contribuir com boas produções ao estudo de *Stufana*. Percebemos, ao ler a obra, que o texto é fluído e os personagens apresentam características marcantes e específicas, como, por exemplo, o bufão *Khedron*, que sempre agita a ordem pública da cidade e auxilia *Alvim* na sua busca em sair desta.

A partir das descrições dessas cidades utópicas, concluímos que a pesquisa *Stufana* necessitaria passar por uma revisão em sua narrativa, pois acreditamos que as leituras dessas obras acrescentariam e auxiliariam na construção da história. Acreditamos que a narrativa tem fôlego, visto que a ideia é interessantíssima, já que não temos tantos exemplos de utopias brasileiras. *Stufana* já traz em si grandes questões, como uma cidade povoada de migrantes e onde a construção de uma identidade se torna aberta e múltipla: não existe uma única origem, visto que a cidade é o resultado de um projeto científico. No entanto, sem um passado, mas com um futuro aberto, surge uma sociedade e uma nova relação de convívio, bem como nas sociedades retratadas pelos filósofos. Assim, cremos que, com uma boa pesquisa, a narrativa renderia boas histórias e que poderiam acrescentar às boas produções de FC no Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ser escritor não é nada fácil. Acredito que todo mundo já ouviu ou leu essa frase em algum lugar. Apropriar-me-ei desta frase e a complementarei: ser escritor de ficção científica é ainda mais difícil. Ao fazer um percurso da história da ficção científica, percebo, desde o seu surgimento, as dificuldades de se escrever para esse gênero, principalmente porque ainda é marginalizado nos círculos literários. De fato, poucas pessoas entendem o papel da ficção científica, visto que muitos críticos literários vêm prevendo o seu fim, por acreditarem que o gênero nada a tem a acrescentar à literatura.

No que concerne aos seus leitores, creio que a ficção científica, sobretudo na literatura, é restrita a um público coeso, onde, no Brasil, os fãs são os que sustentam esse gênero. No país existem poucos escritores profissionais que se dedicam a escrever histórias sobre o gênero; são estes que se tornam críticos e teóricos do gênero, dos quais posso citar André Carneiro e Roberto de Sousa Causo como nomes dos mais importantes. Ao estudar sobre a ficção científica brasileira, percebemos que este é um gênero multimidiático, com diversas manifestações, e que ultrapassam o campo literário, dominando o campo audiovisual nas esferas do rádio, cinema, TV, internet, como também imersa na cultura brasileira, através da música, dos quadrinhos, do teatro e até mesmo do carnaval. Além disso, a FC está presente na moda e nos diversos setores cotidianos.

O gênero que *per si* nasceu atrelado a um acontecimento histórico, desde a sua existência tem sido uma ferramenta para esclarecer, compreender e analisar o mundo contemporâneo. O objetivo principal da ficção científica é discutir sobre as consequências sociais, políticas, culturais e psicológicas em uma sociedade que cada vez mais aumenta a sua heterogenia. Assim, a literatura, os filmes, entre outros segmentos midiáticos da FC tentam refletir sobre esse comportamento com imagens criadas em cima de uma realidade concreta e a transformando em uma projeção ficcional desse mundo real.

Mesmo ainda considerada por muitos teóricos como um gênero em experimentação, a ficção científica, no Brasil, tem dados grandes contribuições à produção literária, cinematográfica e televisiva, despertando, assim, o interesse de acadêmicos em estudar o gênero nesses diferentes âmbitos. A internet também surgiu como espaço propício, já que o gênero ainda sofre preconceito na TV, para que produtoras possam exercitar várias temáticas e ousar na produção de grandes séries.

A proposta da FUNDAJ em promover um Grupo de Estudos em Artes Cênicas que se dedicasse a estudar o melodrama e a criar uma ficção científica se tornaria relevante para o cenário das produções de FC atual caso houvesse uma pesquisa antes de sua execução. Se escrever ficção científica é difícil, escrever coletivamente se torna um processo desafiante e instigador, visto que poderemos ter inúmeras possibilidades dentro de um único universo. No entanto, para se criar uma boa história de FC, assim como qualquer outra história, é preciso muita dedicação, estudo, paciência, e, claro, muita criatividade. Assim como para produzir um bom trabalho é necessário um apoio financeiro.

É importante esclarecer que a Fundação Joaquim Nabuco não ajudou financeiramente o projeto, pois alegou não ter condições financeiras no momento; deste modo, somente nos cedeu a sua estrutura física que, no caso, se limitava ao estúdio de televisão. Também é importante observar que não poderíamos competir em editais, por estarmos vinculados a uma instituição pública. O presente estudo não quis entrar no mérito de analisar as produções audiovisuais, visto que a proposta era analisar apenas o processo criativo da construção da dramaturgia da websérie. Todavia, é necessário elucidar que a coordenação, direção, gravação, edição e, principalmente, a produção executiva ficou somente restrita a Luiz Felipe Botelho, que encarou sozinho todo o processo, contando com pequenas ajudas dos integrantes dos grupos.

Por outro lado, ao analisar construção de *Stufana*, percebo que, desde a primeira etapa de construção, dar sequência ao exercício foi uma atitude prematura, visto que, além da falta de recursos financeiros, os atores e dramaturgos não estavam embasados para dar continuidade ao exercício. Acredito que deveria ter havido uma reformulação no cronograma para que cada etapa tivesse um tempo hábil de estudo e preparação.

Se observarmos o tempo de execução de cada etapa da criação, tivemos: 1) Entrevista, 08 de setembro de 2009; 2) Construção dos personagens, 21 de setembro de 2009; 3) Construção dos roteiros, outubro de 2009; 4) Gravação do primeiro episódio, novembro de 2009. Aqui podemos ver claramente o cronograma apertado que os grupos tiveram para escrever todo o seriado.

Para construir uma boa história de ficção científica, vimos que o escritor deve sempre estar atento aos pormenores. No caso de uma série que tem como proposta discutir diferentes temáticas, a atenção deveria ser redobrada. Além da falta de foco narrativo, percebemos os diferentes estilos de escrita de cada roteirista que, muitas vezes, atrapalhou a unicidade da história. A falta da pesquisa do gênero, por parte dos atores, que demonstravam não estar

confortáveis com o gênero, refletiu na criação dos dramaturgos, o que fez com que o projeto não tivesse uma boa consistência, uma vez que nem conseguiram alcançar o objetivo do melodrama, este que era o maior propósito do estudo.

A metodologia também é um fator a ser levado em consideração como contribuinte da falta de foco dos grupos, pois, a princípio, recorreram a uma simplificação de conteúdo para evidenciar a contribuição do ator como criador. Através das análises pudemos perceber que o processo de improviso prejudicou toda a construção da narrativa, pois os atores não estavam habituados com aquele tipo de gênero. No último roteiro, percebemos que a duração de um ano e a construção do roteiro com os dramaturgos fizeram o processo amadurecer tanto quanto à narrativa quanto à ficção científica; porém, pela falta de pesquisa dos integrantes, estes não conseguiram fechar todas as arestas. A grande conclusão é que para o processo de construção da websérie, a primeira metodologia já não deu certo.

Abrindo parênteses para comprovar nossa conclusão, podemos comparar o processo de construção de *Stufana* com a criação do espetáculo teatral *Os que vivem dentro de Nós*, dos grupos. A metodologia foi praticamente a mesma. Os atores improvisaram algumas histórias em formas de monólogos em um exercício chamado *Confissões*, apresentado ao público. O material foi gravado em áudio e transcrito para que os dramaturgos escolhessem um personagem e trabalhassem na construção narrativa daquele texto. Após os textos prontos, os atores trabalharam em um método de interpretação sobre tensões musculares e dinâmicas corporais. Além disso, cada personagem tinha uma narrativa que se desdobrava em outras mídias como jogos, blogs, roteiro audiovisual, desenhos e etc. O processo de criação do espetáculo durou um ano e foi bem recebido pela capital pernambucana.

Aqui podemos comparar que os dois processos se assemelham, mas o tempo de preparo foi outro, além do que os atores e dramaturgos estavam habituados com a temática proposta, o que rendeu um trabalho mais consistente. Desta forma, percebo uma persistência do coordenador em insistir em levar o projeto à frente. É nítido que na primeira etapa os atores não entenderam a proposta e isto dificultou todo o processo. Cremos que se todos tivessem encarado esse acontecimento como uma falha grave, o coordenador e os grupos poderiam ter tido uma postura diferente e prorrogar o cronograma, além de fazer um estudo sobre a inserção do melodrama na ficção científica e, somente assim, construir o enredo da série.

Através do estudo que fizemos, pudemos concluir o quanto rico é o universo e o quão pouco foi explorado, sobretudo por se tratar de uma obra genuinamente brasileira e que

poderia retratar inúmeras situações e trazer uma reflexão sobre o funcionamento político e social do nosso país. Acredito que o universo ficcional criado pelos grupos apresenta excelentes ideias, porém a observar criticamente o processo percebo que para reescrever *Stufana* faz-se necessário uma equipe coesa e que tenha intimidade com o tema. Deste modo, é importante relatar que dentro do processo de escrita dessa dissertação, assim como a entrevistas realizadas por mim, houve interesse, por parte de Luiz Felipe Botelho e Elton Rodrigues, em voltar a escrever a série. Assim, apenas os dois roteiristas e eu continuaremos na escrita da narrativa, visto que os outros não se interessaram.

A presente pesquisa tentou trazer um olhar sobre a narrativa a fim de contextualizar a referida série, assim como refletir em cima das suas dificuldades em produzir uma obra de ficção científica. Desta forma, o estudo tem a função de abrir caminhos para um estudo de FC dentro das artes cênicas, uma vez que não se encontra nenhuma reflexão teórica sobre o gênero dentro dessa área de concentração.

De forma a ampliar o meu estudo de ficção científica em uma pesquisa de doutoramento, pretendo investigar os textos de teatro, produzidos no Brasil, que abordem o gênero, com o intuito de esboçar um painel das publicações e encenações já realizadas no país, bem como a seleção e análise de alguns textos a fim de identificar as estratégias de construção desse tipo de texto dramático.

REFERÊNCIAS

AERAPHE, GUTO. *Websérie: criação e desenvolvimento*. Belo Horizonte, Guto Aeraphe, 2013.

ALLEN, David. *No mundo da ficção científica*. Tradução Antonio Alexandre Faccioli e Gregório Pelegi Toloy. São Paulo: Summus Editorial, 1974.

ALMINO, João. *O mito de Brasília e a literatura*. São Paulo: Estudos avançados vol.12, nº59, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142007000100024&script=sci_arttext. Acesso em: 10 de outubro de 2013.

ANDRADE, Márcio. *Entrevista concedida ao autor*. Recife, 11 de outubro de junho de 2013.

ASIMOV, Isaac. *No mundo da ficção científica*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

BACON, Francis. *Nova organum ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

BELLI, Roberto C. *Ficção científica: um gênero para a ciência*. Blumenau: Edifurb, 2012.

BOTELHO, Luiz Felipe. *O que é?* Recife, 07 de julho de 2008. Disponível em: <http://fronteiradaslinguagens.blogspot.com.br/2008/07/o-que.html>. Acesso em: 25 de janeiro de 2013.

_____. *Sobre o coordenador do curso*. Recife, 06 de julho de 2008. Disponível em: <http://fronteiradaslinguagens.blogspot.com.br/2008/07/sobre-o-coordenador-do-curso.html>. Acesso em: 25 de janeiro de 2013.

_____. *O Dramático em Tópicos*. Recife, 23 de julho de 2009. Disponível em: <http://fronteiradaslinguagens.blogspot.com.br/2009/07/o-dramatico-em-topicos.html>. Acesso em: 25 de janeiro de 2013.

_____. *O século XIX e os limites do olhar*. Recife, 05 de agosto de 2009. Disponível em: <http://fronteiradaslinguagens.blogspot.com.br/2009/08/o-seculo-xix-e-os-limites-do-olhar.html>. Acesso em: 25 de janeiro de 2013.

_____. *Por que Stufana?* Recife, 02 de setembro de 2009. Disponível em: <http://fronteiradaslinguagens.blogspot.com.br/2009/09/por-que-stufana.html>. Acesso em: 25 de janeiro de 2013.

_____. *A entrevista 2 – Ajustes finais*. Recife, 11 de setembro de 2009. Disponível em: <http://fronteiradaslinguagens.blogspot.com.br/2009/09/entrevista-2-ajustes-finais.html>. Acesso em: 25 de janeiro de 2013.

_____. *Avan (Janaína Gomes)*. Recife, 25 de setembro de 2009. Disponível em: <http://fronteiradaslinguagens.blogspot.com.br/2009/09/avan-janaina-gomes.html>. Acesso em: 25 de janeiro de 2013.

_____. *Cora Coralina (Samanta Queiroz)*. _Recife, 25 de setembro de 2009. Disponível em: <http://fronteiradaslinguagens.blogspot.com.br/2009/09/cora-coralina-samanta-queiroz.html>. Acesso em: 25 de janeiro de 2013.

_____. *Stufana*. Recife, 30 de agosto de 2009. Disponível em: <http://fronteiradaslinguagens.blogspot.com.br/2009/08/stufana.html>. Acesso em: 25 de janeiro de 2013.

_____. *Grupos de estudo: “instruções de uso”*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2009.

_____. *Sobre o projeto telateatro*. In: Coleção Teatro, volume dois, DVD um. [documentário]. *Produção de ÁGATA tecnologia digital, direção de Luiz Felipe Botelho*. Recife: FUNDAJ, 2012. DVD, 4 min. Cor. Som.

_____. *Documentário na fronteira das linguagens*. In: Coleção Teatro, volume dois, DVD um [documentário]. *Produção de ÁGATA tecnologia digital, direção de Luiz Felipe Botelho*. Recife: FUNDAJ, 2012. DVD, 35 min. Cor. Som.

_____. *Entrevista concedida ao autor*. Recife, 11 de outubro de junho de 2013.

BRANCO, Marcello Simão. *Uma breve história do clube de leitores de ficção científica*. Disponível em: <http://clfc.com.br/quem-somos>. Acesso em: 25 de janeiro de 2013.

BOZZETTO, Roger. *La science-fiction*. Paris: Armand Colin, 2007.

CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CAMPANELLA, Tommaso. *A cidade do sol*. São Paulo: Atena Editora, 1960.

CARDOSO, Ciro Flamarion. *A ficção científica, imaginário do século XX: uma introdução ao gênero*. Niterói: Vício de Leitura, 1998.

CARNEIRO, André. *Introdução ao estudo da “Science-Fiction”*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1968.

CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica e teatro: uma curta introdução*. São Paulo, Revista Crop, 2010. Disponível em:

200.144.182.130/revistacrop/.../v07a19_Fico_Cientfica_e_Teatro.pdf. Acesso em: 17/06/2012.

CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

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

CONCEIÇÃO, Silvio José. *Cidades 'italianas' ou a complex(c)idade em Italo Calvino*. Vitruvius, ano 5, 2005. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.060/462>. Acesso em: 10 de outubro de 2013.

CUNHA, Fausto. A ficção científica no Brasil: um planeta quase desabitado. In: ALLEN, L. David. *No mundo da ficção científica*. São Paulo: Summus editorial, 1974.

ECO, Umberto. Os mundos da ficção científica. In: _____ *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ESPACE POUR LA VIE MONTRÉAL. *Missão Biodôme*. [s.a.] Disponível em: <http://espacepouurlavie.ca/propos-du-biodome>. Acesso em: 25 de janeiro de 2013.

EXPOSICIÓN BRASÍLIA 50 AÑOS, medio siglo de la capital brasileña. Disponível em: <http://www.brasilia50.info/es/index.php>. Acesso em: 10 de outubro de 2013.

FERRACINI, Renato. *Café com queijo*. São Paulo: Hucitec, 2005.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIKER, Raul. *Ficção científica: ficção, ciência ou épica de uma época?* Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.

GINWAY, M. Elizabeth. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*. São Paulo: Devir, 2005.

_____ (org.). *O gênero ficção científica no contexto brasileiro - um modelo para analisar a ficção científica do Terceiro Mundo: o caso do Brasil*. In: *Visão Alienígena: ensaios sobre ficção científica brasileira*. São Paulo: Devir, 2010.

GOMES, Emerson Ferreira; PIASSI, Luís Paulo de Carvalho. *No mundo da lua: utilizando a semiótica para analisar visões sobre a astronomia e a natureza em canções da música popular brasileira e suas possibilidades didáticas*. Rio de Janeiro: Ensino, Saúde e Ambiente – V5 (2), 2012. Disponível em: <http://www.ensinosaudeambiente.uff.br/index.php/ensinosaudeambiente/index>. Acesso em 11 de dezembro de 2013.

GOMES, Janaína. *Entrevista concedida ao autor*. Recife, 30 de setembro de 2013.

JAMESON, Fredric. *Archeologies of the future*. New York: Verso, 2005.

JAPIASSU, Eduardo. *Entrevista concedida ao autor*. Recife, 03 de outubro de 2013.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. Tradução Suzana Alexandria. 2ª edição. São Paulo: Aleph, 2009.

JUNIOR, Octavio Carvalho Aragão. *Visões do futuro do pretérito: a ficção científica nos quadrinhos brasileiros no século 20*. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação da UFRJ, 2012.

MARUCCI, Quelciane Ferreira; NOLASCO, Edgar César. *As portas do magma: a literatura de ficção científica brasileira na tela do computador*. São Paulo, I Encontro do Grupo de Estudos Interdisciplinares de Literatura e Teoria Literária – MÖEBIUS, 2011. Disponível em: <http://www.ufvjm.edu.br/site/moebius/files/2011/04/Quelciane-Marucci-e-Edgar-Nolasco.pdf>. Acesso em: 25 de janeiro de 2013.

MIRANDA, Ana Carolina. *Entrevista concedida ao autor*. Recife, 01 de outubro de 2013.

MORUS, Tomás. *A utopia ou o tratado da melhor forma de governo*. Porto Alegre, L&PM, 2011.

HUPPES, Ivette. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.

MUNIZ, Kyara. *Documentário na fronteira das linguagens*. In: Coleção Teatro, volume dois, DVD um [documentário]. *Produção de ÁGATA tecnologia digital, direção de Luiz Felipe Botelho*. Recife: FUNDAJ, 2012. DVD, 35 min. Cor. Som.

OLIVEIRA, Igor Silva; JATENE, Iris de Araújo. *Telenovela e Ficção Científica: máquinas e ETs nas novelas das sete*. Juiz de Fora, Laboratório de Estudos de Ficção Científica Audiovisual, 2011. Disponível em: <http://www.ufjf.br/lefcav/2011/06/07/telenovela-e-ficcao-cientifica-maquinas-e-ets-nas-novelas-das-sete/>. Acesso 17/06/2012.

OTERO, Léo Godoy. *Introdução a uma história de ficção científica*. São Paulo: Lua Nova, 1987.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Ed. Moderna, 2012.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEREIRA, Fabiana da Câmara Gonçalves. *Fantástica margem: o cânone e a ficção científica brasileira*. Dissertação de mestrado em Estudos da Literatura: Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2005.

PINTO, Sandra Mônica Martins Reis. *Ficção científica, direito e ética*. Porto, 2003. Disponível em: www.egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/anexos/6500-6499-1-PB.pdf. Acesso em 18/07/2013.

QUEIROZ, Samantha. *Entrevista concedida ao autor*. Recife, 08 de outubro de 2013.

RABKIN, Eric. *The Fantastic in literature*. Princeton: Princeton Un, Press, 1977.

_____. *Science Fiction: the literature of the technological imagination*. Princeton: The teacher company, 1998.

RODRIGUES, Elton. *Entrevista concedida ao autor*. Recife, 05 de outubro de 2013.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SCHOEREDER, Gilberto. *Ficção científica*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

SCOLARI, Carlos A. *Transmedia storytelling: más allá de la ficción*. 2009. Disponível em: <http://hipermediaciones.com/2011/04/10/transmedia-storytelling-mas-alla-de-la-ficcion/>. Acesso 17/06/2012.

SILVA, Alexander Meireles da. *O admirável mundo novo da república velha: o nascimento da ficção científica brasileira*. São Paulo: Revista Eutomia, ano I, n°2, 2005.

SODRÉ, Muniz. *A ficção do tempo: análise da narrativa de science-fiction*. Petrópolis: Vozes, 1973.

SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. *Notas para uma história crítica da ficção científica no cinema brasileiro*. Bauru, XV Encontro da Compós, 2006. Disponível em: http://www.eca.usp.br/caligrama/n_5/AlfredoSuppia.pdf . Acesso 17/06/2012.

SUVIN, Darko. *On What Is and Is Not an SF Narration; With a List of 101 Victorian Books That Should Be Excluded From SF Bibliographies*. Science Fiction Studies, 1978. Disponível em: <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/14/suvin14art.htm>. Acesso em: 12 de dezembro de 2013.

TAVARES, Bráulio. *O que é ficção científica*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TORRES, Amanda. *Entrevista concedida ao autor*. Recife, 04 de outubro de 2013.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIANA, Gabriela. *Webséries brasileiras fazem sucesso no Youtube*. Techtudo, 2012. Disponível em: <http://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2012/06/webseries-brasileiras-fazem-sucesso-no-youtube.html>. Acesso em: 12 de dezembro de 2013.

WEBSERIE. Disponível em: http://palcoetv.com.br/internas/sS_webseries.php. Acesso em: 02 de abril de 2013.

WORCMAN, Nira. *Paraíso perdido no Arizona*. Superinteressante, 1992, nº. 1, ano 5. Disponível em: <http://super.abril.com.br/ciencia/grande-cupula-vidro-paraiso-perdido-arizona-440136.shtml> Acesso em: 10 de outubro de 2013.

ANEXOS

ANEXO I – Gestos psicológicos

1. Assim (Eduardo Japiassú): "Admiro nosso líder *Amadheu* e quero seguir os passos dele. Sinto-me bem reunindo pessoas, conversando, cantando, debatendo sobre a vida. Tenho um lema, que é "Senhor meu Deus, Mãe Natureza, entrego, confio, aceito e agradeço". Acredito que só o corpo envelhece: a alma se engrandece".

Gesto psicológico de Eduardo Japiassú.



Fonte: <http://fronteiradaslinguagens.blogspot.com.br/2009/09/assim-eduardo-japiassu.html>. Acesso em 11 de junho de 2013.

2. Ava (Sofia Abreu): "Fui uma das primeiras a sair de *Stufana*. Estava ansiosa para ver o mar, que eu só conhecia de fotografias. Pena que eu não suportei passar mais de meia hora longe da cidade onde nasci. Ninguém soube explicar exatamente o que aconteceu comigo. Amo mais os lugares do que as pessoas. Procuo algo que não sei o que é".

Gesto psicológico de Sofia Abreu.



Fonte: <http://fronteiradaslinguagens.blogspot.com.br/2009/09/ava-sofia-abreu.html> Acesso em 11 de junho de 2013.

3. Avento (Ana Dulce Pacheco): "Sou jovem e mulher. Falo pouco, mas me relaciono bem com as pessoas. Tenho minha verdade e aceito que os outros tenham as deles. Sou temperamental. Tanto posso espalhar fogo e causar grandes queimadas como posso amenizar e curar grandes dores".

Gesto psicológico de Ana Dulce Pacheco.



Fonte: <http://fronteirasdaslinguagens.blogspot.com.br/2009/09/avento.html> Acesso em 11 de junho de 2013.

3. Céu (Regina Medeiros): "Tenho 21 anos. Sou filha única e moro com meus pais. Sou feliz, mas sempre quis sair de *Stufana* e conhecer outras pessoas e culturas. Estou gostando de estar aqui fora. Adoro o vento, o mar, as borboletas. Raramente perco a paciência. Sou leve, mas sou bem forte. Amo o silêncio e tento ouvir o que ele diz".

Gesto psicológico de Regina Medeiros.



Fonte: <http://fronteirasdaslinguagens.blogspot.com.br/2009/09/ceu-regina-medeiros.html> Acesso em 11 de junho de 2013.

5. Latika (Hermínia Mendes): "Sigo meu coração. Sou forte, guerreira, audaciosa, meticulosa, de difícil convivência, ambígua, séria. Sei que sempre tenho razão, embora hoje não esteja sabendo quem sou nem de onde vim. Acordei num hospital, com um bebê do lado, que disseram ser meu".

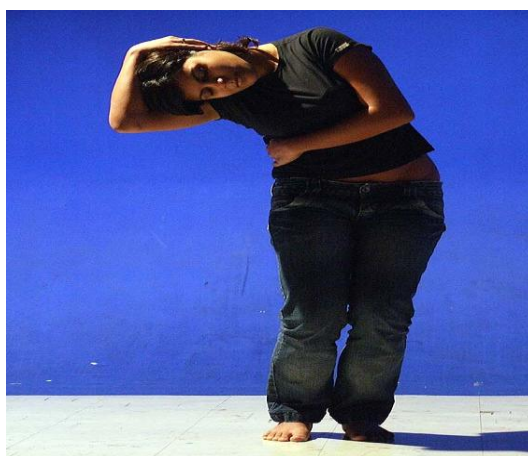
Gesto psicológico de Hermínia Mendes.



Fonte: <http://fronteiradaslinguagens.blogspot.com.br/2009/09/latika-herminia-mendes.html> Acesso em 11 de junho de 2013.

6. Minussi (Thai Cavalcanti): "Tenho 35 anos. Sou sentimental, isolada, tenho dois filhos (um com 10 anos e outro com 5). Um dia cheguei em casa e meus filhos haviam sido levados por alguém. Já procurei muito. Até agora, nada. Mantenho as esperanças. Mudei muito depois dessa perda".

Gesto psicológico de Thai Cavalcanti.



Fonte: <http://fronteiradaslinguagens.blogspot.com.br/2009/09/minussi-thai-cavalcanti.html> Acesso em 11 de junho de 2013.

7. Lonus (Kleber Lourenço): "Sou um homem firme, de poucos gestos e muitas ações. Individualista, egoísta, competitivo, atleta campeão filho de atleta campeão. Meu lema é

“lutar para ganhar”. A perda da força física e a possibilidade da Morte me assustam. Prefiro nem pensar nisso. A vida urge, o tempo corre”.

Gesto psicológico de Kleber Lourenço.



Fonte: <http://fronteirasdaslinguagens.blogspot.com.br/2009/09/lonus-kleber-lourenco.html> Acesso em 11 de junho de 2013.

ANEXO II – Roteiros

STUFANA

Onze noves fora (I e II)

Episódio de abertura da websérie Stufana.

Roteiro de Luiz Felipe Botelho

PERSONAGENS:

| | | |
|--------------------------|----------------|----------------------------|
| <i>LATIKA</i> | <i>KHASSIM</i> | <i>KAROL</i> |
| <i>MINUSSI</i> | <i>VIDA</i> | <i>SOL (a primogênita)</i> |
| <i>HANNAH (a caçula)</i> | <i>AVA</i> | <i>AVENTO</i> |
| <i>CÉU</i> | <i>ÁVANA</i> | <i>MARANA</i> |

Paisagem natural, sem qualquer vestígio humano. Do meio da vegetação saem nove pessoas, sete adultos e duas crianças. Carregam mochilas. Param por alguns instantes, olhando ao redor, fascinados, silenciosos. Uma das crianças, olhando para o céu, faz um comentário que quebra o silêncio: “como é grande!”. Todos se entreolham, trocando sorrisos cúmplices. Khassim percebe que Latika está contida e tenta fazê-la aproveitar mais o momento, sugerindo com gestos que ela respire fundo. Ela tenta, um pouco contrafeita. Minussi retoma a caminhada. Os demais pouco a pouco fazem o mesmo, afastando-se do imenso domo de Stufana, que pode ser visto no horizonte. Orientam-se usando pequenos aparelhos. Khassim nota dispersão em Latika:

KHASSIM – Latika?

Latika não escuta.

KHASSIM – Latika?

Latika olha para ele.

KHASSIM – Saímos.

LATIKA – O que?

KHASSIM – Estamos do lado de fora.

LATIKA – É.

KHASSIM – Olha só, ali, já viu que paisagem?

LATIKA – Vi.

KHASSIM – Não parece...

Latika faz que não ouviu nada e se afasta. Khassim sorri.

CRIANÇA 1 – Por que deixam o sol ficar tão quente?

CRIANÇA 2 – Aqui não tem como controlar o sol.

CRIANÇA 1 – Podia ter.

CRIANÇA 2 – É, mas ainda não tem.

Khassim continua a observar Latika. Aproxima-se dela outra vez.

KHASSIM – *(Para Latika)* Descruze esses braços. Vai ficar tensa.

LATIKA – Khassim, por que essa preocupação comigo?

KHASSIM – Por que você não está aproveitando nada. Esse é um instante único na vida, Latika. Seria bom se você não perdesse a oportunidade.

LATIKA – *(Abre um sorriso triste)* Estou aproveitando como posso.

Khassim retribui o sorriso. Seguem caminho.

CRIANÇA 1 – Tem um cheiro esquisito nesse ar daqui.

CRIANÇA 2 – Não é muito forte.

CRIANÇA 1 – Mas está aí. Consegue sentir?

CRIANÇA 2 – Consigo. Produtos químicos.

CRIANÇA 1 – Também notei. Monóxido de carbono... chumbo...

CRIANÇA 2 – Enxofre... metano...

CRIANÇA 1 – E o ar parece tão limpinho.

Marana encontra uma folha de papel presa num galho de árvore. Ela pega o papel. Céu e Vida percebem e se aproximam.

MARANA – Lixo.

VIDA – Aqui? Tão longe de tudo.

CÉU – Deve ser o vento que traz.

Marana se interessa pelo que encontra no papel.

MARANA – Não é lixo.

VIDA – O que é que tem escrito?

MARANA – Um poema. *(Estende o papel para Céu.)*

CÉU – Leia pra gente.

Marana lê, e a medida em que o faz, os outros ficam atentos, escutando.

MARANA – “Não sei se a vida é curta ou longa demais pra nós, mas sei que nada do que vivemos tem sentido se não tocamos o coração das pessoas. Muitas vezes basta ser colo que acolhe, braço que envolve, palavra que conforta, silêncio que respeita, alegria que contagia, lágrima que corre, olhar que acaricia, desejo que sacia, amor que promove. E isso não é coisa de outro mundo. É o que dá sentido à vida. É o que faz com que ela não seja nem curta, nem longa demais, mas que seja intensa, verdadeira, pura, enquanto durar”. Cora Coralina.

CÉU – Lindo.

VIDA – Um presente que o vento trouxe. *(Sorri, afastando-se)*

Marana muda para uma expressão de desencanto. Amassa o papel segurando-o com firmeza na mão. Acelera o passo, afastando-se. Os demais apenas trocam olhares. Marana pega o papel e devagar, com cuidado, desmancha a bolinha em que ele havia se transformado. Estica-o, com a mão, como se fizesse um carinho. Céu se aproxima.

CÉU – Posso caminhar com você?

Marana acena que sim. Caminham por alguns instantes e Marana dá o papel para Céu.

MARANA – Fique.

CÉU – Obrigada.

O grupo segue o caminho. À noitinha, estão reunidos ao redor de uma pequena fogueira. Ávana está pensativa. Céu está a seu lado.

ÁVANA – Não me sinto nada bem.

CÉU – Está doente?

ÁVANA – Não, o corpo está perfeito. É que eu pensei que fosse ficar mais feliz quando estivesse aqui fora. Mas, não. Estou inquieta, não sei, como se fosse algum pressentimento.

CÉU – Pode ser. Aparece alguma imagem?

ÁVANA – Nada. Somente o incômodo, aqui. *(Toca o peito)*

CÉU – Olha, Ávana, pode ser estresse.

ÁVANA – Não pensei nisso.

CÉU – Esta situação que a gente está vivendo, não é fácil. Tenho certeza de que, assim que passar o estresse desses primeiros dias, você vai melhorar.

ÁVANA – Tomara. Estamos entrando no mundo do estresse, esqueceu? E nem chegamos nas cidades, ainda.

CÉU – Do que você tem medo, Ávana?

ÁVANA – De não conseguir me controlar, de machucar alguém.

CÉU – Está bem. *(Sorrindo)* Me convença de que aqueles dezoito meses de treinamento não serviram de nada.

Ávana sorri.

CÉU – Pois, relaxe, viu? Se ficar descontrolada eu dou um jeito em você.

As duas riem. Mais adiante Minussi observa as filhas dormindo.

MINUSSI – *(Para Vida)* Elas parecem tão indefesas.

VIDA – Acho que toda mãe se sente assim quando olha para suas crianças. Os anos passam e a impressão continua, como se elas nunca ficassem prontas.

MINUSSI – São muito jovens. A mais velha nem fez sete anos.

VIDA – Elas são diferentes. Você sabe.

MINUSSI – Sei que elas estão preparadas. Meu receio é com este mundo e tudo o que ele traz de inesperado. Uma coisa é aprender sobre ele nos livros, nas transmissões. Outra coisa é viver aqui.

Khassim e Latika conversam, olhando o céu.

LATIKA – É lindo.

KHASSIM – Até que enfim você gosta de alguma coisa aqui de fora.

LATIKA – Quem disse que eu não estava gostando das coisas daqui de fora?

KHASSIM – Sua indiferença. Passou o dia que parecia que estava andando nos corredores da universidade.

LATIKA – *(Olha para ele e volta a olhar o céu)* Que implicância, Khassim.

KHASSIM – É euforia, Latika! Isto aqui é tudo o que eu sonhei e muito mais.

LATIKA – Sim, mas isso é você quem está sentindo. Desde que saímos de Stufana que você fica me monitorando, dizendo o que tenho que fazer, como devo me relacionar com a paisagem, com meu corpo. Não está achando isso demais, não?

KHASSIM – Ah, você não entendeu?

LATIKA – Não entendi, não. Tente explicar.

KHASSIM – É simples. *(Irônico)* Se estou muito feliz, a felicidade transborda e aí eu fico querendo dividir isso com quem está por perto.

LATIKA – Aí veio dividir comigo. Por que não foi dividir com os outros.

KHASSIM – Dividi. Abracei, troquei sorrisos. Até dei um beijo em Marana, que estava toda sem graça.

LATIKA – Então vamos acertar uma coisa: não se preocupe comigo. Me deixe ficar do jeito que eu estiver. Está certo?

KHASSIM – Mesmo se esse medo não passar?

LATIKA – Eu não estou com medo, ouviu?

KHASSIM – Todo mundo ouviu. Medo acaba com o humor da gente, não é?

Latika fica “passada”, como se tivesse sido flagrada fazendo alguma bobagem.

LATIKA – Não é exatamente medo.

KHASSIM – Bom, se não é medo, talvez seja pavor, terror... ou será pânico?

Pausa

LATIKA – *(Sorrindo, envergonhada)* Você notou desde quando?

KHASSIM – Desde que saímos. Bem que eu disfarcei, tentei fazer você desabafar, mas não teve jeito. Quanto mais eu lhe provocava, mais você ficava emburrada.

Latika esconde o rosto.

LATIKA - Não imaginei que eu ia ficar desse jeito, Khassim.

KHASSIM - Com medo ou com vergonha de ter medo?

LATIKA - As duas coisas. Tudo. Devo estar parecendo uma pirralhinha implicante, não é?

KHASSIM – Bom, isso aí já é uma coisa que não é de hoje.

Latika olha para Khassim como se fosse reagir mal, mas se dá conta da brincadeira do amigo e abre um grande sorriso. Ávana, que até então acompanhava sorridente a brincadeira entre Khassim e Latika, olha para Marana, que chora discretamente. Ávana levanta-se de onde estava e aproxima-se de Minussi.

ÁVANA – Marana está chorando.

MINUSSI – Onde ela está?

ÁVANA – Ali.

Minussi olha.

ÁVANA – Ela precisa de um abraço. Eu ia dar, mas ela precisa de um abraço de mãe.

Minussi olha para Vida.

VIDA – Vá, Minussi. Eu fico com elas.

Minussi e Ávana se afastam. A Criança 2 abre os olhos e fala com Vida.

CRIANÇA 2 – Eu ouvi sua conversa com mamãe.

VIDA – Notei.

CRIANÇA 2 – Ela vai ficar com muita raiva de você.

VIDA – Não vai ser por muito tempo.

CRIANÇA 2 – Vai parecer uma eternidade.

VIDA – Eu vou dar conta.

CRIANÇA 2 – Não gosto de ver sofrimento.

VIDA – Você sabe que é passageiro.

CRIANÇA 2 – Sei.

VIDA – Devia dormir.

CRIANÇA 2 – Não consigo. Fico pensando no que vai acontecer.

VIDA – Me dê sua mão. E agora feche os olhos. *(Começa a cantar uma música de ninar)*
Senhora Dona Sancha / descubra o seu rosto / o seu rosto é de prata / quero ver a sua cara /
Que anjos são esses que andam por aí / É de noite e é de dia / Padre Nosso Ave Maria /
Somos filhas do rei e netas da rainha / O seu rei mandou dizer / Que escolhesse uma pedrinha.

Criança 1 fecha os olhos. Silêncio. Num outro lugar, perto dali, Minussi senta ao lado de Marana.

MARANA – Minussi.

Olham-se por alguns instantes. Minussi abre os braços. Marana se aconchega em Minussi e chora. Ávana e Céu observam. Marana mostra uma foto de Lonus.

MINUSSI – Lonus. Gosto dele. Há quanto tempo vocês estavam juntos?

MARANA – Cinco anos. Íamos nos casar aqui fora. Ele desistiu de repente, poucas horas antes de sairmos de Stufana.

MINUSSI – Ele disse porque?

MARANA – Não. Mas eu soube que ele teve uma visão.

MINUSSI – E o que foi que ele viu?

MARANA – Não disse. Nem a mim nem a ninguém. Mas foi alguma coisa que o deixou muito perturbado, senão ele estaria aqui, comigo.

MINUSSI – Sinto muito, Marana.

MARANA – Ele recusou a se despedir de mim.

Silêncio.

MARANA – Me olhou de longe com uma expressão de raiva. Não me explicou nada. Amadheu estava junto de mim. Perguntou se eu queria desistir também. Eu disse que não. Por que desistiria? Não tive nenhuma visão. E continuo com muita vontade de conhecer este mundo.

Minussi e Marana ficam em silêncio sob o céu estrelado. No dia seguinte o grupo chega no local da separação. Khassim usa um pequeno objeto para localizar uma determinada área no chão. Khassim, Ávana e Latika pegam pequenas pás e cavam até expor o pacote que estava enterrado. Khassim pega o pacote e o abre. Ali há um notebook e uma caixa fechada.

ÁVANA – Um notebook.

MINUSSI – Laptop.

CÉU – Computador portátil.

KHASSIM – Portátil em termos... pesa uns três quilos.

Khassim liga o aparelho e coloca o amplidelta sobre o notebook. Ava e Avento aparecem na tela. Todos comemoram.

AVA – Olá, vocês!

AVENTO – Como estão todos?

ÁVANA – Estamos ótimos. E vocês?

MINUSSI – Estão bem?

CÉU – Já conheceram muitas pessoas?

AVA – Estamos bem, sim. Já temos uma casa e fizemos alguns amigos.

LATIKA – E a Escola de Artes?

AVENTO – Já me inscrevi. Só falta aguardar a seleção.

AVA – Olha, não vamos poder conversar mais. Precisamos passar as instruções.

As duas crianças se atravessam entre Khassim e o notebook.

CRIANÇA 2 – Eu quero mandar um beijo para elas.

CRIANÇA 1 – Eu também quero.

MINUSSI – Calma, vocês duas.

Crianças mandam beijos. As duas retribuem, trocando olhares cúmplices. As crianças saem do colo de Khassim.

CRIANÇA 2 – (Para Avento) Podem passar as instruções, agora.

AVENTO – Na caixa maior tem os cadernos codificados com indicações específicas para cada um de vocês e o dinheiro para os primeiros dias.

Marana abre a caixa maior, repassa os cadernos para Céu distribuir enquanto ela mesma entrega os montantes de dinheiro para os demais.

AVA – Esse dinheiro é suficiente para viajar até as cidades e garantir hospedagem. Depois vocês poderão conseguir mais, conforme foi ensinado no treinamento.

VIDA – Ava. Uma pergunta.

AVA – Sim.

VIDA – Quando nós aqui vamos poder nos encontrar novamente?

Ava e Avento se olham.

AVENTO – Não sabemos. Vai depender de como tudo se organize. A recomendação é de que, no primeiro ano, vocês evitem qualquer contato com o pessoal do grupo. Se precisarem de alguma coisa, a comunicação deve ser feita diretamente comigo ou com Ava.

AVA – Na caixa menor tem um amplidelta para cada um de vocês, do mesmo tipo que Khassim está usando neste notebook. Calibramos esses amplideltas para que possam acessar as frequências do planeta inteiro. Assim, quando vocês precisarem falar conosco, é só usá-los para fazer a conexão através de qualquer computador.

AVENTO – E muito cuidado quando forem fazer o acesso. Eles devem acreditar que simplesmente estamos conectando com a rede deles. Não deixem que percebam o que estão fazendo.

CRIANÇA 1 – Eles vão poder monitorar nossas transmissões?

CRIANÇA 2 – Eles não sabem operar na faixa quântica.

AVA – Cuidado absoluto com seus amplideltas. É a única coisa que pode revelar que nós não viemos deste lugar.

ÁVANA – E este aparelho? Vai ficar com quem?

AVENTO – Vamos sortear agora. *(Pega um punhado de papeizinhos e oferecer a Ava)*
Escolha um, Ava.

Ava escolhe e desdobra o papel.

AVA – Khassim.

AVENTO – *(Para Khassim)* O processador fica com você.

AVA – Até breve, pessoal.

AVENTO – Fiquem bem.

AVA – Boa sorte pra vocês todos!

TODOS – *(Intercalados, evitar o “coral”)* Adeus. Boa sorte. Até breve. Beijo.

A tela do notebook escurece. Olham-se. Sobe som. Todos abraçam-se. Lágrimas. Sorrisos. Despedida. Vemos cada grupo indo numa direção.

Fim do episódio

STUFANA

Episódio Ávana e Céu (I e II)

Roteiro de Diego Albuck e Ruy Aguiar.

PERSONAGENS:

| | | | |
|------------------------------|----------------------------|------------------|---------------|
| <i>CÉU</i> | <i>ÁVANA</i> | <i>SALETE</i> | <i>MIRTES</i> |
| <i>MOTORISTA DO CAMINHÃO</i> | <i>LILA</i> | <i>MOTORISTA</i> | |
| | <i>MULHER DO MOTORISTA</i> | | |

Cena 1 – BR/Dia

Céu e Ávana estão correndo para pegar o ônibus. Elas não conseguem alcançar. Ainda observam ele partindo ao longe. Olham-se como se dissessem uma para a outra: “E agora?”

Cena 2 – BR /Dia

Elas estão pedindo carona numa BR totalmente inabitada. Não passam carros. Ávana fica nervosa. Céu tenta acalmá-la, demonstrando mais uma vez para o espectador que sabe mais do que aparenta. Enquanto isso, aparece um pequeno caminhão ao longe. Elas avistam. Acenam e o caminhão para. Elas conversam com o motorista como se tivessem indicando o lugar para onde querem ir. O caminhoneiro faz um sinal de aceitação e as duas sobem na boleia do caminhão.

Cena 3 - Boleia do Caminhão/Cair da tarde

Enquanto o caminhão está andando. Céu está lendo um livro e Ávana está dormindo. Ávana está se mexendo muito. Ela parece não gostar do sonho que está tendo. Céu para um pouco a leitura do livro e observa, com seriedade, a amiga.

Cena 4 – Sonho de Ávana (Casebre)

A cena acontece em 1959 em quarto bem humilde. Duas mulheres negras, mãe e filha, estão conversando. Uma tem 35 anos e a outra 20. A mais jovem é muito parecida com Ávana.

Salete – Por que você não pode me contar para onde está indo?

Mirtes (*para de arrumar as malas e olha nos olhos da mãe*) – Mãe, confie em mim. Vai dar tudo certo.

Salete – Quem vai cuidar de vocês?

Mirtes – Vou ser muito bem cuidada, mãe. Acredite.

Salete – Onde é, que nesse mundo, você vai ser bem cuidada, senão for aqui, Mirtes?

Mirtes – Aqui, mãe? Na miséria? Servindo de capacho p'r'os outros?

Salete – E que lugar é esse onde as coisas vão ser diferentes?

Barulho de Buzina. O caminhão dá uma freada brusca. Ávana acorda nervosa. Céu tenta consolá-la.

Cena 5 – Boleia do Caminhão/ Cair da tarde

Céu - O que foi isso?

Ávana – Sonho.

Ávana está intrigada com o sonho que teve. A viagem segue.

Cena 6 - Chegada no novo ponto de carona / Tarde

O caminhoneiro pára o carro.

Caminhoneiro – Moças?

Céu dá uma olhada para o caminhoneiro.

Caminhoneiro – Está bom aqui?

Ávana – Já chegamos?

Caminhoneiro – Vou pegar outra estrada lá na frente. Vocês vão ter que pegar outra carona pra chegar onde querem.

Ávana – (Chateada) Ah... entendi.

Descem do caminhão. Agradecem, acenam. Ficam novamente no meio de outro deserto. Vemos o caminhão adiante tomando outra estrada. Céu senta-se numa pedra na margem do asfalto. Inquieta e tensa, Ávana começa a olhar ao redor.

Céu – Calma.

Ávana – Está difícil. (Sorri)

Ávana percebe um casebre nas proximidades. Ela se aproxima. Céu percebe e a acompanha de uma certa distância.

Ávana – Eu já vi essa casa.

Céu – Viu onde? Você nunca esteve aqui.

Ávana – Estive. Não sei como, mas já estive. (Pausa, olha melhor) Eu já sonhei com esta casa.

Uma mulher com 80 anos, sorridente, abre a janela da casa e fala com Ávana.

Mulher – Boa tarde, minha filha.

Ávana – Boa tarde.

Mulher – Está perdida?

Ávana – *(Apontando para Céu)* Perdemos o ônibus e tivemos que vir de carona. Agora é só esperar que apareça algum carro.

Mulher – *Quer entrar um pouquinho? Tomar um pouco d'água?*

Olha para Céu.

Ávana – Vem.

Céu – Vá. Eu fico tomando conta da estrada. Se aparecer um carro eu lhe chamo.

A mulher abre a porta e Ávana entra. Lá dentro encontra o mesmo cenário do sonho que teve no caminhão.

Mulher – Fique a vontade, viu? Vou aqui pegar sua água.

Examina cada detalhe com um misto de desconforto e encantamento: móveis, teto, chão, tudo. Em seu rosto permanece uma interrogação. A mulher volta.

Mulher *(entregando a água a Ávana)* – Como é seu nome, minha filha.

Ávana – Ávana. E o de senhora?

Mulher – Salete. Mas o povo me chama de Lila.

Ávana bebe a água. Ela ouve a voz de Céu.

Céu – Olha a carona!

Ávana – *(Para Céu, que está fora da casa)* Já vou. *(Para Lila)* Tenho que ir.

Ávana entrega o copo à Lila, que lhe dá um abraço. Ávana recebe o abraço com carinho e uma sensação estranha.

Ávana – Obrigada, Dona Lila. Fique bem.

Lila – Boa viagem pra vocês. Apareça quando quiser.

Ávana sorri, mas fica um pouco intrigada com aquele final de frase. Sai. Céu está do lado de fora de um carro parado às margens da estrada. No carro está um casal. Ávana e Céu entram. Ávana está leve e feliz.

Ávana – Que mulher tão simpática.

Céu – Quem?

Ávana – A dona daquela casa.

Motorista – Que casa?

Ávana – Aquela, na beira da estrada.

Motorista – *(Bem divertido)* Isso é gozação, não é, moça?

(Ávana fica confusa)

Motorista – Aquela casa está abandonada. Faz cinco anos que não mora ninguém ali.

Mulher do motorista – Ui, fiquei toda arrepiada.

Ávana fica tão desconcertada que não fala nada. Olha para Céu.

Céu – (*Rindo*) Essa minha amiga adora essas brincadeiras. (*Cutuca a amiga, fazendo um discreto sinal pedindo calma*)

Ávana fica calada. Céu pega uma caneta e um papel na mochila. Escreve algo e entrega a Ávana. Ávana lê o papel, onde está escrito: “Está tudo bem. Temos muito o que conversar”. Ávana sorri para a amiga, dobra o bilhete e o guarda na roupa. O carro se afasta na longa estrada. Corta para Céu e Ávana chegando em um quarto de hotel simples, com duas camas, uma televisão, um rádio relógio. Entram examinando os detalhes do quarto. Colocam sobre uma pequena mesa um saco de pão e algumas frutas e uma garrafa com água. Céu vai ao banheiro enquanto Ávana senta na cama e olha pensativa para o bilhete que Céu havia lhe entregue no carro. Céu sai do banheiro.

Céu – (*Apontando para a porta do banheiro*) Vai?

(*Ávana mostra o bilhete para Céu e bate no colchão como se dissesse “sente aqui e vamos conversar”*)

Ávana – Tinha uma senhora naquela casa, não tinha?

Céu – Não vi ninguém. Vi uma casa abandonada, sem porta, sem janelas.

Ávana – Era uma casa simples, mas bem cuidada. Eu bati na porta. Uma senhora me atendeu. Entrei, ela me ofereceu água, me deu um abraço. Não foi alucinação.

Céu – Não é a primeira vez que isso acontece.

Ávana – Mas não dessa forma. Era tão real quanto eu e você, aqui.

Céu – Rose falou comigo na época do treinamento. Pediu que ficasse de olho em você, que ajudasse quando fosse necessário. Ela disse que isso ia ficar cada vez mais forte.

Ávana – Isso o que? De eu ficar vendo coisas que não existem?

Céu – Vendo coisas que **existem** e que a maioria das pessoas não percebe.

Ávana – Era mais simples quando pessoas apareciam do nada, assim, na minha frente. Ficavam caladas, me olhando, as vezes até sorriam e aí, de repente (*faz um gesto com as mãos*) – puf – desapareciam. Simplesmente sumiam.

(*Pausa climática, Ávana respira fundo.*)

Ávana – Eu **bebi** aquela água... aquela mulher me deu um abraço, eu senti o calor, o carinho... a roupa dela cheirava a fogo de lenha e alfazema... os quadros, os móveis da sala... (*Noutro tom, mais viva, lembrando*) O sonho! Ainda teve o sonho.

Céu – Aquele do caminhão?

Ávana – Isso. Lembra? Você perguntou.

Céu – Foi. Eu vi sua agonia.

Ávana – Era um sonho agoniado. Duas mulheres discutindo. Mãe e filha. Sabe onde elas estavam? Na sala daquela casa na beira da estrada. A mesma sala. Um lugar que eu nem conhecia. *(Fechando os olhos)* Se eu fechar os olhos eu posso até ver as duas, agora, nítidas, o rosto de cada uma, na minha frente... *(Ávana tem um sobressalto)*

Céu – Ávana?

Ávana – Três mulheres **negras**. Eu falei que eram negras? Não, eu não falei. Mas eram. Eram negras. As três. Quem serão essas mulheres?

Céu – Três? Não eram duas?

Ávana – Duas no sonho, uma na casa. Três mulheres. Negras... *(cai a ficha)* como eu. *(Lágrimas caem copiosamente)* Eu não conheço minha família de sangue. Sei tão pouco sobre o que existiu antes de mim. Minha avó morreu de parto logo depois de fecharem as portas de Stufana. Mamãe foi adotada... e meu passado também.

(Céu observa a amiga, em silêncio)

Ávana – O que mais Rose contou pra você?

Céu – Nada. Ela não tinha mais o que contar. A vivência é sua.

(Ávana ainda está atordoada. Céu segura a mão da amiga)

Céu – Está tudo bem. Deixe que essas visões digam de onde você veio. Deixe que elas falem de tudo o que você pode fazer por si mesma e por este mundo.

FIM DO EPISÓDIO!!!

STUFANA

Episódio Marana/Cora

Roteiro de Cleyton Cabral e Márcio Andrade.

PERSONAGENS:

MARANA CORA MULHER
CRIANÇA FUNCIONÁRIO DA INTEGRAÇÃO

Cora Coralina

Essa jovem se rebatizou ao sair de Stufana e conhecer a obra da poetisa. No mundo lá fora, odeia o vizinho, gosta de trânsito, caga nas calças e joga na rua para não sujar o banheiro. Tem poucos objetos. Gosta de comer o fígado dos gatos e de entupir os ratos com baratas mortas.

Indicações da personagem:

O que entendo como sendo a “loucura” que vai tomar conta de Marana pouco a pouco é um comportamento de criança (onde a auto-crítica não terá vez) que ela vai incorporar integralmente em vários momentos. Mas, como ela está só, algo de dentro dela virá para equilibrá-la. Ela não agirá com maldade, mentindo de propósito, mas fará tudo como uma brincadeira, espontaneamente. Por isso estará protegida mesmo quando se comportar de forma aparentemente insana – se for ameaçada, uma parte adulta (materna?) dela aflorará e “ambas” poderão até conversar.

Episódio 02

Fade In

01. INTERNA – INTEGRAÇÃO PE-15 – DESEMBARCANDO DO ÔNIBUS – DIA

A câmera está focalizada nos pés dos passageiros, sobe apenas para apresentar Marana, que caminha isolada das outras pessoas carregando uma mala de viagem de rodinhas. Uma criança cai no meio do hall. Volta-se para a criança, indo até ela. Agacha-se, ficando à mesma altura do olhar da criança. As duas entreolham-se. Criança sai, correndo. Marana levanta-se em seguida, com olhar e postura diferenciados. Pega sua mala e anda pelo terminal, olhando as pessoas.

02. INTERNA – INTEGRAÇÃO PE-15 - DIA

Marana vai em direção a um banco. Para em frente a ele. Deixa a mala no chão e senta-se. Encontra ao seu lado um livro de Cora Coralina. Pega-o. Acaricia sua capa e abre aleatoriamente numa página. Lê atentamente, sorrindo.

VOZ DE MARANA (OFF)

(dita até ser interrompida pela fala de Marana na cena 13)

Não sei... Se a vida é curta
Ou longa demais pra nós,
Mas sei que nada do que vivemos
Tem sentido, se não tocamos o coração das pessoas.

E isso não é coisa de outro mundo,
É o que dá sentido à vida.
É o que faz com que ela
Não seja nem curta,
Nem longa demais,
Mas que seja intensa,
Verdadeira, pura... Enquanto durar

03. INTERNA – INTEGRAÇÃO PE-15 – DIA

Marana fecha o livro, acaricia novamente a capa. Insert – Capa do livro. Levanta-se e caminha levando o livro e deixando a mala. Funcionário da Integração vê sua mala no chão, estranhando. Olha para os lados, procurando o dono. Como não o encontra, decide, então, levá-la ao setor de Achados e Perdidos.

04. INTERNA – INTEGRAÇÃO PE-15 – CATRACA DE SAÍDA - DIA

Marana sai da Integração. Olha pra trás. Sorri, em direção à catraca de saída.

05. INTERNA – INTEGRAÇÃO PE-15 – SETOR DE ACHADOS E PERDIDOS - DIA

A mala está um canto, junto com outras malas encontradas no saguão.

06. EXTERNA – RUA - DIA

Marana anda pela rua, observando ao redor.

07. INTERNA – INTEGRAÇÃO PE-15 – SETOR DE ACHADOS E PERDIDOS - DIA

Funcionário assiste tevê. Olha para a mala. Volta a se concentrar na tevê: pega um papel em outra mesa, telefone toca. Tira o telefone do gancho.

08. EXTERNA – PONTE - DIA

Marana anda pela ponte, observando o movimento das pessoas.

**09. INTERNA – INTEGRAÇÃO PE-15 – SETOR DE ACHADOS E PERDIDOS
- DIA**

Disca alguns números, mas para e observa a mala novamente. Olha para os lados e deixa o gancho no telefone. Vai até a mala, sentado na cadeira giratória.

10. EXTERNA – CASA DE MULHER – RUA - DIA

Marana passa em frente a uma casa. Para. Olha para as outras casas. Vai em direção à casa que tem a placa “Aluga-se Quartos para Moças”

11. EXTERNA – CASA DE MULHER – FACHADA - DIA

Marana fala com Mulher, que parece não compreender o que ela lhe diz. Mas convida-a para entrar. O contato com Marana fez com que a mulher confiasse plenamente nela, aparentemente sem motivo. Depois que Marana entra, olha em volta e fecha a porta.

**12. INTERNA – INTEGRAÇÃO PE-15 – SETOR DE ACHADOS E PERDIDOS
- DIA**

Pega a mala e leva até sua mesa. Abre o zíper. Em seguida, a “tampa” da mala. Demonstra estranhamento no seu olhar.

13. INTERNA – CASA DE MULHER – SALA - DIA

Cora senta-se na sala com a Mulher. Sua casa é confortável, traduzindo a simplicidade e a vivência daquela senhora de idade.

MARANA
(à mesa de cabeça baixa)
Cora Coralina.

MULHER
(servindo-lhe café, percebendo algo estranho)
Qual o seu nome?

CORA CORALINA
(hesita, sorri e diz novamente)
Cora Coralina

MULHER
(para com chaleira de café no ar. Abre um sorriso e fica desconcertada)
Você é bem jovem, menina Cora. Onde estão seus pais?

CORA CORALINA

(depois de uma mordida em uma torrada, ainda de boca cheia)
Essas torradas são bem gostosas. Você quem faz?

MULHER

Não. Encomendo todo dia na padaria da esquina. (pausa) Quando sobra, divido com os vizinhos.

(Silêncio)

MULHER

(levantando-se e indo em direção ao quarto) Seu quarto é este. (apontando para o criado-mudo) Ali tem lençol e travesseiro. O banheiro fica no fim do corredor. Às vezes, falta água. Mas você pode pegar no tonel.

CORA CORALINA

(voltando-se repentinamente para a mulher)
A senhora gosta de poesias?

MULHER

(como se lembrasse de uma poesia de Cora Coralina, diz naturalmente como se passasse uma receita)

"Faça doce com amor, com fruta, com o tacho de cobre no fogão de lenha. Nem muita água, nem muito açúcar, misture tudo isso com muita inteligência. Vá graduando no fogo, escorra a calda, apure essa calda, mais um bocadinho no fogo. Vá despejando as porções no prato ou travessa rasa, vá passando os pedaços de frutas cozidas em calda. Deixe esfriar. Levante a tampa. O doce está pronto! Sirva-o com amor e inteligência".

Cora Coralina. (pausa) Meu marido costumava ler pra mim.

CORA CORALINA

(maravilhada)
Não lê mais?

MULHER

(depois de descer uma lágrima de seus olhos)
Não existe mais.

CORA CORALINA

(pegando na mão da Mulher)
Ele tocou seu coração.

MULHER

(desconcertada)
Como?

CORA CORALINA

(olhando firmemente em seus olhos)
Ele viveu intensamente ao seu lado.

MULHER
(gaguejando)
Acho que sim... Não sei lhe...

CORA CORALINA
(interrompendo)
Senhora, sua vida teve sentido.

(Silêncio. Enquanto nenhuma palavra é dita, Cora olha em volta do ambiente, observando todo o sentimento que existe naquele lugar – saudade, amor. O tempo parece suspenso no momento em que ela passa os olhos pelas fotos antigas do casal em quadros, de seus filhos, um chapéu de abas etc)

MULHER
(nervosa)
Por que você está me dizendo essas coisas, menina?

CORA CORALINA
(tranqüila)
Como uma criança, as coisas podem se inverter e se avessar num piscar de olhos. (um pouco mais tensa) Mas quando ficamos mais velhos, queremos encontrar um sentido pra tudo. Mas é aí que está o sentido. (pausa, aproxima-se mais da mulher) Em sentir.

(Silêncio. Cora volta de algo parecido com um transe e olha, constrangida para Mulher)
Desculpe, senhora. Nem lhe conheço e invado sua privacidade desse jeito. (apontando para o quarto) Gosto da cor dessas paredes.

14. INTERNA – CASA DE MULHER – QUARTO - FIM DE TARDE

Cora revira-se na cama.

15. INTERNA – CASA DE MULHER – QUARTO - FIM DE TARDE

Cora acorda, levanta-se ansiosamente e sai.

16. INTERNA – CASA DE MULHER – BANHEIRO - FIM DE TARDE

Cora entra ansiosa no banheiro. Levanta-se a tampa do vaso.

Insert – Fezes no vaso sanitário

Fecha a tampa da privada e sai do banheiro.

17. INTERNA – CASA DE MULHER – BANHEIRO - FIM DE TARDE

Volta com um saquinho branco que enfia na mão. Abre a tampa da privada.

18. INTERNA – CASA DE MULHER – ÁREA DE SERVIÇO - FIM DE TARDE

Relaxada e vitoriosa, amarra uma fita verde.

19. EXTERNA – COLETA SELETIVA - TARDE

Cora sai com um saco branco na mão e vai até a coleta seletiva. Procura um específico e não encontra. Não encontra.

20. INTERNA – INTEGRAÇÃO PE-15 – SETOR DE ACHADOS E PERDIDOS - NOITE

Mala aberta sobre a mesa. Funcionários passam rapidamente em frente a ela, telefonando e mexendo em papéis, nervosos, ocultando do espectador o conteúdo da mala. Funcionário curioso abre a mala. Câmera se aproxima lentamente, revelando seu conteúdo: sacos brancos amarrados com fita verde. Close-up no funcionário com expressão de fedor.

21. EXTERNA – COLETA SELETIVA – DIA

Volta com uma lixeirinha com uma cor diferente dos outros coletores e um adesivo com o nome “fezes” e o símbolo de um cocô em espiral com uma mosquinha. E vai embora.

Fade Out

Créditos Finais

STUFANA

Episódio Minussi e Vida (I e II)

Roteiro de Elton Luiz, Giordano Castro e Onézia Lima.

PERSONAGENS:

| | | |
|----------------|--------------------------|----------------------------|
| <i>MINUSSI</i> | <i>VIDA</i> | <i>SOL (a primogênita)</i> |
| <i>KAROL</i> | <i>HANNAH (a caçula)</i> | <i>LEVY</i> |
| | <i>SENHORA</i> | |

CENA 1 – PRAÇA COM UM PARQUINHO PARA CRIANÇAS – EXT./DIA

MINUSSI está sentada em um banco, enquanto Hannah e Sol brincam no parquinho. Vida chega com um cacho de uvas e oferece a Minussi, que sorri e pega uma.

Atenção: Vida leva consigo o caderno verde, no qual ela aparecerá escrevendo, com destaque, em vários momentos do episódio.

VIDA

Legal aqui, né? Diferente; mas legal!

MINUSSI

Será que a gente se acostuma?

VIDA

As meninas já estão acostumadas, olha lá.

Minussi sorri.

VIDA

Lindas, né?...

Vida fica pensativa. Minussi percebe e, com um olhar, pergunta o que se passa com a amiga.

MINUSSI

O que foi?

VIDA

Eu não sou tão corajosa quanto você.

Minussi não desfaz o sorriso, mas faz uma expressão de quem pergunta “por quê?”.

VIDA

Vir pra cá com duas crianças, sem conhecer nada, sozinha.

MINUSSI

Mas eu não estou sozinha. Você não está comigo?

VIDA

(rindo, sem graça)

Você entendeu o que eu quis dizer. Sem o Karol. Você sabe que não precisava vir, não é?

MINUSSI

(suspirando e olhando para as filhas)

Precisava, sim.

VIDA

Não precisava, não. Levy sempre falou que se não quiséssemos, outros poderiam vir. Nós éramos voluntários.

MINUSSI

Não era um compromisso com Stufana, nem com Levy, mas com o Karol e com as meninas. Nós passamos os últimos anos sonhando com o mundo aqui fora, com o que poderíamos fazer.

VIDA

Mas a morte não muda as coisas?

As meninas chegam correndo e abraçam Vida.

HANNAH

Uva!!

SOL

Adooooooooo!!

MINUSSI

(rindo)

Já estão falando diferente!?

VIDA

(imitando)

Adooooooooo!

MINUSSI

Tenho que ir, meninas.

As meninas beijam a mãe.

MINUSSI

Cuidem-se.

Em seguida, Vida e Minussi se abraçam bem forte, como duas irmãs.

MINUSSI
(ainda abraçada)
Cuida delas, tá?

VIDA
Pode deixar!
(olha para as meninas)
A gente vai brincar de esconde-esconde!

Hannah e Sol comemoram.

CENA 2 – PARQUE, OUTRO LUGAR - EXT./DIA

Vida está encostada em uma árvore, com os olhos fechados, contando em voz alta.

VIDA
Trinta e um alerta e lá vou eu!

Vida se vira e não percebe um vulto masculino praticamente ao lado dela. Ela começa a procurar as crianças, olha atrás de uma árvore, dentro de uma moita, nos brinquedos. A cada instante o vulto parece mais próximo e ameaçador.

VIDA
(sorrindo)
Meninas, vou pegar vocês! Vou pegar vocês!

O vulto passa próximo de onde as crianças estão escondidas. Vemos a expressão de alegria das crianças e de Vida. Imagem escurece (fade in).

CENA 3 – CASA - INT./FIM DE TARDE

Minussi abre a porta sorrindo. Vida se levanta para falar com Minussi, mas esta passa direto, empolgada com o dia.

MINUSSI
Ah, Vida, não imagina como foi a entrevista. Tenho cada coisa para lhe contar.

Vida fica de pé, ainda sem saber exatamente o que fazer, esperando Minussi retornar.

MINUSSI
(Off) Amores!

Minussi volta com um copo d'água.

MINUSSI

(Bem leve) Cadê as meninas?

Vida senta-se tentando conter a própria apreensão. Minussi senta-se ao lado da amiga, preocupada.

MINUSSI

(acolhedora)

Vida? O que foi?

Minussi toca inadvertidamente em Vida e tem o vislumbre de uma memória da amiga.

CENA 4 – PARQUE, OUTRO LUGAR - EXT./DIA

Vemos a imagem de Vida brincando com as meninas e, de repente, assustando-se.

CENA 5 – CASA - INT./FIM DE TARDE

Minussi está sentada ao lado de Vida, que tira a sua mão, como se a protegesse. Vida levanta e se afasta da amiga.

MINUSSI

(apreensiva)

O que foi que aconteceu, Vida?

VIDA

É complicado. Não sei nem como te contar...

MINUSSI

(assustada)

Cadê as meninas?

Vida suspira, mas fica calada, procurando uma forma de falar.

MINUSSI

As meninas, Vida.

VIDA

(responde rápido)

Elas estão bem! Elas estão bem.

MINUSSI

(fala pra si mesma)

Eu não consigo senti-las!

(fala com Vida)

Vida, eu não estou sentindo minhas filhas! Onde elas estão?

VIDA

(breve pausa, Vida olha firme nos olhos de Minussi)

Minussi, elas saíram.

MINUSSI

Isso eu percebi, mas saíram pra onde? O que foi aquilo que eu vi?

VIDA

O que foi que você viu?

MINUSSI

(Minussi percebe que, obviamente, Vida não saberia o que a amiga viu quando tocou na mão dela, assim, respira fundo tentando se acalmar) Vi você no parque, assustada. Muito assustada. Aconteceu alguma coisa com as meninas? Onde estão as minhas filhas?

VIDA

(quase chorando, amedrontada)

Não sei, Minussi, tenha calma, era exatamente assim que...

MINUSSI

(cortante, perdendo a paciência)

Mas tem que saber! O que aconteceu no parque?

Vida está ansiosa, esforçando-se para manter o equilíbrio, procurando as melhores palavras e isso enerva Minussi.

MINUSSI

O que aconteceu no parque, Vida!

VIDA

Tenha calma. Confie em mim.

MINUSSI

(rápida, sem pensar no que está dizendo)

Eu confio. Fale.

VIDA

Eu me assustei porque não imaginei que fosse acontecer tão rápido.

MINUSSI

(desesperada, aproximando-se de Vida)

Acontecer o que, Vida? Você não diz coisa com coisa!

(Pausadamente) Onde estão as meninas?

VIDA

Eu já disse, elas partiram. Eu não sei para onde elas foram. Elas vieram para isso, você sabia, todos nós sabíamos, agora acalme-se.

MINUSSI

Acalme-se o que, Vida? Você está tão tensa quanto eu! Elas partiram. Elas partiram. Se foi só isso, por que esse medo? Eu não entendo esse medo. Eu vi a sua cara de medo, Vida! O que foi que você viu naquele parque? O que aconteceu com minhas filhas?

VIDA

Elas estão bem, Minussi. Por favor, não me peça para falar mais nada.

MINUSSI

Elas são minhas filhas! Como é que você me pede uma coisa dessas? (*Noutro tom*) O que é que você está escondendo?

(*Silêncio*)

MINUSSI

Me dê sua mão.

VIDA

(*chorando*)

Não, Minussi. Confie em mim.

MINUSSI

Me dê.

VIDA

Não faça isso!

MINUSSI

Me dê sua mão!

Vida estende a mão e Minussi a intercepta com rispidez. Minussi reage às cenas passadas na memória de Vida, demonstrando que, aos poucos, muda de opinião sobre o que estava acontecendo. Olha para a amiga, constrangida.

MINUSSI

Vida.

Minussi desmaia. Subjetiva de Minussi olhando para Vida, perplexa, impotente diante do que acontece. A visão de Minussi se turva em “fade in” branco.

CENA 6 - QUARTO - INT./DIA

Minussi abre os olhos. A luz forte e branca a confunde por um instante. Aos poucos sua visão se torna mais clara e ela começa a explorar o quarto até seus olhos encontrarem um rosto conhecido que sorri para ela. Ele se aproxima, comunicam-se com olhares, ele oferece a mão, um carinho, e a abraça. Conversam com leveza.

MINUSSI

Ah, Levy, eu não queria ter voltado.

LEVY

Você sabe porque voltou, não sabe?

MINUSSI

Desespero.

LEVY

Desequilíbrio.

MINUSSI

Vida está bem?

LEVY

Está. E mandou isto para você.

Entrega o diário verde de Vida.

MINUSSI

Hannah e Sol?

LEVY

Elas estão bem.

MINUSSI

Tão pequenas. Não imaginei que iriam tão cedo. Queria ao menos ter falado com elas...

LEVY

Somente com elas?

Minussi sorri e revê as cenas da discussão com Vida e a saída das meninas.

CENA 7 - RUA DA CASA - EXT./ DIA

MEMÓRIA DE VIDA SENDO VISTA POR MINUSSI.

As duas filhas de Minussi saem da casa, bem vestidas, com sapatos e carregam bolsas de viagem nas costas. As duas olham para Vida e acenam. Vida fica olhando as duas se afastarem até virarem em uma esquina próxima.

KAROL

Não vai poder dizer a Minussi que me viu. Vai ter que lidar com um possível descontrole dela. Vai oferecer apoio enquanto se arrisca a ser mal interpretada. E, ao contrário de Minussi, você sabe exatamente qual será seu próprio desafio.

VIDA

Parece tão difícil quanto fazer o que você fez.

KAROL

E é. Ver minha família sofrendo e não poder fazer nada, apenas observar e me manter atento, pronto para o que viria a seguir.

VIDA

Não gosto de ver sofrimento.

KAROL

Ânimo. Você sabe que é passageiro.

Vida dá um sorriso triste.

CENA 8 - QUARTO - INT./DIA

Minussi olha para Levy, com um sorriso. Ao lado da cama, uma foto de Minussi abraçada com Karol e suas filhas.

MINUSSI

Ele está aqui?

LEVY

Não. Mas você poderá encontrá-lo quando terminar seu novo treinamento e voltar lá para fora.

Minussi suspira.

MINUSSI

Quanto tempo de treinamento? Dezoito meses?

LEVY

Dezoito, não. Três. Desta vez, apenas três.

CENA 9 – PRAÇA COM PARQUINHO – EXT./DIA

Vida está sentada no mesmo banco em que ela e Minussi conversavam. Não há crianças no parquinho. Ninguém por perto. A calma só aumenta a solidão. Com uma expressão triste, porém firme, Vida olha para os lados, atenta, enquanto faz anotações num caderno vermelho. Uma senhora se aproxima varrendo o chão do parque. Ela trabalha devagar, cansada. Após juntar algumas folhas, a senhora vai até o carrinho pegar a pá. Vida se levanta e pega a vassoura.

VIDA

Posso ajudar?

SENHORA

(estranhando)

Ajudar? Por quê?

VIDA
E por que não?

A senhora sorri, consentindo, e as duas continuam a varrer e apanhar as folhas.

FIM

STUFANA

Episódio Latika e Khassim (I e II)

Roteiro de Amanda Torres.

PERSONAGENS:

LATIKA KHASSIM O MÉDICO
MIGUEL AVA AVENTO
A ENFERMEIRA

(Vemos aparelhos hospitalares, depois, o corpo de alguém deitado na cama do hospital. A câmera avança e reconhecemos LATIKA, ela está de olhos abertos, séria e atenta, deitada de costas para KHASSIM, que está conversando no laptop. Desde o início ouvimos cochichos de Khassim e as vozes de duas mulheres, AVA e AVENTO.)

KHASSIM – Os médicos dizem que ela está bem, mas eu não tenho certeza...

AVENTO – Por quê?

KHASSIM – *(agoniado)* Não parece a mesma pessoa.

AVA – É estranho, mesmo.

AVENTO – Então, não tem jeito. Espere ela acordar e quando descobrir o que está acontecendo, avise a gente.

AVA – Agora é melhor desligar o computador.

AVENTO – *(Para Khassim, séria)* E saiam daí o mais cedo que puderem. *(Faz um gesto juntando as mãos no peito, com vigor e afeto).*

AVA – Fique com nossos abraços.

KHASSIM – E vocês com os meus.

(KHASSIM fecha o laptop lentamente, olhando para a tela. Retira o amplidelta e o guarda no bolso com botão, da calça. Passa os olhos em Latika que está na cama, vai até a janela, abre-a. Para junto à janela).

KHASSIM – Como está se sentindo?

(Silêncio)

KHASSIM – Deixe de brincadeira, Latika, eu sei que você está acordada.

(Ela se vira para ele, ainda em silêncio)

KHASSIM – Que cara é essa?

LATIKA – Quem é você?

(Silêncio tenso. Khassim percebe que ela não está brincando.)

LATIKA – Que lugar é esse?

(Silêncio. Latika olha para o soro ligado ao seu braço.)

LATIKA – Eu estou doente?

KHASSIM – *(constata com uma nota de desespero na voz)* Você não lembra.

LATIKA – Não.

KHASSIM – Não lembra do acidente?

LATIKA – *(assustada)* Não! Que acidente? Comigo? *(Olha em volta)* Isso é um hospital?

KHASSIM – Calma, Latika.

LATIKA – *(reage rápido)* Latika?

(Pausa tensa)

KHASSIM – Seu nome. Não lembra do seu nome?

LATIKA – *(Olha para os lados, procurando alguma idéia, alguma lembrança na cabeça. Está crescentemente agoniada)* Quem é você?

KHASSIM – Khassim. *(pausa)* Sou seu irmão.

LATIKA – Khassim. *(Confusa)* Não lembro! *(agoniada)* O que aconteceu comigo?

KHASSIM – *(respondendo rapidamente)* Você foi atropelada. Sofreu alguns arranhões, bateu com a cabeça, perdeu os sentidos.

LATIKA – Quando?

KHASSIM – Dois dias...

LATIKA – *(se esforçando, ainda olhando para os lados vasculhando a própria mente)* Eu lembro de uma coisa.

KHASSIM – Que bom! O que? Do que você lembra?

LATIKA – Do céu de vidro. *(Repentinamente empolgada)* Eu sei onde estou. O nome da cidade. É Stufana!

(Khassim fica boquiaberto. Antes que consiga falar qualquer coisa, Latika continua)

LATIKA – *(esperançosa)* Não é?

(Entra a enfermeira)

ENFERMEIRA – *(Bate à porta)* Licença! *(Vê Latika e se alegra)* Ah, que coisa boa! *(Já entra e vai direto trocar o soro)* Ela acordou! Vou trocar o seu sorinho, chamar o médico... – aproveitar que ele está aí, não é, seu Khassim? *(Para Latika)* Está se sentindo bem?

LATIKA – Mais ou menos... Eu estava um pouco tonta, mas eu percebi que...

(Khassim aperta o braço de Latika tentando evitar que ela fale mais. Latika olha para ele, que reforça essa idéia com um gesto de cabeça e um olhar. A Enfermeira não percebe e continua falando.)

ENFERMEIRA – *(Trocando o soro)*. É assim mesmo, é assim mesmo. Essa reação é muito comum.

(Latika fica desconcertada olhando a movimentação de Khassim e da Enfermeira)

KHASSIM – *(Ele está tentando reagir a informação. Procurando ganhar tempo e entrar no jogo de conversa frouxa da enfermeira)* Pancada na cabeça, medicação forte.

ENFERMEIRA – Isso é muito comum. *(Noutro tom)* Ah, quando eu terminar aqui vou perguntar a seu médico se posso trazer Miguel. *(sorri radiante para Latika)* Ele está morrendo de saudades da mãe. *(olha pra Latika e vai saindo do quarto)* Tão quietinho, Miguel, não dá trabalho, a coisa mais linda do mundo.

(Latika olha para Khassim, com uma expressão de susto e incompreensão. Ele faz um gesto com a mão pedindo calma e silêncio)

KHASSIM – Come, viu? *(dá uma risadinha e fala, olhando para Latika)* Puxou ao tio.

(Enfermeira sai, Latika explode.)

LATIKA – *(passando da agonia ao desconforto total)* Um bebê?! Eu tenho um filho?

KHASSIM – *(demonstrando cansaço)* Miguel, Latika. Não lembra dele também?

LATIKA – *(desesperada)* Eu não lembro de nada, eu não lembro de nada!

KHASSIM – Latika, eu sei que isso é terrível...

LATIKA – Não, você não tem como saber! *(pausa)* Porque você não queria que eu falasse na frente dela?

KHASSIM – Porque eles não podem saber que você está desmemoriada. Nós temos que sair daqui o mais depressa possível.

LATIKA – Eu ouvi aquelas vozes dizendo isso pra você. Nós fizemos alguma coisa errada? Você fez alguma coisa errada?

KHASSIM – Eu tenho muitas coisas para lhe contar, mas não posso fazer isso agora. É muito importante que você confie em mim.

LATIKA – O que você quer que eu faça?

KHASSIM – Fique atenta e fale o mínimo possível.

LATIKA – Para que eles não percebam que eu perdi a memória e nós possamos sair daqui o quanto antes.

KHASSIM – Exatamente.

LATIKA – Mas como eu vou me curar se eu sair daqui?

KHASSIM – Você vai se curar mais rápido se sair daqui.

(MÉDICO muito bonito abre a porta. Ao vê-la, sorri abertamente. É importante que a expressão do médico quebre completamente o clima tenso da cena anterior.)

MÉDICO – Ah! A melhor coisa do meu dia até agora! Bom dia, Latika.

LATIKA – *(Desconcertada com o sorriso do médico, sorri em resposta como se esvaziasse o balão de tensão.)* Bom dia.

MÉDICO – Como se sente? Alguma dor? Enjôo?

LATIKA – *(Olhando-o, como se todos os detalhes do rosto dele e a maneira de se movimentar a atingissem de uma vez só. Ela repara em detalhes das mãos, dos olhos, da boca. Balança a cabeça para afastar alguma idéia.)* Não.

MÉDICO – *(gentil)* Isso é muito bom. Quanto tempo faz que acordou?

LATIKA – Pouco tempo.

MÉDICO – Certo. Está com fome?

LATIKA – *(surpresa)* Estou! *(sorri levemente)*

MÉDICO – Mais uma ótima notícia! Vou ligar para a copa. Vamos começar com uma dieta leve. Uma fruta, um suco... Está bem?

LATIKA – Certo.

(MÉDICO liga para a copa e começa a pedir o café da manhã de Latika. A voz dele vai ficando baixa enquanto KHASSIM observa LATIKA e ela observa o Médico. Médico sai. Ela olha imediatamente para Khassim.)

LATIKA – *(ansiosa e repentinamente séria)* Eu tenho marido? O pai de Miguel?

KHASSIM – *(olha para a porta e balança a cabeça, ligeiramente incrédulo)* Não. Você nunca me disse o nome do pai dele.

LATIKA – Esse bebê é só meu?

KHASSIM – *(gentil)* É. Mas sempre ajudo quando você precisa.

LATIKA – Quem eram aquelas pessoas com quem você falava?

KHASSIM – Amigas.

LATIKA – Suas?

KHASSIM – Nossas. Se não fosse por elas, não teríamos saído de Stufana.

LATIKA – Saído? Como... Por quê? Onde nós estamos?

KHASSIM – Queria tanto poder contar tudo pra você agora. É preciso que você tenha um pouco mais de paciência. Espere a gente sair daqui. Até lá, só lhe peço mais uma coisa...

LATIKA – Vai me pedir outra coisa além de confiar em você?

KHASSIM – É. *(pausa)* Não mencione Stufana pra ninguém.

LATIKA – Porque?

KHASSIM – Vai confiar em mim, ou não?

(Latika acena 'sim' com a cabeça. FADE IN/ FADE OUT. Passagem de tempo. Latika está dormindo. Khassim pega o lap top e vai para o banheiro. Fecha a porta. Latika abre os olhos, intrigada. Vemos Khassim ligar o laptop e conectar o amplidelta. Latika levanta da cama e vai até a porta do banheiro. Ela escuta a conversa de Khassim com Ava e Avento. Alternam-se cenas do interior e exterior do banheiro.)

KHASSIM – Ela perdeu a memória. Eu tive que dizer uma mentira atrás da outra, que eu era irmão dela, que ela era mãe de Miguel. Não pude dizer a verdade toda. Não sabia como ela iria reagir. Pelo menos, ao que parece, ela está confiando em mim.

AVENTO – Do que você tem medo, Khassim?

KHASSIM – Acho que o nosso trabalho aqui está ameaçado.

AVENTO – Ainda é cedo para você afirmar isso.

AVA – Você já conseguiu o mais importante. Ganhou a confiança dela. Agora é aguardar a liberação do hospital e sair daí. Logo.

(Latika sai do quarto. Khassim faz uma pausa em silêncio.)

AVENTO – Você quer dizer mais alguma coisa?

KHASSIM – Sinto muita dor quando ela olha para mim como se eu fosse capaz de fazer algum mal para ela.

AVA – Isso vai passar. Você sabe disso.

(Corta. Khassim sai do banheiro trazendo o laptop. Médico entra e fecha a porta. Olha para o laptop, para Khassim. Conclui algo. Khassim procura Latika.)

KHASSIM – Onde está Latika?

MÉDICO – Consegui um outro quarto para ela.

KHASSIM – O que houve?

MÉDICO – Você tem o hábito de levar o computador para o banheiro?

KHASSIM – Não vejo nada demais.

MÉDICO – Ela ouviu você falando com alguém no banheiro e isso a deixou perturbada.

KHASSIM – Não posso imaginar por que.

MÉDICO – Sabia que ela está com amnésia?

(silêncio)

MÉDICO – Porque pediu a ela que não contasse isso para ninguém?

KHASSIM – Não posso lhe dar essa resposta. Na verdade, no pé em que as coisas estão, não há mais nada que eu possa responder.

(Silêncio. Khassim encara o Médico.)

MÉDICO – Se é assim...

(Médico se dirige para a porta e pega a chave para trancá-la por fora.)

KHASSIM – Vai me trancar?

MÉDICO – Eu não tenho alternativa, não é?

KHASSIM – Agora não.

(Khassim imobiliza o Médico com um golpe de arte marcial, deixando-o desacordado. Pega sua mochila, o amplidelta de Latika e sai. No corredor cruza com a enfermeira que vem trazendo Miguel.)

ENFERMEIRA – Vai sair, seu Khassim? Logo agora que estou levando Miguel para ver a mãe dele?

(Khassim dá um beijo não mão de Miguel.)

KHASSIM – Tenho que resolver uns problemas. *(Para o bebê)* Eu vou voltar logo.

(Corta. Enfermeira entra com Miguel no antigo quarto de Latika e vê o Médico acordando.)

MÉDICO – Chame a segurança. Não deixe aquele homem sair daqui.

ENFERMEIRA – Que homem? Seu Khassim?

MÉDICO – É ele mesmo, Elisabete. Vá logo, pelo amor de Deus!

(Corta. Latika está sentada numa poltrona, olhando pela janela. Vê Khassim correndo na rua. Vai subindo o olhar até o céu. Paraliza. Muda de expressão, dando a entender que acabou de recobrar uma parte importante da própria memória.)

LATIKA – *(Falando com a pertinência de quem sabe quem ele é – sentindo o coração se preencher de alegria.)* Khassim. *(Logo em seguida, começa a expressar a angústia de perceber a confusão que havia se formado)*

~ FIM ~

STUFANA

Episódio final para o “Leia-se Terça!” em 30/08/2011

Roteiristas: Amanda Torres, Diego Albuck, Elton Luiz, Luiz Felipe Botelho, Márcio Andrade, Onézia Lima e Ruy Aguiar.

PERSONAGENS:

KHASSIM

KAROL

MINUSSI

AVA (Sol, a primogênita)

AVENTO (Hannah, a caçula)

ROBERTO

LATIKA

VIDA

CÉU

ÁVANA

ROSE

MARANA

CÉSAR – O HOMEM 1

HOMEM 2

HOMEM 3

HOMEM 4

HOMEM 5

Sequência 1

Sonho de Marana.

(_____) PASSOS APRESSADOS NUMA FLORESTA. ALGUÉM É ESPANCADO. FLASHES DE ROSE E MARANA DORMINDO ANGUSTIADAS SE INTERCALAM ÀS CENAS. SANGUE. MÃOS SEGURANDO REVÓLVERES. PESSOAS NÃO IDENTIFICADAS LUTAM E SANGRAM. TIRO DE REVÓLVER. MARANA E ROSE ACORDAM CADA UMA EM SEU PRÓPRIO QUARTO, A PRIMEIRA EM MOGI DOS JUÍZES E A SEGUNDA EM STUFANA.

Sequência 2

Ávana e Céu na trilha Leste.

(_____) ÁVANA ESTÁ DE PÉ, ORANDO NO ALTO DE UMA PEDRA, OS OLHOS VOLTADOS PARA O HORIZONTE. TEM NUMA DAS MÃOS UM COLAR DE CONTAS. A OUTRA ESTÁ FECHADA, CONTENDO AREIA, EMPUNHADA SOBRE O PEITO. CÉU OBSERVA, DE PERTO. ÁVANA LEMBRA DE UM DIÁLOGO QUE TEVE COM CÉU.

ÁVANA – Se dependesse de mim, eu não voltaria para Stufana.

CÉU – Por que você insiste em repetir isso?

ÁVANA – É o meu sentimento, Céu.

CÉU – Já falamos sobre isso e quando eu penso que está tudo resolvido, lá vem você de novo.

ÁVANA – Resolvido o que? Não está nada resolvido! O que foi que eu resolvi aqui?
Conhecer a miséria e ficar de boca fechada?

CÉU – Ávana, são dois anos de experiência acumulada no seu corpo! Stufana precisa disso justamente para ajudar a acabar com essa miséria.

ÁVANA – Minha família está precisando de ajuda agora, Céu. Não é daqui há alguns anos, se e quando o mundo começar a mudar. É agora!

CÉU – O que você poderia fazer agora era largar essa culpa que não é sua.

ÁVANA – Não posso fechar os olhos para o que está lá fora!

CÉU – Não feche! Olhe com outros olhos! A missão de dois anos lhe pertence, a culpa, não. Respeite seu esforço! O mundo já estava torto quando nós nascemos e estamos fazendo o melhor que podemos para ajudá-lo a se endireitar.

(_____) AS AMIGAS SE ENCARAM, TENSAS. AS LEMBRANÇAS SE VÃO E ÁVANA ABRE OS OLHOS NO ALTO DA PEDRA, CONCLUINDO A ORAÇÃO. JOGA PARA O ALTO O PUNHADO DE TERRA QUE ESTAVA GUARDADO NA MÃO QUE MANTINHA SOBRE O PEITO. EM SEGUIDA DESCE DA PEDRA E, ACOMPANHADA POR CÉU, AFASTA-SE DALI.

Sequência 3

Vida é observada na trilha Nordeste.

(_____) VIDA AVANÇA POR UMA TRILHA NA MATA, CARREGANDO MOCHILA DE VIAGEM. SEGUE REFLEXIVA, SOMBRIA, PORÉM FORTE E DETERMINADA. SEM PERCEBER, É OBSERVADA POR UM HOMEM EQUIPADO COMO SE FOSSE UM GUERRILHEIRO.

Sequência 4

Ava e Avento na trilha Sudeste.

(_____) AVENTO CAMINHA SORRIDENTE. AVA PARECE EMBURRADA. OLHA VÁRIAS VEZES PARA A IRMÃ, QUE NÃO TIRA O SORRISO DOS LÁBIOS. AVENTO PERCEBE A IRMÃ OLHANDO E DÁ UM SORRISO MAIOR AINDA, SEM VALORIZAR O EMBURRAMENTO DA IRMÃ.

AVA – Vai ficar com câimbra na boca.

(_____) AVENTO OLHA PARA A IRMÃ E LEVA ALGUNS SEGUNDOS PARA ENTENDER A IRONIA.

AVENTO – São nossos pais, Ava! Vinte anos de distância!

SILÊNCIO

AVENTO – Já pensou que coisa maluca? Eles devem ter quase a nossa idade agora.

AVA – E você acha isso bom?

AVENTO – Estou adorando!

AVA – Não sabemos como eles vão reagir. Para eles só faz dois anos. Éramos duas crianças. E agora a gente chega assim.

AVENTO – Eles já nos viram. Falam conosco toda semana pelo amplidelta.

AVA – Mas, agora não vai ser mais virtual.

AVENTO – E o que é que tem? Continuam sendo nossos pais.

(_____) SILÊNCIO. AVA CONTINUA EMBURRADA.

AVENTO – Ih, Ava, você pensa demais.

Sequência 5

Karol e Minussi aguardam no ponto de encontro.

(_____) OS DOIS ESTÃO SENTADOS LADO A LADO, PENSATIVOS, OLHANDO FIXAMENTE PARA UM PONTO NA MATA AO REDOR DA CLAREIRA ONDE ESTÃO.

MINUSSI – Estão demorando.

(_____) KAROL OLHA O RELÓGIO.

KAROL – Não. Daqui a pouco elas chegam.

MINUSSI – Nossas meninas...

KAROL – São duas adultas, agora.

MINUSSI – Nenhum treinamento deste mundo ia conseguir me preparar para isso.

(_____) KAROL PEGA A MÃO DE MINUSSI. ELA ENCOSTA A CABEÇA NO OMBRO DE KAROL. ELE OLHA PARA O RELÓGIO MAIS UMA VEZ.

Sequência 6

Vida continua a ser observada na trilha Nordeste.

(_____) VIDA PARA NUMA ENCRUZILHADA, CHECA SUA LOCALIZAÇÃO E SEGUE POR OUTRO CAMINHO. CÉSAR, LÍDER DOS HOMENS OCULTOS, FAZ SINAL PARA HOMEM 2, QUE RESPONDE AO SINAL E SEGUE NA MESMA DIREÇÃO QUE VIDA.

Sequência 7

Karol e Minussi no ponto de encontro.

(_____) OS DOIS PERCEBEM QUE ALGUÉM SE APROXIMA E LEVANTAM-SE IMEDIATAMENTE. MINUSSI DÁ ALGUNS PASSOS ADIANTE. NINGUÉM APARECE DE IMEDIATO. OS DOIS SE ENTREOLHAM PREOCUPADOS. KAROL FICA AO LADO DE MINUSSI. QUANDO ELE FAZ MENÇÃO DE VERIFICAR O QUE ESTÁ ACONTECENDO, AVA E AVENTO APARECEM. AVENTO CORRE PARA ABRAÇAR OS PAIS. MINUSSI E KAROL CORREM PARA A FILHA. AVA FICA DE LONGE, OLHANDO. MINUSSI PROCURA ANSIOSA SUA OUTRA FILHA. QUANDO A VÊ, GRITA.

MINUSSI – Sol!

(_____) AVA COMEÇA A CHORAR. MINUSSI CORRE E ABRAÇA A FILHA. KAROL E AVENTO SE APROXIMAM. AVA FALA COM KAROL AO VÊ-LO SE APROXIMAR.

AVA – Valeu a pena, não é, pai?

(_____) KAROL SE ABRAÇA COM AVA E CHORA.

KAROL – Valeu, sim, minha filha. Valeu sim.

Sequência 8

Vida chega na clareira.

(_____) DURANTE O ENCONTRO DE MINUSSI, KAROL E SUAS FILHAS, VIDA CHEGA E OBSERVA DE LONGE. UM SORRISO QUEBRA A EXPRESSÃO ABATIDA DA STUFANEN. VIDA APROXIMA-SE SEM PRESSA. A FAMÍLIA PERCEBE A CHEGADA DELA. DAS PROXIMIDADES, CÉSAR OBSERVA VIDA E MINUSSI SE ABRAÇAREM.

Sequência 9

Khassim, Roberto e Latika conversam na trilha.

(_____) ROBERTO CONVERSA COM KHASSIM, ENQUANTO LATIKA OBSERVA ATENTAMENTE A TRILHA.

KHASSIM – A cidade não fica literalmente invisível. O que acontece é que os radares e os satélites não são capazes de captá-la e não existem rotas aéreas passando por aqui. Não há como saber onde ela está.

ROBERTO – E se alguém chegar perto?

KHASSIM – Quem chegaria? Ela fica protegida por um perímetro de cinquenta quilômetros de diâmetro sem nenhum habitante.

ROBERTO – E esses caminhos?

KHASSIM – Só nós conhecemos.

LATIKA - Silêncio.

(_____) O GRUPO SEGUE LATIKA ATÉ UM ARBUSTO. VÊEM O HOMEM 2 OLHANDO PARA OS LADOS E ORGANIZANDO MATERIAL NUMA MOCHILA. EM SEGUIDA ELE SAI DALI SEM VER QUE ESTAVA SENDO OBSERVADO. ROBERTO E KHASSIM SE ENTREOLHAM. KHASSIM FICA TRANSTORNADO.

KHASSIM – Isso não era para estar acontecendo.

(_____) LATIKA PERCEBE O DESCONCERTO DO AMIGO.

LATIKA – Venham comigo.

Sequência 10

A captura do Homem 2.

(_____) HOMEM 2 FALA NUM COMUNICADOR.

HOMEM 2 – Vidente 2 reportando varredura do perímetro. Sudeste limpo. Aguardo instruções.

CÉSAR (OFF) – Iniciar varredura setor Sul. Próxima checagem em cinco minutos. Desligo.

(_____) HOMEM 2 DESLIGA COMUNICADOR E É SURPREENDIDO POR KHASSIM, QUE O PÕE DESACORDADO COM UM CHOQUE EMITIDO POR SUA MÃO. ROBERTO E LATIKA SE APROXIMAM E COMEÇAM A AMARRAR O HOMEM 2. KHASSIM CAI DE JOELHOS.

KHASSIM – Quem é esse homem, meu Deus. Ele tem armas. É um soldado. Alguém preparado. Talvez haja outros com ele.

LATIKA – (PARA ROBERTO) Termine de amarrar.

(_____) LATIKA VAI ATÉ KHASSIM E OLHA NOS OLHOS DELE.

LATIKA – Khassim, nós vamos dar conta disso também. Falta pouco, meu amigo. Você está me ouvindo?

(_____) KHASSIM OLHA APREENSIVO PARA LATIKA

LATIKA – Agüente firme. Está me entendendo?

(_____) KHASSIM CONTINUA DESORIENTADO.

LATIKA – Precisamos de você, está ouvindo? Responda!

(_____) KHASSIM RESPIRA FUNDO E ACENA QUE SIM COM A CABEÇA.

Sequência 11

Chegada de Khassim, Roberto, Latika e o Homem 2 na clareira.

(_____) VIDA, KAROL, MINUSSI, AVA E AVENTO ESTÃO CONVERSANDO, QUANDO VÊM LATIKA, KHASSIM E ROBERTO COM UMA ARMA, TRAZENDO O HOMEM 2 ACORDADO E AMORDAÇADO. DO ALTO, CÉSAR VÊ TUDO E, COM O COMUNICADOR, ENTRA EM CONTATO COM O HOMEM 1.

CÉSAR – Vidente 1? Vidente 2 foi capturado. Avise os outros. Abrir frequência de alerta alternativo. Fechar perímetro. Tomada ao meu comando.

Sequência 12

Primeiro contato com o Homem 2.

(_____) VIDA SE APROXIMA DO HOMEM 2, QUE ESTÁ INQUIETO E AMORDAÇADO. ELA CONVERSA COM ELE ENQUANTO O OLHA FIXAMENTE.

VIDA – Calma. A gente não vai te machucar.

(_____) O HOMEM 2 TENTA DESVIAR O OLHAR. ELA TOCA NO ROSTO DELE COM CARINHO. ELE VAI SE ACALMANDO E OLHA PARA ELA. O OLHAR DELE COMEÇA A SUAVIZAR.

VIDA – Confie em mim. Olhe, me deixe tirar sua mordaca. Posso?

(_____) VIDA TIRA A MORDAÇA. O HOMEM 2 NÃO REAGE.

VIDA – Meu nome é Vida e o seu?

(_____) HOMEM 2 OLHA PARA OS LADOS. ESTÁ CONFUSO.

VIDA – Não pode me dizer seu nome?

(_____) HOMEM 2 CONTINUA DESNORTEADO.

KHASSIM – Isso não vai funcionar, Vida. Ele deve ter sido treinado. Não está vendo como ele resiste?

(_____) VIDA TOCA MAIS UMA VEZ NO ROSTO DO HOMEM 2.

VIDA – O que você está fazendo aqui? Por favor, me diga.

(_____) O HOMEM 2 CONTINUA DIVIDIDO ENTRE QUERER FALAR E MANTER SIGILO. KHASSIM ESTÁ IMPACIENTE.

KHASSIM – Vida, não adianta. Não podemos perder tempo. (OLHA PARA MINUSSI) Minussi.

(_____) MINUSSI SE APROXIMA DO HOMEM 2, QUE TENTA EVITAR O CONTATO.

MINUSSI – (PARA O HOMEM 2) Não vou lhe machucar.

(_____) MINUSSI TOCA NAS TÊMPORAS DO HOMEM 2 E OLHA PARA VIDA.

MINUSSI – Ele estava seguindo você, Vida.

KHASSIM – Ele veio sozinho?

(_____) CÉSAR ESTÁ OBSERVANDO TUDO NAS PROXIMIDADES E FICA INTRIGADO COM A AÇÃO DE MINUSSI, QUE CONTINUA TOCANDO HOMEM 2.

MINUSSI – Não. Existem outros. Estão nos observando, agora.

(_____) TODOS FICAM APREENSIVOS.

KHASSIM – Quantos? Quantos, Minussi?

Sequência 13

Os estranhos se mostram

(_____) CÉSAR E MAIS DOIS HOMENS ARMADOS ENTRAM NA CLAREIRA, VINDO DE PONTOS DIFERENTES CERCANDO OS STUFANENS.

CÉSAR – Três.

(_____) STUFANENS VÊM QUE ESTÃO CERCADOS.

CÉSAR – Bom dia.

(_____) NINGUÉM RESPONDE. CÉSAR OLHA PARA HOMEM 2 E PARA MINUSSI.

CÉSAR – Muito interessante essa maneira de interrogar.

(_____) CÉSAR OLHA PARA ROBERTO, QUE ESTÁ COM A ARMA DO HOMEM 2.

CÉSAR – (PARA ROBERTO) Essa arma não é sua. Devolva. (APONTANDO PARA HOMEM 2)

(_____) ROBERTO OLHA PARA KHASSIM, QUE PARECE DESNORTEADO. KAROL FAZ UM SINAL AFIRMATIVO PARA ROBERTO, QUE ENTREGA A ARMA PARA HOMEM 2. CÉSAR FAZ UM GESTO PARA HOMEM 2 E ESTE SE POSICIONA NO CERCO.

CÉSAR – Que silêncio. Quero ouvir vocês. Vocês tem líder? Quem é o líder?

(_____) KHASSIM PARECE INSEGURO. KAROL PERCEBE E SE ADIANTA.

KAROL – Sou eu. O que vocês querem?

CÉSAR – É uma boa pergunta.

VIDA – Vocês estavam me seguindo.

CÉSAR – É verdade. E o jogo era só esse. Seguir. Vocês mudaram as regras quando pegaram meu amigo, ali.

KAROL – Afinal, o que é mesmo que está...

CÉSAR – (INTERROMPENDO KAROL) Eu sei que não foi de propósito. Eu até gostei. O que eu acabei de ver aqui tornou tudo muito mais interessante.

(_____) CÉSAR ACIONA UM COMUNICADOR PORTÁTIL.

Sequência 14

Ávana e Céu estão vendo tudo.

(_____) NAS PROXIMIDADES DA CLAREIRA, ÁVANA E CÉU OBSERVAM O QUE ESTÁ ACONTECENDO. ELAS OUVEM CLARAMENTE O QUE CÉSAR FALA AO COMUNICADOR.

CÉSAR – Vidente Zero reportando oito trevos encontrados na operação. Repetindo. Oito trevos encontrados. Solicito remoção imediata.

(_____) OS STUFANENS REAGEM, ENTREOLHANDO-SE. CÉU EXAMINA A CLAREIRA E A POSIÇÃO DE TODOS. EM SEGUIDA OLHA PARA ÁVANA E FAZ SINAL PARA QUE SE AFASTEM DALI. SAEM JUNTAS.

Sequência 15

Ávana e Céu atacam.

(_____) CLIMA TENSO ENTRE OS STUFANENS. NUM ROMPANTE, KHASSIM FAZ MENÇÃO DE AVANÇAR COM A MÃO CRISPADA NA DIREÇÃO DE CÉSAR. KAROL TENTA CONTÊ-LO SEGURANDO NO BRAÇO DE KHASSIM.

KHASSIM – Não vamos a lugar nenhum com vocês!

(_____) KHASSIM DÁ UM CHOQUE ACIDENTAL EM KAROL AO TENTAR SE SOLTAR DO AMIGO. KAROL DESMAIA. CÉSAR APONTA UMA ARMA PARA KHASSIM.

CÉSAR – Pare aí mesmo!

(_____) STUFANENS TENTAM AJUDAR KAROL.

CÉSAR – Parados! Ninguém se mexe!

(_____) KHASSIM SE DÁ CONTA DE QUE ATINGIU KAROL E FICA CONFUSO ENTRE AJUDAR KAROL OU ATACAR CÉSAR.

CÉSAR – Pare! Eu disse pare!

(_____) KHASSIM OLHA PARA CÉSAR.

CÉSAR – É com você mesmo que estou falando. Recue e fique quieto.

LATIKA – Faça o que ele diz, Khassim.

(_____) KHASSIM NÃO SAI DO LUGAR. OLHA PARA KAROL E NOVAMENTE PARA CÉSAR. ESTE ATIRA NO CHÃO NA FRENTE DE KHASSIM.

CÉSAR – Para trás!

LATIKA – Khassim.

ROBERTO – Khassim, volte.

(_____) KHASSIM CONTINUA ONDE ESTÁ. OLHA PARA OS DEMAIS HOMENS DO CERCO. CÉSAR DÁ UM PASSO ADIANTE E TENSIONA A MÃO QUE APONTA O REVÓLVER PARA KHASSIM. SUBITAMENTE CÉSAR É LANÇADO

PARA TRÁS E O REVÓLVER CAI DA MÃO DELE. OS OUTROS HOMENS ESTRANHAM A SITUAÇÃO E OS STUFANENS FICAM NA EXPECTATIVA. QUANDO CÉSAR TENTA REAVER A ARMA, ESTA É LANÇADA ALGUNS METROS PARA LONGE DELE, PERTO DAS MARGENS DA MATA. CÉSAR AVANÇA PARA RESGATAR A ARMA. STUFANENS FAZEM MENÇÃO DE REAGIR. O HOMEM 3 ATIRA PARA O ALTO. O HOMEM 2 GRITA PARA OS STUFANENS, APONTANDO UMA METRALHADORA.

HOMEM 2 – Parados!

(_____) HOMEM 2 VÊ A PRÓPRIA ARMA VOAR PARA LONGE EM OUTRA DIREÇÃO E CORRE PARA RESGATÁ-LA. QUANDO CÉSAR ESTÁ PRESTES A ALCANÇAR O REVÓLVER, ALGUÉM QUE AINDA NÃO IDENTIFICAMOS SAI DA MATA, PEGA O REVÓLVER E O APONTA PARA CÉSAR.

ÁVANA – (PARA CÉSAR) Parado. (DÁ UM SORRISO SARCÁSTICO)

(_____) O HOMEM 3 E HOMEM 4 VÊEM O QUE ACONTECE COM CÉSAR E APONTAM PARA ÁVANA. ROBERTO APROVEITA A DISTRAÇÃO DOS HOMENS 3 E 4, PEGA UMA PEDRA E ATIRA NO HOMEM 4. LATIKA VÊ O QUE ROBERTO FEZ E, JUNTO COM ELE, CORRE NA DIREÇÃO DO HOMEM 4. AO MESMO TEMPO, QUANDO HOMENS 3 E 4 FAZEM MENÇÃO DE ATIRAR EM ÁVANA, A PEDRA ATINGE O ROSTO DO HOMEM 4 E O HOMEM 3 VÊ SUA PRÓPRIA ARMA GIRAR PARA TRÁS, ESCAPANDO DE SUAS MÃOS E INDO DIRETO PARA AS MÃOS DE CÉU, QUE ESTÁ NAS MARGENS DA MATA. ÁVANA ESTÁ TENSA, MANTENDO CÉSAR NA MIRA. CÉU APONTA PARA HOMEM 3.

CÉU – (PARA HOMEM 3) No chão! (PARA AVENTO) Avento! Traga uma corda. Precisamos amarrar esses homens. Agüente aí, Ávana.

(_____) VÁRIAS AÇÕES SIMULTÂNEAS CONTINUAM A ACONTECER. O HOMEM 2 PROCURA SUA ARMA, KHAASSIM VAI NA DIREÇÃO DO HOMEM 2. ROBERTO E LATIKA CONSEGUEM DESARMAR O HOMEM 4 E OS TRÊS ENTRAM EM LUTA CORPORAL PELA POSSE DA ARMA. MINUSSI REANIMA KAROL. AVENTO PEGA UMA CORDA E VAI NA DIREÇÃO DE CÉU. AVA ENTREGA CADERNOS COLORIDOS A VIDA.

AVA – (PARA VIDA) Saia daqui e esconda os cadernos. Ninguém vai poder voltar para Stufana enquanto isso estiver assim.

HOMEM 2 VÊ KHAASSIM SE APROXIMAR. VIDA PEGA OS CADERNOS. ROBERTO E LATIKA CONTINUAM A LUTAR COM HOMEM 4. KAROL DESPERTA E SE SENTA COM A AJUDA DE MINUSSI.

KAROL – Pegue as meninas e saia daqui. Precisamos ganhar tempo.

(_____) HOMEM 2 PEGA UM PEDAÇO DE PAU E DERRUBA KHAASSIM. VIDA SAI CORRENDO COM OS CADERNOS NUMA MOCHILA. AVA CORRE PARA AJUDAR KHAASSIM. HOMEM 2 PERCEBE A FUGA DE VIDA E ENTRA NA MATA ATRÁS DELA. AVENTO SE APROXIMA DE CÉU E PÁRA, ASSUSTADA. UM QUINTO HOMEM SURGE POR TRÁS DE CÉU E A NOCAUTEIA COM A CORONHA DE UM REVÓLVER. EM SEGUIDA ESSE HOMEM DÁ UM TIRO PARA O ALTO E APONTA PARA AVENTO, ENQUANTO HOMEM 3 LEVANTA E PEGA O REVOLVER DAS MÃOS DE CÉU QUE ESTÁ FERIDA E DESACORDADA. ÁVANA SE DISTRAI E CÉSAR A DERRUBA, RECUPERANDO A ARMA.

(_____) NOVAS AÇÕES ACONTECEM SIMULTANEAMENTE. HOMEM 4 RECUPERA SUA ARMA E APONTA PARA LATIKA. ROBERTO DESISTE DA LUTA. HOMEM 2 SAI DA MATA COM VIDA SOB SEU CONTROLE. AVA AJUDA KHASSIM A SE LEVANTAR.

CESÁR – No meio, todo mundo!

HOMEM 5 – (PARA AVENTO, APONTANDO PARA CÉU QUE CONTINUA DESACORDADA) Leve ela pra lá.

(_____) DEMAIS STUFANENS SE RENDEM E SE AGRUPAM CONFORME A ORDEM DE CÉSAR.

Sequência 16

O interrogatório

(_____) LATIKA TERMINA DE AMARRAR KHASSIM. HOMEM 3 ACOMPANHA TUDO COM UMA ARMA APONTADA PARA OS DOIS. ÁVANA OBSERVA TUDO COM AFLIÇÃO. OS DEMAIS STUFANENS JÁ ESTÃO AMARRADOS, SENTADOS NO CHÃO A UMA PEQUENA DISTÂNCIA UNS DOS OUTROS. COM UMA SERINGA NAS MÃOS, O HOMEM 5 SE APROXIMA DE CÉU, QUE CONTINUA INCONSCIENTE. KAROL PERCEBE.

KAROL – (PARA HOMEM 5) Ei, você. O que é isso? O que vai fazer?

(_____) HOMEM 5 OLHA PARA KAROL E DEPOIS OLHA PARA CÉSAR SEM INTERROMPER SUA TAREFA. KAROL SE INQUIETA E INSISTE.

MINUSSI – Pra que isso?

ÁVANA – Não!

KAROL – Ei, pare!

(_____) HOMEM 2 DÁ UMA CORONHADA EM KAROL. OS STUFANENS RECLAMAM.

CÉSAR – Silêncio! Vai ser muito melhor pra ela se continuar dormindo.

(_____) IRRITADO, CÉSAR SE APROXIMA DO HOMEM 5 QUE COMEÇA A APLICAR UMA INJEÇÃO EM CÉU. ÁVANA PARECE ENTRAR NUM TRANSE. OUVI-SE UM TÊNUE ZUMBIDO. ALGUMAS PESSOAS REAGEM DISCRETAMENTE, COMO SE ESTIVESSEM INCOMODADAS.

CÉSAR – Tem certeza de que foi só ela quem moveu as armas?

HOMEM 5 – Absoluta. Pelo que eu vi, os outros precisam de algum tipo de contato ou aproximação física.

(_____) VIDA OLHA PARA ÁVANA.

VIDA – Ávana? O que é que você tem?

HOMEM 3 – Calada!

(_____) ÁVANA SAI DO TRANSE. O ZUMBIDO PÁRA. UMA GOTA DE SANGUE ESCORRE DO NARIZ DO HOMEM 3. ELE PERCEBE E LIMPA SEM DAR IMPORTÂNCIA. CÉSAR ANDA NA FRENTE DOS STUFANENS, ENCARANDO CADA UM DELES.

CÉSAR – Vai chegar mais alguém?

(_____) CADA STUFANEN REAGE A SUA MANEIRA, COM SILÊNCIO E SUTIS GESTOS DE RECUSA. OS HOMENS SE ENTREOLHAM.

CÉSAR – Vão chegar outros, não é?

(_____) SILÊNCIO.

CÉSAR – Quantos? De que direção eles vêm?

(_____) SILÊNCIO. CÉSAR OLHA NOVAMENTE PARA CADA UM DOS STUFANENS, VAI ATÉ LATIKA E A ARRASTA PARA LONGE DOS OUTROS. OS STUFANENS PROTESTAM.

ROBERTO – Pare! Pare! Covarde!

(_____) CÉSAR ESPANCA LATIKA.

CÉSAR – Diga o que eu quero saber!

(_____) LATIKA FICA PROSTRADA. OS STUFANENS ESTÃO INDIGNADOS. ÁVANA VOLTA A SE SENTIR MAL.

ROBERTO – Covarde!

CÉSAR – Alguém quer responder por ela? Eu paro de bater.

ROBERTO – Bata em mim!

CÉSAR – Eu quero respostas. E elas só vem assim.

(_____) CÉSAR BATE MAIS UMA VEZ EM LATIKA, QUE GRITA DE DOR. ÁVANA ENTRA EM TRANSE E O ZUMBIDO VOLTA MAIS UMA VEZ.

CÉSAR – Ela é sua namorada, não é? Vai deixar que ela morra?

(_____) CÉSAR PEGA UMA ARMA E ATIRA PERTO DA CABEÇA DE LATIKA. O DISPARO DA ARMA DE CÉSAR PROVOCA UMA REAÇÃO EM ÁVANA, QUE SE APROFUNDA NO TRANSE E FAZ O ZUMBIDO AUMENTAR. HOMEM 3 PERCEBE UM NOVO SANGRAMENTO NO NARIZ E APARA O SANGUE COM A MÃO. CÉSAR PÕE AS MÃOS NAS TÊMPORAS, OLHA EM VOLTA E VÊ QUE TODOS ESTÃO REAGINDO DE ALGUM MODO ÀQUELE ZUMBIDO. ALGUNS SANGRAM POR ORELHAS E NARIZ, INCLUSIVE OS STUFANENS. ALGUNS SE CONTORCEM EM SOFRIMENTO. UM DOS HOMENS CAMBALEIA E DESMAIA. VIDA VÊ ÁVANA EM TRANSE.

VIDA – Ávana! Ávana!

(_____) CÉSAR, JÁ MUITO FRACO, OLHA AO REDOR.

CÉSAR – Quem ta fazendo isso?

(_____) CÉSAR PERCEBE VIDA TENTANDO FALAR COM ÁVANA. ELE NOTA QUE ÁVANA É A ÚNICA QUE NÃO SANGRA.

CÉSAR – Você não está sangrando! Por que você não sangra?

(_____) CÉSAR DÁ ALGUNS PASSOS NA DIREÇÃO DE ÁVANA E, NO LIMITE DAS SUAS FORÇAS, APONTA A ARMA PARA ELA.

CÉSAR - É você! É você....!

(_____) COM DIFICULDADE CÉSAR APONTA A ARMA PARA A CABEÇA DE ÁVANA.

VIDA – Pare, Ávana!

(_____) CÉSAR ENGATILHA O REVÓLVER. VIDA OUVU UM DISPARO.

STUFANA

Episódio de conclusão de ciclo que foi adaptado para radionovela.

Adaptação de Luiz Felipe Botelho

PERSONAGENS:

KHASSIM

KAROL

MINUSSI

AVA (Sol, a primogênita)

AVENTO (Hannah, a caçula)

ROBERTO

LATIKA

VIDA

CÉU

ÁVANA

ROSE

MARANA

CÉSAR – O HOMEM 1

HOMEM 2

HOMEM 3

HOMEM 4

HOMEM 5

Sequência 1

É MADRUGADA. NO BAIRRO CENTRAL DE UMA GRANDE CIDADE, EM UM DOS QUARTOS DE UMA PEQUENA PENSÃO, MARANA ESTÁ DORMINDO PROFUNDAMENTE. MAS NÃO É UM SONO TRANQUILO. MARANA ESTÁ SONHANDO. NO SONHO ELA VÊ UMA MATA E UMA TRILHA POR ENTRE AS ÁRVORES. SEGUINDO POR ESSA TRILHA, UMA MULHER CORRE ASSUSTADA (SONS DE PASSOS, RESPIRAÇÃO RUIDOSA), ENQUANTO SOMBRAS SE ESGUEIRAM POR TRÁS DAS ÁRVORES. NOVAS IMAGENS APARECEM E SE ALTERNAM, OLHOS DESESPERADOS, LÁBIOS CONTRAÍDOS, UM HOMEM SENDO AMARRADO E ESPANCADO. MARANA SE CONTORCE ANGUSTIADA, MAS NÃO ACORDA. NESSE MESMO INSTANTE, A CENTENAS DE QUILOMETROS DALI, NA CIDADE DE STUFANA, ROSE ESTÁ TENDO O MESMO SONHO QUE MARANA. E AS IMAGENS ASSUSTADORAS CONTINUAM. TANTO ROSE QUANTO MARANA, SONHAM COM PESSOAS SENDO TORTURADAS. CENAS DE DOR E DE SANGUE. TRÊS VULTOS ENTRAM EM LUTA CORPORAL E, DE REPENTE... (TIRO DE REVOLVER). MARANA E ROSE ACORDAM CADA UMA EM SEU PRÓPRIO QUARTO, SEM SABER QUE COMPARTILHARAM O MESMO SONHO, MAS CERTAS DE QUE ALGO TERRÍVEL ESTAVA PARA ACONTECER.

(CRÉDITOS DE ABERTURA): PROJETO TELATEATRO APRESENTA “STUFANA” EPISÓDIO DE HOJE “O REENCONTRO”.

Sequência 2

EM ALGUM LUGAR NO CENTRO OESTE DO BRASIL, LONGE DA CIVILIZAÇÃO, ÁVANA ESTÁ DE PÉ, NO ALTO DE UMA PEDRA. A ALGUNS METROS DELA, SENTADA NO CHÃO, CÉU AGUARDA EM SILÊNCIO. ÁVANA COMEÇA A FAZER UMA ORAÇÃO SILENCIOSA, ENQUANTO CONTEMPLA O HORIZONTE. TEM NUMA DAS MÃOS UM COLAR DE CONTAS E NA OUTRA UM PUNHADO DE AREIA. AO TERMINAR A ORAÇÃO, ÁVANA LEMBRA DE UM DIÁLOGO QUE TEVE COM CÉU, HÁ ALGUNS DIAS.

ÁVANA – Se dependesse de mim, eu não voltaria para Stufana.

CÉU – Por que você insiste em repetir isso?

ÁVANA – O que?

CÉU – Estou cansada de ouvir você se queixar da mesma coisa o tempo todo.

ÁVANA – Não estou aqui para falar o que você gostaria de ouvir, não, Céu.

CÉU – Já tocamos neste assunto não sei quantas mil vezes e quando penso que está tudo resolvido, lá vem você de novo com essa mesma...

ÁVANA – (CORTANTE) Espere aí! Que história é essa de “resolvido”?

CÉU – Você disse que isso já estava resolvido!

ÁVANA – Eu nunca disse isso!

CÉU – Ávana, você disse ontem que tinha decidido voltar e que...

ÁVANA – (CORTANTE) Decidir é uma coisa, resolver é outra, Céu! Nada de resolvido. O que foi que eu resolvi aqui? Conhecer a miséria mantida pelas pessoas deste mundo e ter que ficar de boca fechada?

CÉU – Você fala como se não soubesse porque veio pra cá.

ÁVANA – Eu não sei do que adiantou eu ter vindo.

CÉU – Como não sabe? São dois anos de experiência acumulada no seu corpo! Dois anos de conhecimento precioso! Stufana precisa disso para ajudar a acabar com essa miséria.

ÁVANA – Mas, quando, Céu? A gente nem tem certeza se isso vai acontecer! Minha família está precisando de ajuda agora! Eu tenho que fazer alguma coisa agora!

CÉU – Então faça! Largue essa culpa que não é sua!

(SILÊNCIO)

ÁVANA – Não posso fechar os olhos para o que está lá fora.

CÉU – Não feche. Olhe com outros olhos.

ÁVANA – Eu já tentei, Céu. Mas não consigo. Não consigo. (CHORANDO) Tanto horror em toda parte. E as pessoas que poderiam ajudar simplesmente fazem de conta que não é com elas. Eu preciso fazer alguma coisa. Eu posso! Eu sei que posso.

CÉU – Pode e está fazendo, sim, minha amiga.

ÁVANA SE ABRAÇA COM CÉU.

CÉU – Vai dar tudo certo. Acredite. Falta tão pouco. Acredite.

AS LEMBRANÇAS SE DESMANCHAM E ÁVANA ABRE OS OLHOS NO ALTO DA PEDRA, ÁVANA PEGA O PUNHADO DE TERRA QUE TRAZIA NUMA DAS MÃOS E O ATIRA PARA O ALTO, O QUAL É RAPIDAMENTE DISPERSADO PELO VENTO. CÉU OBSERVA DE PERTO E SORRI ENQUANTO ÁVANA DESCE DA PEDRA. AS DUAS AMIGAS PÕEM SUAS MOCHILAS DE VIAGEM NAS COSTAS E, EM SILÊNCIO, AFASTAM-SE DALI NUMA TRILHA POR DENTRO DA MATA. DIRIGEM-SE A UM PONTO DE ENCONTRO PRÓXIMO, ONDE SE REUNIRÃO TODOS OS QUE SAÍRAM DE STUFANA DOIS ANOS ATRÁS. ESTAVA CHEGANDO O MOMENTO DELES VOLTAREM PARA CASA..

Sequência 3

AVANÇANDO POR UM OUTRO CAMINHO MATA ADENTRO, VIDA SEGUE DETERMINADA PARA O MESMO PONTO DE ENCONTRO. ESTÁ SOZINHA E CARREGA UMA MOCHILA ACIMA DO PESO ADEQUADO A UMA CAMINHADA TÃO LONGA. DISTRAÍDA EM SEUS PENSAMENTOS, VIDA NÃO PERCEBE QUE ESTÁ SENDO OBSERVADA POR UM HOMEM OCULTO ENTRE AS ÁRVORES, TODO EQUIPADO, COMO SE FOSSE UM GUERRILHEIRO.

Sequência 4

EM UMA TERCEIRA TRILHA, AVA E AVENTO TAMBÉM SE DIRIGEM AO LUGAR DE ENCONTRO DOS STUFANENS. AVENTO CAMINHA SORRIDENTE, MAS AVA ESTÁ SÉRIA E PENSATIVA. AVA OLHA VÁRIAS VEZES PARA A IRMÃ, QUE NÃO TIRA O SORRISO DOS LÁBIOS.

AVA – Vai ficar com câimbra na boca.

AVENTO – An?

AVA – Não sei porque tanta alegria.

AVENTO – Vamos rever nossos pais, Ava!

AVA – Eles não são os **nossos** pais.

AVENTO – Vai ser a primeira vez que vamos nos encontrar pessoalmente depois que Ávana e Céu nos trouxeram do futuro.

AVA – Avento, eles **não são** os nossos pais!

(SILÊNCIO)

AVA – Este não é o nosso mundo.

AVENTO – Este **é** o nosso mundo, sim.

AVA – É um outro tempo-espço.

AVENTO – Um outro tempo-espço do **mesmo** mundo. Por isso, aqueles dois que vamos encontrar lá na frente, no ponto de encontro, são nossos pais, sim, entendeu?

AVA – Nossos pais morreram em outra realidade.

AVENTO – Mas nesta aqui eles estão vivos. Esperam por nós aqui perto. Nós os salvamos. Voltamos no tempo para isso. Desta vez eles não precisaram morrer.

(SILÊNCIO)

AVA – Já se deu conta de que temos quase a mesma idade deles?

AVENTO – Não acho que isso seja um problema.

AVA – Já pensou que faz dois anos que eles tiveram que se afastar das filhas deles para que nós pudéssemos vir para esta realidade?

AVENTO – Eles sabem que foi necessário.

AVA – Eles devem estar morrendo de saudades daquelas crianças.

AVENTO – Que, na verdade, somos nós mesmas, está lembrada?

AVA – Acha que eles vão olhar para você e lhe abraçar com o mesmo carinho que nossos pais nos abraçavam, há vinte anos atrás, antes de serem mortos na nossa frente?

AVENTO – Olha aqui, Ava, eu não acho coisa nenhuma. Não espero nada deles dois. Minha alegria é porque vou ter a sensação de estar na frente dos meus pais novamente, de vê-los inteiros, tocar neles, sentir o cheiro deles, ouvir o som da voz deles. Nem conto com um abraço. Mas se me derem um, juro a você, acho que sou capaz de morrer de tanta felicidade. Se você não quer isso, tudo bem, mas eu tenho esse direito, ouviu. Não se atreva a tentar tirar isso de mim.

AVA – Essa não é minha intenção. Só não quero que você sofra.

AVENTO – Sou adulta. Você mesma disse. Cuide de você que eu cuido de mim.

AVA – Está bem. Desculpe. Acho que o problema é meu, mesmo.

AVENTO – Também não precisa fazer drama.

AVA – É sério. Acho que eu preferia não me encontrar com eles.

AVENTO – Que horrível, Sol. Nem reconheço você falando assim.

AVA – Também não me reconheço.

AVENTO – Está com medo?

AVA – Estou.

AVENTO – De que?

AVA - De mim.

AVENTO – Como assim?

AVA – Medo do tamanho da minha saudade. Medo da imensidão da minha culpa. Medo dos fantasmas que levo comigo, das lembranças que pensei que nem existiam mais.

AVENTO – Segure na minha mão.

(SILÊNCIO)

AVENTO – Vai, segura minha mão.

AVA – Eu estou bem.

AVENTO – Você tomou conta de mim quando eu era pequena e você só é mais velha do que eu um ano e meio. Aceite que eu também possa cuidar de você. Deixa eu fazer isso só um pouquinho, agora. Me dá sua mão.

(SOM DE SORRISO DE AVA)

AVENTO – Ta vendo? Não dói.

AVA – É. Não dói.

AVENTO – Você vai ver, vai ser um encontro super bonito.

AVA – Tomara.

Sequência 5

ENQUANTO ISSO, MINUSSI E KAROL ESTÃO NO PONTO DE ENCONTRO, SENTADOS NUMA PEDRA Á SOMBRA DE UM GRANDE ÁRVORE. O LUGAR DO

ENCONTRO É UMA CLAREIRA CERCADA DE MATA, PARA ONDE CONVERGEM VÁRIAS TRILHAS. MINUSSI E KAROL, EM SILÊNCIO, OLHAM FIXAMENTE PARA A SAÍDA DE UMA DESSAS TRILHAS.

MINUSSI – Estão demorando.

KAROL – Não. Nós é que chegamos muito cedo.

(MINUSSI SUSPIRA, ANSIOSA)

KAROL – Calma. Daqui a pouco elas chegam.

MINUSSI – Nossas meninas, Karol.

(KAROL RI)

MINUSSI – O que foi?

KAROL – As que estão vindo aí são duas adultas.

MINUSSI – Eu sei... meu Deus...

KAROL – Ainda não se acostumou com a idéia?

MINUSSI – Já. Quer dizer, me confundo às vezes. Sei que Avento é Hanna e que Ava é Sol. Já me acostumei a lembrar das duas assim. Mas também estou ansiosa para ver nossas pequenas. Fico achando que daqui a pouco vou ver as miúdas aparecerem ali, com aquele jeito sapeca das duas. Que saudade tão grande, Karol. Nenhum treinamento deste mundo iria conseguir me preparar para isso.

(KAROL SORRI)

MINUSSI – Não sei como você consegue ficar tão tranquilo.

KAROL – Você acha que estou tranquilo?

MINUSSI – Parece.

KAROL – Eu escondo bem.

MINUSSI – Isso eu sei. Fingiu a própria morte, tirou as meninas de mim.

KAROL – Foi necessário.

MINUSSI – Eu sei. Você teve que fazer isso para que Ávana e Céu trouxessem do futuro as versões adultas de nossas filhas.

KAROL – Passamos quase dois anos isolados uns dos outros, para evitar que Stufana fosse destruída. E o preço foi alto. Nossa família está pagando um preço alto, Minussi. Eu, você, nossas filhas. Foi um preço muito alto.

KAROL E MINUSSI PERMANECEM ALI, JUNTOS, OLHANDO A SAÍDA DE UMA DAS TRILHAS NA CLAREIRA.

Sequência 6

NAS PROXIMIDADES, VIDA CONTINUA SUA CAMINHADA PARA O PONTO DE ENCONTRO. AINDA SEM PERCEBER QUE ESTÁ SENDO SEGUIDA DE PERTO POR HOMENS QUE SE OCULTAM NA MATA, VIDA CHEGA NUMA ENCRUZILHADA E PARA POR ALGUNS INSTANTES. ELA PEGA UM PEQUENO MAPA, CONSULTA UMA BÚSSOLA E DECIDE SEGUIR POR OUTRO CAMINHO. UM DOS HOMENS

OCULTOS, FAZ SINAL PARA UM OUTRO HOMEM, QUE RESPONDE AO SINAL E SEGUE NA MESMA DIREÇÃO QUE VIDA.

Sequência 7

NO PONTO DE ENCONTRO, KAROL E MINUSSI PERCEBEM QUE ALGUÉM SE APROXIMA E LEVANTAM-SE IMEDIATAMENTE. MINUSSI DÁ ALGUNS PASSOS ADIANTE. NINGUÉM APARECE DE IMEDIATO. O CASAL SE ENTREOLHA. ESTÃO PREOCUPADOS. MINUSSI FAZ MENÇÃO DE AVANÇAR ATÉ A SAÍDA DA TRILHA, MAS KAROL TOCA NO OMBRO DELA, PEDINDO CAUTELA. QUANDO ELE MESMO DECIDE VERIFICAR O QUE ESTÁ ACONTECENDO, AVA E AVENTO ENTRAM NA CLAREIRA. AVENTO CORRE PARA ABRAÇAR OS PAIS. MINUSSI E KAROL TAMBÉM CORREM EM DIREÇÃO À FILHA. AVA FICA ONDE ESTAVA, OLHANDO KAROL E MINUSSI ABRAÇAREM AVENTO.

MINUSSI – Ah, Hanna, que mulher tão linda você se tornou. Onde está sua irmã? Sol?

MINUSSI PERCEBE QUE SOL ESTÁ IMÓVEL, NAS MARGENS DA CLAREIRA.

MINUSSI – Sol!

TRÊMULA, AVA COMEÇA A CHORAR E NÃO SAI DE ONDE ESTÁ. MINUSSI CORRE ATÉ ELA E ABRAÇA E BEIJA A FILHA.

MINUSSI – Ah, meu amor. Não fique assim, eu estou aqui. Eu estou aqui.

AVA – Mãe... mãe...

KAROL E AVENTO SE APROXIMAM. OS QUATRO SE ABRAÇAM. KAROL OLHA NOS OLHOS DE AVA E SORRI.

KAROL – Está tudo bem, minha filha.

AVA – Valeu a pena, não foi, pai?

KAROL – Valeu, sim. Você foi muito corajosa.

Sequência 8

NESSE MOMENTO, VIDA TAMBÉM CHEGA NA CLAREIRA E OBSERVA DE LONGE O ENCONTRO DA FAMÍLIA. UM SORRISO QUEBRA A EXPRESSÃO ABATIDA DA RECÉM-CHEGADA. VIDA APROXIMA-SE SEM PRESSA. A FAMÍLIA PERCEBE A CHEGADA DA VELHA AMIGA E TODOS COMEMORAM AQUELE REENCONTRO. PORÉM, ELES NÃO PERCEBEM QUE ESTÃO SENDO OBSERVADOS DE PERTO POR UM HOMEM OCULTO NA MATA. UM HOMEM QUE ANOTA COM INTERESSE CADA REAÇÃO DAQUELAS PESSOAS.

Sequência 9

ENQUANTO ISSO MAIS TRÊS PESSOAS TAMBÉM ESTÃO SE DIRIGINDO PARA O PONTO DE ENCONTRO: KHAASSIM, ROBERTO E LATIKA. KHAASSIM E ROBERTO CONVERSAM EMPOLGADOS. LATIKA OBSERVA ATENTAMENTE CADA CURVA DAQUELA TRILHA.

KHASSIM – A cidade não fica literalmente invisível. O que acontece é que os radares e os satélites não são capazes de captar Stufana. Como também não existem rotas aéreas passando por aqui, não há como ninguém saber onde ela está.

ROBERTO – E se alguém chegar perto?

KHASSIM – Quase impossível. Stufana fica protegida por um perímetro de cinquenta quilômetros de raio onde não mora ninguém.

ROBERTO – E esses caminhos, essas trilhas todas?

KHASSIM – Só nós conhecemos.

LATIKA - Silêncio.

ROBERTO – O que foi, Latika?

LATIKA – Venham comigo.

KHASSIM E ROBERTO SEGUEM LATIKA ATÉ UM ARBUSTO. DE LÁ, POR ENTRE A VEGETAÇÃO, OS TRÊS VÊM UM HOMEM COM ROUPA DE CAMPANHA. O HOMEM OLHA PARA OS LADOS, GUARDA MATERIAL NUMA MOCHILA E EM SEGUIDA PEGA UM COMUNICADOR. KHASSIM ESTÁ TRÊMULO. LATIKA PERCEBE.

LATIKA – Calma, meu amigo.

KHASSIM – Isso não era para estar acontecendo.

ROBERTO – Quem é aquele homem?

LATIKA – Não sabemos. Venham. Precisamos fazer alguma coisa.

Sequência 10

SEM PERCEBER QUE TINHA SIDO VISTO, O MISTERIOSO HOMEM FALA NO COMUNICADOR.

HOMEM 2 – Vidente 2 para Vidente Zero. Vidente 2 para Vidente Zero.

CÉSAR (No comunicador) – Fale, Dois.

HOMEM 2 – Reportando varredura do perímetro. Sudeste limpo. Aguardo instruções.

CÉSAR (No comunicador) – Iniciar varredura setor Sul. Próxima checagem em cinco minutos. Copiado?

HOMEM 2 – Afirmativo. Desligo.

AO DESLIGAR O COMUNICADOR O HOMEM É SURPREENDIDO POR KHASSIM, QUE O PÕE DESACORDADO COM UM CHOQUE EMITIDO POR SUA MÃO. ROBERTO E LATIKA SE APROXIMAM E COMEÇAM A AMARRAR O HOMEM.

KHASSIM – Quem é esse homem, meu Deus. Ele tem armas.

LATIKA – Fale baixo, Khassim. Ainda não sabemos se estamos seguros.

KHASSIM – Olha a roupa. É um soldado. Alguém preparado.

LATIKA – Khassim, por favor.

KHASSIM – Talvez haja outros com ele. Meu Deus, isso não era para acontecer.

LATIKA – Roberto, termine de amarrar. Preciso conversar com Khassim.

ROBERTO – Vá. Eu dou conta.

LATIKA – Khassim?

KHASSIM – Como vamos fazer para avisar os outros?

LATIKA – Khassim, por favor.

KHASSIM – É um soldado!

LATIKA – Khassim, escute!

(KHASSIM OFEGA)

LATIKA – Nós vamos resolver este problema também, ouviu, meu amigo? Falta pouco. Você está me entendendo?

KHASSIM – Isso não era para acontecer.

LATIKA – Eu sei. Mas vamos enfrentar isso juntos. Entende o que eu digo?

(KHASSIM SE CALA MAIS UMA VEZ, OFEGANTE)

LATIKA – Khassim?

KHASSIM – Entendo, Latika. Entendo, sim.

Sequência 11

VIDA, KAROL, MINUSSI, AVA E AVENTO ESTÃO CONVERSANDO ANIMADAMENTE NO PONTO DE ENCONTRO. DE REPENTE VÊM UM HOMEM AMORDAÇADO E COM AS MÃOS AMARRADAS SAIR DE UMA DAS TRILHAS. ATRÁS DELE VEM LATIKA, QUE O MANTÉM SOB A MIRA DE UM REVÓLVER. LOGO DEPOIS APARECEM KHASSIM E ROBERTO. DAS PROXIMIDADES, UM OUTRO HOMEM VÊ TUDO E TOMA ALGUMAS PROVIDÊNCIAS.

CÉSAR – Vidente Zero para Vidente 1. Vidente Zero para Vidente 1.

HOMEM 1 – Vidente 1 falando. Adiante Vidente Zero.

CÉSAR – Abrir frequência de alerta alternativo.

HOMEM 1 – Abrindo.

CÉSAR – Vidente Zero para Vidente 1, testando.

HOMEM 1 – Vidente 1. Frequência alternativa operante. Aguardando instruções.

CÉSAR – Mobilizar todos. Fechar perímetro. Tomada ao meu comando.

Sequência 12

SEM FAZER IDÉIA DO QUE ESTAVA PARA ACONTECER, OS STUFANENS ESTÃO REUNIDOS AO REDOR DO HOMEM CAPTURADO. VIDA SE APROXIMA DELE, QUE ESTÁ INQUIETO E AMORDAÇADO.

VIDA – Fique calmo. A gente não vai te machucar.

MINUSSI – Que estranho.

KAROL – Ele não quer olhar para ela.

MINUSSI – Fica desviando o rosto, como se tivesse medo de Vida.

VIDA – Confie em mim. Ninguém aqui quer te machucar. Olhe, vou tirar sua mordança, está bem? Pronto. Melhor assim. Meu nome é Vida e o seu?

MINUSSI – Ele parece confuso, dividido.

KAROL – Ele sabe o que ela está tentando fazer.

VIDA – Não pode me dizer seu nome? Não tenha medo. Pode dizer.

(SILÊNCIO)

KHASSIM – Isso não vai funcionar, Vida.

MINUSSI – Só mais um pouco, Khassim.

KHASSIM – Ele deve ter sido treinado, Minussi. Não está vendo como ele resiste?

(SONS DE RESISTÊNCIA DO HOMEM)

VIDA – Olhe para mim. Não tenha medo. Conte-me o que você está fazendo aqui? Por favor.

KHASSIM – Vida, não adianta. Não podemos perder tempo. (PARA MINUSSI) Minussi, ajude.

MINUSSI SE APROXIMA DO HOMEM, QUE TENTA EVITAR O CONTATO. KAROL E ROBERTO SEGURAM O HOMEM. MINUSSI TOCA NAS TÊMPORAS DELE.

MINUSSI – (PARA O HOMEM 2) Não precisa ter medo. Isto não vai doer. Meu Deus... Ele estava seguindo você, Vida.

KHASSIM – Ele veio sozinho?

MINUSSI – Não. Existem outros. Estão nos observando, agora.

(TODOS COMENTAM, APREENSIVOS).

KHASSIM – Quantos? Quantos, Minussi?

MINUSSI – Três.

Sequência 13

OS STUFANENS OLHAM AO REDOR E SE VÊM CERCADOS POR TRÊS HOMENS ARMADOS QUE ACABARAM DE SAIR DA MATA E SE APROXIMAM FECHANDO O CERCO. O LÍDER DAQUELES HOMENS APROXIMA-SE, APONTANDO UMA ARMA. O NOME DELE É CÉSAR.

CÉSAR – Bom dia. E você aí? Seu nome é Minussi, não é? O que estava fazendo com meu empregado? Por que estava com as mãos nas têmporas dele? Nunca vi ninguém interrogar alguém desse jeito. Desamarrem o homem. Vamos, depressa. Alguém, ajude ela. Isso. Muito bem, Karol. Ajudando a esposa. E você, Roberto? Essa arma aí não é sua. Vai ter que devolver para o dono. Não, para mim, não. Você sabe quem é o dono. Isso. Você é muito esperto.

AVENTO – Quem é você?

MINUSSI – Hanna!

CÉSAR – Quem sou eu? Podem me chamar de César. Não é meu nome verdadeiro, claro, mas vai servir daqui pra frente. Há muitas perguntas fluando neste lugar. Pegue sua arma e saia daí, Vidente 2. Vá para o cerco. E vocês? Tem um líder? Quem é esse líder? Será você, Khassim? Tem cara de líder, mas está tremendo. Não está frio e nem parece febre. Você está nervoso, estressado além da conta. Isso não é um bom indicativo de liderança.

(A RESPIRAÇÃO DE KHASSIM SE INTENSIFICA COMO SE ELE FOSSE EXPLODIR)

KAROL – O líder sou eu.

MINUSSI – Karol!

KAROL – O líder sou eu. O que vocês querem?

CÉSAR – É uma boa pergunta.

VIDA – Vocês estavam me seguindo.

CÉSAR – É verdade. E o jogo era só esse. Seguir. Vocês mudaram as regras quando capturaram meu amigo, ali.

KAROL – Afinal, o que é mesmo que está...

CÉSAR – (INTERROMPENDO KAROL) Eu sei que vocês não o prenderam de propósito. Eu até gostei. O que eu acabei de ver aqui tornou tudo muito mais interessante. Um minuto. Vou aqui fazer uma ligação e volto já. Videntes! Olho neles. Qualquer movimento, atirem. Vidente Zero para Infinito. Vidente Zero para Infinito.

CENTRAL – Infinito falando. Prossiga Zero.

CÉSAR – Reportando oito trevos encontrados na operação. Repetindo. Oito trevos encontrados. Solicito remoção imediata.

KHASSIM – Eles não podem fazer isso.

LATIKA – Khassim, tenha calma.

HOMEM 1 – Silêncio!

Sequência 14

NAS PROXIMIDADES DA CLAREIRA, ÁVANA E CÉU OBSERVAM O QUE ESTÁ ACONTECENDO. ELAS OUVEM CLARAMENTE O QUE CÉSAR FALA AO COMUNICADOR.

ÁVANA – Quem são esses homens?

CÉU – Não sei.

ÁVANA – Ninguém vai poder voltar para Stufana com eles aí.

CÉU – Eu tenho um plano.

ÁVANA – São cinco homens armados, Céu. Sua telecinese só dá conta de um objeto de cada vez.

CÉU – Ainda sabe manejar uma arma?

ÁVANA – Qualquer uma. Mas não estou me sentindo muito bem.

CÉU – O que? Mostre suas mãos. Trêmulas. Ávana, você não tomou as pílulas?

ÁVANA – Devo ter perdido o frasco na caminhada.

CÉU – Ávana, por que não me disse logo? Quando tomou a última?

ÁVANA – De manhã.

CÉU – Certo. Olha, a gente vai ter que dar conta disso assim mesmo. Venha. Vamos sair daqui e ver o que podemos fazer.

Sequência 15

CÉSAR – São oito. Levaremos todos.

KHASSIM – Você não vai levar ninguém!

HOMEM 1 – Volte para seu lugar, moço!

VIDA – Khassim, isso não ajuda, tenha calma.

HOMEM 2 – Você aí, quieta também!

CÉSAR – Zero desligando.

KHASSIM - Que “remoção imediata” é essa?

UM DOS HOMENS SE APROXIMA DE KHASSIM, APONTANDO-LHE UMA ARMA.

HOMEM 1 – O chefe disse para ficar quieto.

KHASSIM – Fique quieto você. César! O que pensa que está fazendo?

CÉSAR – Não gosto do modo como fala comigo, Khassim. Está entrando em zona perigosa, meu amigo?

KHASSIM – Eu não sou seu amigo.

LATIKA – Khassim, por favor, tenha calma.

KHASSIM – Não vamos a lugar nenhum com vocês! Por que não me enfrenta com as mãos limpas?

(SONS DE ARMAS SENDO TRAVADAS)

HOMEM 2 – Parado! Não se mexa!

KHASSIM – Covardes! Vocês não sabem do que...

KAROL – Pare, Khassim, não faça... Aaaa!

LATIKA – Karol!

MINUSSI – Karol!

AVA – Pai!

AVENTO – Ai, meu Deus!

ROBERTO – O que foi isso?

LATIKA – Karol recebeu um choque quando tocou em Khassim.

KHASSIM – Karol? Você está bem? Não fiz por querer.

CÉSAR – Parado aí mesmo! Parados todos vocês! Ninguém se mexe.

LATIKA – Mas, ele está ferido!

CÉSAR – Fique onde está! Deixe esse homem no chão.

KHASSIM – Eu machuquei Karol. Foi você quem provocou isso.

CÉSAR – Ei ei ei! Fique onde está ou vou atirar. Recue e fique quieto.

LATIKA – Faça o que ele diz, Khassim.

KHASSIM ESTÁ CONFUSO. OLHA PARA KAROL NO CHÃO E NOVAMENTE PARA CÉSAR. DE REPENTE, KHASSIM DÁ UM PASSO NA DIREÇÃO DE CÉSAR.

(SOM DE UM TIRO)

CÉSAR – Para trás!

LATIKA – Khassim!

ROBERTO – Khassim, volte.

CÉSAR – O próximo tiro vai ser no meio da sua testa!

KHASSIM OLHA PARA OS DEMAIS HOMENS DO CERCO. CÉSAR DÁ UM PASSO ADIANTE E PREPARA-SE PARA ATIRAR. KHASSIM ESTÁ TENSO, PRESTES A ATACAR. CÉSAR FIRMA O DEDO NO GATILHO. SUBITAMENTE CÉSAR É LANÇADO PARA TRÁS POR UMA FORÇA INVISÍVEL.

(SOM DE TIRO)

A MESMA FORÇA INVISÍVEL ARREMESSA O REVÓLVER PARA LONGE DAS MÃOS DE CÉSAR. O DISPARO NÃO ATINGIU NINGUÉM. TANTO OS OUTROS HOMENS QUANTO OS STUFANENS FICAM NA EXPECTATIVA, TENSOS, TENTANDO SE SITUAR NO QUE ESTÁ ACONTECENDO. CÉSAR TENTA REAVER A ARMA, MAS ELA SAI FLUTUANDO NO AR PARA LONGE DELE, ATÉ SUMIR NAS MARGENS DA MATA. CÉSAR CORRE PARA TENTAR RESGATAR A ARMA.

ROBERTO – O que está acontecendo?

LATIKA – Chegou o socorro.

(SOM DE METRALHADORA)

HOMEM 2 – Aaaah! Minha metralhadora!

AS ARMAS DOS HOMENS SÃO TOMADAS UMA A UMA E JOGADAS LONGE PELA MESMA FORÇA INVISÍVEL. ELES NÃO SABEM O QUE FAZER.

ROBERTO – Como isso é possível?

LATIKA – Telecinese. Nossa amiga Céu desloca objetos com o pensamento.

AVA – Mãe! Papai está acordando.

MINUSSI – Karol? Você está bem?

KAROL – Só um pouco tonto.

KHASSIM – Vamos lá, pessoal. Hora de reagir.

ENQUANTO OS STUFANENS APROVEITAM O TUMULTO E CONTRA-ATACAM, ÁVANA SAI DA MATA COM O REVÓLVER DE CÉSAR NA MÃO.

ÁVANA – Parado, César! Não se mexa ou eu vou atirar. Deite no chão com as mãos na cabeça.

CÉSAR – Boa abordagem. Devia trabalhar comigo.

ÁVANA – Calado.

CÉU – Muito bem, Ávana! Olho nele!

ROBERTO – Veja, Latika. Aquele ali está fugindo!

(OUVE-SE UM SOM DE PANCADA)

KHASSIM – Não está mais.

LATIKA – Muito bom, Khassim!

CÉU – Ei, você aí! No chão! Avento! Traga uma corda. Precisamos amarrar esses homens.

ÁVANA – Céu! Não estou me sentindo bem!

CÉU – Agüente aí, Ávana. Firme!

CÉSAR – O que é que você tem, meu amor? Não agüenta segurar um revolver por muito tempo.

(SOM DE TIRO)

ÁVANA – Cale a boca! Eu tenho boa pontaria.

CÉSAR – Estou vendo. Estou caladinho.

AVA – (PARA VIDA) Vida, pegue esses cadernos com nossas anotações e esconda. Ninguém vai poder voltar para Stufana enquanto a situação estiver assim.

VIDA – Eu sei. E vocês?

AVA – Não se preocupe. A gente se cuida.

KAROL – Minussi, você deve sair daqui com as meninas. Precisamos ganhar tempo.

AVENTO – Não podemos ir embora. Isso tem que ser resolvido.

KAROL – Não discuta, Avento. Vão, vocês! As três! Agora!

DE REPENTE, VINDO DE DENTRO DA MATA, UM QUINTO HOMEM APARECE POR TRÁS DE CÉU E A GOLPEIA, DEIXANDO-A DESACORDADA. ÁVANA VÊ A AMIGA SER ATINGIDA E SE DISTRAI. CÉSAR APROVEITA A DISTRAÇÃO DE ÁVANA E RECUPERA SUA ARMA.

CÉSAR – Me dê isso aqui.

ÁVANA – Não!

(SOM DE ÁVANA CAINDO NO CHÃO)

CESÁR – (PARA ÁVANA) Parada, ouviu? (A TODOS) Parem! Quietos todos ou vou atirar na amiga de vocês!

(MURMÚRIOS GERAIS)

CÉSAR – Videntes 1 e 2, peguem as metralhadoras. Vocês aí, todos juntos, no meio! Vamos, rápido, todo mundo! Vamos! Aí no meio!

HOMEM 3 – Vidente Zero! Peguei esta aqui tentando fugir.

CÉSAR – Vida! Logo você, indo embora sem se despedir! Pegue a mochila dela e examine. Vamos botar ordem nisto aqui novamente. Quero todos eles com as mãos e os pés amarrados, a turma toda bem arrumadinha, sentada aqui no meio.

Sequência 16

DEPOIS QUE TODOS OS STUFANENS ESTÃO AMARRADOS, UM DOS HOMENS PREPARA UMA SERINGA E SE APROXIMA DE CÉU, QUE ESTÁ DEITADA NO CHÃO, AINDA DESACORDADA. KAROL PERCEBE E REAGE.

KAROL – (PARA HOMEM 5) Ei, você. O que é isso? O que vai fazer com essa seringa?

ÁVANA – Seringa?

HOMEM 5 – Fique na sua.

MINUSSI – Pra que isso?

ÁVANA – Não!

KAROL – Ei, pare! Não faça isso.

(SOM DE CORONHADA. GEMIDO DE KAROL)

AVENTO – Pai!

MINUSSI – Karol!

AVA - Covarde! Ele está amarrado!

CÉSAR – Silêncio! É só um tranqüilizante! Não queremos que ela faça mais armas saírem voando por aí. Vai ser muito melhor para a saúde de todos se ela se continuar dormindo.

ÁVANA OBSERVA TUDO NUMA CRESCENTE INQUIETAÇÃO. ALGO ESTRANHO PARECE ACONTECER COM ELA. NINGUÉM PERCEBE. CÉSAR SE APROXIMA DO HOMEM QUE ESTÁ APLICANDO A INJEÇÃO EM CÉU.

CÉSAR – Tem certeza de que foi só ela quem moveu as armas?

HOMEM 5 – Absoluta. Pelo que eu vi, os poderes dos outros dependem de algum tipo de contato ou proximidade física.

ÁVANA ESTÁ TÃO INQUIETA VENDO CÉU RECEBENDO O TRANQUILIZANTE, QUE DE REPENTE ENTRA NUM TRANSE. TODOS OUVEM UM ZUMBIDO, MAS É TÃO FRACO QUE NINGUÉM DÁ MUITA ATENÇÃO, REAGINDO DISCRETAMENTE. VIDA OLHA AO REDOR E PERCEBE O TRANSE DE ÁVANA.

VIDA – Ávana? O que é que você tem?

HOMEM 3 – Silêncio, você aí!

A VOZ DO HOMEM FAZ ÁVANA SAIR DO TRANSE. O ZUMBIDO PÁRA. UMA GOTA DE SANGUE ESCORRE DO NARIZ DO HOMEM 3. ELE PASSA A MÃO NO NARIZ AUTOMATICAMENTE. VÊ O SANGUE MAS NÃO DÁ MUITA IMPORTÂNCIA. VIDA OBSERVOU TUDO E AGORA OLHA PARA ÁVANA, PREOCUPADA. ÁVANA OLHA PARA VIDA, ANGUSTIADA. CÉSAR COMEÇA A ANDAR ENTRE OS STUFANENS, ENCARANDO CADA UM DELES.

CÉSAR – Vai chegar mais alguém? Hem, Minussi? Sol? Hanna? Por que essas caras? Ninguém morreu, aqui. Ainda. Vão chegar outros, não é? Quantos? De que direção eles vêm? Nenhuma resposta? Não. Está bem.

CÉSAR APONTA PARA LATIKA. UM DOS HOMENS VAI ATÉ ELA E A ARRASTA PARA LONGE DOS OUTROS.

KHASSIM – Latika! Tire as mãos dela!

ROBERTO – Pare! Pare! Covarde!

MINUSSI – Solte a moça, seu covarde!

CÉSAR – Silêncio ou ela morre agora! Agora! É isso mesmo, Latika. Pode ir falando. Diga o que eu quero saber.

LATIKA – Quer me matar? Pode matar. Eu não vou dizer nada.

(CÉSAR ESPANCA LATIKA. STUFANENS PROTESTAM)

LATIKA – Eu não vou dizer nada.

CÉSAR – Você já está dizendo, Latika. Seu discurso é: “respondam o que ele quer, senão eu vou sofrer ainda mais”.

ROBERTO – Covarde!

HOMEM 2 – Quietos!

(SOM DE CORONHADA EM ROBERTO)

CÉSAR – Não quero saber sua opinião, Roberto. Quero respostas. Por que você mesmo não responde? Vamos lá, meus amigos. Ninguém quer responder por ela? Eu paro de bater. Ninguém? Então, tá.

(O ESPANCAMENTO RECOMEÇA)

LATIKA DESMAIA COM O ESPANCAMENTO. ÁVANA ESTÁ SE SENTINDO MAL E TENTA SE CONTROLAR.

CÉSAR – Acorde, Latika. Acorde para apanhar mais.

ROBERTO – Bata em mim!

CÉSAR – Me dê as respostas que eu quero.

(SILÊNCIO)

CÉSAR – Eu quero respostas!

CÉSAR BATE MAIS UMA VEZ EM LATIKA, QUE GRITA DE DOR. ÁVANA ENTRA EM TRANSE E O ZUMBIDO VOLTA MAIS UMA VEZ. ALGUMAS PESSOAS PERCEBEM.

CÉSAR – Você gosta muito de Latika, não é, Roberto? Vai deixar que ela morra?

CÉSAR PEGA UMA ARMA E APONTA PARA A CABEÇA DE LATIKA.

CÉSAR – Olhe para mim, Roberto. Está vendo isto aqui? Sabe o que eu posso fazer, não sabe?

LATIKA – Atire logo de uma vez.

ROBERTO – Latika, não faça isso.

CÉSAR – Diga o que eu quero saber, Roberto.

(SILÊNCIO. CÉSAR ATIRA)

O TIRO PASSA DE RASPÃO NA CABEÇA DE LATIKA, MAS O DISPARO DA ARMA DE CÉSAR PROVOCA UMA REAÇÃO EM ÁVANA, QUE SE APROFUNDA NO TRANSE E FAZ O ZUMBIDO AUMENTAR. VIDA OLHA PARA ÁVANA, CERTA DE QUE É ELA A CAUSADORA DAQUELE EFEITO. VIDA QUER FAZER ALGO, MAS

NÃO SABE COMO TENTAR DESPERTAR ÁVANA DO TRANSE SEM CHAMAR A ATENÇÃO DE CÉSAR.

CÉSAR – Que ruído é esse? Vocês aí? Sabem o que é isso?

HOMEM 1 – Não senhor. Já é a segunda vez que ouvimos esse som.

HOMEM 2 – Parece um ruído de alta frequência, senhor.

CÉSAR – Vidente 2, Vidente 4, examinem o perímetro da clareira.

HOMEM 2 – Sim senhor.

HOMEM 4 – Sim, senhor.

HOMEM 2 PERCEBE UM SANGRAMENTO NO NARIZ. O SANGUE ESCORRE E INSTINTIVAMENTE ELE TENTA APARAR O SANGUE COM A MÃO.

CÉSAR – O que está havendo com você, Vidente 2.

HOMEM 2 – Não sei, senhor. Uma dor nas têmporas. Esse sangue. Não sei o que é que está...

(GEMIDO DE HOMEM 2)

HOMEM 4 – Ele desmaiou, senhor.

CÉSAR – Ajude-o, Vidente 4. É esse zumbido.

HOMEM 4 – Também estou sangrando, senhor.

(MUITOS ALI COMEÇAM A GEMER)

CÉSAR PÕE AS MÃOS NAS TÊMPORAS. OLHA EM VOLTA E VÊ QUE TODOS ESTÃO REAGINDO DE ALGUM MODO ÀQUELE ZUMBIDO. ALGUNS SANGRAM POR ORELHAS E NARIZ, INCLUSIVE OS STUFANENS. ALGUNS SE CONTORCEM EM SOFRIMENTO. OUTROS PERDEM OS SENTIDOS. VIDA TENTA FALAR COM ÁVANA E TIRÁ-LA DO TRANSE.

VIDA – Ávana! Ávana! Me escute!

ÁVANA NÃO REAGE. QUASE TODOS NA CLAREIRA DESMAIARAM. CÉSAR, QUE MAL CONSEGUE FICAR DE PÉ, OLHA AO REDOR SEGURANDO UMA ARMA ENGATILHADA.

CÉSAR – Quem tá fazendo isso? Quem tá fazendo isso?

VIDA – Ávana! Está me ouvindo? Ávana.

CÉSAR – O que é isso, Vida? Por que você quer falar com ela?

VIDA – Acorde, por favor!

CÉSAR – Ela não está sangrando! Por que ela não está sangrando? Por que você não sangra?

VIDA – Ávana! Ávana!

CÉSAR DÁ ALGUNS PASSOS NA DIREÇÃO DE ÁVANA E, NO LIMITE DAS SUAS FORÇAS, APONTA A ARMA PARA ELA. VIDA DESMAIA.

CÉSAR - É você que está causando isso! É você....! (RI)

(OUVE-SE UM DISPARO)

Sequência 17

CÉSAR É ATINGIDO NA CABEÇA E CAI. MARANA ESTÁ NAS MARGENS DA CLAREIRA, COM UM OLHAR FRIO, SANGRANDO PELO NARIZ E COM UM REVÓLVER NA MÃO. EVITANDO SE APROXIMAR DE ÁVANA, ELA CAMINHA AO REDOR DA CLAREIRA, E MATA OS OUTROS QUATRO HOMENS, COM TIROS

CERTEIROS NO CORAÇÃO. MARANA OLHA PARA OS STUFANENS EM AGONIA. ELA SABE QUE ELES NÃO SUPORTARÃO POR MUITO TEMPO O EFEITO DAQUELE PODER. ENTÃO, MARANA RESPIRA FUNDO E APONTA PARA ÁVANA.

ROSE – Não, Marana! Espere! Deixe-me tentar fazer contato com ela!

AQUELA VOZ É DE ROSE, QUE MARANA VÊ SE APROXIMAR DO LADO OPOSTO DA CLAREIRA. ROSE SABE QUE NÃO PODE SE APROXIMAR POR CAUSA DO EFEITO DO TRANSE DE ÁVANA, POR ISSO TENTA FALAR MENTALMENTE COM ELA.

ROSE – Ávana. Ávana, sou eu, Rose.

ÁVANA CONTINUA EM TRANSE. O REVÓLVER APONTADO PARA ELA TREME NAS MÃOS TENSAS DE MARANA.

ROSE – Ávana.

ÁVANA MOVE A CABEÇA COMO SE PROCURASSE ALGO. ROSE VÊ QUE OS STUFANENS ESTÃO NO LIMITE. MARANA OLHA PARA CADA UM DELES, INQUIETA. ROSE DÁ ALGUNS PASSOS ADIANTE E PÁRA. PÕE UMA DAS MÃOS NA PRÓPRIA FRONTE, SENTINDO OS EFEITOS DO PODER DE ÁVANA.

ROSE – Ávana, minha filha. Sou eu, Rose. Eu estou aqui.

ÁVANA ESBOÇA NOVA REAÇÃO. UM FILETE DE SANGUE ESCORRE DO NARIZ DE ROSE. MARANA SEGURA O REVOLVER COM AMBAS AS MÃOS. MARANA OLHA PARA ROSE E, COM UM OLHAR SOFRIDO, INDICA QUE PRECISA ATIRAR. ROSE AVANÇA DECIDIDA ATÉ ÁVANA. TROPEÇA, SENTINDO OS EFEITOS DO PODER DE ÁVANA, MAS MANTÉM SE CAMINHANDO ATÉ CHEGAR ATÉ ELA. ROSE ABRAÇA ÁVANA.

ROSE – Acabou, minha querida. Está tudo bem. Estamos todos seguros agora.

(ÁVANA INSPIRA BRUSCAMENTE. O RUÍDO DIMINUI E PARA)

MARANA DESENGATILHA E BAIXA A ARMA. ÁVANA PARECE BEM.

ÁVANA – Rose? O que houve?

ROSE – Calma.

ÁVANA – O que aconteceu com eles?

ROSE – Está tudo bem.

ÁVANA – Meu Deus, eles estão feridos! Fui eu quem fez isso? Ai, Rose.

ROSE – Calma, minha filha. Preciso muito de sua ajuda, agora.

ROSE DESAMARRA ÁVANA E AMBAS COMEÇAM A AJUDAR OS DEMAIS. ROSE OLHA OS HOMENS MORTOS E PROCURA MANTER O FOCO. MARANA CAMINHA PELA CLAREIRA, COM UM OLHAR SOMBRIO, APROXIMANDO-SE DE CADA UM DOS HOMENS QUE ELA MATOU, COMO QUEM ACORDA DE UM SONHO E TEM QUE DISTINGUIR O QUE FOI ILUSÃO E O QUE É REALIDADE. OS DEMAIS STUFANENS RECOBRAM OS SENTIDOS.

ÁVANA – Céu? Você está bem?

CÉU – Estou, amiga. Tonta, a cabeça dói, mas isso vai passar. E você?

ÁVANA – Estou péssima, mas estou bem, dá para entender?

CÉU – Dá, sim. Está tudo bem?

ÁVANA – (SUSPIRA) Sim. Está. Agora descanse. Preciso ajudar os outros.

(SOBE SOM)

AVENTO – Mãe! Vida está acordando.

VIDA – Meninas.

MINUSSI – Olá, amiga.

VIDA – Minussi. Tive tanto medo.

MINUSSI – Eu também.

(SOBE SOM)

ROSE – Devagar, Khassim. Não precisa se levantar tão depressa.

KHASSIM – Latika? Como ela está?

ROSE – Está ali, com Roberto.

KHASSIM – Está tudo bem? Os outros? Os homens?

ROSE – Nosso grupo está bem. Alguma tonteira, dores de cabeça, mas vão todos melhorar.

KHASSIM – O que Marana está fazendo... Aqueles homens... Eles estão mortos?

ROSE – Marana matou os cinco.

KHASSIM – Mas, como é possível? Ela... nós...

ROSE – Não sei, Khassim. Ela salvou a missão. Salvou Stufana. Talvez tenha salvo o próprio mundo.

KHASSIM – Nunca matamos ninguém.

Sequência 18

KHASSIM OBSERVA MARANA EXAMINAR O REVOLVER.

KHASSIM – O que é que ela vai fazer agora?

ROSE – O que?

KHASSIM – Marana. O revólver na mão dela. Ela vai se matar.

KHASSIM SE LEVANTA COM DIFICULDADE E VAI ATÉ MARANA. LENTAMENTE MARANA LEVANTA O REVOLVER E APONTA PARA A PRÓPRIA CABEÇA.

KHASSIM – Marana! Não faça isso!

(OUVE-SE O ENGATILHAR DA ARMA)

KHASSIM TOMA O REVÓLVER DAS MÃOS DE MARANA. ELA FRAQUEJA E CAI AOS PRANTOS, AMPARADA POR KHASSIM.

Sequência 19

ROBERTO LIMPA OS FERIMENTOS DE LATIKA, ENQUANTO ELA O OBSERVA COM UMA EXPRESSÃO MAROTA.

ROBERTO – Está se sentindo melhor?

LATIKA SEGURA O ROSTO DE ROBERTO E O BEIJA NA BOCA.

LATIKA – Agora estou.

(ROBERTO SORRI.)

KAROL – Escutem todos! Sei que alguns de vocês estão bem machucados, mas teremos que sair daqui logo. Sabemos que eles pediram reforços. Precisaremos examinar o equipamento desses homens e recolher o que for necessário para descobrir quem eles são e o que repassaram sobre nós. Depois teremos que enterrá-los e disfarçar a lareira.

VIDA – Isso vai ter que ser rápido, gente. Já devem saber esta localização. Eles traziam GPS.

AVA – Talvez tenham sinalizadores, também. Algum equipamento que permita que eles sejam rastreados em caso de perigo.

KAROL – Vamos lá, pessoal.

Sequência 20

DEPOIS DE ENTERRAR O ÚLTIMO CORPO, OS STUFANENS VÃO ATÉ AS MARGENS DE UM RIO PRÓXIMO E IMPROVISAM UMA JANGADA. NELA, AVA E AVENTO COLOCAM OS GPS E OS SINALIZADORES QUE ENCONTRARAM NOS CORPOS DOS HOMENS MORTOS. ÁVANA, VIDA E ROSE TRAZEM TODAS AS

ARMAS E JOGAM NO RIO. MARANA OBSERVA DE PERTO, SENTADA NUMA PEDRA AO LADO DE CÉU. KHASSIM, KAROL E ROBERTO EMPURRAM A JANGADA NO RIO. TODOS OBSERVAM A JANGADA SENDO LEVADA PELA CORRENTEZA, CERTIFICANDO-SE QUE ELA SEGUIRIA RIO ABAIXO.

KAROL – Tomara que dê certo.

ROSE – Vai atrasá-los, levá-los para longe daqui. É só o que precisamos, tempo e uma boa cortina de fumaça para confundir nossa fuga. Vamos?

KAROL – Vamos. Stufanens! Hora de voltar para casa!

Sequência 21

O SOL CAI NO HORIZONTE E OS STUFANENS AINDA TEM UMA LONGA CAMINHADA PELA FRENTE. NA EXPRESSÃO DE CADA UM, AS MARCAS DEIXADAS POR SUA EXPERIÊNCIA FORA DE STUFANA. MARCAS NO CORPO, MARCAS NA ALMA. CONTRASTANDO COM A EXPRESSÃO DE ALÍVIO NA FACE DE SEUS COMPANHEIROS, O OLHAR DE MARANA É TRISTE, PROFUNDO, QUASE INSANO.

...

ANEXO III – ACERVO DE FOTOS DO PROCESSO DE *STUFANA*

Luiz Felipe Botelho e a planta da cidade de cristal



Fonte: Arquivo do Grupo de Estudos, 2009.

Exercício de construção dos roteiros.



Fonte: <http://fronteirasdaslinguagens.blogspot.com.br/2009/11/os-episodios-e-criacao-em-grupo.html>. Acesso em 11 de junho de 2013.

Os *stufanens* caminhando na gravação da série em Bonito-PE



Fonte: <http://fronteiradaslinguagens.blogspot.com.br/2009/11/bonito-acionando-o-plano-b.html>. Acesso em 11 de junho de 2013.

Gravação da cena da conversa com Ava e Avento.



Fonte: <http://fronteiradaslinguagens.blogspot.com.br/2009/11/bonito-chegando-para-trabalhar.html>. Acesso em 11 de junho de 2013.

ANEXO IV – Termos de responsabilidade e autorização

Termo de Responsabilidade e Autorização

Pelo presente instrumento, eu, LUIZ FELIPE BOTELHO PAES BARRETO, RG 1.325.005 SDS-PE, CPF 341.199.814-97, residente na RUA JOÃO FERNANDES VIEIRA 600 APT 1501 BLOCO C, BOA VISTA, CEP 50.050-200, RECIFE-PE, abaixo firmado e identificado, autorizo, gratuitamente, a utilizar do uso do som da voz, nomes e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal concedido e, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentados, para fins de participação como material bibliográfico por meio das entrevistas para o desenvolvimento na pesquisa de mestrado realizado pelo **Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque** intitulado a Universidade Federal da Bahia ou ainda para possíveis inclusões em outros projetos, organizados e/ou licenciados pelo **Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque**.

Essa autorização inclui o uso de todo o material criado que as entrevistas concedidas a **Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque**, notadamente para o uso de toda e qualquer forma da comunicação ao público, tais como material impresso, CD (Compact Disc), material criado destinado à produção de obra intelectual organizada e de titularidade exclusiva do Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque onforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).

Na condição de titular dos direitos patrimoniais de autor do som da voz e do material bibliográfico de que trata o presente: **Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque** poderá dispor livremente da mesma para toda e qualquer modalidade de utilização, por si ou por terceiros por ele autorizado para tais fins. Para tanto, poderá, a seu único e exclusivo critério, licenciar e/ou ceder a terceiros, no todo ou em parte, no Brasil e/ou exterior, a título gratuito ou oneroso, seus direitos sobre a mesma, não cabendo a mim qualquer direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título.

Recife, 18 de dezembro de 2013.

Assinatura: 

Nome: LUIZ FELIPE BOTELHO PAES BARRETO

End.: RUA JOÃO FERNANDES VIEIRA 600/1501 C BOA VISTA, RECIFE-PE


RG: 1.325.005 SDS-PE

Termo de Responsabilidade e Autorização

Pelo presente instrumento, eu, **Márcio Henrique Melo de Andrade**, RG: 6999268 - SDS/PE, CPF: 055.464.104-69, residente na Rua Guaraná, quadra E-02, 39 - Ouro Preto - Olinda - PE - CEP:53.370-550, abaixo firmado e identificado, autorizo, gratuitamente, a utilizar do uso do som da voz, nomes e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal concedido e, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentados, para fins de participação como material bibliográfico por meio das entrevistas para o desenvolvimento na pesquisa de mestrado realizado pelo **Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque** intitulado a Universidade Federal da Bahia ou ainda para possíveis inclusões em outros projetos, organizados e/ou licenciados pelo **Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque**.

Essa autorização inclui o uso de todo o material criado que as entrevistas concedidas a **Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque**, notadamente para o uso de toda e qualquer forma da comunicação ao público, tais como material impresso, CD (Compact Disc), material criado destinado à produção de obra intelectual organizada e de titularidade exclusiva do Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).

Na condição de titular dos direitos patrimoniais de autor do som da voz e do material bibliográfico de que trata o presente: **Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque** poderá dispor livremente da mesma para toda e qualquer modalidade de utilização, por si ou por terceiros por ele autorizado para tais fins. Para tanto, poderá, a seu único e exclusivo critério, licenciar e/ou ceder a terceiros, no todo ou em parte, no Brasil e/ou exterior, a título gratuito ou oneroso, seus direitos sobre a mesma, não cabendo a mim qualquer direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título.

Salvador, 16 de dezembro de 2013.


Assinatura:

Nome: Márcio Henrique Melo de Andrade

End.: Rua Guaraná, quadra E-02, 39 - Ouro Preto - Olinda - PE - CEP:53.370-550

RG: 6999268 - SDS/PE

Termo de Responsabilidade e Autorização

Pelo presente instrumento, eu, **Elton Luiz de Mélo Rodrigues**, CPF nº 038.140.984-80, residente na Rua General Polidoro, apto. 303, Cidade Universitária, em Recife/PE, abaixo firmado e autorizado, a utilizar do uso do som da voz, nomes e dados pessoais revelados em depoimento pessoal concedido e, além de todo e qualquer fotos e documentos por mim apresentados, para fins de participação bibliográfica por meio das entrevistas para o desenvolvimento na pesquisa realizado pelo **Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque** intituído Professor Federal da Bahia ou ainda para possíveis inclusões em outros projetos licenciados pelo **Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque**.

Essa autorização inclui o uso de todo o material criado e concedidas a **Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque**, notadamente em qualquer forma da comunicação ao público, tais como material em áudio (*Compact Disc*), material criado destinado à produção de obra intelectual de titularidade exclusiva do Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque, conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).

Na condição de titular dos direitos patrimoniais de autor sobre o material bibliográfico de que trata o presente: **Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque** poderá dispor livremente da mesma para toda e qualquer modalidade de utilização, si ou por terceiros por ele autorizado para tais fins. Para tanto, por exclusivo critério, licenciar e/ou ceder a terceiros, no todo ou em parte, exterior, a título gratuito ou oneroso, seus direitos sobre a mesma obra, qualquer direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título.

Salvador, 16 de dezembro de 2013.

Assinatura: 

Nome: **Elton Luiz de Mélo Rodrigues**

End.: Rua General Polidoro, 380, bloco B, apto. 303, Cidade Universitária

RG: 5.454.895 – SDS/PE

Termo de Responsabilidade e Autorização

Pelo presente instrumento, eu, Ana Carolina Miranda Paulino da Silva, RG 4862384 SSP-PE, CPF 030.405.664-23, residente na Av. Jean Emile Favre, bl-56G, apt.304, Ipsep, Recife-PE, abaixo firmado e identificado, autorizo, gratuitamente, a utilizar do uso do som da voz, nomes e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal concedido e, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentados, para fins de participação como material bibliográfico por meio das entrevistas para o desenvolvimento na pesquisa de mestrado realizado pelo **Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque** intitulado a Universidade Federal da Bahia ou ainda para possíveis inclusões em outros projetos, organizados e/ou licenciados pelo **Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque**.

Essa autorização inclui o uso de todo o material criado que as entrevistas concedidas a **Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque**, notadamente para o uso de toda e qualquer forma da comunicação ao público, tais como material impresso, CD (*Compact Disc*), material criado destinado à produção de obra intelectual organizada e de titularidade exclusiva do Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).

Na condição de titular dos direitos patrimoniais de autor do som da voz e do material bibliográfico de que trata o presente: **Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque** poderá dispor livremente da mesma para toda e qualquer modalidade de utilização, por si ou por terceiros por ele autorizado para tais fins. Para tanto, poderá, a seu único e exclusivo critério, licenciar e/ou ceder a terceiros, no todo ou em parte, no Brasil e/ou exterior, a título gratuito ou oneroso, seus direitos sobre a mesma, não cabendo a mim qualquer direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título.

Recife, 16 de dezembro de 2013.

Assinatura: Ana Carolina Miranda Paulino da Silva

Nome: ANA CAROLINA MIRANDA PAULINO DA SILVA

End.: AV. Jean Emile Favre, bl-56G, aptº: 304, IPSEP, Recife-PE.

RG: 4862384 SSP/PE.

Termo de Responsabilidade e Autorização

Pelo presente instrumento, eu, EDUARDO SÉRGIO JAPIASSU LIMA, RG de n.º 2.654.969 SDS/PE, CPF de n.º 448.327.104-00, residente em Mamanguape, 561, apto 603, Boa Viagem, Recife/PE, abaixo firmado e autorizo, gratuitamente, a utilizar do uso do som da voz, nomes e dados biográficos e demais informações por mim revelados em depoimento pessoal concedido e, além de todo e qualquer material fotográfico e documental por mim apresentados, para fins de participação bibliográfica por meio das entrevistas para o desenvolvimento na pesquisa realizada pelo **Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque** intitulado a atuar no âmbito da Universidade Federal da Bahia ou ainda para possíveis inclusões em outros projetos, orgânicos ou não, licenciados pelo **Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque**.

Essa autorização inclui o uso de todo o material criado que for disponibilizado e concedidas a **Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque**, notadamente por qualquer forma de toda e qualquer forma da comunicação ao público, tais como material impresso (Compact Disc), material criado destinado à produção de obra intelectual de titularidade exclusiva do Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque, conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).

Na condição de titular dos direitos patrimoniais de autor do som e do material bibliográfico de que trata o presente: **Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque** poderá dispor livremente da mesma para toda e qualquer finalidade de utilização, por si ou por terceiros por ele autorizado para tais fins. Para tanto, seu único e exclusivo critério, licenciar e/ou ceder a terceiros, no todo ou em parte, no Brasil e/ou exterior, a título gratuito ou oneroso, seus direitos sobre a obra, cabendo a mim qualquer direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título.

Recife, 18 de dezembro de 2013.

Assinatura:



Nome: Eduardo Sérgio Japiassú Correia Lima

End.: Rua Mamanguape, 561, apto 603, Boa Viagem, Recife/PE

RG: 2.654.969 SDS/PE

Termo de Responsabilidade e Autorização

Pelo presente instrumento, eu, NOME COMPLETO, RG, CPF, residente em ENDEREÇO COMPLETO abaixo firmado e identificado, autorizo, gratuitamente, o uso do som da voz, nomes e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal concedido e, além de todo e qualquer material entre outros documentos por mim apresentados, para fins de participação como material bibliográfico por meio das entrevistas para o desenvolvimento na pesquisa de meu trabalho realizado pelo **Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque** intitulado a Universidade Federal da Bahia ou ainda para possíveis inclusões em outros projetos, organizados e licenciados pelo **Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque**.

Essa autorização inclui o uso de todo o material criado que as entrevistas concedidas a **Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque**, notadamente para o uso em toda e qualquer forma da comunicação ao público, tais como material impresso (*Compact Disc*), material criado destinado à produção de obra intelectual organizada de titularidade exclusiva do Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).

Na condição de titular dos direitos patrimoniais de autor do som da voz do material bibliográfico de que trata o presente: **Diego Luiz Silva Gomes de Albuquerque** poderá dispor livremente da mesma para toda e qualquer modalidade de utilização, por si ou por terceiros por ele autorizado para tais fins. Para tanto, por seu único e exclusivo critério, licenciar e/ou ceder a terceiros, no todo ou em parte, no Brasil e/ou exterior, a título gratuito ou oneroso, seus direitos sobre a mesma, cabendo a mim qualquer direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título.

Salvador, 15 de julho de 2013.

Assinatura: _____



Nome: Amanda Virginia Dias Torres Silva

End.: Alameda Santos, 2387 - Apto 1209 - Parque Góes

RG: 7.200.343 - SDS/PE