UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

BARTIRA BEJARANO CAMPOS

**Sala de Roteiristas: a *Writers' Room* brasileira e seu processo de escrita
colaborativa de séries televisivas**

São Paulo
2019

BARTIRA BEJARANO CAMPOS

**Sala de Roteiristas: a *Writers' Room* brasileira e seu processo de escrita
colaborativa de séries televisivas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, na Linha de Pesquisa: Poéticas e Técnicas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Simões dos Santos Mendes

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Campos, Bartira Bejarano

Sala de Roteiristas: a Writers' Room brasileira e seu processo de escrita colaborativa de séries televisivas / Bartira Bejarano Campos ; orientador, Eduardo Simões dos Santos Mendes. -- São Paulo, 2019.
233 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. Sala de Roteiristas 2. Processo de criação 3. Série televisiva 4. Escrita colaborativa 5. Showrunner I. Mendes, Eduardo Simões dos Santos II. Título.

CDD 21.ed. - 791.45

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

Nome: CAMPOS, Bartira Bejarano

Título: Sala de Roteiristas: a *Writers' Room* brasileira e seu processo de escrita colaborativa de séries televisivas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, na Linha de Pesquisa: Poéticas e Técnicas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço ao Prof. Dr. Eduardo Simões dos Santos Mendes, orientador que guiou este trabalho com sensibilidade, rigor e confiança;

Aos roteiristas entrevistados que gentilmente cederem seu tempo para colaborar à reflexão. Seus preciosos depoimentos viabilizaram esta pesquisa:

Andréa Midori Simão
Ângela Hirata Fabri
Camila Raffanti
David França Mendes
Doc Comparato
Fabio Danesi
Lucas Paraizo
Marçal Aquino
Mariana Trench Bastos

À participação de Fernando Bonassi, Jotagá Crema e Pedro Aguilera, cujas falas foram registradas e transcritas por mim, nos encontros do:
NUDRAMA – Núcleo de Pesquisa em Dramaturgia Audiovisual (ECA-USP);
OBITEL Brasil – Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva (ECA-USP),
ao qual igualmente agradeço às suas coordenadoras e pesquisadoras associadas;

À Casa dos Roteiristas da Globo e à Mixer Films, onde parte das entrevistas foram realizadas;

Ao Prof. Dr. Roberto Moreira, por acompanhar e incentivar o desenvolvimento desta pesquisa desde os primórdios, enquanto esta ainda era uma vaga ideia;

Às Profas. Dras. Maria Cristina Palma Mungoli e Cecília Salles que, com suas disciplinas na pós-graduação da ECA-USP, colaboraram diretamente com o amadurecimento desta dissertação;

Ao Prof. Dr. Cristian Borges pelas observações no Exame de Qualificação, e, ao Prof. Dr. Rubens Rewald, pelos conselhos quando esta pesquisa ainda era embrionária;

À ABRA – Associação Brasileira de Autores Roteiristas, da qual eu e a maioria dos roteiristas entrevistados fazem parte;

Por fim, agradeço ao Mario da Costa Campos Neto, pelo eterno incentivo, e, ao meu companheiro Marcelo Miranda Baladi, pelo apoio incondicional.

Três viagens numa só, a real porém já transcorrida, a imaginária mas presente na palavra e aquela que outra pessoa fará no futuro seguindo as pegadas do passado e segundo os conselhos do presente.

J. Cortázar. *A volta ao dia em 80 mundos*.

RESUMO

CAMPOS, Bartira Bejarano. Sala de Roteiristas: a *Writers' Room* brasileira e seu processo de escrita colaborativa de séries televisivas. 2019. 233 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Esta dissertação aborda o processo criativo de escrita de roteiros que se dá em Sala de Roteiristas no Brasil. Para tal, a investigação parte da compreensão do modelo norte-americano de criar e produzir séries televisivas, a *writers' room*, e apresenta como este modelo chega ao Brasil no início dos anos 2000 afim de contemplar uma nova demanda por conteúdo original brasileiro - exibido em temporadas tanto na TV aberta, quanto na TV paga e em *streaming*. Em seguida, com base em depoimentos de 13 roteiristas envolvidos na criação de atuais séries de TV brasileiras, a pesquisa apresenta diferentes métodos de escrita colaborativa de roteiros em Sala de Roteiristas, e sua expansão para o set de filmagem e para a edição dos episódios. Por fim, demonstra o crescimento do campo de atuação dos roteiristas, que passam também a exercer funções ligadas à área de produção, o que leva a implementação do *showrunner* no Brasil. Assim sendo, o objetivo da presente pesquisa é reunir o conhecimento acerca do desenvolvimento de roteiros que já se tem praticado no mercado televisivo, e, com isso, esclarecer novos métodos de escrita em séries de TV e cooperar com a sua integração no atual processo de produção do audiovisual brasileiro.

Palavras-chave: Sala de Roteiristas. Processo de criação. Série televisiva. Roteiro. Escrita colaborativa. Showrunner.

ABSTRACT

CAMPOS, Bartira Bejarano. Brazilian Writers' Room and its collaborative writing process of television series. 2019. 233 p. Thesis (Master in Audio-Visual) – Escola de Comunicações e Artes, University of Sao Paulo, Sao Paulo, Brazil, 2019.

The present dissertation approaches the creative process of writing scripts in Brazilian writers' room denominated Sala de Roteiristas. In order to do so, the research is based on the comprehension of the North American model of creating and producing television series, the writers' room, and presents the ways such model arrived in Brazil in the early 2000s, in order to embrace a new demand for Brazilian original content – broadcast on free-to-air channels, as well as on pay television and streaming. Next, based on interviews given by 13 writers involved in the creation of current Brazilian television series, the research presents different methods of collaborative script writing used in writers' room, and also its extension to the shooting and editing process. Lastly, the research shows the growth of work possibilities for writers, who can also perform functions related to production, which leads to the emergence of the showrunner in Brazil. Therefore, the goal of the present research is to gather the knowledge concerning the development of scripts which has already been put into practice in the television industry, and by doing so, to enlighten new methods of writing television series, and to cooperate with its integration in the current process of Brazilian audio-visual production.

Key-words: Writers' room. Creative process. Television series. Script. Collaborative writing. Showrunner.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Créditos iniciais dos roteiristas do filme “Ladrões de Bicicleta” (1948)	17
Figura 2 - Roteiristas na Sala de <i>Your Show of Shows</i> (1950)	20
Figura 3 - Quadro na Sala de Roteiristas de <i>Breaking Bad</i>	27
Figura 4 - A Sala de Roteiristas de <i>Breaking Bad</i>	27
Figura 5 - Créditos iniciais do Episódio 2 da Temporada 1 de <i>Breaking Bad</i>	37
Figura 6 - Créditos Executive Producer do Episódio 2 Temporada 1 de <i>Breaking Bad</i>	37
Figura 7 - Créditos iniciais e finais do Episódio 3 da Temporada 1 de <i>Breaking Bad</i>	41
Figura 8 - Créditos finais de “Alice”	75
Figura 9 - Créditos iniciais de dois episódios de “Alice”	76
Figura 10 - Créditos iniciais de “Quase Anônimos”	77
Figura 11 – Créditos iniciais da Temporada 1 de “9mm: São Paulo”	79
Figura 12 - Créditos iniciais da Temporada 2 de “9mm: São Paulo”	80
Figura 13 - Créditos iniciais da Temporada 2 de “Escola de Gênios”	87
Figura 14 - Créditos finais do Episódio 1 de “Meu Amigo Encosto”	89
Figura 15 - Percentual de obras seriadas brasileiras por ano de produção	90
Figura 16 - Créditos iniciais de “Julie e os Fantasma”	94
Figura 17 - Créditos iniciais do Episódio 6 de “Julie e os Fantasma”	95
Figura 18 - Créditos iniciais do Episódio 8 de “Julie e os Fantasma”	96
Figura 19 - Créditos finais do Episódio 6 de “Julie e os Fantasma”	97
Figura 20 - Créditos iniciais da Temporada 1 de “O Negócio”	97
Figura 21 - Créditos iniciais da Temporada 2 de “O Negócio”	98
Figura 22 - Créditos iniciais da Temporada 2 de “O Negócio”	98
Figura 23 - Créditos iniciais da Temporada 1 de “Rio Heroes”	99
Figura 24 - Créditos iniciais do Episódio 1 da Temporada 1 de “Sob Pressão”	106
Figura 25 - Créditos iniciais do Episódio 1 da Temporada 1 de “Sob Pressão” (CONT.) ...	107
Figura 26 - Créditos iniciais do Episódio 1 da Temporada 2 de “Sob Pressão”	107

Figura 27 - Créditos iniciais do Episódio 1 da Temporada 3 de “Sob Pressão”	108
Figura 28 - Créditos iniciais de “Supermax”	109
Figura 29 - Créditos iniciais dos roteiristas dos Episódios 01 e 03 de “Supermax”.....	110
Figura 30 - Créditos iniciais dos roteiristas dos Episódios 05, 07, 09 e 10 de “Supermax” .	111
Figura 31 - Créditos iniciais do Episódio 2 da Temporada 1 de “Carcereiros”.....	112
Figura 32 - Créditos iniciais do Episódio 3 da Temporada 2 de “Carcereiros”.....	113
Figura 33 - Créditos iniciais da Temporada 1 de “3%”	115
Figura 34 - Créditos iniciais da Temporada 2 de “3%”	115
Figura 35- Créditos iniciais da Temporada 3 de “3%”	116
Figura 36 - Créditos finais do Episódio 1 da Temporada 2 de “3%”	117
Figura 37 - Créditos finais do Episódio 4 da Temporada 3 de “3%”	117
Figura 38 - Créditos finais do Episódio 5 da Temporada 2 de “3%”	118
Figura 39 - Créditos iniciais da Temporada 2 de “3%”	118
Figura 40 - Créditos iniciais do Episódio 1 da Temporada 2 de “3%”	119
Figura 41 - Dan Harmon’s Story Circle	168

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. WRITERS' ROOMS, HISTÓRICO E PARTICULARIDADES NORTE-AMERICANAS	19
1.1 O Primeiro Ato da TV norte-americana	19
1.2 O Segundo ato da TV norte-americana	22
1.3 O Terceiro Ato da TV norte-americana	25
1.4 Hierarquia na Sala de Roteiristas: do <i>Staff Writer</i> ao <i>Showrunner</i>	32
1.5 De <i>breaking stories</i> ao set: as etapas da escrita	42
1.6 O Roteirista interdisciplinar e a Sala como escritório líquido	47
1.7 <i>Mini-rooms</i> : a tendência da mini-sala	50
2. WRITERS' ROOM NO BRASIL: SALA DE ROTEIRISTAS	55
2.1 “Na Globo já tem”	56
2.2 Primeira década das Salas de Roteiristas no Brasil	65
2.3 Segunda década das Salas de Roteiristas no Brasil	83
3. PROCESSO CRIATIVO EM SALA DE ROTEIRISTAS	121
3.1 Pré-Sala	122
3.2 Criação das ideias, personagens, histórias e sinopses	141
3.3 Métodos particulares: semáforo, grade, estrutura circular e outros	161
3.4 Escaletas	171
3.5 Roteiro, versões, revisões e redação final	176
3.6 Pós –Sala	192
3.7 Resumo do Processo	203
3.8 O <i>Showrunner</i> brasileiro	205
CONSIDERAÇÕES FINAIS	214
REFERÊNCIAS	224
APÊNDICE	230

INTRODUÇÃO

O que me fascina é a complexidade dos processos criativos da escrita, e, ao mesmo tempo, a simplicidade da capacidade de imaginar. São opostos que convivem no seio do roteirista - uma profissão bastante peculiar, que escreve para uma estrutura dramática, dentro de um tempo dramático específico, para o olho da câmera, mas antes, para seus próprios olhos, seguindo seus métodos e técnicas nas etapas da criação de seus roteiros.

Antes de tudo, eu sou roteirista. Muito recentemente, observei com atenção diferentes processos de escrita florescerem em séries de TV¹ e percebi que dentro da complexidade e da simplicidade dos processos criativos de roteiro, pode-se agregar a força da colaboração entre roteiristas, o que muito me intrigou. Por um período, distanciei-me de ser roteirista para assumir a posição de pesquisadora de roteiro, para mais adiante, retornar ao meu eu-roteirista com os ensinamentos trazidos nestes quase três anos de investigação. A crença de que o roteirista escreve de maneira solitária se esvai ao seguir o fluxo da indústria televisiva, dando espaço à fluidez das ideias quando roteiristas juntam-se visando um único propósito: uma obra seriada com grande número de páginas em um curto prazo de desenvolvimento. A escrita colaborativa de roteiros é uma maneira de acompanhar a contínua demanda por conteúdo original, em uma vasta procura de canais e telas. No contexto das séries de TV de ficção, esta escrita colaborativa se dá, principalmente, em Sala de Roteiristas e contém métodos próprios de criação que se aprimoram na mesma velocidade em que essa indústria caminha. Quando decidi que as Salas de Roteiristas no Brasil seriam o meu objeto de pesquisa, me dei conta de que, com isso, estaria adentrando os terrenos da televisão, em um momento em que a televisão também anda por aí nos bolsos das pessoas, em *streaming*² nas telas de celulares, *tablets*, *notebooks* e conectada às *smart* TVs. Este contexto enriquece e dinamiza os processos de criação de conteúdo e são indissociáveis entre si, assim como a Sala de Roteiristas é parte integrante do formato norte-americano de séries de TV, um modelo atual de criar e produzir séries.

¹ Atuais séries de TV, baseadas em temporadas, formato que passa a ser difundido nos Estados Unidos nos anos 50. Apresentarei esta definição com detalhe no decorrer da dissertação.

² *Streaming* é a tecnologia que envia informações multimídia, através da transferência de dados, via internet, para sites. Não é necessário fazer um *download* do conteúdo para assistir, desde que o espectador esteja conectado à internet. Um grande exemplo de *streaming* é o Youtube.

Nos Estados Unidos, percebeu-se as vantagens da escrita colaborativa há tempo, não à toa que desde os anos 50, séries de TV são escritas em Sala de Roteiristas (KALLAS, 2016), provando ser um conceito de criação de roteiros de indiscutível sucesso. O reflexo de tal sucesso reverbera também nos vários livros que abordam o tema, em sua maioria escritos por pesquisadoras norte-americanas, como Christina Kallas (2016), Patricia Phalen (2018) Pamela Douglas (2011), e Abby Finer (2004), e os pesquisadores Brett Martin (2014) e Lawrence Meyers (2010). Dentre estas autoras e autores, somente dois estão traduzidos para o português. Cito estes nomes pois, para compreender o histórico das Salas de Roteiristas, sua estrutura e seus processos de criação em seu contexto original, me baseei em seus mais recentes estudos. Existe um grande repertório teórico no que concerne à livros sobre criação de roteiros para televisão, em sua maioria com um tom prescritivo de “manual de roteiro”, de “como escrever uma série de sucesso”, ou, “como se tornar um bom roteirista”; há também publicações que “revelam os segredos por trás das séries”... Kallas e Phalen são acadêmicas, seus livros fogem da intenção de manual e suas referências bibliográficas básicas partem de estudos publicados recentemente, mas ambas agregam às suas pesquisas entrevistas com roteiristas-produtores que relatam suas trajetórias profissionais.

Quando abordada em livros de roteiros televisivos norte-americanos, *Writer's Room*, ou simplesmente, *The Room*, carrega em sua palavra uma definição de processo criativo implícita com bastante naturalidade. Por ser uma prática existente há tanto tempo, ela já está incorporada à linguagem acadêmica norte-americana. “A Sala” não é somente um cômodo, é onde ocorrem as reuniões criativas entre os escritores audiovisuais; é um espaço onde nasce a matéria-prima do roteiro; é onde as séries são criadas e escritas. Dentro da Sala, temos a *Staff*, composta por *Writers*, ou melhor: *The Writers' Staff*, a “Equipe de Roteiristas”. Palavras como *The Room*, *Writers' Staff* e *Staff* são comuns neste universo, e todas convergem no *Show*, a série de TV. Comecei por estudar o modelo norte-americano de Sala de Roteiristas, porque foi nos Estados Unidos onde ele se consagrou, para compreender o quanto ele influenciou e influencia as Salas de Roteiristas brasileiras.

Já o conhecimento teórico acerca dos processos colaborativos de criação para roteiros audiovisuais no Brasil é escasso, no entanto, na prática muito está sendo feito. Na ausência de pesquisas acadêmicas e livros produzidos no Brasil sobre meu objeto, que pudessem me guiar nesta pesquisa, entrevistei roteiristas para reunir informações

afim de compor um histórico das Salas de Roteiristas brasileiras e compreender como se dá seu processo de criação. Desenvolvi um questionário padrão, anexado ao fim desta dissertação, abrangendo diversos assuntos relativos ao trabalho em Sala de Roteiristas, como por exemplo a descrição de seus processos de escrita de roteiros do início ao fim, e o apliquei em entrevistas individuais. O critério de escolha dos entrevistados foi a diversidade de idades e a experiência que todos possuem com a escrita de roteiros no formato de séries de TV, e sobretudo, com o trabalho em Sala de Roteiristas. Os roteiristas entrevistados são: Andréa Midori Simão, Ângela Hirata Fabri, Camila Raffanti, David França Mendes, Doc Comparato, Fabio Danesi, Lucas Paraizo, Marc Bechar, Mariana Trench Bastos e Marçal Aquino. As entrevistas foram realizadas entre 2017 e 2019, em São Paulo e no Rio de Janeiro. Conto também com relatos dos roteiristas Fernando Bonassi, Jotagá Crema e Pedro Aguilera, registados por mim durante encontros do NUDRAMA (Núcleo de Pesquisa em Dramaturgia Audiovisual, na ECA-USP) e do OBITEL Brasil (Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva, na ECA-USP), ambos ocorreram entre 2017 e 2018. Todos os roteiristas cujos relatos compõem esta pesquisa pertencem a diferentes gerações, os mais jovens são nascidos nos anos 80, como Aguilera, Crema, Simão; tem os nascidos nos anos 70, Paraizo, Fabri, Danesi, Bechar, Trench Bastos; nos anos 60, há França Mendes e Bonassi; anos 50, Aquino; e fim dos anos 40, Comparato. Ressalto que Comparato apresenta um ponto de vista diferente dos demais entrevistados, relativo à Sala de Roteiristas. Exponho sua visão particular nas Considerações Finais.

Esta dissertação é dividida em 3 capítulos: 1. o histórico das *writers' rooms* em seu contexto original, isto é, nos Estados Unidos, suas características e particularidades; 2. a chegada deste modelo de criação e produção de séries no Brasil, denominando-se Sala de Roteiristas, e a adaptação do meio audiovisual brasileiro frente à este novo formato televisivo e ao seu processo de criação; 3. a revelação do processo de escrita colaborativa de determinadas séries brasileiras ao longo de duas décadas, relevando, assim, os métodos de trabalho dos roteiristas, suas diferenças e suas similaridades.

No primeiro capítulo, opto por seguir os “três atos da televisão norte-americana” propostos por Kallas (2016). Apresento de maneira resumida a evolução do processo de Sala de Roteiristas (*writers' room*) nos Estados Unidos, bem como a sua estrutura organizacional inserida na indústria televisiva do país. Demonstro, a partir deste capítulo, porque a Sala de Roteiristas é o modelo dominante de criação e

de produção de séries de TV, com métodos específicos de trabalho e com uma hierarquia entre os roteiristas produtores. Kallas considera que este modelo é responsável pelo sucesso criativo e comercial das atuais séries. Além de modelo, a autora define a Sala como sendo um conceito de criação colaborativa de roteiros, o que concordo. Portanto, uso as duas definições de Kallas – modelo e conceito - ao me referir às Salas de Roteiristas. Neste primeiro capítulo também reflito acerca da criação colaborativa, onde o modelo de Sala de Roteiristas se insere; esta reflexão se apoia em pesquisadores como Steven Johnson (2011), Peter Bloore (2012), entre outros. Por fim, já no momento atual, aponto tendências relativas ao modelo de Sala, como as *mini-rooms*, fundamentando-me em recentes artigos sobre o tema.

No segundo capítulo adentro no cenário brasileiro, onde os “três atos da televisão” são substituídos por “primeira e segunda década das Salas de Roteiristas no Brasil”, a partir do início dos anos 2000 até os dias de hoje. Demonstro em dois subcapítulos, cronologicamente, a trajetória que este modelo de criação e produção de roteiros percorre na televisão brasileira e como o modelo de Sala de Roteiristas é recebido pelos profissionais do audiovisual no Brasil. No meio do caminho, reflito sobre o tradicional processo de escrita das telenovelas brasileiras e como este se difere do processo das Salas, tanto narrativamente quanto em sua maneira de criar, produzir e difundir.

No terceiro e último capítulo apresento passo a passo o processo criativo que se dá dentro das Salas de Roteiristas no Brasil. Este processo se desdobra em etapas, que vão desde a compreensão do que é feito para que a Sala de Roteiristas se inicie, até o que ocorre no pós-sala. Organizo cada uma das etapas em subcapítulos. Por fim, reflito sobre o *showrunner* brasileiro, tendência agregada ao modelo de criação e à produção das atuais séries de TV. As séries analisadas neste capítulo foram criadas e desenvolvidas pelos roteiristas entrevistados no decorrer de duas décadas (2001-2019), possuem gêneros distintos (comédia, drama, infantil, suspense, outros) e foram (algumas ainda são) exibidas em TV aberta, TV paga e *streaming*. São elas: “171: Negócio de Família” (Universal), “3%” (Netflix), “9mm: São Paulo” (FOX e Netflix), “A Garota da Moto” (SBT e Amazon Prime Video), “Alice” (HBO), “Carcereiros” (TV Globo e Globoplay), “Escola de Gênios” (Gloob), “Mano a Mano” (RedeTV), “Mother” (GNT), “O Negócio” (HBO), “Parque Patati Patatá” (Discovery Kids), “Rio Heroes” (FOX Premium e Globoplay), “Santo Forte” (AXN), “Sob Pressão” (TV Globo e Globoplay) e “Supermax” (TV Globo e Globoplay). Outras séries

brasileiras são mencionadas no segundo capítulo, a título de compor o histórico, mas não são analisadas posteriormente no terceiro capítulo.

Antes de iniciar a dissertação, esclareço dois pontos sobre o processo da escrita colaborativa em séries de TV. Primeiro: no decorrer dos capítulos, explico porquê considero que a escrita não é somente o ato de escrever, mas sim, todo o processo que antecede a redação dos episódios e, posteriormente, os ajustes realizados no roteiro que ocorrem no set e até na edição. Logo, mesmo que o episódio seja escrito individualmente, ainda trata-se de escrita colaborativa. Segundo: a escrita colaborativa de roteiros audiovisuais não está somente relacionada ao processo de Sala de Roteiristas. A Sala de Roteiristas é parte integrante do formato norte-americano de séries de TV a partir dos anos 50, porém a escrita colaborativa não é um modelo recente no audiovisual, nem sequer é um modelo desenvolvido apenas nos Estados Unidos. Sabe-se que, durante o neorealismo italiano, filmes eram criados por múltiplos roteiristas, conforme salienta André Bazin (1948, p.257):

Quase todos os créditos dos filmes italianos têm na rubrica “roteiro” uns dez nomes. Não se deve levar esta imponente colaboração muito a sério. Ela tem por objetivo, em primeiro lugar, dar ao produtor garantias ingenuamente políticas: ali se encontram regularmente o nome de um democrata-cristão e o de um comunista (como no filme, um marxista e um vigário). O 3º co-roteirista é reputado por saber construir uma história, o 4º por encontrar *gags*, o 5º porque ele faz bons diálogos. O 6º “porque ele tem senso de vida” etc. O resultado não é nem melhor nem pior do que se houvesse apenas um roteirista. Mas a concepção do roteiro italiano se aplica bem a essa paternidade coletiva onde cada um traz uma ideia sem que o diretor do filme se sinta finalmente obrigado a segui-la. Mais do que do trabalho em série dos roteiristas americanos, seria preciso aproximar tal interdependência da improvisação da *comedia dell’arte* ou até mesmo do *jazz hot*.

Em “Ladrões de Bicicleta” (1948), Vittorio De Sica não tem apenas como roteirista seu principal colaborador, Cesare Zavattini; ele conta com mais cinco outros profissionais criadores, como podemos constatar nos créditos iniciais do filme:

Figura 1: Créditos iniciais dos roteiristas do filme “Ladrões de Bicicleta” (1948)

Fonte: Youtube (2016)

Mesmo que Bazin critique e questione a “paternidade coletiva” sobre a colaboração de muitos roteiristas entre si como modo de criar um filme - que ele mesmo considera uma obra prima -, é interessante notar que a escrita colaborativa de roteiros é uma prática adotada há muitos anos, no cinema e não somente na televisão. A organização dos roteiristas a partir de suas aptidões, como: aquele que elabora diálogos, o escaletista, os piadistas, etc... é frisada por Bazin. Ali já havia claramente uma dinâmica organizacional do modelo de escrita colaborativa. Um dos nomes que constam nos créditos é de Suso D’Amico; Doc Comparato (2017) explica a participação desta escritora italiana:

No audiovisual sabe-se que este tipo de criação “coletiva” (de roteiros) começou na Itália durante a famosa fase do realismo italiano. Ela, Suso D’Amico, me contou o seguinte fato: tinha acabado de chegar de viagem, na Europa, e eles estavam fazendo um filme, o “Roma, Cidade Aberta” (1945). Eles (diretor, produtor, equipe técnica) estavam muito perdidos no roteiro, e pediram a ela para dar uma solução contundente. Ela falou: “Olha, põe uma criança que vai dar um ar melancólico, algo mais sentimental...”. E deu certo. Suso D’Amico já era uma escritora, de família aristocrática e rica. A partir daí, todos que estavam envolvidos naquele movimento passaram a utilizar um grupo de roteiristas para desenvolver a escritura de um roteiro. Os diretores também faziam parte deste conjunto, principalmente Fellini. Isso não era bem uma sala de roteiro, era um conjunto de profissionais trabalhando juntos.

Outro exemplo de um processo de escrita colaborativa diferente do utilizado nas Salas de Roteiristas está no livro “Me Alugo para Sonhar” (2011), de autoria de Gabriel García Márquez e Doc Comparato, obra esta que tomo como referência pessoal enquanto roteirista, onde todo o processo é exposto passo a passo para a criação de uma minissérie homônima. Nele, Edgar Soberón, profissional responsável por registrar as jornadas de trabalho realizadas em Cuba na Escola Internacional de Cinema e Televisão de San Antonio de los Baños, relata que:

Os roteiristas da minissérie elaboraram um mundo, tornaram as relações mais complexas e acrescentaram personagens a partir de uma determinada ideia. [...] No transcurso das jornadas, pode-se apreciar a maneira como vão se conjugando os diferentes elementos da história, ao mesmo tempo em que se revelam os segredos da criação. [...] Sobressai o valor do trabalho coletivo, e o benefício da clássica “tempestade cerebral” (*brainstorm*) fica demonstrado plenamente nos intercâmbios e discussões entre todos os participantes da Oficina (SOBERÓN in MÁRQUEZ, 2001, p.13)

Esta Oficina de roteiro foi ministrada por Márquez no início da década de 1990, tendo Comparato como assessor. Na citação, Soberón frisa a importância da colaboração na construção do roteiro. No entanto, a Oficina também não é um Sala de Roteiristas:

Eles (os participantes da Oficina) não eram roteiristas. Quem escrevia mais era o Diego (Eliseo Alberto Diego, roteirista e assessor da Oficina). Eles eram ouvintes, faziam perguntas, davam ideias e escreviam pouco. O microfone estava comigo e com Gabo (Gabriel García Márquez). Se a pessoa quisesse falar, tinha que pedir o microfone [...]. Era uma Oficina, como foi a oficina didática “Como escrever um Conto”³ que teve uma plateia de escritores frente a Jean-Claude Carrière e Gabriel García Márquez” (COMPARATO, 2017).

Existem diferenças entre os processos criativos e colaborativos de roteiro, mesmo que ambos os casos visem uma obra audiovisual. Aqui, meu enfoque será a escrita colaborativa como parte do processo das Salas de Roteiristas. Neste universo, os roteiristas a denominam também “sala de roteiro”, e, em alguns momentos “mesa de roteiro”. Todos os nomes possuem o mesmo significado. Aqui, adoto o nome Sala de Roteiristas, ou somente: Sala.

³ MÁRQUEZ, Gabriel García. **Como contar um conto**. São Paulo: Casa Jorge Editorial, 1995.

1. WRITERS' ROOMS, HISTÓRICO E PARTICULARIDADES NORTE-AMERICANAS

Na indústria televisiva de hoje, a forma com a qual as séries são escritas desenvolve-se a partir das opções de entretenimento que precederam a televisão. Roteiristas migraram do vaudeville para o rádio para a televisão, e trouxeram consigo experiências de seus trabalhos anteriores. Algumas rotinas de trabalho no vaudeville conduziram o processo de escrita no rádio, que por sua vez foram levadas para as Salas de Roteiristas na televisão de hoje. (PHALEN, 2018, p. 103, tradução minha)

Para além do rádio, as Salas de Roteiristas possuem em seu DNA informações do processo criativo do Vaudeville, que se populariza nos Estados Unidos entre 1880 e 1930⁴ (CULLEN, 2006). Desde as esquetes da *comédie de vaudeville* ao público americano, até as primeiras sitcoms na televisão, que nascem já no formato seriado, o que atravessa todos os anos é o entretenimento⁵ predominantemente cômico para grande audiência. A pesquisadora Christina Kallas (2016) sugere estruturar o histórico da TV norte-americana em três atos, sendo que o “primeiro ato” se inicia nos anos 50, com a sitcom *The Goldbergs* e termina nos anos 80. Muitos autores referem-se a este período como sendo a “era de ouro” da televisão, ou até, “anos dourados”. O início do “segundo ato” é marcado pela série *Hill Street Blues* e perdura até o fim dos anos 90 e início dos anos 2000, quando o “terceiro ato” começa, com séries como *The Sopranos*, estando ainda em aberto até o momento atual, isto é, duas décadas após o seu início.

1.1 O Primeiro Ato da TV norte-americana

A comédia *The Goldbergs* (NBC-CBS) foi concebida como uma peça radiofônica e transmitida de 1929 a 1946 na rádio americana, e, de 1949 a 1956 foi adaptada e exibida na televisão sendo considerada a primeira sitcom (WINTER in

⁴ Vaudeville nasce na França, *voix de ville*, vozes da cidade, o nome refere-se à colaboração entre poetas e músicos, no século XVI. No entanto, apesar de suas origens europeias, o vaudeville consagra-se nos Estados Unidos em grandes teatros, para grandes plateias, o início do *show-business*. (CULLEN, 2006)

⁵ Nos Estados Unidos, Vaudeville era estritamente entretenimento em formato de variedade, sem cunho político ou religioso (Ibid.)

KALLAS, 2016). *The Goldbergs* foi criada pela atriz, roteirista, diretora e produtora Gertrude Berge, também protagonista da série, e escrita por ela e Cherney Berg, porém não há registros de que o processo criativo dos roteiros tenha se dado de forma colaborativa. A primeira experiência de processo criativo de roteiros nos moldes da *Writers' Room*, Sala de Roteiristas, ocorre também na TV norte-americana e dentro do gênero cômico, trata-se de *Your Show of Shows* (NBC), de 1950 a 1954. “Salas de Roteiristas já existiam nos anos 1950, quando três ou quatro das velhas lendas do humor se reuniam e punham à prova suas piadas e seu material” (KALLAS, 2016, p.219). No entanto, a Sala de *Your Show of Shows* contou com dez roteiristas chefiados por Mel Tolkin, também criador da série. O jornal *The New York Times* (2007, p.B7) descreve esta “famosa e insalubre Sala” localizada em um escritório em Manhattan:

Na atmosfera inebriante de fumaça de charuto, cafés e curas para milhares de doenças crescendo nos sanduiches esquecidos, Sr. Tolkin e seus colegas de trabalho andavam de um lado para o outro, murmuravam, xingavam, ocasionalmente digitavam e mais do que ocasionalmente atiravam coisas: papéis amassados, copos de plástico, cigarros (acesos) e muito mais. O teto de material acústico estava cheio de lápis, lançados em fúria. Sr. Tolkin um dia contou 39 lápis grudados no teto. A Sala era uma orgia de interrupção, ninguém nunca conseguia terminar uma frase. (tradução minha)

A equipe de roteiristas comediantes de *Your Show of Shows* é considerada a mais prestigiada na história da TV (KURP, 2018).

Figura 2: Roteiristas na Sala de *Your Show of Shows* (1950)

Fonte: imdb.com (2018)

Com o término de *Your Show of Shows*, na década de 60, os roteiristas continuam escrevendo para outras séries cômicas, formando novas e prestigiosas Salas de Roteiristas como a da série *The Dick Van Dyke Show* (CBS, 1960-1966), que registra 44 roteiristas creditados ao longo das 5 temporadas⁶.

Roteiristas de televisão definitivamente conhecem a Sala de Roteiristas, e baseado em suas experiências, criaram várias séries populares que retratam diferentes tipos de Salas. Enquanto estas não são necessariamente réplicas das verdadeiras Salas de Roteiristas, elas revelam uma importante característica do processo atual. De *The Dick Van Dyke Show* nos anos 1960 às mais recentes séries como *The Comeback*, *Studio 60 on the Sunset Strip*, e *30 Rock*, roteiristas retratam o processo de escrita televisiva como sendo altamente colaborativo. (PHALEN, 2018, p.46, tradução minha)

Salas de séries cômicas são mais extensas, contam com mais roteiristas e estruturam-se a partir das funções e aptidões de cada um. É muito comum ter roteiristas contratados somente para criar piadas e ter os roteiristas que estruturam as histórias, que são contratados estritamente para tal função. Os roteiristas da história não saberiam contar piadas, mas juntos, formam uma boa equipe (PHALEN, 2018).

A década de 70 se mantém ativa com a criação colaborativa de séries cômicas, e o modelo de trabalho em Sala de Roteiristas tem seu processo cada vez mais refinado e conceituado, cito exemplos aclamados pela crítica: *The Mary Tyler Moore Show* (CBS, 1970-1977) e *Taxi* (ABC, NBC, 1978-1983), que tiveram praticamente a mesma equipe de roteirista; *M*A*S*H* (CBS, 1972-1983), cujo criador Larry Gelbart relata que ele e sua equipe de roteiristas “alcançaram uma liberdade criativa inédita no meio” (WGAW, 2018) e contaram com a maior audiência na televisão já registrada em um único episódio⁷; e, *Saturday Night Live*⁸ (NBC, 1975-hoje) – a série de esquetes cômicas mais longa da história da TV americana, com 20 roteiristas em sua “era gloriosa” que vai de 1975 à 1980 (KURP, Vulture, 2018). Este grupo de roteiristas de comédia continua trabalhando em outras Salas de séries cômicas nos anos 80 e 90, como: *Late Night with David Letterman* (NBC, 1982-1993), *Larry Sanders Show* (HBO, 1992-1998) e *The Simpsons* (FOX, 1989-hoje), somente para citar algumas.

⁶ A série ganhou 15 Emmy Awards e contou com 158 episódios ao longo de suas cinco temporadas.

⁷ 105 milhões de espectadores assistiram ao último episódio com duas horas e meia de duração (WGAW, 2018)

⁸ Mesmo sendo um programa de variedade, ou seja, um formato não-ficção, a série é roteirizada.

Neste primeiro ato da TV norte-americana as séries cômicas sobressaem, e, em sua maioria, senão em sua totalidade, criada em Sala de Roteiristas. O formato da comédia em série, com suas esquetes e situações cômicas (sitcoms), adota como padrão a criação colaborativa de seus roteiros afim de ter “fôlego” criativo para piadas e para conferir longa vida à própria série, que perdura por muitas temporadas, centenas de episódios, em anos de criação e exibição. Para não dizer que neste período só havia Sala de Roteiristas em séries cômicas, uma considerável exceção é *Columbo* (NBC, 1971-1976) que, embora seja uma série policial, tem o seu protagonista – detetive Columbo - um personagem de essência cômica apesar de inserido em um enredo de crime e mistério. A Sala de Roteiristas de *Columbo* nasce de uma parceria de 38 anos entre dois autores, Richard Levinson e William Link, que escreveram colaborativamente desde os tempos de escola, com a criação de roteiros para o rádio em 1946. Quando indagado pelo jornal *The New York Times* sobre a sua opção de escrever somente com parcerias, Richard Levinson defende a criação colaborativa: “Em um meio de entretenimento popular, quando você está colaborando com atores, diretores e todos os outros, não vejo nada de errado com ter uma equipe de escritores” (LEVINSON in BELKIN, 1987, p.B00006, tradução minha). A dupla de criadores trabalhou com outros 43 roteiristas no decorrer das 11 temporadas de *Columbo*, sendo um deles Steven Bochco que depois viria a criar a série *Hill Street Blues*, marcando a mudança de atos na história da TV norte-americana no início da década de 80.

1.2 O Segundo Ato da TV norte-americana

O segundo ato tem o seu apogeu em séries como *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1989) e *Twin Peaks* (ABC, 1990-1992), que lançaram fundamentos para a complexidade dramática por meio da caracterização profunda e dos múltiplos fios narrativos encontrados nas séries de TV americanas dos últimos vinte anos (KALLAS, 2016). Outro importante aspecto desta mudança de atos da história da TV norte-americana é a predominância do gênero dramático com um maior investimento dos canais e dos estúdios, em projetos que, finalmente, não contemplariam somente o gênero cômico. Obviamente as séries cômicas em seus mais variados formatos não deixarão de existir, e a sua força narrativa renova-se inclusive até os dias de hoje.

Tradicionalmente, os dramas para televisão não eram criados dentro das grandes redes de TV e sim escritos por um pequeno grupo de produtores-roteiristas e vendidos para os canais por *freelancers*. A ideia de uma Sala de Roteiristas era principalmente um fenômeno da comédia. Neste contexto, Steven Bochco e Michael Kozoll, criadores de *Hill Street Blues*, traduzida no Brasil como “Chumbo Grosso”, reuniram uma equipe de roteiristas visando uma série dramática/policial, e, juntos, mergulham no universo daquele programa tornando-se responsáveis por uma saga que se alastrava (MARTIN, 2014). O piloto da série não teve uma boa recepção do público⁹, no entanto Bochco insistiu em manter sua autonomia criativa diante do canal, não aceitou interferências durante o processo de criação e imprimiu sua voz na equipe:

Bochco instituiu o que mais tarde passaria a ser chamado de “reunião para acertar o tom.” Essas conferências reuniam os roteiristas, o diretor e a equipe da produção para que se debruçassem sobre as complexidades de cada roteiro com uma implacável atenção às minúcias. Além disso, implicitamente, essas reuniões serviam para todos os membros da produção demonstrarem sua obediência ao roteirista. Pouco a pouco, Bochco estava institucionalizando o papel do autocrático *showrunner*-autor (MARTIN, 2014, p. 50).

Não bastava ser o criador e roteirista da série, ele conduziria a série do início ao fim de uma maneira criativamente coesa. A WGAW, *Writers Guild of America West*¹⁰, tem em seu registro 55 roteiristas creditados na série *Hill Street Blues*. Mas, as peças-chave são os dois criadores que sempre estiveram presentes na equipe de roteiristas onde os profissionais alternavam-se no decorrer dos episódios e temporadas. Bochco (2013) relata ao site da WGAW que trouxe para a série novos roteiristas considerados por ele como sendo “roteiristas não contaminados por anos na televisão” e ainda explica que:

O nível de complexidade que estávamos tentando alcançar em nossos roteiros com as extraordinárias restrições de tempo com as quais você lida na TV, deixou absolutamente claro para mim que você tinha que escrever tudo de um modo conjunto. Então eu sabia que tínhamos que localizar vozes realmente boas e trabalhar juntos como um coro. (BOCHCO in WGAW, 2013, s/p, tradução minha)

⁹ “A primeira exibição-teste do piloto de *Hill Street Blues*, em maio de 1980 suscitou queixas dos espectadores de que o programa era complicado demais”. (KALLAS, 2016, p.14)

¹⁰ Sindicato que representa roteiristas, possui duas sedes, West, em Los Angeles, e East, em Nova Iorque, além de afiliadas em outros países .

Arlindo Machado (2001, p.48) cita *Hill Street Blues* como sendo um dos trinta programas mais importantes da história da televisão, um audacioso e expressivo seriado policial que “introduziu na televisão a estrutura das narrativas múltiplas entrelaçadas e abertas, com uma complexa galeria de personagens e situações.” E, complementa que: “O próprio modo de engendramento narrativo favorecia o encavalamento temporal das diversas tramas paralelas” (Ibid.). Esta série foi bastante abordada em livros sobre televisão, não somente por sua relevância narrativa, mas por sua complexidade de tramas e personagens. À mim cabe acrescentar que tal complexidade só poderia ter sido possível a partir da gênese, ou seja, da criação em Sala de Roteiristas que contou com inúmeros profissionais capazes de, juntos, tecer estas tramas e desenvolver estes personagens. Outro importante fator que emerge a partir da citação de Bochco é o relato das “extraordinárias restrições de tempo”, característica da indústria das séries televisivas que faz com que o formato de trabalho de Sala de Roteiristas seja fundamental para cumprir prazos de roteiro e produção. Diversos profissionais ratificam o fator do tempo hábil para criar e produzir um episódio, como por exemplo o relato de uma roteirista para a pesquisa de Kallas: “O tempo é tudo na televisão. É um relógio tiquetateando o tempo todo, e você tem um prazo, e há uma data para a transmissão. O trem vai sair da estação, ele não espera por você. Você precisa desesperadamente de roteiristas para produzir” (NAGLE in KALLAS, 2016, p.191).

Com o término de *Hill Street Blues*, um dos roteiristas da série, Mark Frost, junta-se com o diretor de cinema David Lynch para criar *Twin Peaks*: série dramática fruto dessas duas forças criativas à frente de uma equipe de seis outros roteiristas. O formato de criação adotado na Sala de *Hill Street Blues* é levado adiante para outras séries, implicando diretamente na estrutura das Salas de Roteiristas atuais. Este formato, portanto, consolida-se também no gênero dramático em um contexto de evolução da demanda por mais episódios e mais personagens, diante de uma maior oferta de canais e, conseqüentemente, maior envolvimento e exigência do espectador¹¹. Com a expansão da TV a cabo nos lares norte-americanos, as histórias passam a ser contadas dentro de uma nova forma estrutural para contemplar os diversos canais:

¹¹ Enquanto em 1954 apenas 56% dos domicílios americanos tinham aparelhos de TV, em 1980 a grande maioria dos lares já possuía, sendo que quase um quinto deles já tinha assinatura de TV a cabo (MARTIN, 2014). O número de assinantes só aumenta no decorrer dos anos.

O fato de os programas a cabo terem duração menor do que os apresentados pelas redes tradicionais de televisão – com doze ou treze episódios em comparação com os antigos 22 – foi só o começo, embora já tenha sido algo importante. Treze episódios denotavam mais tempo e cuidados dispensados à redação de cada um. Significavam também histórias seriadas mais focadas e enxutas. Por outro lado, revelavam menos riscos financeiros por parte da emissora, o que se traduzia em mais riscos criativos na tela. (MARTIN, 2014, p. 23)

Claramente a forma com a qual as séries são exibidas e ofertadas¹² ao público implicaria diretamente em como elas são concebidas. A concepção, que se inicia na etapa do roteiro, passa a exigir que seu processo seja cada vez mais lapidado pela equipe de roteiristas na Sala. No final da década de 1990 e início dos anos 2000, conforme explicita Brett Martin (2014), a televisão norte-americana deu início a uma transformação: canais como HBO, FX e AMC passaram a investir fortemente em produções autorais com narrativas dramáticas. “O enorme sucesso dessas séries elevou o patamar da televisão, que passou a ser vista não apenas como um ambiente capaz de produzir arte de qualidade, mas o principal meio do criador de arte da nossa era.” O que nos leva para:

1.3 O Terceiro Ato da TV norte-americana

Antes de *Hill Street Blues*, a sabedoria convencional entre os executivos de televisão era que o público não se sentiria bem acompanhando mais de três enredos dentro de um único episódio. “Hoje, após décadas de experimentação e ruptura de limites adicionais, a complexidade narrativa alcançou novos níveis, antes inconcebíveis, tendo chegado a seu pleno desenvolvimento nos últimos dez a quinze anos” (KALLAS, 2016, p.14). Este momento se dá a partir do final dos anos 90 com séries como *The Sopranos*, (HBO, 1999-2007), *The Wire* (HBO, 2002-2008), *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013), *Mad Men* (AMC, 2007-2015), entre outras.

The Sopranos, traduzida no Brasil como “Família Soprano”, marca a mudança do segundo para o terceiro ato da TV norte-americana. A série foi criada por David

¹² Cada episódio de uma série, dentro do formato de produção e exibição em TV a cabo, fazia parte de um conjunto de episódios - que formariam um arco com duração de uma temporada, que, por sua vez, mantém ligação com as demais temporadas para formar uma obra de arte coerente e com identidade própria (MARTIN, 2014).

Chase à frente de outros 21 roteiristas, sendo um deles Matthew Weiner, que viria a criar *Mad Men* logo após o término da Sala de Roteiristas de *The Sopranos*. Este terceiro ato não está encerrado, ele está totalmente em aberto, Martin prefere chamar esta fase de “A Primeira Onda da Terceira Edição dos Anos Dourados”. Neste período, também e sobretudo, a TV norte-americana torna-se mundialmente mais acessível com a internet.

Estamos neste denominado “terceiro ato”, onde as telas se multiplicam, onde a televisão sai da tomada e passa a andar por todos os cômodos da casa, pelas ruas, dentro dos meios de transporte, nos bolsos, bolsas e nas nossas mãos pelas telas dos celulares, *tablets* e *notebooks*. É a partir do terceiro ato das múltiplas telas que desenvolverei esta dissertação nos próximos subcapítulos e capítulos. A proliferação de canais em uma busca feroz por conteúdo, tanto de emissoras como de espaços disponíveis pela internet, requer um trabalho de criação em escala industrial. Múltiplos roteiristas reunidos em um mesmo processo criativo passam a acompanhar e a fazer parte de uma genuína transformação comercial e tecnológica (MARTIN, 2014) e, logicamente, criativa. De fato, com o passar dos anos e das mídias, o *know-how* adquirido por mais de quatro décadas de escrita de séries televisivas aprimora-se com seus métodos próprios de trabalho. Como exemplo, a Sala de *Breaking Bad* contou com 11 roteiristas, incluindo uma assistente de roteiro e o criador da série e *showrunner* Vince Gilligan. Brett Martin (2014) a descreve como sendo “a Sala mais feliz de Hollywood”. E, dentro dela, os episódios avançavam na parede:

Na parede de trás de Gilligan, existia um grande quadro de cortiça. No alto, havia treze cartões indexáveis pregados, representando os treze episódios da temporada. Em filas, abaixo de cada cartão, mais cartões [...] contendo os detalhes e nuances da história. Aqueles cartões [...] iam diminuindo conforme a temporada ainda não roteirizada progredia. (Ibid., p. 336)

Figura 3: Quadro na Sala de Roteiristas de *Breaking Bad*

Fonte: uproxx.com (2013)

Gilligan, que viria de experiências como a Sala de Roteiristas de *The X-Files* (FOX, 1993-2002), já acreditava firmemente em colaboração desde o início de sua carreira. Em entrevista para a pesquisa de Brett Martin, ele diz que: “Ninguém faz um filme sozinho. Seguramente, você não faz um programa de TV sozinho. Você investe pessoas na realização desses trabalhos. Você deixa as pessoas falarem”. Ele afirmou que, dentro de sua Sala, todos os roteiristas precisavam se sentir confortáveis para colocar suas ideias aos outros profissionais.

Figura 4: A Sala de Roteiristas de *Breaking Bad*

Fonte: Fandom (2017)

Na citação de Martin, percebemos que esta Sala de Roteiristas organizou-se a partir da temporada, com os treze episódios expostos no quadro¹³ (Figura 2, em detalhe, e ao fundo da Figura 3). *Ver* a temporada como uma unidade em um quadro, *visualizar* as principais tramas e ações em processo de criação, trocar os papéis, pregar novas ideias, discutir e evoluir com a história, passa a ser uma tendência na criação para o gênero dramático, onde o nível de complexidade é tecido fio a fio no decorrer dos episódios. Os roteiristas não poderiam ignorar, em seu processo criativo, que hoje uma série pode ser vista *como* o espectador desejar, *onde* ele desejar e *no tempo* que ele quiser dedicar para aquela determinada série. A reflexão que se faz é: como os hábitos do espectador podem influenciar o fazer da obra. Os novos hábitos só tornam-se “hábitos” a partir das novas possibilidades de exibição.

Observo que o primeiro ato da TV norte-americana tem as séries exibidas sobretudo em canais da TV aberta, enquanto no segundo ato as séries passam a ser exibidas também em canais da TV a cabo, ou seja, mais canais, diferentes grades de exibição, maior demanda por conteúdo. Já o terceiro ato, além de contar com os canais da TV aberta e da TV a cabo, conta também com *streaming* e VoD, *Video on Demand*. A revolução da TV, a que Martin se refere em seu livro, é inseparável de uma revolução em nosso modo de assistir:

Os DVDs mal tinham chegado ao mercado quando *Família Soprano* estreou. Na época em que terminou, não só os DVDs representavam uma significativa fonte extra de renda para a HBO como – junto com o TiVo e outros gravadores digitais em vídeo, a programação *on-line*, a programação a cabo *on-demand*, a Netflix, o compartilhamento de arquivos, o Youtube, o Hulu e outros meios – tinham introduzido um novo modo de assistir à televisão. Agora, podemos assistir a uma série inteira em maratonas [...], em verdadeiras orgias de consumo. (MARTIN, 2014, p. 32-33, grifo meu)

Arlindo Machado (2001) em seu livro “A Televisão Levada a Sério”, ao abordar a narrativa seriada, não poderia prever que o espectador não só suportaria como gostaria e optaria por assistir uma série de uma só vez, sem interrupções. Ele

¹³ A Figura 2 mostra em detalhe o quadro de cortiça visto na parede ao fundo da Figura 3, com as cenas da temporada 4 de *Breaking Bad*. O número “4” refere-se à temporada, seguido dos números dos episódios “01”, “02”, “03”, “04”. Os cartões abaixo do “402”, por exemplo, são as principais tramas do segundo episódio da temporada 4 da série. Em uma visão mais abrangente do quadro de cortiça, há de “401” até “413”, ou seja, os treze episódios da temporada estão dispostos lado a lado. A maneira com a qual os roteiristas visualizam o arco da temporada - progressão das tramas e dos personagens no decorrer dos episódios - em um só quadro, os treze episódios são concebidos e constituídos juntos, como um “grande episódio” de aproximadamente treze horas.

afirmou que: “Se os intervalos que fragmentam um programa de televisão fossem suprimidos e os vários capítulos diários fossem colocados em continuidade (...) o interesse do programa provavelmente cairia por imediato” (p. 88). Nesta citação a palavra “provavelmente” ganha força diante das múltiplas mídias, telas e audiência fragmentada por entre as redes sociais e os conteúdos audiovisuais em seus mais variados formatos. Em tempos de plataformas *streaming*, onde estão as séries de TV? Certamente não somente na TV. A TV por si só se expande, oferece novos formatos ou novas formas de assistir aos velhos formatos. Christina Kallas (2016) em seu livro “Na Sala de Roteiristas: conversando com os autores de Friends, Família Soprano, Mad Men, Game of Thrones e outras séries revolucionárias” revê a posição do espectador e questiona se a série *House of Cards* (2013), por exemplo, cujos treze episódios da primeira temporada foram lançados na Netflix no mesmo dia, pode ser realmente considerada televisão. Sim, afinal novos padrões de atenção surgem a cada mídia e “à medida que os hábitos ligados à maneira de assistir às séries de TV evoluem, estas tenderão a ser cada vez mais concebidas e escritas como um filme longo” (KALLAS, 2016, p.16). As séries de TV não perdem o seu formato de “série de TV”, tampouco deixam de possuir uma narrativa seriada criada em uma lógica episódica que compõe uma temporada; as séries de TV passam a acompanhar novos hábitos do espectador: como aquela pessoa que prefere ler a um livro inteiro em uma noite e não um capítulo do livro por noite - as séries de TV são ofertadas na íntegra como um grande livro, ou melhor, como um grande filme. Criar e escrever uma série que contemple este perfil de espectador implicará diretamente no processo criativo dos roteiros (KALLAS, 2016), tal como a criação da temporada em um único quadro na parede, além de legitimar cada vez mais os métodos de trabalho em Sala de Roteiristas.

O conceito de Narrativa Cinematográfica Longa, que se refere à série como um “grande filme”, é abordado nas pesquisas de Christina Kallas (2016) e Patricia Phalen (2018)¹⁴ com o advento do *binge-viewing*, prática de assistir a vários episódios de uma mesma série de uma só vez. Ele é muito pertinente quando se fala em Sala de Roteiristas já que, como mencionei anteriormente, não podemos dissociar o processo de criação de seu resultado final, que neste caso é toda uma série de TV. “O fenômeno conhecido como ‘bingeing’ não é particularmente novo como parece ser.

¹⁴ Embora já esteja sendo discutido antes entre os próprios roteiristas criadores e produtores, em Sala, e, entre outros pesquisadores no meio acadêmico.

As pessoas têm respirado a televisão em um ritmo vertiginoso desde que a primeira temporada de *The X-Files* foi lançada em box de DVD em 2000”¹⁵ (BERNARDIN, 2018, s/p, tradução minha). O artigo de Marc Bernardin sobre o tema, publicado na revista *Hollywood Reporter*, ainda relembra que a TV está disponível na internet há mais de uma década, “mas antes de 2013, quando a Netflix lança *House of Cards*, nunca houvera uma exibição de todos os episódios de uma série lançados de modo a serem digeridos de uma só vez – com toda temporada disponível no toque de um botão” (Ibid.). A maneira com a qual o formato de séries de televisão está sendo construído hoje contempla a narrativa longa mirando a audiência, na forma de retê-la, agradá-la, viciá-la e contagiá-la à contagiar outros espectadores. Evidentemente que mesmo antes do *binge-viewing*, os roteiristas e canais já tinham esta preocupação, porém eles se adaptam gradativamente diante de cada nova mudança de tela, de transmissão, e, como consequência, do hábito de consumo dos espectadores face à grande oferta de conteúdo.

Escrever televisão é muitas coisas – um ofício uma arte, uma vida – mas é, basicamente, uma guerra pela retenção da audiência. Como você mantém a atenção do público de um intervalo comercial a outro intervalo comercial, de episódio a episódio, de temporada a temporada? Se você não consegue descobrir a importância disso, você nunca conseguirá continuar escrevendo. O modo como os espectadores absorvem as mudanças na televisão implica na forma como os roteiristas produzem televisão. (BERNARDIN, 2018, s/p, tradução minha)

Sobre o processo criativo a partir do roteirista que adapta-se à narrativa longa, Kallas (2016, p. 13) explica que:

Durante anos o foco esteve em fazer de cada capítulo uma história completa, autônoma. Não somente os dramas processuais, mas nas séries em geral, o foco dramático estava sobre a unidade do episódio. Um episódio de TV era um minifilme. Depois a lógica central do meio televisivo tornou-se a temporada.

A grade de programação definida pelos canais não deixa de existir na televisão, mas quando a televisão está também na internet a grade se dilui e passa a ser única e exclusivamente definida pelo espectador – que de passivo torna-se ativo, tendo em suas mãos um menu de programas ofertados *à la carte*. Neste contexto, passa a ser utilizado também o termo *binge-searching*, sobre o ação do espectador

¹⁵ Antes disso, o *torrent* também possibilitava o *bingeing*, porém é pouco mencionado por ser controverso, na grande maioria é uma ferramenta associada à pirataria.

procurar, escolher e montar a sua própria programação nas plataformas *streaming* e *on-demand*. Phalen (2018) reforça que a partir do *streaming*, conteúdos originais passam a ser produzidos mais como um filme longa-metragem, do que como uma tradicional série televisiva, já que os espectadores podem assistir toda temporada como sendo um único filme, e acrescenta que:

Muitos aspectos da produção televisiva em Hollywood se transformaram nos últimos 20 anos. A introdução dos serviços *streaming* facilitou a entrada de novas empresas (Netflix, Hulu, e Amazon), e está mudando a maneira como a audiência assiste TV. Está sendo avaliado ainda se essas opções irão alterar fundamentalmente o processo de escrita dos roteiros, mas certamente afetam tanto o conteúdo quanto os cronogramas de produção. (p. 103-104, tradução minha)

Em relação ao conteúdo, o processo de escrita de alguns roteiristas passa a considerar uma temporada como um único roteiro, como o caso de uma série dramática de luta, descrito por seu criador:

Tivemos uma estrutura de três atos para a temporada. E tínhamos muita consciência de que estávamos preparando o clímax do retorno (do protagonista). Os quatro primeiros episódios foram o primeiro ato, no fim do quarto episódio está claro que o drama não termina, que eles não estão aceitando que ele (o protagonista) volte ao ringue. Do quinto ao nono episódio temos o segundo ato, o meio da temporada, que é a página 60 de um roteiro em minha mente. Foi o primeiro retorno (do protagonista) à luta, e os últimos episódios conduzem à grande revanche. E além disso houve o piloto, e cada um dos doze episódios deveria girar em torno de uma luta [...]. A temporada tinha uma estrutura cinematográfica. (LEIGHT in KALLAS, 2016, p. 64)

No entanto, em relação à produção dentro de um curto cronograma, conforme mencionada na citação de Phalen, já não se assemelha à produção de um longa-metragem apesar da “estrutura cinematográfica”. Enquanto uma temporada de uma série possui algo em torno de 12 horas de conteúdo original contínuo, um longa-metragem possui aproximadamente 90 minutos e é produzido dentro de um cronograma extremamente mais extenso; o seu roteiro também pode ser desenvolvido em um longo período que contempla diferentes fases previstas para a escrita dos inúmeros tratamentos até a versão final a ser produzida. Tal luxo não é a realidade na indústria televisiva. A equipe trabalha com restrições de cronograma e de orçamento – que é previsto por episódio. Estas restrições não se limitam somente às filmagens, elas se iniciam na etapa do roteiro, que na maioria das vezes ocorre simultaneamente com

as filmagens e deve prever as restrições orçamentárias em seu processo de criação. Outro aspecto importante é que tradicionalmente um longa-metragem possui, em sua maioria, um único autor para elaborar o roteiro, o que seria difícil em uma série diante das doze horas de material com tramas que se iniciam e fecham em um mesmo episódio e outras que atravessam toda uma temporada, além de uma gama maior de personagens e provavelmente muitos diálogos – forte característica dos produtos televisivos que herdaram do rádio a cultura da fala. O conceito de Narrativa Cinematográfica Longa diz respeito exclusivamente e literalmente à narrativa e à forma com a qual ela se apresenta, independente da duração de noventa minutos ou treze horas. No âmbito da direção, fotografia, montagem e efeitos, o *film look*, pode-se dizer que a qualidade da série de TV hoje possa ser cinematográfica já que “é produzida por pessoas de linhagem estética de alto nível, que afiaram suas habilidades em outras áreas, sobretudo o cinema” (KALLAS, 2016, p.17). Não vou me ater às qualidades estéticas das séries contemporâneas e à sua evolução e confluência com a linguagem do cinema. Me interessa a complexidade narrativa fundamentada no processo criativo dos roteiros desenvolvidos de maneira colaborativa.

A questão seguinte é como este processo colaborativo se estrutura. Os roteiristas se reúnem na Sala para criar e escrever histórias, mas sempre há a presença de um roteirista que dirige a Sala, que conduz o grupo de pessoas e orienta esta equipe até um consenso relativo às histórias. “Alguém precisa funcionar como um filtro, porque do contrário os roteiristas irão simplesmente continuar falando. Alguém tem que governar o navio.” (Ibid., p. 221) Há uma hierarquia que molda a colaboração e facilita o processo criativo.

1.4 Hierarquia na Sala de Roteiristas: do *Staff Writer* ao *Showrunner*

Na indústria televisiva nos Estados Unidos, a função de um roteirista não é somente escrever. Grande parte do seu trabalho é produzir, ou seja, participar de reuniões criativas nas mais variadas etapas e setores¹⁶, e também estar presente no set

¹⁶ Escolha de elenco, leitura do roteiro com atores, escolha de figurino, escolha e eventuais visitas de locação, orçamento geral, reunião com a produção, com a equipe de som, com a equipe de fotografia, com a equipe de arte, com os diretores de cena, reunião de pós-produção, reuniões com executivos do canal e do estúdio, etc.

de filmagem e na ilha de edição. Em uma Sala de Roteiristas norte-americana, em ordem crescente, os títulos da equipe são¹⁷:

Roteirista Junior / Roteirista de Equipe
 Editor de História
 Editor de História Executivo
 Coprodutor
 Produtor
 Produtor Supervisor
 Coprodutor Executivo
 Produtor Executivo / *Showrunner*

Pamela Douglas (2011) em seu livro “Writing the TV Drama Series: how to succeed as a professional writer in TV” acrescenta o Consultor Criativo, *Creative Consultant*, situado hierarquicamente entre o Produtor Supervisor e o Coprodutor Executivo. A autora também denomina o Roteirista Júnior como sendo: Roteirista da Equipe, que é o nível de entrada de uma Sala e que ainda não ascendeu ao cargo de produtor. Tornar-se produtor não descaracteriza o roteirista, muito pelo contrário, fortalece o roteirista, confere mais voz diante da equipe, maior liberdade criativa, maior envolvimento no processo que precede e que sucede o roteiro. No momento em que um roteirista é também produtor, ele levará a ideia concebida em Sala até o fim, acompanhará o episódio que escreveu, participando do trajeto do papel à tela.

Os títulos de produtores descrevem antes de mais nada a hierarquia na equipe. É uma maneira de delinear o nível em que você está atuando [...]. Implica um aumento no salário e na responsabilidade; um reconhecimento de que você está na atividade há muito mais tempo e tem um histórico maior. (KALLAS, 2016, p. 221)

Enquanto no cinema os roteiristas são eliminados do processo depois que o roteiro é entregue (Ibid., p. 23), na TV o roteirista torna-se peça-chave criativa enquanto escreve ao mesmo tempo em que seus mais recentes roteiros estão sendo filmados e exibidos. O processo de geração de conteúdo se dá em escala industrial e o roteirista que se envolve na produção passa a integrar esta indústria televisiva de maneira muito orgânica, decentralizando o poder do diretor de cena tal como o é no cinema, e centralizando o poder criativo na figura dos roteiristas-produtores que irão, inclusive, contratar e supervisionar o trabalho do diretor. No set também é esperado que o (roteirista) produtor reescreva *in loco* caso alguma cena tenha perceptivelmente

¹⁷ Em inglês: *Staff Writer, Story Editor, Executive Story Editor, Co-producer, Producer, Supervising Producer, Co-executive Producer, Executive Producer*

problemas narrativos, ou se o diretor e/ou os atores estiverem com problemas de diálogo e atuação. Tipicamente, os produtores prezam pela construção da temporada em sua totalidade e são responsáveis em manter a fluidez narrativa durante todo o episódio, juntamente com o *showrunner*. Ou seja, em uma série de TV norte-americana a maioria dos produtores são híbridos – são principalmente roteiristas, embora interajam com a produção e tenham presença no set (DOUGLAS, 2011). Na entrevista que realizei com o roteirista norte-americano Marc Bechar (2018), ele explica que:

Ser produtor é só um nome porque ganha mais dinheiro, a carreira do roteirista nos Estados Unidos cresce com o título de produção, não cresce com título de *head-writer*, autor... Não. Você é *staff writer*, daí você vira *co-producer*, aí você vira *producer*, aí você vai indo... até chegar no *executive producer*, o produtor executivo, que é o papel mais alto que tem.

A forma como a Sala, os roteiristas, e as suas funções se organizam, difere-se muito da estrutura televisiva brasileira, portanto é conveniente explicar cada função e situá-la no universo da Sala de Roteiristas, iniciando pelo roteirista iniciante, o **Roteirista da Equipe**, *Staff Writer*, também conhecido como Roteirista Júnior e *Baby Writer*. A maioria das Salas possui mais do que um destes profissionais. O *Staff Writer*¹⁸ tem o cargo de entrada em uma equipe - o início da carreira de escritor televisivo. Na Sala, o Roteirista da Equipe dá ideias e escreve episódios, mas geralmente é reescrito pelos roteiristas mais experientes, que vão dos Editores de História até o *Showrunner*. O estágio inicial de um roteirista é um grande exercício de desapego de suas ideias, e principalmente, de ego. Na maioria das vezes, um Roteirista da Equipe nunca integrou uma equipe de roteiristas - a *Writers Staff* – que compõe a *Writers' Room*. Segundo o sindicato *Writers Guild of America*, um Roteirista da Equipe iniciante em determinada série recebe um salário mínimo regular por semana, mas seu contrato deve se limitar em até vinte semanas, com uma opção de renová-lo pelo resto da temporada (WGA, 2017). Ele pode até escrever um episódio, porém não receberá a mais por isso enquanto estiver nesta posição – o adicional por roteiro escrito só será concedido a partir do Editor de Histórias. Cada estágio de seu trabalho será supervisionado e determinado por algum roteirista

¹⁸ Sublinho aqui a diferença, apesar da semelhança de palavras, entre *Writers' Staff* e *Staff Writer*: Enquanto a primeira refere-se à Equipe de Roteiristas, todos os membros que compõe a Sala de Roteiristas (incluindo os roteiristas-produtores e o *showrunner*), o *Staff Writer* é o roteirista iniciante na Sala.

superior, visto que o Roteirista da Equipe ainda não possui autonomia para tal. Se lhe é delegado um episódio para escrever, ele poderá fazer, porém não poderá por conta própria optar ou escolher escrever determinado episódio. Esta autonomia vale também para as ideias, ele dará inúmeras delas em Sala, mas quem irá filtrá-las e dizer se elas valem ou não, são os seus superiores.

Situado acima dos Roteiristas de Equipe está o **Editor de História** e acima dele o **Editor de História Executivo**. Os Editores de História escrevem episódios e ainda podem reescrever episódios escritos pelos Roteiristas da Equipe, mas não possuem ainda o título de produtor agregado ao seu ofício de roteirista. Enquanto um roteirista avança na escala hierárquica na série, o seu agente¹⁹ irá negociar para ele um novo título a cada temporada. Tornar-se Editor de Histórias é um caminho natural de muitos Roteiristas da Equipe que avançam criativamente e contratualmente na série. É esperado que um Editor de Histórias escreva dois episódios originais em uma temporada, além de ser requisitado para polir ou reescrever diálogos nos roteiros de outros (DOUGLAS, 2011).

Situado hierarquicamente acima dos Editores de História está o **Coprodutor**, primeiro roteirista a ascender ao cargo de roteirista-produtor, e logo acima dele está o **Produtor**, ambos são roteiristas que se envolvem em aspectos criativos da produção da série. Pamela Douglas (2011, p. 254) define que: “A maioria dos produtores na TV são roteiristas cujo título aumenta em virtude do acúmulo de experiência e créditos. Isso difere de um produtor comum que é responsável pela parte física da produção”²⁰ (tradução minha). Os roteiristas que possuem título de produtor atuam na Sala, mas também produzem os episódios que escreveram e têm maior responsabilidade agregada, em virtude de sua experiência em outras séries ou temporadas, além de mais crédito e um maior salário.

Acima do Produtor está o **Produtor Supervisor**, um produtor-roteirista de alto-nível que provavelmente irá dirigir a Sala de Roteiristas na ausência dos

¹⁹ Pessoa que representa talentos. Quando contratado por um roteirista, o agente negocia diretamente com o canal e com os produtores executivos novas e melhores oportunidades de trabalho para seu cliente. Agentes são licenciados pelo estado e recebem 10% de comissão em cada contrato assinado. (DOUGLAS, 2007) Muito diferente do mercado brasileiro, o agente é figura comum nos Estados Unidos. Diretamente, o roteirista norte-americano não negocia, não apresenta seus trabalhos e não vai (CONT.) nos estúdios e canais atrás de oportunidades ou para conhecer produtores. Ele sempre será representado por um agente - este sim já conhece o mercado e possui os contatos. Ter um bom agente significa ter maiores oportunidades de trabalho.

²⁰ Nos créditos de uma série norte-americana, “Producer” refere-se ao roteirista-produtor; enquanto “Produced by” refere-se a pessoa que produziu as filmagens e não criou os roteiros, isto é, o produtor tal qual conhecemos no Brasil, com sua função estritamente voltada à produção da obra.

Produtores Executivos - que podem estar envolvidos em outras etapas da produção que ocorrem simultaneamente à escrita dos roteiros. A distância entre o Produtor Supervisor, o Produtor, o Coprodutor e o Editor de Histórias é o aumento de responsabilidade diante da Sala e da série, mas todos são roteiristas que escrevem e reescrevem episódios.

Subindo na escala hierárquica está o **Consultor Criativo**, que possui um trabalho muito específico no qual o seu *status* depende muito da situação: ele é um roteirista experiente e prestigiado que comenta as versões dos roteiros, e pode, na maioria das vezes, não escrever nenhum episódio nem estar presente em todas as reuniões criativas na Sala de Roteiristas (DOUGLAS, 2011). Ele pode também ser um roteirista especialista em alguma das áreas abordadas na série, como por exemplo um médico-roteirista no caso de séries médicas. Não necessariamente o Consultor Criativo estará na Sala durante todo o processo, mas ele poderá ser requisitado a qualquer momento pelos membros da Equipe de Roteiristas. Acima dele está o **Coprodutor Executivo**, que será o líder da Sala de Roteiristas na ausência do seu superior, o Produtor Executivo, e é, dentre todos, exceto o *showrunner*, o mais experiente.

A maioria das Salas nos Estados Unidos é estruturada a partir do *showrunner*, no entanto esta função é creditada como **Produtor Executivo**, topo da hierarquia não somente de uma Sala de Roteiristas, mas de toda uma série²¹. A maioria dos *showrunners* é responsável pela ideia inicial, eles são os criadores da série e muitas vezes também são creditados como roteirista²², quando assinam determinado episódio: como o Episódio 2 da primeira temporada de *Breaking Bad*, onde se vê nos

²¹ Segundo Phalen (2018, p. 49), “O produtor executivo na sala de roteiristas é *showrunner*” (tradução minha), e, “É o *showrunner* que decide como melhor alocar o orçamento para assegurar a melhor variedade e combinação de roteiristas em uma série” (Ibid.)

²² Em entrevista com a roteirista Jane Espenson, Kallas a questiona sobre como proceder em relação aos créditos quando quem escreve o episódio é o *showrunner*. Espenson explica que: “Já está bem estabelecido na TV que o roteirista original conserva o crédito. Que reescrever é [...] simplesmente parte da função do *showrunner* [...] Alguns *showrunners* preferem créditos que reflitam mais precisamente a porcentagem de trabalho que eles fizeram.” (2016, p.146) Antes, ainda na mesma página, Espenson afirma que:

Todos os *showrunners* foram roteiristas e foram reescritos dezenas de vezes. Não é uma coisa ruim ou ofensiva. O programa não está lá para dar aos roteiristas uma chance de ouvir suas próprias palavras. Os roteiristas estão lá para servir ao programa e ao *showrunner*. Este tem uma perspectiva global e trata-se da visão dele. (Ibid.)

créditos iniciais (Figuras 5 e 6) o “Written by” Vince Gilligan. Este acúmulo de funções explicaria a natureza de liderança criativa do *showrunner*:

Figura 5: Créditos iniciais do Episódio 2 da Temporada 1 de *Breaking Bad*

Fonte: Netflix (2019)

Figura 6: Créditos Executive Producer do Episódio 2 da Temporada 1 de *Breaking Bad*

Fonte: Netflix (2019)

O *showrunner*, por estar no topo hierárquico do processo criativo de uma série de TV, possui grande responsabilidade diante da sua produção de forma global. Ele, ou ela, é quem escolhe e monta a equipe de roteiristas que irá compor a Sala, é quem chefia esta Sala de Roteiristas e - mais um vez - eventualmente escreve episódios, revisa todos os roteiros escritos pelos outros membros da equipe, reescreve roteiros quando se faz necessário, conduz os aspectos criativos que vão da criação dos personagens e tramas ao roteiro às filmagens, e, posteriormente à edição e finalização. É quem supervisiona todas as etapas e viabiliza a série de forma coesa, já que o

trabalho colaborativo agrega inúmeros profissionais em uma mesma obra. A unidade da série reside no *showrunner*, o que também é denominado por muitos roteiristas como sendo o responsável pela “voz única” da série, o autor. Há algumas palavras que definem, da mesma maneira, o trabalho exercido por um *showrunner* em Sala: é aquele que *dirige* a Sala / *conduz* a Sala / *chefia* a Sala / *lidera* a Sala de Roteiristas. Cada livro, artigo, ou roteirista, usa o verbo que lhe for mais pertinente já que neste contexto todos têm o mesmo significado. Também, pode-se dizer que ele é o *head-writer*, o roteirista-chefe. Quando ele não está presente em Sala, o *head-writer* passa a ser outro roteirista-produtor situado hierarquicamente mais próximo à ele. Marc Bechar (2018) complementa:

Tem vários *executives producers*, se você olha os créditos. Muitas vezes é um ator que é fundamental para fazer o show acontecer, ou para renovar a estrela do show, às vezes a pessoa tem bastante *input* criativo, mas é mais para “você é ator e o teto que eu tenho para pagar para você é de dez mil dólares por episódio, se eu te pagar mais vou destruir todo o balanço do salário da equipe, então eu boto você como produtor e aí posso te dar mais dinheiro”. É mais um mecanismo para abrir negociação... Mas às vezes não, às vezes você tem criadores que se envolvem para caramba e que são a cara do show.

Em meio às definições da função de cada roteirista que integra a Sala, e a questão dos créditos, é importante uma percepção mais abrangente acerca da origem de certas palavras e como elas estão incrustadas na cultura e no contexto televisivo norte-americano. A “série de TV” é simplesmente denominada *show*, muito diferente do significado brasileiro de “show” que está associado ao espetáculo musical. A lógica da palavra *show* nos estados Unidos justifica de forma clara a denominação da função *show-runner*, que é na prática o criador-roteirista-produtor executivo/autor que *running a show*, que especificamente faz a série acontecer. Não possuímos no Brasil uma tradução direta para esta função, empregamos o termo em inglês e ainda nos estruturamos para compreender e acolher esta função em nossas recentes produções seriadas.

Na Sala de Roteiristas, o que pode parecer aos leigos como uma conversa desestruturada e livre, é, na verdade, altamente estruturada por normas e expectativas profissionais [...]. Roteiristas de todos os níveis têm que competir entre si para ter suas ideias no roteiro e chamar a atenção do *showrunner*. Causar uma boa impressão significa obter mais roteiros para escrever, o que também significa

manter-se na série por outras temporadas e ser promovido. (PHALEN, 2018, p.90, tradução minha)

Lawrence Meyers (2017) em seu livro “Inside the TV Writer’s Room: practical advice for succeeding in television” entrevista diversos roteiristas situados em diferentes posições em Salas de Roteiristas, e, em conversa com o roteirista Javier Grillo-Marxuach, nível Produtor Supervisor, ele questiona a hierarquia como sendo um fator criativamente restritivo. No entanto, o profissional relata que “subir de nível” é uma boa compensação por seus esforços e o seu crescimento é merecido conforme o acúmulo de experiência em Salas de Roteiristas de diferentes séries de TV. A evolução se dá também pela capacidade de adaptação aos métodos de trabalho de outros profissionais e saber se colocar dentro deles. Uma Sala de Roteiristas e a sua consequente hierarquia não restringe, portanto, a criatividade: ela organiza a criatividade. O caos descrito na Sala de *Your Show of Shows* está longe da Sala de Roteiristas das séries contemporâneas, e eu uso aqui a palavra “contemporânea” para designar o segundo e o terceiro ato da TV norte-americana. E mais, “cada um conduz a Sala diferentemente. As vezes há uma hierarquia muito clara, às vezes não há. Às vezes não há nem sala” (MEYERS, 2017, p.16, tradução minha). Esta hierarquia denota um padrão da indústria televisiva norte-americana, “escrever para televisão é uma ocupação criativa que funciona dentro da estrutura de uma instituição econômica” (THORNTON, 2002 apud PHALEN, 2018, p.74, tradução minha); escrever para a televisão é um estranho casamento entre arte e comércio, como descreve um *showrunner* para a pesquisa de Phalen, o que ilustra esta característica organizacional e hierárquica inerente aos métodos de criação colaborativa em Sala de Roteiristas.

A política de uma sala de roteiristas baseia-se em conhecer o lugar de cada um na hierarquia. Na verdade, este conhecimento político pode ser tão importante para uma carreira de sucesso quanto o próprio talento para escrever [...] é 30 por cento os seus roteiros e 70 por cento a sua habilidade para trabalhar em grupo. Colocar e levar adiante as próprias ideias deve ser feito sem violar as relações de poder na sala. (PHALEN, 2018, p.90, tradução minha)

Em suma, “Há uma hierarquia de precedência: há certas pessoas que vão conduzir uma sala, certas pessoas que estão aprendendo a conduzir uma sala e pessoas que são roteiristas da equipe” (CARLOCK in KALLAS, 2016, p.109). Eventualmente pode existir a figura do **Roteirista Assistente** que curiosamente não figura no quadro

hierárquico da equipe que compõe a Sala de Roteiristas, já que este profissional não dá ideias, não fala, somente anota o que os demais roteiristas colocam durante um dia de trabalho colaborativo na Sala. Tornar-se Roteirista Assistente é considerado uma boa porta de entrada para atuar em Sala de Roteiristas e uma oportunidade para observar o trabalho e assim aprender; muitos dos roteiristas na Sala passaram por esta função antes de adquirirem voz na equipe. “Ser promovido não é a única razão para trabalhar como roteirista assistente. Esta posição, longe de ser mera porta de entrada, possui uma importante função para o desenvolvimento profissional de um roteirista” (PHALEN, 2018, p.18, tradução minha). A autora ainda ressalta que a cultura profissional dos roteiristas de TV possui uma forte convicção de que roteiristas iniciantes devem “pagar seus pecados” nos primeiros anos de carreira, ou seja, devem trabalhar muito por pouco dinheiro e pouco reconhecimento, e nem sempre é certo que um Roteirista Assistente será promovido à Roteirista da Equipe. A vantagem de ser um Roteirista Assistente é, segundo Phalen, ter a oportunidade de observar o processo de criação de um roteiro e de como ele será produzido de maneira (virtualmente) livre de riscos, já que o roteirista está em uma posição de somente observador (Ibid.). Um roteirista que assiste ao roteiro tomar forma, sem a necessidade de trabalhar diretamente da escrita nele.

É interessante reparar que nos créditos iniciais e finais de uma série estão presentes os nomes do Produtor Executivo aos Editores de História de determinado episódio, os Roteiristas da Equipe não constam nos créditos, somente se já previsto em contrato – o que varia a cada série e ao estilo de trabalho de cada *showrunner*:

Figura 7: Créditos iniciais e finais do Episódio 3 da Temporada 1 de *Breaking Bad*

Fonte: Netflix (2019)

Todos esses profissionais creditados no terceiro episódio da primeira temporada da série *Breaking Bad* são, na prática e além do título, roteiristas que integraram a mesma Sala e criaram, escreveram e produziram este determinado episódio seguindo a hierarquia. Cada episódio pode possuir diferentes créditos, já que varia quem escreve, quem reescreve e quem produz. Episódios diferentes inclusive podem ser criados e produzidos ao mesmo tempo, portanto há uma divisão de trabalho entre os membros da Equipe de Roteiristas. Marc Bechar (2018) explica mais sobre créditos nas séries norte-americanas:

O sindicato dos roteiristas nos Estados Unidos começou para garantir créditos, para que o tio, o sobrinho, o filho, do dono do estúdio não possa assinar o roteiro junto porque teve três ideias e passou pro pai enquanto estava no jantar, daí voltou e os créditos estão divididos; porque os créditos também atraem dinheiro. Muitos créditos também não são só funções criativas, é função de produtor mesmo, tipo, supervisionar o *casting*, supervisionar edição, supervisionar o figurino. Mas quem supervisiona isso? É a sala de roteiro. Quem sai para supervisionar *casting*? É a sala de roteiro.

A Sala de Roteiristas não somente cria e escreve, mas também produz e supervisiona, conforme relato de Bechar. Neste prisma, *Writers' Room* passa a ser um conceito de criação. Nos Estados Unidos há a Sala, nela, os escritores, e tais escritores são também produtores quando atuam, também, fora da Sala. Retomando à lógica das palavras e de sua tradução ao contexto brasileiro, o “roteirista” de TV norte-americano é *writer*, é somente o “escritor”. No Brasil o “escritor” possui um significado conectado sobretudo à literatura, o roteirista é um escritor audiovisual, teatral, dramaturgo, e difere-se do “somente” escritor. No cinema há o *screenwriter* e o *scriptwriter*, porém na televisão ele é simplesmente “o escritor”. Em uma Sala de Roteiristas nos Estados Unidos não é possível generalizar este escritor, já que há escritores e escritores em diversas escalas, funções agregadas e responsabilidades. Estes escritores de televisão adquirem novos nomes, mas são e serão, a despeito de seu título de produtor, escritores - e em nossa melhor tradução: roteiristas.

1.5 De *breaking stories* ao set: as etapas da escrita

“A imagem do autor isolado criando o seu precioso roteiro secretamente no meio da noite não é a vida real em uma série” (DOUGLAS, 2011, p.11, tradução minha). A equipe de roteiristas normalmente é extensa, embora haja variações no decorrer das temporadas. A dinâmica e interação entre os profissionais na Sala de Roteiristas varia também conforme o episódio, visto que independentemente da criação colaborativa presencial, cada episódio costuma ser escrito individualmente para depois ser revisado em grupo e reescrito também de forma individual por outro roteirista da equipe.

Se você for escrever para televisão, nunca vai trabalhar sozinho. Séries são como famílias, e mesmo que cada episódio seja escrito por um roteirista, o processo é colaborativo a cada passo. Roteiristas sentam ao redor da mesa para criar cada história, depois revisam as

escaletas e todos as versões dos roteiros juntos. (DOUGLAS, 2007, p.11, tradução minha, grifo meu)

As principais etapas de criação descritas pelos roteiristas em Salas nos Estados Unidos incluem: criar as tramas, os personagens e as suas interações, desenvolver a composição e o ritmo dos episódios afim de formar o arco da temporada e elaborar a escaleta, *outline*, de cada episódio – um documento que contenha a descrição das ações cena a cena, sem diálogos. Após estas etapas, o *showrunner*, ou outro roteirista-produtor que estiver liderando a Sala naquele momento, irá delegar os episódios para os roteiristas escreverem. Cada um terá um prazo determinado para apresentar um primeiro rascunho do roteiro, *draft*, e este rascunho – ou versão²³, como chamamos no Brasil – será avaliado pela equipe de roteiristas e poderá ser reescrito por outro roteirista, ou pelo mesmo que desenvolveu a primeira versão, mas considerando todas as críticas e determinações impostas principalmente pelo produtor supervisor, produtor executivo, ou quem estiver liderando a Sala e detendo a palavra final. O trabalho de um roteirista é muito mais do que escrever um roteiro, ele parte da gênese que surge das reuniões criativas, organizando-se em etapas de desenvolvimento das histórias que sustentam toda a série. Criar os personagens, tramas e escaletas, é conceber a matéria-prima do roteiro. Em última instância, “escrever um roteiro” significa todas as etapas que precedem o ato da escrita, até a escrita do roteiro em si, suas revisões e versões.

As Salas são diferentes para cada série, elas funcionam de maneira distinta, mas as etapas que compõem o roteiro se mantém. Mais detalhadamente, a Sala de Roteiristas inicia-se pela discussão de ideias, pela criação das tramas que surgem a partir dessas ideias individuais colocadas em grupo e que se conectam com outras ideias, e, implicitamente e indiretamente, pela discussão do perfil dos personagens e suas interações – que também geram tramas. Este processo de discussão de ideias, que é fluido e espontâneo, porém não desorganizado, nas Salas de Roteiristas norte-americanas é denominado *breaking stories*, fazer com que unidades de ideias tornem-se histórias em um processo ao vivo, tornem-se histórias em tempo real, são histórias

²³ No cinema, as diferentes versões de um roteiro são denominadas “tratamentos”. No Brasil, normalmente, “versão” é usado para roteiros de séries de TV e “tratamento” para roteiros de filmes. Portanto, não usamos a tradução direta de *draft*, “rascunho”, para designar nem versão, nem tratamento.

sendo criadas e entrelaçadas em grupo²⁴. Esta etapa antecede o desenvolvimento das escaletas. No contexto da Sala de Roteiristas, “criar histórias” é a melhor tradução que encontro para definir o ato de *break a story*, já que “ter uma ideia” não é uma ação suficiente para que uma história seja criada. Além disso, traduzir ao pé da letra por “quebrar histórias” me remete à destruição de uma história, não à estruturação da mesma. No entanto, ressalto que, o verbo “quebrar” é bastante comum quando empregado entre os roteiristas de TV norte-americanos, como parte do processo da escrita que antecede a redação do episódio; “quebrar cenas”, por exemplo, significa estruturar a história em cenas, realizando um *beat sheet*²⁵ – uma pré-escaleta, onde já há a divisão por cenas seguida por uma curta descrição de cada uma (DOUGLAS, 2011). Ou seja, a criação decorre da junção das ideias, dispostas de forma que o conjunto possa estruturar uma história. “Criar histórias”, então, significa ter ideias e estruturá-las de maneira a ser uma história. O *beat sheet* é uma forma adotada para organizar estas histórias recém criadas em cenas antes das escaletas e faz parte do processo de “criar histórias”.

O conceito de *breaking stories* é muito interessante. Para mim, é ciência e matemática. Pensamento não-linear e solução de problemas [...] Há matemática. Há equação. História-A mais história-B resulta em algo diferente. [...] Eu sempre fui capaz de olhar para o quadro onde há várias histórias diferentes, embaralhá-las na minha cabeça e contá-las de uma maneira melhor. (MEYERS; RYAN, 2017, p.27, tradução minha)

Esta etapa de criar histórias normalmente é colocada em um quadro branco, ou de cortiça, localizado na Sala de Roteiristas (Figura 3). Em paralelo, assistentes de roteiro ou roteiristas da equipe tomam notas e registram as histórias recém criadas. As histórias dispostas visualmente em um quadro facilitará a divisão por cenas e a identificação das tramas. Mais especificamente, essas tramas irão conduzir as

²⁴ Em uma reflexão mais pessoal acerca da tradução ideal para esta etapa, “breaking” pode também ser pensado como um conceito de “ao vivo”, tal como há as “breaking news” – as últimas notícias, há as “últimas histórias” no sentido de criar histórias ao vivo / criar histórias em tempo real / histórias recém criadas, ou até, criando histórias, no presente contínuo.

²⁵ “Beat 1. Uma cena ou um passo da história” (DOUGLAS, 2011, p. 251, tradução minha). “Beat: um evento; um momento onde algo acontece. Também pode ser usado como pausa dramática.” (FINER, 2004, p. 231 tradução minha). “Beat” é uma ação e/ou acontecimento em uma cena. Imprime ritmo, conduz as cenas e conduz a história. Em uma tradução direta, *beat* significa batida, um termo musical inclusive. O *beat sheet* é a quebra das histórias em cenas, afim de conferir ritmo ao episódio. *Sheet*, neste caso, refere-se literalmente aos pequenos pedaços de papel pregados na parede, como demonstrei na Figura 3, da Sala de *Breaking Bad*. Nesses papeizinhos, estão os *beats* da história.

histórias, ou melhor, as histórias constituem-se em sua maioria de tramas e sub-tramas que conferem vida à narrativa e ao episódio.

Para Meyers (2017), algumas pessoas simplesmente não são boas em *breaking stories*, criar e estruturar histórias, mas continuam sendo ótimos roteiristas. Isso justifica o fato de que trata-se de uma função e que ela pode ser aprendida e treinada. Da mesma maneira que há o roteirista bom em diálogo, por exemplo, que independente de sua posição hierárquica na Sala ele se destaca por esta aptidão específica, há o *story breaker*, cuja definição da função é aquele roteirista bom em estrutura. *Story breaker* não necessariamente define um profissional “bom em criar histórias” seguindo a lógica da tradução proposta, mas sim define alguém que possui um olhar estrutural diante das muitas histórias, já que é presumido e desejável que todo e qualquer roteirista seja apto e capaz, e bom, em ter ideais e criar histórias a partir delas. “Alguns roteiristas têm um talento especial de olhar para um amaranhado de cenas misturadas e colocá-las em uma ordem dramática interessante. Estas cenas normalmente estão pregadas ou escritas em um quadro” (MEYERS, 2017, p.61, tradução minha). Mais uma vez ressalto que faz parte do método de trabalho em Sala “ver” a cena sendo criada por meio de um quadro. Nesta etapa também serão delineados os objetivos e as necessidades dos personagens, de maneira visual.

Ideias de cenas são jogadas fora. Os objetivos e atitudes dos personagens são debatidos. Assim como um escultor molda uma obra-prima do barro, a equipe de escritores constrói o seu produto a partir de ideias – quanto mais, melhor. Muitas vezes o comentário mais inócuo pode mudar toda a história. O arco inteiro da história pode ser abatido em segundos, destruindo dias de trabalho. A Sala é inconstante. (Ibid., p.35, tradução minha)

Histórias que se destroem e arcos que são totalmente reconstruídos do zero não são imprevistos em uma Sala de Roteiristas, muito pelo contrário, fazem parte do processo de criação. No vasto material oriundo de entrevistas com roteiristas-produtores norte-americanos é possível se deparar com muitos relatos pessoais do processo criativo, sobretudo no que concerne à esta primeira etapa de trabalho em Sala. Durante uma reflexão para a pesquisa de Lawrence Meyers, um roteirista define que:

Para mim, o ato de *breaking story* é sobre estar em um grupo de pessoas com o qual você escolheu trabalhar como um time, um time que trabalha bem em conjunto sem se apunhalar pelas costas. O que acontece é que você está na sala e você está criando histórias, e sim,

é um trabalho mecânico, mas o que você quer é que os roteiristas não estejam só abertos, mas que estejam dispostos a morrer para trazer suas almas para este trabalho. É incrível o que acontece em sala. É a pura combinação entre *bussines* e arte. Você diz “Ok, temos que criar a história, mas ao mesmo tempo trazer emoção para ela, rápido.” (KATIMS in MEYERS, 2017, p.147, tradução minha).

Quando a palavra final do *showrunner* encerra esta primeira etapa, momento onde as histórias com suas tramas estão fechadas, a Sala de Roteiristas segue adiante: tudo agora se transformará em *outlines*, escaletas, sendo uma por episódio. Há Salas onde as escaletas são muito detalhadas, com minuciosas indicações de diálogos e ações específicas; no entanto, há Salas que preferem trabalhar com escaletas mais curtas, visando a possibilidade de um maior detalhamento e “liberdade” criativa na etapa da escrita do roteiro. A forma de trabalhar na etapa da escaleta também varia conforme a série, algumas equipes de roteiristas desenvolvem a escaleta em Sala, projetando uma tela de computador em um telão visível à todos, e as cenas são editadas ao vivo pela equipe. Outras Salas de Roteiristas adotam a forma individual de desenvolver a escaleta, ou seja, é delegado à cada membro da equipe um episódio em um determinado prazo. Após este período, os roteiristas retornam à Sala e apresentam as suas escaletas para uma revisão em grupo, ou, uma revisão individual, feita por algum roteirista superior – editores de história, produtores, produtores-supervisores, e, muitas vezes pelo próprio *showrunner*. A etapa da escaleta é, claramente, a fase que mais se difere entre as Salas. Depende muito do estilo de trabalho do *showrunner*, do cronograma, do tamanho da Sala e do formato da série em si²⁶. Muitos autores veem a escaleta como um roteiro sem diálogos, mas ela é considerada por todos um documento útil para organizar as cenas, perceber os *beats*, os *plot-points* - pontos de virada, e identificar possíveis problemas estruturais na história. Em suma, a escaleta nunca deixará de ser um documento com a descrição das cenas dispostas em ordem e é a fase que antecede diretamente a etapa da escrita do roteiro, ou seja, a escaleta irá se expandir ao roteiro.

O processo de criar histórias e de desenvolver as escaletas dos episódios de uma temporada pode durar três meses. Com a escaleta finalizada e aprovada pelo *showrunner*, um roteirista vai para casa e volta depois de três semanas com uma

²⁶ Como já abordei anteriormente, as Salas de séries cômicas tradicionalmente são mais extensas, contam com um maior número de roteiristas na equipe, em virtude da criação de piadas e do próprio ritmo da sitcom (situação cômica) que se dá em esquetes. O processo criativo de uma série dramática assemelha-se mais aos casos citados neste subcapítulo.

primeira versão do roteiro. Esta versão será examinada e o roteirista deverá fazer mais uma ou duas revisões (PATTEN in KALLAS, 2016). Se o roteiro não estiver bom, na visão do *showrunner*, a partir da terceira versão do episódio ele poderá ser reescrito por outro roteirista, normalmente, um roteirista-produtor superior à ele. Caso não haja a necessidade de reescrevê-lo, o episódio será somente revisado e lapidado pelo *showrunner* antes de ser produzido e levado ao set. Mas o roteiro não se finaliza aí. O roteiro está em todos os detalhes da produção do episódio, implícito em toda a série e não será considerado finalizado por ser uma obra em processo. “A boa escrita é aquela que é passível de mudança até o fim” (WINTER in KALLAS, 2016, p.229). Por fim, o roteiro poderá ser reescrito durante as filmagens, já que a indústria televisiva norte-americana prevê a presença de um roteirista no set. “Esse é um dos fatores mais importantes por trás do sucesso do drama na TV americana, talvez ainda mais que o conceito de sala de roteiristas. O fato de os roteiristas estarem no set permite uma escrita melhor” (KALLAS, 2016, p. 229, grifo meu). Logo o roteirista aprende que escrever para a televisão é mais sobre o processo, do que sobre o produto. Na TV, muitos elementos do conceito inicial da história mudam até a sua forma final. (MEYERS, 2017).

1.6 O Roteirista interdisciplinar e a Sala como escritório líquido

A etapa de criar histórias em um processo colaborativo, parte integrante do método de trabalho em Sala, encontra-se em uma esfera maior que é a da Criação Colaborativa. O conceito de Redes Líquidas do norte-americano Steven Johnson ilustra muito bem a Sala de Roteiristas como ambiente que acentua a capacidade natural do cérebro de estabelecer novos elos de associação (JOHNSON, 2001). No livro “De onde vêm as boas ideias”, Johnson (2001, p. 24) ressalta que, em geral, somos mais bem-sucedidos ao conectar ideias do que protegê-las: “Boas ideias podem não querer ser livres, mas querem se conectar, se fundir e se recombinar. Querem se reinventar transpondo fronteiras conceituais. Querem tanto se completar umas às outras quanto competir”. Este processo de conectar ideias exemplifica de maneira mais abrangente o *breaking stories* e é abordado com bastante naturalidade no trabalho do roteirista em Sala: “Eu apenas faço mentalmente uma mudança de pegar aquele pedaço de criatividade e colocar na Sala de Roteiristas ao invés de colocá-lo em um pedaço de papel”. (GRILLO-MARXUACH in MEYERS, 2017, p.16, tradução

minha). Para Johnson (2001, p. 40), “O segredo de ter boas ideias não é ficar sentado em glorioso isolamento, tentando ter grandes pensamentos. O truque é juntar mais as peças sobre a mesa”. As “peças” a que Johnson se refere podem ser as ideias que compõem a história. E mais, no momento da reunião na Sala de Roteiristas, não importa que a equipe esteja usando determinados *softwares* de roteiro e ferramentas de compartilhamento de texto²⁷; o que importa é a dinâmica do trabalho de criação em grupo. “Mesmo com todos os avanços tecnológicos [...] a ferramenta mais produtiva para gerar boas ideias continua a ser um círculo de seres humanos sentados em volta de uma mesa, discutindo questões de trabalho” (JOHNSON, 2001, p. 55). No caso citado por Johnson, a maioria das ideias importantes vinha à tona durante reuniões regulares, em que os pesquisadores, aqui podendo ser chamados de roteiristas, apresentavam e discutiam seus trabalhos mais recentes. E o ponto de partida da inovação, a partir de uma análise do processo de formação de ideias, não era o microscópio, e sim a mesa de reunião (DUNBAR apud JOHNSON, 2001). Johnson usa sobretudo exemplos de grupos científicos, eu faço uma analogia entre “microscópio” com a tecnologia que proporciona a escrita, tal como o computador. A força criativa de um grupo interdisciplinar transparece durante o processo, “equipes são consideradas mais eficazes e mais criativas do que pessoas trabalhando por si só, principalmente se a equipe é montada com a correta variedade de pessoas com atributos variados e complementares” (BLOORE, 2012, Kindle Version, location 4250, tradução minha).

“Para discutir os processos em equipe, é necessário levar em conta o fato de que grupos são formados por sujeitos” (SALLES, 2017, p.116), costumo dizer que o roteirista é interdisciplinar por natureza, o profissional inevitavelmente provém de diversas áreas intelectuais, não necessariamente do audiovisual, ou pode até não possuir curso superior. Em comum, têm o talento para escrita e para pesquisa, e são sujeitos criativos. Mas não basta ter interesse em escrever e ter boas ideias, é necessário empregar criativamente as técnicas da escrita audiovisual dentro do formato de trabalho colaborativo, além de possuir vasto conhecimento em torno das produções cinematográficas, televisivas e literárias. É sobretudo importante conhecer a estrutura e a cultura televisiva de onde está atuando, estudar as suas séries e o papel do escritor neste contexto.

²⁷ *softwares* como: *Celtx*, *Final Draft*, *StoryTouch*, *Fade In*, *Movie Magic Screenwriter*, *WriterDuet*, entre outros.

O processo de escrita para a televisão cria uma cultura diferente – inerentemente paradoxal. Muitas influências culturais contraditórias ou opostas são evidenciadas na maneira como os roteiristas descrevem as suas experiências: individualidade vs. processo de escrita em grupo, criatividade vs. demanda comercial, camaradagem vs. competitividade, prioridade de ideias vs. visão política, acúmulo de experiências vs. discriminação de idade, necessidade de diversidade vs. racismo e sexismo. (PHALEN, 2018, p.60 tradução minha)

O roteirista carrega em si uma bagagem de múltiplas procedências e contradições, e, dentro de uma Sala de Roteiristas, essas diferenças afloram e se agregam. O sólido, o duro, o estagnado e o estático da criação solitária dá lugar ao movimento, ao múltiplo, ao maleável, ao líquido da criação em grupo. O fluxo social da conversa em grupo transforma esse estado sólido privado numa rede líquida (JOHNSON, 2001). O processo que nasce de uma criação colaborativa dentro da Sala de Roteiristas, um “escritório líquido inundado de ideias” como gosto de me referir, mostra-se muito rico. No que diz respeito à interdisciplinaridade como traço do roteirista, Johnson crê na capacidade criativa que surge quando diferentes disciplinas intelectuais colidem em encontros criativos que dão lugar em uma sala de reuniões - onde o ambiente tem um efeito transformador sobre a qualidade das ideias.

A Sala é o santuário da equipe de roteiristas. Em muitos aspectos, ela é considerada um lugar criativo mais sagrado do que a própria mesa do roteirista. A Sala requer definições refinadas. Ela deve ser um lugar tão seguro para roteiristas quanto as oficinas de atuação são para os atores. (MEYERS, 2017, p.36 tradução minha)

A pesquisadora de roteiros da Universidade de Copenhague Eva Novroup Redvall (2014, p. 39), em artigo, frisa que: “Inicialmente, os estudos da criatividade eram orientados pelo processo criativo individual. No decorrer dos anos, houve um crescente interesse em estudar grupos criativos” (tradução minha). Como exemplo, Redvall cita Vera John-Steiner, autora do livro “Creative Collaboration” (2006). A questão central proposta pelos estudos de John-Steiner é que as integrações colaborativas são as melhores formas de construir novos modos de pensar ou novos formatos artísticos. No trabalho colaborativo nós aprendemos de cada um ensinando o que sabemos (REDVALL, 2014), é um comprometimento com uma múltipla apropriação. Práticas solitárias são insuficientes para encarar problemas e desafios criativos. “Colaboração baseia-se em diferentes perspectivas e em diálogos

construtivos entre indivíduos negociando suas diferenças, enquanto criam sua voz e visão compartilhada” (JOHN-STEINER, 2006, p.6, tradução minha).

Conforme demonstrei no decorrer deste capítulo, o processo colaborativo na TV nasce no âmbito do roteiro: na raiz da história, na união de diferentes profissionais criativos e na força de ideias individuais colocadas em grupo, ou, de ideias que parecem ser individuais, mas que só foram geradas por estarem em ambiente estimulantemente cocriativo.

1.7 *Mini-rooms*: a tendência da mini-sala

Práticas tradicionais na TV norte-americana que antecedem o trabalho em Sala de Roteiristas estão sendo reconsideradas, como a concepção da ideia inicial da série seguida da elaboração da produção, e da realização do episódio piloto²⁸ para, a partir dele, obter a avaliação de executivos do canal e iniciar de fato a produção da série (PRESS, 2018). Contando que o cenário televisivo encontra-se em constante mudança, os modelos de trabalho hoje consistentes e fundamentados em anos de experiência também passam por progressivos ajustes e adaptações. O modelo de Sala de Roteiristas - que agrega tendências em seu processo afim de contemplar tais mudanças de cenário - não é uma unanimidade, é uma tendência que segue o fluxo de produção e difusão da mídia televisiva.

O advento das denominadas *mini-rooms*, nos Estados Unidos, aqui traduzo para “mini-salas”, representa uma variação potencialmente sistêmica na forma como a TV é feita. As mini-salas oferecem a promessa de flexibilidade e redução de custos para estúdios e canais, enquanto aumenta as oportunidades de trabalho para jovens roteiristas (PRESS, 2018). O “mini” não se refere ao espaço físico da Sala, mas sim pode significar menos roteiristas na Sala como também um período mais curto para a escrita dos roteiros, ou ambos. Na prática:

Ao invés de gastar milhões de dólares em um elenco e em uma equipe para produzir um piloto, os executivos financiam uma Sala de Roteiristas menos onerosa onde um grupo menor de roteiristas geram alguns roteiros e um arco detalhado da história. Baseado neste material, as redes de televisão irão decidir se haverá mesmo

²⁸ Protótipo da série, normalmente é o primeiro episódio da série (DOUGLAS, 2011). Pilotos são feitos para determinar se o estúdio se interessa em produzir a série (FINER, 2004).

uma série ou se ela se encerra ali mesmo, antes de nascer. (PRESS, 2018, s/p, tradução minha)

Ou seja, a mini-sala é também um termo que se refere às Salas de Roteiristas que não possuem expectativas de que a série será, de fato, produzida. São Salas de Roteiristas exclusivas para a fase de desenvolvimento do projeto da série, e não da série em si. Se for decidido por produzir a série em questão, ela se iniciará diretamente após este processo, mas ainda não há garantia de que os roteiristas envolvidos na mini-sala desenvolvam os roteiros de toda a temporada.

As mini-salas, portanto, podem substituir a produção de um episódio piloto, já que somente com os roteiros é possível avaliar os aspectos necessários desta produção, visualizar a história e o seu desenrolar nos episódios - o arco da temporada – e o que, de fato, a série precisa ter para acontecer. “Trabalhar antecipadamente em cima do arco da história dá um maior e melhor senso do que a série precisa em termos de set, locação, elenco e todas as custosas variáveis para criar um mundo ficcional” (Ibid., tradução minha). Em entrevista para o artigo “Is This the End of the TV Writers’ Room as We Know It?” (2018) na revista *Vanity Fair*, o presidente de programação original do canal AMC relata que em um *pitch*²⁹, quando uma ideia de série o agrada, o próximo passo não é mais fazer um piloto e sim fazer uma mini-sala que irá gerar quatro ou cinco roteiros de episódios, o que normalmente equivaleria à metade de uma temporada. Os roteiristas envolvidos nesta mini-sala, ainda, devem entregar um documento adicional, indicando um possível caminho para uma segunda temporada. Este material garante aos executivos de canais uma minuciosa avaliação do potencial criativo e financeiro da série, sem a necessidade de investir dinheiro em um piloto tal qual o trajeto tradicional de uma série de TV norte-americana. É um modelo de trabalho e de criação de conteúdo essencialmente contraditório: de um lado, executivos e canais se beneficiam e elencam vantagens acerca da prática, de outro, roteiristas mais experientes julgam a estrutura do modelo como sendo instável e financeiramente desfavorável diante dos benefícios já conquistados pelos roteiristas-produtores que trabalham em Sala de Roteiristas. A precarização do trabalho do roteirista diante das mini-salas é discutido no meio, sobretudo pela WGA, ao mesmo

²⁹ Defesa oral que o roteirista faz de sua série diante de compradores em potencial. Apresentação para venda, onde o roteirista deve contar brevemente a sua história, ou simplesmente uma ideia, para um estúdio ou para produtores, *showrunners*, *network*... *Pitch* não possui tradução direta para o português. No Brasil, usamos a palavra em inglês.

tempo em que é balanceado, por ser também um novo caminho para o início da carreira de roteirista em uma complexa indústria.

Presumo que uma série vinda de uma mini-sala terá um reflexo na dinâmica de sua Sala de Roteiristas quando estiver sendo realizada, já que o arco da temporada está definido, e boa parte dos episódios escritos, portanto, o trabalho em Sala deverá ser mais curto do que o habitual e com menor envolvimento na etapa inicial de criar histórias. Outra consideração que faço neste momento é que a mini-sala não é diretamente e estritamente uma consequência do desejo da indústria televisiva em obter mais lucros. Ela é um claro reflexo do rápido crescimento desta indústria nos últimos anos, com maior oferta de canais, formatos e formas de assistir.

Em nossa era atual de TV, não há mais certezas de formatos padrão. Uma série pode possuir 4 episódios ou 24; pode ser transmitida semanalmente ou transmitida *online* de uma só vez em um bloco gigantesco e pronto para consumo. Há lançamento de novas séries em qualquer época do ano. À medida que o número de séries em produção aumenta, assumindo uma variedade de formas e tamanhos, e com os canais a cabo e *streaming* competindo com as principais redes de TV pela atenção dos telespectadores, há também uma nova fluidez no modo como são criados. (PRESS, 2018, s/p, tradução minha).

Diante de tais fatores, a mini-sala passa a ser também um recurso criativo inteligente para avaliar a grande oferta de conteúdo, acelerando o processo de produção de séries, além de uma certa maneira estar valorizando o ofício do roteirista ao abrir o seu leque de possibilidades profissionais e criativas. Roteiristas comentam que este modelo de trabalho pode proporcionar menos pressão para o autor aprender como uma série de TV é construída a partir do desenvolvimento do projeto. Um dos casos citados por Joy Press (2018) no artigo ao qual me refiro, relata a experiência de uma bem sucedida mini-sala onde a série tomou forma em somente duas semanas e meia, com os roteiros dos primeiros episódios e um arco para toda a temporada. Uma das roteiristas relata que ter somente três mulheres na Sala proporcionou maior intimidade e química que imediatamente as permitiu focar em cenas mais intensas para a série (Ibid.). No rol de vantagens das mini-salas, há a já mencionada oportunidade de trabalho para jovens roteiristas, e que, além disso, encontrarão maior visibilidade neste modelo que abre espaço para “vozes marginalizadas” serem reconhecidas, como o caso de dois roteiristas surdos³⁰ que assumiram a função de

³⁰ Shoshannah Stern e Josh Feldman, criadores da série *This Close* (Sundance Now, 2018)

showrunners pela primeira vez em uma mini-sala, e com a continuidade da série eles mantiveram a posição e o tamanho da Sala, julgando que uma grande Sala de Roteiristas com profissionais mais experientes poderia intimidá-los a criar. As mini-salas então permitem que diferentes novas vozes moldem novas séries dentro de um ponto de vista específico que pode despertar identificação por parte da audiência (Ibid.).

Para além das mini-salas, as Salas de Roteiristas de fato podem estar ficando menores, mas são variáveis que se dão a partir do estilo de trabalho adotado pelo *showrunner* e do formato da série. “Salas de Roteiristas para comédia são muito diferentes das Salas para drama. Em geral, as equipes de comédia podem ter em média oito a dez roteiristas, enquanto no drama as equipes podem variar entre quatro a oito roteiristas” (PHALEN, 2018, p. 56, tradução minha). Há exceções, as grandes séries *blockbusters* normalmente aumentam suas equipes de roteiristas no decorrer das temporadas diante da grande audiência. Uma Sala de Roteiristas reduzida não significa a perda do valor do trabalho colaborativo, são dinâmicas eficientes de trabalho em grupo que independem do tamanho do grupo, e sim, da forma com a qual ele se organiza para realizar o seu trabalho. Um *showrunner* entrevistado por Kallas (LEIGHT in KALLAS, 2016, p.54) apresenta a sua Sala que começou com ele e outros quatro roteiristas: “Na realidade, é um número cômodo, cinco pessoas. Permite que todos tenham oportunidade de falar. Com mais do que isso corre-se o risco de tomar um número excessivo de direções diferentes”. Depois, à medida que a temporada avançou, mais dois roteiristas entraram na equipe pois os roteiristas-produtores precisavam estar no set. E conclui que: “Imagino que cinco anos atrás eu teria tido uma equipe duas vezes maior” (Ibid., p. 55).

Independentemente da forma com a qual os roteiristas se organizam para trabalhar, vários aspectos do processo atual certamente persistirão. A maioria dos roteiristas de televisão, especialmente aqueles que trabalham com comédia, considera a colaboração de outros roteiristas como sendo pessoalmente gratificante, benéfica para o processo criativo e indispensável para cumprir prazos. Roteiristas valorizam trabalhar “em companhia de roteiristas”, e este processo seguramente não irá acabar tão cedo. No entanto, por muitas razões, incluindo questões orçamentárias e cronogramas de produção, futuras salas de roteiristas podem não ter tantos roteiristas como as de hoje. (PHALEN, 2018, p.104, tradução minha)

O caso brasileiro será exposto e examinado nos próximos capítulos a partir do modelo de *Writers' Room* norte-americano, pois importamos este modelo de trabalho

para as nossas Salas de Roteiristas, ou boa parte dele, o adequamos e o hibridizamos com a nossa própria forma de contar histórias e a nossa própria riqueza cultural e narrativa. “Roteiristas de TV de outros países estão olhando para o processo de escrita de Hollywood, e em particular para o papel do showrunner, como sendo um modelo para aprimorar suas próprias formas de produzir” (PHALEN, p. 104, tradução minha).

2. WRITERS' ROOM NO BRASIL: SALA DE ROTEIRISTAS

A minha primeira série, quando eu vendi um projeto de série, eu me perguntei: “Como é que faz isso?”, porque nem eu nem ninguém sabia fazer, nem a produtora sabia fazer, nem o diretor sabia fazer, ninguém sabia fazer. Então eu fui estudar. [...] Eu reuni a equipe para analisar séries e ler textos técnicos sobre criação de séries, antes de começar a fazer a série. (FRANÇA MENDES, 2017)

A telenovela é proeminente na dramaturgia da televisão brasileira, portanto a inserção das séries de TV no modelo norte-americano foi um novo desafio para a indústria do audiovisual no Brasil. As séries norte-americanas já eram consumidas pelo espectador brasileiro muito antes de seu modelo de criar e produzir séries chegar, o formato não era desconhecido, mas o fazer ainda era. O início da criação e produção de séries nos moldes norte-americanos no Brasil se dá de forma pulverizada na primeira década dos anos 2000, sobretudo no eixo Rio - São Paulo, Salas de Roteiristas realizadas em diferentes produtoras independentes para diferentes canais ocorrem quase que simultaneamente, e neste transcurso, muitos roteiristas desconheciam o processo de outros roteiristas. Criadores passam, de forma isolada, a compreender e a contemplar a demanda por séries originais brasileiras neste formato; cada autor, enquanto roteirista-chefe e/ou criador da série, monta a sua própria equipe de roteiristas e encontra, mediante pesquisa e estudos, o seu próprio processo de criação espelhando-se nos métodos de trabalho das Salas de Roteiristas dos Estados Unidos. Ocorre também que muitos desses roteiristas que passam a escrever séries no Brasil neste período possuíam experiência de escrita para o cinema, tornando a criação de uma série de TV um aprendizado tanto teórico quanto prático. Em um contexto mais amplo, as próprias empresas que contratavam o roteirista eram produtoras de publicidade e de cinema, onde o poder é do diretor, e passam a produzir também séries, onde a figura central é o roteirista (FRANÇA MENDES, 2017). Algumas produtoras independentes brasileiras, diante da nova demanda por séries nos moldes norte-americanos, passam por uma adaptação afim de recepcionar tal demanda e incluir a produção de conteúdo para televisão como parte de suas atividades. Estas séries de TV, lembrando, baseiam-se narrativamente na lógica de temporada, onde cada temporada possui em torno de 10-15 episódios que variam entre 20 a 45 minutos aproximadamente.

Quando a informação do modelo norte-americano de criar e produzir séries chega ao Brasil no rastro das séries de TV, no início dos anos 2000, o contexto básico do meio era: a referência de ficção na televisão era a telenovela, minisséries e seriados oriundos da TV aberta, sobretudo TV Globo; produtoras audiovisuais independentes trabalhavam majoritariamente com publicidade e com cinema; a liderança de uma obra audiovisual, exceto nas telenovelas, centrava-se no diretor; um maior número de séries norte-americanas torna-se acessível ao espectador brasileiro com a popularização da TV a cabo; os roteiristas ainda não estavam familiarizados com o processo de criação para o formato de séries de TV norte-americanas; não havia ainda cursos específicos de roteiro que contemplassem este formato de série de TV; uma nova geração de roteiristas e de produtores passa a assimilar as recentes demandas do mercado audiovisual; grande parte dos incentivos fiscais ao audiovisual eram destinados ao cinema; existiam os artigos 1ºA, 3, 39 e 3ºA da Lei do Audiovisual que contemplariam também os formatos seriados para televisão³¹ (COLAZZI, 2014); e, por fim, o número de canais a cabo correspondia a 1/3 do número de canais que passa a estar disponível ao assinante a partir de 2015 (RANGEL, 2015).

2.1 “Na Globo já tem”

Antes de expor e detalhar o histórico das Salas de Roteiristas no Brasil, coloco no caminho uma reflexão. No decorrer desta pesquisa, escutei muito a frase: “*Na Globo já tem*”, como se nada do que estivesse sendo feito no Brasil a partir dos anos 2000, como séries de TV e Salas de Roteiristas, já não tivesse sido feito pela TV Globo, o que inclui um rol de seriados e de minisséries exibidos em rede nacional

³¹ Ambos os artigos são modelos de financiamento indireto. “Os diversos mecanismos de fomento indireto foram criados na tentativa de atender as demandas do setor, movimentar o mercado, estimular o investimento e criar uma indústria forte no país” (COLAZZI, 2014, p. 41). Apesar de já existirem no início dos anos 2000, foi somente a partir de 2007 que estes artigos conseguiram gerar um aumento expressivo na produção (Ibid.).

Artigo 1º.A – Traz a lógica do mecenato encontrada na Lei Rouanet com vistas a facilitar a captação, diminuir a burocracia e estimular os investidores.

Artigo 3 – Permite as distribuidoras internacionais investirem uma parte da remessa dos lucros para o exterior em produtos audiovisuais nacionais.

Artigo 39 – Permite que programadoras internacionais de televisão por assinatura sejam isentas da CONDECINE (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional), desde que optem por aplicar 3% do valor do crédito ou da remessa em projetos de produção de obras cinematográficas e videofonográficas brasileiras de produção independente.

Artigo 3º.A – Autoriza empresas de TV abertas e programadoras de TV por assinatura a investirem uma parte do imposto devido sobre a remessa de recursos enviados ao exterior em produtos audiovisuais nacionais. Disponível em: < <http://oca.ancine.gov.br> > Acesso em: 30 de maio de 2019.

desde os anos 60³². Ou seja, inevitavelmente pensamos na TV Globo como principal produtora de conteúdo original audiovisual no Brasil. *Séries de TV? A Globo já faz há anos. Novela? Já é um patrimônio cultural brasileiro. Escrita colaborativa para TV? Não é nenhuma novidade.* O ar de pioneirismo reside nesta maior emissora de televisão brasileira, que além de difusora, também é produtora e criadora, aglutinando em um único lugar todas as etapas de criação de uma obra. Muitas vezes os processos de criação das telenovelas, de minisséries e seriados produzidos pela TV Globo são comparados aos processos de criação das séries no formato norte-americano, já que ambos estão na televisão, são produtos ficcionais e seriados. No entanto, o formato é distinto, e tal diferença reflete diretamente em seu processo criativo e de difusão. Não me cabe aqui, especificamente nesta dissertação, definir os formatos televisivos e estabelecer de forma detalhada as diferenças entre seus processos, porém, a inevitável abordagem e comparação me propõe uma reflexão acerca de como se dá a diferença entre o *fazer* da telenovela, e das minisséries e seriados da TV Globo, com o processo de criação nos moldes das Salas de Roteiristas, sem me comprometer à investigar o processo criativo das telenovelas brasileiras.

Como já citei anteriormente, o modelo norte-americano de séries baseia-se em temporadas, e a mesma série pode se desdobrar em inúmeras temporadas enquanto houver interesse comercial do canal. A lógica da temporada, inclusive, permite que os roteiristas visualizem o arco narrativo dos personagens e de suas tramas, partindo de um processo criativo inerente a este formato, realizado por etapas em Sala. Já a novela é “uma história pensada para ser contada em extensão, não em profundidade. É obra aberta, não se pode trabalhar seu conjunto. Você não a visualiza inteira, a não ser depois que ela saiu do ar. Não há tempo de polimento.” (PEREZ, 2008, p. 460). As séries criadas pela Globo, até 2016, não se espelham no modelo de criação vindo dos Estados Unidos - que já havia sido adotado antes por produtoras independentes brasileiras para canais a cabo. Trata-se de outro produto audiovisual, outra forma de difusão, e em parte, outro público. Como exemplo de obras criadas pela TV Globo, há o seriado “Plantão de Polícia” (1979), cuja autoria divide-se entre Aguinaldo Silva, Doc Comparato, e mais dois roteiristas, Antônio Carlos da Fontoura e Leopoldo Serran, mas, segundo os próprios autores, mesmo em equipe o seriado não foi criado

³² Em 1965, a TV Globo produziu três seriados: “Rua da Matriz”, “22-2000 Cidade Aberta”, e, “TNT”. Disponível em: Memória Globo < <http://memoriaglobo.globo.com> > Acesso em 31 de maio de 2019.

em Sala. Aguinaldo Silva relata no livro “Autores: Histórias da Teledramaturgia” (2008, p. 27-28) que:

O processo todo demorou uns três ou quatro meses. [...] tivemos várias reuniões. Juntos, criamos o seriado e os personagens. Depois, cada um foi para sua casa escrever uma história. Entregamos o material ao Daniel (Filho), ele leu e decidiu que a minha história seria o piloto do seriado. [...] Eram quatro episódios por mês. No primeiro ano, éramos quatro roteiristas, e cada um escrevia uma história. O seriado durou três anos, e só eu e Doc Comparato ficamos até o final.

Há uma certa semelhança, apesar do formato, com o processo de criação das Salas. As etapas previstas no trabalho em Sala não são as mesmas, mas a criação colaborativa é evidente na citação de Silva. Inclusive, sobressai o valor da colaboração para a criação e a escrita, já tendência na televisão, muito antes da informação das Salas de Roteiristas chegar ao Brasil. Aguinaldo Silva estreia como roteirista na TV Globo com este seriado policial. Naquela época, fim dos anos 70, foram lançados mais dois seriados na emissora: “Malu Mulher” (1979) e “Carga Pesada” (1979)³³, “todos destinados a criar um novo tipo de dramaturgia na televisão brasileira, a dramaturgia do seriado, que levaria às comédias de costume, aos sitcoms, que os americanos fazem tão bem” (Ibid., p. 29). A proposta de produzir uma nova narrativa relatada por Silva (2008), naquele momento não foi bem sucedida: “Durante muitos anos os seriados não vingaram [...] Naquela época, não foi bom para televisão insistir nesse tipo de programa. Hoje, os seriados com personagens fixos e episódios semanais estão aí, funcionam no mundo inteiro” (Ibid., p. 29). Neste contexto, Silva conta que: “Depois que acabaram os seriados, que tinham sido uma inovação na televisão brasileira, a TV Globo decidiu criar outra novidade. Em 1982, fui chamado, junto com Doc Comparato, para escrever a primeira minissérie brasileira “Lampião e Maria Bonita” (1982) que foi um sucesso” (Ibid., p. 29). Insere-se na TV brasileira outro formato, o de minissérie, que perpetua até os dias de hoje de maneira muito semelhante com a qual os seriados e as telenovelas são criadas. O processo de trabalho da telenovela prevalece nas minisséries e seriados, Fernando Bonassi

³³ O seriado “Malu Mulher” foi escrito por cinco roteiristas: Armando Costa, Lenita Plonczynski, Renata Palottini, Manoel Carlos e Euclydes Marino. A primeira versão de “Carga Pesada”, a que me refiro, foi escrita por: Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Walter George Durst, Carlos Queiroz Telles e Péricles Leal. Disponível em: Memória Globo < <http://memoriaglobo.globo.com> > Acesso em: 31 de maio de 2019.

(2018)³⁴, que atualmente é roteirista da TV Globo, ressalta que o formato da obra justificaria o mesmo processo: “A minissérie é uma novelinha. [...] porque não mudou a forma, mudou a duração, os ganchos dramáticos são os mesmos”. E, David França Mendes (2017) ainda esclarece que:

A Globo não fazia (Sala de Roteiristas). Porque a Globo sempre fez o sistema de linha de montagem, por exemplo, eu sei porque eu conheço pessoas que trabalhavam no “Sai de Baixo” no final dos anos 90, era aquele esquema: um chefe que faz as escaletas, passa para um roteirista, até tinha um escritório que eles se reuniam basicamente para ler, discutir, tomar notas e voltar para a casa para escrever. Eu fiz episódios, em 1999, não chegaram a ser gravados, mas eu fiz dois episódios de “A Justiceira” para a Globo, o Antônio Calmón era o chefe. Eu nunca encontrei o Calmón. Se não me engano, porque faz muito tempo, ele mandava sinopse sobre o que era o episódio e eu propunha uma escaleta, e ele aprovava ou não, e eu fazia o roteiro. [...] Não era Sala de Roteiristas. Eu acho que essa coisa de Sala aqui no Brasil vem de 2006, 2007 para cá [...] Quando essa informação da criação das séries americanas chegou aqui [...] e que estourou a partir de 2011, 2012.

A equipe de escrita de uma telenovela, que se estende como modelo de criação para seriados e minisséries da TV Globo, estrutura-se a partir do autor, e do coautor (se houver), em seguida há os colaboradores, e, por último, os pesquisadores. Tais profissionais não necessariamente se reúnem presencialmente para discutir as ideias, para debater os rumos da história e para criar escaletas. O processo é centrado totalmente nos autores e pode ter sutis variações em virtude do estilo adotado por cada autor da casa. “Toda novela precisa de um responsável, que é o autor. Ele é que define a cara da novela” (SILVA, p. 37). Esta frase de Aguinaldo Silva pode até esbarrar na figura do *showrunner* norte-americano, mas na prática trata-se de outro formato televisivo e de outra mentalidade de trabalho. O **autor** cria o projeto, a sinopse, da telenovela e apresenta aos diretores artísticos do canal. Se seu projeto for escolhido, ele, enquanto autor e roteirista, o desenvolve com seus colaboradores e pesquisadores. Os **colaboradores**, que são roteiristas, recebem as escaletas desenvolvidas pelo autor e escrevem cenas, capítulos na íntegra, ou parte deles. A primeira versão dos capítulos escritos pelos colaboradores retorna ao autor, que realiza uma revisão e a versão final. Anteriormente e paralelamente, os **pesquisadores** desenvolvem um trabalho de campo acerca dos temas abordados nas

³⁴ Informação fornecida por Bonassi durante o XVII Seminário Internacional Obitel, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2018.

tramas, “o pesquisador atua no calor da hora. Às vezes, imagino uma situação, e cabe ao pesquisador entrar em campo e me trazer elementos que a tornem viável”, explica Silva (2008, p.44). O pesquisador não escreve, mas o seu trabalho irá alimentar a criação e a escrita do autor e de seus colaboradores. Silva ainda define que: “O pesquisador de novela é muito criativo. Ele trabalha com o autor e aprende a criar também”. Sobre o **coautor**, Silva (2008, p. 37) define que:

O primeiro autor a usar essa coisa de co-autoria fui eu. Quando chamei o Ricardo Linhares e a Ana Moretzsohn para trabalhar comigo, decidi que eles não seriam colaboradores, mas co-autores. Na época, isso criou uma certa resistência entre os outros autores, porque eles achavam que cada um tinha que escrever a sua própria novela. Eu considerava isso uma bobagem, mas mudei um pouco de opinião. [...] Quando você dá co-autoria, a novela fica sem dono, o que complica um pouco.

Porém, no caso de seriados e minisséries, Aguinaldo Silva trabalhou com parcerias, como a já mencionada dupla com Doc Comparato em “Lampião e Maria Bonita”, e, antes, em “Plantão de Polícia”. Friso que tais parcerias não ocorreram nos moldes das Salas de Roteiristas. Em 1984, ele divide a autoria da novela “Partido Alto” com a então iniciante Gloria Perez. No entanto, a experiência não foi bem sucedida, reforçando mais ainda o caráter individual da criação de telenovelas:

Fazer novela em dupla é um casamento difícil, porque novela é fantasia. Imagina ter que dividir a imaginação! [...] Mas decidiram fazer o casamento assim mesmo. E assim nasceu *Partido Alto*, que tinha tramas e personagens ótimos. Só que não podia dar certo, porque a novela era feita por duas pessoas de estilos diferentes, que não se conheciam, reunidas a toque de caixa. Não tivemos nem o tempo de intimidade suficiente para transformar os dois estilos num terceiro. A novela foi muito problemática por causa disso. [...] Cada um imaginava um pedaço, e assim fomos montando. Só que os dois estavam na novela com o mesmo peso, e isso complica na hora de desenvolver a trama. [...] Aguinaldo precisava saber o que ia acontecer com os personagens, ter o mapa nas mãos, e eu não sei trabalhar assim. Não faço escaleta. (PEREZ, 2008, p. 437)

Para ilustrar o processo particular de criação e escrita de telenovelas, e como ele se difere das Salas de Roteiristas mesmo mantendo fortes semelhanças no âmbito colaborativo apesar de remoto, cito resumidamente o método de trabalho desses autores da TV Globo que escrevem de forma distinta. O primeiro caso que apresento é o da autora Gloria Perez, que escreve sem colaboradores, sendo três pesquisadoras as suas únicas parceiras (ARRUDA; TORRES, 2008). Perez não faz escaletas e,

enquanto escreve também participa ativamente da pesquisa, sai a campo antes mesmo de suas pesquisadoras: “As pesquisadoras me acompanham durante essa primeira abordagem – cada uma delas fica responsável por um núcleo – e fazem a manutenção durante os meses em que a novela está no ar” (PEREZ, 2008, p. 458). Escrever sozinha é uma forte característica do estilo de trabalho de Perez, ela justifica que:

É impossível dividir fantasia. Meus colaboradores são as minhas pesquisadoras e os profissionais envolvidos na realização da história, como os figurinistas, os cenógrafos e os produtores de arte. Procuo me alimentar de tudo o que eles me trazem. Mas acho mais rápido escrever sozinha. E há uma vantagem nisso: o trabalho ganha uma unidade maior, fica com a cara do autor, com todos os seus defeitos e qualidades. (Ibid., p. 462)

Todas as etapas do processo que compõem a escrita centralizam-se unicamente na autora, enquanto a matéria-prima de suas criações são alimentadas pelas pesquisadoras e por outros profissionais - que não são roteiristas. É um método particular de trabalho, mas que reflete uma tendência da telenovela. Ressalto que além das novelas, a autora também escreveu minisséries e seriados para a TV Globo³⁵ sempre trabalhando da mesma forma (ARRUDA; TORRES, 2008). Já Aguinaldo Silva possui uma equipe maior em seus trabalhos: “Para citar um exemplo, trabalhei com quatro colaboradores e duas pesquisadoras. [...] são pessoas que trabalham comigo há anos. Temos uma afinidades muito grande [...] tudo funciona” (SILVA, p. 73). Silva relata que ele e sua equipe se reúnem somente uma vez a cada 15 dias para criar, juntos, tramas para dois blocos de seis capítulos, ou seja, material para duas semanas:

Todo mundo fala, todo mundo discute, e isso é registrado em um gravadorzinho. Quando acaba a reunião, ouço a gravação durante um dia inteiro, até ficar íntimo de tudo que se falou. Depois, começo a escaletar o capítulo. [...] Uma vez pronta a escaleta, já com as cenas numeradas, eu distribuo as cenas entre os colaboradores. Cada um recebe a sua parte, com uma cópia da escaleta, e começa a escrever. Um deles é encarregado de recolher todas as cenas e juntá-las no capítulo. Temos, assim, uma primeira versão do capítulo, que geralmente fica enorme. [...] Leio, corto violentamente – sou terrível – e dou uma pincelada de texto final. Faço isso com extrema liberdade, o que fica estabelecido desde o começo. Esse é o método. É como uma fábrica de pizza: você tira uma do forno e já joga outra. (2008, p. 74)

³⁵ Minisséries: “Desejo” (1990), “Hilda Furacão” (1998), “Amazônia – de Galvez a Chico Mendes” (2007); Seriados: “Mulher” (1998), “A Diarista” (2003)

Aponto os elementos deste método de escrever telenovela que podem se assemelhar ao processo de Sala de Roteiristas: a reunião presencial com os membros da equipe, a etapa da escaleta, os colaboradores escrevem cenas, e, Silva atua como roteirista-chefe ao fazer a redação final do capítulo. Porém, mesmo diante desse caso, concluo que as semelhanças se dão pela própria característica da construção de um roteiro com suas fases (sinopse, escaleta, versões, revisão) e pelo ritmo de trabalho em escala industrial – a que o autor se refere à “pizza”, e que, finalmente, trata-se de dois processos distintos que visam duas obras de formato muito distinto também. Como demonstro no capítulo 1 desta dissertação, os métodos das Salas de Roteiristas norte-americanas diferem-se dos adotados para criação da telenovela, talvez a única grande semelhança esteja no poder criativo (e a liderança da obra) centralizado no autor - que é o roteirista, do que no diretor. Faço também a reflexão que, tampouco o processo das Salas de Roteiristas no Brasil se hibridiza com a tradição da novela, ou melhor, com o processo de criação praticado em telenovelas, minisséries e seriados da TV Globo. As séries de TV no formato norte-americano chegam ao Brasil com todo o seu processo de criação implícito no formato e não sofrem influências de outros formatos televisivos até então. Inclusive, acredito que ocorre o contrário: os autores de telenovela passam a olhar os processos de séries americanas para inserir em seu próprio método de trabalho e até na construção de sua narrativa. Aguinaldo Silva (2008, p. 76) revela que:

Antes de escrever (a telenovela) *Senhora do destino* (2004), fiz um curso intensivo de *Família Soprano*, a obra-prima dos seriados americanos. Assisti à primeira temporada 12 vezes. Cada vez, eu me interessava mais e descobria mais detalhes do roteiro. Depois, vi todas as temporadas [...] Também vi quatro episódios seguidos de *Grey's Anatomy*. Eu vejo com olhos de especialista. [...] os seriados têm sido a minha grande referência, porque são o que os americanos fazem de melhor atualmente. De modo geral são melhores do que o cinema americano – em termos de roteiro, abordagem e temas.

Ainda na análise dos casos dos dois autores de novela aqui citados, há uma especificidade no caso de Gloria Perez no que concerne à escrita colaborativa. No início de sua carreira como autora roteirista, em 1983 na TV Globo, Perez trabalhou como colaboradora de Janete Clair: “se eu fosse trabalhar com ela, não seria para escrever algo da minha cabeça, mas um texto que tivesse o seu estilo. Isso é colaboração” (PEREZ, 2008, p. 433). Mesmo sendo considerada uma escritora reclusa e independente de colaboradores, o início da experiência de Perez é marcada

por um complexo trabalho de escrita colaborativa que culmina em assumir a autoria da novela de Janete Clair, “Eu Prometo” (1983).

Outro objeto de comparação com as Salas de Roteiristas é a Casa de Criação Janete Clair, que foi inaugurada em 1985 por Dias Gomes³⁶, onde o objetivo era selecionar e elaborar roteiros para as produções da TV Globo. Lá, sinopses eram criadas por diversos autores que compunham a Casa. Contudo, esta experiência também não se assemelha às Salas de Roteiristas até por não visarem o mesmo produto final. Doc Comparato (2017) esclarece o funcionamento da Casa de Criação Janete Clair:

Quanto ao funcionamento, isto é, à mecânica de um centro criativo de roteiristas ou dramaturgos de uma empresa cinematográfica ou televisiva, alerto que deve ser autossuficiente e de retroalimentação, *feedback*, em outras palavras, a resposta ao sistema criativo alimenta criativamente o sistema. Recordo que quando a Casa de Criação, de que sou um dos fundadores, da Rede Globo de Televisão era coordenada por Dias Gomes concebi quatro departamentos: banco de ideias (receber projetos externos e internos), pronto-socorro (socorrer roteiristas), novos produtos (estimular novas ideias) e por fim cursos e reaprendizado (formar novos e estimular antigos profissionais). O mecanismo era de *feedback*, isto é, de retroalimentação, formando novos e estimulando antigos profissionais que receberiam novos projetos e a roda se fecharia num ciclo de virtudes. Notar que o mecanismo não é enquistado nem fechado, já que possui uma janela aberta para o mundo recebendo sempre novos talentos em seu banco de ideias.

O advento da Casa de Criação Janete Clair, no Rio de Janeiro, tinha como proposta fomentar novas produções para a TV Globo - novelas, minisséries e seriados - mas não empregava nenhum método de criação norte-americano. Nos anos 80 a informação do processo criativo de séries norte-americanas não havia aterrissado no Brasil, até porque, conforme demonstro no capítulo 1, os próprios americanos ainda estavam estruturando seus métodos e formatos.

Cabe acrescentar que, mais recentemente, entre 2002 e 2008, a TV Globo exibiu dois seriados coproduzidos com a O2 Filmes: “Cidade dos Homens” e “Antônia”, porém, em ambos os casos o processo criativo não foi realizado nos moldes das Salas de Roteiristas. “Cidade dos Homens”, já de início, não possui o

³⁶ (1922-1999) Romancista, dramaturgo, autor de televisão, membro da Academia Brasileira de Letras. Escreveu a primeira novela a cores no Brasil, em 1973, “O Bem Amado”. Ao todo, escreveu 16 telenovelas, 6 minisséries e 2 seriados. Foi marido de Janete Clair.
Fonte: Memória Globo < <http://memoriaglobo.globo.com> > Acesso em 31 de maio de 2019.

formato de série de TV norte-americana. Segundo o site “Memória Globo”, trata-se de mais um seriado exibido na grade da emissora na faixa das 23h. São 27 episódios de 35 minutos cada, divididos em seis temporadas. A primeira fase contou com quatro temporadas de 5 episódios, exibidas entre 2002-2005. A segunda fase é o retorno do seriado, em 2007-2008, com mais duas temporadas de quatro episódios cada. Este retorno retrata os protagonistas na fase adulta. O seriado foi escrito e dirigido por diferentes roteiristas³⁷ e diretores, e vem no rastro do sucesso do longa-metragem “Cidade de Deus” (2002), também produzido pela O2 Filmes.

“Cidade dos Homens” não tinha sala de roteiro. Era o Paulo (Morelli, diretor) e tinha os roteiristas que eram convidados por episódio. Mas não era como é hoje, um trabalho onde se vai diariamente por tanto tempo, não tinha esse tipo de processo. No caso de “Cidade dos Homens”, era um diretor que concentrava as leituras e os palpites, cada roteirista era comunicado e tinha uma conversa particular com o diretor. (TRENCH BASTOS, 2019)

Assim como “Cidade dos Homens”, “Antônia” (2006-2007) possuiu vários roteiristas³⁸ e diretores que se alternaram por episódio, e não foi escrita nos moldes das Salas de Roteiristas, tampouco tem o formato norte-americano de série, e sim, o formato de seriado já praticado pela emissora, com exibição na faixa das 23h. “Antônia” contou com duas temporadas de cinco episódio cada uma, com duração de 35 minutos o episódio, e a história do seriado é uma continuação do longa-metragem “Antônia” (2006) de Tata Amaral.

Enfim, a máxima “na Globo já tem” é um equívoco quando se trata de uma comparação entre o processo de criação da Sala de Roteiristas e os processos de criação e escrita adotados pela emissora, mas, revela a certeza de que a TV Globo já trabalha com formatos seriados desde os anos 60, sabendo que estes formatos diferem-se das séries de TV norte-americanas e por isso não empregam os mesmos métodos de escrita, o que inclui a Sala de Roteiristas. Muitos aspectos mudam a cada década, a cada ano, a cada nova tela. Em 2008, Aguinaldo Silva (p. 82) reflete que:

³⁷ Paulo Morelli, George Moura, Leandro Saraiva, Jorge Furtado, Newton Cannito, Marton Olympo, Fernando Meirelles, César Charlone, Guel Arraes, Regina Casé, Claudio Galperin, Pedro Morelli, Daniel Adjafre, Cao Hamburger, Kátia Lund, Melanie Dimantas, Paulo Lins, Bráulio Mantovani, Elena Soárez. Disponível em < www.imdb.com > Acesso em 10 jun. 2019

³⁸ Tata Amaral, Thiago Dottori, Jorge Furtado, Pedro Furtado, Claudio Galperin, Fernando Meirelles, Cintia Moscovich, Luciano Moura, Elena Soárez, Claudia Tajés. Disponível em: < www.imdb.com > Acesso em: 10 jun. 2019

Eu queria muito escrever um seriado, com personagens fixos e episódios semanais, no estilo dos seriados americanos. Mas eu queria fazer um seriado denso, como Família Soprano ou *Grey's Anatomy*. Nós ainda estamos engatinhando nesse terreno. [...] Acho que esse é um dos caminhos da teledramaturgia.

Certamente, como veremos ainda neste capítulo, em algum momento na segunda década dos anos 2000 o conceito de Sala de Roteirista é assimilado pela TV Globo, bem como o novo formato de série. Mas, antes, este conceito e formato passam por uma trajetória bem sucedida nos canais a cabo e é realizado em produtoras independentes.

2.2 Primeira década das Salas de Roteiristas no Brasil

A discussão dos contextos dos processos envolve, portanto, questões referentes a momento histórico, efervescência cultural, aspectos relativos às especificidades de cada processo, modos e necessidades de formação de grupos, encomendas (ou não), formas de financiamento e muitos outros aspectos. (SALLES, 2017, p. 126)

Canais pagos como HBO, Multishow, GNT, FOX, entre outros, são responsáveis no início dos anos 2000 pela encomenda por séries originais brasileiras nos moldes norte-americanos, pois a maioria destes canais já importava e difundia este produto no país. Mas a primeira experiência de Sala de Roteiristas que se tem registro no Brasil não foi na criação de uma série para um canal pago, e sim para a TV aberta, em 2002, com a série cômica “Mano a Mano”³⁹. Esta sitcom foi produzida no Rio de Janeiro, por norte-americanos, com roteiristas e diretores brasileiros, e exibida em 2005 pela RedeTV. A gênese de “Mano a Mano” é resultado de um *workshop* de séries de TV ministrado por professores norte-americanos para jovens aprendizes brasileiros e, esta experiência demonstra que o modelo de Sala de Roteiristas chega ao Brasil com a pretensão de criar séries cômicas para a TV aberta. O intuito deste *workshop* foi replicar com exatidão o formato sitcom norte-americano, e, o que está por trás dele: o *know how* de criação, produção e direção, ou seja, replicar o método de trabalho já consolidado nos Estados Unidos. A partir das entrevistas que realizei para esta pesquisa, observo que o método norte-americano de criação e produção de

³⁹ Sinopse: O milionário Marcos Felipe Branco de Barros III vai à falência e se vê obrigado a morar na favela com o seu meio-irmão Robinho, que até então não conhecia. A série cômica baseia-se no choque sócio econômico e cultural vindo da convivência entre os protagonistas. Uma temporada de 12 episódios de 22 minutos cada.

séries de TV foi exportado para o Brasil nesta ocasião, em 2002, por David Morales e Scott A. Wood, empresários norte-americanos e produtores de televisão, por meio deste *workshop* que originaria “Mano a Mano”. A principal proposta do *workshop* tinha um cunho social: fazer sitcoms que contemplassem o espectador negro de baixa renda, com foco nas favelas cariocas. Uma proposta que também se apoiava na inclusão desta parcela da população brasileira no entretenimento nos moldes norte-americanos, por isso a difusão deveria se dar em canal aberto, e o cenário – em estúdio - deveria ser uma reprodução da favela. Parte da equipe também deveria ser proveniente das comunidades carentes cariocas, tanto atores, quanto equipe técnica, dentre outros. Para isso, Morales e Wood fundam a produtora “Picante Pictures”, com sede no Rio de Janeiro, e selecionam roteiristas e diretores brasileiros, ou pessoas que pretendiam se tornar roteiristas e diretores, para participarem deste *workshop* onde seria ensinado a criação e o desenvolvimento de uma série de TV segundo o modelo norte-americano. Fabio Danesi (2019) detalha como se deu este momento e a sua participação como roteirista em “Mano a Mano”:

Um americano do mercado financeiro resolveu montar no Brasil uma produtora, porque ele achava que no Brasil os negros, o que é verdade, eram sub representados na dramaturgia. Então, o David Morales, esse americano, montou uma produtora no Brasil para fazer produtos voltados para a população negra. Ele trouxe professores dos Estados Unidos para ensinar a escrever séries no Brasil com Sala de Roteiristas, sitcom na verdade, não era drama, era sitcom. Ele trouxe três professores americanos, um deles era a Debbie Allan, que fez fama, fazia a coreografia do Oscar, produziu *Amistad* (1997), dirigiu “Um Maluco no Pedaço” (NBC, 1990), fez várias coisas, ela é famosa nos Estados Unidos. Ela mais de direção, e os outros dois, Michael Ajakwe Jr., Bentley Kyle Evans, como professores de roteiro. Eles montaram essa produtora no Brasil, o David e o Scott A. Wood, seu sócio, e selecionaram esses professores americanos para ensinar como era o processo de Sala de Roteiro, e, como eles faziam sitcom nos Estados Unido. E eu participei. Eles selecionaram 12 roteiristas brasileiros para este *workshop* e quem tivesse sido selecionado iria escrever as séries com a supervisão dos americanos, junto com os americanos. [...] Eu fui para o Rio de Janeiro, fiz o workshop e fui contratado na sequência. (grifo meu)

Deste workshop nasceram duas séries, uma que não foi produzida – tendo como resultado uma temporada escrita e dois de seus episódios filmados, e, “Mano a Mano”, que teve uma temporada com 12 episódios de 22 minutos cada, produzidos, e posteriormente exibidos pela RedeTV - mais precisamente 3 anos após o

desenvolvimento dos roteiros. Ambas as séries foram escritas pelos mesmos roteiristas, em 2002, no sistema de Salas, durante o *workshop*. O portal de notícias do site “Terra” (2005) anuncia a estreia da “Mano a Mano”:

Uma sitcom no velho estilo americano. Essa é a proposta de “Mano a Mano” [...] Para retratar o enredo, a produtora (Picante Pictures) seguirá piamente o clássico formato de comédia dos americanos, com os episódios curtos que fazem sucesso nos Estados Unidos desde os anos 50. [...] A ideia é que os profissionais se adequem ao jeito americano de fazer humor e, assim, encaixarem da melhor maneira o enredo brasileiro. (TV PRESS, s/p)

Como previsto no *workshop*, “Mano a Mano” seguiu todas as etapas de criação de sitcom. O criador da ideia original da série foi um jovem aspirante à roteirista, Alexandre Magalhães “Macarrão”,⁴⁰ e esta ideia foi desenvolvida em Sala com os outros roteiristas sob a supervisão de Mike (Michael Ajakwe).

Dos 14 roteiristas listados no IMDb⁴¹, 12 brasileiros compuseram a Sala de Roteiristas da série, com um supervisor americano. “O David e o Scott eram os produtores e acabaram ficando com o crédito de criação, mas eles não eram roteiristas e nem participavam da Sala de Roteiro” (DANESI, 2019). Nesta série, o formato de Sala já previa a presença de um roteirista-chefe, o *head-writer*:

O *head-writer* era o Claudio Yosida, porque a gente fez o *workshop* onde eles ensinaram tudo, e depois o Claudio ficou responsável, mas tinha o professor americano que acompanhava sempre, o Mike (Michael Ajakwe Jr). A gente tinha que mandar tudo o que a gente fazia para ele (Mike), cada passo a gente tinha que mandar, ele estava acima do *head-writer*, mas mais como assessor. O Mike, que morreu recentemente até, veio para o Brasil e ficou um mês direto com a gente na Sala, e ele atuava como *head-writer*, mas como ele não sabia falar português, não sabia as coisas da nossa cultura, ele nunca empunha nada, ele ficava tentando se manter mais na parte de ensinar como se faz nos Estados Unidos. Então, na verdade ele que mandava, mas o *head-writer* do dia-a-dia era o Claudio Yosida e depois mudou para o Ricardo Tiezzi, quando o Claudio voltou para São Paulo. (DANESI, 2019)

⁴⁰ Morador do morro do Zinco, no Rio de Janeiro, trabalhou como apontador do jogo do bicho e é um dos três personagens retratados no documentário “Fala Tu” (2003) de Guilherme Cezar Coelho. Sua participação no documentário ocorre pouco antes de ser selecionado para a oficina da Picante Pictures.

⁴¹ Luciana Bezerra, Nina Crintzs, Fabio Danesi, Ricardo Kelmer, Macarrão, Gustavo Melo, David Morales, Ana Paul, Estela Renner, Rinaldo Teixeira, Ricardo Tiezzi, Scott A. Wood, Claudio Yosida, Nixon Alves da Silva. Disponível em: < <http://www.imdb.com> > Acesso em: 14 mar. 2019.

Assim como ocorreu nos Estados Unidos, no Brasil as Salas de Roteiristas aparecem pela primeira vez no gênero cômico. O processo de criação de “Mano a Mano”, conforme apresentarei com mais detalhe no próximo capítulo, ocorreu seguindo as etapas de desenvolvimento do roteiro previstas nos métodos de trabalho de Sala, desde discussão das ideias, criar histórias e piadas, fazer escaletas, até a escrita dos roteiros e as suas revisões, evidenciando a importância da contribuição e da colaboração de cada um dos roteiristas envolvidos. Com os roteiros aprovados pelos mentores americanos, os roteiristas brasileiros passam também por outras etapas do processo de produção da série, de acordo com os ensinamentos do *workshop*:

Nos Estados Unidos é assim e era para ser assim aqui também: os roteiristas acompanham tudo, fazem leitura de roteiro com a equipe técnica, fazem leitura de roteiro com os atores... É engraçado, quem dirigiu o primeiro episódio do “Mano a Mano” foi [...] Larry (Leonard R. Garner Jr.), ele que dirigia *Scrubs* (ABC-NBC, 2001) naquela época e já tinha dirigido várias outras séries famosas, e tinha a Debbie Allen, que dirigiu um monte (de coisas nos Estados Unidos), essas pessoas [...] lidavam com a gente como *you are the king*, vocês são os reis – e todo mundo lá era iniciante, a gente nunca tinha feito nada, tirando o Claudio (Yosida), todo mundo era iniciante, vários escritores eram do Vidigal, da favela, todo mundo ali aprendendo. (DANESI, 2019)

A relação entre os roteiristas brasileiros, até então aprendizes, e os mentores americanos refletia a relação entre um executivo de estúdio com os roteiristas-produtores, isto é, os roteiristas mesmo que contratados pelos executivos ainda detém o domínio da obra. A participação dos roteiristas se estende além da Sala, como já é previsto no processo norte-americano. Durante as leituras dos roteiros nos ensaios:

Eles falavam: “Vocês são os roteiristas, vocês que decidem”, eles davam ideias mas sempre perguntando o que a gente achava, a gente acompanhava todos os ensaios. [...] Falávamos tudo o que achamos, o diretor anotava tudo e no dia seguinte ensaiava de novo, no final do dia batia na nossa porta na Sala de Roteiristas e íamos lá de novo no estúdio assistir o ensaio... É assim nos Estados Unidos. E aqui era assim, começou assim, mas, assim que os americanos não estavam olhando, os roteiristas eram proibidos (pelos diretores brasileiros) de entrar no estúdio. (Ibid.)

A presença do roteirista na produção, conforme explico no capítulo 1, é praxe e faz parte do método de trabalho das Salas de Roteiristas norte-americanas, é uma extensão do trabalho da Sala. Para Danesi (2019), na série “Mano a Mano”, este conceito do roteirista-produtor conflita com a cultura brasileira do diretor:

O resultado (da série “Mano a Mano”) não deu muito certo, eu acho, o jeito que foi dirigido. Os americanos vieram e ensinaram não só para roteiristas, ensinaram para os diretores também. Mas sempre que os americanos saíam e iam embora, tudo mudava. [...] Uma hora descambou, virou um negócio meio brasileiro, o negócio saiu dos eixos, todo mundo queria fazer como os americanos até uma hora que: “ah, os roteiristas começaram a encher o saco”; “ah, está gastando muito dinheiro, estão imprimindo papel demais”; os diretores também começaram a falar: “ah, os americanos acham que sabem tudo”, e começaram a não querer seguir o modelo de trabalho. O resultado final, tirando um ou outro episódio, ficou muito abaixo do que era para ser. Começou a ter improviso, começou a virar uma coisa diferente do que era para ser.

Danesi salienta que o roteiro é um contrato, e esta percepção é de extrema importância para a boa realização da obra: “Os americanos falavam que o roteiro é um contrato, quando você termina e todo mundo aceita, se os produtores, os executivos do canal, executivos do estúdio, todo mundo aprovou aquilo, vira um contrato. O que tem que ser filmado tem que ser aquilo”. A roteirista e atriz Camila Raffanti (2019) reforça que: “o roteiro que foi lido por diretor, por produtor, por executivo de canal, ele é um contrato. Uma vez que ele está aprovado e ele vai pro set, se você mudar aquilo você está quebrando contrato”. Há exceções no processo: “É claro que tem coisas que não dão certo na hora da filmagem, nos Estados Unidos eles têm sempre um roteirista no set para arrumar esse tipo de problema” (DANESI, 2019). Esta primeira experiência de Sala de Roteiristas trazida pelos norte-americanos chega para, sobretudo, ensinar *o fazer*, ou seja, ensinar o conceito de Sala que está por trás das séries de TV. Neste conceito, o roteirista é o detentor da unidade da obra e o embate com a cultura brasileira do diretor, vem à tona:

O roteirista é o guardião da unidade. Mas no Brasil a gente não entende isso, a diferença com os Estados Unidos é muito grande. A experiência que eu tive com o americanos era assim: a Debbie Allan e o Larry pegavam roteiristas iniciantes da favela e falavam “Vocês que mandam, o que vocês acham disso? O que vocês acham da bibliotecária usar essa roupa? Acham que é sexy demais, ou tem que ser menos sexy?”, eles iam lá na Sala perguntar isso, os roteiristas decidiam tudo, eles falavam para os roteiristas: “Vocês decidem”. [...] Eles tinham uma humildade enorme. São pessoas que concorreram ao Oscar, a Debbie Allen é famosa, são pessoas de alto nível. No Brasil, a gente teve um caso de um diretor que não tinha feito nada, você dá a chance para o cara fazer e ele chega lá e, pelas costas, ele muda tudo. Desespero total, quando você vai ver o material o cara estava mudando tudo! Um desrespeito total. É uma falta de respeito. (Ibid.)

A série “Mano a Mano” desde os primórdios já enfrentou, dentro de sua equipe e no âmbito da produção, embates culturais e desentendimentos quanto ao seu método de trabalho centrado nos roteiristas. Este caso é um retrato de como este modelo é recepcionado e absorvido por criadores, diretores e produtores brasileiros. Depois desta experiência, que dura dois anos, a empresa “Picante Pictures” fecha e os roteiristas envolvidos no *workshop* partem para outras séries.

Em 2005, quando “Mano a Mano” estreia em rede nacional, os roteiristas Rodrigo Castilho e Paula Szutan desenvolviam a primeira temporada da série “Mothern”⁴² (2006), primeira série nacional de ficção do canal GNT, produzida pela Mixer Films em São Paulo.

Na época eu já fazia parte da AR (Associação de Roteiristas), que agora virou ABRA (Associação Brasileira de Autores Roteiristas, fusão da AR com AC - Autores de Cinema), e eu recebia e-mails da associação. Eu recebi um e-mail que o Rodrigo Castilho enviou para os associados falando que eles estavam abrindo teste para escrever “Mothern”, uma série do GNT. Eu não conhecia ninguém no mercado, ninguém mesmo [...] e eu fiz o teste, escrevi um roteiro, o Rodrigo gostou e me chamou. O episódio foi filmado do jeito que eu escrevi no teste, praticamente. (DANESI, 2019)

Danesi e Ricardo Tiezzi, roteirista que também havia passado pela experiência do *workshop* de “Mano a Mano”, participam, juntos, da segunda temporada de “Mothern” e compõem, com Castilho e Szutan, uma Sala de Roteiristas:

Quando eu entrei no “Mothern” era diferente, o Rodrigo nem tinha Sala, era o Rodrigo e a Paula Szutan, era uma dupla, não era uma Sala. Mas o Rodrigo já lia todos os livros de roteiro e gostava muito do jeito americano de fazer, então eles tinham todos os movimentos, tinham tudo o que queriam, iam por etapas desenvolvendo primeiro as histórias gerais, depois fazendo escaletas, depois indo para roteiro, sempre passo a passo, planejando tudo. O Rodrigo já fazia isso, mas quando eu entrei no “Mothern” a gente começou a fazer uma Sala de Roteiristas mesmo. (DANESI, 2019)

Remarco que, pelo relato da maioria dos roteiristas que entrevistei, “Mothern” é apontada como sendo a primeira série brasileira com Sala de Roteiristas. Ao

⁴² Sinopse: As amigas Beatriz, Mariana, Raquel e Luísa são jovens mães que tentam encontrar o equilíbrio em suas vidas enquanto lidam com os desafios da maternidade. Duas temporadas de 13 episódios cada, com duração de 24 minutos o episódio. A série é inspirada no livro “Mothern – Manual da Mãe Moderna” (Ed. Matrix, 2005) de Laura Guimarães e Juliana Sampaio. Este livro é baseado no blog “Mothern”, criado em 2002 pelas mesmas autoras com histórias de duas mães “de primeira viagem”.

entrevistar Danesi (2019) concluiu que “Mano a Mano” veio antes: “tinha Sala de Roteiristas com os americanos, com a série “Mano a Mano” e com a outra série que não foi para o ar. Ali já era no sistema de Salas”. Assim, “Mother” é a primeira experiência de Sala de Roteiristas no Brasil para um canal de TV Paga.

Paralelamente, em 2006, também em São Paulo, a produtora Gullane Filmes desenvolvia os roteiros de “Alice”⁴³ (HBO, 2008). Andrea Midori Simão (2018) relata a sua experiência como roteirista, nesta época ainda iniciante:

Eu participei de uma Sala de Roteiristas mesmo, da série “Alice” da HBO. Ali era mesmo a primeira vez que tentavam trazer um esquema dos Estados Unidos para cá, a gente já tinha uma lousa, já era um rascunho um pouco da Sala de Roteiristas que eu vejo hoje, que na verdade são bem mais avançadas do que aquilo que a gente viveu, mas teve uma tentativa bem diferente dos outros trabalhos que eu fazia na época, que era sentar você e o diretor, numa relação bem diferente de uma sala de roteiro.

Noto que Simão desconhecia o processo criativo de outras séries brasileiras de ficção de formato norte-americano, que, no mesmo período já trabalhavam com Sala de Roteiristas, como a já citada “Mother” e “Mano a Mano”. Na série “Alice” o trabalho em Sala de Roteirista mostrou-se, também, um novo desafio:

Eu era a mais nova lá. Tinha o Karim Ainouz, o Felipe Bragança e a Chris Riera. O Fernando Bonassi também estava. [...] Você já ouviu falar na Cristiane Riera? [...] Ela que começou essa ideia de trazer Sala de Roteiristas. [...] Ela era muito chamada para contratar os roteiristas, juntar todo mundo e estabelecer como ia começar a fazer a série. Ela começou a coisa de série no Brasil, chamavam ela, ela ajudava na contratação da equipe, ela fazia lousa, fazia o que a gente ia fazer primeiro, sinopse, ela fazia essa metodologia no começo. Eu acho que foi com ela que começou (as Salas de Roteiristas no Brasil), na minha ideia, pelo que eu sei. Na “Alice” foi um dos lugares que ela começou a imprimir isso. Não sei se na O2 Filmes ela chegou a fazer isso, mas quando ela abriu a lousa no “Alice” ela disse: “Gente, é a primeira vez que a gente vai tentar isso aqui, vamos se encontrar todos os dias”. (SIMÃO, 2018)

Christiane Riera cursou doutorado em Dramaturgia e Crítica Dramática na Yale University / Yale School of Drama (2006)⁴⁴ quando pesquisou processos

⁴³ Sinopse: Alice é uma jovem guia turística da cidade de Palmas que, após a morte do pai, muda-se para São Paulo para resolver questões de herança. Na metrópole, conhece a segunda mulher de seu pai, além de uma meia-irmã e uma tia. Sua vida passa por transformações na nova cidade e ela não retorna mais à sua cidade natal. Uma temporada com 13 episódios (+ 2 especiais) de 45 minutos cada.

⁴⁴ Título da tese: “The Other Dramaturgy: A Study of Contemporary Ensembles” / Palavras-chave: Dramaturgia; Teatro Contemporâneo; Processo Colaborativo; Grupos teatrais; Teatro brasileiro. Disponível em < lattes.cnpq.br > Acesso em: 03 jun. 2019

colaborativos em grupos de teatro brasileiros contemporâneos. A influência de Riera nos processos criativos e colaborativos para roteiros de séries de TV é apontada por Simão, e, devido à sua experiência acadêmica e prática em crítica teatral, a sua contribuição na implementação de métodos de trabalho em Sala de Roteiristas se deu a partir do processo do teatro, incorporando este conhecimento para a área audiovisual, ao contrário de outros roteiristas, como Danesi, que na mesma época partiram diretamente do modelo norte-americano de escrever séries de TV. No entanto, a formação acadêmica de Riera foi realizada em parte nos Estados Unidos, onde ela também trabalhou em produções cinematográficas, o que proporcionou uma mistura de *backgrounds* entre processos colaborativos no teatro, pragmatismo norte-americano na produção audiovisual, e crítica dramática em obras contemporâneas com ênfase em teatro e cinema.

Ela tinha uma formação muito específica em dramaturgismo, que não é ser dramaturga, não é a pessoa que escreve para teatro, é uma pessoa que analisa uma peça de teatro. Ela me disse que é um trabalho que surgiu no teatro francês⁴⁵, que existia essa figura do dramaturgista que acompanhava os ensaios, e via o que funcionava ou não [...] Ela sempre dividia leitura, com leituras coletivas, o roteirista chegava lá com uma primeira versão, ela sentava e juntava todo mundo da produtora para ler o roteiro. (TRENCH BASTOS, 2019)

Em sua trajetória profissional, de volta ao Brasil, Riera passa a atuar como consultora de roteiros em produtoras independentes como Gullane Filmes, no caso da série “Alice”, e O2 Filmes. Especificamente na O2 Filmes, entre 2007 e 2009, Riera coordenou o departamento de desenvolvimento de roteiros. A roteirista Mariana Trench Bastos, que trabalhou como sua assistente, relata que na época em que este departamento é implementado “a sala de roteiro era um processo muito embrionário [...] Não tinha muitas séries, porque não tinha esse mercado de série [...] nem tinha esse tipo de demanda”. Apesar da experiência da produtora com os seriados “Cidade

⁴⁵ A Alemanha é apontada como país-berço do papel do *dramaturg*, “dramaturgista” em português. “O *dramaturg* é um intelectual que realmente aparece pouco, mas que marca sua ação em todas as instâncias do processo espetacular.” O primeiro *dramaturg* foi Gotthold Lessing (1728-1781), que, a partir de seus escritos (“Dramaturgia de Hamburgo”, de 1767), criou uma “tradição alemã de atividades teóricas e práticas, que precedem e determinam a encenação de uma obra”. Segundo Henry Thorau, dramaturgista alemão e professor na Universidade de Trier: “o dramaturgista seria o crítico, contextualizado, pesquisador de documentação em torno da obra, adaptador, estudioso das articulações dos sentidos do texto, exercendo até mesmo as funções de tradutor e de quem corta o texto”.

Disponível em: < <http://www.spescoladeteatro.org.br/coluna/dramaturgia-x-dramaturgismo/> >
Acesso em: 12 jun. 2019

dos Homens” e “Antônia”, mencionados anteriormente neste capítulo, no início da demanda de séries no formato norte-americano a O2 Filmes ainda mantinha o seu foco de conteúdo em longas-metragens. Segundo Trench Bastos (2019), o departamento de desenvolvimento de roteiros, sob a coordenação de Riera, trabalhava com projetos e roteiros de filmes.

Em 2010, Riera inicia o pós-doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo sob a supervisão da Prof. Dra. Esther Hamburger, e em 2012 falece antes de concluí-lo. “Em seu pós-doutorado, Riera desenvolvia uma reflexão sobre influência extra dramáticas na definição dos rumos de roteiro, e não abordou propriamente as salas de roteiro” (HAMBURGER, 2019)⁴⁶. Na prática, demonstrada na série “Alice”, Riera sugere métodos de trabalho de Sala de Roteiristas e contempla o início da demanda por séries de TV no Brasil, difundindo o seu conhecimento para além do teatro e do cinema, ao implementar técnicas de criação colaborativa. No resumo de seu pós-doutorado intitulado “Clinicando roteiros de cinema: Um anti-guia de avaliação dramatúrgica”, Riera (FAPESP, 2010) ressalta que:

[...] a forma proposta neste projeto é emular todo o processo de desenvolvimento de um roteiro, do argumento até o último corte na ilha de edição, priorizando a flexibilidade criativa e o trabalho de equipe para discutir técnicas de dramaturgia que possibilitem avaliação mais responsável de um roteiro. [...] o intuito é aliar não somente questões dramatúrgicas que transformam um roteiro numa peça sólida de produção – tais como coerência conceitual, estrutura dramática, construção de personagens e suas trajetórias, bons diálogos, etc. -, mas também os diferentes aspectos de produção e colaboradores criativos que condicionam o seu desenvolvimento. (grifo meu)

Lembrar do trabalho de Christiane Riera, e de sua contribuição para a o trabalho de criação colaborativa na escrita audiovisual, é importante ao traçar este histórico das Salas de Roteiristas.

O que eu acho que a Chris foi importante para o início das Salas no Brasil, primeiro eu acho que ela abre um departamento (desenvolvimento de roteiro) que inexistia no Brasil, até hoje eu acho que poucas produtoras têm esse departamento. E ela tinha um respeito enorme pelo roteirista. Ela implementou a figura do roteirista, ela abriu essa porta [...] Meio que ela tirou as pessoas do armário, já que existia essa possibilidade de ter para quem você mostrar o seu projeto de

⁴⁶ Informação pessoal. Mensagem recebida de ehamb@usp.br em 24 de março de 2019.

um jeito profissional, alguém que lia o seu projeto e comentava, que entendia o processo de desenvolvimento. [...] Ela conseguia falar com o roteirista de um jeito crítico. (TRENCH BASTOS, 2019)

Riera era uma dramaturgista, no termo em que Trench Bastos se refere, que agregava uma equipe criativa, juntava roteiristas, diretores e produtores em torno do roteiro. O seu trabalho não está diretamente ligado às Salas de Roteiristas, mas, está ligado à valorização do ofício do roteirista e do processo colaborativo no âmbito da escrita do roteiro. Isso vai além da Sala de Roteiristas, pois trata-se da formação do roteirista enquanto peça fundamental para uma Sala. “Realmente foi uma porta para o que aconteceu dali para frente, porque depois o mercado bombou [...] e ela deixou claro para as produtoras que é importante ter esse trabalho de desenvolvimento, de tempo” (TRENCH BASTOS, 2019).

Andrea Midori Simão, que trabalhou com Riera em “Alice” reflete sobre o porquê da Sala de Roteiristas ter sido realizada especificamente nesta série:

Talvez a ideia tenha vindo da HBO mesmo. Porque eu lembro que “Alice” era a primeira série da HBO no Brasil, vinham uns gringos para cá, conheciam os roteiristas um por um, queriam saber qual que era a sala que eles iriam se reunir. E a gente falava: “Precisa de sala para reunir roteiristas?”. Então nós fomos para Vila Mariana, que tem um centro de produção, arrumaram uma Sala para nós, lá, porque na Gullane não tinha uma sala para roteiristas, agora tem, mas não tinha. Eu acho que a Sala de Roteiristas no Brasil veio da HBO.

Nos créditos finais da série “Alice” (Figura 8), a equipe de roteiro é extensa. Em “Argumento” estão creditados os roteiristas que participaram da Sala. Chris Riera aparece em destaque, creditada como “Supervisão de Dramaturgia”. Também, em outra tela, em destaque, há Anna Muylaert e Marco Dutra como “Colaboração no Roteiro”. Há também quatro profissionais creditados como “Desenvolvimento de Projeto”, parte da equipe de criação e roteiro:

Figura 8: Créditos finais de “Alice”

Fonte: Youtube (2019)

Já nos créditos iniciais (Figura 9), são destacados os roteiristas que escreveram o episódio. Cada episódio é assinado por diferentes roteiristas, alguns não participaram da criação do argumento:

Figura 9: Créditos iniciais de dois episódios de “Alice”

Fonte: Youtube (2019)

No caso de “Alice”, ao fim do processo criativo, Simão avalia que:

Para falar a verdade, não deu muito certo a Sala de “Alice”. A ideia era a gente começar e ter todas as sinopses, aí o Karim (Ainouz) chegar, que era o diretor, e avaliar aquilo. Mas ele é uma pessoa muito autoral, ele não combina com isso. Então, praticamente tudo o que a gente tinha criado foi pro ralo. Ele pegou, ele reescreveu com o Felipe (Bragança), mas a intenção foi boa. Só não rolou porque a direção não combinava com esse tipo de criação.

Caso semelhante ao desdobramento da criação dos roteiros na série “Mano a Mano” onde o trabalho do diretor interfere – ao invés de agregar – no trabalho já desenvolvido em Sala pela equipe de roteiristas. Simão acrescenta que: “O Karim não podia estar na Sala desde o começo, ele estava fazendo outro filme e chegou depois. Mas, talvez se ele estivesse disponível e tivessem colocado ele desde o início na Sala, teria sido outra história”.

“Alice” foi ao ar em 2008, no mesmo ano em que David França Mendes realizava sua primeira Sala de Roteiristas, para a série cômica “Quase Anônimos”⁴⁷ (Multishow, 2009) na produtora Mixer em São Paulo.

Eu, em 2008, montei uma Sala de Roteiristas para fazer a série “Quase Anônimos”. Na verdade o “Mother”, o “Quase Anônimos”, e, o “Cilada” (2005), que eu não sei se foi feito em Sala lá no Multishow, foram as primeiras séries de ficção fora da Globo em produção independente, antes de lei (Lei da TV Paga) e antes de fundo setorial (FSA – Fundo Setorial do Audiovisual) [...] Isso lá em 2008. Eu acho que fora a gente (roteiristas de “Quase Anônimos”), e provavelmente o “Mother”, eu duvido que alguém tenha feito Sala de Roteiristas antes disso. (FRANÇA MENDES, 2017)

França Mendes, desconhecia até então o processo de “Mano a Mano” anterior à “Mother”, mas é figura importante no início das Salas de Roteiristas no Brasil, já que ele mesmo, enquanto criador e roteirista-chefe, convida seis roteiristas⁴⁸ para a sua equipe e orchestra um estudo sobre a criação das séries americanas - antes de escrever “Quase Anônimos”, onde, além de criador, é creditado por “Roteiro Final”:

Figura 10: Créditos iniciais de “Quase Anônimos”

Fonte: Youtube (2019)

⁴⁷ Sinopse: Dois atores de uma pequena companhia de teatro, Malu e André, estão em busca do estrelato e de “um lugar ao sol” no mercado de trabalho. Com 20 e poucos anos, eles são primos, têm personalidades muito diferentes e convivem diariamente - já que moram juntos no apartamento da avó no Rio de Janeiro. Uma temporada com 13 episódios de 25 minutos cada.

⁴⁸ Maria Clara Mattos, Clara Meirelles, Claudia Mele, Isadora Andrade, Rodrigo Ferrari e Arnaldo Branco.

“Quase Anônimos” tem o formato norte-americano de série de TV, e, para França Mendes (2017), este formato justifica o porquê de trabalhar com Sala de Roteiristas:

Para mim foi meio que natural, para mim surgiu uma necessidade. Quando eu vi que tinha que fazer uma série, eu fui estudar como se fazia e vi a coisa da equipe, entendi para que que serve... A equipe serve para o seguinte: você tem 13 episódios para escrever, com três tramas (cada um), em um curto espaço de tempo, e, precisa de muitas ideias. Porque não é uma história, isso é o que as pessoas entendem errado, criar uma história para 13, 26, 200 episódios, eu crio. O problema é que você precisa de muitas cenas, muitas tramas, muitas ideias, sub tramas que se amarram, e normalmente um cérebro só não vai criar isso tão bem. [...] A Sala de Roteiristas atende à uma necessidade sim, não é tipo uma “moda”, porque você tem um prazo curto, normalmente, e você tem muito volume de material para criar.

Em 2008, mesmo ano em que França Mendes cria “Quase Anônimos” com sua equipe em Sala, Marc Bechar faz a sua primeira Sala de Roteiristas no Brasil, para a série “9mm: São Paulo”⁴⁹ (FOX, 2008) na produtora Moonshot Pictures, em São Paulo. Bechar desconhecia o processo criativo de outras séries brasileiras que aconteciam no mesmo período ou anterior à sua Sala, e acreditava que esta era a primeira experiência com Sala de Roteiristas no país. “9mm: São Paulo” também tem a particularidade de ser a primeira série brasileira original da FOX.

Eu posso realmente só falar da minha primeira Sala, era o show “9mm: São Paulo” que eu fui contratado para escrever os roteiros, mas rapidamente eu passei a assumir um papel de coordenação (de roteiro). [...] O “9mm” tinha uma Sala, mas era uma Sala diferente, porque às vezes uma Sala de Roteiristas não é tão grande, as pessoas tem que trabalhar em outras coisas, não tem dedicação 100%. [...] A segunda temporada, quando eu assumi (a coordenação), eu já montei a Sala. (BECHAR, 2018)

Bechar não consta nos créditos da primeira temporada da série (Figura 11), onde a criação e a redação final são de Newton Cannito:

⁴⁹ Sinopse: A série acompanha a vida pessoal e profissional de cinco policiais investigadores do departamento de homicídios, em São Paulo. Ao exporem seus dramas pessoais, os personagens demonstram de que maneira suas vidas fora da delegacia influenciam na luta contra o crime. Duas temporadas, a primeira com 13 episódios e a segunda com 7 episódios, com duração de 47 minutos o episódio. Em 2017, a série é disponibilizada na Netflix.

Figura 11: Créditos iniciais da Temporada 1 de “9mm: São Paulo”

Fonte: Netflix (2019)

Tal como Danesi, que entra na série “Mother”, onde a autoria é de outro roteirista, e implementa o sistema de Salas, Bechar tem a mesma percepção em “9mm: São Paulo” ao estruturar uma Sala de Roteiristas na segunda temporada, tornando-se roteirista-chefe da série (Figura 12):

Figura 12: Créditos iniciais da Temporada 2 de “9mm: São Paulo”

Fonte: Netflix (2019)

Conforme apresentei no primeiro capítulo desta dissertação, Marc Bechar é norte-americano e vem ao Brasil trabalhar com séries de TV já possuindo o *know how* da indústria dos Estados Unidos, portanto, propor o trabalho em Sala de Roteiristas foi um processo natural diante do formato e da demanda dos canais:

Para mim, a criação, assim como a Sala, é quando fica mais do que duas pessoas. [...] Eu já comecei meu trabalho como roteirista precisando de parcerias, até para a tradução. Eu acabei fazendo muitas parcerias já nos primeiros trabalhos no Brasil. No mínimo eu precisava de alguém para me ajudar nas pesquisas, começou em duplas e acabou surgindo as Salas com 4, 5, 6, 7 pessoas. [...] Por eu vir da cultura das Salas, eu sabia das Salas, de como funcionavam, seriados bons eram escritos à muitas mãos, tinha um *head writer*, um criador, um *executive producer* criador, o *showrunner*, sempre contava com essas pessoas. (BECHAR, 2018)

Danesi (2019), com um olhar de criador e roteirista brasileiro, estabelece constantemente comparações entre os processos de criação das séries de TV no Brasil, com o processo nos Estados Unidos. A problemática recorrente acaba sempre por esbarrar na figura do diretor, que, segundo o roteirista, é um problema de escala cultural no Brasil:

Os americanos perceberam que em cinema dá para um diretor controlar um projeto. Imagina, um diretor tem dois anos para fazer um projeto de filme com 100 páginas de roteiro. Ele leu o roteiro algumas vezes, sabe tudo o que acontece, dá para ele controlar aquilo, pedir as mudanças que ele quer, impor a visão dele. Mas em série, eles perceberam isso faz tempo nos Estados Unidos, uma série de 10 episódios de 60 páginas são 600 páginas de roteiro. Quem fica lendo 600 páginas? Quantas vezes o diretor vai ler esses roteiros? E qual o tempo que ele vai ter para entender tudo, decorar tudo? Porque quem escreve não precisa decorar. [...] Então, as únicas pessoas que sabem tudo numa série de 600 páginas, que sabem porque o cara está falando aquela frase naquele momento, sabem todas as motivações de todos os personagens, para onde vai, para onde está indo cada história, as únicas pessoas que sabem disso numa série são os roteiristas. O diretor não tem como saber.

Bechar (2018) está de acordo: “Quando o canal compra (a série), ele não compra a visão do diretor, ele compra a visão do criador, então é a garantia que o canal tem que a obra tenha chance de manter o espírito do qual contratou. E o único contrato obrigatório é do criador, o criador não pode fugir do seu próprio show”. Esta frase “o criador não pode fugir do seu próprio show” revela que, por trás de uma série de TV existe a figura do criador-roteirista-produtor como responsável pela série, pelo *show*, é o *showrunner* que seguirá com sua obra até a conclusão da mesma, compreendendo que a conclusão é a série na tela. Ciente das artimanhas deste processo de criação e da mentalidade que deve-se adotar para a realização deste formato televisivo, Danesi (2019) relata que desde sempre trabalha em Sala: “Sempre. Sempre em Sala de Roteiristas. Diariamente. A segunda temporada de “Mother” começou em 2006 e foi para o ar em 2007. Eu comecei em 1 de janeiro de 2006, então, há 13 anos eu estou aqui na Mixer direto com Salas de Roteiristas”. A produtora Mixer Films participou ativamente do início das séries originais brasileiras para canais pagos, como coprodutora, contando com a presença permanente de roteiristas para criar exclusivamente séries, e não somente publicidade e longas-metragens:

Nessa época, na Mixer, era o Rodrigo Castilho e o Luca Paiva Mello que coordenavam (o departamento de conteúdo) e eles tentaram jeitos diferentes de fazer Sala de Roteiristas, com várias pessoas, menos pessoas, passamos por várias experiências. [...] Na Mixer se foi procurando, aqui dentro, jeitos de fazer sala de roteiro e tivemos momentos, como na série “Descolados”, que chegou a ter oito pessoas na Sala, uma salona... [...] “Descolados” foi bem inusitado. (DANESI, 2019)

No início do processo de “Descolados”⁵⁰ (MTV, 2009) Danesi não fazia parte da Sala de Roteiristas da série, mas no final da temporada (única) participou colaborando com as escaletas, já que, segundo ele, a equipe estava tendo dificuldades em seu processo e tiveram que “juntar as Salas” - pois outras Salas de Roteiristas ocorriam simultaneamente na produtora. Percebe-se, com essa experiência de “juntar as Salas”, que a presença de mais roteiristas envolvidos no processo de criação foi fundamental para solucionar problemas criativos que antecedem o roteiro. “Quando surge um problema você tem uma oportunidade criativa, e claro, uma oportunidade de quebrar a cara também, mas é uma oportunidade criativa” (FRANÇA MENDES, 2017). No entanto, segundo alguns dos roteiristas envolvidos⁵¹, “Descolados” foi uma série bem sucedida e é mais um experimento positivo de como fazer Sala de Roteiristas no Brasil, marcando um amadurecimento dos roteiristas e produtores face a este formato televisivo e às novas demandas do mercado.

Neste momento aqui retratado, primeira década dos anos 2000, outras séries foram produzidas no Brasil por produtoras independentes e exibidas nos mesmos canais citados neste subcapítulo, mas também em outros canais a cabo. Apresentei casos específicos vindos das experiências dos roteiristas entrevistados para esta pesquisa, e, a partir destes dados traço uma amostra de histórico das Salas de Roteiristas referente a este período. Esta amostra reflete o percurso inicial das Salas no Brasil e, após este registro, uma nova fase inicia-se com a segunda década dos anos 2000.

⁵⁰ Sinopse: Lud, Teco e Felipe são jovens que estão saindo da casa dos pais. Eles não se conhecem até que imprevistos os fazem se encontrar na porta de uma balada. Os três se dão bem, se identificam e passam a dividir o mesmo apartamento no centro de São Paulo. Uma temporada com 13 episódios de 22 minutos. Em 2011, a série passa a ser exibida na Rede Bandeirantes.

⁵¹ Rodrigo Castilho, Fernanda D’Umbra, Cássio Koshikumo, Luca Paiva Mello, Marcelo Montenegro e Fabio Danesi. A roteirista Paula Knudsen é creditada como pesquisadora. Disponível em: <imdb.com> Acesso em: 04 jun. 2019

2.3 Segunda década das Salas de Roteiristas no Brasil

No cerne da transição entre a primeira e a segunda década das Salas de Roteiristas no Brasil há um importante marco que impulsiona as produções de séries de TV: a entrada em vigor da Lei 12.485 em 2011, denominada “Lei da TV Paga”. Esta lei visou gerar demanda por 1.070 horas anuais de conteúdos nacionais e independentes inéditos para exibição em horário nobre (ANCINE, 2013), incluem “obras audiovisuais seriadas ou não, dos tipos ficção, documentário, animação, reality show, videomusical e de variedade” (IDEM, 2012, grifo meu), incentivando uma nova dinâmica para produção e circulação de conteúdos audiovisuais produzidos no país, afim de criar condições para que o Brasil se torne um grande polo produtor de audiovisual, a exemplo de outros países – como os Estados Unidos - que se consolidaram como produtores de conteúdo e exportadores de formatos audiovisuais. Em 2012, a ANCINE publica em seu site que:

O audiovisual brasileiro está cada vez mais forte, e com a lei 12.485 vai crescer ainda mais. [...] Essa diversidade não pode ficar fora da programação da sua TV por assinatura. Nossa produção audiovisual precisa continuar a crescer, em todas as telas. O Brasil conta com empresas e talentos capazes de produzir conteúdos altamente qualificados, e o espectador precisa ter o direito de assistir a essa produção que fala a sua língua, como acontece em todos os países desenvolvidos do mundo. Com a lei 12.485, essa produção vai crescer em quantidade e qualidade, estimulando a nossa indústria, gerando empregos e garantindo o direito de escolha do assinante.

Com a Lei da TV Paga, surge obrigatoriamente a demanda de conteúdo original 100% nacional para exibição em TV a cabo por meio de cotas⁵². Canais de

⁵² O mecanismo das cotas garante uma demanda potencial mínima que possibilita a existência da produção nacional. As cotas permitem a convivência, nos mercados locais, entre a produção audiovisual feita nesses países e a produção internacional comprada a preços baixos, pois seus custos de produção já foram inteiramente pagos nos mercados onde foram produzidos. A política de obrigação de veiculação de conteúdos nacionais não se apoia somente em questões econômicas, mas também em aspectos culturais. Os europeus, canadenses, sul-coreanos e australianos resolveram a questão incontornável da demanda potencial para os conteúdos produzidos nesses países estabelecendo obrigações de veiculação (as cotas) para a produção doméstica. Na Europa as cotas são de 50% de conteúdos europeus no espaço qualificado em todos os canais. Além disso, todos os canais de TV aberta ou por assinatura presentes no mercado europeu têm de ser programados em terras europeias. Mesmo nos Estados Unidos, uma política de proteção e incentivo à produção independente (realizada por empresas produtoras sem vínculos com os canais) praticada entre as décadas de 70 e 90 é apontada como fator determinante para o fortalecimento do mercado de séries e filmes norte-americanos, possibilitando inovação, diversidade de conteúdos e desenvolvimento.

Disponível em: < <https://www.ancine.gov.br/pt-br/faq-lei-da-tv-paga> > Acesso em: 04 jun. 2019

espaço qualificado⁵³ que exibem predominantemente filmes, séries, animação, documentários – em sua maioria conteúdos exportados de outros países, principalmente dos Estados Unidos, passam a dedicar 3 horas e 30 minutos semanais de seu horário nobre à veiculação de conteúdos audiovisuais brasileiros, sendo que, no mínimo, metade deve ser produzida por produtora brasileira independente (ANCINE, 2012). Abre-se uma maior oportunidade de crescimento para diferentes segmentos do mercado audiovisual, sobretudo para as empresas produtoras independentes e para os profissionais por elas contratados com a finalidade de criar e produzir séries de TV. No centro da demanda por conteúdo original nacional, e por profissionais capazes de gerar tal conteúdo, está o roteirista.

Com a Lei 12.485, o mercado audiovisual aqueceu e muitos profissionais do cinema viram uma nova oportunidade de trabalho e renda para além da publicidade – a bola da vez agora é a TV a cabo. Dentro desse cenário, o posicionamento de alguns gerentes e representantes de canais a cabo, frente a nova demanda de produção de conteúdo, questionaram a impossibilidade de cumprir tal demanda por falta de profissionais capacitados, sendo o roteirista um dos profissionais mais atacados. Por parte dos canais, a alegação girou em torno da falta de experiência, questão essa que levantou um debate e colocou o roteirista no centro da discussão. (COLAZZI, 2014, p.122)

Apesar da “falta de experiência” do roteirista apontada pelo mercado e exposta nesta citação de Colazzi, vimos, dez anos antes da entrada em vigor da Lei da TV Paga, que o Brasil já produzia séries de TV para canais a cabo dentro de produtoras independentes, ou seja, o formato não era uma novidade em termos de criação, produção e difusão, visto que diversas séries foram criadas seguindo este modelo. Isto inclui a adoção do trabalho em Sala de Roteiristas. Porém, depois da Lei da TV Paga, em 2011, com um maior volume de produções nacionais, cria-se de fato um *know how* no que concerne a criação de séries de TV e este conhecimento aprimora-se a cada ano até os dias de hoje, 2019. Os poucos roteiristas que já atuavam no formato de séries de TV - e já experienciavam o modelo de Sala de Roteiristas em suas criações, espelhando-se no processo norte-americano, continuam trabalhando exclusivamente neste formato, desta vez motivados também pelas leis de incentivo.

⁵³ “Espaço qualificado refere-se ao espaço total do canal de programação, excluindo-se conteúdos religiosos ou políticos, manifestações e eventos esportivos, concursos, publicidade, televentas, infomerciais, jogos eletrônicos, propaganda política obrigatória, conteúdo audiovisual veiculado em horário eleitoral gratuito, conteúdos jornalísticos e programas de auditório ancorados por apresentador.” Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/>>. Acesso em 04 jun. 2019

Neste contexto, ainda, outros roteiristas que antes não haviam trabalhado com televisão (tampouco tiveram a oportunidade de trabalhar), passam a criar no formato de séries de TV. A roteirista Ângela Fabri (2017), que cria e desenvolve, em 2017, a sua primeira série em Sala de Roteiristas, relata que:

Se em 2008 eu quisesse ser roteirista, eu não ia conseguir. Eu trabalhei na produção. A Lei da TV Paga abriu um mercado gigantesco que está dando oportunidade. Antes tinha quem? Era a Gloria Perez, o Manoel Carlos... E para você chegar lá, só com 70 anos. Ser roteirista não era nem uma profissão possível, nem se eu quisesse muito, não existia mesmo. E só Globo... Depois que os canais tiveram esse incentivo de fazer o seu próprio conteúdo, mudou completamente o mercado. Se não fosse a Lei da TV Paga eu não estava aqui.

Se de um lado “faltam roteiristas”, do outro fica claro que nunca houve um investimento sistematizado nessa etapa da cadeia produtiva no Brasil, seja para a elaboração do projeto, ou formação e especialização desses profissionais (COLAZZI, 2014). Sobre o aprendizado e profissionalização, ou especialização, em escrita para séries de TV, Lucas Paraizo (2018) diz que: “Essa técnica pode ser conquistada universitariamente, ou ela pode ser encontrada, descoberta e aprendida na prática. Muita gente que eu conheço aprendeu a escrever escrevendo, principalmente a geração anterior à minha”. Muitos roteiristas que hoje têm mais de 50 anos, segundo Paraizo, são autodidatas, como exemplo ele cita David França Medes, Bráulio Mantovani, Elena Soárez e Di Moretti. A geração de roteiristas nascidos a partir de meados dos anos 70 e 80, como é o caso do próprio Lucas Paraizo, já teve uma facilidade acadêmica e um leque de opções de cursos livres voltados para a escrita televisiva. “Esse domínio técnico é muito importante porque de nada adianta você saber a história que quer contar, se você não conhece, dentro do trabalho de roteirista, colocar no papel” (Ibid.). A roteirista Andrea Midori Simão (2018), nascida no início dos anos 80, diz que: “Na faculdade, as melhores aulas que eu tive foram de roteiro, de sentar e aprender o método, mas a televisão ela tem um ritmo de torneira aberta e ralo aberto, você vai produzindo, vai indo pro ar, e na rapidez da coisa a gente aprende muito mesmo”. Diante do exposto, e baseando-se em sua própria experiência acadêmica e profissional, Simão conclui que: “A profissionalização do roteirista se dá pelo mercado mesmo. [...] Eu acho que precisa passar por duas ou três Salas de Roteiristas, no mínimo, para pegar experiência. Cada Sala tem o seu processo”. A questão da profissionalização do roteirista é abrangente, já que este profissional

possui diversas especializações dentro do seu ofício, tanto em formatos quanto em gêneros. Pode-se ser roteirista de cinema (longa-metragem, curta-metragem, documentário), e de televisão (telenovela, minisséries e seriados, séries de TV no formato ficção ou documental, *reality shows*, programas de variedade e de auditório), e, dentro destes diversos formatos, há ainda uma especialização nos mais variados gêneros como: comédia, drama, suspense, ficção científica, terror, infantil, animação, conteúdo adulto. A considerar também os roteiristas de vídeos institucionais, de *branded content*⁵⁴, e, de *games*⁵⁵. Esta segunda década das Salas de Roteiristas é marcada pela crescente oferta de cursos livres de roteiros para os mais variados formatos, principalmente aos que contemplam as séries de TV. O caso de Fabri, citado acima, é um dos retratos deste período: antes ela trabalhava como produtora em programas de TV (nos mais variados formatos), mas, queria ser roteirista, para isso, ela fez um curso livre de escrita para séries de TV⁵⁶ ministrado pelo roteirista David França Mendes, que, como vimos, trabalhou ativamente em séries brasileiras na primeira década dos anos 2000, já adotando o trabalho em Sala. Foi a partir da oportunidade de profissionalização com o curso de roteiro, e nele o também importante contato com um roteirista ativo no mercado televisivo, somados à demanda por séries geradas pela Lei da TV Paga, que Fabri cria um projeto de série e tem a possibilidade de vendê-lo. Este projeto tornou-se a série infantil “Escola de Gênios”⁵⁷ (Gloob, 2018) feita em Sala de Roteiristas na produtora Mixer, supervisionada pelo próprio França Mendes. Nesta ocasião, mesmo sendo a criadora, ela ainda não possuía experiência suficiente com a escrita em séries de TV para atuar como roteirista-chefe:

⁵⁴ *Branded content* é marketing de conteúdo. Trata-se da criação de conteúdo diretamente relacionada ao universo de uma marca. Desta forma, a dinâmica da divulgação de uma marca, e de seu produto, não está mais associada à anúncios “convencionais”. É uma inserção da marca em um contexto de entretenimento ou informação, podendo ser veiculado em variados canais e formatos. Há *branded content* nos formatos de ficção e documental, ambos os casos são roteirizados.

⁵⁵ Roteiro para *Games* são elaborados para guiar um jogo interativo, como videogames. Jogos como “Tetris”, “Copas”, etc. baseiam-se em algoritmos e não em narrativas. Já em um RPG (Role Playing Game), por exemplo, há uma linha de história definida, e, para isso há um roteiro.

⁵⁶ Na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, Rio de Janeiro - RJ.

⁵⁷ Sinopse: Isaac tem 12 anos e é convidado a estudar na aclamada Escola de Gênios por ter habilidades especiais em matemática. Lá, ele conhece várias crianças com aptidões em diversas áreas e descobre na robótica a possibilidade de ajudar a sua irmã tetraplégica. Duas temporadas de 26 episódios cada, com duração de 22 minutos o episódio, *live action*. A segunda temporada foi lançada antes no Gloobplay, junto com o lançamento da primeira temporada no Canal Gloob. A terceira temporada, que contará com mais 26 episódios, deverá estreiar ainda em 2019.

Quando eu vim para a Mixer eles me perguntaram se eu queria ser chefe de Sala e eu falei: “não, eu acho que vai ser um volume muito grande e eu acho que eu não vou dar conta. É muita coisa nova e eu preciso de alguém que tenha uma experiência nisso, de verdade, para eu poder me concentrar nas histórias e não no resto, cronograma...”. Na verdade, eu chamei a Lud (Ludmila Naves) mas a gente era muita junta no sentido de discutir as coisas, de falar, mas a palavra final era dela, porque ela era chefe da Sala. Então, essa questão de hierarquia com a gente funcionou bem, porque eu que chamei ela, eu confio nela e eu sei que a palavra final é do chefe de Sala independente de qualquer coisa. (FABRI, 2017)

A roteirista Ludmila Naves já havia passado por outras experiências para o mesmo canal e no mesmo formato e gênero, como a Sala de Roteiristas da série “Gaby Estrella” (Gloob, 2013), realizada no Rio de Janeiro pela produtora independente Chatrone. A convite de Fabri, Naves assume a Sala da primeira e da segunda temporada de “Escola de Gênios”, que contou com cinco roteiristas⁵⁸.

Figura 13: Créditos iniciais da Temporada 2 de “Escola de Gênios”

Fonte: Globosat Play (2019)

⁵⁸ Além de Fabri e Naves, estavam Pedro Riera, Marcos Ferraz e Carol Rodrigues.

Após duas temporadas da série, tendo adquirido experiência em Sala de Roteiristas, além de França Mendes e Naves como mentores, Fabri assume a posição de roteirista-chefe na terceira temporada de “Escola de Gênios”, enquanto França Mendes se mantém na supervisão. Na ocasião, ocorre também uma mudança na maioria dos roteiristas da Sala, permanecendo somente o roteirista Pedro Riera, que nas duas primeiras temporadas esteve na posição de “Roteirista Junior”, e a partir da terceira passa a ser “Roteirista”, por ter adquirido experiência nas temporadas anteriores, tendo se profissionalizado “na prática” (FABRI, 2017).

Houve, também, iniciativas de profissionalização de roteiristas em séries de TV vindas dos próprios canais, como por exemplo o “Programa Globosat de Desenvolvimento de Roteiristas”, que ocorreu em 2013 no Rio de Janeiro, e selecionou roteiristas brasileiros para uma imersão de uma semana com professores norte-americanos como Robert McKee (Seminário “Story”), Marta Kauffman (*Showrunner* de *Friends*), Dan Halsted (Agente de roteiristas em Hollywood e produtor) e Barry Schkolnick (Roteirista de *Law & Order*, entre outros). A iniciativa visou selecionar também projetos de séries de ficção para os canais Globosat, e ensinou o processo de Sala de Roteiristas em oficinas, como uma aplicação pragmática de tudo o que o curso ofereceu. O resultado foi a série cômica “Meu Amigo Encosto”⁵⁹ (2014), primeira série de ficção do canal VIVA, criada por Thiago Luciano e concebida em Sala durante as oficinas Globosat. Por possuir pouca experiência no formato, assim como o caso de Fabri, Luciano contou com três mentores em roteiro: uma consultora, um supervisor, e a produtora executiva Jacqueline Cantore, que esteve presente na Sala de Roteiristas sendo creditada na série como “Desenvolvimento de Roteiro”. Ao todo, “Meu Amigo Encosto” teve sete profissionais envolvidos na escrita:

⁵⁹ Sinopse: Ivan é dono de uma fracassada loja de fantasias e vive cheio de problemas financeiros e amorosos. Isso até perceber que a sua maré de azar é provocada por um encosto, Janjão, que ele passa a ver. Janjão é carismático e folgado, e transforma a vida de Ivan em um inferno. Uma temporada de 13 episódios, com duração de 22 minutos cada.

Figura 14: Créditos finais do Episódio 1 de “Meu Amigo Encosto”

Fonte: Vimeo (2019)

A produtora executiva Jacqueline Cantore formou-se em *TV Programming and Development Specialization* na UCLA (Universidade da Califórnia – Los Angeles); trabalhou com séries de TV em canais internacionais até trazer iniciativas de especialização na escrita deste formato para o Brasil, sendo idealizadora do “Programa Globosat de Desenvolvimento de Roteiristas”. Em artigo, Cantore (2014) diz que:

A euforia na produção de séries de TV nos EUA hoje em dia é onipresente e contagiante. Personagens complexos, sutis e de moralidade dúbia em enredos brilhantes proporcionam, para taxonomia da imprensa americana, uma “Era de Ouro”. Enquanto isso no Brasil e em tosca comparação, vivemos ainda - e apenas- uma “Corrida do Ouro”, graças ao novo mercado fomentado por leis e programas de incentivo à produção. [...] Também é um mercado em ebulição, mas que urge amadurecer criativa e financeiramente. Nunca se discutiu tanto o processo criativo, nunca se trouxe tantos americanos para ministrar palestras e nunca se quis tanto melhorar a qualidade do que se produz. Os artigos de lei e linhas de financiamento foram cruciais para o cenário de televisão por assinatura começar a mudar, mas a eficácia industrial como a americana só vai acontecer quando canais e criadores tiverem o mesmo comprometimento criativo que faz o mercado sustentável, isto é, audiência, produtos que gerem negócios e formatos que virem franquias. Até agora produziu-se barato para cumprir quotas e caro porque se podia. Isso não sustenta o mercado.

Com a Lei da TV Paga sendo assimilada pelo mercado, o trabalho em Sala de Roteiristas consolida-se ainda mais nas produtoras independentes brasileiras. Se antes de 2011 o percentual de obras seriadas brasileiras na TV paga era 13,1%, com a entrada da Lei da TV Paga este percentual praticamente dobrou, e a partir de 2015 o percentual quintuplicou. Na figura abaixo é possível visualizar mais detalhadamente este percentual por ano de produção, referente à veiculação de obras seriadas brasileiras:

Figura 15: Percentual de obras seriadas brasileiras por ano de produção

Fonte: OCA (2017)

Neste gráfico, entende-se por obra seriada não somente as de ficção, mas também obras de variedade, documentais, animação, *reality show* e videomusical,

conforme explicitado nos formatos⁶⁰ beneficiados pela Lei da TV Paga. Da totalidade das obras seriadas veiculadas na TV, a partir de 2015, as séries de TV de ficção representam 12,8% do percentual de títulos, totalizando 11,8% de horas de programação (OCA, 2017). Nota-se que a quantidade de séries na TV Paga aumenta a cada ano, e, mais uma vez, com o aumento da produção há o aperfeiçoamento dos processos criativos e dos métodos de trabalho, onde a Sala de Roteiristas dissemina-se nas produtoras independentes. Manoel Rangel (2015), na época diretor-presidente da ANCINE, em artigo para o Jornal Folha de São Paulo (p. A3), analisa os resultados após quatro anos de vigência da lei da TV Paga:

As empresas fizeram a sua parte e encontraram novas oportunidades com o novo marco regulatório, a ponto de o faturamento total da TV paga já superar o da TV aberta. Os resultados estão visíveis e entregues à sociedade. O país tem cerca de 20 milhões de assinantes de TV paga, tendo praticamente dobrado no período da vigência da lei. Temos filmes e outras obras brasileiras sendo exibidas sete horas por semana, em média, em mais de 90 canais, de diversos tipos. Hoje são 22 canais brasileiros que exibem mais de 21 horas de produção nacional por semana. Em 2011 eram apenas sete canais. Mais de 3.200 filmes e outras obras audiovisuais brasileiras foram licenciadas em 2013 para exibição na TV paga, quando em 2011 foram só 761. Em 2014 foram 506 obras seriadas brasileiras inéditas que estrearam na TV paga. Em 2011 apenas 73. Por trás dessa movimentação há a geração de emprego e renda.

Outro fator que em parte é responsável por impulsionar e quintuplicar, a partir de 2015, o percentual de obras brasileiras veiculadas na TV paga são as Linhas de Desenvolvimento de Projetos do FSA - Fundo Setorial do Audiovisual, criadas em 2014 no PRODAV - Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro. São elas: Núcleos Criativos, Desenvolvimento de Projetos e Laboratórios de Desenvolvimento. Em ambas as linhas de incentivo ao audiovisual, o roteiro é eixo

⁶⁰ **Variedade:** obra audiovisual constituída por uma ou mais situações, dinâmicas, quadros ou obras audiovisuais de menor duração, organizadas a partir de apresentadores; **Documental:** obra audiovisual não seriada ou seriada organizada em temporada única ou em múltiplas temporadas, que atenda estratégias de abordagem da realidade, ou, com trama/montagem organizada de forma discursiva por meio de narração, texto escrito ou depoimentos de personagens reais; **Animação:** obra audiovisual produzida principalmente através de técnicas de animação, cuja maioria dos personagens principais, se existirem, sejam animados; **Reality show:** obra audiovisual constituída a partir de formato de obra audiovisual, cuja trama/montagem seja organizada a partir de dinâmicas predeterminadas de interação entre personagens reais; **Videomusical:** obra audiovisual cuja trama/montagem seja condicionada à trilha musical específica, inclusive registros audiovisuais de shows ou performances musicais.

Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_tv_paga_2017.pdf
Acesso em: 04 abr. 2019

condutor do projeto (COLAZZI, 2014). Destaco o edital de Núcleos Criativos do Programa Brasil de Todas as Telas, o PRODAV 03, que visa o:

[...] desenvolvimento de Carteira de Projetos de obras audiovisuais seriadas, de obras audiovisuais não seriadas de longa-metragem e de formatos de obra audiovisual brasileiros de produção independente. Designa-se Núcleo Criativo a reunião de profissionais criadores, organizados por empresa brasileira independente e sob a direção de um líder indicado por esta, com a finalidade de desenvolver de forma colaborativa uma Carteira de Projetos de obras audiovisuais. (FSA, 2017, grifo meu)

A proposta de estruturação do Núcleo Criativo se assemelha às Salas de Roteiristas no que concerne, sobretudo, a criação colaborativa de obras audiovisuais seriadas. Muitos líderes de Núcleos contemplados são produtores executivos, sócios das empresas produtoras, ou até diretores de cena. Contudo, todos, a partir do momento em que são contemplados pelo edital, passam a exercer uma função de liderança diante de um grupo de profissionais criadores, onde a maioria é de fato roteirista. O líder supervisiona os projetos que se desenvolvem de forma colaborativa entre os roteiristas e responsabiliza-se pelo bom funcionamento do Núcleo, tal qual um roteirista-chefe o faz em uma Sala. Cada Núcleo estrutura-se à sua própria maneira, mas a proposta da troca e da colaboração no momento da criação é fator fundamental para caracterizar-se “Núcleo Criativo”. A primeira chamada PRODAV 03/2013 dos Núcleos Criativos, lançada no fim de 2013, resultou no desenvolvimento de 165 projetos, sendo 69 séries de ficção; 24 séries de animação; 19 séries documentais; 46 longas-metragens de ficção; 6 longas de animação, e 03 formatos de obra audiovisual⁶¹ (ANCINE, 2015). Foram 28 empresas produtoras brasileiras vencedoras nesta primeira chamada, e em cada uma delas estruturou-se um Núcleo Criativo centrado exclusivamente em desenvolver projetos – mesmo que nem todos chegassem à fase de produção. A maioria dos projetos desenvolvidos é de série de ficção, demonstrando a tendência e a demanda do mercado. Foram 5 chamadas do PRODAV 03, de 2013 à 2017, uma por ano, e nelas foi gerado um grande número de

⁶¹ Segundo a ANCINE, a definição de “Formato de Obra Audiovisual” é: “Criação intelectual original, externalizada por meio que assegure o conhecimento da autoria primária, que se caracteriza por estrutura criativa central, invariável, constituída por elementos técnicos, artísticos e econômicos, descritos de forma a possibilitar arranjos destes elementos para a realização de uma obra audiovisual”. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instrucao-normativa-n-104-de-10-de-julho-de-2012>. Acesso em: 27 de maio de 2019

projetos⁶², onde a maioria não foi produzida⁶³, mas somente o ato de criar, gerar e desenvolver um projeto de série de TV em um formato colaborativo, de forma remunerada, já é um grande feito para os roteiristas brasileiros (ANCINE, 2015). Valorizando, também, o processo de criação colaborativa no âmbito do roteiro.

Tais modelos brasileiros de geração de conteúdo financiados pelo Fundo Setorial do Audiovisual, como o edital de Núcleos Criativos e de Desenvolvimento de Projetos, assemelham-se à mini-sala norte-americana enquanto meio de gerar conteúdo para análise de projetos de séries televisivas, substituindo muitas vezes a produção de um episódio piloto. Esta proposta também é praticada dentro de canais brasileiros de televisão, financiados pelo próprio canal - como nos Estados Unidos - para criar projetos de séries em potencial a serem produzidas e veiculadas no próprio canal. A cultura do piloto não existe no Brasil, algumas séries tiveram, no máximo, um *promo/teaser* de poucos minutos que serviu mais para indicar conceitos de direção e de fotografia do que os detalhes de produção, da narrativa e do arco dramático de uma temporada; sendo muito mais comum desenvolver o conteúdo por escrito, o projeto⁶⁴, para que este seja avaliado tanto pelos canais quanto por meio de editais. Conforme detalho no primeiro capítulo, nos Estados Unidos há atualmente um investimento em mini-salas de roteiristas estritamente para desenvolver projetos que tenham potencial para serem produzidos, reduzindo assim os altos custos de produção de um episódio piloto. Os Núcleos Criativos operam, em parte, como as mini-salas

⁶² O investimento em Núcleos Criativos do Programa Brasil de Todas as Telas inclui também uma linha voltada para viabilizar a continuidade do trabalho dos Núcleos vencedores das edições anteriores da Chamada Pública que comprovem a conclusão do trabalho no prazo estabelecido e a viabilização da produção de, no mínimo, dois projetos de sua carteira. Trata-se do PRODAV 13, que opera em fluxo contínuo. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/novos-n-cleos-criativos-recebem-investimentos-do-programa-brasil-de-todas> Acesso em: 27 de maio de 2019.

⁶³ Não pretendo expor aqui, nesta dissertação, detalhes dos dados referentes aos resultados dos Núcleos Criativos, como: quantos projetos foram criados e quantos destes projetos de fato foram produzidos e exibidos. Acredito que evidenciar este levantamento seja de extrema importância para compreender este momento do mercado audiovisual brasileiro, porém opto por me ater ao recorte das Salas de Roteiristas deste momento, considerando em contextualizá-la de forma mais abrangente, sem me aprofundar nos dados deste período, pois assim estaria me distanciando dos processos criativos para relevar detalhadamente o seu contexto.

⁶⁴ No Brasil, o desenvolvimento de um projeto de série normalmente contém: 1. Sinopse geral da série; 2. Argumento da série; 3. Sinopse de todos os episódios da temporada; 4. Perfil dos personagens e seus arcos dramáticos; 5. Roteiro do episódio piloto, que normalmente é o primeiro episódio; 6. Possível desdobramento da série e potencial para outras temporadas; 7. Orçamento e cronograma de produção; e, quando necessário: 8. Currículo dos roteiristas e da empresa produtora responsável pelo projeto. Com estas informações, também denominado “bíblia da série”, é possível conhecer o potencial comercial e criativo do projeto, o seu conceito, gênero, público alvo e perfil do canal, para ser produzido. Dependendo do formato da série, as exigências do projeto mudam, incluindo indicações de cenário, conceitos de direção, de fotografia e de arte, por exemplo. **No capítulo 3 abordo com mais detalhe o processo de criação da bíblia da série.**

norte-americanas, pois visam o mesmo tipo de produto - projeto de obra audiovisual – sem se comprometer com a sua produção.

Em síntese, esta segunda década das Sala de Roteiristas no Brasil é marcada pelos incentivos por meio de editais, pela Lei da TV Paga, e pelo consequente aumento de criação e produção das séries de TV, propiciando ambientes de criação colaborativa, principalmente na etapa roteiro - eixo condutor de todo e qualquer projeto audiovisual. Este período é também marcado pela profissionalização, ou especialização, de roteiristas no formato de séries de TV, e pela oferta de cursos específicos que contemplariam o nicho, tendo um maior investimento na produção e difusão de conhecimento. Além de tudo, neste contexto, deve-se considerar ainda as plataformas *streaming* que são grandes produtoras e difusoras de conteúdo audiovisual, sobretudo no formato de séries de ficção, e que não dependem de incentivos fiscais pois são financiadas por assinantes. As principais disponíveis atualmente no Brasil são Netflix e Amazon Prime Video.

Já os canais de TV aberta, que se beneficiam em parte das leis de incentivo somados à verba proveniente de anunciantes, aproveitam o momento fértil para coproduzirem com canais de TV Paga, estabelecendo parcerias para séries originais, como o caso de “Julie e os Fantasma”⁶⁵ (2011), produzida pela Mixer em parceria com a Rede Bandeirantes e com o canal infantil Nickelodeon. A série foi concebida antes da Lei da TV Paga mas a sua estreia marca o início do “boom” das séries de TV no Brasil, sendo exibida nos dois canais em 2011 e 2012.

Figura 16: Créditos iniciais da série “Julie e os Fantasma”

Fonte: Youtube (2019)

⁶⁵ Sinopse: Julie é uma garota de 15 anos que adora cantar mas não tem coragem de se apresentar em público. Ao encontrar um velho disco e colocá-lo para tocar, Julie acaba libertando três fantasmas que estavam presos dentro do vinil, integrantes de uma banda dos anos 80 e mortos há mais de 30 anos. Juntos, formam a banda “Os Insólitos”, que tem Julie no vocal. Uma temporada de 26 episódios com aproximadamente 30 minutos cada.

Segundo Danesi (2019), que além de criador foi roteirista-chefe da série: “Julie e os Fantasma” chegou a ter, não o tempo inteiro, mas no começo antes de eu entrar e assumir a Sala, tinha um monte de gente⁶⁶, depois diminuiu para quatro pessoas na Sala, depois saiu uma e acabou ficando três”. Esta equipe de roteiristas contou também com Tiezzi, que trabalhou em “Mano a Mano” e em “Mothern”. Na figura 17, há o nome de três roteiristas como “história de”, o que se refere à criação do argumento do episódio; em seguida há o “escrito por”, episódio assinado por uma roteirista. Por último, há “roteiro final”, de Danesi.

Figura 17: Créditos iniciais do Episódio 6 de “Julie e os Fantasma”

Fonte: Youtube (2019)

⁶⁶ Fabio Danesi, Paula Knudsen, Tiago Mello, Ricardo Tiezzi, Cássio Koshikumo, Daniela Garuti, Marcelo Montenegro, Mariana Veríssimo e Rodrigo Castilho. Disponível em: < imdb.com >. Acesso em: 04 jun. 2019

No episódio 8, os créditos de roteiro mudam (Figura 18), apontando outros profissionais envolvidos, o que inclui um episódio escrito à quatro mãos. O único crédito que permanece o mesmo, além dos criadores, é o de “roteiro final” para Danesi:

Figura 18: Créditos iniciais do Episódio 8 de “Julie e os Fantasmas”

Fonte: Youtube (2019)

Há ainda os colaboradores de roteiro, indicados nos créditos finais da série:

Figura 19: Créditos finais do Episódio 6 de “Julie e os Fantasma”

Fonte: Youtube (2019)

O que os créditos iniciais e finais da série “Julie e os Fantasma” demonstram é o grande número de roteiristas envolvidos e a visível colaboração entre eles, forte característica das séries de TV de ficção, e sobretudo, do trabalho em Sala de Roteiristas. Após esta experiência, Danesi torna-se roteirista-chefe da série “O Negócio”⁶⁷ (HBO, 2013), que na primeira temporada teve mais do que cinco roteiristas, sendo que três deles integraram a Sala de “Julie e os Fantasma”, conforme demonstram os créditos:

Figura 20: Créditos iniciais da Temporada 1 de “O Negócio”

Fonte: HBOGO (2019)

⁶⁷ Sinopse: Três garotas de programa, Karin, Luna e Magali, tornam-se mulheres de negócio após aplicar técnicas de marketing na prostituição de luxo. Com isso, além de multiplicar seus clientes, criam a bem sucedida empresa “Oceano Azul”, e inauguram um seletto clube voltado ao sexo. Quatro temporadas com 13 episódios cada, exceto a quarta temporada que conta com 12 episódios. Cada episódio tem aproximadamente 50 minutos de duração.

Danesi (2019) explica que:

Todo mundo que assina roteiro ou argumento nos créditos iniciais ou finais é quem estava na Sala. Uma época chegou a participar um monte de gente na Sala de “O Negócio”, não ficou o tempo inteiro, foi um processo longo essa primeira temporada, foi e voltou, a gente estava procurando o jeito certo de fazer, de se adaptar. Também buscando um jeito de se adaptar financeiramente ao que dava para fazer. (DANESI, 2019)

A série é uma criação de Luca Paiva Melo e Rodrigo Castilho (Figura 21), mas é Danesi o roteirista-chefe em todas as quatro temporadas de “O Negócio”.

Figura 21: Créditos iniciais da Temporada 2 de “O Negócio”

Fonte: HBOGO (2019)

Foi especificamente nesta série que Danesi consolida a sua equipe com os roteiristas Camila Raffanti e Alexandre Soares Silva. O trio trabalha tanto em Sala para a criação das histórias, tramas e escaletas, quanto assinando, juntos, os roteiros dos episódios: “Nós três, eu, Camila e Alexandre, a gente encontrou um equilíbrio, um jeito de escrever que deu certo, a gente consegue ter uma certa rapidez, a gente se dá bem, tem ideias parecidas ou complementares e a gente faz tudo junto na Sala.” (DANESI, 2019)

Figura 22: Créditos iniciais da Temporada 2 de “O Negócio”

Fonte: HBOGO (2019)

Danesi (2019) afirma que a opção por estruturar a sua equipe com três roteiristas também se deu em função do orçamento e do cronograma: “É um modelo que dava para pagar com o orçamento, para termos o tempo necessário para escrever, porque a gente demora. 13 episódios de 1 hora, a gente precisava de 10 meses para fazer, e a gente não conseguia ter mais pessoas na Sala”. Após o sucesso de “O Negócio”, primeira série original brasileira na HBO a chegar a quatro temporadas, o trio de roteiristas escreve “Rio Heroes”⁶⁸ (2019), série original FOX Premium, também produzida pela Mixer Films, com duas temporadas.

Figura 23: Créditos iniciais da Temporada 1 de “Rio Heroes”

Fonte: FOXPlay (2019)

⁶⁸ Sinopse: Jorge Pereira é um ex-lutador que, ao fim de sua carreira, muda-se de São Paulo para Miami e idealiza um campeonato clandestino de vale-tudo. Assim, ele pretende resgatar a época “em que se brigava de verdade”, sem regras e sem luvas. Baseada em fatos reais, a série conta com duas temporadas de 5 episódios cada. Os episódios possuem aproximadamente 45 minutos. Em setembro de 2019, a primeira temporada é disponibilizada no Globoplay.

Ainda na produtora Mixer, no mesmo período, além de supervisionar a Sala de Roteiristas de “Escola de Gênios”, David França Mendes foi roteirista-chefe de “A Garota da Moto”⁶⁹ (SBT e FOX, 2016), série que criou, cuja a Sala teve cinco roteiristas⁷⁰ na primeira temporada, e na segunda temporada, seis roteiristas. Desses roteiristas, dois foram alunos de França Mendes no curso de roteiro ministrado por ele na Escola Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro. Em 2019, a série é disponibilizada na Amazon Prime Video.

Na produtora Moonshot Pictures, após a bem sucedida experiência de Sala de Roteiristas com “9mm: São Paulo” - série que dez anos depois de sua estreia é disponibilizada na Netflix (2019) – Marc Bechar cria mais duas outras séries para canais distintos de TV Paga, são elas: “Santo Forte”⁷¹ (2015), primeira série original brasileira da AXN, com seis roteiristas⁷², e “171: Negócio de Família”⁷³ (Universal, 2017), também com seis roteiristas⁷⁴ creditados. Duas roteiristas, Dani Garuti e Donna Oliveira, estiveram presentes em ambas as Salas. Antes, Garuti havia participado da Sala de “Julie e os Fantasma” e Oliveira da Sala de “A Garota da Moto”.

Andréa Midori Simão, após a sua experiência na Sala de Roteiristas de “Alice”, em 2005, participa de outras sete Salas de Roteiristas em séries originais brasileiras para diferentes canais, em diferentes gêneros e público alvo. Na maioria das Salas, Simão assume a posição de roteirista-chefe mesmo não sendo a criadora. Todas essas séries possuíram, em média, cinco roteiristas na Sala e foram realizadas em produtoras independentes em São Paulo. As séries são: “Pedro e Bianca”⁷⁵ (TV

⁶⁹ Sinopse: Joana trabalha como *motogirl* na cidade de São Paulo, um universo majoritariamente masculino – o dos *motoboy*s. Além do desafio que o próprio trabalho oferece diariamente, ela sustenta sozinha o seu filho, Nico, de 8 anos, enquanto é perseguida por uma milionária vingativa - que crê que ela teve um caso com seu falecido marido. Duas temporadas, a primeira com 26 episódios e a segunda com 25 episódios. Cada episódio com aproximadamente 30 minutos de duração.

⁷⁰ Primeira temporada: David França Mendes, Claudio Felicio, Rodrigo Ferrari, Patricia Lopes e Isabella Poppe. Segunda temporada: David França Mendes, Claudio Felicio, Manuela Cantuaria, Marcio Tadeu, Donna Oliveira e Renata Kochen.

⁷¹ Sinopse: O taxista carioca João da Cruz possui poderes sobrenaturais e consegue ter visões sobre o futuro de seus passageiros, e dos perigos que eles correm. Como uma missão, ele passa a ajudá-los a resolver seus futuros problemas. Uma temporada de 13 episódios de 45 minutos cada.

⁷² Marc Bechar, Daniela Garuti, Denis Nielsen, Donna Oliveira, Marton Olympio e Clarissa Rebouças.

⁷³ Sinopse: Moreira é um golpista que, após sumir por dez anos, volta para casa no bairro paulistano da Mooca, quando sua esposa falece. Seu retorno não é bem aceito por seu filho, que crê que a presença de seu pai será uma má influência para a formação de seu filho, neto de Moreira. Série cômica, uma temporada com 13 episódios com duração de 60 minutos o episódio.

⁷⁴ Marc Bechar, Gui Cintra, Ferrez, Daniela Garuti, Donna Oliveira, Beto Skubs.

⁷⁵ Sinopse: Dois irmãos gêmeos bivitelinos, Pedro e Bianca, moram na periferia de São Paulo e ingressam juntos no primeiro ano do ensino médio em uma escola pública. A série acompanha o dia a dia da escola onde os protagonistas enfrentam problemas comuns da adolescência. Uma temporada

Cultura, 2012); a terceira temporada de “Parque Patati Patatá”⁷⁶ (Discovery Kids, 2015); as animações “Papaya Bull”⁷⁷ (Nickelodeon, 2017), e “Oswaldo”⁷⁸ (Cartoon Network e TV Cultura, 2017), primeira temporada; as séries cômicas “A Vida de Rafinha Bastos”⁷⁹ (FX, 2013) e “Exterminadores do Além”⁸⁰, de Danilo Gentili, (Warner, 2019); e, ela participa da terceira temporada da primeira série brasileira original Netflix “3%”⁸¹ (2016). De todas as séries citadas, ela é criadora de “Papaya Bull”. Diante da vasta experiência com o processo criativo de séries de TV, Simão (2018) relata sucintamente as diferenças e semelhanças entre as Salas de Roteiristas que participou neste período:

Todas (as Salas de Roteiristas) são muito diferentes. As mais parecidas são a do “3%” com a do “Papaya Bull” e a do “Parque Patati Patatá”. Porque nós (roteiristas) seguimos mais ou menos a mesma linha de pensamento. Agora, as Salas com os comediantes, a do Danilo (Gentili) e a do Rafinha (Bastos) são bem diferentes, porque você tem que seguir o estilo de comédia de uma pessoa, então tem essa dificuldade. E tem o fator de que eles não estão na Sala porque a agenda deles é muito corrida, mas eles participam às vezes e a participação é uma bomba atômica, porque a gente pega uma esquina que eles não concordam, então tem que voltar tudo.

(CONT.) com 51 episódios de 30 minutos cada. Apresentada como uma única temporada, 51 episódios equivalem a aproximadamente 4 temporadas de 12 episódios cada. Mesmo com a “temporada única”, “Pedro e Bianca” é criada em Sala com por sete roteiristas: Felipe Sant’ Angelo, Andrea Midori Simão, Mariana Trench Bastos, Thiago Dottori, Cao Hamburger, Marcos Lazarini e Teodoro Poppovic.

⁷⁶ Sinopse: Patati Patatá é uma tradicional dupla brasileira de palhaços de circo. Eles apresentam brincadeiras, canções e atividades para aliar diversão e aprendizado no desenvolvimento infantil. O cenário fixo em estúdio é um parque, com a participação de criança e de outros personagens fantasiados. Duas temporadas, a primeira com 26 episódios e a segunda com 10 episódios. Duração de 30 minutos o episódio. *Live action*. Em 2016, passa a ser exibido também no SBT.

⁷⁷ Sinopse: Papaya Bull é inspirada no folclore catarinense “boi de mamão”. As histórias se passam na fictícia Ilha de Papaya, onde cada criança que nasce recebe um boi de estimação, que será seu melhor amigo e protetor. Uma temporada com 26 episódio de 11 minutos cada.

⁷⁸ Sinopse: Oswaldo é um pinguim que foi encontrado na praia ainda filhote e adotado por humanos. Com 12 anos, junto dos amigos, enfrenta os desafios da escola. Eles estão no 6º. ano do ensino fundamental. Uma temporada de 13 episódios com duração de 11 minutos por episódio. A segunda temporada estreou em Junho de 2019.

⁷⁹ Sinopse: Rafinha Bastos interpreta Rafinha Bastos e mostra, no formato de ficção, o cotidiano do humorista. Uma temporada com 8 episódios de 30 minutos cada.

⁸⁰ Sinopse: Derivada do longa-metragem: “Exterminadores do além contra a loira do banheiro” (2017), a série apresenta um grupo de amigos que investiga lendas urbanas. O protagonista é o humorista Danilo Gentili. Uma temporada com 10 episódios. Até o término desta dissertação a série ainda estava sendo gravada, com previsão de estreia para o final de 2019.

⁸¹ Sinopse: Em um mundo pós-apocalíptico, a maior parte da população sobrevivente mora no Continente, um lugar miserável, onde falta água, comida, energia e outros recursos. A outra pequena parcela da população vive no Maralto, um lugar belo e abundante, com oportunidade de vida digna e farta. Anualmente, integrantes do Maralto promovem um processo seletivo para jovens do Continente, com 20 anos de idade, ingressarem no Maralto. Mas, somente 3% dos candidatos são aprovados no processo. 26 episódios divididos em três temporadas, com duração de 40 minutos o episódio.

A participação “bomba atômica” se dá quando um diretor ou um criador da série, por exemplo, que não esteve com frequência na Sala de Roteiristas, participa esporadicamente – ou raramente - do processo de criação dos roteiros para opinar nas histórias e em desenvolvimento. Caso semelhante aconteceu em 2005 na Sala de “Alice”, com o diretor Karim Ainouz, e, na Sala de “Pedro e Bianca” em 2012, com o diretor Cao Hamburger, que, conforme relato de Simão (2018), “muda bastante de ideia durante o processo”. Nesses casos, a participação “bomba atômica” fez com que a fluidez do processo criativo na Sala de Roteiristas fosse interrompido para tomar outro rumo, perdendo, no pior dos casos, dias de trabalho realizados pelos roteiristas. Compreendo que a presença do diretor ou do criador/protagonista, como Rafinha Bastos e Danilo Gentili, é fundamental para dar a “cara” da obra, mas a ausência dos mesmos no processo em Sala também é fator determinante para atrasar o processo de escrita e até afetar o resultado final, por não conferir uma unidade narrativa do começo ao fim do processo. Retomarei no terceiro capítulo esta questão de “unidade da obra”, que acaba por esbarrar na necessidade da figura do *showrunner*. Mas, antes, ainda exponho outro caso relatado por Danesi (2019) na série “O Negócio”, onde o trabalho em Sala de Roteiristas encontra um equilíbrio com a presença do diretor, Michel Tikohmiroff, que participa da criação dos roteiros. Tal participação não se caracteriza como “bomba atômica” em meio ao processo de escrita:

Ele (Michel) não escreve. Ele vem aqui na Sala quase todos os dias durante o processo de criação, a gente fala as nossas dúvidas, pergunta para ele: “O que você acha? A gente estava pensando em resolver a história assim e assado, você acha que faz sentido? Você compra essa ideia?”. Ele ajuda a gente, e os roteiros ele lê desde a primeira versão de todas, antes de mostrar para qualquer outra pessoa, ele lê. [...] E ele sugere coisas, mas não senta para escrever com a gente. É um diretor que conhece profundamente o que ele faz e acompanha o desenvolvimento da série passo a passo.

De fato, a característica essencial e estrutural de uma Sala de Roteiristas é a presença diária dos profissionais criadores juntos, visto que a criação é colaborativa e há etapas a se seguir durante o processo de escrita. São evidentes as diferenças entre as Salas e como o estilo adotado pelo roteirista-chefe determina o método de trabalho. Experiências que, ao fim, não se apresentam como um “modelo ideal” para se seguir e para trabalhar em Sala fazem com que, no futuro, o processo de criação e produção de séries de TV se aprimore. Com a migração dos roteiristas entre as Salas e os canais, os métodos de trabalho são constantemente e gradativamente aperfeiçoados

considerando as falhas e as qualidades das experiências anteriores. Roteiristas que iniciavam trabalhos neste formato na primeira década dos anos 2000 e, profissionalizaram-se – ou familiarizaram-se – com o seu processo de criação, passam a integrar variadas produções seriadas nesta segunda década das Salas, acumulando experiências nestes processos.

Neste mesmo período, previsivelmente, o formato norte-americano de séries de TV - bem como seu processo de criação e produção - chega na TV Globo, depois de quase duas décadas sendo trabalhado no país em produtoras independentes para canais a cabo, e, em alguns casos isolados para a TV aberta. Como esperado e seguindo a tendência do mercado audiovisual brasileiro, a TV Globo passa então a criar e produzir suas próprias séries originais nos moldes norte-americanos. Lucas Paraizo (2018), roteirista de séries da TV Globo, expõe que:

Em 2010, a Globo ainda estava sobre a direção do Manoel Martins no Projac (estúdios da Globo) e eles estavam querendo entrar nessa onda das séries. A Globo tinha um plano de tentar fazer com que a gente conseguisse algum tipo de destaque no seriado, porque a novela é muito o carro chefe da TV Globo, então eles queriam que o seriado tivesse algum destaque. [...] Depois disso, o Bráulio (Mantovani) me chamou para trabalhar, para escrever “A Teia” (TV Globo, 2014) com ele. [...] depois o Marçal (Aquino) e o (Fernando) Bonassi me chamaram para fazer “O Caçador” (TV Globo, 2014), depois o George Moura me chamou para fazer “O Rebu” (TV Globo, 2014), fiz o “Justiça” (TV Globo, 2016) com a Manuela Dias... Sempre como o braço direito desses autores, o que diretamente me fez aprender muita coisa. Tudo isso aconteceu quando ainda não existia a Casa dos Roteiristas, a gente fazia e trabalhava por Skype, trabalhava na casa de alguém, trabalhava numa sala que a Globo conseguia para gente uma tarde. A gente fazia muito trabalho remoto mesmo.

A partir de 2010, o formato norte-americano de séries de TV já estava sendo assimilado pelo canal. As séries citadas acima por Paraizo têm entre 10 e 30 episódios, há uma transição entre os formatos já praticados pela emissora e a nova tendência de séries de TV importada dos Estados Unidos. E, como exposto nos casos citados, a criação dos roteiros era parcialmente realizada de forma remota, o que demonstra mais um fator de transição entre os processos criativos de seriados e minisséries produzidos desde a década de 60, e os “novos” processos que contemplariam Salas de Roteiristas. A Casa dos Roteiristas, a qual Paraizo se refere, é inaugurada em 2017 na zona sul do Rio de Janeiro, com a proposta de gerar um grande número de projetos inovadores no formato de séries com aproximadamente 12

episódios na lógica da temporada, ou seja, desta vez exatamente como nos moldes norte-americanos. Na Casa ocorrem, simultaneamente, 11 Salas de Roteiristas chefiadas por diferentes autores. O Jornal Folha de S. Paulo (2017, Ilustrada, C1) publica que:

A Globo cada vez mais vem investindo em ser uma produtora de conteúdo. Por isso, a emissora decidiu criar um espaço para fomentar a produção de séries e outros formatos curtos de dramaturgia semanal para TV aberta e fechada e para plataformas digitais. Em abril, começa a funcionar a Casa dos Roteiristas do canal, em um espaço no Jardim Botânico, no Rio, fora dos estúdios da Globo.

A Casa dos Roteiristas se difere da já mencionada Casa de Criação Janete Clair, mesmo com a forte semelhança do ambiente colaborativo entre profissionais criadores visando novas ideias para a TV Globo. O momento televisivo agora é outro:

A Globo sabe também que a inserção no mercado de séries é importante [...] Não à toa que foi criada a Casa dos Roteiristas, que é um pouco uma tentativa de separar o que é série do que é novela. Eu te digo que nós fomos de certa maneira parte do processo, parte do time que foi incumbido em implantar a linguagem de séries dentro da TV Globo, [...] que tem um projeto de fazer frente às séries, eu acho que é uma coisa irreversível. [...] Porque se você pensar na televisão, predomina aquela dramaturgia de telenovela, ainda predomina, você vai lidar com roteiristas aqui às vezes que de certa maneira estão habituados a criar dentro desse padrão, e nós não, nós viemos do cinema, a maioria dessas pessoas quer outra linguagem. Mas nós vamos ser obrigados a confrontar a linguagem, porque aqui dentro na hora de escrever a gente sabe o seguinte: um episódio de série tem 30-50 minutos, a novela tem todo um andamento, ela vai ser contada em 120 episódios. Nós contamos em 12. Ou seja, é um fragmento. Então, do ponto de vista de narrativa e de linguagem é completamente diferente o roteiro. (AQUINO, 2018)

No início da Casa dos Roteiristas, destaco duas séries que passam a ser concebidas naquele espaço, no sistema de Sala de Roteiristas: “Sob Pressão”⁸² (TV

⁸² Sinopse: Dr. Evandro é cirurgião-chefe da equipe médica de um hospital público na periferia do Rio de Janeiro. Dra. Carolina, cirurgiã vascular, passa a integrar a equipe e torna-se parceira de Dr. Evandro, tanto na vida profissional, onde enfrentam diariamente casos de “vida ou morte”, tanto na vida pessoal, quando se apaixonam apesar dos fantasmas do passado. 3 temporadas com 11 episódios cada, com 40 minutos de duração o episódio. Com o retorno positivo do público, em agosto de 2019, a TV Globo anuncia a quarta e a quinta temporada da série com gravações previstas para início de 2020. Disponível em: <<https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/coluna/noticia/2019/08/sob-pressao-tera-mais-duas-temporadas.html>> Acesso em: 04 set. 2019

Globo, 2017) com Paraizo como roteirista-chefe, e, “Carcereiros”⁸³ (TV Globo, 2017) com a dupla de roteiristas-chefes Marçal Aquino e Fernando Bonassi, que antes criaram “Supermax”⁸⁴ (TV Globo, 2016) - experiência que marca o início da Casa.

Na Casa dos Roteiristas há uma certa experimentação que vai além da adoção de novos métodos de trabalho criativo, as equipes são compostas por roteiristas que, em sua maioria, não vinham da telenovela e sim do cinema e de outras séries, e que atuavam principalmente em produtoras independentes para canais pagos. No caso de “Sob Pressão”, Guel Arrael, na época diretor de dramaturgia semanal da TV Globo, monta uma equipe de quatro roteiristas⁸⁵ que não se conheciam, com a encomenda de escrever a primeira série médica brasileira no formato norte-americano.

Eu acho que o bom executivo junta pessoas que têm talentos e métodos afins e que faz funcionar. Acho que o Guel teve essa visão e a gente realmente funcionou muito bem. [...] No começo desse processo, da primeira temporada do “Sob Pressão”, a Globo abriu a Casa dos Roteiristas e chamou a gente para ter uma salinha lá. [...] Começamos a fazer uma série que a gente não sabia muito bem no que ia dar, todo canal de televisão do mundo quer ter uma série médica, foi uma encomenda, ninguém criou a série, o filme já existia, e a gente, em cima de uma locação e dois personagens, resolveu fazer essa série médica. Deu certo. (PARAIZO, 2018)

Como referência, os roteiristas de “Sob Pressão” assistiram à séries médicas norte-americanas para estudar e ajudar na compreensão do formato e gênero, antes de iniciar o trabalho em Sala. Paraizo cita as três séries analisadas: *Greys Anatomy* (ABC, 2015), *E.R.* (NBC, 1994) e *House* (FOX, 2004). Ou seja, a referência não estava no que já havia sido feito na TV brasileira, como novelas, minisséries e seriados, e sim, no que já havia e estava sendo criado e produzido internacionalmente. Sobre isso, Fernando Bonassi (2018)⁸⁶ concorda com Aquino no que concerne ao embate de linguagens e analisa que:

⁸³ Sinopse: Série inspirada no livro homônimo de Dráuzio Varella, tem a trama principal que gira em torno do agente penitenciário Adriano, responsável por 350 presos de um pavilhão. Os episódios têm inserções documentais, com depoimentos de ex-carcereiros. Duas temporadas, a primeira com 15 episódios e a segunda com 14 episódios. Duração de 35 minutos cada episódio.

⁸⁴ Sinopse: 12 participantes de um *reality show* são confinados em um presídio de segurança máxima desativado, na Floresta Amazônica. Já nos primeiros dias de confinamento, a produção do *reality* desaparece misteriosamente deixando os participantes à própria sorte. Acontecimentos sobrenaturais e macabros passam a acontecer no presídio. Em comum, cada um dos participantes cometeu um crime grave no passado. Uma temporada com 12 episódios de 45 minutos cada.

⁸⁵ Lucas Paraizo, Jorge Furtado, Antônio Prata e Marcio Alemão.

⁸⁶ Informação fornecida por Bonassi durante o XVII Seminário Internacional Obitel, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2018.

Essa é a conversa do ponto de vista de linguagem que está sendo trabalhada entre os profissionais da Globo nesse momento, porque a novela é um modelo indiscutivelmente de sucesso, mas como é que a gente abocanha o mercado internacional? Quer ser grande ou quer ser pequeno? Grande com o quê? Com que produto? A gente vai brigar com a Turquia no mercado internacional, com a Venezuela e com o México? Ou vamos entrar nos grandes mercados de seriado? Esse é um debate empresarial que tem a ver com linguagem.

“Sob Pressão” obteve destaque internacional, ganhou prêmios e foi exibida em outros países, e, em 2019 está em sua terceira temporada. Na primeira temporada, a série teve cinco roteiristas mais um consultor de roteiro, Marcio Maranhão. Nesta fase, Jorge Furtado ainda era o roteirista-chefe, creditado como “uma série de”:

Figura 24: Créditos iniciais do Episódio 1 da Temporada 1 de “Sob Pressão”

Fonte: Globoplay (2019)

Figura 25: Créditos iniciais do Episódio 1 da Temporada 1 de “Sob Pressão” (CONT.)

Fonte: Globoplay (2019)

O “escrito por” refere-se aos roteiristas escolhidos por Arraes, que compuseram a Sala. A partir da segunda temporada, Furtado passa a ser supervisor de roteiro e Paraizo torna-se o roteirista-chefe da série. Outra mudança é a entrada de um novo roteirista na Sala, André Sirangelo, egresso da Sala de “3%”. Mesmo com tais mudanças, a Sala de Roteiristas de “Sob Pressão” continuou com cinco pessoas, já que Furtado, como supervisor, não mais participava da Sala.

Figura 26: Créditos iniciais do Episódio 1 da Temporada 2 de “Sob Pressão”

Fonte: Globoplay (2019)

Figura 27: Créditos iniciais do Episódio 1 da Temporada 3 de “Sob Pressão”

Fonte: Globoplay (2019)

Na terceira temporada (Figura 27), mais duas roteiristas ingressam na Sala. Além de ter roteiristas com experiência em séries para canais pagos, como Sirangelo (Netflix), “Sob Pressão” tem a particularidade de ser coproduzida por uma produtora independente, a Conspiração Filmes no Rio de Janeiro, confirmando o modelo de produção das séries de TV no Brasil.

No mesmo período em que “Sob Pressão” estava em seu processo de criação, os roteiros da série “Supermax” já estavam prontos, e, segundo Aquino (2017), foi após a experiência do processo criativo em Sala de Roteiristas adotado em “Supermax”, que nasce a ideia de um espaço de criação exclusivo para séries de TV da Globo. O autor afirma que a inauguração da Casa dos Roteiristas está necessariamente ligada à experiência de “Supermax”. Quando a série foi concebida, a Casa ainda não existia e os encontros entre os roteiristas ocorriam em uma Sala no Projac, estúdio e cidade cenográfica da TV Globo, localizado na zona oeste do Rio de Janeiro.

“Supermax” é um projeto coletivo, e como deu muito certo chamou a atenção da Globo. Como estávamos investindo muito nessa coisa de séries, a Casa dos Roteiristas é fruto daquele momento, daquela experiência [...] Nós trabalhamos em 6 meses e tínhamos a série de pé. A Globo inclusive atrasou a exibição, mas estava pronta muito antes, foi muito rápido o processo. Houve um investimento grande na série, eu acho que a Globo entendeu que se ela quer trabalhar com séries, e o modelo americano está aí para quem quiser ver. Nós temos gente daqui (da Globo) que foi visitar estúdios e trouxe a experiência, isso mostra que estamos no caminho certo, nós estamos

à maneira brasileira replicando um pouco o que eles estão fazendo lá (nos Estados Unidos), guardadas as proporções de investimento. (AQUINO, 2017)

Assim como “Sob Pressão”, “Supermax” teve também em sua equipe roteiristas recém chegados de séries para canais pagos, bem como do cinema. A série se deu a partir de uma encomenda da emissora por um projeto “inovador” feito ao diretor José Alvarenga Jr. Diante desta demanda, Alvarenga convida Aquino e Bonassi para pensarem com ele esta proposta ainda embrionária, mas que deveria, inevitavelmente, por exigências da emissora, possuir um gênero diferente do que o adotado em sua programação (drama e comédia). A partir disso, os três autores desenvolvem a sinopse da série “Supermax” e convidam mais oito roteiristas⁸⁷ para compor uma Sala e, nela, desenvolver toda a série.

Figura 28: Créditos Iniciais de “Supermax”

Fonte: Globoplay (2019)

Da mesma forma em que “Sob Pressão” inaugura o gênero médico neste formato de série no canal, “Supermax” insere a teledramaturgia da TV Globo na ficção de gênero terror, suspense e sobrenatural, com elementos de reality-show. A série carrega fortes referências narrativas e visuais das séries norte-americanas *The Walkind Dead* (AMC, 2010), *True Detective* (HBO, 2014) e *Stranger Things* (Netflix, 2016). Cada um dos nove roteiristas envolvidos na criação são reconhecidos por seus trabalhos anteriores dentro destes gêneros (CAMPOS, 2017). “Supermax” possuiu

⁸⁷ Além de Alvarenga, Aquino e Bonassi, a Sala de Roteiristas de “Supermax” contou com Bráulio Mantovani, Carolina Kotscho, Juliana Rojas, Dennison Ramalho, Raphael Montes e Raphael Dracon.

uma Sala extensa aos padrões brasileiros, onde observo que quatro a cinco roteiristas é o tamanho mais praticado. Para a etapa de escrita dos episódios, os roteiristas se dividem em dupla, em trio, ou individualmente, como demonstram os créditos iniciais de diferentes episódios da primeira e única temporada da série (Figuras 29 e 30 - cada tela refere-se à um episódio). A importância do processo em Sala, com todos os roteiristas juntos envolvidos na criação das ideias e escaletas, permite que a unidade narrativa da série se mantenha, mesmo que cada episódio tenha sido escrito por diferentes pessoas – contando que estas pessoas tenham participado da Sala. Abordarei detalhadamente a etapa do processo de escrita dos episódios no capítulo 3. Aqui, preocupo-me em apresentar, de maneira mais ampla, as séries e a constituição de suas Salas de Roteiristas.

Figura 29: Créditos Iniciais dos roteiristas dos Episódios 01 e 03 de “Supermax”

Fonte: Globoplay (2019)

Figura 30: Créditos iniciais dos roteiristas dos Episódios 05, 07, 09 e 10 de “Supermax”

Fonte: Globoplay (2019)

“Supermax” é considerada a primeira Sala de Roteiristas da TV Globo. O Jornal Folha de S. Paulo (2016, Ilustrada, C1) publica que: “Os roteiros da série Supermax foram escritos por seis autores em uma sala, à moda das *writers rooms* americanas, debatendo-se por horas, chefiados por Marçal Aquino, Fernando Bonassi e por José Alvarenga Jr.” E o Jornal Estado de São Paulo (2016, Cultura) publica que:

Supermax é fruto de um processo inédito de criação, em esquema que se conceituou chamar de “writers room”, com mais de cinco profissionais gabaritados. É literalmente uma sala de escritores a trabalhar conjuntamente o desenvolvimento do roteiro final.

No fim deste processo criativo e antes da sua exibição, a Casa dos Roteiristas é inaugurada e a dupla de roteiristas-chefes Aquino e Bonassi passa a integrar uma das Salas da Casa. Nela, escrevem a série “Carcereiros” com uma equipe de roteiristas reduzida⁸⁸, sendo que três roteiristas estiveram na Sala de “Supermax”:

Figura 31: Créditos iniciais do episódio 2 da Temporada 1 de “Carcereiros”

Fonte: Globoplay (2019)

⁸⁸ Aquino, Bonassi, Dennison Ramalho, e, Marcelo Starobinas.

Na segunda temporada de “Carcereiros”, a equipe vê a necessidade de mais roteiristas devido ao cronograma justo para a entrega dos roteiros (Figura 32). Um deles, Paulo Lins, já trabalhava na Casa dos Roteiristas, colaborando em outro projeto que ocorria no mesmo período.

Figura 32: Créditos iniciais do Episódio 3 da Temporada 2 de “Carcereiros”

Fonte: Globoplay (2019)

“Carcereiros” também é uma série coproduzida por duas produtoras independentes, Gullane e Spray Filmes, e teve o seu lançamento primeiro no *streaming* Globoplay, como conteúdo exclusivo para assinantes, para depois ir ao ar na grade da TV Globo. Mais especificamente, a série tem a sua primeira temporada, com doze episódios, disponibilizada na íntegra no *streaming* da emissora em junho de 2017, para somente em abril de 2018 ser exibida na TV Globo com episódios semanais. “Supermax” apresenta uma estratégia de exibição similar:

No âmbito da difusão, *Supermax* estreia de forma distinta dos demais conteúdos televisivos exibidos até então em rede nacional: onze episódios da série são disponibilizados na íntegra - no mesmo dia - na plataforma digital Globoplay, e apenas posteriormente são exibidos individualmente com dia e hora marcada dentro da grade da TV, com exceção do décimo segundo e último episódio, disponibilizado em *streaming* somente após a sua exibição oficial na televisão. (CAMPOS, 2017, p.27)

Noto que não somente há a iniciativa de criar e coproduzir séries de TV nos moldes norte-americanos, uma linguagem até então nova para a TV Globo, como há a preocupação de difundir o conteúdo na internet, por meio do recém criado Globoplay. A emissora segue a tendência da indústria audiovisual e passa a se aproximar do público que migra da televisão para outras telas, espelhando-se principalmente na

bem sucedida Netflix. O Jornal Folha de São Paulo (2019, Ilustrada, C1) publica que: “Em luta contra a Netflix e outros serviços de streaming, Globo faz investimento bilionário para ressurgir como gigante tecnológica”. A reflexão que se faz neste artigo é que a TV Globo entra em *streaming* com atraso, e, diante do sucesso da Netflix no Brasil, ela preocupa-se em se reinventar como empresa de conteúdo e tecnologia, ou seja, uma “media tech”. Estratégias de difusão do conteúdo em duas plataformas (TV e Internet), e de produção de conteúdo exclusivo somente para a plataforma de internet já acontecem desde “Supermax”. Estratégia que também inclui exibição de capítulos de telenovela no Globoplay, para assinantes, um dia antes de serem exibidos na grade da TV. Neste mesmo artigo, João Mesquita (2019), diretor do Globoplay, afirma que a plataforma é um serviço propriamente de *streaming*, não de reprodução da programação da TV aberta, e enfatiza que agora é para falar “o” e não mais “a” Globoplay. Além disso, passa-se a escrever “Globoplay” sem o “P” maiúsculo, já que no início escrevia-se “Globo Play”. De outro lado, a Netflix permanece “a” Netflix, estabelecida no Brasil desde 2011.

O Brasil é atualmente o maior mercado da Netflix fora da língua inglesa, é o terceiro mercado do mundo. Agora eles (executivos da Netflix) têm interesse nos produtos daqui, não sei se eles fariam tantos produtos se a gente já não estivesse fazendo. Seria muito difícil para eles encomendar dez série brasileiras se a gente não estivesse fazendo nenhuma. Então eles têm pessoas. Eles chegam aqui e têm pessoas. Há dez anos atrás seria muito difícil de se encomendar dez séries. (FRANÇA MENDES, 2017)

Na mesma época de “Supermax”, e pouco antes de “Sob Pressão” e “Carcereiros”, a primeira temporada da série “3%” é lançada na Netflix em 2016. Além de ser a primeira série brasileira original da plataforma *streaming* e a segunda da América Latina, depois da mexicana *Club Cuervos* (2015), ela possui o gênero drama/ficção científica, pouco explorado na TV brasileira. “3%” tem o seu processo de criação em Sala de Roteiristas e é coproduzida por uma produtora independente brasileira, a Boutique Filmes, em São Paulo. A série é uma criação de Pedro Aguilera, que também é o roteirista-chefe, e contou com cinco roteiristas na Sala da primeira temporada, conforme demonstram os créditos iniciais:

Figura 33: Créditos iniciais da Temporada 1 de “3%”

Fonte: Netflix (2019)

Na segunda temporada, há uma mudança na Sala de Roteiristas: Aguilera, Nakamura e Nielsen permanecem na equipe, enquanto Crema passa a se dedicar somente à direção, e, quatro novos roteiristas entram, totalizando sete roteiristas, contando com Aguilera:

Figura 34: Créditos iniciais da Temporada 2 de “3%”

Fonte: Netflix (2019)

Como expus anteriormente, logo após a experiência da segunda temporada de “3%”, Sirangelo migra para a Sala de Roteiristas de “Sob Pressão”. Já Juliana Rojas

havia saído da Sala de “Supermax” e migra para a Sala de “3%”. Na terceira temporada, estreada em junho de 2019, três roteiristas permanecem e três novos entram, totalizando seis roteiristas na Sala. Destaco a entrada de Andrea Midori Simão na equipe de roteiristas, bem como a de Carol Rodrigues, vinda da Sala de “Escola de Gênios” - onde esteve na posição de roteirista assistente:

Figura 35: Créditos iniciais da Temporada 3 de “3%”

Fonte: Netflix (2019)

É interessante notar e mencionar que há um intercâmbio de roteiristas nas Salas que ocorrem no mesmo período, em diferentes produtoras independentes para diferentes canais. O acúmulo de experiência com o formato de série de TV aliado ao *expertise* em seu processo de criação faz com que estes profissionais se destaquem no meio audiovisual e migrem diretamente de uma série para outra.

No caso do episódio 1 da segunda temporada de “3%”, por exemplo, Sirangelo assina o episódio, ou seja, **nos créditos iniciais temos creditados os roteiristas que participaram da Sala de Roteiristas**, e, portanto, de todo o processo de criação da temporada (personagens, sinopses, argumentos), enquanto cada episódio é escrito individualmente. **O nome do roteirista que escreveu o episódio aparece nos créditos finais:**

Figura 36: Créditos finais do Episódio 1 da Temporada 2 de “3%”

Fonte: Netflix (2019)

Incluo também como exemplo o crédito final de roteirista do episódio 4 da terceira temporada:

Figura 37: Créditos finais do Episódio 4 da Temporada 3 de “3%”

Fonte: Netflix (2019)

No decorrer das temporadas, os roteiristas da Sala se alteram para escrever um ou mais episódios. Há episódios escritos por dois ou até três roteiristas (Figura 38), mas no caso de “3%” isso ocorreu somente diante de um problema narrativo que,

mesmo após três versões do roteiro, ainda não havia sido solucionado - retomarei este assunto de forma detalhada no próximo capítulo.

Figura 38: Créditos finais do Episódio 5 da Temporada 2 de “3%”

Fonte: Netflix (2019)

Assim como nos Estados Unidos, após o episódio ser escrito por um – ou mais - roteirista da equipe, o roteiro volta ao roteirista-chefe para a redação final ou para outras versões quando se faz necessário.

Figura 39: Créditos iniciais da Temporada 2 de “3%”

Fonte: Netflix (2019)

Aguilera, além de criador e roteirista-chefe da série, assume a função de *showrunner*, dedicarei um subcapítulo (3.8) exclusivamente para a figura do *showrunner* no Brasil. A Netflix se instala no Brasil replicando o seu modelo original de criação, visto que se trata de uma empresa norte-americana. Até por isso, somado à presença de outros canais de origem norte-americanas (HBO, FOX, entre outros) no Brasil, no fim desta segunda década palavras como *streaming* e *showrunner* passam a ser recorrentes no meio televisivo brasileiro, mesmo não possuindo tradução para o português. Aqui, tal qual nos Estados Unidos, o *showrunner* é creditado como “Produtor Executivo”:

Figura 40: Créditos iniciais do Episódio 1 da Temporada 2 de “3%”

Fonte Netflix (2019)

Crema (2018)⁸⁹ reflete sobre a função de Aguilera na série:

A produção executiva no Brasil, até recentemente, e ainda, é um cargo técnico de quem cuida do orçamento e cuida dos aspectos executivos da produção. Essa é a nomenclatura brasileira. E outros cargos são creditados como produtor, como alguém que vai colaborar criativamente e vai ter uma parte. Só que na TV americana, e esse padrão está vindo pro Brasil, produtor executivo é um cargo acima em várias funções. Um ator pode ser produtor executivo, um roteirista pode ser produtor executivo, um diretor pode ser produtor executivo. É nessa nomenclatura que o “3%”

⁸⁹ Informação fornecida por Jotagá Crema durante o Encontro Nudrama “3%”, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2018.

credita o produtor executivo. Acho que vai ter uma tendência a mudar essa nomenclatura no Brasil.

Estamos no fim da segunda década da Sala de Roteiristas no Brasil, fase que, além da Lei da TV Paga e dos editais de desenvolvimento⁹⁰, é marcada pelo advento do *streaming*, revolucionando a forma de assistir televisão, disseminando nacionalmente séries de TV dos mais variados países, e levando produções originais brasileiras, que antes estariam fadadas a permanecer no Brasil, para mais de 190 países, com versões em 22 idiomas, a exemplo da Netflix (2019). Outro importante marco do fim desta segunda década é “Julie e os Fantasma”, primeira série brasileira no formato norte-americano exportada aos Estados Unidos⁹¹, com a adaptação denominada *Julie and the Phantoms*, e exibição na Netflix.

Desde “Mano a Mano”, os roteiristas brasileiros acumulam vinte anos de experiência com diferentes formas de fazer Salas e se adaptam ao seu processo de criação, transpondo-o à realidade da indústria audiovisual brasileira.

Então eu vi isso, achei legal, tem a ver com o meu temperamento, eu gosto de trabalhar com outras pessoas. Agora se tornou um conhecimento meio geral do mercado de que se trabalha em de Sala de Roteiristas, então os canais já esperam, você vende o projeto e o canal já pergunta: “Quem você está pensando para a sua Sala?”. (FRANÇA MENDES, 2017)

⁹⁰ Apesar do crescimento da produção e difusão de séries brasileiras, a transição entre a segunda e a terceira década das Salas de Roteiristas, década que está por vir, é marcada pela fragilidade dos editais de desenvolvimento, visto que, com a entrada do novo governo, houve a paralização das atividades da ANCINE por tempo indeterminado, e com isso a suspensão de todos os editais do FSA. O impacto desta suspensão para a indústria do audiovisual deverá ser avaliado mais adiante.

Disponível em: < <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/comunicado-ao-setor> >
Disponível em: < <https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2019/04/22/ancine-suspende-repasse-de-verbas-no-audiovisual.html> >. Acesso em: 13 jun. 2019.

⁹¹ Em abril de 2019, a revista americana “Variety” anuncia a compra do formato e a adaptação da série brasileira. Disponível em: < https://variety.com/2019/film/news/high-school-musical-kenny-ortega-netflix-1203184084/?fbclid=IwAR2q7kfY_8jOV0wKM0V-GrqBw2XndLYEZJnVvn0X88w68YJbJy41y7u56rw > Acesso em: 17 abr. 2019.

3. PROCESSO CRIATIVO EM SALA DE ROTEIRISTAS

Não existe solidão mais povoada do que a de um escritor. Porque ele está com os personagens todos. No caso do roteiro, isso não se aplica. Eu sempre gostei de escrever com mais alguém. E não é assim, eu pego uma parte e você pega outra e depois nós juntamos, eu quero sentar com você e olhar no seu olho. Por quê? Porque isso de saída tem uma vantagem, se eu propuser uma ideia ruim, se eu entro numa ideia que não é uma ideia boa, eu vou gastar muito tempo andando com ela. (AQUINO, 2017)

Neste capítulo, veremos que as Salas de Roteiristas no Brasil constituem-se de diferentes maneiras. Mas, em meio às diferenças, as principais etapas de escrita são preservadas. Organizo a apresentação dos processos criativos em subcapítulos que contemplam, cada um, uma etapa específica da escrita de séries de TV brasileiras, relatada pelos roteiristas entrevistados para esta pesquisa.

As etapas da escrita que me refiro são compostas por: (3.1) Pré-Sala, o que é desenvolvido antes da Sala de Roteiristas se iniciar; (3.2) o início da Sala de Roteiristas: criação das histórias, tramas e personagens. Nesta etapa também acontecem os (3.3) Métodos de criação particulares, evoluindo para o (3.4) desenvolvimento das escaletas dos episódios; (3.5) escrita dos roteiros, versões, revisões e redação final; (3.6) Pós-Sala, o que é feito quando a Sala de Roteiristas se encerra mas o trabalho do roteirista continua em outros setores, com leituras do roteiro, participação na produção, presença no ensaio, no set e na edição. Tais etapas, juntas, compõem a escrita do roteiro. Exponho, por fim, um resumo do processo (3.7), centrando-me especificamente em duas das séries brasileiras analisadas, que possuem quase duas décadas de diferença entre suas Salas: “Mano a Mano” em 2001 e “Sob Pressão” em 2019. No último subcapítulo (3.8), abordo a figura do *showrunner* brasileiro, que, enfim, conduz todo o processo criativo da obra.

A gente aqui no Brasil ainda está engatinhando na produção de séries. Então, muito provavelmente, você vai encontrar na sua pesquisa opiniões e métodos muito diferentes. A grande maioria dos roteiristas que eu conheço são muito encastelados, ficam muito lá na sua torre trabalhando. O que não é certo nem errado, mas é um método. Eu não sou essa pessoa, eu dou a cara, eu vou lá, eu discuto. (PARAIZO, 2018)

3.1 Pré-Sala

O trabalho em Sala de Roteiristas não parte “do zero”. Há um projeto de série desenvolvido que antecede o processo em Sala, mas, muitos aspectos deste conteúdo inicial mudarão ao receber a colaboração dos outros roteiristas. A questão principal que impulsiona este subcapítulo é: o que é feito antes que a Sala de Roteiristas se inicie? Em outras palavras, o que é preciso fazer para que a Sala de Roteiristas comece? O ponto de partida, “o zero”, é a demanda por uma série de TV, gerando assim uma encomenda, por parte do canal ou da produtora independente, para determinado roteirista desenvolver um projeto que contemple esta demanda. Geralmente as demandas emergem de uma tendência de audiência mapeada pelos próprios canais. Há, também, ideias de série que nascem de um roteirista, independente do canal e da demanda, e são levadas para produtoras para que estas apresentem para um canal. Há roteiristas que criam já dentro de um produtora independente que possui contato direto com canais. E, no caso da TV Globo, além da coprodução com produtoras independentes, há roteiristas que criam exclusivamente dentro da própria TV, contemplando demandas específicas da emissora. Há diretores ou produtores que criam uma ideia de série e contratam roteiristas para desenvolvê-la em projeto. Há séries que partem da adaptação de livros ou de filmes, neste caso os direitos de adaptação são antecipadamente adquiridos pelo canal ou pela empresa produtora independente que coproduzirá com o canal. Há séries que nascem em virtude de incentivo fiscal por meio de editais, como os Núcleos Criativos, contudo, para isso, o projeto de série já está minimamente desenvolvido conforme explicitado no capítulo anterior, para que possa integrar o Núcleo.

No Brasil, grande parte das vezes o roteirista deve, individualmente, criar, desenvolver o projeto e vendê-lo, enquanto vende à si mesmo. Diferente do mercado audiovisual norte-americano onde há a figura do Agente, já introduzida no capítulo 1, que estabelece contato entre roteirista e estúdio/produtores executivos. Fabio Danesi (2019) salienta que:

No Brasil não temos agente como nos Estados Unidos, o roteirista tem que ir lá bater na porta, não tem agente ajudando nesse trabalho, tem que ir lá convencer a pessoa a comprar, até vender, convencer 500 pessoas, coproduções, tem que ir vender em vários lugares diferentes... Enfim, você criou, você vendeu, você fez tudo.

Outro produto tradicional da indústria norte-americana é o *spec script*, ou somente *spec*, roteiro especulativo. Trata-se de um episódio de uma série que já tenha sido exibida, ou que esteja sendo exibida, escrito por um roteirista que deseja ingressar em Salas. Não é um roteiro oficial, já que ele é uma forma para que o trabalho deste roteirista seja avaliado, tal qual a sua capacidade de “imitar” o estilo de determinada série, desenvolver novas tramas e diálogos. O *spec* é muitas vezes o material que o agente irá apresentar aos executivos, como um cartão de visitas de seu cliente roteirista.

Nos Estados Unidos, como a cultura de série é muito antiga, tem um mercado grande de séries e as pessoas estudam, leem livros, se dedicam para se tornarem roteiristas. Lá, boa parte dos roteiristas começa fazendo *spec*, ou seja, imitando o jeito de escrever das outras pessoas. Evidentemente, eu sei, não tenho a fantasia que lá nos Estados Unidos eles conseguem imitar as pessoas perfeitamente, mas as pessoas devem em parte conseguir imitar, ou pelo menos ter na cabeça que elas tem que escrever naquele estilo para aquela série. E no Brasil ainda, não é uma crítica, é uma constatação, as pessoas ou não querem imitar porque acham que têm uma voz única e pessoal que tem que impor na série, ou elas não conseguem mesmo. (DANESI, 2019)

Para se tornar roteirista na segunda temporada de “*Mother*”, Danesi fez um roteiro especulativo da série e o enviou ao roteirista-chefe, Rodrigo Castilho:

Quando abriu um teste, eu assisti várias vezes o “*Mother*” [...] Eu nunca havia escrito personagem mulher direito. Uma série sobre mães? Eu não sabia nada, eu não tinha filhos, não tinha nada, naquela época eu achava que não ia saber nunca escrever para mães, mulheres de 30 anos com filhos, achei que era impossível. [...] Eu estudei, foi um trabalho, eu me dediquei muito para aquilo, fiquei assistindo, eu gostei muito da série, eu assisti a primeira temporada e achei sensacional. Não foi uma coisa desagradável para mim, foi uma coisa prazerosa, mas eu vi várias vezes os episódios e tentei imitar o estilo do Rodrigo. (Ibid.)

O teste que a produtora Mixer Films abriu aos roteiristas interessados em ingressar na equipe de “*Mother*” baseou-se na lógica do *spec*. O trabalho em Sala de Roteiristas, inclusive, está baseado na capacidade dos diferentes roteiristas da equipe de conferir uma unidade narrativa aos episódios – independente da redação final que o roteirista-chefe faz ao fim. “Você assiste as séries e você vê a unidade dos episódios, [...] Será que o roteirista-chefe fica reescrevendo todos os episódios? Eu imagino que ele tenha que reescrever parte dos episódios, mas não todos os episódios, senão o cara não ia fazer mais nada da vida” (DANESI, 2019). Anos depois da experiência do teste

de “Mothern”, a produtora Mixer retoma o formato de *spec* ao abrir um teste para novos roteiristas ingressarem na Sala da primeira temporada da série “O Negócio”, que já tinha Danesi, Raffanti e Silva trabalhando.

Ela (uma diretora da Mixer Films) abriu um teste para achar roteiristas para colaborar com a gente. Ela impôs isso. Mas se ela achasse pessoas que conseguissem imitar, achar alguém que soubesse, que conseguisse escrever um roteiro que a HBO não fosse derrubar depois e a gente ter que escrever de novo do zero, a gente queria. [...] Várias pessoas escreveram e a maioria dos roteiros que mandaram eram de pessoas que não conheciam a série. Talvez elas olharam um episódio, ou meio episódio. [...] Raramente os personagens eram escritos por pessoas que sabiam quem eles eram. O roteirista deve ter assistido um episódio, meio episódio, só para ter uma ideia do que era, e escreveram o roteiro. [...] Acabou que a gente não pôde chamar ninguém porque a HBO queria que continuasse só a gente escrevendo, mas a maioria das pessoas que mandou não tinha visto a série, daí é um problema. Eu acho que isso é cultural aqui, as pessoas não estão acostumadas com *spec*. (Ibid.)

O *spec* abre uma possibilidade do roteirista mostrar o seu potencial de escrita, sem necessariamente ter criado e vendido um projeto de série, sendo, antes de tudo, um roteirista capaz de escrever para uma série cuja autoria não é a sua. Até Gloria Perez (2008, p.436) concorda: “A essência do escritor é entrar na pele do outro”, lembrando que o início de sua carreira é marcado pela escrita de um *spec* de um episódio da minissérie “Malu Mulher”, fazendo com que Janete Clair – ao ler – a convidasse para trabalhar como sua colaboradora. Estes casos envolvendo *specs* ainda são raros no Brasil, a indústria audiovisual brasileira baseia-se em indicações e na iniciativa individual do roteirista que, por si só, busca se promover, bem como promover o seu projeto de série.

Eventos de apresentação de projetos de séries de TV passam a surgir, onde é possível que o roteirista se inscreva para participar de “rodadas de negócios” com *players* do mercado audiovisual e apresente à eles o seu projeto. Estes *players* são desde executivos de canais até representantes de grandes produtoras independentes. Os principais eventos do gênero são: “NETLABTV”⁹², “Série_lab Festival”⁹³, e,

⁹² NETLABTV: surgiu em 2013, com o objetivo de apoiar a cadeia do audiovisual, criadores, produtores, distribuidores, canais e programadoras, investindo no desenvolvimento de novas séries brasileiras na categoria de Ficção e Não-Ficção, que dialoguem com as grades de programação e demandas do mercado de TV Paga e de vídeo sob demanda (VOD) no país.

⁹³ Série_lab Festival: voltado exclusivamente para criadores brasileiros de séries de TV, surgiu em 2017 na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). O evento oferece mesas de discussões sobre os principais temas de debate da área na atualidade, estudo de casos de séries de sucesso, oficinas de criação, e, principalmente, as rodadas de negócio.

“Cine Pitching”⁹⁴, em São Paulo, “FRAPA”⁹⁵, em Porto Alegre, e “ROTA”⁹⁶, no Rio de Janeiro.. Tais eventos também oferecem concursos de roteiro, possibilitando que o roteirista inscreva seus projetos de série para que uma banca de roteiristas experientes, por vezes também produtores, os avaliem. Na prática, há uma trajetória logicamente mais árdua para que um roteirista brasileiro iniciante possa, efetivamente, ter oportunidade de trabalho no mercado audiovisual e integrar uma Sala de Roteiristas. Muitas vezes o roteirista não é iniciante, mas pode, ainda, não dispor de meios para que o seu projeto de série chegue à pessoa certa, ou, que possa ser convidado para desenvolver a série cuja a ideia inicial seja de outra pessoa e, assim, ganhar visibilidade no mercado. Outros trabalhos já realizados pelo roteirista também compõem o seu repertório. Como introduzi no capítulo anterior, o caso de Ângela Hirata Fabri ilustra esta dinâmica inicial da ascensão do roteirista com a venda do seu projeto de série e a formação de sua Sala de Roteiristas. Relembro que Fabri foi aluna de David França Mendes em um curso de séries de TV no Rio de Janeiro, na ocasião comentou sobre uma ideia de série infantil que estava desenvolvendo. Meses depois: “O canal (Gloob) pediu na Mixer uma série para criança, e o David lembrou que eu tinha falado isso. [...] Ele me perguntou em que pé estava esse meu projeto. Ele estava bem mais desenvolvido depois do estudo”. Fabri (2017) relata que a criação e o desenvolvimento inicial da série “Escola de Gênios” se deu de forma solitária:

Eu criei sozinha as personagens, claro que depois elas sofreram alguns ajustes (na Sala), mas a essência da história é a mesma de desde que eu criei. Eu funciono bem assim, as ideias não vem no horário comercial, vem na hora que for. Para esse ponto zero, inicial, eu trabalho muito bem sozinha [...] Quando eu enviei o projeto para o David, eu já tinha argumento, um pequeno arco do protagonista, o que ia acontecer com ele até o final; eu já tinha os outros personagens e a especialidade de cada um. Porque a série

⁹⁴ Cine Pitching: evento criado em 2017, com o objetivo de aproximar autores e realizadores com os distribuidores de cinema e os representantes de canais de TV em volta de projetos em fase inicial de desenvolvimento. Em sua terceira edição, o evento abre uma categoria para estudantes de audiovisual, e recém-formados na área, inscreverem seus projetos para cinema e TV.

⁹⁵ FRAPA: Festival de Roteiro Audiovisual de Porto Alegre, é o primeiro e maior evento inteiramente voltado ao roteiro de cinema e televisão na América Latina, surgiu em 2013, inspirado em festivais do gênero consagrados nos Estados Unidos e Europa. O festival ocorre anualmente durante quatro dias e possui em sua programação: rodada de negócios, mesas de debates, estudos de casos, *workshops*, *masterclass*, mostra competitiva de curtas metragens, e concurso de roteiros nas categorias “Piloto de Série de TV” e “Longa-Metragem”, ambos de ficção.

⁹⁶ ROTA: Festival de Roteiro Audiovisual, ocorre desde 2017, promove encontro de negócios entre criadores e produtoras, distribuidoras e programadoras de televisão. Sua proposta é ser um espaço de debate e encontro entre profissionais e estudantes, focando-se principalmente nos roteiristas iniciantes. Oferece concurso de roteiros de curtas-metragens, laboratório de projetos de série, e seminários com roteiristas de destaque.

“Escola de Gênios”, é muito específica. Eu também já tinha escrito um mini-arco de cada um e referência de cenário... Eu já tinha um material um pouco mais estruturada, mas a principal coisa que eu desenvolvi foi o arco do protagonista, e os outros arcos foram vindo depois. Mas eu comecei por aí. Foi isso que eu criei sozinha.

França Mendes (2017) também reflete sobre a criação inicial de um projeto e de sua característica individual:

Faz parte do meu trabalho de repente criar um projeto novo. Ou porque eu tive a ideia, eu crio e apresento, e eles (produtores e diretores artísticos) gostam e a gente vai tentar vender, ou, porque vem uma demanda: “Tem uma abertura no mercado para não sei o quê, ou tem um canal tal que está buscando alguma coisa”, então às vezes eu sento e escrevo para uma demanda, e eu gosto de fazer isso. [...] Às vezes crio da minha cabeça e isso ainda é, e eu prefiro que seja, mais individual, eu gosto que seja mais individual, até porque eu tenho o meu tempo. [...] Eu acho que a parte de criação inicial ainda tende a ser muito solitária e sempre vai ser. E é bom que seja. Eu não acho que dá para ser acima de dois para criar um projeto original. Aí, depois, para desenvolver, você junta quantas pessoas forem necessárias.

Partindo da gênese, a ideia inicial da série é demonstrada por meio de um Projeto de Série passível de registro autoral - como “argumento audiovisual” na Biblioteca Nacional, preferencialmente. França Mendes (2017) ressalta que:

Criar uma série não é simplesmente ter uma ideia. Você tem que ter desenvolvido e escrito coisas. Não é ter uma ideia que você soltou em uma mesa. Tem que ter desenvolvimento. Você não pode registrar na Biblioteca Nacional ou em lugar nenhum uma ideia simplesmente. Eu não posso chegar e registrar: “É uma história sobre uma *motogirl* lutando para salvar o filho”; isso não é nada. O que é alguma coisa está no desenvolvimento. Você tem que ter um argumento, perfil dos personagens, um argumento do piloto, você tem que ter desenvolvimento.

Portanto, este projeto de série indica: título da obra, formato, gênero, público alvo, além de apresentar a sinopse geral da série (aproximadamente uma página, ou menos), as sinopses dos episódios, o argumento - que é a sinopse geral mais detalhada, o perfil de personagens e suas interações - como eles se relacionam uns com os outros, e, seu arco (o arco do personagem é a sua evolução do início ao fim da série). França Mendes denomina esta dinâmica entre os personagens de “rede de conflitos”, importante já constar no projeto. O projeto desenvolvido evoluirá em uma Bíblia da Série, que passa a contar também com o roteiro do episódio piloto. Em

contrapartida, Doc Comparato (2017) defende que o projeto deve ser curto e objetivo, idealmente com menos de dez páginas, sem roteiro do piloto:

Neste desenvolvimento do argumento, no Brasil, são argumentos enormes, não sei quantas páginas, perfil do personagem, sinopse, enormes... Eles chamam de bíblia. É muito curioso que nos Estados Unidos e na Europa também, não se usa mais isso. São cinco folhas. Aliás, com cinco linhas já sabe se é bom ou se não é bom o produto. O *storyline* já indica a massa e consistência dramática e vê se dá ou se não dá conteúdo. Depois de um certo tempo, a experiência é tudo na vida. Nos Estados Unidos agora eles pedem uma folha, duas folhas, para ter uma noção. Aí eles te contratam para escrever a bíblia, que é um pouquinho maior que isso, também não pode passar de dez (páginas). Porque não se tem mais tempo a perder, o tempo dramático, quanto o virtual, quanto o real, estão cada vez mais curtos. Então essas poucas linhas são fundamentais.

Para França Mendes (2017), o roteiro do piloto é parte integrante da bíblia, e a Sala de Roteiristas só deve se iniciar tendo - como base - o episódio piloto escrito pelo criador do projeto da série. Este roteiro será um guia para a equipe de roteiristas compreender o ritmo, o tom, e a cara da série:

E eu acho que tem que ter o roteiro do episódio piloto. Você pode até vender um projeto sem ter isso ainda, isso acontece totalmente. Mas começar a equipe sem ter o roteiro do piloto eu acho ruim. [...] (Antes de ir para a Sala de Roteiristas) tem que ter uma pré-bíblia. Ou uma bíblia. Uma pré-bíblia pelo seguinte: a bíblia de verdade só existe depois que você já está trabalhando. O que a gente se habituou a chamar de bíblia é meio que um projeto. Eu acho que uma coisa fundamental que tem que ter é o roteiro do piloto. O roteiro do piloto tem que ser escrito por aquele que criou a série, eu acho que tem que ter o primeiro tratamento. O primeiro tratamento do piloto tem que estar escrito antes da equipe chegar, a equipe precisa ler esse piloto, e, ao ler esse piloto a equipe vai entender melhor a série. Se você tem só linhas muito gerais, até detalhes de outras coisas, faz falta. Eu acho muito mais importante ter um piloto escrito do que ter um arco de temporada super bem detalhado. [...] o roteiro do piloto passa o espírito mesmo, o ritmo, o tom, a cara da série.

Além do exposto por França Mendes, a roteirista Andréa Midori Simão (2018) acrescenta que a bíblia da série, denominada também Bíblia da Sala, é construída a partir da Bíblia de Venda:

Eu acho que tem um erro de você pegar a bíblia de venda, levar para Sala e falar: “Agora vamos tirar daqui uma série”. Eu tenho conseguido um mês antes de começar a Sala, só eu e a bíblia de venda. [...] Só que a bíblia é para venda, acontecem um milhão de coisas no meio do caminho entre a venda e a Sala. A bíblia feita

para venda não pensou se aquelas relações entre os personagens funcionam mesmo, se dá sinopse mesmo... Não teve uma bíblia de venda que eu vi, de acompanhar Sala, que ficou direitinho durante a Sala. Sempre tem mudança. Então eu acho que vale a pena pegar um, dois roteiristas, a bíblia de venda e trabalhar naquilo, exercitar que sinopses que funcionam ou não, se aquelas relações de personagens estão funcionando, se tem que fundir um personagem com outro, se tem que matar um personagem, que locações seriam importantes para a gente fazer essas histórias, tem um monte de coisas para se pensar antes da Sala começar. Eu acho que vale a pena ter um mês, três semanas, antes da Sala. [...] Duas pessoas dão conta disso. Uma dupla com uma mesa, para checar, mas tem que olhar com um olhar sincero essa bíblia, se vai funcionar para abrir história.

Neste momento a série já foi vendida, mas a bíblia de venda, que é o projeto apresentado ao canal e aprovado pelo mesmo, será retrabalhada e lapidada pelo criador da série para ser o material inicial que os roteiristas terão como base, a bíblia da sala. A distinção destes dois conteúdos do trabalho de criação do roteirista, a escrita para a venda, e posteriormente, o conteúdo desenvolvido e escrito “para a câmera”, Comparato (2017) reflete que:

Tem duas partes de ser um bom roteirista. A primeira parte é aquela que você escreve para o produtor, para a venda. Nesse caso, ele deve ser bom escritor, escrever bem. Deve defender o conflito que escolheu, qual caminho da construção dramática, quem vai viver esta história, no caso o personagem, onde e quando. Isso é super importante, o que ele está escrevendo não é para ser visto, é para ser lido. Esta é a primeira parte do roteiro. [...] A primeira parte, ele escreve a palavra intrínseca, no sentido de que se escreve uma palavra que alguém vai ler, ela está presa ali dentro [...] Depois você desenvolve a segunda parte do roteiro, que é para ser passada para o olho da câmera, que é completamente diferente, porque se utiliza a palavra explícita.

Ainda me atendo à bíblia de venda e ao material que é desenvolvido para que a Sala comece, uma importante variável é se há uma exigência específica, por parte do canal, de como o projeto de série deve ser apresentado. Ou seja, o formato da bíblia de venda é, muitas vezes, estipulado pelo canal. Outra variável parte da produtora independente que, com o acúmulo de experiência na venda e produção para TV, já pode possuir um formato padrão de apresentação de projetos, ou até já conhecer a abordagem certa com cada canal. Fabri (2017) reflete que:

O que é um projeto de uma série para um canal? São muitas variáveis, acho que um bom roteirista é sim ser super criativo, mas ao mesmo tempo tem que conseguir se adaptar às limitações, porque

tem limitações de orçamento, o canal é o dono do projeto e vai dizer que não gostou de algumas coisa... Não é uma livre criação.

Criar sob encomenda por si só já não é uma “livre criação”, no entanto o roteirista não deixa de ter liberdade criativa dentro do proposto. Este desafio, de certa forma limitador, pode também ser inspirador e combustível para o trabalho do roteirista. Simão explica a elaboração da bíblia da sala, a partir da bíblia de venda, deve ter:

o universo da série. Por exemplo: “É uma série infantil, mas que os temas são temas que a criança quase nunca pensa sobre, tipo, *seu amigo pode te trair um dia e tudo bem.*” [...] Tem também o tom, definir o tom, o tema, como essa série se diferencia das outras, e um resumo de cada personagem, a relação matricial entre eles, como eles se relacionam entre eles, e as principais locações que a gente vai usar, e o que é que acontece normalmente nessas principais locações. Se tiver bordão, a gente põe também, e algumas sinopses que possam surgir nesse primeiro contato dessas três semanas antes da Sala.

Este é o processo inicial particular de Simão, que é diferente do processo pré-sala de França Mendes e de Fabri.

No “Escola de Gênios”, o projeto que eu escrevi foi o mesmo enviado para o canal. A única coisa que a gente alterou é que o antagonista era menino e virou menina, fora isso, foi o mesmo argumento. Depois que a gente começou o processo de desenvolvimento da série, começamos a fazer sinopses, mas só eu e a Ludmila (Naves), foi um mês fazendo sinopses dos 26 episódios. E, só depois desse mês, com as sinopses aprovadas, que a gente entrou em Sala com o outros roteiristas para abrir as escaletas. (FABRI, 2017)

As sinopses dos episódios feitas por Fabri e Naves tiveram três parágrafos cada, e estas sinopses, depois de aprovadas pelo canal, foram o material oficial que guiou o início do trabalho em Sala. “A gente vai seguindo esse esquema para o canal não levar susto a cada vez que recebe um episódio” (Ibid.).

Cada roteirista trabalha esta criação inicial à sua maneira, à luz da demanda do canal e do perfil do projeto de série; não há uma regra. Marc Bechar (2018) criou a ideia inicial da série “Santo Forte”, e desenvolveu, sozinho, o roteiro piloto e uma pequena bíblia de venda: “Eu escrevia na madrugada os meus pilotos e fazia uma bíblia de venda de 6 a 10 páginas e pronto, era isso. E eu vendia”. Bechar relembra que o caso de sua outra série, “171 – Negócio de Família”, foi diferente pois ela foi vendida sem roteiro piloto, somente com uma pequena bíblia de 7 páginas:

Eu escrevi o piloto depois. De qualquer maneira, todos os pilotos, incluindo o “171”, que foi escrito bem no comecinho do processo (da Sala de Roteiristas), eu reescrevi quando chegamos lá no episódio oito. Entendemos a visão e entendemos o show, mas quando abriu a Sala e começamos a trabalhar, outras vozes surgiram, e chegamos no episódio 7, 8 e a gente já conhecia melhor os personagens, não só eu, todos os roteiristas conheciam muito melhor nosso universo e nossos personagens. Então eu voltei, olhei o episódio 1 e pra mim não era o melhor, então a gente reescrevia.

Mesmo reescrevendo o roteiro piloto depois que a Sala começou, ter uma primeira versão deste material antes que a Sala comece é fundamental para a equipe de roteiristas compreender o estilo e o processo de escrita que a série adotará. Muitos aspectos da bíblia que entram na Sala serão retrabalhados, não somente o episódio piloto. É desejável que a bíblia que entra na Sala seja reescrita com a presença dos outros roteiristas.

A particularidade das séries “Supermax” e “Carcereiros”, que foram criadas sob encomenda dentro da TV Globo, é que em ambas foi dispensado um maior detalhamento no projeto antes de chegar na Sala, inclusive, não havia roteiro piloto. Nestes casos não houve “venda”, já que o projeto, por ter sido encomendado, estava – de certa forma – vendido antes mesmo de ser desenvolvido. Aquino (2017) ressalta que, nesta etapa inicial da criação, deve-se considerar não somente uma temporada mas o potencial desdobramento da série em outras temporadas:

A gente já começa a pensar uma série, uma ideia inicial, mas a gente já antevê a possibilidade da segunda temporada, porque é assim que os americanos trabalham. Se você vai mostrar uma série para os americanos, por exemplo, eles querem ver duas, três temporadas, pelo menos a ideia no papel. Eu me lembro que o “Supermax” foi mostrado para os americanos, eles demonstraram interesse, mas eles queriam saber segunda e terceira temporada, e a gente não tinha pensado, só tinha pensado na primeira. [...] o que para nós é uma novidade, porque nós pensávamos ainda no velho modelo de televisão: é preciso ver o ibope, se vai resultar para a gente fazer uma segunda temporada. Essa cultura está mudando. Você já vem pensando numa segunda temporada. Também isso é uma novidade para nós, você é obrigado a pensar assim, você não pode matar o herói porque pode ser que ele precise voltar. Como diz o Bonassi: “Morreu o herói? Então na segunda temporada vamos falar da infância dele”.

Como mencionei no capítulo 2, a gênese da série “Supermax” parte de uma encomenda da TV Globo para José Alvarenga Jr., Aquino e Bonassi. O trio isola-se em uma fazenda, com uma proposta de “retiro criativo”, e lá criam uma sinopse, um

argumento geral da série, e as sinopses dos doze episódios da temporada. Aquino relata que: “Estava lá toda a ideia, a espinha dorsal nunca mudou. [...] Cada episódio a gente entendia que visitava um gênero [...] nós criamos essas sinopses mas deixamos elas abertas”. “Carcereiros” é também uma encomenda que a dupla Aquino e Bonassi recebeu, inspirada no livro homônimo de Dráuzio Varella. A partir dele, os dois roteiristas desenvolveram uma sinopse geral da série e uma sinopse de cada um dos doze sinopses. Em ambos os casos, o conteúdo desenvolvido antes da Sala, e com o qual o trabalho dos roteiristas se iniciou, contou com: sinopse geral da série, argumento e sinopse dos episódios de uma temporada. Aquino (2017) frisa que as sinopses que chegaram na Sala eram sinopses abertas, ou seja, pouco detalhadas, suscetíveis – e favoráveis – a mudanças em seu conteúdo, e conclui que: “É contraproducente se você reúne todo mundo sem um eixo. É mais interessante você colocar algo na mesa, nem que seja incompleto, ainda que vá mudar, mas você bote uma ideia inicial para a gente ter um ponto de partida”.

Também na TV Globo, a gênese da série “Sob Pressão” deriva de uma ideia que a Mini Kerti, diretora da Conspiração Filmes, teve de fazer uma série médica brasileira, do SUS. Esta ideia tornou-se um livro (“Sob Pressão – A Rotina de Guerra de um Médico Brasileiro”, ed. Foz, 2014) escrito pelo médico Marcio Maranhão, e: “Depois fizeram um filme homônimo, o filme foi criado por três roteiristas, aí criou-se uma série que não são os mesmos roteiristas, são outros três roteiristas, supervisionados pelo Jorge Furtado, que ele sim assina “uma série de...” (PARAIZO, 2018). A série já foi criada para ser exibida na programação da TV Globo, mesmo que antes ela tenha traçado um caminho entre literatura e cinema. Porém, até mesmo dentro de um único canal, cada série se desenvolve à sua própria maneira a partir da demanda gerada em virtude do gênero e do formato. “Sob Pressão”, por ser uma série médica ambientada em um hospital público no subúrbio carioca, contou com uma importante etapa de pesquisa antes da Sala começar:

A gente fez, antes de começar esses encontros (na Sala de Roteiristas), uma pesquisa bem profunda nos hospitais do Rio. A gente frequentou hospitais, a gente fez relatório sobre os hospitais, a gente fez resumo das histórias, a gente entendeu que temas queríamos falar antes de começar a escrever. Tem toda uma parte de pesquisa que demora um mês, um mês e meio, onde a gente toma as primeiras decisões da temporada. Tipo, qual é o nosso arco longo? Na primeira temporada tinha os dois protagonistas, os dois médicos lidando sob pressão com o sistema público de saúde [...] Eu não começo no chão, eu começo com base. (PARAIZO, 2018)

Este “a gente” na citação de Paraizo refere-se ao roteirista-pesquisador Rodrigo Fonseca, com quem realizou a etapa inicial do processo de criação da série: “Ele fez um trabalho extraordinário, que não é só um trabalho de assistência, é um trabalho de pesquisa e de criação também. É uma primeira etapa dessa criação e tem sido muito rico esse material.” (Ibid.). A pesquisa nos hospitais realizada por Fonseca, que é jornalista de formação, se desdobra na criação de “fichas de personagens” contendo as possíveis histórias vividas por cada um deles. Neste processo, Paraizo avalia que:

Ele (Fonseca) começou a ser muito técnico, muito jornalista, muito imparcial, muito preocupado com a informação. Eu comecei a brincar com ele: “Não conta pra ninguém, mas aqui na dramaturgia você pode mentir”. Porque jornalista é muito sério. Então ele começou a ter um pouco de liberdade para ampliar essas histórias, para romantizar essas histórias, porque para mim não faz diferença, eu não estou trabalhando com a história real, eu estou trabalhando com uma inspiração.

A pesquisa na fila do SUS gerou embriões de histórias, inspirou a criação inicial e forneceu material para que a Sala de Roteiristas pudesse abrir. Este método é muito particular e específico de “Sob Pressão”. A série “Supermax”, por outro lado, apostou na contribuição de roteiristas especializados em determinados gêneros para avançar com o material inicial criado por Aquino, Bonassi e Alvarenga Jr., que, segundo Aquino estava muito em aberto, esperando contribuições para avançar. O próximo passo de “Supermax”, então, foi montar a sua equipe de roteiristas:

Houve um momento em que a gente estava com a série desenhada, a sinopse geral da série e doze sinopses para os episódios [...] Nesse momento, a gente resolveu avançar um pouco mais antes de começar a escrita propriamente: a gente entendeu que queria brincar com gêneros. Gênero policial, terror, vamos brincar com ficção científica? Só que nem eu, nem o Bonassi, nem o Alvarenga, temos domínio desses gêneros. Eu, por exemplo, se posso falar que conheço alguma coisa de gênero, seria o gênero policial, por conta da minha experiência. O Bonassi idem. O Alvarenga tem outras experiências da comédia, mas também não é um diretor de gênero. E a gente então pensou: vamos trazer roteiristas que conheçam gêneros, foi maravilhoso isso pois nós tivemos a liberdade de montar uma equipe. (AQUINO, 2017)

Apresentei no capítulo anterior a extensa equipe que compôs a Sala de “Supermax”, nove roteiristas, onde cada um deles foi escolhido criteriosamente pelo trio criador: “Nós achamos que essa equipe era a melhor possível. [...] Eu queria caras

que pudessem dar uma contribuição de criação. Porque às vezes você encontra o roteirista e ele é um bom ‘desenvolvedor de roteiros’, mas ele não é necessariamente um criador” (Ibid.). Já a equipe de roteiristas de “Sob Pressão”, também mencionada no capítulo anterior, foi montada por Guel Arraes e supervisionada por Jorge Furtado. Paraizo foi um dos roteiristas convidados e tornou-se roteirista-chefe somente a partir da segunda temporada, tendo então a possibilidade de indicar novos roteiristas para a equipe.

Montar a equipe da Sala de Roteiristas é tarefa para o roteirista-chefe, mas também pode partir dos produtores, do diretor, e, claro, quando há, do *showrunner*. Para integrar uma Sala, o roteirista convidado colaborará com uma série da qual ele não criou, portanto, este convite lhe é dado na maioria das vezes por meio de indicação. Para ser convidado, o roteirista é conhecido de outros roteiristas, produtores, e diretores – que no Brasil têm grande peso⁹⁷.

França Mendes, ao montar a sua equipe de roteiristas para a série “A Garota da Moto” convidou dois ex-alunos seus do curso de roteiros de séries de TV na Darcy Ribeiro, conforme comentei também no capítulo anterior. Para ele, como roteirista-chefe e professor, este contato com os alunos desperta talentos e gera oportunidades de trabalho aos que desejam ingressar em Salas de Roteiristas. Mas quando França Mendes não conhece pessoalmente o roteirista:

Eu procuro ler coisas que a pessoa escreveu, vejo o currículo, vejo se conheço alguém que a pessoa trabalhou e pego uma referência. [...] Para mim eu prefiro alguém que eu li algumas coisas literárias dela, não roteiro, e gostei. E, claro, a pessoa tem um básico de roteiro mas não escreveu nenhum roteiro incrível, comparando com alguém que sabe toda a técnica do roteiro direitinho mas que eu nunca li nada de interessante. Se eu li três contos da pessoa, não é

⁹⁷ Este momento remonta ao início deste subcapítulo, onde reflito sobre a ascensão e auto-promoção do roteirista e de seu projeto de série. Uma discussão atual entre os membros da ABRA, Associação Brasileira de Autores Roteiristas, aborda o “círculo de recomendações” - rede de profissionais que se conhecem e trabalham entre si, migrando de série em série, tal qual uma “dança das cadeiras” como define Paraizo (2018) em entrevista. Algumas empresas produtoras independentes tendem a buscar novos meios para encontrar profissionais que se encontram “à margem do processo” mas que são bons roteiristas com pouca visibilidade no mercado. Para isso, é levantada a possibilidade de criar, no Brasil, um sistema como o norte-americano *Staffing Submission System*, um lugar onde *showrunners* postam as séries que estão com salas abertas. Eles podem falar um pouco sobre a série e apontar que tipo de roteirista estão buscando. Desta forma, roteiristas associados ao WGA, *Writers Guild of America*, podem acessar a série e enviar uma candidatura mediante um pequeno texto de apresentação. “Isso não substitui outros métodos de contratação, mas para quem está mais às margens do processo, ou até não tem contatos certos, pode encontrar uma ótima oportunidade”. Fonte: Lista de discussão dos associados mantida pela ABRA. Disponível em: < abra-associados@googlegroups.com >. Acesso em: 10 Jul. 2019.

nem cinema, é literatura mesmo, e eu vi um roteiro direitinho, eu sei que a pessoa vai dar conta. Ela é mais do que eu preciso. [...] E tenho que encontrar pessoalmente e sentir... Você vai ficar encerrado numa Sala meses com a pessoa, então tem que ter uma situação bem franca, eu vou aturar essa pessoa? Essa pessoa vai me aturar? (FRANÇA MENDES, 2017)

Na contramão da demanda por roteiristas especializados em determinado gênero, como foi um dos pré-requisitos de Aquino em “Supermax”, França Mendes diz que:

Quando eu monto minha equipe, eu procuro escolher pessoas que não sejam especializadas demais. Porque tudo bem que a pessoa seja um pouco melhor naquilo, mas que ela também dê conta do resto. Isso do ponto de vista de quem procura as pessoas. Por exemplo, eu sei na minha equipe quem é melhor de diálogo e quem é melhor de estrutura, mas nenhum deles é propriamente ruim de diálogo ou ruim de estrutura. Eu acho que alguém que seja muito fraco em um ponto é complicado. Isso quanto à técnica. Quanto à gênero, e falando de mercado, eu acho que o único lugar que você pode dizer que há uma especialização mesmo é o infantil.

Além de montar a equipe de “A Garota da Moto”, França Mendes ajudou a montar a equipe da série infantil “Escola de Gênios”, onde é supervisor de roteiro e, apesar de não participar da Sala, atua diretamente com Fabri que é a criadora e roteirista-chefe. Sobre a especialização em gêneros, Fabri (2017) reflete que:

Eu vou montar minha Sala de Roteiristas: eu tenho como opção algumas pessoas que já escreveram infantil, e, digamos que vem uma pessoa que nunca escreveu infantil e três pessoas que escreveram. A tendência é sempre você chamar o roteirista que tem a experiência mais próxima do que você precisa. [...] Eu, oficialmente só escrevi infantil. [...] Eu não acho justo rotular o roteirista. Se a pessoa está desenvolvendo uma série adulta provavelmente ela não vai me chamar porque eu tenho uma experiência mais em infantil, isso é natural. [...] Eu não acho justo rotular, mas acho natural você não querer arriscar em uma pessoa que você nunca leu nada do gênero que você está escrevendo.

Não somente o infantil, eu acrescentaria outro gênero: a comédia. Muitos profissionais dedicam suas carreiras exclusivamente à comédia. Há, inclusive, diferentes estilos dentro do gênero cômico, fazendo com que o roteirista que já tenha participado de Salas para comédia passe a transitar somente neste meio. Muitos roteiristas podem se considerar “rotulados”, ou até, estereotipados, pelo mercado audiovisual em determinado gênero. Quanto à isso, Paraizo (2018) diz que:

É menos uma questão de estereotipo e mais uma questão de perfil: aonde esse roteirista se sente mais confortável dentro das suas linhas? [...] Eu te confesso que eu me sinto muito mais à vontade escrevendo um drama. [...] Me chamaram para fazer uma comédia, eu fiz uma sinopse, e o *feedback* que eu tive dos produtores foi muito engraçada porque eles me disseram: “Lucas, é muito bom, mas tem muita história”, eu não entendi aquilo, o que ele quer que eu faça? Eu sou roteirista e te proponho uma história! Mas aí eu entendi que a comédia é menos da trama e mais da *gag*, e mais de um certo *stand up*, é mais uma situação cômica e menos uma trama. Eu, apesar de dar aula, apesar de ter visto muita comédia também, não tinha sacado. Aí você pega um cara que faz comédia dos tipo *blockbusters*, eles fazem isso de olhos fechados.

Escolher um roteirista que já trabalha em determinado gênero é “não arriscar”, escolher um roteirista bem recomendado é “não arriscar”, evitar riscos é conduta importante ao montar a equipe que seguirá unida por um longo processo de Sala. Bechar (2018) reflete sobre esta escolha dos roteiristas e de seus critérios, já que é ele que monta a sua equipe; mas, de certa forma, ele arrisca ao apostar em alguém que traga um material que ele julgue ser realmente autêntico:

Se você escolhe bem, você só se cerca com pessoas boas. Quando eu contrato roteiristas, e eu decido trabalhar com alguém, é só quando eu vejo uma coisa que eu não poderia fazer. Isso acontece com todas os principais roteiristas que eu trabalho, que eu diria que fazem parte da equipe que eu tenho conseguido formar, nos seriados. A gente quando recebe um material de alguém para participar da equipe, o roteiro pode ser excelente mas se a gente julga que poderíamos ter escrito, não. Agora o roteiro pode ser uma porcaria, mas tem uma cena aí, duas cenas aí, que “uau, como é que você consegue?”.

Outro importante fator a ser relevado no momento de montar a equipe é a diversidade, tanto de gêneros – aqui não me refiro mais aos dramaturgicos, quanto de cor e orientação sexual. Para Fabri (2017), a diversidade traz equilíbrio para a Sala:

É bom ter homossexual, é bom ter negro, que já passa por outra coisa, isso é rico para o roteiro. Eu acho que quanto mais equilibrada a Sala, melhores são os episódios. Cada um vai trazer o seu ponto de vista, não é todo mundo falando igual. É bom ter um equilíbrio. Eu acho que nós mulheres temos que indicar mulheres, isso é importante, o mercado precisa, é realmente muito importante. Também uma Sala só de mulher tem que equilibrar com homem, com gay... Isso tudo agrega, enriquece, deixa os personagens com mais camadas.

Nos casos da formação de equipe de roteiristas que exponho aqui, a maioria é feita pelo roteirista-chefe da Sala que é também o criador da série. Ele, ou ela, é

responsável por esta escolha de profissionais que trabalharão juntos. Ademais, o roteirista-chefe define junto ao canal, à coprodutora e aos produtores executivos, e diretores - em alguns casos -, o tamanho da Sala em número de profissionais, o perfil destes profissionais e o cronograma de trabalho. Estes três aspectos dependem diretamente do orçamento da série. França Mendes (2017) julga que cinco roteiristas é um número bom para uma Sala: “Mais que isso só se for uma comédia. Comédia, quanto mais gente melhor por causa das piadas. Agora, para uma série de menos episódios talvez pudesse ter até menos gente.” Já Danesi (2019), como expus anteriormente, considera três roteiristas o grupo ideal para se manter, considerando tempo, orçamento, demanda do canal e, claro, o método de trabalho que ele adota há anos com retornos positivos:

Eu percebi que é meio inviável você manter uma Sala de Roteiristas como nos Estados Unidos, grande, de 5, 6, 7, 8, 12 roteiristas. A gente chegou aqui nesse grupo de 3. Chegar com 5 pessoas, 6 pessoas, 7 pessoas, na Globo, sim, tem dinheiro para isso. Aqui (na Mixer Films), para ter muitas pessoas na Sala você tem que olhar o orçamento, vai ter que pagar pouco para cada um na Sala e vai ter que escrever tudo muito rápido porque eles vão gastar mais dinheiro com roteiristas, e, portanto, vão querer que entreguem os roteiros logo, e o tempo é fundamental.

Todos estes fatores são ponderados para a formação da Sala de Roteiristas. Mais do que ponderados, são fatores que definem propriamente as características da Sala. No Brasil, não se possui uma hierarquia estruturada tal qual nas Salas norte-americanas, no entanto, a posição do roteirista-chefe resta imprescindível. O roteirista assistente, denominado também “roteirista júnior” é outra posição que a maioria das Salas brasileiras possui. Geralmente o assistente é um roteirista iniciante e o seu salário é inferior ao do restante da equipe, e, por vezes, ele ainda não escreve nenhum episódio. Cada roteirista-chefe maneja à sua maneira as funções de sua equipe, o assistente pode ao fim do processo assinar episódios ou assumir maiores responsabilidades no desenvolvimento dos roteiros, como reescrever episódios junto ao roteirista-chefe na etapa da redação final ou no pós-sala.

Um bom assistente de Sala de Roteiristas não deveria chamar “assistente”, deveria chamar “coordenador”, porque coordena de fato. Ele está ali com ele todas as informações que a gente precisa, ele sabe qual é a próxima coisa que a gente tem que fazer, sabe o que a gente já fez, sabe onde estão os arquivos, é uma pessoa fundamental (FRANÇA MENDES, 2017).

Algumas Salas podem, ainda, não possuir roteirista assistente pois não julgam necessário ao processo quando o número de roteiristas é pequeno. Mas, com ou sem roteirista assistente, não existe uma Sala sem roteirista-chefe.

Toda sala de roteiro precisa de um roteirista-chefe, é muito difícil uma Sala sem um chefe. Chega uma hora que tem que decidir, porque os caminhos são muitos. É óbvio que é muito legal você experimentar todos os caminhos diferentes até chegar ao melhor deles. Se você está fazendo um longa-metragem, você tem um ano para escrever um roteiro de cem páginas, até dois anos, mas em uma série não é assim que funciona. Na série você tem uma semana para fazer uma sinopse do episódio e já definir a estrutura, fazer uma escaleta, já dar para o roteirista, o roteirista vai ter duas semanas para fazer uma versão de um roteiro de 50, 60 páginas, e uma semana para cada versão nova. É por isso que é muito importante essa figura, tanto do roteirista-chefe quando do roteirista, a figura responsável pelo episódio. [...] Ou você tem uma dupla super coesa de identificação criativa, ou mesmo de conflitos positivos, ou você tem um chefe, um responsável. É sempre importante definir quem tem a palavra final. [...] É por isso que tem que ter um roteirista-chefe, e não necessariamente precisa ser um, pode ser uma dupla. Um trio eu já acho difícil. Por que aí já vira um grupo. (CREMA, 2017)

A série da qual Jotagá Crema se refere é “3%”, onde quem exerceu a função de roteirista-chefe foi Pedro Aguilera. Na citação acima, Crema reflete sobre o tempo de escrita de uma série aliado ao trabalho colaborativo em Sala. A Sala de Roteiristas é importante para agilizar o processo de escrita, mas a sua eficácia depende da boa coordenação deste processo pelo roteirista-chefe. Simão (2018), diante de vasta experiência nesta posição, reflete que o roteirista-chefe deve ser organizado, criativo, saber ouvir e saber impor limites:

Atualmente eu tenho 26 histórias na minha cabeça, cada uma em uma fase, eu uso muitas tabelas para me organizar e organizar o meu *feedback* que eu dou para os roteiristas. O roteirista-chefe precisa ter organização, precisa ter criatividade, porque no fundo tem muita coisa do seu *input* na história dos outros, que são *inputs* criativos. Não adianta você falar: “Não está bom”, tem que ser: “Não está bom, que tal tentar trocar isso por aquilo? Que tal essa piada no lugar daquela?”. [...] Eu acho também que o roteirista-chefe tem que saber ouvir, porque em nada adianta você ir com uma história fechada na cabeça para a mesa de roteiro, aí você não vai aproveitar de nada da reunião daquelas pessoas ali. [...] Então, tem que saber ouvir, e também o oposto de saber ouvir é ter que estabelecer metas e dizer: “sim” e “não”, porque senão a Sala não vai para frente. “Agora a gente parou de pensar nessa ideia, não vamos pensar mais nisso. Fechou nisso, beleza, gente? Pronto.”

França Mendes (2017) acrescenta o “peso da responsabilidade” para o roteirista nesta posição, diante da Sala e diante da série como um todo:

O roteirista-chefe tem que ter noção da sua responsabilidade, ter noção que os maiores pepinos são dele. Se vem uma crise grande, por exemplo, o canal derrubou alguma coisa, o roteirista-chefe é quem tem que assumir aquela crise, ele não vai repassar para alguém uma crise grave. Ele pode repassar pedindo para mudar algum ponto específico do roteiro, ele pode dar para a pessoa que escreveu o roteiro resolver aquela questão que envolve o episódio. Mas uma crise grave é o roteirista-chefe que lida. A partir de um certo momento, eu estou sozinho com os roteiros e com a redação final.

O roteirista-chefe concebeu a série, desenvolveu o projeto, montou a sua equipe de roteiro e irá, a partir deste ponto, conduzir a Sala de Roteiristas seguindo o seu método de trabalho. Ele deve também lidar com o canal, que tem forte influência no conteúdo e no processo criativo dos roteiros. Simão (2018) explica como se deu esta relação com diferentes canais em diferentes séries:

Tem as Salas com uma presença forte do canal. Porque o canal é um peso grande na sala de roteiro. Discovery Kids é um canal assim, todos os canais da Discovery, eu já participei também de muitas produções de não-ficção na Discovery Channel, e eles pegam muito pesado. Ficam muito em cima, letra por letra, palavra por palavra, tudo tem que passar por um “filtro Discovery”, tudo tem que ser cientificamente provado, se é com criança, pedagogicamente certo, politicamente certo. Mas é um chip que eu já instalei em mim e para mim é fácil trabalhar com eles. Tem canal que pesa a mão e tem canal que deixa rolar solto. “Osvaldo” rolou solto com o Cartoon (Network), a gente fez o que a gente quis. Nickelodeon ficava vendo, mas bem de leve, as coisas que a gente fazia no “Papaya Bull”. O canal então é um fator que muda bastante a Sala. No “3%”, a Netflix é bem mão firme, mas eles entendem muito do que estão falando. Eu nunca vi uma consultoria do canal assim tão boa como a do Netflix. Normalmente a gente tem medo quando o canal vai ver as nossas coisas, mas eu esperava ansiosamente, porque para mim era um show elas falando da série. Tem muito canal que não tem uma parte de dramaturgia estruturada dentro e o feedback é diferente. (SIMÃO, 2018)

Outros dois fatores relevantes, ainda não mencionados neste subcapítulo, que compõem as características da Sala de Roteiristas é o ambiente – a Sala enquanto espaço físico, e a duração do trabalho realizado neste espaço. Em todas as entrevistas que realizei e nas Salas que visitei, uma unanimidade é um quadro na parede para que os roteiristas possam escrever e visualizar o seu processo criativo. Este quadro pode ser branco para escrever de caneta, pode ser uma lousa onde se escreve com giz, pode

ser um quadro de cortiça onde se penduram papéis, ou pode ser um painel grande de papel com folhas destacáveis.

Em uma Sala de Roteiristas, quando se está criando coletivamente, é crucial que todo mundo esteja antenado e ligado de onde você está na história, onde você quer chegar, e que todo mundo veja e esteja no mesmo passo. Então, uma coisa que é muito importante, que eu aprendi nesses anos todos de Sala de Roteiristas, é: ter uma lousa. A lousa é uma ferramenta muito importante, mais importante do que uma tela, do que um computador. O computador distrai muito, é fácil ficar entrando em rede social, tem luz... Então lousa é ótimo, muito mais vantajoso. (CREMA, 2018)

O fundamental é no mínimo ter uma lousa/quadro (não importa o material), uma iluminação adequada na Sala e uma mesa preferivelmente redonda ou oval onde a equipe se reunirá. Alguns roteiristas trabalham também com uma tela grande plugada em um computador. Sobre o espaço físico, França Mendes (2017) diz que:

Eu acho que a gente poderia ter Salas fisicamente um pouco maiores, porque na verdade isso é uma coisa muito improvisada no Brasil ainda. Fundamental é ter um quadro na parede, malditos *pilots* que funcionem, porque sempre param de funcionar em algum momento, e, café por perto.

Ele ressalta também que é preferível não ter computadores em Sala, tendo somente o roteirista assistente com o *notebook* aberto. A internet pode dispersar a equipe, telas abertas podem desviar o foco de atenção. As Salas de Roteiristas que estive na produtora Mixer Films em São Paulo têm, basicamente: uma mesa grande, cadeiras, um quadro branco e um telefone. A maioria das Salas nos Estados Unidos, além destes objetos, tem também sofá e um ambiente para comer. Bechar (2018) descreve uma Sala norte-americana:

É a melhor comida da produção, é a melhor sala da produção, onde está o melhor sofá, realmente o melhor *catering* é o da Sala. Eles (os norte-americanos) reconhecem que aquilo é produção e quando os roteiristas estão lá trabalhando 12 horas por dia, naquela sala, beneficia mais colocar comida para incentivar, e para eles não fugirem uma hora e meia por dia para comer.

Algumas das Salas na Casa dos Roteiristas da TV Globo, no Rio de Janeiro, são mais amplas e possuem projetor na parede, todas têm lousa e telefone, algumas também têm cafeteira, frigobar, televisão e sofá. Aquino (2017), que trabalha em uma dessas Salas, comenta sobre a importância do espaço físico para o trabalho dos roteiristas:

Ajuda muito na concentração. O ambiente tem efeito naquilo que está sendo feito. [...] Quando você está isolado numa sala de criação, você sai fora do mundo. [...] Eles nos ofereceram aqui todas as condições de trabalho, tudo o que você precisar. Eu tenho uma equipe aqui (na Casa dos Roteiristas) que qualquer coisa que eu precisar, eu pego o telefone e peço. Isso me permite que eu me dedique ao projeto *full time*, toda a minha atenção está voltada para o seu processo de criação. A tendência é que o trabalho renda, porque você tem um nível de concentração muito grande dentro disso.

A Casa dos Roteiristas é uma exceção e contou com grande investimento da emissora, visando um ambiente “ideal” para fomentar bons trabalhos, intercâmbio entre as Salas e entre os roteiristas de diferentes séries. Na área comum da Casa, há um amplo jardim com bancos de madeira, deck, e uma mesa de sinuca. Em todos os outros casos, a maioria das Salas não é dentro do canal, nem na casa de um dos roteiristas, já que não se trata de *home office*. Elas estão dentro das produtoras independentes que coproduzem as séries. Estas empresas são responsáveis por oferecer a Sala e proporcionar um adequado ambiente de trabalho, oferecendo também a estrutura externa à Sala, alguns lugares têm cozinha e área de café.

No que concerne à duração da Sala, o tempo em que os roteiristas trabalham juntos é relativo ao tamanho da série, ao número de episódios, ao número de roteiristas envolvidos no processo, e, sobretudo ao orçamento. É a produtora independente que sedia a Sala, junto ao canal, que definem este tempo. Simão (2018) crê que a duração da Sala é definida mais pelo orçamento do que pelo cronograma proposto pelo canal. França Mendes (2017) relata que o período em Sala também se alterna com um período de trabalho individual realizado em casa, mas este momento individual ainda é considerado parte do processo da Sala de Roteiristas:

Eu acho sempre que deveria ter mais tempo, mas a gente tem trabalhado com cinco meses em uma temporada. [...] Sala de “Escola de Gênios” a gente conta com um número de dias seguidos para a escaleta, aí quando fecha a escaleta os roteiristas vão para casa para fazer o roteiro, então tem um tempo em casa, depois volta para ler os roteiros, aí uma revisão desses roteiros super rápida, de um, dois dias, aí volta para a escaleta (em Sala). Então eu diria que em um mês a gente teria mais ou menos metade do tempo junto e metade do tempo em casa. O momento sozinho é o momento de escrever o roteiro em si.

Já Simão (2018) relata que:

Eu fiz 26 episódios de 30 minutos em quatro meses, em Sala de Roteiristas, na série “Patati Patatá”. Sendo ela a segunda temporada, porque se for a primeira pode pôr um mês a mais. É pouco tempo, é uma loucura. [...] A primeira temporada de “Papaya Bull” foram cinco meses, são 26 episódios de 11 minutos. A Sala da terceira temporada de “3%” foram cinco meses para oito episódios, foi longa a Sala, mas foi meio período [...] a não ser quando chegava o roteiro para você, aí eu escrevia o dia inteiro.

Na média, as Salas que Simão participou tiveram duração de 4 a 6 meses para uma temporada. Em “3%” ela não foi roteirista-chefe, então trabalhou dentro do proposto por Aguilera e pela demanda particular da produção da série. No entanto, quando ela é a roteirista-chefe, o trabalho em Sala não se dá em meio período: “Eu falo que são oito horas de trabalho por dia, 4 de manhã e 4 de tarde. [...] De manhã você vai fazer uma coisa e me entregar meio dia, depois você vai me entregar às quatro” (Ibid.). O caso da Sala de “Parque Patati Patatá”, na qual Simão foi roteirista-chefe, foram mais de 700 páginas de roteiro em quatro meses, período integral. Então, a proposta de trabalhar em Sala de Roteiristas vem também de uma necessidade de cumprir prazos e (muitas) páginas.

Apresentei neste subcapítulo o processo que antecede a Sala de Roteiristas, que não poderia ser deixado para trás já que é a partir deste momento pré-sala que a Sala poderá acontecer. Este início do processo conta com: 1. Concepção da ideia da série; 2. Desenvolvimento da ideia em um projeto, bíblia de venda, bíblia da série (ou da Sala); 3. Montar a equipe de roteiristas, ter o espaço físico da Sala e definir o cronograma de trabalho - prazo para a entrega dos roteiros.

3.2 – Criação das ideias, personagens, histórias e sinopses

Qual é o meu papel? Qual é o meu trabalho? Qual é a minha profissão? Minha profissão é ter ideias. Eu não posso ficar apavorado porque surge a necessidade de ter novas ideias, isso é o meu trabalho. (FRANÇA MENDES, 2017)

No livro “The Art of Dramatic Writing” de Lajos Egri (1946), há um trecho citado e livremente traduzido por Jotagá Crema (2017)⁹⁸ onde a base de uma história, a premissa, é comparada com a fundação de uma casa. Uma metáfora esclarecedora.

⁹⁸ Informação fornecida por Jotagá Crema durante o Encontro Nudrama, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 29 de Maio de 2017.

A premissa é uma mini sinopse de uma peça dramática que pode ser comparada à fundação de uma casa, ela sustenta uma história bem construída, não deve ser artística ou original, mas deve ser clara e direta e estabelecer o núcleo da questão dramática e o que manifesta o seu movimento em direção à realização. Ela deve estabelecer a fundação que sustenta os aspectos mais visíveis de uma história, seus personagens e eventos, assim como uma fundação de uma casa sustenta os aspectos mais visíveis de uma casa, suas paredes, telhado, janelas... (EGRI in CREMA, 2017)

Quando bem construídos, de forma sólida, os alicerces que sustentam a casa - ou a história - são fundamentais para erguer solidamente a obra. A estrutura de base não somente é fundamental para erguê-la, mas também é essencial para amparar e equilibrar esta casa, e, com a obra concluída, mantê-la, prolongá-la, e melhor conservá-la. O roteirista-chefe define o caminho inicial para a construção dos alicerces da história, a já mencionada bíblia da Sala que passará por mudanças logo nas primeiras reuniões com toda equipe de roteiristas. *Mãos à obra*.

Na Sala de Roteiristas, Andrea Midori Simão parte dos personagens, aprofundando-os e entendendo-os melhor para ter novas ideias de histórias, criar novas sinopses de episódios e lapidar as sinopses já existentes:

Normalmente eu começo vendo personagens, eu pego e separo uma dupla ou uma trinca de personagens para a gente mergulhar fundo neles. Eu falo: “Vamos mergulhar nesses dois hoje? Entender eles muito bem?”. Conforme vamos entendendo os personagens muito bem, vão saindo ideias de sinopses aqui e ali, ideias que podem virar sinopses aqui e ali, então é bom para os roteiristas entenderem esses personagens profundamente e de cara já aparecem ideias. Essas primeiras semanas eu faço um mergulho vertical nos personagens e nas ligações entre eles. Depois que eu esgoto os personagens eu falo: “Vamos lá fazer esse personagem A com o B, como será que eles se relacionam?”, surgem várias coisinhas que depois a gente usa para fazer as sinopses. [...] E às vezes até as ideias desses primeiros dias vão para a bíblia oficial da sala, alguém tem ideia de um bordão ou de uma relação específica, que eu não tive nas três semanas anteriores, e que é legal, então isso entra para todo mundo. (SIMÃO, 2018)

Partindo também dos personagens, Marc Bechar inicia o trabalho em Sala de maneira similar, ele propõe realizar uma ficha com os personagens mais centrais da série, mesmo que estas informações não apareçam na história - elas são as bases das ideias. Para os personagens secundários os roteiristas fazem uma ficha reduzida. Para Bechar (2018), o ponto de partida do processo criativo de uma Sala de Roteiristas é

sempre o personagem, já que, ao conhecê-los bem, as suas características podem gerar histórias:

Eu, se o programa permite, passo o tempo que precisar para fazer o que eu chamo de “ficha do personagem”, é uma espécie de uma ficha de inscrição para um hospital psiquiátrico combinado com uma entrevista de emprego. Não só eu, a Sala inteira faz. Alguém faz a primeira leva de personagens, mas uma vez que você faz a primeira leva, você leva o que escreveu pra Sala e todo mundo fica em cima. Isso é um documento que fica com 10 a 15 páginas para cada personagem, e isso pra mim serve. Na ficha está falando de astrologia, de quem era o melhor amigo de infância... [...] Ao meu ver, essa é quase uma autorização para escrever personagem [...] Porque quando você começa a entender melhor quem é o primo, criamos um primo que é um esquizofrênico que vive sendo internado, e isso já pode gerar mil histórias, e as coisas começam a sair dessa vida que a gente criou para a pessoa.

David França Mendes (2017) se opõe à este método e questiona o aprofundamento dos personagens, que ele denomina “mito do perfil do personagem”:

É um mito que você precisa saber o passado do personagem, todos os mil detalhes, a mãe do personagem, o cachorro do personagem... Isso é um mito, uma bobagem. Eu quase apanho quando falo isso, mas é bobagem. Não é que não precisa fazer nada, precisa fazer alguma coisa, mas não é essa vasta biografia do personagem, isso não serve para nada. Perguntaram para um roteirista importante, acho que foi o David Mamet: “Mas você não tem que saber como era o seu personagem aos oito anos?”, ele diz: “Não. O meu personagem nunca teve oito anos”, e é isso, o personagem nunca teve oito anos.

França Mendes (2017) fala sobre listar ideias neste início do processo em Sala, ou, quando surge algum impasse criativo na história:

Eu tenho truques, mas o que eu mais gosto é o de listar alternativas. Listar sem autocrítica. A gente tem que inventar como é que o cara vai conhecer a garota. “É numa festa?”; “Ah, festa é o cúmulo dos clichês, vamos listar outras opções”; “É no *Tinder*?”; “É na fila do banco?”; “É no *Uber pool*?”. E sair listando... Uma hora a gente começa a gostar de alguma. Isso é o que eu mais uso, uso sozinho e uso sem grupo. Usar sem filtro. Empacou, começa a jogar ideias.

Na Sala de Roteiristas da segunda temporada de “A Garota da Moto” a equipe já estava familiarizada com os personagens e com a escrita dos roteiros da série. Com isso, França Mendes propõe um novo processo criativo inicial: convidar os atores para participar da Sala e conversar com os roteiristas sobre seus personagens. Esta oportunidade visou colaborar com a construção de novas situações a partir destes

personagens. Lembrando que não se trata da construção do perfil dos personagens, pois isso já havia sido feito na primeira temporada.

Eu convidei quase todo mundo do elenco para dar uma passada pelo menos uma vez (na Sala). [...] O que a gente fez foi uma espécie de entrevista, a gente ouvia os atores sobre os personagens: “O que você acha da Joana, quem é a Joana, o que a Joana nunca faria?”; “Em quem o Bactéria confia? Em quem ele não confia de jeito nenhum? Para quem ele contaria um segredo?”. Tudo isso para os atores, porque isso ajudou a gente a ter várias ideias. Foi bom porque tinham roteiristas novos na equipe, que não tinham feito a primeira temporada, e eu acho que é uma riqueza pois os atores tem uma relação com o personagem muito interessante. Não quer dizer que os atores estejam certos sempre, mas é legal ouvir. Eu fiz isso com vários atores do elenco principal. (FRANÇA MENDES, 2017)

Portanto, neste caso, a participação do ator e sua vivência no personagem desperta nos roteiristas novas ideias para a segunda temporada. Em séries como “O Negócio”, “Rio Heroes”, e, antes, em “Mother”, Camila Raffanti (2019), que é roteirista e atriz, comenta sobre a criação dos personagens e da importância do ator enquanto colaborador que ajuda a moldar o personagem que interpreta. Mas, ela frisa que isso deve ser considerado a partir do processo de escrita do roteiro e que não cabe improvisos dos atores, pelo contrário, eles devem seguir e respeitar o texto, e, somente a partir disso, dar corpo ao personagem:

Esse trabalho da busca das motivações é o mais difícil de fazer, encontrar coerência emocional nos personagens. É aí também que entra um pouco mais de rigor do texto, que é uma coisa que os atores tem que entender. Porque às vezes são essas sutilezas onde toda a lógica emocional do personagem está apoiada, ela pode estar apoiada num jeito específico de falar que vai passar exatamente o que a gente está querendo para poder desdobrar em outras coisas.

No que concerne ainda à construção dos personagens enquanto processo criativo inicial em uma Sala, Simão (2018) – desta vez não estando na posição de roteirista-chefe - relata como se deu o começo da Sala da terceira temporada de “3%”:

Eram cinco roteiristas e o Aguilera (roteirista-chefe): Eu, Marcelo (Montenego), Carol (Rodrigues), Ivan (Nakamura), Dennis (Nielsen). A gente criou as sinopses juntos em Sala, cada episódio era para um personagem, tem essa característica do “3%” que é muito forte. Na verdade, antes disso a gente discutiu os personagens tudo de novo, passamos um tempo fazendo isso juntos, depois criamos cada sinopse para cada personagem e, depois disso, cada roteirista escolheu um personagem e o Aguilera dava para a pessoa desenvolver.

Crema (2017), que foi roteirista da primeira temporada de “3%” e diretor nas temporadas seguintes, reforça que:

“3%” tem um universo de personagens, ele não tem um personagem único mesmo. [...] E, um segundo processo (em Sala de Roteiristas), na hora de desenvolver personagens complexos, eu gosto de pensar de uma maneira muito binária. Duas coisas: o que o personagem quer *versus* o que o personagem precisa, *Want versus Need*. O *querer* tem a ver com o desejo do personagem na história. E o *precisar* tem a ver com a consciência, com a razão. [...] a gente evoluiu e passou a fazer personagens que *querem* alguma coisa, mas pensar no que eles *precisam* é pensar na psicologia deles, que é um nível mais profundo de dramaturgia. [...] Eu sei que, quando você constrói personagens que têm vida e que são complexos na relação entre os outros personagens, criam-se esses choques, esses conflitos e esses comportamentos dos personagens que, para mim, são inomináveis de tão complexos que são, e tão verdadeiros.

Estes “choques” e “conflitos” que emergem da criação dos personagens é matéria-prima para as ideias e, posteriormente, para as tramas. O querer vs. precisar⁹⁹ é uma das maneiras de trabalhar o perfil dos personagens e suas motivações, conferindo complexidade. Além disso, é uma forma de compreender a curva (do arco) do personagem. Para ilustrar esta maneira de desenvolver personagens complexos, dentro do contexto da trama central da primeira temporada de “3%”, Crema (2017) apresenta como exemplo dois personagens, Joana e Marco. Relembro que a trama central da temporada é o processo seletivo onde somente 3% dos participantes poderão passar do (pobre) Continente para o (rico) Maralto:

Personagem: Joana

O que ela quer? Passar no Processo para sobreviver pois ela está sendo procurada e caçada no continente.

O que ela precisa? Ela precisa aprender a viver em sociedade e ter uma missão de vida.

Curva da Joana: Ela começa totalmente indiferente ao Processo, só está no Processo porque está fugindo de ser caçada pelo criminoso que ela matou o filho sem querer, e, de repente, ela começa a ver que pode ser aceita no Processo. Em uma conversa com Ezequiel (líder do Processo), ele a convence de que é possível ter uma vida além de uma vida de sobreviver, uma vida de viver, ela vai viver. Neste momento ela começa a querer viver e não somente sobreviver. Então ela muda.

⁹⁹ CATTRYSSSE, Patrick. The protagonist’s dramatic goals, wants and needs. **Journal of Screenwriting**. London, v.1, n.1, p. 89-97, January, 2010.

Personagem: Marco

O que ele quer? Passar no Processo mostrando a força da sua família privilegiada.

O que ele precisa? Superar o seu egocentrismo autoritário.

Curva do Marco: Ele é um personagem trágico, ele tem um *precisar* mas não atinge isso. E se você não atinge o *precisar*, o que acontece? É destruído. No caso do Marco, ele não conseguiu superar o egocentrismo e nem os privilégios dele, e é destruído.

Crema conta que: “Tudo isso a gente foi construindo, criando essas dicotomias, pensando no *querer* e no *precisar* do personagem, na psicologia dele”. Na primeira temporada de “3%”, em específico, Pedro Aguilera (2018)¹⁰⁰ resume o início da Sala: “A gente costuma fazer Sala só de tarde e a gente vai conversando sobre tudo da história, desde a primeira temporada, a partir da bíblia, conversando tudo sobre arcos de personagem, quem são os personagens...” Em seguida, ele resume o desdobramento da Sala: “Na segunda temporada o mesmo processo, muita conversa, faz uma bíbliazinha da temporada, vai desenvolvendo personagens novos, faz os arcos, eventualmente faz os argumentos”. Aguilera explica também a tabela dos personagens - pequeno documento criado no início do processo criativo na Sala da primeira temporada, indicando potenciais histórias para quatro temporadas:

Na primeira temporada a gente já havia pensado na segunda (temporada), a gente já tinha ideias e desejos antes mesmo de filmar a primeira. Também, a Netflix tinha comentado se dava para a gente (os roteiristas) fazer um pequeno documento, e a gente fez uma coisa bem simples: uma tabela que previa histórias para todos os personagens por quatro temporadas. Então, tínhamos isso em mãos, usamos algumas coisas, outras coisas a gente passou por cima, melhorou, pegou uma história que a gente tinha pensado para um personagem e botou para o outro... [...] Mas a gente tinha sempre vontade de expandir (as histórias), não repetir o processo, ficar com os protagonistas, e, fomos quebrando a cabeça mesmo depois de ter feito a primeira (temporada). Mas, também, entre ter feito a primeira temporada e lançar essa primeira, teve um bom tempo e a gente ficou quebrando a cabeça e mudando as coisas para a segunda temporada. [...] Começamos a sala de roteiro da segunda temporada sabendo que a gente queria expandir o universo mas sem nem saber esse mote principal da temporada, que é: “vai ter o Processo ou não.”

¹⁰⁰ Informação fornecida por Pedro Aguilera durante o Encontro Nudrama “3%”, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2018.

Além da diferença entre o início das Salas de Roteiristas de diferentes séries, há diferenças entre as Salas de uma mesma série. Isso pode ocorrer quando as temporadas mudam. No geral, Simão (2018) diz que: “É até injusto comparar uma (Sala da) primeira temporada com uma terceira temporada, porque a primeira tem todo o problema de criar personagem, entender o que é, demora muito mais”. Em “Escola de Gênios” a Sala da primeira e da segunda temporada contou com a mesma equipe de roteiristas. Porém, ocorreu uma mudança na equipe na Sala da terceira temporada, o que incluiu a saída da roteirista-chefe Ludmila Naves - foi quando a criadora da série, Ângela Fabri, assume esta posição. Sobre a chegada de novos roteiristas na equipe, Fabri (2017) relata que: “Antes, as temporadas fluíram bem porque a gente estava junto desde o início, agora é uma galera que precisa ler os roteiros, assistir os episódios que já foram gravados, tudo para sentir voz de personagem...”. Se há uma facilidade em iniciar a Sala da segunda temporada já tendo os personagens desenvolvidos na primeira temporada, a mudança total ou parcial da equipe de roteiristas pode ser um novo desafio que se contrapõe com a “facilidade” de já ter passado pela criação inicial da série em Sala.

A série “Mano a Mano” seguiu piamente, ao menos em Sala, o modelo norte-americano de escrever séries cômicas de TV. Como mostrei no capítulo anterior, a Sala era composta por 12 roteiristas, onde o roteirista-chefe inicialmente foi Claudio Yosida, e depois passou a ser Ricardo Tiezzi. O norte-americano Mike (Michael Ajakwe Jr) acompanhava o processo e detinha a palavra final, mas sua função era mais “ensinar” como fazer uma Sala de Roteiristas do que “liderar” esta Sala. Mike era um mentor, por não falar português e nem estar familiarizado com a cultura brasileira, ele supervisionava o processo, mas a liderança da obra permaneceu nas mãos dos dois roteiristas-chefe brasileiros. Danesi (2019) explica como se deu inicialmente o processo criativo da série, que também partiu dos personagens:

A gente fazia todo o esquema de Sala, era sitcom, e funcionava assim: a gente pensava em ideias de histórias para cada um dos personagens principais da série e mandava para o Mike, o americano, daí ele escolhia. Quando ele não estava, era o Claudio (Yosida) que decidia e que escolhia as histórias. Tinha que mandar as ideias em três linhas [...] você não precisava dar muitos detalhes, eram três linhas, começo, meio e fim, tinha só a premissa, uma possibilidade de como aquilo pode acarretar um complicador, de ter um complicador daquela premissa, e, um ideia de resolução.

Para ilustrar a etapa de criar histórias, Danesi (2019) dá o seguinte exemplo:

Uma ideia em até três linhas: Fulano perde o amuleto da sorte e ele acha que foi o irmão dele que roubou, eles brigam por causa disso e ele acha em tal lugar o amuleto. No final eles fazem as pazes.

Premissa: Fulano perde o amuleto.

Complicador: Acha que o irmão roubou, eles brigam.

Resolução: Fulano acha o amuleto e faz as pazes com o irmão.

Daí ele (Mike) escolhia a (ideia) que ele preferia, a que ele gostava mais... Mas a gente pensava sozinho, era independente, a gente tinha que aparecer com isso. E em Sala a gente começava juntos a debater as ideias que tinham sido aprovadas. Depois, a gente tinha que fazer o que eles chama de *beat sheet*, que é desenvolver a história por cenas, mas sem muito desenvolvimento, só os movimentos mesmo.

Trecho de *Beat sheet* da ideia aprovada:

Cena 1 - Fulano perde o amuleto da sorte.

Cena 2 - Fulano está procurando o amuleto da sorte e vê o irmão fazer uma coisa estranha, ele vai no quarto do irmão e acha o amuleto lá.

Então a gente mandava isso pro Mike. Os americanos ficavam mais como seria um executivo de canal nos Estados Unidos. A gente mandava para ele desenvolvido em cenas, todas as cenas mas em uma linha cada uma, o que eles chamam de *beat sheet* nos Estados Unidos, é só em *beats*. Então ele lia, pedia modificações, aprovava e a gente ia para a escaleta, isso todo mundo na Sala também, todo mundo junto.

Na Sala, o *beat sheet* aprovado se desenvolve em escaletas. As escaletas são *beat sheets* detalhados, apresentarei o processo das escaletas no subcapítulo 3.4. Esta ideia em até três linhas que antecede o *beat sheet* tem similaridades com outra ferramenta de criação utilizada por Crema, que retoma conceitos de Lajos Egri. Trata-se do conceito de premissa de Egri, uma ferramenta simples para pensar a premissa de uma história, o propósito de uma história. A ideia é definir a história com uma frase só, uma frase de três partes, contendo: *Questão dramática*, que se refere à personagem, o *Movimento*, que se refere à conflito, e a *Realização*, que se refere à mudança, e para ser mais extremo ainda, uma mudança irreversível (CREMA, 2017).

Parece um negócio bobo, um negócio simples, mas todas as vezes que eu peguei um projeto e nós (os roteiristas) começamos a discutir

para chegar numa frase dessas, gastamos três, quatro horas pra chegar em uma frase. [...] A gente ia achando uma frase que ia ficando mais densa, mais densa, mais profunda. [...] Essas frases são genéricas, elas não são artísticas. A ideia dessas frases é que elas sejam uma ferramenta e não o *logline* da sua história, você não vai usar isso pra vender para um executivo. Você vai usar isso como uma ferramenta de trabalho: o que é que você está abordando com a sua história, pra onde a sua história vai e qual é o conflito nessa história. [...] Partindo deste conceito, eu acho que ajuda muito a própria estrutura em si, o fato de você se esforçar para sintetizar a sua história, o seu núcleo dramático numa frase só. (Ibid.)

Como exemplo, a frase construída pelos roteiristas para a série “3%” é: “*Uma sociedade baseada apenas no mérito provoca injustiça e desigualdade*”. Chegar em uma frase como esta, para Crema, pode ser um processo de até quatro horas de discussão em Sala. O momento de discutir as ideias entre os roteiristas, também denominado *brainstorming*¹⁰¹, é o grande ponto em comum entre todas as Salas de Roteiristas, independente do método de trabalho adotado, do formato e do gênero da série, e, do canal. Abrir à discussão de ideias é a maior característica deste modelo de trabalho colaborativo e é uma importante fase do processo criativo e da escrita. É neste processo de discutir ideias que se encaixa a discussão dos personagens, sendo, na maioria das vezes, o ponto de partida do trabalho em Sala. Fernando Bonassi (2018)¹⁰² reflete sobre a Sala de Roteiristas e o seu processo de discussão de ideias, estabelecendo uma comparação com o modelo de trabalho praticado por autores de telenovela e seriados:

Eu acho que a Sala de Roteirista deu certo porque era uma obviedade que não tinha se praticado ainda. Isto é, antigamente um cara chegava num grupo de escritores para fazer novela ou seriado e recebia uma tarefa: “Desenvolve essa cena aqui e me traz que eu junto e parafuso na estrutura central”; percebeu-se que isso não só aumentava demais o número de colaboradores, como os colaboradores traziam às vezes coisas que não pregavam na estrutura porque eles não acompanharam todo o processo de discussão. Então abrir o processo de discussão permite ao colaborador saber aonde ele está entrando e estar menos alienado em relação ao produto final. Você obtém a vantagem de cada frente. Mas antigamente o autor guardava para si aquela informação e dava tarefinha de maneira a manter todo mundo meio idiota em relação

¹⁰¹ *Brainstorming* é uma técnica organizacional cujo objetivo é facilitar conexões cerebrais. Trata-se de uma abordagem proposta pela primeira vez nos anos 1930, nos Estados Unidos, pelo publicitário Alex Osborn. “A técnica abre o fluxo de ideias e intuições de maneira mais criativa do que é habitual numa reunião de trabalho disciplinada.” (JOHNSON, 2011, p.104)

¹⁰² Informação fornecida por Bonassi durante o XVII Seminário Internacional Obitel, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2018.

ao conteúdo central, e a montagem (das cenas) ficava por conta dele. Isso acabou. Isso não é inteligente para um produto tão caro.

A discussão de ideias em Sala faz com que todos os roteiristas estejam envolvidos na criação, juntos, em um processo “ao vivo”. Se posteriormente a escrita do episódio é realizada individualmente, todos já estão à par da história enquanto criadores desta, e as etapas da escrita se desenvolvem com maior agilidade, unidade e coesão, tendo o roteirista-chefe como figura central para orquestrar este processo criativo. França Mendes (2017), enquanto roteirista-chefe, reflete que:

Eu estou ali como uma espécie de “editor ao vivo”, as pessoas estão jogando coisas e eu tenho que sacar o que serve e o que não serve, na hora. Claro que depois você para e pensa, analisa de novo... Mas é saber o que as pessoas têm e saber cortar quando está errado. Se você consegue fazer isso, você tira o melhor que as pessoas têm, porque tem uma variedade de ideias que nunca sairia da sua cabeça.

Esta “variedade de ideias que nunca sairia da sua cabeça” é o que denomino de “matéria-prima da história”, fruto da colaboração entre profissionais criadores que expõem suas ideias para a equipe em Sala. Para Simão (2018), os roteiristas estão juntos em Sala para resolver problemas. Os problemas são as histórias, os personagens, as tramas, ou seja, tudo o que é feito antes da redação do episódio. Com isso, para resolver o problema, é necessário trabalhar com foco e estar em sintonia com a equipe neste momento de discussão das ideias:

O roteiro é uma coisa muito mental, a gente fica lá falando em coisas que estão no ar, não é uma conta. Às vezes o problema fica etéreo, se a pessoa desvia do assunto e a gente perde aquele momento em que está todo mundo debruçado naquele problema prestes a se resolver, isso atrapalha muito, então a pessoa tem estar focada no que está sendo dito ali. Que é saber ouvir, é uma parte do “saber ouvir” e entender quando o problema já foi resolvido. Às vezes para você, como roteirista, não foi resolvido, mas se para o chefe está resolvido, está resolvido. E que ouça também o outro roteirista, não adianta ouvir só o chefe enquanto o outro roteirista está falando uma ideia e você não está prestando atenção. Porque a gente vai crescendo um com a ideia do outro. (SIMÃO, 2018)

A experiência de Fabri (2017) diante da discussão de ideias é positiva: “A Sala de Roteiristas é um lugar para todo mundo opinar mesmo, a sua ideia pode até ser a melhor, mas não para esse momento, para este episódio. Não é um clima de competição, muito pelo contrário”. Neste contexto, o oposto da competição é a colaboração. França Mendes (2017) ainda complementa que tal colaboração gera

intimidade mediante a consequente troca de experiências pessoais. Ele relata um caso na Sala de “A Garota da Moto”, onde, diante de um problema na história, a discussão das ideias levou à solução com uma cena de assalto. Para chegar nesta solução, experiências pessoais dos roteiristas foram colocadas na mesa como parte do processo:

Faz parte você contar coisas que aconteceram, a sua matéria-prima para criar também são as suas experiências. Você conta um caso, uma história. Essa situação do assalto que eu falei, nasceu de uma das roteiristas contando de um tombo que ela levou de bicicleta uma vez, aí pensamos: “E se alguém provocasse o tombo?”; e foi evoluindo até chegar em alguém que tenta roubar o personagem. A pessoa contar casos ajuda. Você precisa se abrir.

Paraizo (2018) concorda e fala da intimidade entre os roteiristas na Sala como parte do processo de discutir ideias:

Na Sala de Roteirista tem muita conversa jogada fora também, que tem que ter, não é um trabalho mecânico apenas, você se expõe muito com as suas visões de mundo, com os seus valores, com o que é ético e moral. Quando você espelha os seus personagens e você tem quatro pessoas numa Sala conversando, por mais parecida que essas pessoas sejam, elas são diferentes. Então é um grau de intimidade muito grande numa Sala de Roteiristas. É muito difícil, e nem é bom, um roteirista se manter retraído, com vergonha, com medo de dizer o que pensa.

Esta fase de discutir ideias evolui para a conexão destas ideias, levando à já mencionada fase de criar histórias. Este processo se dá de forma orgânica, *esta ideia + esta ideia = uma história*. Ideias se conectam, ideias ruins morrem, uma ideia que alguém julgava boa na prática pode não ser quando exposta, os roteiristas se apegam e se desapegam de personagens e de ideias. Sobre este rico processo de discussão, Aquino (2017) reflete acerca do ego, que “deve ser deixado pendurado no cabide fora da Sala de Roteiristas”. Para que este processo colaborativo seja proveitoso e produtivo, o “espírito de contribuição” é fundamental, caso contrário é melhor criar sozinho, em casa, com suas próprias ideias:

Ele (roteirista em Sala) deve estar imbuído desse espírito de contribuição sem essa coisa do ego, sempre isso, de querer que a sua ideia prevaleça. Se a sua ideia for boa ela vai prevalecer, ainda mais no coletivo, que todo mundo reconhece uma boa ideia. Então, eu acho que nesse sentido o cara deve estar disposto a não ter vaidades e estar disposto a se inserir num processo criativo com outras pessoas. Aceitar e saber ouvir o outro, e saber que o outro é

importante tanto quanto ele. Basicamente é isso. E contribuir, estar ali para dar uma contribuição, não ficar naquelas de “ah, a minha ideia perdeu”, não. Uma ideia perdeu mas há outras ideias. [...] A minha experiência me diz que toda a vez que alguém fala assim: “Olha, eu vou jogar um negócio aqui mas eu não sei, talvez seja uma bobagem...”; e eu falo: “Fala a bobagem!”; a bobagem é o que nós estávamos procurando para resolver. [...] Dispara um processo, é a centelha do processo criativo. [...] Nenhuma ideia é ruim, ela deve ser posta na mesa para que o coletivo debata e às vezes a gente acha um caminho importantíssimo aí.

Paraizo (2018) frisa a importância da equipe heterogênea, e, dos diferentes perfis que se agregam no momento de expor suas ideias enquanto se expõem à si mesmos como matéria-prima geradora de histórias. Como já explicitado, as experiências de vida e os sentimentos que dela emergem são, também, uma ferramenta de trabalho dos roteiristas, além de ser um ponto de comunicação e identificação com o público.

Nas séries, as Salas de Roteiristas existem para que a gente enxergue o potencial de cada um na equipe, quanto mais uma equipe é heterogênea, talvez mais única a sua série seja. Porque tem que ter o cara que é bom de diálogo, tem que ter o cara que é bom de estrutura, tem que ter o cara que é bom em comédia, tem que ter o cara que é preguiçoso, que fala e chega atrasado, mas que quando abre a boca vai dizer uma coisa maluca que nenhum dos caretas dizem e que vai ser legal. Então os perfis são importantes para uma Sala. (PARAIZO, 2018)

Na Sala de “Escola de Gênios”, Fabri (2017) conta que a roteirista assistente, Carol Rodrigues, tinha um perfil muito ligado à tecnologia e gostava de estudar a área de sistemas operacionais, o que agregou nos detalhes da história. Outro importante aspecto foi a pesquisa realizada por Rodrigues, que ficava com o computador aberto na Sala durante o processo de discussão de ideias e checava a viabilidade de algumas delas.

A gente levantava uma ideia e ela (Carol Rodrigues) já pesquisava. Porque isso era mais rápido do que mandar para o setor de pesquisa da Mixer. [...] Enquanto a gente está fazendo *brainstorm*, tendo ideias, a gente já vai pesquisando ao mesmo tempo. Isso ajuda bastante todo mundo na hora de criar. (FABRI, 2017)

No momento de ter ideias, além de checar a viabilidade delas mediante pesquisa em Sala – ou com o setor de pesquisa, é preciso lidar com as limitações de produção. Por vezes, França Mendes consultou a produtora de “A Garota da Moto” para checar a viabilidade de uma ideia. Para agilizar esta comunicação com a

produção, ao invés de ligar, ele trouxe a produtora para a Sala de Roteiristas em determinado momento, para que, juntos, encontrassem a melhor solução. Além de pesquisar em Sala, como o caso de Fabri, e trazer a produtora para a Sala, como o caso de França Mendes, há a figura do “consultor criativo” que também pode estar presente em Sala:

Outra coisa importantíssima, no caso do “Sob Pressão” tem um assessor médico o tempo inteiro na Sala com a gente, não todos os dias, mas pelo menos duas vezes por semana, ou, uma vez. Se não está na Sala, ele entra no Skype. O Marcio Maranhão (consultor médico) é uma peça chave no nosso trabalho, porque em uma série de ficção qualquer a gente inventa, vai inventando, vai inventando, às vezes a pesquisa te diz que não é bem assim mas você dribla. Em uma série médica, onde a palavra de ordem é a realidade, eu não posso driblar a medicina, então, muitas vezes a gente é vencido ou barrado pela medicina. (PARAIZO, 2018)

As ideias em Sala passam pelo filtro da viabilidade a partir de pesquisa e com aval da produção diante de limitações orçamentárias também. Quando o tema da série é tão específico, como uma série médica ou jurídica, por exemplo, um especialista deve ser consultado para conferir veracidade às ideias. Em “Sob Pressão”, Maranhão atuou como assessor médico – consultor criativo – nesta etapa de criar histórias. Vale lembrar que ele é autor do livro do qual a série está baseada, sendo, de fato, uma peça chave na criação para integrar a Sala de Roteiristas.

Após a discussão das ideias, o diálogo com a pesquisa, com o consultor – quando há, e com a produção, criam-se novas histórias. Conforme já abordado, este ponto de partida pode ser o personagem, isso varia conforme o método de trabalho proposto pelo roteirista-chefe, e varia também em virtude do material que já está pronto antes da Sala de Roteiristas se iniciar. Com as histórias criadas, Simão (2018) revela que as organiza com os *bullets*, que são os movimentos maiores da história em itens. Ela define como sendo uma pré-escaleta: uma lista com itens para que a sinopse seja construída mais detalhadamente. Tal qual o *beat sheet* usado por Danesi, os *bullets* servem para organizar de forma objetiva as histórias geradas em Sala. Esta etapa muitas vezes é realizada na lousa. No entanto, Simão relata que nem sempre os *bullets* são feitos na lousa: “Às vezes eu passo essas tarefas de tarde, porque não dá tempo. O cronograma que temos para finalizar as histórias é justo, se eu não fizer isso não vai dar tempo”. Nas Salas onde Simão é roteirista-chefe, a etapa de criar e discutir

ideias é denominada *brain*, de *brainstorming*, seguida pelos *bullets*, que evoluirá nas sinopses. Só com as sinopses aprovadas pelo canal que a Sala segue para as escaletas.

Para ilustrar o desenvolvimento das etapas *brain*, *bullets* e sinopse, apresento três documentos (I, II e III) realizados pela roteirista-chefe Andréa Midori Simão (2018) e por um dos roteiristas da Sala. Cada documento refere-se à uma etapa do processo de criação de um episódio da série “Parque Patati Patatá”.

Simão escreve o *brain*, a partir das discussões em Sala, e envia para um dos roteiristas desenvolver os *bullets*. Neste documento (I), ela coloca questões para o roteirista refletir, e, ainda, solicita mais histórias com o Patatá e com Amarga, pois nos outros episódios estavam investindo mais no Patati e a temporada estava desequilibrada em relação à presença dos protagonistas. Ao desenvolver os *bullets* (II) a partir do *brain* enviado por Simão, o roteirista já estrutura a história em três blocos.

Observação: “Amarga” e “Azedo” são personagens. “Pa” refere-se à um dos protagonistas - o palhaço Patatá. O título deste episódio é “PATATAPPS”, uma alusão ao protagonista (Patatá) e aos aplicativos (apps), tema central do episódio.

--

I

Brain:

- Amarga esquece seu celular no parque
- Alguém (Pa?) encontra e uma espécie de Siri do celular começa a sugerir vários aplicativos pra facilitar a vida dele e Pa, claro, aproveita, deita e rola.
- Podemos atrelar este aplicativo à um evento (poderia ser amigo secreto). Um evento cujo o legal seja preparar as coisas - no caso, cada um seu presente de amigo secreto. E o aplicativo, de tanto facilitar, tirou um pouco a graça da situação.
- Vejo um fun and games com aplicativo pra fazer tudo.
- E Amarga meio sem saber o que faz com o tempo livre dela. Penso que o Azedo poderia ser a pessoa a sofrer com isso. Mas não sei como ainda direito. Será que Amarga e Azedo teriam algo pra fazer juntos que Amarga ia resolver tudo por aplicativo e no final eles têm que interagir e fazer juntos? Daí então seria uma história A e B bem espelhadas?
- A comemoração poderia ser o dia do amigo, pra gente fugir do natal, etc e ser uma comemoração que envolva também os vilões. Uma data meio fictícia mesmo, que tradicionalmente poderia ser comemorada com um amigo-secreto de coisas que cada um faz para o outro. Podemos inventar essa “tradição”, o que acha?

- No fim Amarga restitui seu celular, mas Siri pode ter aprendido a contar piadas de pontinhos com o Patatá - já que ela é uma inteligência artificial, o que acha? Pensei da gente aproveitar aquela coisa de piadas bobas de pontinhos do Patatá neste roteiro.
- Lembrar de colocar algum plano de Amarga pegar o parque, pode ser só no começo, um plano dando errado e ela esquecendo o celular lá. Ou pode ser um plano que ocupe mais o miolo da história também, e Amarga no final quem sabe desista de pegar o parque deles porque sem o celular ela ficou mais zen, menos capitalista? Avaliar.

--

II

Bullets:

BLOCO 1

- Já começa o episódio no desfecho de uma missão dos vilões: Amarga esquece seu celular na confusão da missão (polo de tecnologia de vilões?), Azedo trava as costas, a missão é um desastre... e fracassa: briguinha de irmãos.
- Na floresta, Floffy acha o celular, e o leva para Patatá... que estava colhendo maçãs na floresta usando o Floffy como um lobo farejador de comidinhas. Ele pega o celular, colhe as maçãs e leva para o:
- Dia do amigo: Amigo Secreto da turma: celebração do sorteio inicial (“precisava ter comidinhas, né gente: maçãs”, diz Patatá), todo mundo tira todo mundo: Patati tira Alegria, Quasi tira Nutrícia... **e Patatá tira Patati. Vai precisar comprar presente e ainda ajudar nos preparativos da festa (tem uma tarde para isso).** Pensa até em apresentar o amigo com o celular que encontrou.
- No vulcão, Azedo (ainda meio combalido das costas) vai sortear amigo secreto com Tranqueira, como fazem todos os anos, os dois amigos, um sempre tira o outro. Mas esse ano... **Amarga está sem celular e precisa achar o que fazer!** Ela, depois de anos ausente, resolve participar desse amigo secreto, meio a contragosto (Amarga tira Azedo). E vai precisar ajudar nos preparativos. Como faziam em família anos atrás.
- Patatá então resolve ajudar na festa e/ou escolher o presente do Patati usando celular. E descobre meio sem querer que existe app para tudo. (já conhece Siri! Ou “lagosta” ou nome semelhante) = apps que facilitam tudo! E ele começa a se distrair e não focar mais no presente, começa a viciar... (criar gancho melhor?)

BLOCO 2

- Amarga e Azedo preparando “Dia do Amigo”: lógica “Família Adams”, todos rituaizinhos que rolam em festinhas de famílias normais, eles fazem tudo invertido (pois são vilões). E Amarga sofrendo sem celular e atazanando Azedo, e Azedo fica mais tenso e trava mais as costas, portanto fica mais combalido, o que faz com que precise mais e mais de “ajudinhas” da irmã (que sem celular, precisa botar a mão na massa para ajudar o irmão e também os preparativos da festa). Cena espelhada com...

- Patatá precisa ajudar na festa, mas está viciado nos apps de Amarga: Fun and Games! Pede pizza, pede dicas (Siri), app para amarrar o cadarço, app para cuidar do Floffy... Ele baixa apps novos também... Ensina Siri as piadas dos pontinhos, se diverte... enquanto a turma botando a mão na massa para fazer a festa (e comprando os presentes).
- Cena curtinha mostrando o restante da turma no amigo secreto: Nutrícia tirou Quasi, mas ele não come a comida dela, só come comida de robô (como ela vai incrementar a comida de robô como presentinho?); Patati tirou Alegria (mas no plot está mais preocupado com a preparação da festa, ele é daqueles que compra presente 30 dias adiantado, saca?).
- Amarga e Azedo, a irmã começa a quase se divertir sem celular, está aprendendo a ser mais... zen... está até mesmo se esquecendo dos negócios por uma tarde! Mas...
- Patatá e o celular de Amarga: quando o celular toca, alguém querendo falar com Amarga sobre negócios, Patatá atende e fala umas besteiras (cena engraçada), e arruina de vez as relações de negócios de Amarga...
- Amarga descobre onde está seu celular... Com aquele bobalhão “Patatá”! Vai recuperar!

BLOCO 3

- Amarga descobriu que Patatá está com o celular, e ela logo manda o irmão Azedo pegar por ela. Mas desta vez o irmão está combalido, e então, é ela quem vai ter que botar a mão na massa, usando os métodos do Azedo (papéis invertidos): ele ensina a irmã como se disfarçar, ensina alguns métodos de atuação rapidamente...
- Amarga se disfarça de X (definir), olha a situação, e logo acha que Patatá está tramando algo, ela não pensa em pedir para ele, ela não enxerga a inocência nele... Acha que ele não devolveria, o encara como um inimigo ardiloso... Amarga tenta usar disfarce para recuperar o celular de Patatá (jump cuts? Fun and games?), e Patatá super mexendo no celular, super profissa, etc, comédia de erros, e no fim ela simplesmente se rebaixa, vai como ela mesma, e pede “por favor”... e ele devolve o celular para ela. Simples assim.
- Amigo Secreto da turma: Resolução: - Final: todos se presenteiam e falam sobre características dos amigos (cada um fala quem tirou). Patatá sente falta da amiga “Siri”, RESOLUÇÃO DELE aqui (presente para Patati?). Ele se dá conta que foi uma boa amizade com a “Siri” enquanto durou, mas que é legal botar a mão na massa também.
- No fim Amarga restitui seu celular, Mas Siri aprendeu a contar piadas de pontinhos com o Patatá - já que ela é uma inteligência artificial... Amarga volta a falar de seu plano inicial (aquele que não deu certo no começo do episódio), mas ao ver Azedo e Tranqueira prontinhos para o amigo secreto, ela desiste de pegar o parque desta vez, porque sem o celular ela ficou mais zen, menos capitalista... Mas só desta vez!
- E o final é uma troca de presentes, entre amigos: cenas espelhadas: a turma no parque e os irmãos no vulcão, todos trocam presentes.

Em seguida, o roteirista envia os *bullets* à Simão que, individualmente, escreve comentários direto no arquivo e reenvia ao roteirista. Considerando os comentários da roteirista-chefe, o roteirista escreve a sinopse:

--

III

Sinopse:

PATATAPPS – SINOPSE

BLOCO 1

No vulcão, Azedo e Amarga estão voltando de uma missão mal sucedida, reclamando um com o outro, Amarga lamenta: “meu polo de tecnologia de vilões foi por água abaixo!”, e culpa o irmão, que resolveu sofrer de torcicolo bem no meio da missão. Azedo de fato está com o pescoço travado numa posição engraçada: “Isso só acontece quando fico muito tenso!”, e a discussão continua. Quando Amarga resolve telefonar para seus investidores para informar o fiasco da missão, um fato ainda pior lhe causa pânico e desespero: ela perdeu seu celular no parque! Amarga quase desmaia em cima do irmão, e Azedo sofre para acudi-la, desta vez travando também as costas: “Ai! Ui”, geme ele. “Oh, meu celular! Estou sem chão!”, lamenta ela.

Vemos o celular de Amarga perdido no chão da floresta, e uma tromba o pegando: é Floffy, que leva o objeto para Patatá (que estava colhendo maçãs usando o bichinho como farejador de comidinhas). Patatá pega o celular – e as maçãs – e os leva consigo para o... DIA DO AMIGO, no espaço central, onde a turma celebra o tradicional sorteio do Amigo Secreto. “Precisava de comidinhas, né gente!”, diz Patatá, mostrando as maçãs que colheu. O sorteio acontece, Patati tira Alegria, Nutrícia tira Quasi, e Patatá tira Patati: agora ele vai precisar comprar um presente para o amigo até o final da tarde, e ainda ajudar nos preparativos da festa. Patatá até cogita presentear Patati com o celular que encontrou, mas ainda não está convicto.

Mais tarde, no vulcão, Azedo (ainda combalido das costas, mas um pouco melhor) também vai sortear o amigo secreto com Tranqueirinha, como fazem todos os anos os dois amigos, um sempre tira o outro. Mas este ano... Amarga está sem seu celular e precisa achar o que fazer! E depois de anos ausente dessa tradição, resolve participar (meio a contragosto, é verdade) e enfim: ela tira Azedo. E vai precisar ajudar nos preparativos, como faziam em família anos atrás.

No parque, Patatá está pensando, na dúvida sobre o que escolher para presentear Patati: ele pensa alto, falando e cogitando vários presentes, quando escutamos uma voz eletrônica: “Olá! Meu nome é *Siri...guela*. Eu posso te ajudar!”. Patatá toma um susto, mas logo percebe que acabou de descobrir a I.A. do celular que encontrou: a sua nova amiga *Siriguela*. Ele começa a conversar com ela, fuça no aparelho, e descobre não só um aplicativo para escolher presentes, como uma enorme lista de outros apps. Um mar de possibilidades se abre para Patatá.

BLOCO 2

Amarga e Azedo preparam a festinha do Dia do Amigo à maneira deles, ou seja, todos rituais que rolam em festinhas de famílias normais, eles fazem tudo invertido, pois são vilões.

Mas Amarga, é claro, está sofrendo sem seu celular, e por isso fica atazanando Azedo, mandando e desmandando no irmão, que reclama: “Até hoje você não aprendeu a falar “por favor” hein??, e ele fica mais tenso, e por isso trava os braços, e depois as pernas - o que faz com que fique mais inútil, e precise ainda mais de “ajudinhas” da irmã (que sem as facilidades de seu celular, precisa botar a mão na massa para fazer os preparativos).

Já Patatá, em posse do celular, se esquece dos preparativos e “vicia” nos apps que facilitam sua vida para tudo: tem aplicativo para cuidar do Floffy (num só clique, um saco de ração cai do céu e uma música faz o bichinho ninar); tem aplicativo para amarrar o cadarço (é só chamar que um motoqueiro com uniforme estilo Ifood vem rapidinho amarrar os sapatos e vai embora); tem app até para coçar as costas! Além disso, Patatá estreita sua amizade com a *Siriguela*, e a IA também aprende muitas coisas úteis com ele, como por exemplo, várias piadas de pontinhos. E quando a turma questiona Patatá sobre os preparativos da festa, ele logo alivia a barra de todo mundo: “Pessoal, deixa com a Siri, tem um app perfeito para preparar nosso evento”!

Com a turma liberada da tarefa de preparar a festa, é hora de pensar nos presentes do amigo secreto: Nutrícia tirou Quasi, mas está meio preocupada porque havia preparado uma torta com molho, e o robozinho só pode com comidas secas, se não enferruja. Já Patati não consegue disfarçar sua crise, logo ele, que sempre prepara seus presentes com um mês de antecedência, não havia pensado que seu jogo de xícaras divertidas com estampa do Patati Patatá simplesmente não vai caber no casulo de Alegria. Ele tenta disfarçar, mede com régua o casulo, quebra a cabeça, pensa em quebrar as xícaras em pedaços, mas não encontra uma solução...

No vulcão, Amarga e Azedo estão quase terminando os preparativos, e a vilã, sem seu celular, começa a quase se divertir, aprendendo a ser mais zen (embora ainda não tenha aprendido a falar “por favor”, algo que para ela é praticamente um trava-língua). Mas quando Amarga está até mesmo se esquecendo dos negócios por uma tarde inteira, algo acontece: Patatá, com o celular da vilã, recebe uma chamada: é alguém querendo falar com Amarga sobre negócios. Patatá obviamente só fala besteiras e arruína de vez as relações empresariais da vilã. Por conta disso, Amarga recebe imediatamente uma entrega no vulcão: um contrato de “Fim das atividades de vilã”. E então ela descobre onde seu celular está: com aquele bobalhão do “Pata-tanto faz”. Então ela deixa o amigo secreto de lado para recuperar seu aparelho!

BLOCO 3

Amarga quer recuperar seu celular, se aproxima de Patatá (que está fuçando em aplicativos para preparar a festa, como havia prometido), e logo acha que o palhaço está tramando algo contra ela, não consegue enxergar a inocência nele: “Aquele espertinho é ardiloso!”, e manda o irmão Azedo pegar o celular por ela. Mas a tensão logo o faz travar as costas de novo: “Por que eu não posso ser o cérebro da missão de vez em quando, hein?”, diz ele, e Amarga precisa botar a mão na massa. Então ela escuta Siri dizendo para Patatá: “A minha bateria está acabando, estou entrando em modo soneca!”. E tem a ideia perfeita: decide se disfarçar vestindo um pijama, se apresentando como “Babá da Siri”, dizendo que seu trabalho é buscar a Siri para dormir, como faz todo dia, já que todo mundo precisa recarregar a bateria, “Se não para de funcionar que nem este aqui”, e mostra seu irmão Azedo paralisado das costas e pescoço. Mas Patatá está decidido a não se separar de sua amiga virtual, promete uma caminha aconchegante ao lado da tomada, Amarga retruca, com vários argumentos, mas em vão. Desesperada, ela simplesmente se rebaixa e pede... “*por favor*”. E Patatá devolve o celular. Simples assim.

No espaço central, a hora de trocar presentes está chegando, e a turma se reúne para conferir o resultado dos preparativos prometidos pelos apps de Patatá. Como será a decoração? Os comes e bebes? Mas quando chegam, se deparam com um Patatá tristonho pela despedida de sua amiga Siri, e pior: a suposta decoração, comes e bebes está no centro

do espaço central... em miniatura. Um micro bolinho, com micro copinhos e micro toalhinhas. Patatá se justifica choramingando: “Ela deve ter feito pequeno, pela economia de bateria! Buaaa! Que saudades da Siriguela”. A turma fica meio chateada, mas se comove com Patatá, e resolve fazer um mutirão de última hora para salvar a celebração, todos botando a mão na massa, inclusive Patatá, que aprende que os aplicativos nem sempre resolvem tudo e que às vezes o legal é participar, fazer as coisas com os amigos.

No vulcão, Amarga recuperou seu celular (Siri está um pouco “mudada”, já que aprendeu a contar várias piadas de pontinhos), e a vilã volta a falar de seu plano, o polo de tecnologia de vilões, mas ao ver Azedo e Tranqueira prontinhos para o amigo secreto, ela desiste de pegar o parque desta vez, porque sem o celular, ficou mais zen, menos vilanesca... Mas só desta vez!

E no parque, é hora de revelar o amigo secreto! Todos se presenteiam – e então Patati agradece a “ajudinha” de Patatá, já que presenteou Alegria com o conjunto de micro copinhos e toalhinhas produzidos pelos apps. E Patatá presenteia o amigo com um coçador de costas (desta vez, de verdade). E o Dia do Amigo segue tranquilo no parque... e também no vulcão. FIM.

--

“A sinopse é a alma do negócio. Cada episódio vai falar de uma coisa, tem o arco do personagem no próprio episódio, tem sobre o que aquela peça está falando dentro do todo. Tudo isso é definido na sinopse, senão fica muita coisa pra escaleta” (SIMÃO, 2018). Ela explica também que a sinopse do episódio deve ser “perfumada”, ou seja, escrita pensando que outras pessoas de fora da Sala de Roteiristas vão ler, como diretores da série e coordenadores de conteúdo do canal. Por outro lado, o *brain* e os *bullets* são documentos que circulam somente entre os roteiristas.

A pessoa que vai escrever a sinopse coloca muito dela lá. Teve um caso agora, dessa Sala que eu fiz os *bullets* e passei para o roteirista, ele foi redigir a sinopse a partir desses *bullets* e trouxe muita coisa legal. Quando o diretor falou que a sinopse ficou muito legal, e perguntou quem fez, eu disse que nós dois. Apesar de eu ter dado toda a estrutura, na hora que você vai escrever você põe os detalhes, você entrelaça de uma maneira que o *bullet* ainda não está entrelaçado, e, com isso, traz toda uma nova existência para aquela história. Então a escrita não é meramente escrever. (SIMÃO, 2018)

No caso da série “Parque Patati Patatá”, as sinopses foram escritas por um roteirista a partir dos comentários que Simão fez nos *bullets* - também desenvolvido por ele. Mas, cabe frisar que as histórias que compõem as sinopses são criadas e definidas na Sala por todos os roteiristas:

O que eu acho que é o mais importante na sala de roteiro é juntar todo mundo e criar as sinopses, juntos. A sinopse fica muito mais rica e ela é a semente da escaleta, que é a semente do roteiro. Então você já sai com um material muito melhor, porque é um monte de

gente pensando ao mesmo tempo. [...] Mas o mais difícil ainda é a sinopse. Não adianta você sair de uma semente podre que não vai sair um roteiro bom, você vai colher frutos podres. E tem que ser sinopses que empolguem a Sala, porque nessa fase você tem que estar apaixonada por essa história, por essa série, e isso é na hora da sinopse. [...] Para mim a parte mais desesperadora é a sinopse. Quando nós já temos todas elas eu dou um grande respiro de alívio. É aí que precisa de todo mundo, na sinopse, momento em que a Sala é bem pesada mesmo. (Ibid.)

Nas séries de TV, sempre há uma sinopse para cada episódio, mas há também histórias que atravessa todos os episódios da temporada. Estas histórias são igualmente desenvolvidas em Sala de Roteiristas a partir da discussão das ideias. Aquino (2017) explica, na perspectiva de roteirista-chefe, o caso das séries “Supermax” e “Carcereiros”:

Eu tenho o que nós chamamos de Arco Central, que é uma história que começa no primeiro e só vai terminar no décimo segundo episódio. Geralmente tem a ver com a vida pessoal do herói, ele tem um problema no casamento, ele tem um filho... E isso vai sendo narrado ao longo dos doze episódios. Eu tenho duas frentes narrativas: o episódio do dia e a trama central que vai sendo desenvolvida. Eu preciso ter o cuidado para dosar isso.

O arco (ou trama) central, abordado por Aquino, pode derivar do arco dos personagens, que evolui a cada episódio. Assim, a trama central da vida do protagonista é distribuída pelos episódios da temporada. O arco central é desenvolvido pelos roteiristas antes das histórias de cada episódio.

Equilibrar as histórias na unidade do episódio é outro desafio presente no processo criativo de séries de TV. Paraizo (2018) relata o desdobramento do processo criativo em sua Sala de Roteiristas, que trabalha com até quatro histórias diferentes em um episódio:

Na prática, depois da pesquisa, do tema e do arco desenhado, o “Sob Pressão” é um procedural, então ele tem um modelo de história que começa e termina naquele dia. Depois que fizemos o arco dos personagens, a gente distribui em episódios a evolução da relação dos dois (dos protagonistas). Neste momento, a gente começa a entrar nos episódios. Quais são as nossas premissas básicas de formato? Primeiro, temos a história A, B, C e às vezes uma história D. Sendo que elas são proporcionais, A é maior que a B que é maior que a C que é maior que a D, ou seja, temos de três a quatro histórias por episódio, e precisamos ter um equilíbrio entre vida e morte. [...] Neste processo, eu e o Antônio (Prata), de alguma maneira, equilibrávamos o episódio. Eu puxava a história do drama e ele puxava a história um pouco mais leve, isso também era

modelo: se tinha duas ou três histórias, nunca podia terminar mal duas histórias, e mal uma só, ou bem uma só... Sempre tinha que equilibrar. A gente sempre vai para o equilíbrio.

O equilíbrio também vem da junção de diferentes perfis de roteiristas na Sala. Paraizo se define como “vindo de uma escola do drama”, enquanto Prata “é bom em comédia e tem um olhar mais positivo para as coisas e para a vida”. Assim como existe uma diferença entre os perfis de roteiristas em uma Sala, cada Sala possui a sua própria característica, o seu perfil enquanto grupo e seu processo criativo próprio.

3.3 Métodos particulares: semáforo, grade, estrutura circular e outros

(O roteirista) tem que entrar no esquema, tem que saber o seu lugar. Tem uma ética na Sala de Roteiristas: o chefe de roteiro manda, a palavra final é dele. Você pode dar novas ideias, mas não pode dizer: “ah não, isso eu não faço”, tem que respeitar o processo. A sinopse foi fechada dessa maneira, sua escaleta tem que ser de acordo com aquele documento, a escaleta foi fechada dessa maneira, seu roteiro tem que ser de acordo com aquele documento. Você não pode ter uma ideia que muda tudo, e aquela ideia não foi concordada pelo chefe, não foi discutida na mesa. [...] Você tem que entrar no jogo! [...] Então tem que trocar no mesmo vocabulário que o chefe, não tem jeito. E que os outros todos da Sala. (SIMÃO, 2018)

Para Simão, a Sala trabalha com um vocabulário próprio, que parte de um determinado raciocínio proposto pelo roteirista-chefe, como por exemplo, o seu processo de *brain*, *bullets* e sinopse de cada episódio, que são passos que ela adota em suas Salas. Este raciocínio do roteirista-chefe é o que denomino de Método Particular, aplicado em um processo colaborativo. Apresento neste subcapítulo outros métodos específicos que dizem respeito à estruturação narrativa do episódio, usados nas Salas de Roteiristas.

É a partir deste ponto no processo criativo de uma série que o entrelaçamento das histórias recém criadas é realizado pelos roteiristas em Sala. Esta é uma etapa que auxilia o desenvolvimento das escaletas do episódio. Retomando a metáfora da construção de uma casa, o método escolhido pelos construtores respeita a planta original da obra e é a forma com a qual o mestre de obras escolheu como processo de suas construções. A obra segue e a casa começa a ser erguida.

O primeiro método que apresento neste subcapítulo é o adotado pelo roteirista-chefe David França Mendes na Sala da série “A Garota da Moto”. Nesta caso, o

episódio é estruturado a partir de tramas isoladas, denominadas pela equipe como A, B e C, sendo uma delas referente ao arco central da série, que atravessa todos os episódios e se resolve somente ao fim da temporada. Estas tramas são criadas, e, só depois de definidas, elas são entrelaçadas e divididas por cenas, compondo, assim, o episódio. O processo parte da discussão das tramas entre os roteiristas, sempre sendo escritas no quadro da Sala. O resultado é um início de escaleta.

Precisávamos ter pelo menos três tramas por episódio. Uma trama que fecha no episódio, uma trama da temporada e uma trama menorzinha. Era essa estrutura. Às vezes eram duas tramas da temporada, mas o desenho mais comum era esse. Normalmente aquela trama que surgia na hora, na Sala de Roteiristas, era a menorzinha ou aquela que fecha no próprio episódio. Discutíamos e definíamos as tramas. Aí vamos para o quadro, isso é fundamental: A gente começava a fazer a escaleta por trama, não misturado. [...] Depois que todas as tramas estavam no quadro, e os roteiristas achavam que estava funcionando, é quando a equipe começava a mesclar as tramas e fazer a escaleta do episódio. Cada trama tinha uma cor: uma azul, uma verde e uma rosa. A gente começava a mesclar e discutir, até fechar. (FRANÇA MENDES, 2017)

Como exemplo, França Mendes coloca que:

Trama A: É a trama do episódio. Joana vai na prisão confrontar Bernarda e acontece uma rebelião no presídio.

Trama B: É a trama cômica, menor. Acontece alguma coisa no boteco.

Trama C: É a trama da temporada, referente ao arco da protagonista Joana.

Então a gente vai começar pela A: “Joana vai num presídio, tem a rebelião...” e fazemos aquilo no quadro como se só existisse aquela trama, sem pensar nas outras. Vamos para a trama B. A trama B é a do boteco... Faz a B como se a trama A não existisse, como se a C não existisse. Depois vamos para a trama C. Às vezes tinha trama D e até trama E, quando cabia. (FRANÇA MENDES, 2017)

Em meio à este processo, a presença da roteirista assistente, Renata Kochen, é fundamental para organizar as tramas recém criadas do quadro para o computador:

Enquanto (os roteiristas) estavam botando no quadro ela (Kochen) estava botando no *google docs*. Fechou, as tramas são essas, todo mundo abria o computador e ia para o mesmo *google docs* e começávamos a mexer. Ela já tinha feito as três tramas, cada uma de uma cor, uma azul, uma verde e uma rosa, e a gente começava a mesclar. Fazíamos esse processo inteiro entre 10 horas da manhã até seis da tarde, parando para o almoço. (Ibid.)

Ou seja, este método se caracteriza pela construção do episódio a partir de tramas, e o desenvolvimento da escaleta se dá ao fim do processo - partindo do documento no *googledocs*. O processo de “A Garota da Moto” assemelha-se ao já citado caso de “Sob Pressão”, cujo episódio possui três a quatro histórias. Cada história, para ser história, possui uma trama, um conflito gerador de uma trama.

Aprofundando-se no processo criativo da Sala de Roteiristas de “Sob Pressão”, o roteirista-chefe Lucas Paraizo adota o Método Particular do Semáforo, que trabalha o ritmo e o equilíbrio do episódio pela intensidade das cenas, e, ao fim deste processo, tem também como resultado um início de escaleta estruturada:

O Método Particular do Semáforo é uma maneira muito eficiente de você entender o ritmo e a progressão (do episódio). [...] O “Sob Pressão” tem, por episódio, uma média de 40 cenas, variando entre 35 a 40 cenas. A gente usa esse método, essa técnica, do semáforo porque uma cena vermelha tem muita informação, ou é uma cena de muita tensão, ou é uma cena que precisa do público um grau de atenção e elaboração posterior muito grande. Uma cena amarela, já não é tão importante, mas ela traz coisas. E, uma cena verde é uma cena que a gente meio que só dá uma informação, ela tem poucas camadas. Você abre isso numa estrutura e você tem, por exemplo, 5 cenas vermelhas uma do lado da outra, isso é contraproducente para a compreensão do público. (PARAIZO, 2018)

Por ser uma série com veiculação em TV aberta, que detém a maior audiência da televisão brasileira no horário nobre, e que sucede a novela das 21h, “Sob Pressão” tem sempre uma cena vermelha abrindo seus episódios. “Quando termina a novela, às 22 horas, a audiência cai 10 pontos, é um abismo, então os 5 primeiros minutos da série são fundamentais para segurar o público, para o espectador não mudar de canal” (Ibid.). Por outro lado, saber dosar e equilibrar as cores do semáforo é fundamental para a compreensão e ritmo do episódio:

Se você tem 5 cenas vermelhas uma do lado da outra, você tem que colocar uma cena amarela no meio para que o público consiga ter tempo de processar a informação que ele recebeu, só depois pode ir para uma outra cena tão complexa. Então quando você abre um quadro e vê esse mapa colorido de vermelho, verde e amarelo, você entende o ritmo da sua história visualmente. É quase como se fosse uma partitura. (Ibid.)

A roteirista Jenny Bicks da série norte-americana *Sex and the City* (HBO, 1998), em entrevista para Christina Kallas, explica o método particular de sua Sala, e,

de forma análoga ao método de Paraizo, Bicks retoma a referência da partitura musical:

A sala de roteiristas era muito pequena. Quando a série começou, nós éramos três. Quando terminamos, tínhamos seis pessoas, e isso nos parecia muito. Passávamos muito tempo na sala no início de cada temporada, delineando os arcos de cada um dos personagens, definindo onde queríamos que eles comessem e terminassem. Assegurando que esses arcos funcionassem bem em conjunto, traçando-os num quadro, garantindo que os clímaxes de todos não fossem alcançados ao mesmo tempo... É como compor uma partitura, você quer ter uma ideia de qual instrumento está tocando com mais força em determinado momento. (BICKS in KALLAS, 2016, p.92)

Da mesma forma, Marc Bechar trabalha as tramas a partir da construção dos arcos dos personagens. Depois que ele, enquanto roteirista-chefe, definiu com a sua equipe de roteiristas a ficha dos personagens da série, como demonstrado anteriormente, o processo criativo segue para o Preenchimento da Grade. As histórias que surgem dos personagens passam a ser distribuídas em uma grade, desenhada em no quadro da parede da Sala, denominadas história-A, história-B e assim por diante. Mas o “história” é substituído pela inicial do nome do personagem, conforme seu exemplo: “Primeiro a gente define, o Marc vai ter três histórias na temporada, ele é o protagonista, ele vai ter uma história pessoal, uma história do trabalho e uma história com o tema, um tema dele... M1, M2, M3” (BECHAR, 2018). Estas histórias do personagem são para série toda, estão presentes na unidade do episódio e no conjunto dos episódios, ou melhor, por toda temporada: “São histórias que a gente define para a vida seriada, M1 sempre vai ser isso, M2 sempre vai ser isso, M3 sempre vai ser isso...” (Ibid.). Neste momento os roteiristas estruturam a história isoladamente, M2, por exemplo, vai ter 3 *beats*, 3 momentos. “É um cálculo matemático, um cálculo que depende do ritmo que a gente quer imprimir” (Ibid.).

Para Bechar, é importante construir uma trama que se inicia e se conclui no mesmo episódio, mas, ao mesmo tempo, esta trama que se fecha pode não estar, de fato, fechada: “De modo geral, todos os seriados que eu tenho feito eu sempre tentei ter uma história-A que você sente concluída no próprio episódio, mas não é procedural” (Ibid.). É na criação e no entrelaçamento das tramas que reside a complexidade da construção de um episódio e da temporada. Bechar (2018) faz uma analogia com uma situação de restaurante ao apontar a diferença entre duas maneiras

de serializar uma obra. São formas distintas de construir uma série a partir da transição entre seus episódios, uma delas é interrompendo a narrativa:

Vou dar um exemplo, *Game of Thrones* termina o episódio com isso: “Essa aqui é a coisa mais importante do mundo, se tocar você vai morrer”, aí você faz o movimento para tocar, você vai tocar e... Corta, acaba o episódio. Fica para o próximo episódio. Ou seja, é igual restaurante, a gente está aqui comendo, a comida é incrível, eu estou me preparando para dar mais uma garfada e... Retiram meu prato e dizem: “Volta na semana que vem para terminar a sua refeição”.

Para Bechar (2018), o ideal é deixar o espectador querendo mais pela qualidade do episódio, não porque cortou a história no meio:

O que os shows *Mad Men*, *The Sopranos* e *Breaking Bad* fazem? “Comeu tudo? Quer um pouco mais?”; “Quero”; “Come tudo o que você pode até explodir”; “Foi a melhor refeição que eu já comi, volto amanhã”; “Amanhã eu não sei se o restaurante vai estar aberto ou não, mas volta aí, dá uma ligadinha pra ver se vai estar aberto.” (Ibid.)

Mesmo que, ao fim do episódio, o espectador sinta que a trama está concluída, há continuidade, e é preciso que ele assista os episódios posteriores em ordem para entender a série:

Você não pode começar a assistir *Mad Men* no sétimo episódio e entender, mas cada episódio de *Mad Men*, quando termina, você terminou, você sabe que você viu uma obra completa. Às vezes parece que você viu três longas, mas terminou, não tem nada pra resolver naquele momento. Mas, todas as histórias estão abertas, é totalmente serializado. Não é por acaso, é um esforço muito grande estrutural e narrativo, e para mim, pessoalmente, é o que eu mais gosto. Quando eu percebo que o seriado está tirando a minha refeição, eu não volto. (Ibid.)

O esforço estrutural e narrativo que os roteiristas devem se ater para alcançar tal complexidade, onde as histórias parecem se concluir no episódio mas continuam abertas, é facilitado pelo trabalho em Sala e pelo uso de uma estrutura gráfica que possibilita a equipe de roteiristas “ver” a história sendo construída na lousa. A grade da série desenhada na parede, como método adotado por Bechar, é preenchida pelas histórias dos personagens, que são distribuídas meticulosamente pelos episódios da temporada, e, também, em detalhe, dentro de cada episódio.

Uma cena simples, que parecia não dizer nada para o episódio, pode, quando bem construída e pensada dentro do conjunto da obra, desencadear uma história em

outro episódio. Para obter este nível de percepção estrutural e criativa, e empregar na construção dos roteiros de uma de suas séries, Bechar adota também como método auxiliar a desconstrução de episódios de *Mad Men*, para análise do ritmo e da estrutura narrativa. A sua equipe de roteiristas faz o mesmo procedimento de desconstrução, para que este olhar minucioso sob a série *Mad Men* possa criar uma base para outra série que esteja em processo de criação:

(Minha série) eu fiz com base no *Mad Men*, eu não fiz *Med Men*, mas eu amei o ritmo, eu amei a estrutura, eu amei a maneira como ele me conduziu. Eu pesquisei, eu fiz desconstrução dos episódios... Eu sempre fiz isso com assistentes, pedi para desconstruir: “Assiste o episódio um e me fala quantos momentos trocam as histórias”; “Ah, o piloto de *Mad Man* tem 5 histórias. História-A é a agência, história-B é uma personagem casando, história-C é uma novato entrando, etc...”; “Legal, agora assiste os episódios 2, 3, 4 e 5 e volta para o primeiro episódio e me fala quantas historias tinham”, aí identificavam 15 a 18 histórias que foram abertas no primeiro episódio. Só se pode fazer isso se você está muito bem planejado. [...] Aquele papo no elevador sobre o tempo não parecia nada, era aleatório, era ótimo, mas você percebe que dois episódios depois, com várias gotas de poesias que aconteceram, aquilo desencadeou a história-A do episódio 4. (BECHAR, 2018)

Estar bem planejado, conforme frisa Bechar, vai além de criar a série, é criar métodos para criar a série. Desconstruir e analisar uma série que o roteirista admira é, também, um estudo de dramaturgia a ser aplicado em suas próprias séries, auxiliando o preenchimento da grade no caso de Bechar, ou enriquecendo outras métodos particulares. “No Brasil, tem muito essa cultura de ‘em um estalar de dedos eu vou fazer’. Não existe a cultura de ter que estudar, ainda mais as coisas criativas, acham que para atividades criativas é exigido só ser criativo. Tem muita técnica que você tem que aprender para ser criativo” (FRANÇA MENDES, 2017).

A preocupação em construir de maneira complexa o episódio enquanto uma obra completa - com começo, meio, e fim - mesmo estando dentro de um conjunto maior, a série, é permanente no trabalho dos roteiristas. França Mendes (2017) reflete que o episódio em si, e de certa forma isoladamente, deve “funcionar”, fazendo uma analogia com a “onda” proporcionado por uma droga:

Eu acho que a pessoa fica vendo (a série) porque o episódio funciona. Se você vê um episódio foda, você quer ver outro episódio foda, depois outro episódio foda... Para mim é isso. A comparação que eu faço é a seguinte: uma série boa é exatamente igual à uma droga, ela te dá uma determinada onda. A série te dá uma onda. Observe que é sempre a mesma onda [...] Você vai ver

um episódio da série que você gosta para ter aquela onda, se o episódio te dá a onda, você quer mais [...] Então é isso, o que dá a onda é o episódio, e é claro, você fica querendo saber o que vai acontecer, algumas séries apostam mais nisso, outras menos. Mas se o episódio não funcionar, não adianta você querer saber o que vai acontecer.

Além da importância do episódio para a composição total da obra, França Mendes reflete também sobre a importância da cena enquanto sustentação do episódio e da série, lembrando que Paraizo (2018) já havia demonstrado esta preocupação ao dispor uma “cena vermelha” no início de cada episódio (afim de reter a atenção do espectador). Esta reflexão parte da discussão sobre o conceito de Narrativa Cinematográfica Longa, abordado no primeiro capítulo. Diferentemente de muitos roteiristas norte-americanos, os roteiristas brasileiros entrevistados não consideram este conceito ao criar uma série. França Mendes, inclusive, critica o fato de uma temporada ser pensada e desenvolvida como uma estrutura de três atos:

Eu acho que na hora de escrever a gente tem que pensar o seguinte: isso tem que ser legal o tempo inteiro. [...] Aquela coisa de divisão em três atos, além de nunca ter sido exatamente verdade, hoje em dia está francamente obsoleto. Você precisa de uma estrutura em que cada cena é foda. Porque se não a pessoa tem muitas opções, ela provavelmente está assistindo com o celular do lado vendo outra coisa, a facilidade para mudar para outra coisa é enorme. Se você não constrói para cada cena ser bacana, não tem arco de temporada que sustente. (FRANÇA MENDES, 2017)

Cada roteirista-chefe conduz o seu processo de criação e de escrita da forma que melhor o convém, a sua experiência geralmente dita quais as diretrizes destes métodos, e os roteiristas da Sala passam a sintonizar esta frequência – ou “vocabulário” como diz Simão - dentro do trabalho colaborativo. Na Sala da série “3%”, Simão (2018) não estava na posição de roteirista-chefe e trabalhou dentro do vocabulário da Sala, que, segundo ela, é o “vocabulário da bolinha”. Jotagá Crema (2017) explica esta metodologia “da bolinha”, denominada Estrutura Pessoal Circular. Trata-se de uma estrutura visual feita em lousa baseada no monomito de Joseph Campbell¹⁰³, um conceito de jornada cíclica presente em mitos, onde, no processo criativo, são contemplados os estágios da jornada do herói, posteriormente adaptado à indústria hollywoodiana por Christopher Vogler¹⁰⁴. Após Vogler, vem Dan Harmon

¹⁰³ CAMPBELL, Joseph. **The Hero with a Thousand Faces**. New York: Pantheon Books, 1949. Traduzido em português como: “O Herói de Mil Faces”.

¹⁰⁴ VOGLER, Christopher. **The Writer’s Journey: Mythic Structure**. Los Angeles: MWP, 1992.

que parte dos estágios da mesma jornada do herói e desenvolve a *Story Circle Technique*, traduzida em português como Estrutura de História Circular, onde substitui os doze passos propostos por Vogler, em oito etapas:

Figura 41: Dan Harmon's Story Circle

Fonte: Pinterest (2019)

A metade superior do círculo é o “mundo comum”, o mundo da zona de conforto do personagem, o mundo do consciente e da ordem. A metade inferior é o “mundo especial”, mundo do inconsciente, mundo do caos. Na sequência, o círculo divide-se em oito partes, a ser seguido no sentido horário.

O começo da jornada tem a ver com forças conscientes. [...] O que faz o personagem se mover no início da jornada é a pura vontade, é o objetivo desse personagem. E a partir desse ponto, a jornada chega no momento em que você tem que se abrir para o inconsciente, de certa forma trazer para si o inconsciente. Tem muito a ver com o processo de individuação, de Jung. (CREMA, 2017)

Os roteiristas da série “3%”, especificamente, adaptam a Estrutura de História Circular às necessidades criativas da Sala de Roteiristas, denominando então este método como Estrutura Pessoal Circular, que não se difere da técnica de Dan Harmon.

Civilizações antigas contam histórias usando círculos, mas a sacada do Dan Harmon foi pegar o círculo e organizar os passos da história de tal forma que existe uma simetria. Essa simetria é muito útil para criar histórias especialmente quando você está criando com alguém ou *alguéns*, como em uma sala de roteiro, porque você tem passos muito bem definidos, e, tem uma estrutura gráfica da história. [...] Você não precisa escrever uma história linearmente, do início ao fim. Quando você começa a trabalhar graficamente, você pode começar uma história com o dilema de um personagem e depois voltar. [...] A forma de trabalhar não é linear. (CREMA, 2017)

No círculo, as etapas servem para compreender como a história está se movendo. Apesar do círculo ser simétrico, não necessariamente as etapas da história precisam ser simétricas. Ele tem uma função estritamente estrutural. Os roteiristas em Sala podem usar tanto para desenvolver o arco do personagem em uma temporada, quanto para o arco do personagem na série inteira – no decorrer de todas as temporadas, mas, também, para o personagem em um episódio. Pode até ser usado em uma cena complexa, quando os roteiristas estão “empacados” (CREMA, 2017). “Na prática, trabalhando principalmente em sala de roteiro, é uma estrutura que funciona muito. Fizemos “3%” inteiro assim na primeira temporada e estamos fazendo na segunda temporada também” (Ibid.).

Há também métodos particulares usados pelos roteiristas diante de um impasse narrativo, um problema, ou um “bloqueio” na fluidez do processo criativo na Sala. Não são métodos elaborados para criar, entrelaçar ideias e estruturar o episódio, são formas pessoais de lidar com desafios no processo, com os popularmente denominados “bloqueios criativos”. França Mendes (2017) relata que, quando o processo de criação “empaca”, ou melhor, encontra um problema que requer longa discussão, ele tem como método auxiliar o Baralho *Writer Emergency Pack* criado por John August (2014), roteirista de filmes do Tim Burton, entre outros. Este baralho apresenta em cada carta uma situação. O roteirista embaralha as cartas e tira uma situação:

“Essa situação acontecesse o tempo inteiro?”; “O herói está escrevendo as regras ou está quebrando as regras?”. São desafios

para você imaginar. Tem números, quando você vai até o número indicado tem uma situação mais detalhada, tipo: “A crise do personagem é um dia normal para um outro personagem.”; “O que aconteceria se essa situação acontecesse o tempo inteiro?”; “O seu personagem seria uma ajuda ou ele seria um agravador do problema?”. O jogo levanta questões para você pensar.

Mais simples do que o baralho é a Areia Terapêutica usada na Sala de Roteiristas de “Escola de Gênios”, em momentos quando uma ideia “não ia para frente”. Ângela Fabri (2017) explica do que se trata:

É difícil quando acontece (um bloqueio criativo). Às vezes é por cansaço, às vezes é porque travou mesmo, não tem solução. Se a gente tem um método? Temos aqui (na Sala) uma areinha terapêutica que a gente fica mexendo nela. [...] Isso é uma areia que não é uma areia, pode pegar que ela não gruda. Ela é tipo uma massa areia, chama massa-areia. [...] Dá para você fazer esculturas, é um brinquedo na verdade, não é uma areia normal. E a gente usa às vezes para ter ideias, a gente fica mexendo... Foi um dos roteiristas que trouxe para cá, é maravilhoso. A gente vai passando isso pelos roteiristas, a pessoa fica pensando e amassando a areia...

A areia permite uma pausa, silenciosa, para pensar em soluções e ter novas ideias. No entanto, diante do curto cronograma que os roteiristas têm para trabalhar, eles não se permitem muitos momentos contemplativos e silenciosos em Sala:

A gente não tem muito tempo para não ter ideia! É corrido. Às vezes a gente fala: “Vamos botar assim mesmo e vamos ver como é que fica na escaleta, como é que fica depois”, e até a última versão a gente tenta melhorar, porque o tempo é realmente muito corrido. Não temos muito tempo para ter bloqueio criativo. Por isso que é bom estar em Sala de Roteiristas, ter outros na Sala, às vezes você está bloqueada e os outros não. Você está num dia ruim e a outra pessoa não está, isso ajuda, a Sala é boa por isso. (Ibid.)

Muitas vezes quando um problema não se resolve na etapa das sinopses, e pré-escaleta, como este caso citado por Fabri na série “Escola de Gênios”, os roteiristas seguem com ele para a próxima etapa, que é a escaleta, onde o episódio é estruturado por cenas mas ainda não com diálogos. Na escaleta, este problema poderá se reconfigurar e ser rediscutido em um formato mais próximo ao do roteiro propriamente dito.

3.4 Escaletas

A contribuição da mesa de roteiro, ao meu ver, vai diluindo conforme o roteiro vai avançando em suas etapas. Para mim, o que mais brilha na Sala de Roteiristas é a criação da sinopse. Escaleta também, mas menos, e o roteiro também um pouquinho menos. (SIMÃO, 2018)

O processo de criação das escaletas na Sala de Roteiristas varia muito conforme o perfil e o método adotado pelo roteirista-chefe, além da constituição da Sala. Esta é a última etapa realizada antes do roteiro do episódio e já conta com as cenas numeradas com cabeçalho indicando locação. Nas escaletas, a descrição das cenas na maioria das vezes é detalhada, mas há roteiristas que preferem desenvolver escaletas curtas e diretas, buscando maior liberdade na redação do roteiro. Outro importante fator que se distingue na etapa das escaletas é que o seu processo pode ser realizado na Sala de Roteiristas, ou, individualmente, sendo somente lida em Sala. Há, ainda, roteiristas que “não gostam” de fazer escaletas, enquanto outros as consideram indispensáveis ao processo, como é o caso de Andréa Midori Simão (2018):

Eu adoro escaleta! Quando o diretor fala: “Essa ideia pode ir da sinopse direto pro roteiro”, eu falo: “Você nunca vai me ver fazer isso.” A escaleta traz um ganho pra sinopse, que, depois lendo um roteiro sem graça, você diz: “Nossa, aconteceu alguma coisa”, é porque não teve escaleta, não teve um pensamento estrutural cena a cena no qual eu até minuto a minha escaleta para saber o tamanho das cenas, o ritmo do episódio. [...] Depois, a escaleta é trabalho duro, trabalhar em cima do mármore. É esse tipo de trabalho que requer mais uma técnica, tem criatividade também, mas é mais técnica.

Segundo Simão, a sinopse nasce no *brainstorming*, da junção das ideias colocadas na mesa, e a escaleta já vem de uma sinopse construída e requer técnica para a sua estruturação. Este pensamento estrutural já vem sendo construído desde os métodos particulares em Sala, tendo como resultado a escaleta do episódio. “A escaleta é tão essencial, está tudo ali já, grande parte da genialidade está na escaleta que não dá para você tirar a autoria da escaleta” (Ibid.). Nas séries onde Simão é roteirista-chefe, o episódio não somente é assinado por quem fez o roteiro, mas também por quem fez a escaleta. Muitas vezes é o mesmo roteirista, mas quando não é, os dois envolvidos assinam juntos o mesmo episódio. Simão aponta que, quem escreveu a escaleta pegou a história de uma página (a sinopse) e a transformou em oito páginas, pensando em um episódio de 30 minutos. São oito páginas que já

contam toda a história, sem diálogos. Em suas Salas, também, as escaletas são escritas individualmente e trazidas prontas para leitura conjunta, para, então, o roteirista fazer uma segunda versão desta escaleta - também de maneira individual. Mas, antes do roteirista sair da Sala para escrever a primeira versão da escaleta de determinado episódio, há uma discussão onde desenha-se na lousa uma estrutura básica do episódio, como uma escaleta reduzida, baseando-se nas sinopses aprovadas. É essencial que o roteirista saia da Sala com esta estrutura em mãos, como base para desenvolver a sua escaleta.

Similar ao processo de Simão, há o de Fabri (2017) em “Escola de Gênios”, onde a etapa da escaleta é realizada inicialmente na Sala de Roteiristas, como uma escaleta reduzida, para a partir disso ser detalhada individualmente fora da Sala. Posteriormente, esta escaleta detalhada retorna à Sala para leitura com todos os roteiristas:

Quando a gente abre no quadro as sequências, as escaletas, todo mundo opina igual [...] vira uma sopa de ideias que acaba nesse episódio, só então essa pessoa vai desenvolver esse determinado episódio. Mas todo mundo contribui para todos os episódios, isso ajuda na unidade depois, então eu considero até a assistente autora. Porque todo mundo fala. Na Sala são muitas ideias acontecendo. [...] São escaletas muito detalhadas, tem gente que não gosta [...] mas para a produção é bom, porque eles já sabem exatamente como vai ser e cena, e para o canal também. [...] Depois que a gente abriu tudo no quadro, cada um pega um episódio e detalha a escaleta em casa. Aí a gente vem para a Sala e lê o bloco todo, debatemos e fazemos uma unidade juntos, fechamos o bloco e mandamos para o David (França Mendes, supervisor de roteiro da série). [...] Nessa temporada, a gente está fazendo blocos de cinco episódios, porque o Canal Gloob exibe as séries de segunda à sexta, são cinco episódios por semana. Então fechamos as cinco escaletas, mandamos para a produção e para o David. Eles têm dois dias para ler e enviar de volta para a gente com sugestões. Depois disso, a gente faz uma última discussão em Sala e manda para o canal. Aí volta com considerações e a gente já passa para o roteiro. Voltou com as considerações, a gente faz essas sugestões que o canal pediu já em roteiro.

O momento inicial, onde abrem-se as escaletas no quadro para todos opinarem, para Fabri, é um processo que confere unidade à série. E quando as escaletas retornam à Sala, a segunda discussão também proporciona maior unidade no material que é desenvolvido individualmente. Ressalto que é comum o uso do verbo “abrir” na descrição do processo criativo em Sala de Roteiristas, ele se refere ao início de uma etapa, tal como: “abrir escaleta”, “abrir o episódio”, ou, “abrir o roteiro”,

“abrir as cenas no quadro”. O roteirista “abre” uma cena que já está desenvolvida em outro formato (sinopse, por exemplo) e passa a estruturá-la em uma forma mais próxima ao roteiro. Fabri (2017) acrescenta que: “Geralmente a gente abre uma escaleta por dia, ou seja, trabalha em um episódio por dia. Uma semana o bloco de cinco episódios, dois dias em casa detalhando a escaleta, volta. Quando vamos ler todo mundo, estamos em Sala”. França Mendes (2017) também trabalha com uma linha de produção de escaleta parecida na série “A Garota da Moto”, são cinco dias seguidos abrindo uma escaleta por dia. No entanto, a diferença com o caso de Fabri é que o processo de criação das escaletas de França Mendes é realizado em Sala, do início a fim:

A escaleta ideal é escrita na linguagem da Sala, é uma linguagem para quem está na Sala entender. [...] Eu procuro colocar as coisas na roda: “Vamos fazer este episódio agora, essa trama. Vamos pegar essa trama e quebrar, fazer uma escaleta”, e, aí, às vezes eu já tenho alguma coisa desta escaleta definida, às vezes eu não tenho praticamente nada. Vamos criando juntos. Cada passo pode ser proposto por qualquer um, mas só vai entrar se eu aprovei, só vai parar na escaleta final aquela que eu acho que funciona.

Neste caso há também a distinção entre a escaleta desenvolvida para circular “internamente” na Sala, e, uma segunda versão um pouco mais detalhada que vai para pessoas de fora da Sala: “Para mandar para o canal tem que detalhar mais, porque não tem como eles entenderem. Não estão aqui dentro da Sala de Roteiristas. [...] Em geral, a gente faz aqui em Sala mesmo, cada um pega uma escaleta e escreve um pouco mais detalhada para poder mandar para o canal” (Ibid.). Independentemente da escaleta ser para uso interno ou desenvolvida para o canal, França Mendes (2017) insiste que as escaletas sejam simples, ou melhor, curtas e diretas – contendo somente o que ele julga essencial para seguir ao roteiro:

Eu não gosto de escaleta super detalhada, isso é bem diferente. Lá no “Escola de Gênios” a escaleta é tão detalhada a ponto de dizer que roupa o personagem está usando. Eu detesto isso. Eu gosto que a escaleta tenha o essencial que deve acontecer na cena. [...] Eu boto o caminho: a cena é sobre isso, acontece isso e tem que terminar de tal forma. Pode até ter uma indicação de algum diálogo que eu tenho certeza que tem que ter, mas o essencial é o propósito da cena. Eu quero que o roteirista proponha os detalhes no roteiro e a gente vê se funciona ou não. [...] Se não eu acho que o roteirista fica muito mais datilógrafo.

Para França Mendes, escaletas mais curtas agilizam o processo criativo em Sala de Roteiristas. Ele crê que a hora de detalhar não é nesta etapa, e sim, na etapa do roteiro.

A semelhança entre o processo das escaletas de “A Garota da Moto” e de “Mano a Mano” é o desenvolvimento delas por todos os roteiristas juntos. Contudo, a grande diferença é que em “Mano a Mano” as escaletas eram detalhadas, contendo indicações da maioria dos diálogos, conforme relata Fabio Danesi (2019): “A gente fazia escaleta todo mundo junto na Sala, desenvolvia todas as cenas, tudo intercalado direito, com tudo o que acontece, com várias ideias de diálogo, e depois mandava para o americano (Mike)”. Danesi levou a prática das escaletas detalhadas para seus trabalhos seguintes, nas séries “O Negócio” e “Rio Heroes”. Ele e Camila Raffanti (2019) relatam que: “Hoje em dia a gente costuma fazer as nossas escaletas rigorosamente detalhadas, com um monte de diálogos indicados”. Nestas séries, o desenvolvimento das escaletas também é feito por todos os roteiristas em Sala.

O detalhamento nas escaletas também é prática na Sala de Roteiristas da série “Sob Pressão”, além disso, e igualmente, o processo se dá integralmente na Sala. Lucas Paraizo (2018) explica o seu processo de criação das escaletas:

Eu, como redator final, chego na Casa dos Roteiristas, na nossa Sala, coloco o meu computador plugado na tela grande, abro as escaletas, sentamos todos (os roteiristas) ao redor da mesa e vamos fazendo escaleta conjunta: “Cena 1 – int. Salão do Hospital – DIA. Funcionário recebe paciente...”. As nossas escaletas são muito detalhadas, cada episódio tem 10 a 12 páginas de escaleta. É uma escaleta muito detalhada se você pensa que nossos roteiros têm 35 a 38 páginas para um episódio de aproximadamente 45 minutos.

Como Fabri, Paraizo diz que a etapa das escaletas é importante para dar unidade narrativa à série, sendo este um dos motivos de seu detalhamento, e, no seu caso, de ser escrita em conjunto em Sala. As escaletas de “Sob Pressão”, inclusive, nascem do processo criativo cujo método particular do semáforo é adotado.

O que é que faz a gente ter uma unidade maior nessa escrita com diferentes cabeças? Uma boa escaleta. Uma escaleta muito detalhada, uma escaleta que imprima ritmo, que imprima ponto de vista da cena. Onde é que a cena começa? Em uma fechadura ou em um plano geral? O que isso significa? Eu vou revelar quem está na cena, ou vou revelar uma parte do corpo de quem está na cena? Esses detalhes... Onde é que eu abro a cena? Na escaleta já está indicado. (Ibid.)

Já para Bechar, o processo das escaletas é dinâmico e colaborativo, realizado por todos os roteiristas em Sala. O resultado são “cartõezinhos” escritos à mão. Aliás, ele não denomina este processo de escaleta, e sim de “quebra de episódio”. Relembro que desde seus primeiros trabalhos no Brasil, Bechar precisou de certa colaboração e a sua experiência evoluiu para uma primeira estruturação do roteiro em Sala, para, posteriormente, um roteirista somente redigir o que foi definido por todos:

A gente cria junto, escrevemos junto as sinopses, fazemos grades com os personagens, definimos temporada, aprovamos sinopses e aí chega a parte de escrever os episódios. Eu gosto de quebrar os episódios juntos, quando a agenda permite, que é todo mundo na mesa, na Sala. Tem um bom vídeo do *Breaking Bad* que mostra o processo de “quebra”, é onde todo mundo fica lá escrevendo na parede até ter o episódio, e quando termina, alguém pega na parede os cartõezinhos e vai para casa, faz o episódio e volta de novo em Sala com a primeira versão. (BECHAR, 2018)

Este processo de “quebra” de episódio é escrever o que ocorre cena a cena, sem muitos detalhes. A palavra “quebra” lembra o “*break*” de *breaking stories*, exposto no capítulo 1, mas neste caso de Bechar, as histórias já estavam criadas e as sinopses já estruturadas e aprovadas, ou seja, apesar do verbo “quebrar”, não se trata do mesmo processo. Trata-se de um método específico, adotado nesta determinada Sala, que está entre a sinopse e o roteiro, não havendo uma redação de escaleta tal qual ocorre na maioria das Salas. Quando a “quebra” do episódio termina, o roteiro já está bem estruturado e com os “cartõezinhos” em mãos o roteirista redige a primeira versão do episódio, que já estava parcialmente escrita por todos na Sala.

Diferente de todos os casos que expus neste subcapítulo, há o relatado por Pedro Aguilera (2018) na série “3%” - que não teve escaleta. A sinopse evoluiu para um longo argumento:

Normalmente a gente conversa, conversa, faz a estrutura na Sala [...] Na verdade a gente nem faz a escaleta, a gente faz um argumento de 5 a 10 páginas, um texto corrido, dividido por parágrafo em cada cena, mas não tem o cabeçalho. E isso demora um mês, ou dois meses para fazer todos os argumentos.

Após a conversa em Sala, que estrutura este argumento, na maioria das vezes os roteiristas detalham os argumentos separadamente, fora da Sala. “Recebíamos *feedbacks* tanto da Netflix quanto do Aguilera, separadamente. Depois, a gente dividia os arquivos (os argumentos) para que todo mundo entendesse se mudou alguma coisa” (SIMÃO, 2018). Depois, ainda neste processo, Aguilera diz que todos

os roteiristas voltam com seus argumentos para a Sala e os reescrevem todos juntos. Este longo argumento desenvolvido pelos roteiristas de “3%” evolui diretamente para o roteiro do episódio, escrito de maneira individual: “O roteirista fica em casa de uma a duas semanas escrevendo a primeira versão do roteiro de um episódio” (AGUILERA, 2018).

Relembro a citação inicial deste subcapítulo, onde Simão menciona a “diluição da colaboração” conforme o roteiro avança em suas etapas. Na maioria das séries, como “3%”, os roteiros dos episódios são escritos individualmente. Só que em alguns casos, não. Neles, a colaboração se mantém inclusive na escrita do roteiro. É o que demonstro no próximo subcapítulo, sobre a etapa seguinte às escaletas: a escrita do roteiro.

3.5 - Roteiro, versões, revisões e redação final

E quando você chega no roteiro? Um dia eu ouvi um roteirista falando que nunca tinha visto uma escaleta sem nenhum tipo de furo que fosse para o roteiro, e que não precisasse ser corrigido diretamente no roteiro em algum momento. Eu fiquei aliviado de ouvir isso, porque nós nunca escrevemos uma escaleta que foi para o roteiro perfeita. Quando chega na etapa do roteiro, percebemos furos e problemas com personagens. E então, temos que corrigir no roteiro. (DANESI, 2019).

Engana-se quem crê que a escrita do roteiro é o momento onde o roteirista está à sós com seu computador diante de uma folha em branco, e nela passa a escrever as cenas e os diálogos, e assim, nasce o roteiro. Não. Mesmo quando ele é escrito solitariamente, há os processos que o antecedem, como as sinopses, o argumento, as escaletas, e, só por fim, o roteiro, conforme já apresentei. Isso tanto no cinema quanto na TV. A escrita do roteiro não parte de uma folha em branco, esta folha estava em branco muito antes da sinopse. O roteiro parte de um material estruturado e é fruto de um longo processo criativo, que, dentro do objeto desta pesquisa, se dá de forma colaborativa na Sala de Roteiristas. Retomando a reflexão que fiz anteriormente, “escrever um roteiro” inclui todas as etapas que precedem o ato da escrita, até a escrita do roteiro em si, suas revisões e versões.

Dentro da metáfora da construção da casa, nesta fase da obra as paredes já estão erguidas, os tijolos foram dispostos um sobre o outro meticulosamente, a parte elétrica e hidráulica estão funcionando, já há janelas e portas, mas resta fechar a casa

com o telhado, e, em uma derradeira etapa: finalizá-la com pintura e demais acabamentos estéticos.

Como mencionei, na maioria dos processos criativos em Sala de Roteiristas tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, o roteiro é escrito por um roteirista e fora da Sala. O que não significa que o trabalho em Sala terminou. Também não significa que a escrita é um ato solitário. A saída do roteirista para a escrita do episódio é parte do processo da Sala, já que, após o prazo estipulado para a entrega da primeira versão do roteiro, ele retorna à Sala para a discussão da primeira versão deste roteiro. É uma linha de produção, são muitos episódios, com isso muitas páginas a escrever, mas com os episódios já definidos em Sala por toda a equipe, o roteiro é o *grand finale*. No pensamento da linha de produção, em certas Salas a escrita do roteiro ocorre simultaneamente ao desenvolvimento das escaletas de outros episódios, e assim por diante. A equipe se divide, alguns roteiristas saem para escrever, enquanto outros permanecem na Sala em outras etapas do processo, como na série “Mano a Mano”:

Depois que ele (Mike) aprovava a escaleta a gente se dividia, duas pessoas saíam para escrever o roteiro enquanto a Sala continuava. Era sempre em dupla, duas pessoas saíam para escrever o roteiro, depois voltavam, como eram feitas as sitcoms nos Estados Unidos mesmo. (DANESI, 2019)

Independente do formato de trabalho adotado pelas diferentes Salas de Roteiristas nesta etapa da escrita dos episódios, ela se inicia a partir da escaleta fechada e aprovada (pelo roteirista-chefe e pelo canal, às vezes pelo diretor da série). Com o término das escaletas, elas são distribuídas pelos roteiristas da Sala, cada um se encarrega de um episódio. Andréa Midori Simão (2018) prefere que o roteirista que escreveu a escaleta do episódio desenvolva o roteiro deste mesmo episódio: “Você já fez a escaleta, você já imaginou certas coisas para aquele roteiro e quem pegar a sua escaleta não vai ter esse repertório imaginado seu, então vai estar um passo atrás”. Este caso é particular das Salas onde a escaleta é detalhada individualmente. Quando esta etapa é realizada em Sala, por todos, David França Mendes (2017) diz que:

Normalmente já tinha as pessoas apegadas à determinado episódio. E também tinha uma coisa de eu saber, episódio tal destaca mais tal personagem que eu sei que essa pessoa escreve melhor. Na série “A Garota da Moto”, tem os roteiristas que escrevem bem a Bernarda, os que escrevem bem o Reinaldo, então eu dava essa dividida.

A divisão dos roteiros se dá também pela afinidade com determinado personagem do qual o episódio em questão destaca. De qualquer maneira, é responsabilidade do roteirista-chefe definir qual roteirista fará o episódio, considerando que em uma Sala de cinco roteiristas, como neste caso, todos escrevem, inclusive a assistente.

Aprofundando-se mais na etapa da escrita dos roteiros de “A Garota da Moto”, após as escaletas, França Mendes (2017) expõe a rotina de trabalho nos roteiros que está atrelada ao cronograma da série:

Cinco dias a gente levantava cinco escaletas, aí cada um ia para a sua casa escrever os cinco roteiros em mais ou menos dez dias. Aí eles voltavam com os roteiros e em dois dias a gente lia tudo junto em voz alta. Com notas, voltavam com os roteiros para a casa com dois dias para fazer a segunda versão. Tinha que ser muito rápido essa segunda. Voltavam com a segunda versão e a gente já recomaçava as escaletas, só que aí eu já estou lidando sozinho com a terceira versão e revisão daqueles roteiros. O que acontecia era que a gente começava a Sala às 10 horas da manhã, mas às 8 horas (da manhã) eu já estava aqui vendo os outros roteiros.

Neste caso, os roteiros eram feitos em blocos de cinco episódios, e, em parte, o processo se dava de forma simultânea: no mesmo período em que a Sala voltava à etapa das escaletas dos próximos cinco episódios, o roteirista-chefe trabalhava a terceira versão dos roteiros. Lembrando que o roteirista-chefe ainda estava presente nas escaletas, pois ele trabalhava com os roteiros em outros momentos do dia, antes da Sala começar, ou depois. Um episódio de “A Garota da Moto” tem, em média, cinquenta páginas, ou seja, dez dias para escrever cinquenta páginas. Nestes dez dias a Sala de Roteiristas fica suspensa, os roteiristas escrevem em casa e o roteirista-chefe faz, entre outros, a redação final dos episódios. Nesta série, a terceira versão do roteiro deveria ser a última. A escrita da terceira versão é uma das fases que fica a cargo do roteirista-chefe, França Mendes, mas há exceções:

Alguma coisa dava errado, começava a ter que mexer (no roteiro), vinha notas do canal, notas da direção, notas da produção, e como eu queria manter a equipe andando para frente, em algum caso eu pedia para o roteirista me entregar uma terceira versão, isso aconteceu três vezes, porque simplesmente não tinha mais tempo. (Ibid.)

O cronograma com o qual a Sala de Roteiristas trabalha, que é o prazo de entrega dos roteiros, pode se dar em função das datas de gravação, mas também pelo

limite orçamentário disponível para pagar os roteiristas. O prazo de “A Garota da Moto” se deu por uma questão de orçamento destinado ao roteiro, o valor disponível dava para pagar a equipe por cinco a seis meses. O mesmo ocorreu na série “Escola de Gênios”. França Mendes (2017) reflete que: “Tem duas coisas que não adianta: entregar ruim no prazo, entregar bom fora do prazo. Você tem que conseguir entregar o melhor dentro do prazo. [...] Tudo que eu preciso de uma equipe é um roteirista que faz uma boa primeira versão no prazo”. Esta primeira versão do roteiro é a realizada pelo roteirista logo após a escaleta. Em seguida, o roteirista faz a segunda versão considerando as notas do roteirista-chefe e dos outros roteiristas da Sala, após leitura e discussão. França Mendes (2017) continua:

Aí eu vou e faço uma redação final, portanto, a terceira versão. Mas eu mando essa terceira para o canal como sendo a primeira. Porque é a primeira que o canal viu. Se tem mudanças que o canal pediu, vai ser a segunda versão do canal. O canal, a produtora, e o diretor chegam num acordo, aí é a versão final. Mas essa final, pode não ser a final depois que começa a produção. A pior coisa do mundo é se o diretor tiver que resolver no set, eu prefiro que me tragam o problema antes. Então tem várias primeiras versões e várias versões finais do roteiro.

Na etapa da escrita do roteiro, o roteirista-chefe de desdobra em outras diferentes etapas ao mesmo tempo, enquanto lida com profissionais externos à Sala. É evidente que ele é articulado e solicitado em todas as etapas do processo criativo da série, mas, no roteiro, ele de fato coordena a escrita dentro do cronograma com todas as versões, lida com problemas diversos mantendo a fluidez do trabalho da Sala, assegura o cumprimento das etapas do processo de maneira eficiente no prazo, e, sobretudo, faz a redação final dos episódios:

O roteirista- chefe efetivamente escreve, você tem que fazer versão final de todos os roteiros, eu acho. Eu não acho que dá para trabalhar esquema de Sala de Roteiristas e não ter uma redação final unificadora. Você precisa que o roteirista-chefe faça uma redação final, se não cada episódio vai ser diferente do outro. Ninguém mais pode garantir isso, você tem que garantir isso. Essa unidade não é só na hora que você faz a redação final, durante as reuniões você já está pensando nisso mesmo sem pensar. (FRANÇA MENDES, 2017)

O roteirista-chefe também pode adquirir “outro nome” nesta etapa: redator final. Sobre a redação final unificadora, Lucas Paraizo (2018) concorda:

Eu acho que tem duas partes do trabalho de um redator final, que é importante para mim. Uma, é dar uma unidade conceitual, eu já fui durante muitos anos coautor, colaborador, então eu já vi muitos redatores finais fazendo o que hoje eu estou fazendo, o que me dá bastante gabarito para poder fazer isso dentro da TV Globo, pelo menos. Cada roteirista é diferente, mas os roteiristas conhecem os seus personagens, todo mundo conhece os personagens, por exemplo, tem coisas que gritam quando um roteirista apresenta uma primeira versão de um roteiro que ele abriu, tem coisas que o personagem jamais faria e essas coisas ficam evidentes para todo mundo. [...] Quando eu recebo as primeiras versões, obviamente que eu recebo elas escritas por uma pessoa em particular e que tem características, mas não é difícil unificar isso. E, a segunda parte do trabalho da redação final é a parte que eu faço agora nesse momento, sem os outros roteiristas [...] a minha equipe agora já está trabalhando a terceira temporada, já está lendo a pesquisa, os roteiristas estão pensando intrigas e eu estou terminando a redação da segunda temporada.

Como França Mendes, Paraizo mantém a Sala andando enquanto trabalha em paralelo, e às vezes em simultâneo, com a redação final dos roteiros. Mas, antes, a partir do início da etapa de escrita dos roteiros da série “Sob Pressão”, o processo se deu em blocos de quatro episódios na primeira temporada, enquanto na segunda temporada a escrita dos roteiros não se intercalou com o desenvolvimento das escaletas:

Na primeira temporada a gente escrevia quatro escaletas, se dividia, e cada roteirista escrevia um episódio. Então: eu um, o Antônio (Prata) um, o (Marcio) Alemão um e o Jorge (Furtado) um. A gente fazia quatro (escaletas), escrevia quatro (episódios), fazia quatro, escrevia quatro, fazia quatro, escrevia quatro. O problema que esse método, quando você chega no episódio 9 e você tem quem fazer uma alteração lá no episódio 3, dá muito mais trabalho... Você tem que voltar e mexer em tudo nos roteiros. Na segunda temporada o Jorge deu uma ideia, que foi mais produtora, que é: “Vamos fazer todas as escaletas primeiro, de todos os 12 episódios, depois a gente vem varrendo e abrindo cena”. E foi o que a gente fez na segunda temporada. (PARAIZO, 2018)

Lembrando que “abrir cena” significa escrever o episódio. Em “Sob Pressão”, os roteiristas tinham dez dias para abrir as cenas do episódio, em outras palavras, escrever o roteiro de um episódio a partir daquela escaleta detalhada (em outras palavras também, o roteiro é denominado por Paraizo de “escaleta aberta”). Após a primeira versão do roteiro do episódio, o trabalho na Sala de Roteiristas volta a ficar intenso:

Depois que ele (roteirista) abriu as cenas daquele episódio, ele volta para a Sala e a gente lê junto com ele o episódio que ele escreveu baseado na escaleta que eu aprovei, e, que todo mundo criou junto. Esse roteirista é meio bombardeado de *feedbacks* nossos e tem regras: não existe numa Sala de Roteiristas falar “não gostei”, não existe você criticar sem dar uma sugestão. Isso é regra número 1. Ninguém pode dizer: “hum... Acho que não está bom”; se você acha que não está bom, tem que dizer: “hum... eu acho que não está bom, mas eu acho que poderia ficar melhor assim”, e daí você propõe. Isso é vital para uma Sala de Roteiristas. (PARAIZO, 2018)

Depois da discussão e do “bombardeamento de *feedbacks*”, que Paraizo também chama de “choque de realidade”, o roteirista volta para casa e faz uma segunda versão em dois dias – cronograma bastante similar ao da série “A Garota da Moto”. Após os dois dias, o roteirista entrega a segunda versão para o roteirista-chefe e retorna à Sala. Neste momento, a Sala ocorre na parte da tarde, e, pela manhã, Paraizo faz a redação final destes roteiros. Ao fim desta etapa, ele conclui que: “Eu não ia conseguir fazer essa série sem Sala de Roteiristas. O “Sob Pressão” não é a minha série. O “Sob Pressão” é a série de um grupo de pessoas que se encontrou e que trabalha muito para fazer isso” (Ibid.).

Nas Salas de Roteiristas onde Andréa Midori Simão é roteirista-chefe, há uma significativa diferença na etapa do roteiro quando comparado aos casos expostos até aqui. As escaletas dos episódios são distribuídas pelos roteiristas, para a escrita da primeira versão individualmente e fora da Sala, no entanto, após este momento, os roteiristas não retornam à Sala para uma leitura e discussão conjunta acerca dos roteiros escritos. Quando o roteirista finaliza a sua primeira versão do episódio, ele a envia para Simão que faz os comentários virtualmente e retorna ao roteirista para ele escrever a segunda versão do roteiro, a partir desses comentários. Ela denomina estes comentários de *script notes*, ou simplesmente, *notes*, que Simão faz, em média, 60 a 70 na primeira versão de todos os roteiristas. Os *notes*, portanto, substituem os comentários “ao vivo” feitos pelos roteiristas juntos em Sala:

Os *notes* são virtuais, é (um processo) mais virtual. Porque não tem sentido você chamar uma Sala para ficar ouvindo crítica, eu também acho que não faz muito bem. Então eu mando o comentado para a pessoa, abro um Skype se ela quiser falar, ligo se ela quiser falar, mas eu não fico expondo na mesa o defeito de todo mundo, acho que não rende. [...] Imagina, teria que colocar todo mundo no mesmo episódio, na mesma página, para criticar o trabalho de uma pessoa. Não vale a pena. [...] Mesmo com personagens mega complexos a gente nunca traz pra Sala para comentar. (SIMÃO, 2018)

Os mais de 60 *notes*, incluem comentários, críticas e elogios:

Como chefe de roteiro tem uma coisa que eu tento exercitar em mim: o elogio. Eu tenho dificuldade, mas na sala de roteiro eu me forço a elogiar, eu me forço a fazer pelo menos uns 3, 4 elogios no roteiro para a pessoa, nos pontos altos do roteiro, porque na posição de só roteirista, estando com outro chefe de roteiro, eu vejo que faz muita diferença você entender aonde você está acertando, não só aonde você está errando. (Ibid.)

Outra particularidade das Salas de Simão é que ela costuma sempre, a cada nova série ou nova temporada, trazer um roteirista com pouca experiência, ou até inexperiente ao processo de Sala, na posição de assistente de roteiro. Este roteirista aprendiz, além de assumir funções de roteirista assistente (ajudando na organização do material junto à roteirista-chefe), escreve sinopses, escaletas e até roteiros de episódios. Ele faz exatamente as mesmas etapas que todos os roteiristas da Sala, mas, por ser “aprendiz”, Simão concede sempre uma versão a mais para ele:

Para o assistente eu dou uma versão a mais de cada etapa. E ele traz um bom roteiro. É penoso, porque tem muita versão e tem muito comentário. É normal para quem nunca escreveu direito, mas sai sim um bom roteiro, é um aprendizado. Escrever é reescrever. (Ibid.)

Ao ser indagada por mim sobre a possibilidade de trocar o roteirista de um episódio, quando a versão entregue não está boa, Simão reflete que este é um ponto crucial para o rendimento de um Sala de Roteiristas:

Eu acho que trocar o roteirista de um episódio é a pior coisa que se pode fazer, deprime muito o roteirista você pegar e trocar, eu prefiro insistir e ir até uma versão última e trocar. Se eu vejo que não vai dar, eu sento e falo: “Você quer trocar?”, às vezes a pessoa quer, quer mesmo, e a gente troca. [...] Tem muito ego, a gente está no ramo do ego. Eu acho também que o chefe de roteiro deveria evitar de trocar o roteirista do episódio, por causa do ego. Não é nem porque ele vai magoar a pessoa, mas é porque essa pessoa vai render menos na sua Sala, o roteirista que está com a sua confiança abalada não vai ousar, vai piorar o desempenho dele, vai demorar mais para entregar as coisas, pode te atrasar. Então eu evito de trocar e me forço bastante de elogiar os pontos positivos para manter a equipe motivada. (Ibid.)

O “ego” é bastante mencionado no relato das experiências dos roteiristas entrevistados nesta pesquisa. Não somente por se tratar de um “ramo do ego”, mas

porque há de fato uma preocupação em “despir-se do ego” quando o roteirista passa a integrar uma equipe em uma Sala. Sobre isso, Marçal Aquino (2017) diz que:

Se as pessoas todas se despirem dessa coisa do ego-autor, se estiverem realmente imbuídas do processo de fazer e de chegar em algum lugar, eu não vejo desvantagem nenhuma (em trabalhar colaborativamente). Essa história de “a minha marca no roteiro”... Como assim? Se o roteiro vai passar pela mão do ator, do diretor... É um pouco perguntar: “Qual a cena que você escreveu?”, não, eu sou autor de tudo, eu escrevi junto em todo processo.

E o ego pode justamente aflorar nesta etapa do roteiro, onde a escrita ocorre de maneira individual mas o roteiro retorna para comentários, críticas, elogios, e até, troca de roteiristas entre as versões de um mesmo roteiro. França Mendes (2017) discorda de Simão no que concerne à preocupação em não trocar de roteirista:

Tem que ter flexibilidade, o roteirista não pode se ofender. Se não está funcionando eu vou sim passar esse seu roteiro para outro. Eu sei que ninguém fica feliz, mas tem que segurar a onda, porque também o contrário pode perfeitamente acontecer e eu passar para você o roteiro que eu tirei do outro.

Já Paraizo (2019) avalia que saber receber críticas em seu roteiro é algo vital para uma Sala de Roteiristas:

Nada é pessoal, nada pode ser pessoal. Se você não pode receber uma crítica e no dia seguinte ter uma ideia que melhore aquela crítica, e não se sinta ofendido, rejeitado, você não tem estofo para trabalhar numa televisão aberta, num ritmo desse. Você tem que aprender a ser um cara que separa as coisas. Obviamente, nós somos humanos, seres humanos, não somos máquinas, mas na medida que você vai avançando na intimidade com o seu grupo de roteiristas, eu não me ofendo com nada, eu estou preocupado com o que a gente está escrevendo juntos e se vai ficar bom.

Em qualquer Sala de Roteiristas, o ego e a vaidade são tocados com o processo criativo, mesmo que não de maneira consciente. O processo onde não há uma discussão em Sala em torno do roteiro escrito individualmente é mais fácil lidar com críticas, já que o roteirista recebe *feedbacks* virtuais somente do roteirista-chefe. A Sala da série “3%” adotou este sistema virtual de comentar as versões dos roteiros, mas Simão (2018) relata que isso se deu por conta do prazo da entrega: “É tudo virtual, não dá tempo de parar a Sala e todo mundo ler (as versões dos episódios).” Pedro Aguilera (2018) relata que a etapa do roteiro no processo criativo de “3%” foi um pouco diferente a cada temporada. Mas em todas as temporadas, as histórias, os

arcos e os argumentos foram criados com todos os roteiristas juntos em Sala, e, a partir deste longo argumento de cada episódio o roteirista vai para casa escrever sozinho a primeira versão do roteiro.

Cada roteirista está contratado para fazer três versões. [...] Depois, todos (os roteiros) passam por mim. A cada uma dessas versões eu ia reescrevendo também e depois de acabar as três versões, na pré-produção e durante os ensaios eu também vou reescrevendo com os diretores. Eu acho legal cada roteirista poder pegar um roteiro e falar: “esse é meu”; mas eu valorizo muito a parte que todo mundo fez todo mundo junto. Por isso também eu pedi que tivesse nos créditos de abertura, de roteiristas, o nome de todo mundo. Por mais que eu não tenha escrito aquele roteiro eu estava lá na Sala criando aquela história, criando aquele arco, então eu acho bacana ter o nome de todos os roteiristas em todos os episódios. (AGUILERA, 2018, grifo meu)

Sublinho este trecho da citação de Aguilera pois, ao meu ver, é de extrema importância reconhecer a “autoria conjunta” do episódio mesmo que este tenha sido escrito por um roteirista. Esta percepção faz parte da proposta de se criar e escrever no sistema de Sala de Roteiristas, já que todos os roteiristas estão envolvidos em todos os episódios devido ao processo que antecede a escrita do mesmo. As séries adotam diferentes sistemas para creditar os roteiristas nos episódios, como illustrei no capítulo 2. Retomarei o assunto dos créditos nas Considerações Finais.

Ainda na série “3%”, e não obstante da problemática da autoria do episódio, houve troca de roteiristas entre versões em um episódio considerado difícil. Este caso também foi ilustrado no capítulo 2 desta dissertação (Figura 38), trata-se do episódio 5 da segunda temporada da série, onde, três roteiristas são creditados ao fim do episódio como “escrito por”. No entanto, o episódio não foi escrito à seis mãos como pode parecer, Aguilera (2018) explica que:

Esse episódio, o episódio 5, que tem 3 créditos, é porque demos uma bela mexida nesse roteiro, depois que o primeiro roteirista (Ivan Nakamura) já tinha feito 3 versões mas ainda estávamos tentando achar a melhor história e estrutura para o episódio. E estava já perto de ensaio e filmagem [...]. Aí outra roteirista (Juliana Rojas) e eu sentamos juntos para refazer rapidinho umas coisas e, por isso, acabou creditando os três roteiristas. É um episódio importante, então por isso foi difícil, estava difícil. Esses episódios importantes às vezes não conseguimos fazer o argumento tão bom quanto deveria estar, e aí no roteiro a gente bate cabeça, tem que voltar atrás, reestrutura coisas... Isso é meio normal.

Aguilera ressalta que o problema já pode ter se iniciado na construção do argumento, e reaparecer na etapa seguinte que é a escrita do roteiro. É o que, na citação inicial deste subcapítulo, Danesi (2019) chamou de “furo” que passou de uma etapa para outra do processo e precisou ser reparado diretamente no roteiro. Como “3%” não teve escaleta, o problema nasceu então no longo argumento que é desenvolvido para cada episódio. Mas, ao fim, Aguilera conclui que “é normal”, afinal, este tipo de desafio narrativo é realmente comum em todas as Salas de Roteiristas - sendo de responsabilidade do roteirista-chefe perceber os problemas no roteiro e lidar da melhor maneira, dentro do prazo, afim saná-los. Neste caso, ocorre também que o roteiro foi reescrito durante os ensaios com os diretores e também nas filmagens.

O que torna o processo de escrita de um roteiro ainda mais complexo é a precisão das cenas, visando não somente as filmagens, mas também a montagem:

O que é legal dos roteiros de “3%”, que é uma coisa muito frequente na TV americana, e que eu acredito muito, é que os roteiros são escritos pensando já em serem montados. Você escreve o roteiro já pensando no produto final. Muitas vezes na faculdade a gente escrevia um roteiro e colocava umas barrigas, não intercalava as cenas, achando que na montagem isso se resolvia... Não. Os roteiros são muito precisos nesse sentido. A precisão era de 80% mais ou menos. A ideia é que você leia o roteiro como se você estivesse assistindo o episódio. É legal de pensar isso, principalmente entrada e saída de cena. Quando estamos escrevendo, ficamos enrolando para entrar na cena em si. Tem uma filosofia que eu acho muito boa, de um livro que se chama: “Screenwriting is Rewriting: The Art and Craft of Professional Revision”¹⁰⁵, que é: cena você entra tarde e sai cedo. Não enrola para entrar na cena e não enrola para sair, entra tarde e sai cedo, usa essa lógica. (CREMA, 2018)

A etapa da escrita dos roteiros na série “Escola de Gênios” se deu de maneira individual, mas com retorno à Sala para leitura e discussão da primeira versão do episódio. Entre a primeira e a segunda versão do roteiro, as considerações também vinham do canal, da produção e do supervisor de roteiro, França Mendes. Ou seja, neste caso, a primeira versão do roteiro passava por mais pessoas além dos roteiristas da Sala. Diante da troca da equipe de roteiristas entre uma temporada e outra, Fabri (2017) pediu que, antes de começarem a trabalhar em Sala, os roteiristas lessem os episódios das temporadas anteriores: “Não é só ver os episódios que já foram

¹⁰⁵ EPPS, Jack. **Screenwriting is Rewriting: The Art and Craft of Professional Revision**. New York: Bloomsbury, 2016.

gravados, eu pedi muito para eles lerem os roteiros, porque isso traz muito o estilo da série, o ritmo. E como a gente tem personagens novos, a gente ainda está criando a voz”. O processo criativo da Sala de “Escola de Gênios” se assemelha em parte ao de “A Garota da Moto”, mas o prazo para os roteiros era mais curto, Fabri relata que, para apresentar a primeira versão de um roteiro com vinte e cinco páginas, os roteiristas tinham quatro dias, e conclui que: “Na hora que você vai desenvolver o roteiro você está lá solitário escrevendo. Só que até chegar lá, não. E até lá é um longo processo criativo. Eu não considero o meu cérebro melhor do que cinco cérebros. Cinco cérebros vão pensar melhor”. (Ibid.)

A série “Supermax” teve escrita individual, ou em dupla¹⁰⁶, do roteiro a partir do trabalho conjunto¹⁰⁷, realizado em Sala, que antecedeu esta escrita. A primeira versão do roteiro também retornava à Sala para leitura e discussão antes de uma segunda versão. Aquino (2017) descreve o processo nesta etapa:

Cada um (roteirista da equipe) recebia um episódio e escrevia, daí voltava e lia o episódio aberto para todo mundo dar palpite. Então, nós começamos de fato o processo coletivo. Todo mundo palpitando em tudo. Não havia veto. É como o Bonassi diz: “a melhor ideia vence”. Se eu tenho uma ideia e você tem uma ideia, é simples, nós podemos ficar brigando pela ideia. Porém, nós tínhamos de testemunha mais seis ou sete pessoas que diziam: “não, isso aqui é melhor”, então foi um processo muito rico. A cada quinze dias, durante todo o primeiro semestre de 2015, nós escrevemos a série nesse sistema, sempre com pessoas dando palpite o tempo todo. [...] Esse autor do roteiro voltava para casa e incorporava aquilo que mais ou menos o grupo definiu e entregava o roteiro final. Daí nós pegávamos esse roteiro, mudávamos uma coisinha ou outra, ele era lido novamente e todo mundo ficava satisfeito. Tem um aporte de criatividade muito grande e são pessoas criativas, são pessoas que entendem quando o negócio está chegando perto do que é bom.

Segundo o relato de Aquino, “Supermax” contou com três versões de cada roteiro dos episódios. A frase: “pegávamos esse roteiro, mudávamos uma coisinha ou outra” diz respeito à redação final realizada pelos roteiristas-chefe Aquino e Bonassi. Mesmo assim, esta última versão ainda passava por uma leitura final com todos na Sala de Roteiristas. Durante a leitura de uma das versões do roteiro por toda a equipe, um dos roteiristas levantou uma questão grave de ritmo: “O roteiro foi lido de novo e

¹⁰⁶ Nos dois episódios que são creditados com três roteiristas (Figura 26) o roteiro foi escrito em dupla, e ocorreu a participação remota de um terceiro roteirista após o término das três versões previstas no cronograma.

¹⁰⁷ As etapas: discussão das ideias, elaboração das sinopses e das escaletas.

a maioria achou que não, que estava tudo bem. Então nós vamos em frente. É democrático. Você não tem a verdade, você vai depender do consenso. Busca-se o consenso” (AQUINO, 2017). Ainda na etapa dos roteiros, no meio do processo, dois argentinos entraram na Sala como observadores, o diretor Daniel Burman e o roteirista Mario Segade, pois a TV Globo decidira fazer uma versão da série para a América hispânica. Por fim, o diretor da série, José Eduardo Belmonte, se juntou à equipe de roteiristas na Sala e participou ativamente da criação. Ao final do processo da escrita dos roteiros de todos os episódios, Aquino (2017) avalia que: “Nós desfizemos essas fronteiras de autoria. Se você me perguntar: ‘qual episódio você escreveu?’, eu não sei, eu acho que nós desfizemos essas fronteiras características de autoria. Todo mundo é autor. “Supermax” é um projeto coletivo”. Após esta experiência, Aquino e Bonassi seguem com a série “Carcereiros”, com um número menor de roteiristas na Sala. Aquino destaca as principais diferenças entre os dois projetos, e, como este fator influencia o processo das duas Salas:

Cada uma (Sala de Roteiristas) atendeu à uma especificidade do projeto. “Supermax” era muito grande, havia pressa. Quando a gente determinou, tinha um tempo, então sabíamos (Aquino e Bonassi) que não ia dar conta de criar tudo sozinho. E havia a questão dos gêneros, que nos obrigou a procurar pessoas que entendessem supostamente do gênero. No caso do “Carcereiros” foi mais simples. O tempo de dramaturgia do episódio de “Carcereiros” é menor, são 25 minutos, porque tem uma inserção de documental, então é um híbrido e já sabíamos que era menor. [...] Eu uso a comparação que é futebol de campo e futebol de salão, é menor o espaço. Eu acho que essa determinação, de como a Sala vai ser, vai depender de qual é a natureza do projeto, de qual é o prazo, qual o tipo de projeto que você está fazendo... Não existe uma fórmula fechada.

Em “Carcereiros”, criou-se uma nova dinâmica na etapa da escrita do roteiro. A equipe de quatro roteiristas se dividiu em duplas de trabalho, Aquino com Bonassi, e, Dennison Ramalho (egresso da Sala de “Supermax”) com Marcelo Starobinas. Os episódios foram escritos à quatro mãos. A primeira versão dos roteiros era lida e comentada em Sala para uma segunda versão. Ao fim, os roteiristas-chefes faziam a redação final de todos os episódios: “Cada um tem um estilo de escrever um roteiro também. Eu e o Bonassi sentamos e damos essa identidade. Os roteiros obedecem sempre à uma mesma linguagem, para facilitar o trabalho do diretor. É uma questão de adequação de uma linguagem. Não é reescrever” (Ibid.). Na segunda temporada, com mais dois roteiristas na equipe, Aquino e Bonassi repetem o mesmo sistema de

trabalho na etapa de escrita dos roteiros, dividindo os roteiristas em duplas. Excepcionalmente neste segunda temporada, um episódio “foge do sistema”, com a proposta de ser escrito pelos seis roteiristas, juntos:

Olha que delícia, porque é um processo que eu e o Bonassi criamos que funciona muito bem para nós. Na prática nós temos uma escaleta, a cena e o personagem que vai sair de casa e vai comprar uma água, eu digo: “como é que é a cena?”, aí cada um dá o seu ponto de vista, e eu sento e escrevo. [...] Então é uma coisa deliciosa, porque às vezes você se depara com as cenas sendo vistas de forma diferente. (AQUINO, 2017)

Nos casos que apresentei até aqui neste subcapítulo, a escrita do roteiro é realizada individualmente – ou em dupla, e o retorno é feito oras em Sala por todos os roteiristas, oras virtualmente pelo roteirista-chefe. O “individual”, ou mesmo, a dupla, é somente no momento de redigir o roteiro, já que tudo o que permeia essa redação é realizada na Sala e com constantes *feedbacks* entre as versões. O episódio de “Carcereiros” que acabo de mencionar já demonstra uma intenção de escrita conjunta do roteiro, com todos os roteiristas na Sala permanecendo juntos também nesta etapa do processo.

Nas Salas de Marc Bechar, a escrita conjunta dos roteiros é parte do método de trabalho. No entanto, para chegar nesta escrita conjunta do episódio, Bechar discutiu várias opções de processo com amigos que trabalham como produtores e roteiristas em Los Angeles. Neste transcurso, também pesquisou em livros e artigos diversas maneiras de escrever roteiros para séries de TV, e, por estar no Brasil, sentiu que seria melhor para ele - enquanto roteirista estrangeiro - ter sempre a colaboração de outros roteiristas nesta etapa do processo, independente do formato da série. Após o processo de quebra do episódio, realizado em Sala por todos os roteiristas, um roteirista escreve a primeira versão do episódio baseando-se nos “cartõezinhos” - conforme apresentado no subcapítulo anterior. Ao retornar à Sala, a primeira versão é lida por todos para uma segunda versão. Vale ressaltar que essa “quebra” conjunta do episódio confere uma maior unidade para a escrita e a primeira versão muitas vezes já está bem próxima da versão final. Indo mais adiante no processo de Bechar, em Sala, os roteiristas fazem juntos esta versão final do roteiro: “É um polimento, o texto está bom mas ainda não está à nossa altura” (Ibid.). Bechar denomina este processo de “mutirão”, que também é empregado quando um roteiro está problemático - o

roteirista escreveu duas ou três versões e a equipe julgou que ainda “não chegou lá”, então, ocorre o mutirão na Sala, para “atacar o problema com força máxima”:

Eu gosto de trabalhar com uma coisa que eu chamo de “mutirão”, eu pego um telão grande e coloco na Sala com AppleTV, que na verdade é a minha televisão, a gente joga o roteiro na tela e todo mundo fica reescrevendo aquele roteiro junto, atuando, dialogando, levantando, “pô essa cena não está funcionando, o que seria bom aqui?”; “vamos trocar essa cena por uma cena assim, assim, assado, Marc, você faz?”; aí eu iria pro sofá, me desligaria do mutirão e escreveria aquela cena em uma hora ou duas, e depois a gente inseriria a cena no roteiro. [...] Isso eu adotei mesmo na série que não foi pro ar, aí usei mutirão um pouco no “Santo Forte”, mas reduzido, e usei no “171 - Negócio de Família” total. Eu fui entendendo a importância dessas sessões, aos poucos. (Ibid.)

O mutirão é empregado também em determinadas cenas, “quando o conflito está lá mas a cena está ainda um pouco *flat*, sem alma, a gente vai pra Sala e coloca na televisão e fechamos o roteiro junto, no mutirão” (Ibid.). Ao fim deste processo, Bechar (2018) reflete sobre o desafio da escrita de um bom roteiro, que é sempre entregar a “surpresa inevitável”:

(A surpresa inevitável) é a única coisa que poderia acontecer só que você não imaginava que poderia acontecer. Isso é uma puta construção. [...] Isso é fruto de uma construção e um conhecimento do personagem muito muito rigoroso e, para mim, nosso trabalho é procurar isso. O primeiro passo, antes de pensar em produção, direção, figurino, qualquer outra coisa, o nosso trabalho principal é garantir que a equipe leia, seja o ator, seja o diretor, e fique empolgada com aquele roteiro que vai acontecer. Quando você alcançou isso, está bom.

Nas quatro séries abordadas por Fabio Danesi nesta pesquisa, “O Negócio” e “Rio Heroes” tiveram a etapa da escrita do roteiro realizada de maneira conjunta por todos os roteiristas em Sala. Já em “Mano a Mano”, a escrita dos episódios ocorreu em duplas. Somente em “Mother” que os roteiros foram escritos individualmente:

“Mother” eu escrevia os roteiros sozinho, o Rodrigo (Castilho) escreveu um ou outro roteiro da segunda temporada, mas quase todos eu escrevi. E eu escrevi todos os roteiros da terceira temporada sozinho. Eu saía e ia para casa, e o Rodrigo continuava na Sala com a Paula (Szutan) pensando ideias enquanto eu ia escrever roteiro. (DANESI, 2019)

Em “Mano a Mano”, a etapa da escrita do roteiro do episódio ocorria logo após a aprovação da escaleta, e o roteiro era escrito à quatro mãos fora da Sala, para

depois retornar e ser revisado por todos os roteiristas da série, até chegar à sua versão final - com aprovação do mentor norte-americano. A escrita do roteiro do episódio em dupla já era uma característica distinta da “tradicional escrita solitária” praticada pela maioria dos roteiristas de televisão até então, sobretudo no Brasil no início dos anos 2000.

A escrita do roteiro à seis mãos, e dentro da Sala de Roteiristas, passa a ser adotada já na primeira temporada da série “O Negócio”, quando Danesi, Camila Raffanti e Alexandre Soares Silva percebem, juntos, que este seria o melhor método para a etapa. Danesi (2019) explica como se deu esta percepção:

No nosso caso, a gente teve dificuldade de encontrar pessoas que conseguissem imitar nosso estilo. Não era nem gosto pessoal nosso, quando o roteiro chegava no canal, o canal falava: “Não. Isso aqui está diferente”, começavam a botar problema, eles percebiam, eu não sei exatamente o quê, mas eles percebiam que estava diferente o roteiro, não é nem coisa de melhor ou pior. Aí a gente ia ter que acabar reescrevendo. Então percebemos que era mais rápido escrever em Sala, junto, porque nós conseguimos em três (roteiristas) entregar uma primeira versão já muito acabada, já muito próximo do que vai ser filmado. Primeira versão entre aspas, porque para as pessoas era a primeira versão, para nós o roteiro já havia sido reescrito em Sala algumas vezes. Ou seja, nós três entregamos uma primeira versão bem acabada, ao invés de outra pessoa de fora da Sala escrever e chegar uma versão que o canal derruba e a gente tem que reescrever.

Após esta percepção e diante da experiência que os fez chegar neste modelo de escrita, tendo como consequência a boa fluidez do trabalho, Danesi reafirma a configuração adotada em sua Sala de Roteiristas: “A gente começou a fazer tudo, todo o processo de escrita na Sala, a gente criou essa dinâmica de três pessoas, a gente vai desde a primeira ideia até a versão final do roteiro junto, os três”. E quando chegam à etapa da escrita do roteiro e encontram defeitos e furos, o primeiro desafio é arrumá-los. Relembro que a citação inicial deste subcapítulo refere-se aos “furos” que surgem no roteiro, que até então não estavam perceptíveis na escaleta, mas, conforme as etapas avançam, os defeitos emergem. Danesi (2019) acrescenta que: “Como a gente está aqui junto, a gente vai arrumando na hora. A nossa primeira versão é tipo, a quinta versão. A gente demora muito para fazer as cenas, a gente para, fica horas discutindo”. A “primeira versão” do roteiro é retrabalhada o tempo todo, visto que a escrita é conjunta. Ou seja, pelo processo de escrita se dar na Sala por todos os roteiristas não há o “vai e vem” das versões, com a discussão dos roteiristas após a

leitura. Como as cenas são escritas pelos três, a escrita já é crítica, por isso ficam “horas discutindo”, demorando muito para fazer as cenas (DANESI; RAFFANTI, 2019). Esta maneira de escrever otimiza as várias versões em uma única versão, que é a versão pronta para sair da Sala e ser lida pelo canal, pela direção e pela produção. Há uma devolutiva do roteiro do episódio após passar por esses outros profissionais envolvidos na série, e os ajustes voltam a ser feitos em conjunto na Sala, para a versão final: “a gente lê cada roteiro mais de dez, vinte vezes, a gente está o tempo todo lendo as cenas. A gente lê entre nós na Sala, depois lê com o diretor, a gente muda, mexe, lê o tempo inteiro” (DANESI, 2019). Na segunda e na terceira temporada de “O Negócio”, houve ocasiões em que os roteiristas se separaram na etapa do roteiro em virtude do curto prazo de entrega. Danesi escrevia com Raffanti, enquanto Silva escrevia sozinho.

Às vezes, a gente se separava por falta de tempo. A gente precisava escrever separado, mas depois se juntava e revisava junto [...] na Sala. Isso (escrever os episódios juntos) é uma coisa bem própria nossa. Eu não achei esse processo em nenhum lugar nos Estados Unidos. Na verdade, não sei. Tem a série do Karatê Kid *Cobra Kai* (2018), do YouTube. Essa série, eu notei que são três autores que assinam tudo junto, criação, roteiros, mas eu não sei se eles escrevem juntos também os episódios. Eu acho que ninguém escreve à seis mãos que nem a gente. (DANESI, 2019)

Uma indagação constante no que concerne à escrita dos episódios de uma série por diferentes roteiristas é a da “voz única”, a unidade narrativa nos roteiros. Como conferir esta unidade? Esta questão é feita tanto por quem está alheio ao processo criativo de séries nos moldes das Salas de Roteiristas, quanto pelos roteiristas iniciantes que desejam ingressar no mercado de séries, e, ainda, pelo espectador comum (que não atua na área audiovisual). Acredita-se que a unidade narrativa de uma série é dada na etapa do roteiro, mas, cabe aqui refletir que tal unidade é construída desde o início do processo criativo, ou melhor, no início do processo de escrita, que é nas sinopses. Simão (2018) diz que a unidade vem do roteirista-chefe: “Acho que essa visão do chefe de roteiro vai desde a sinopse. [...] Vem da raiz e passa por mim muitas vezes, acho que são oito vezes que a história passa pelo chefe de roteiro, em todas as etapas, desde a sinopse são oito devolutivas de comentário, de reunião...”. Paraizo (2018) descentraliza a voz única do roteirista-chefe e acrescenta que:

A unidade começa não só no trabalho do redator final, ela começa no trabalho do roteirista que está escrevendo o episódio, de saber quem são aqueles personagens, de ter entendido profundamente aquela escaleta e aquele arco, e aí, obviamente, os maneirismos dele, o estilo dele, se ele escreve “cê” ou “você”, “tá” ao invés de “estar”, são detalhes que a redação final vai homogeneizar. Eu conto com o discernimento do roteirista para que ele já saiba como eu penso, ele não pode ir contra o meu trabalho, ele já sabe o que eu vou cortar, os meus roteiristas, da equipe que a gente trabalha, já sabem o que vai colar e o que vai bater, não é uma questão de porque eu gosto ou desgosto, é uma coisa que a gente construiu junto.

Ao fim, e não menos importante, há a já mencionada redação final que homogeneiza os episódios, como um controle de qualidade narrativo adequando minuciosidades do texto, no estilo de cada personagem e nos diálogos. Para além do roteiro, a unidade narrativa ainda é construída quando a etapa da escrita “se encerra”, quando os roteiros estão aprovados e prontos para filmar. Muito dessa unidade vem, literalmente, da voz dos personagens, ou seja, dos atores. “O ator está ali, ele vai dar corpo ao personagem. A voz, a presença, dá essa unidade, ajuda na unidade, você tem que buscar isso no roteiro, mas em última instância a presença física do ator constrói essa unidade” (FRANÇA MENDES, 2017).

3.6 Pós-Sala

Depois do roteiro final, da versão final aprovada, “ah, não tem a casa”, a gente (roteiristas) troca; “ah, não dá pra fazer essa cena fora, tem que fazer dentro”, a gente troca; “não dá pra ter esse bar”, a gente troca; tudo isso a gente faz, mas pensamos as consequências, às vezes nós gastamos tempo trocando locação. O personagem tinha que estar em casa, como ele pode estar em outro lugar? Como a gente faz para justificar? Como a gente faz para justificar que está de noite? A gente controla tudo, tempo, deslocamento dos personagens na história, quantos dias se passam, não é tão simples. (RAFFANTI, 2019)

Mesmo com o roteiro aprovado, a escrita prossegue em outros contextos que ultrapassam a Sala de Roteiristas. Assim como quando a escaleta está fechada, e, ao iniciar o roteiro dos episódios problemas narrativos aparecem; nesta mudança de etapas que se dá entre o roteiro final e as filmagens, problemas diversos podem fazer com que cenas sejam reescritas, locações sejam readequadas, personagens sejam substituídos, enfim, ocorrem inúmeros imprevistos que requerem mudanças emergenciais no roteiro. Em último caso, quando o problema não é resolvido pelo

roteirista durante as filmagens e persistir para além desta etapa, ele tentará ser sanado na edição.

A frase “escrever é reescrever” é bastante pertinente ao considerar a continuidade do processo criativo e do trabalho do roteirista, para além da pré-produção. As citações de Aguilera no subcapítulo anterior demonstram que é padrão reescrever cenas nos ensaios e no set, e como este processo foi naturalmente incorporado na série “3%”. Nos Estados Unidos já está claro, como já apresentado no capítulo 1, que o roteirista também é produtor (a partir de certo nível hierárquico praticado nas Salas), e que o roteiro não está presente somente na pré-produção, pois ele atravessa todas as etapas da produção, estendendo-se inclusive à pós-produção. O trabalho em Sala de Roteiristas pode ter finalizado, mas o roteiro ainda passa por outros setores, e a presença de um ou mais roteiristas neste processo se faz fundamental para assegurar a realização da obra, para efetuar as alterações que se fazem necessárias sem afetar a estrutura narrativa do episódio, dos personagens e da temporada como um todo. Os casos que exponho neste subcapítulo ilustram e justificam esta demanda do roteirista em um momento onde o roteiro, em teoria, está finalizado. Mas, na prática, ele ainda está aberto.

Ângela Fabri (2017) relata que a Sala da série “Escola de Gênios” se encerrou quando o contrato de trabalho dos roteiristas acabou. Contudo, Fabri, enquanto roteirista-chefe, continuou trabalhando por mais um mês nos roteiros com a assistente da Sala. Neste período, por exemplo, um ator adoeceu e a produção pediu para tirar uma cena: “Tem coisas que acontecem que são do dia-a-dia de gravação, coisas que a gente não prevê, mas que acontecem” (FABRI, 2017). Mas não é tão simples “tirar uma cena”, quem deveria avaliar esta possibilidade, ou criar uma alternativa para substituí-la, é, idealmente, a equipe de roteiristas que criou esta e todas as outras cenas da série.

Assim como em “Escola de Gênios”, os roteiristas da Sala de “A Garota da Moto” já haviam cumprido contrato e deixado o processo, mas David França Mendes continuou trabalhando sozinho nos roteiros por mais seis meses:

O que tem normalmente de pós-sala é que equipe já foi embora, os roteiristas já cumpriram o contrato, e, as demandas da produção começam a surgir. Entrou em pré-produção, começou a análise técnica e começam a vir dúvidas, “será que essa cena precisa ser na rua mesmo? Não pode ser em outro lugar?”, é clássico; “precisa ter participação no episódio tal?”; “ah, o episódio tal está minutando

curto”, ou, “está minutando longo”. No caso da primeira temporada da “A Garota das Moto” eu trabalhei seis meses sozinho, sem equipe, por conta de questões de produção, na pré e na filmagem. Eu reescrevi vários episódios enquanto estavam filmando, porque a gente começou a ver coisas que estavam precisando acertar. (FRANÇA MENDES, 2017)

Neste estágio da produção da série, quando possível, França Mendes realizava uma leitura do roteiro com o elenco para melhorias no diálogo: “Eu acho que você tem que ficar muito de olho em oportunidades posteriores de melhorar, e também considerar que às vezes coisas boas vem de outras pessoas, vem do processo” (Ibid.). No caso da série “Sob Pressão”, Lucas Paraizo (2018) relata que a leitura dos episódios com profissionais de fora da Sala é parte do processo de criação dos roteiros. A leitura se dá em três rodadas e em cada uma delas soma-se melhorias, pequenos ajustes e adequações nos roteiros:

Eu agora tenho três rodadas de leitura, a primeira é com a direção, eu li com a Mini Kerti, com o Andrucha Waddington (diretores da série), com os respectivos assistentes e com o nosso consultor médico. Eu li todos os episódios com eles e eu ouvi de todos os diretores, cada um dirige um episódio, eles alternam, ouvi de todos eles as demandas e queixas de seu episódio. [...] Eu ouço tudo o que eles falam, e a medida que aquilo que eles falaram faz sentido para mim, eu incorporo, defendo para caramba um monte de coisa, digo não, mostro o caminho... A segunda rodada de leitura é com o elenco, e esse elenco também defende personagem, questiona, então todo mundo lê junto, a gente faz uma semana com dois episódios por dia durante seis dias; e a última rodada de leitura eu faço, porque talvez eu seja um pouco obsessivo, uma análise técnica. O que é uma análise técnica? É quando o diretor senta com o chefe de cada departamento, o fotógrafo, o cara do som, o produtor, o cara de efeitos especiais, o editor, os chefes de equipe... Todos estão sentados e a gente vai ler todos os roteiros, os doze roteiros da temporada, um por um, da perspectiva dessas pessoas. [...] Eu geralmente não estava do lado (do diretor) nesse processo de leitura. Na última temporada, o Andrucha entendeu que, porque ele me ligava 10 vezes para eu estar do lado dele, era para eu estar lá nessa leitura. O fato de eu estar na análise técnica esclarece para todo mundo da equipe qual é a função dramática da cena, qual é a prioridade da cena, o que é o mais importante na hora de você fazer uma escolha. (PARAIZO, 2018)

Paraizo considera as rodadas de leitura dos roteiros como sendo uma troca única e aprofundada com todos os setores da produção da obra, “é muito rico ter interlocução em todas as instâncias” (Ibid.). Este processo remete às “reuniões para acertar o tom” feitas por Steven Bochco em *Hill Street Blues*, no início dos anos 80, onde roteiristas, diretor e equipe de produção se debruçavam juntos sobre as

complexidades de cada roteiro (MARTIN, 2014, p. 50). Este caso é mencionado no capítulo 1 desta dissertação.

Em “Sob Pressão”, para além dos ajustes e adequações nos roteiros, todo este processo de leitura pode soar trabalhoso, longo e caro, mas é uma etapa que previne problemas na filmagem, na montagem e na finalização da série. Este possíveis problemas podem até acabar custando mais caro do que investir no envolvimento do roteirista em outras etapas pós-sala, ampliando o universo criativo dos roteiros ao buscar as opiniões de diferentes setores da produção. Ou seja, no caso de “Sob Pressão”, a leitura dos episódios pós-sala é parte integrante do processo de criação de roteiros adotada como “medida preventiva” de problemas, minimizando maiores riscos no orçamento¹⁰⁸, no cronograma, e, sobretudo, na integridade da obra. A garantia deste processo é dada pela presença do roteirista do início ao fim, e pelo “cuidado artesanal” com o roteiro no decorrer de toda a produção:

O “Sob Pressão”, eu te digo isso com muita modéstia, não funciona porque nós somos talentosos e tivemos uma grande ideia. Ele funciona porque existe um atravessamento da criação que vai lá do grão de areia da gênese até a edição final. Eu atravesso todos os processos. E não atravesso para mandar, não, atravesso para esclarecer, atravesso para escutar, atravesso para ouvir e pegar opiniões que possam melhorar. O “Sob Pressão” é uma série muito coletiva, mas também uma série que tem pulso, no final das contas quem decide tudo é o Andrucha e eu, mas a gente gosta de ouvir as pessoas. A gente acredita que essas pessoas querem e podem contribuir, então tem um cuidado artesanal o “Sob Pressão”, em tudo, tudo. No set são quatro meses, vamos rodar até junho e é uma loucura. Você chega lá e se pergunta como é que isso aqui funciona? Mas funciona. (Ibid.)

Muito antes de “Sob Pressão”, a leitura dos roteiros, ou melhor, *table read*, já era parte integrante do processo na Sala de Roteiristas da série “Mano a Mano”. Neste caso, o trabalho dos roteiristas se expandiu para outros aspectos da produção, como previsto no modelo norte-americano, e isso se deu a partir da leitura dos roteiros com

¹⁰⁸ “Sob Pressão” contou com um grande investimento financeiro, por parte da TV Globo, em sua produção. Para Paraizo (2018), o investimento na série é proporcional à sua audiência:

A gente fala que adora séries como *Mad Men*, *Breaking Bad*, só que a gente esquece de dizer que 70% das coisas que a gente adora são feitas para TV a cabo, que tem um alcance mais limitado. O criador de *Mad Men* veio aqui há uns dois anos atrás, o Matthew Wainer, no Rio Content Market, e a gente falou que a nossa série, o “Sob Pressão”, é vista entre 35 e 42 milhões de pessoas. É muito assustador. E o *Mad Men* nos Estados Unidos é visto por 7 a 8 milhões de pessoas.

a equipe técnica e com os atores. A *table read* era parte do ensaio, conforme relato de Danesi (2019):

Isso era legal, a gente fazia leitura dos roteiros junto, anotando as piadas que funcionavam e as piadas que não estavam funcionando, arrumava. No sitcom eram três dias de ensaio e dois dias de filmagem, e tudo era feito no estúdio. No fim de todos os dias de ensaio, o diretor ia lá bater na porta da Sala de Roteiristas e falava: “Tá pronto, venham assistir o ensaio final”, a gente via o episódio inteiro no cenário, sendo executado pelos atores e anotávamos o que a gente achava que estava funcionando e o que não estava funcionando, as piadas que os atores estavam fazendo direito, que o tom estava certo ou errado. E depois que a gente via o ensaio, a gente conversava com o diretor e falava: “A gente acha que essa piada funcionou, essa outra piada tem que ser dita assim, tem que ser dita assado, aquela *mis en scène* não está funcionando por causa disso...”

A leitura do roteiro era feita com quase todos os atores do episódio e com a equipe técnica, o que incluiu assistentes de direção e diretor de arte. Em “Mano a Mano”, a etapa da *table read* integrou a escrita e ocorria em simultâneo ao processo de Sala. É neste momento que o texto se adequava ao ator, e muitas frases foram reescritas pelos roteiristas durante ou logo após o ensaio. Esta etapa era um aperfeiçoamento da versão final do roteiro, onde, nos Estados Unidos, ela inclusive progride para a presença do roteirista no set, e, por fim, na ilha de edição. Porém, o trabalho dos roteiristas em “Mano a Mano” se encerrou no ensaio. Houve uma pequena experiência no set, mas somente na filmagem do episódio piloto:

A gente assistia às filmagens também. Assistia e já falava na hora. Mas isso é sitcom né, você filma no estúdio, então tem essa vantagem. Quando é fora do estúdio não dá para fazer isso, mas no estúdio a gente assistia, (quando) filmava cena, o diretor olhava pra gente e via se estava tudo bem e se precisava refilmar alguma coisa. Era assim. Quer dizer, era para ser assim, porque foi assim só no piloto. Depois nunca mais ficou assim, porque os americanos foram embora e descambou. Eles não deixavam os roteiristas no estúdio, eles foram aos poucos cortando a gente. A gente não podia nem entrar no estúdio mais. Achavam que o roteirista atrapalhava a filmagem. (DANESI, 2019)

Danesi resume que, na ausência dos mentores norte-americanos que passam a não estar mais presentes como no início da criação, os roteiristas eram impedidos pelos diretores brasileiros de entrar no estúdio para, assim, dar continuidade à participação no set.

A leitura dos roteiros com o elenco também foi uma etapa que se destacou no processo da série “Mother”. Neste momento, os roteiros dos episódios já estavam aprovados pelo canal e a leitura era realizada entre os roteiristas e as protagonistas. Foi nesta ocasião que Fabio Danesi, enquanto roteirista, conheceu Camila Raffanti, uma das protagonistas da série:

A minha atividade principal agora é estar aqui (na Sala) como roteirista. E no “Mother” eu era atriz, a gente tinha leitura com os roteiristas, e eu morria de aflição às vezes, porque eram leituras muito longas, as pessoas não paravam de falar, demorava muito tempo. As atrizes todas eram muito criativas - que é bom, mas também não é bom, porque o roteiro está estruturado, já está feito, e as atrizes falavam: “Corta isso!”, e eu falava: “Não!”, eu ficava desesperada, eu sofria de angústia. Às vezes eu entrava em defesa do roteiro: “Calma gente! É só para ler, não é para destruir”. (RAFFANTI, 2019)

Danesi (2019) dá o seu ponto de vista:

Você vê que a Camila intuitivamente entendia a estrutura do roteiro. Não intuitivamente, racionalmente ela entendia a estrutura por trás do roteiro, a armadura por trás do roteiro. Alguém falava: “Isso aqui não precisa”; aí a Camila falava: “Se tirar isso, a cena tal vai ficar sem sentido”. Ela lê o roteiro e entende, ela está entendendo tudo, porque isso aqui necessariamente precisa disso aqui. Daí a gente chamou ela para trabalhar com roteiro.

A percepção da atriz da importância da estrutura do roteiro, e, conseqüentemente, do respeito ao texto, a levou à posição de roteirista. Na etapa pós-sala, Raffanti fala com propriedade (pois exerceu as duas funções, atuou e escreveu) quando o assunto adentra na relação do ator com o roteiro. Ela comenta da “cultura brasileira do improviso”, que pode acarretar problemas narrativos quando os diálogos não são ditos conforme indicado no roteiro:

É uma resistência que (o ator e o diretor) têm com a linguagem da lógica do roteiro, da causa e efeito, do encadeamento, da precisão das coisas. Existe um preconceito com esse trabalho que é meticulosamente desenvolvido, ainda existe uma cultura que é muito forte, que é a do improviso. Mas não um improviso responsável, é um improviso como se fosse uma febre que você tem na hora e isso vai fazer com que você tenha uma ideia melhor do que os roteiristas que ficaram pensando tanto tempo. [...] A gente sente que os atores resistem muito à ideia de falar o texto como está escrito, e isso é prejudicial ao trabalho, isso diminui a qualidade do trabalho dos roteiristas, imprime na tela uma coisa pior do que aquilo que foi pensado. Se outras Salas sofrem com isso eu não sei, mas a gente tem isso aqui muito sob controle. (RAFFANTI, 2019)

Bechar (2018) acrescenta que, por vezes, o diretor de cena também interfere no trabalho já desenvolvido pela equipe de roteiristas, quando, no set, ele muda cenas, suprime diálogos, muda locações “de última hora”, entre outros... Ou seja, nem sempre o improvisado parte dos atores:

Se você vai mutilando, trocando, mudando as coisas escritas, você fica com nada. Eu não vou falar pro diretor como dirigir, eu vou falar do que a cena precisa. [...] Eu não sou um diretor, cada um depende do outro, mas eu acredito que os roteiristas se dão mal às vezes. A sensação é de que você escreve uma laranja, dirige uma pêra, edita uma melancia e depois coloca cachaça pra todo mundo ficar doido. Ou seja, no final das contas não sobrou nada autoral e genuíno, essa que é a questão, genuíno, íntegro, e acho que as pessoas sentem isso quando assistem, sentem uma obra frankenstein, uma obra fraturada.

Nesta linha, Danesi (2019) complementa que:

O roteiro que chega no set de filmagem é um roteiro reescrito várias vezes, arrumado. Mas tem diretor que não fala nada quando você termina o roteiro, e quando chega no set ele resolve mudar tudo, sei lá por quais motivos. Tem vários problemas, tem o problema de não ter roteirista no set, tem tanta coisa pra ver em tão pouco tempo que o diretor chega no set e a locação não permite fazer a cena do jeito que era pra ser. [...] E como você faz a cena? Esse tipo de problema acontece o tempo inteiro, daí é preciso mexer na cena mesmo. Mas quando o diretor mexe da cabeça e improvisa na hora, 99,9% das vezes fica ruim.

Por outro lado, diante de experiências negativas nesta etapa do roteiro pós-sala, Danesi observa também que, com o passar dos anos, houve um amadurecimento dos atores, dos diretores e da equipe técnica em relação ao respeito pelo roteiro. Na primeira temporada da série “O Negócio”, ainda teve uma resistência por parte da equipe técnica em seguir 100% aquilo que já estava definido no roteiro, mas, no decorrer das temporadas, esta atitude mudou:

“O Negócio” teve 4 temporadas, teve mais de 50 episódios, e todo mundo, te garanto, todo mundo, a equipe principal e os atores principais que atravessaram todas essas 4 temporadas, todo mundo entendeu a importância de seguir o roteiro, todo mundo comprou isso, todo mundo aceitou isso, todo mundo foi vendo o resultado. [...] Teve um respeito total ao texto. A gente (roteiristas) sempre foi super aberto às opiniões e às contribuições dos atores e dos diretores. [...] Mas na hora de filmar no set, eles não improvisavam. (DANESI, 2019)

Apesar desta evolução dos diretores, atores e outros membros da equipe (que não são roteiristas) perante a realização roteiro, ainda há os problemas que surgem dos já mencionados imprevistos (não improvisos) na filmagem. Estes imprevistos vão desde ausência de determinado ator, até um dia chuvoso quando a cena requer sol. Retomo um caso de “Mothern”:

Tem um episódio que ficou bem bom aliás, mas tem um pequeno defeito que mostra esse tipo de coisa. A personagem quer fazer um dia perfeito para a filha dela, tem que ser um dia perfeito, ela planeja tudo, ela olha a previsão do tempo para ser naquele dia que vai ter sol. Mas tinha uma cena que ela está dirigindo o carro e está chovendo. Eu me lembro que o Rodrigo (Castilho, roteirista) falou para o diretor: “Mas está chovendo... Era o dia perfeito”; e o diretor: “Mas estava chovendo na hora, a gente fez assim, não tem problema, ninguém vai perceber”. Ninguém vai perceber? Todo mundo que assistiu o episódio comigo, que é um episódio bom, ficou legal o episódio, todo mundo perguntou: “Ué, por que está chovendo?”. As pessoas não entendem que tudo passa uma informação, tudo, 100% das coisas. Daí está chovendo e você fala “Ok, o que isso quer dizer? Era para estar sol, está chovendo, o que é isso? Vai dar tudo errado no dia da personagem?”. Não, não tem nada a ver, não era para dar tudo errado, isso não era a coisa que dava errado, não era isso que estava errado, isso tinha que estar certo. Você confunde o espectador à toa. (DANESI, 2019)

Os roteiristas descobriram que a cena foi filmada na chuva somente quando o episódio estava na ilha de edição e lamentaram a falta de diálogo com o diretor: “Era só o diretor ligar para o roteirista e dizer: ‘Olha, está chovendo, o que eu faço?’ Era só ligar e a gente mudava a cena do carro para outro lugar.” (Ibid.). Este exemplo demonstra que mesmo diante de imprevistos, os problemas podem ser contornados, e resolvidos, quando há a presença do roteirista no set e que o roteiro é passível de mudança mesmo enquanto está sendo executado.

É claro que tem coisas que não dão certo na hora da filmagem, nos Estados Unidos eles têm sempre um roteirista no set para arrumar esse tipo de problema. [...] Aqui na Mixer com o Michel (Tikomiroff, diretor), quando a gente faz séries, ele me liga do set quando precisa adaptar alguma coisa do roteiro na hora. [...] Essas coisas dos americanos (de roteirista no set), não temos dinheiro para fazer do jeito que eles fazem. A gente tem que se adaptar. Isso é uma das coisas mais importantes aqui no Brasil, é saber como se organizar de um jeito que se adapte à nossa realidade. (DANESI, 2019)

Em “O Negócio”, mesmo não estando no set, os roteiristas estabeleceram um bom canal de comunicação com o diretor durante as filmagens, e antes delas também,

já que Michel Tikomiroff participava de algumas reuniões na Sala de Roteiristas durante o processo de escrita dos episódios. Desta forma, ao invés do roteirista ir ao set, o diretor ia à Sala. Isso quando a escrita dos roteiros em Sala ocorria em simultâneo às filmagens, o que é bastante comum. O mesmo aconteceu na Sala de “Supermax”, onde Aquino aponta a participação ativa de Belmonte no processo de escrita, e, em “Sob Pressão” cujo o roteiro era lido com os diretores antes de passar por qualquer outro profissional de fora da Sala. São maneiras de se adaptar ao modelo norte-americana de criar e produzir séries de TV.

No Brasil, o roteirista não estar presente no set é um fator cultural, mas, também, estrutural: por questões financeiras, já que o orçamento destinado aos roteiristas não prevê a continuidade do trabalho após a Sala (DANESI; RAFFANTI, 2019). Sobre a presença do roteirista no set ser um problema cultural, França Mendes (2017) crê que ainda existe uma falta de entendimento por parte do diretor, e da equipe técnica em geral, em relação à utilidade que isso traz. As equipes estranham, porque, segundo ele, são formadas ou no cinema ou na publicidade:

Roteirista no set não deveria ser um problema, mas é um problema, primeiro porque não existe o hábito. As pessoas não entendem muito bem para quê, ocorre às vezes uma tensão por parte do diretor. Se é um diretor geral, isso não é um problema, porque ele já está conversando com você e sabe que está mandando em você, você é um roteirista que está ali para ajudar ele de alguma forma. Se você sabe se comportar bem, isso não é problema. Agora, se é um diretor de cena, a presença do roteirista-chefe, às vezes, perturba. (FRANÇA MENDES, 2017)

A compreensão das vantagens da continuação do trabalho do roteirista para além da Sala, o que inclui ensaio, set e ilha de edição, teria de ser vista por todos os lados. A produtora independente, ou o canal, precisaria dar ao roteirista a oportunidade de se envolver com a produção; este conhecimento dos processos de produção e realização permitiria um crescimento do roteirista, não apenas para facilitar soluções no set, mas também na própria escritura na Sala, pois ele passaria a internalizar este conhecimento no processo de desenvolvimento dos roteiros. “Se sua única experiência com séries é na Sala, e quando ela acaba o roteirista não se envolve mais na produção, dificilmente ele saberá resolver um problema qualquer que surja durante as filmagens” (BECHAR, 2018).

Aquino não frequenta o set por dois principais motivos: não gosta do ambiente e não sabe o que fazer lá. No entanto, ele reconhece que as recentes produções de

séries de TV no Brasil passam a exigir mais do roteirista, ao assumir responsabilidades “um pouco além da escrita”, e que, certamente deverá haver uma adequação de ambos os lados (roteirista e produção):

Até por exigência dos novos tempos, dos novos modelos, eu me vejo hoje fazendo outras coisas. Nós vamos ver montagem de episódio. Nós acompanhamos a edição. Em alguns casos, vamos lá olhar o que está sendo feito, recebemos os episódios brutos para dizer se aquele roteiro que nós escrevemos foi realizado. Ou seja, está se exigindo um pouco mais do roteirista. [...] Hoje na TV a gente está um pouco além da escrita, a gente está assumindo responsabilidades e nos estão sendo cobradas responsabilidades muito diferentes do que o mero ato de escrever. (AQUINO, 2017)

Mesmo não indo ao set, é parte do processo pós-sala de “Carcereiros” a participação dos roteiristas na ilha de edição, havendo uma preocupação da produção em disponibilizar aos roteiristas o material bruto para uma supervisão do conteúdo antes de fechar o corte. Os “novos modelos” aos quais Aquino se refere é justamente o modelo norte-americano de criar e produzir séries de TV, que chega ao Brasil e adapta-se à indústria audiovisual local. Então, neste novo contexto, de fato exige-se mais do roteirista do que o “mero ato de escrever”, no entanto, este modelo considera que a escrita extrapola os limites da Sala e se expande para etapas posteriores, e que, seja no ensaio, seja no set, seja na ilha de edição, o roteirista pode lapidar e melhorar aquele episódio. Ou, supervisionar a feitura do conteúdo com o qual trabalhou por meses. É uma escrita em outras instâncias e contextos.

Paraizo (2018) diz que: “Uma coisa que eu aprendi também nessas conversas sobre os modelos americanos é que o roteirista do episódio vai para o set do seu episódio, então ele acompanha desde da sua versão do roteiro até a edição”, não somente o roteirista-chefe/*showrunner* vai ao set, os roteiristas da Sala acompanham (produzem) os episódios que escreveram. São os roteiristas-produtores, apresentados no capítulo 1. Contudo, Paraizo tem uma posição muito similar à de Aquino, não gosta de set e raramente acompanha as filmagens, mas, compreende a importância do roteirista no pós-sala ao frisar que é ele que deve cuidar do departamento do roteiro. Pode parecer óbvio, mas não é. O roteiro se desenvolve nas etapas de produção e o roteirista o acompanha. Quanto à isso, Bechar (2018) é enfático: “O criador e o roteirista, ao meu ver, tem que estar coordenando a feitura. Se tiver uma piração no set, o que é legal também às vezes, o diretor ou o ator tem uma ideia na hora,

vambora! Mas quem tem que dizer que sim, ao meu ver, para proteger a obra e garantir a obra, é o criador”.

No caso da série “3%”, na primeira temporada Aguilera esteve no set em algumas das diárias, e a partir da segunda temporada a frequência foi ainda maior. Além do set, ele esteve presente na ilha de edição. A sua presença nestes contextos foi vista de maneira positiva pela equipe, enquanto, de seu lado, ele soube lidar com todos os departamentos:

Na primeira temporada (de “3%”) eu fui no set algumas vezes, 15 ou 20 dias dos 50 de filmagem. Mas na segunda temporada eu fui muito mais, mais de 90% das diárias eu estava lá. Acompanhei a pré-produção mais de perto conversando com todo mundo, acompanhei o *casting* mais de perto, na montagem eu também estava lá pensando todos os episódios junto com os montadores e diretores. Eu achei uma experiência muito divertida. Primeiro de tudo, expandiu a minha mente com relação à todos os aspectos audiovisuais que eu, como antes, quando era só roteirista, não pensava tanto. [...] Agora eu já estou escrevendo e já internalizei na cabeça o quão difícil é produzir tais cenas, tais coisas... Já sei mais naturalmente, como: “Não, essa locação a gente não vai ter, isso aqui tem que aumentar um pouquinho mais, não bota esse personagem a mais..” [...] Eu sinto também que muitas vezes eu estou no set e está rolando uma cena, eu falo só uma coisinha e é uma coisa que depois eu vejo super o efeito na montagem. [...] Acho também que você estar na sala de roteiro por tanto tempo e estar envolvido nesses processos (de produção) você absorve a série inteira na cabeça, então eu sei falar de todas as cenas, de todos os personagens, de todos os episódios, naturalmente. (AGUILERA, 2018)

Sobre o roteirista ser requisitado na etapa da montagem, Danesi diz que sua equipe de roteiristas conquistou, ao longo dos anos na produtora Mixer, o acesso à ilha de edição:

Acho que pouca gente tem esse acesso, mas deveria ser regra no Brasil como é nos Estados Unidos. Eu não consigo nem entender escrever um roteiro e não participar da ilha de edição. É tipo pintar um quadro, onde você faz o desenho e na hora de botar a tinta você deixa para outra pessoa fazer. (DANESI, 2019)

Na série “O Negócio”, os roteiristas fechavam os cortes dos episódios na ilha com o diretor geral, o que conferiu, ao fim, uma unidade narrativa ainda maior devido ao envolvimento deles do início ao fim do processo de construção da obra.

3.7 Resumo do Processo

Neste terceiro capítulo, mostrei como se deram as diferentes etapas do processo criativo dos roteiros em séries de TV brasileiras exibidas em um período de duas décadas. Dentre todas, e diante da riqueza de detalhes proporcionada pelos relatos dos entrevistados, destaco “Mano a Mano” e “Sob Pressão” por estarem situadas no início e ao fim deste período de duas décadas. “Mano a Mano” teve sua Sala de Roteiristas realizada em 2001 e foi exibida em 2005, e, “Sob Pressão” que até 2018 os roteiristas ainda estavam em Sala criando a terceira temporada, que está sendo atualmente exibida na TV e no *streaming*, representando o período atual das séries brasileiras (2019) em um mercado em potencial crescimento. Ambas tiveram exibição em TV aberta e consideraram, em seu desenvolvimento, que o roteiro é passível de mudança até o fim da criação e da produção da obra. Diante disso, neste subcapítulo, apresento um resumo do processo de ambas as séries, a partir do início do trabalho em Sala de Roteiristas:

Resumo do processo de “Mano a Mano”, em etapas:

criar histórias → *beat sheet* → escaletas → roteiros → *table read* / ensaio → set de filmagem no episódio piloto

OS ROTEIRISTAS EM SALA CRIAM HISTÓRIAS A PARTIR DE IDEIAS, ESTAS HISTÓRIAS PARTEM DE PERSONAGENS E POSSUEM ATÉ TRÊS LINHAS → AS HISTÓRIAS SÃO APROVADAS PELO ROTEIRISTA-CHEFE → EM SALA, OCORRE O DEBATE DAS IDEIAS APROVADAS PARA ESTRUTURAR O *BEAT SHEET* → O *BEAT SHEET* É LIDO PELO ROTEIRISTA-CHEFE, QUE SOLICITA MODIFICAÇÕES → EM SALA, OS ROTEIRISTAS APERFEIÇOAM O *BEAT SHEET* → O ROTEIRISTA-CHEFE APROVA O *BEAT SHEET* → A PARTIR DO *BEAT SHEET* APROVADO, OS ROTEIRISTAS FAZEM JUNTOS EM SALA AS ESCALETAS → AS ESCALETAS DOS EPISÓDIOS SÃO LIDAS E APROVADAS PELO ROTEIRISTA-CHEFE, SE HOVER SUGESTÕES E MODIFICAÇÕES, ELAS SÃO APONTADAS POR ELE E FEITAS EM SALA PELOS ROTEIRISTAS → COM AS ESCALETAS APROVADAS, O ROTEIRO DO EPISÓDIO É ESCRITO EM DUPLA, FORA DA SALA → O ROTEIRO DO EPISÓDIO RETORNA À SALA, É LIDO E REVISADO PELA EQUIPE DE ROTEIRISTAS ATÉ A SUA VERSÃO FINAL → OS ROTEIROS APROVADOS SÃO

LIDOS COM O ELENCO, DIRETORES E EQUIPE TÉCNICA, NOS ENSAIOS → OS ÚLTIMOS AJUSTES SÃO FEITOS NOS ROTEIROS → OS ROTEIRISTAS VÃO AO SET E SUPERVISIONAM A FILMAGEM DO EPISÓDIO PILOTO.

Resumo do processo de “Sob Pressão”, em etapas:

pesquisa de histórias → criar historias → arco dos personagens → método do semáforo → escaletas → roteiros → redação final → rodada de leituras

PESQUISADOR DE ROTEIRO VAI EM HOSPITAIS PÚBLICOS PARA BUSCAR HISTÓRIAS → EM SALA, A PARTIR DAS HISTÓRIAS REAIS PESQUISADAS, OS ROTEIRISTAS DISCUTEM IDEIAS E CRIAM SUAS HISTÓRIAS → OS ROTEIRISTAS DESENVOLVEM O ARCO DOS PROTAGONISTAS E DIVIDEM AS HISTÓRIAS PELOS EPISÓDIOS → MÉTODO PARTICULAR DO SEMÁFORO → OS ROTEIRISTAS DESENVOLVEM JUNTOS AS ESCALETAS → CADA ROTEIRISTA RECEBE UMA ESCALETA E ESCRIVE EM CASA A PRIMEIRA VERSÃO DO EPISÓDIO → O EPISÓDIO RETORNA À SALA PARA LEITURA COM TODOS OS ROTEIRISTAS E OCORRE O “BOMBARDEAMENTO DE *FEEDBACKS*” → O ROTEIRISTA RETORNA PARA A CASA E ESCRIVE A SEGUNDA VERSÃO DO ROTEIRO CONSIDERANDO OS *FEEDBACKS* DA SALA → O ROTEIRISTA-CHEFE FAZ A REDAÇÃO FINAL → LEITURA DOS ROTEIROS COM A EQUIPE DE DIREÇÃO → LEITURA COM O ELENCO → LEITURA COM OS CHEFES DE TODOS OS DEPARTAMENTOS, PARTICIPAÇÃO DO ROTEIRISTA-CHEFE NA ANÁLISE TÉCNICA E REALIZAÇÃO DAS ÚLTIMAS ADEQUAÇÕES NO ROTEIRO.

Tem um processo padrão de trabalho, que você pode começar numa premissa, numa sinopse, escaleta, tem as etapas, mas essas etapas só existem para que você tenha uma base, você vai criar do jeito que você quiser e com a ordem que você quiser. Claro que no mundo industrial como a gente vive, com “Sob Pressão” não dá para eu fazer um roteiro sem ter feito uma escaleta, não dá para fazer uma escaleta sem ter feito um planejamento de arco. No mundo da indústria audiovisual, essas etapas do trabalho te agilizam, te facilitam. (PARAIZO, 2019)

3.8 *Showrunner* brasileiro

Eu gosto de começar esse assunto recontextualizando os termos, usando o termo “Xurane” que eu acho mais confortável, é um pouco mais humilde, mais Brasil. Xurane com “X”, soa melhor do que “*Showrunner*”. (AGUILERA, 2018)

Apresentei no primeiro capítulo o *showrunner* em seu contexto original, nos Estados Unidos. Trata-se de um produtor executivo, profissional que está situado no topo hierárquico do processo criativo da obra. Contudo, este produtor executivo provém do roteiro e não da produção; ele agrega em seu ofício de criador/roteirista características e responsabilidades de produtor. Diferente do produtor tal qual conhecemos no Brasil, o produtor executivo que é *showrunner*, de fato, é roteirista que esteve na Sala e depois em todos os outros setores de produção. Em suma, o *showrunner* é um produtor que sempre terá a questão dramática e narrativa da obra como objeto de preocupação ao pensar aspectos da produção. Com a adequação do modelo norte-americano de criação e produção de séries de TV ao contexto brasileiro, esta função passa a ser difundida e, em algumas vezes requisitada, nas recentes produções nacionais.

Da mesma forma com a qual a indústria brasileira de séries vem se adaptando, à sua maneira, ao modelo de Sala de Roteiristas dentro de seus limites financeiros e estruturais, ela também busca integrar a figura do *showrunner* neste processo. Na etapa pós-sala, o roteirista já expande seu campo de atuação para além da Sala, leva à escrita ao set, à ilha de edição, e, antes, estabelece contato com parte da equipe de produção e elenco alheios ao processo de escrita. Esta “expansão do campo de atuação do roteirista” passa a conferir ao profissional características de produtor, ao lidar com o roteiro em todas as instâncias, supervisionando a sua realização e responsabilizando-se por sua unidade narrativa. De um lado, o roteirista produz os seus roteiros e sabe transitar por outros setores exercendo a sua função, e de outro, os diretores, atores e equipe técnica reconhecem a importância do roteirista - enquanto produtor - nestas etapas do processo. Mas muitas vezes há dificuldade, de ambos os lados, de exercer e de aceitar este atravessamento do criador/roteirista em todas as etapas de realização da obra, como peça-chave da série e responsável por seu conteúdo de maneira integral.

Se você quer saber quem é o *showrunner* de verdade, *showrunner* no sentido de tomar decisões, de tocar a parte criativa, é para onde o telefone toca quando o canal está ligando feliz ou infeliz. Essa é a pessoa que está encarregada. Então, nos Estados Unidos o telefone toca na mesa do criador. Aqui, normalmente toca na mesma do dono da produtora. [...] Esse é onde está o poder, aonde o telefone toca. Esse dono da produtora, muitas vezes não está dedicado só à este show, ele está com mil programas, mil coisas, aí aqui no Brasil ele vai falar com o diretor. Mas acho que está começando a mudar. (BECHAR, 2018)

As entrevistas que realizei com os roteiristas brasileiros ressaltam estas divergências em relação ao processo norte-americano. Roteiristas criticam o modelo brasileiro de “obediência” ao diretor, e, demonstram como este modelo – que é cultural – ainda prevalece como obstáculo para a adoção da função do *showrunner* no Brasil. Por isso que comumente a demanda por um *showrunner* parte dos canais (em sua maioria vindos dos Estados Unidos, como Netflix e HBO), e não das produtoras independentes brasileiras que coproduzem com os canais. Não estou generalizando a figura do diretor neste contexto, cada série é um caso: equipes lidam com diretores de cena, que muitas vezes se alternam por episódio; há o diretor geral, que atua junto aos roteiristas e supervisiona a criação; há o diretor que é o dono da produtora e que atua também como produtor executivo; há o diretor de núcleo, nas grandes emissoras; há o diretor que é também roteirista e integra o processo de Sala; há o diretor que é o criador da ideia original da série e é responsável pelo desenvolvimento do projeto e por sua venda, mas não escreve os roteiros. Em sua maioria, no Brasil, o diretor geral¹⁰⁹ – que não é roteirista – atua junto aos roteiristas, e mais diretamente com o roteirista-chefe, compondo, de maneira funcional, uma “dupla *showrunner*”. É o que exponho aqui neste último subcapítulo a partir dos relatos dos roteiristas entrevistados, demonstrando como eles veem e compreendem a função de *showrunner* no Brasil. Alguns roteiristas, inclusive, de fato atuam como *showrunner* em séries brasileiras, como detalharei mais adiante.

Eu, como diretor, por mais que eu leia todos os episódios, é impossível humanamente saber todas as minúcias da dramaturgia. Então é muito legal inverter a lógica (brasileira) de que o diretor é rei. [...] Eu acredito que na série é muito mais interessante ter um *showrunner* e é o *showrunner* de fato que comanda. No “3%” não

¹⁰⁹ O diretor geral no Brasil assemelha-se mais ao produtor executivo nos Estados Unidos do que com o diretor de cena. Em última instância, ele é a pessoa que tem maior poder sobre a série. No entanto, este diretor geral na maioria das vezes não é roteirista, não escreve, e na maioria das vezes também não possui formação para este modelo de trabalho norte-americano.

precisou de diretor geral, porque tinha o *showrunner*. (CREMA, 2018)

Quando o roteirista norte-americano Marc Bechar explica que, no Brasil, o telefone toca na mesa do dono da produtora, ele reflete sobre o poder de decisão e liderança de uma obra audiovisual centrada, em sua maioria, no diretor:

Se eu sou uma produtora de publicidade e foi decidido que eu posso carregar uma produção, hoje tem roteiristas que estão na casa há muito tempo, mas mesmo assim essas casas, na hora H, só vão dar as chaves do carro para o diretor. É quem eles conhecem, é a linguagem que fala mais. E sempre tem o medo do criador pirar... Em uma Universal da vida, Sony da vida, que dá ao *showrunner* o controle do show, o criador é quem tem o controle do orçamento e o risco está no estúdio. (BECHAR, 2018)

Fica claro que, nos Estados Unidos, o *showrunner* tem o controle do orçamento com o risco assumido pelo estúdio. Este poder, portanto, está nas mãos do criador da obra, que é roteirista e também é produtor. Esta liderança parte da percepção de que o princípio da obra está subordinada ao poder da página. Se os roteiristas param de trabalhar, a cadeia audiovisual inteira para. De uma forma mais radical, o limite é quando há greve de roteiristas (nos Estados Unidos). Então, de uma forma ou de outra o poder está neste sentido, em quem escreve a página. A indústria norte-americana logo identificou que sem a página não há série, já que é a página que faz a produção girar. Se o roteirista entrega a página em branco, ninguém trabalha (BECHAR, 2018). De maneira incipiente, quase que embrionária, é no sentido do poder da página que a liderança da obra se define, pertencendo ao criador-roteirista, que passa a se envolver nos aspectos da produção, e que, por fim, exerce a função de *showrunner*.

Em mais uma comparação com os Estados Unidos, quando o *showrunner* cria uma série que será produzida, o estúdio oferece ao criador – desde que este tenha também as habilidades de um produtor - a estrutura necessária para que ele comande a feitura de sua série. O DNA da série está no criador, dificilmente o estúdio trocará este criador ou o tirará do comando de sua série. Sabe-se que, para chegar a *showrunner* este criador e roteirista já se envolveu por bastante tempo nas etapas da produção até chegar a produtor, e, então, somar suas duas capacidades, roteirista-produtor. O estúdio, ainda, viabilizará a produção em nome do criador/*showrunner*, o que inclui disponibilizar uma Sala para os roteiristas dentro de sua própria estrutura. Bechar (2018) continua a explicação sob o ponto de vista do *showrunner*:

Eu não preciso *eu* captar dinheiro, eu não preciso *eu* fazer, é limitado, você é o criador e você é o dono da sua empresa criadora, da produtora. Mas a produtora é só um núcleo de criação, que é detentora dos direitos e gerencia a criação, mas está cercada por uma estrutura, já tem o estúdio, já tem o departamento da arte, já tem departamento do figurino, já tem objetos de cena, já tem luz... Daí eles assinam um executivo do estúdio para trabalhar com o criador e acontece o show, com os escritores dentro do próprio estúdio. Aqui (no Brasil) a gente não tem nada próximo à isso.

Acrescento que no Brasil o que há de mais próximo à este modelo norte-americano é a TV Globo, e, mais recentemente a Netflix. Mesmo assim, no caso da Globo, a maioria dos projetos nascem dentro da própria emissora, não há roteiristas externos mediados por um agente que visa “vender” um projeto, ou mesmo, vender o próprio roteirista para trabalhar no canal (há poucas exceções que ocorrem quando a TV Globo encomenda uma série para determinada produtora independente). David França Mendes (2017) diz que *showrunner* é “uma solução americana para um problema americano”, e complementa que:

Se em algum momento aqui (no Brasil) isso for a solução, vai acontecer. O autor de novela é quase um *showrunner*, ele manda no que ele quiser, ele escolhe o elenco, demite diretor... Tudo bem que ele não sabe do orçamento, não se mete nisso, mas não precisa saber porque na Globo sobra dinheiro. Então a gente já tem o *showrunner* que são os autores de novela, pelo menos os mais fortes, com mais prestígio. Na produção independente isso é muito complicado, porque a valorização do roteirista no Brasil é difícil.

O processo criativo das telenovelas é um modelo onde realmente o autor roteirista é soberano diante da equipe. Mas, distanciando-se das telenovelas e centrando-se nas atuais séries de TV, na mesma emissora, Lucas Paraizo (2018) diz que aprendeu recentemente o que é *showrunner* em palestras na Casa dos Roteiristas da TV Globo, em 2017. Estas palestras foram ministradas por profissionais que frequentaram *writers' rooms* norte-americanas, trazendo este conhecimento aos funcionários da emissora:

Foi muito esclarecedor. Eu aprendi que *showrunner* não é uma profissão, *showrunner* é um cargo, eu achei isso interessante. Eu sou roteirista e nesse momento agora estou *showrunner*, de alguma maneira, indiretamente. Para os americanos, quando você coloca num crédito “showrunner”, não existe, você já viu crédito “showrunner”? Você tem “Executive Producer”, procura lá no WGA se existe crédito de “showrunner”, se tiver é raro. Por quê? Porque o *showrunner* é um cargo.

É interessante refletir sobre o *ser* roteirista e *estar showrunner*, definição dada por Paraizo (2018). É uma vantagem da língua portuguesa a distinção entre os verbos *ser* e *estar*, diferente do inglês *to be* e do francês *être*, por exemplo. Neste caso, Paraizo diz que *é* roteirista e em “Sob Pressão” ele *está*, também, *showrunner*. Ou seja, ele é um roteirista que *está*, nesta determinada série, com um nível maior de responsabilidade diante da obra e com maior participação em todo o seu processo:

Hoje eu tenho uma função que se aproxima muito do *showrunner*, apesar de não lidar diretamente com orçamento. Como é que eu lido com orçamento? Quando alguém me fala que o que eu escrevi não cabe com o que tem. Aí eu entendo. Eu tenho que tirar chuva, tenho que tirar cirurgia, eu, Lucas, sei o que é caro no meu episódio. Eu, Lucas, sei que se eu tirar uma cirurgia que é prótese, que são dois dias de filmagem, eu sei que eu barateio a história. Eu tenho a noção do que é que eu posso fazer quando o produtor vira para mim e diz: “Eu não tenho dinheiro para fazer o que você *está* escrevendo”. (Ibid.)

Paraizo internalizou aspectos de orçamento em seu processo de criação de “Sob Pressão”. Como demonstrei antes, ele é um roteirista que atravessou o processo, desde o grão da criação até a conversa com o editor (nas rodadas de leitura e análise técnica), o que remete, em parte, à função do *showrunner*. “Tenho esta visão de *showrunner*/redator final. Eu, participando de todas as etapas do “Sob Pressão” faço um trabalho de conscientização da produção muito grande” (PARAIZO, 2018). Contudo, ele relata não ter interesse em se envolver com orçamento, pois “não dá tempo” e, também por esse motivo, ele se considera um “segundo *showrunner*”, sendo que Jorge Furtado, criador da série, é o “primeiro *showrunner*”. Eles dividem esta função e a responsabilidade: “Ele (Furtado) lida com um grupo de roteiristas, cada Sala tem um chefe e ele é o supervisor desses caras, como ele é o meu. O Andrucha também, ele dirige e cuida do dinheiro, mas ele não cria, quem cria as histórias sou eu e a equipe de roteiristas” (PARAIZO, 2018). Além de Jorge Furtado, que supervisiona - ao mesmo tempo - três séries na TV Globo, e do diretor de “Sob Pressão”, Andrucha Waddington, Paraizo cita também Guel Arraes como um *showrunner*/um “bom gestor” no sentido mais amplo da palavra. Na linha de pensamento do *ser* e *estar*, Paraizo *é* roteirista/redator final em “Sob Pressão”, Furtado *é* criador/supervisor de roteiro em “Sob Pressão”, Waddington *é* diretor geral em “Sob Pressão”, Arraes *é* diretor do núcleo de dramaturgia semanal da TV Globo,

e, os quatro *showrunners* de “Sob Pressão”. O fato é que os quatro profissionais atuam juntos, cada um em uma função, e, nesta adaptação brasileira, dividem o cargo *showrunner*. De maneira similar, na Mixer Films, Fabio Danesi diz dividir o cargo de *showrunner* com o diretor Michel Tikomiroff e com os roteiristas de sua equipe, Raffanti e Silva, nas séries “O Negócio” e “Rio Heroes”. Raffanti (2019) explica esta dinâmica de “divisão da função de *showrunner*”, que visa obter uma combinação de visão artística mais ampla do que se estivessem separados:

Ele (Michel Tikomiroff) divide uma parte com o Fabio, e o Fabio divide com a gente (Raffanti e Silva). Aí a gente tem um trabalho legal, a gente consegue esse diálogo e consegue prevenir os erros. Acho que essa coisa do *showrunner* ser o roteirista é para evitar erros, erros graves, é uma coisa totalmente funcional. Não é uma questão de poder ou de vaidade, é uma questão funcional. [...] Então, se for para escolher eu acho que o *showrunner* tem que ser o roteirista, mas pode ser um diretor que está presente no processo todo e que tem diálogo com a escrita, um diálogo intenso. (RAFFANTI, 2019)

Raffanti conclui que o *showrunner* é funcional e faz com que o produto seja entregue com excelência ao canal e ao espectador. Danesi (2019) comenta que: “Está começando a ter *showrunner* no Brasil. A HBO tem tentativas nesta direção, eu acho que o Contardo Caligaris (Psicanalista e autor de série) é o *showrunner* de “Psi” (2014). A Netflix também, eu sei que “Samantha” (2018, terceira série brasileira original da plataforma) teve o Felipe Braga¹¹⁰ como *showrunner*. Ele que decidiu tudo. Os diretores não escolhiam nada, nem os atores”. Antes do roteirista Felipe Braga, a Netflix trabalhou com Pedro Aguilera como *showrunner* de “3%”. Em ambos os casos, os roteiristas não dividiram a função com mais ninguém da equipe. Dentro do raciocínio de “onde o telefone toca”, Bechar (2018) salienta que “hoje, se tiver algum problema ligam para o Aguilera. Acho que a produção e a criação de “3%” estão muito mais envolvidas, essa figura do criador fica muito mais forte na segunda temporada da série. Na primeira temporada, não”. Na primeira temporada de

¹¹⁰ Em recente entrevista para Krishna Mahon, Felipe Braga dá “dicas para futuros *showrunners*” baseando-se em sua experiência com a série “Samantha!”. Mahon (2019) diz que: “Ser *showrunner* é a nova coqueluche do mercado audiovisual brasileiro, todo mundo quer ou diz ser um.” Ela considera Braga um dos poucos *showrunners* no Brasil. Por sua vez, Braga (2019) relata que: “*Showrunner*, por definição, é um roteirista que ascende à posição de produtor. Na minha opinião um não roteirista não pode trabalhar nessa função, pois *showrunner* lidera o grupo de roteiristas, sem escrever, lidera os diretores, sem dirigir. Eu brinco que ser *showrunner* é ser barman que não bebe.” Disponível em: < <https://www.roteiristaempreendedor.com/single-post/2019/06/26/Dicas-para-roteiristas-e-futuros-Showrunners-com-Felipe-Braga-de-Samantha-da-Netflix> > Acesso em: 26 ago. 2019.

“3%” não havia *showrunner*, mas sim um diretor-geral, César Charlone, atuando junto ao produtor executivo Tiago Mello, que é também sócio da empresa produtora mas não é nem roteirista, nem o criador da série. Houve um amadurecimento no entendimento da função de *showrunner* da primeira para a segunda e demais temporadas de “3%”, após um período de transição com aprendizados por parte da equipe junto ao modelo de trabalho proposto pela Netflix. Relembro que trata-se da primeira série brasileira original da plataforma, que abriu uma importante oportunidade para uma nova construção de experiência acerca da função do *showrunner*. Ângela Fabri (2017) reflete que a Netflix, por ser uma empresa norte-americana, “já percebeu que a história é o mais importante de tudo” e chega ao Brasil mantendo o seu modelo de criação. Fabri considera que este é o modelo ideal para séries de TV:

O Aguilera é o que a gente pode chamar de *showrunner*, na definição americana da palavra. Ele chegou num ponto que é o que tem que acontecer com todas as séries brasileiras: ser essa pessoa que todos vem perguntar para ela, porque essa pessoa sabe tudo da série, de todos os departamentos, de tudo, desde o zero. Essa pessoa está acima do diretor. Eu realmente não sou *showrunner*, eu nem consigo ir na gravação (da série “Escola de Gênios”), é outro tipo de estrutura. (FABRI, 2017)

Mesmo que esta pessoa, *showrunner*, saiba tudo da série e esteja acima do diretor, não quer dizer que agora ela pode “fazer o que quer”: “Muito pelo contrário, agora ela responde ao canal, é uma maior responsabilidade. Você tem mais chances de ser um autor feliz com a sua criação se você tem mais potencial de escolher, não de executar, mas de escolher coisas na execução, participar, supervisionar” (BECHAR, 2018). Sobre exercer a função de *showrunner*, Aguilera (2018) complementa que:

Não é ficar fazendo muita coisa o tempo todo, porque já tem um monte de gente competente fazendo tudo, mas é só estar lá como um porto seguro, se alguém tiver uma dúvida lá na hora, eu estou lá para responder. Não é fazer tudo, muito pelo contrário na verdade, é só deixar as pessoas fazerem tudo e trazerem um milhão de coisas boas. Eu sempre falo que a TV é a arte mais colaborativa que tem, mais do que cinema, com certeza, pelo volume de material que a gente tem que produzir no mesmo tempo e com o mesmo dinheiro que um filme. O jogo é isso: como que a gente consegue fazer todo mundo agregar muita qualidade nessa obra. Eu encaro a função de *showrunner* muito nesse sentido. Eu sei bastante coisa que eu trago da sala de roteiro, que já sou eu e um monte de roteiristas brilhantes dando o seu máximo ali, [...] muito alto nível também, das discussões serem de dramaturgia e não de ego.

Fabri (2017) relata outra experiência brasileira similar com a figura do *showrunner*, é o caso de Carina Schulze, criadora e *showrunner* nas séries “Gaby Estrela” (Gloob, 2013), “Juacas” (Disney Channel, 2017), e, “Sem Volta” (RecordTV, 2017), ambas co-produzidas por sua produtora independente, Chatrone. Fabri trabalhou com Schulze na produção de “Gaby Estrela”.

A Carina veio dos Estados Unidos, ela é brasileira mas veio de lá. Ela passou por várias experiências no mercado norte-americano. O americano está há anos luz na frente de nós, eles já passaram por tudo isso que a gente está passando e descobriram que o conteúdo é mais importante. [...] Então, (*showrunner*) é uma pessoa que geralmente é o criador da série, está na Sala de Roteiristas, está na gravação e é a pessoa que une todos os departamentos. Teve isso com a Carina, num grau diferente do que acontece nos Estados Unidos, mas ela já era uma ponte importante para a unidade da série. (FABRI, 2017)

A unidade é tecida pelo *showrunner*, não somente pela redação final dos roteiros, ou por todos os aspectos que já levantei anteriormente ao abordar a “unidade da obra”. É como se, além dos roteiros dos episódios, o *showrunner* fizesse a redação final de todos os departamentos. Fernando Bonassi (2018) reflete sobre esta função ao traçar uma comparação com o processo teatral:

Alguém tem que fechar o texto e tem que ser responsável pelos caminhos do material. Então o que o *showrunner* faz? Um bom *showrunner* tem a capacidade de absorver as contribuições e ao mesmo tempo ditar o final. Por exemplo, em teatro, eu trabalhei com a Vertigem, tinha o processamento, os atores processavam certos conteúdos mas eu estava lá para anotar a cena e repropor a repetição do que fosse bom. O *showrunner* é alguém que tem que centralizar a informação. [...] É dialético. É o sujeito que partilha a informação mas que também controla, recebe informação e controla, porque senão degenera. Grupo de teatro é uma coisa que tende a degeneração porque justamente onde não funciona é onde não tem um cara que responde pela sua tarefa, no caso o dramaturgo. O *showrunner* é alguém que se responsabiliza pelo destino do conteúdo, para onde ele está indo.

Andréa Modori Simão (2018) reflete que, se em algumas das Salas de Roteiristas que participou tivesse havido esta figura que transita entre a criação e a produção, não teria tido inúmeros problemas que surgiram no pós-sala, principalmente durante a gravação. Dentre os maiores problemas, ela cita a reescrita total ou parcial de um roteiro, corte de cenas durante as gravações, e, por fim,

“derrubar o roteiro”, o pior dos cenários. Simão trabalhou com Aguilera em “3%” e diz ser o único *showrunner* que conhece, mesmo que no Brasil esta função esteja sendo “muito distribuída”: “Eu acho incrível uma pessoa que está dentro da Sala e que tem noção dos limites da produção, dos limites da direção, da atuação, e está lá dentro para ajudar a criar. Por mais que tudo o que eu falei seja limitador, o limite ajuda a criar.”.

Por fim, e acima de tudo, a função *showrunner* não nasce pronta, ela é construída. E nesta construção o roteirista, além de criar a série e trabalhar em Sala, passa a ter experiência com a produção, sabe ler uma planilha de custos e cronograma, compreende o orçamento da série, sabe quanto custa uma diária, já acompanhou ensaios, já esteve em set, esteve em ilhas de edição acompanhando a montagem do episódio, ou seja, como diz Bechar (2018), o *showrunner* é um roteirista que já dançou no baile antes de poder liderar uma obra. Por fim, este roteirista internaliza em seu processo de criação e de escrita todos estes aspectos de produção dos quais passa a conhecer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

I - “Um passo atrás”

Durante o processo em Sala de Roteiristas uma rotina de trabalho é estabelecida, para que, dentro desta rotina, as reuniões criativas ocorram e as histórias se configurem organizadamente da melhor maneira para a sua evolução em roteiro, dentro de um cronograma. Lucas Paraizo (2018), na série “Sob Pressão” trabalhou quatro horas por dia em Sala, cinco dias por semana. Pedro Aguilera (2018) também relata que a Sala de “3%” ocorria diariamente, meio período, na parte da tarde, sendo a outra metade do dia preenchida com o trabalho individual. Nas Salas de Andréa Midori Simão (2018), os roteiristas trabalham oito horas por dia, cada roteirista tem um calendário com suas tarefas. Parte do dia a equipe está em Sala e, em alguns casos, os roteiristas trabalham meio período individualmente para agregar mais material na próxima reunião. Nos momentos quando a Sala é mais intensa, como nas etapas da criação de histórias e sinopses, por exemplo, David França Mendes (2017) diz que os roteiristas trabalham oito horas por dia juntos, parando uma hora para almoço. Em todos os casos, o processo que se desenvolve em Sala de Roteiristas é feito mediante um prazo e com hora marcada para as reuniões criativas. Doc Comparato (2017), de modo bastante enfático, discorda:

Trabalhar de meio dia às sete, com hora para almoço... Isso é um horror. Um roteirista pode ser matinal, vespertino. Tem roteiristas noturnos. Imagina pôr Gilberto Braga, que só escreve a noite, numa sala de roteiro? Não vai sair nada. É uma profissão autoral. Quando você se joga numa sala de roteiros, você dilui, além do mais efetivamente, ninguém está dando o melhor de si, pois existe o processo de contaminação criativa. Penso que o melhor de si é solitário. [...] o roteirista só vai esquentar, ter o pico máximo, uma hora e meia, duas horas depois de ter começado a escrever, é quando realmente encontra seu mundo imagético. [...] E não se pode aprisionar um criativo em um horário, tempo e espaço, um trabalho criativo é muito mais amplo do que os ponteiros do relógios. [...] Será que naquelas horas você tirou o melhor daquelas pessoas? Não sabemos. Cada um tem o seu horário, são diferentes. [...] a criação necessita de tempo de concentração, gestação, realização, escritura, autocritica e reescrita. [...] Eu acho a Sala de Roteiristas um passo atrás.

Considero ser importante expor aqui ideias divergentes. No decorrer desta pesquisa, demonstrei vantagens de se trabalhar no modelo de Sala de Roteiristas em

séries de TV – e como este formato televisivo traz consigo o seu processo de criação colaborativa no âmbito do roteiro. Mas há roteiristas, como Comparato, que optam por trabalhar sem “contaminação criativa”, ou seja, solitariamente. Para eles, este modelo de trabalho individual, centrado em um único roteirista, basta, mesmo estando diante de novos formatos televisivos e de uma grande demanda por conteúdo. Comparato é autor dos primeiros seriados da televisão brasileira, como expus no subcapítulo 2.1, que não possuem o formato das séries de TV norte-americana cujo conceito de Sala de Roteiristas é inerente. Seus trabalhos não são, e não foram, realizados em Sala de Roteiristas, mesmo que tenham tido colaborações. Os seriados e minisséries que ele escreveu aproximam-se mais do modelo de trabalho de telenovela, pautando-se no autor e nos colaboradores: “No Brasil com a complexidade dos *plots*, extensão e duração da telenovela, criou-se a figura do autor com os colaboradores [...] A criação é sempre autoral, com colaboração coletiva” (Ibid.).

Comparato (2017) diz ainda que com a introdução das Salas de Roteiristas no Brasil, dois principais problemas se levantam. O primeiro, já mencionado em sua citação inicial, é o horário padrão de funcionário comercial, o que para ele não combina com o trabalho criativo, logo os roteiristas não estão dando o melhor de si neste contexto; trata-se de um ponto de vista particular de Comparato que vai contra às experiências positivas de escrita colaborativa no Brasil, realizadas pelos demais entrevistados para esta pesquisa. Kallas (2016, p. 245), por sua vez, e no contexto norte-americano, partilha da visão positiva em relação ao modelo de trabalho em Salas não como sendo mais um modismo exportado dos Estados Unidos, mas como um conceito eficiente de criação e de produção de séries de TV centrado na colaboração entre roteiristas-produtores:

A escrita para TV está muito distante da experiência particular de um romancista, que busca uma visão muito particular. Na TV estão todos tentando escrever o mesmo programa, e se o showrunner vai polir o texto ou reescrevê-lo, se há uma tentativa de chegar a uma “voz” singular ou não, em última análise o sistema em evolução consiste em muitos roteiristas trabalhando juntos e funcionando como um único cérebro.

Em contrapartida, Comparato (2017) conclui que:

Acho que (Sala de Roteiristas) é uma plastificação da criatividade. Não sou à favor. É a mesma coisa de você ser um escultor e fazer uma “Sala de Escultor”, não existe sala de escultor. Existe escola de escultura, existe escola de comunicação. Não existe escultores e

pintores que vão todos na tela e fazem junto. É improvável. Profissões criativas contém um elemento chamado arte. E a pessoa deve ser considerada um artista, na acepção da palavra do que é um artista, um criador.

O segundo problema levantado por Comparato (2017) é a folha de pagamento, onde paga-se o mínimo possível para todos os roteiristas, “como se fossem funcionários de um banco, até serem sugados até a última gota e serem despedidos. Em outras palavras, sou contra esse tipo de Sala de Roteiristas, principalmente no Brasil” (Ibid.). Sobre este segundo problema, o pagamento, outros roteiristas entrevistados concordam. A problemática do valor pago aos roteiristas foi abordada como sendo inferior ao que desejariam receber por seus serviços. No Brasil, este valor dependerá principalmente das características de produção da série, principalmente considerando qual é canal exibidor principal e a coprodutora independente. A posição do roteirista na Sala também é fator determinante, um roteirista-chefe terá um salário superior ao restante da equipe, enquanto um roteirista assistente/júnior receberá um valor inferior aos outros roteiristas. Se o roteirista-chefe é o produtor executivo, *showrunner*, o valor poderá ser ainda maior. França Mendes (2017) explica como lida com os pagamentos de sua equipe de roteiristas:

Tem uma questão profissional mesmo em jogo, aqui na Mixer, há uns anos atrás, os roteiristas ganhavam por roteiro. Quando eu entrei para fazer a primeira temporada da série “A Garota da Moto” eu propus: “Vamos mudar isso? Vamos pegar qual é a verba que a gente tem por roteiro, são 13, 26 roteiros e vamos fazer um bolo desse dinheiro e eu quero pagar as pessoas por mês num certo período”; porque eu quero que as pessoas tenham um espírito de equipe, se eu pago as pessoas por roteiro, o que acontece? Se eu troco um roteiro de um para o outro, eu estou prejudicando a pessoa. E isso vai me criar um problema, as pessoas vão ficar disputando roteiro, então eu queria ter a liberdade de trocar, de mudar, de dividir, e que as pessoas se sentissem parte de um projeto e não *freelando* projetos específicos. E a gente conseguiu. Desde então todos os projetos estão funcionando assim.

A ABRA, Associação Brasileira de Autores Roteiristas, sugere uma tabela de preços, que serve de referência aos roteiristas no momento de fechar seus contratos de trabalho. Os valores sugeridos são de piso mínimo. As estimativas dos valores foi feita com base no que a Diretoria da ABRA, composta somente por roteiristas, acredita ser o ideal, e não são fruto de pesquisas de mercado (ABRA, 2019). Esta tabela é pública e consta no site da associação - abra.art.br. Se os roteiristas a usam ou não como base, é uma questão individual. Creio ser importante refletir sobre a

remuneração ideal praticada no Brasil aos roteiristas que atuam na televisão. No entanto, já que não é o tema da minha pesquisa, aqui me limito em salientar a importância de associações e sindicatos que formalizem, junto à classe e aos associados, valores padrão e não somente referências e sugestões de valores.

Para além dos dois principais problemas expostos por Comparato, ele levanta outro aspecto referente ao modelo de trabalho em Sala de Roteiristas: a distinção entre equipe de roteiristas e sala de roteiristas:

A equipe de roteirista é composta por um grupo de profissionais com diversas funções dentro de um único roteiro autoral. A sala de roteiristas trata-se de um conjunto de profissionais trabalhando com a mesma função no roteiro de uma produtora ou emissora, isto é, um trabalho de concepção e desenvolvimento coletivo, portanto a figura autoral está diluída. (COMPARATO, 2017)

Não é o que demonstra a hierarquia praticada nas Salas de Roteiristas nos Estados Unidos, apresentada no capítulo 1 desta dissertação. Relembro que há a *Writers' Staff* que trabalha na *Writers' Room*. Nesta *Writers' Staff*, há os *Staff Writers*, que são os roteiristas da equipe. Ou seja, a Sala de Roteiristas é composta por uma Equipe de Roteiristas. No contexto brasileiro, na equipe há sempre um roteirista-chefe, figura à frente do processo criativo e muitas vezes responsável pela unidade narrativa da obra. O *showrunner* passa a ser assimilado, como demonstro no capítulo 3, adaptando-se à realidade audiovisual brasileira. A “figura autoral diluída” e o “conjunto de profissionais trabalhando na mesma função” soa-me mais como um grupo teatral tal qual Bonassi exemplifica (p. 212).

II - “O poder dá a autoria”

A gênese de uma série de TV, sua criação e desenvolvimento para que a Sala comece é feita pelo criador da série, que na maioria das vezes é um roteirista. Existe um caminho traçado por este criador até que o seu projeto seja viabilizado. Neste transcurso, ele associa-se com produtores e outros profissionais. Muitas vezes, por exigências contratuais ele divide esta autoria com outra figura que pode ter tido alguma influência criativa posterior no fazer da obra. No Brasil, muitas vezes o diretor geral associa-se ao criador da ideia, ou até a encomenda para ele, e por isso ganha também o crédito de autor da série. Os roteiristas entrevistados abordam com naturalidade a questão da autoria quando questiono quem é o autor na Sala.

O autor na Sala de Roteiristas deve ser a pessoa que chefia a sala. Por que eu digo “deve ser”? Porque é muito fácil essa pessoa não se colocar nessa posição, você chefiando uma sala tem a responsabilidade de definir o caminho para onde aquilo vai. [...] Você tem o poder da decisão final e você tem que usar esse poder. É esse poder que te dá autoria. Em parte da autoria é porque você criou a série originalmente, você criou os personagens, criou o essencial da história, enfim, nível de detalhe depende de um projeto para o outro, mas você criou o essencial, espera-se. Você provavelmente escreveu o piloto... E quando você está com a equipe, a equipe está fazendo a sua série. [...] Então, tem uma série de momentos em que eu, como chefe da sala, decido o que tem que ser. Desde a história mais geral do episódio, até a mais mínima fala que um personagem tem. Entra muita coisa que os roteiristas escreveram? Claro, e eu acho ótimo que entre. Mas só entrou porque eu achei que devia entrar. Aí que se define a autoria. (FRANÇA MENDES, 2017)

Um caso análogo a este é o da série “Escola de Gênios”, que, como expus no capítulo 2, foi criada por Ângela Hirata Fabri e teve nas duas primeiras temporadas Ludmila Naves como roteirista-chefe da Sala, mesmo Fabri sendo roteirista e estando na Sala. Tudo isso é figurado nos créditos iniciais (Figura 13) e lidado com bastante naturalidade por Fabri e por todos os roteiristas da equipe.

Penso que a função do *showrunner* acaba por diluir o peso da palavra “autor” - que carrega referências históricas também da literatura e do cinema - no contexto atual das séries de TV. Marc Bechar (2018), como criador e roteirista-chefe das suas séries diz que: “eu só olhava o resultado final para garantir que não tinha fugido muito do que eu estava procurando, mas deixei a execução com a Sala. Quando você gerencia uma boa Sala, a autoria vira um detalhe mesmo, mas é você que é o maestro daquilo.” A discussão que planto aqui não pretende desmerecer a figura do autor, mas sim facilitá-la ao desmistificar esta presença em Sala de Roteiristas, considerando de forma prática o trabalho do roteirista-chefe enquanto maestro das ideias e do método de trabalho, e, ainda, o *showrunner* como maestro de toda obra.

De outro lado, Comparato (2017) acrescenta as vantagens de um roteirista escrever sozinho, sendo uma delas evitar problemas jurídicos relativos à autoria:

A Gloria Perez, por exemplo, escreve sozinha, não deixa ninguém por a mão no trabalho dela. Já um outro autor de telenovelas inaugurou uma sala de roteiristas para um futuro trabalho, com quinze pessoas, criou um enredo jurídico sem fim... Teve uma pessoa que reivindicou autoria disto, outra daquilo, enfim o produto audiovisual foi cancelado. Com quinze pessoas ao seu redor, alguém vai dar uma boa ideia, é óbvio. Escrever sozinho tem essa

independência e um certo prazer, pois existe a possibilidade de exercitar intensamente sua imaginação, seu próprio estilo de escrever sem interferências.

Marçal Aquino (2017) crê que há uma “ vaidade ” em dizer que “ essa ideia é minha ”. Ele diz trabalhar colaborativamente com roteiristas que possuem uma modéstia neste sentido. Nos casos de roteiristas que discordam em dividir o seu trabalho com outros profissionais criativos, ele afirma que “ essa pessoa não está preparada para esse tipo de trabalho (Sala de Roteiristas). Não está ”.

(Na série “Carcereiros”) Nós assinamos de uma forma muito clara, ideia, sinopse, quem criou o argumento, quem escreveu o episódio. A gente distribui essa autoria. Essa autoria é pulverizada. Eu não poderia jamais dizer que sou o autor de “Carcereiros”, jamais, isso seria uma bobagem, não é verdade. [...] (Nos créditos) Atualmente está assim: Livremente inspirado no Dráuzio (Varella), criado por mim, pelo Bonassi e pelo Dennison, afinal nós desenvolvemos, e, escrito por cada um que escreveu o episódio.

Lucas Paraizo (2018) diz que é difícil responder uma questão sobre autoria quando a série é fruto de um trabalho colaborativo. Ao ser indagado por mim sobre quem é o autor em “Sob Pressão”, ele diz que:

Na prática, no dia-a-dia, essa é uma série minha e do Andrucha (Waddington, diretor), no sentido de quem é que toma as decisões finais, e, quem é que põe as decisões finais em prática. Mas, tudo sob a supervisão do Guel Arraes e do Jorge Furtado. Não tem nada que eu aprove que eles também não tenham aprovado. Eles podem até discordar de mim e eu bancar as coisas, mas eles sabem os motivos pelos quais eu tomei determinada decisão. “Sob Pressão” é uma série coletiva e eu não vejo problema nenhum em relação a isso. [...] A série não é minha, a série é de quem está assistindo, para começar.

A reflexão que se faz acerca da autoria quando a obra é fruto de um processo colaborativo já se deu, implicitamente, quando abordei o *showrunner* no subcapítulo 3.8. Ele sim é o autor, um novo nome de autor, neste contexto das séries de TV. Ele vai além de criador-roteirista-autor, ele produz a sua obra.

III – Uma série de...

Ao abordar autoria, incluo a questão de como os roteiristas são creditados quando o trabalho se dá em Sala. No capítulo 2, demonstrei variados créditos iniciais

e finais de séries brasileiras, e, o que pude concluir com isso é a inexistência de um padrão de créditos no Brasil.

Os principais créditos são representados das seguintes maneiras: “Uma série de”; “Criado por”; “Criação de”; “Coordenação de Roteiro”; “Redação Final”; “Roteiro Final”; “Roteirista Chefe”; cada série é um caso. Os episódios, escritos por determinados roteiristas, são creditados como: “Roteiro de”; “Escrito por”; ou simplesmente “Roteiro”. No mais, existem ainda os créditos de “Colaboração no Roteiro”; “Com a colaboração de”; e, até, “Assistentes”.

A ABRA (2019) sugere uma “padronização de créditos para obras audiovisuais”. No caso de séries de TV consta que:

- O(s) nome(s) do(s) criador(es) deve(m) constar no primeiro crédito da abertura da série, em geral sob o título de “Uma série de:” ou “Criador por:”.
- Para ser considerado criador, o Roteirista deve ter participado efetivamente do processo de criação da sinopse ou bíblia da série, desenvolvendo e/ou criando histórias, personagens e cenários. Apenas “dar uma ideia” sem o consequente desenvolvimento da ideia não é considerado Criação.
- Caso os episódios da série tenham sido escritos em conjunto por toda a equipe de Roteiristas, depois dos créditos do elenco, devem ser creditados todos os seus nomes sob o título de “Escrita por:” ou “Colaboração de:”.
- Caso os episódios da série tenham sido escritos por apenas parte da equipe de Roteiristas, depois dos créditos do elenco, devem ser creditados os nomes dos Roteiristas responsáveis por cada episódio sob o título de “Episódio escrito por:”.

Muitos casos expostos nesta pesquisa não são contemplados nesta padronização. Diante das várias maneiras de se creditar o roteirista, quando os roteiros de uma série são desenvolvidos de maneira colaborativa, isto é, em Sala de Roteiristas, acredito que o ideal seria o modelo da série “3%”: nos créditos iniciais há o nome de todos os roteiristas que participaram da Sala de Roteiristas como **“Roteiro”** (Figuras 33, 34, 35), ou seja, são os envolvidos na criação dos personagens, sinopses, argumento, etc.; na sequência, pouco antes do episódio se iniciar, há o crédito de **“Criação e Roteiro Final”** (Figura 39), para o roteirista que criou e desenvolveu a ideia da série, e que na Sala é o roteirista-chefe; quando este é *showrunner*, o último crédito a aparecer antes do início do episódio, ou mesmo quando episódio já tenha se iniciado, em seus primeiros segundos, é **“Produção Executiva”** (Figura 40). Nos créditos finais, assim

que o episódio termina, entra a tela preta com o “**Escrito por**” (Figura 36), e o nome do roteirista que escreveu determinado episódio. Creio que esta forma de apresentar a equipe de roteirista é adequada, destacando inicialmente que o roteiro foi desenvolvido de maneira colaborativa, sem distinção de assistentes ou colaboradores, porém, resguardando o crédito de roteirista-chefe/criador com uma tela única e isolada. O roteirista que escreveu o episódio deve assiná-lo ao fim do mesmo, conferindo destaque por estar no primeiro segundo ao fim do episódio, em tela preta.

Considero que o crédito “Uma série de” aproxima-se mais do modelo de telenovela, onde uma “novela é de... determinado autor”, já no contexto das séries de TV o essencial é demonstrar, primeiramente, quais são os roteiristas envolvidos no processo de escrita, e, o criador ser creditado por “Criação e Roteiro Final”, logo na sequência. Caso venha a existir, de fato, um padrão de créditos para roteiristas em série de TV brasileiras, adotado por todos os canais, este modelo deveria constar nos contratos para assegurar que os roteiristas sejam corretamente e devidamente creditados por sua participação e colaboração. Bem como assegurar que o criador da série tenha o seu devido destaque.

Os créditos no capítulo 2 ilustram também como, muitas vezes, os mesmos roteiristas migram de uma Sala para outra na sequência. Este fato é positivo, sendo um reflexo da valorização da experiência adquirida e da evolução na carreira do roteirista. No entanto, pode-se tornar uma espécie de círculo vicioso, onde o roteirista só é convidado para uma Sala se já houver participado de outras, e assim por diante. Neste cenário, facilitar o acesso de novos roteiristas às Salas é também essencial para o crescimento deste modelo de trabalho colaborativo no Brasil. Mencionei o *Staffing Submission System*¹¹¹ (p. 133, nota de rodapé 97), sistema norte-americano oferecido aos roteiristas associados do WGA, *Writers Guild of America West*, onde os *showrunners* registram suas séries cujas Salas estão abertas para roteiristas interessados. Desta maneira, os roteiristas podem ter maiores oportunidades de trabalho sem ter desenvolvido um projeto genial de série, mas como um roteirista apto a colaborar com uma obra criada por outro profissional. Isso inclui a possibilidade da adoção do sistema de *specs* no Brasil, por parte das produtoras independentes, principalmente. As rodadas de negócios, onde abre-se uma oportunidade para o roteirista/criador apresentar o seu projeto de série para potenciais compradores

¹¹¹ Disponível em: < <https://apps.wga.org/forms/staffingsubmissionregistration.aspx> > Acesso em: 12 set. 2019

(produtoras e canais), não deveriam ser uma das únicas ferramentas disponíveis de contato direto entre criadores e produtores. Diante do crescimento do mercado de séries no Brasil, e por conseguinte uma maior oferta de cursos de roteiros, é importante “abrir” espaços para novos roteiristas adentrarem este mercado e integrarem Salas de Roteiristas.

IV - A escrita como processo

Para encerrar esta pesquisa, retomo o conceito que levanto nos capítulos anteriores, sobre a escrita colaborativa audiovisual no contexto das séries de TV. O trabalho de um roteirista é mais do que escrever um roteiro. Ele parte da gênese, evolui pelas reuniões criativas organizando-se em etapas de desenvolvimento. Criar os personagens, tramas, sinopses e escaletas, é conceber a matéria-prima do roteiro. Em última instância, “escrever um roteiro” significa todo o seu processo, com todas as etapas que precedem a redação do episódio, até a redação do roteiro em si, suas revisões e versões. Indo mais além, nos ensaios e no set, quando necessário, esta escrita continua, pois ela é passível de mudança até o fim. Nesta perspectiva, o roteiro é escrito de maneira colaborativa com um método que subdivide-se em etapas, evoluindo em uma redação final, por isso, é justo que a série dê aos roteiristas, já de início, o seu devido crédito de roteiro. Trata-se, então, de perceber que enquanto os roteiristas criam e redigem as sinopses, os argumentos e as escaletas, eles já estão escrevendo o roteiro. Quando se diz que determinado roteirista escreveu o episódio, compreende-se que ele foi o responsável por redigir a história no formato de roteiro, ele desenvolveu os diálogos e garantiu que o episódio segue o conteúdo já definido em Sala.

A partir deste conceito de escrita colaborativa, dois aspectos se destacam: o primeiro é o mito da página em branco. Este não existe na hora de escrever o episódio; o material que o roteirista trabalha já está estruturado e inteiramente desenvolvido, fazendo com que a “página em branco” tenha existido somente na cabeça do criador, antes mesmo que este possa ter rabiscado uma ideia em um pedaço de papel. O segundo aspecto é o “bloqueio criativo”, que ao meu ver não existe em um processo de criação colaborativa; o que ocorre são problemas criativos que são debatidos e resolvidos, seja mediante um método auxiliar, seja com a presença de outros roteiristas, que, juntos, são mais eficazes ao conectarem sua ideia à outra,

lembrando que você pode estar em um dia ruim mas a outra pessoa não (FABRI, 2017).

Observo que hoje, fim da segunda década dos anos 2000, momento de transição entre décadas, ocorre uma mudança de postura dos criadores audiovisuais diante do conceito brasileiro de escrita colaborativa – o consagrado modelo da telenovela. Um maior conhecimento acerca de novos processos criativos agrega-se ao repertório dos roteiristas, produtores e diretores; este conhecimento também emerge em virtude dos novos formatos televisivos, das novas tendências de produção da indústria audiovisual, e, por fim, dos novos meios com suas múltiplas janelas de exibição de conteúdo. Esta pesquisa vem para fortalecer tal conhecimento, difundindo-o para além do campo prático e reunindo informações que antes estavam difusas, despontado em diferentes Salas brasileiras.

A proposta de traçar um histórico das Salas de Roteiristas no Brasil, e de, principalmente, compreender (e registrar) seu processo criativo, objetivou conectar roteiristas e reconhecer novas possibilidades de pensar a elaboração de roteiros na contemporaneidade, bem como identificar os benefícios da colaboração. Assim, o resultado é a fusão de conhecimento afim de alimentar o simples e complexo ato de criar, os dois opostos que convivem no ofício artístico do roteirista.

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE AUTORES ROTEIRISTAS – ABRA. Disponível em: <<http://www.abra.art.br>>. Acesso em: 09 de setembro de 2019.

AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA - ANCINE. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br>>. Acesso em: 15 de Abril de 2019.

ARRUDA, L.; TORRES, M.C.; et al. **Autores: Histórias da Teledramaturgia**. Rio de Janeiro: Central Globo de Comunicações, TV Globo, Editora Globo, 2008, v1.

BAZIN, André. **O Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELKIN, Lisa. “Richard Levinson, 52, Writer of Television Mystery Series”. **The New York Times**. New York, 13 fev. 1987. National edition, Page B00006.

BERNARDIN, Marc. “How Binge-Watching Has Changed TV Writing?”. **Hollywood Reporter**. Los Angeles, 16 jun. 2018. Guest Column, s/p.

BLOORE, Peter. **The Screenplay Business: Managing creativity and script development in the film industry**. Oxford: Routledge, 2012. Kindle ed.

BRETT, Martin. **Homens Difíceis: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias**. São Paulo: Aleph, 2014.

BROWNFIELD, Paul. “101 Best Written TV Series”. **Writers Guild of America West Website**. Disponível em: <<https://www.wga.org/writers-room/101-best-lists/101-best-written-tv-series/list>>. Acesso em: 19 de outubro de 2018.

CAMPOS, Bartira Bejarano. “A Construção do Arquétipo da Sombra no Roteiro da Série Supermax”. **Revista Movimento**, São Paulo, v.9, p. 26-47, nov. 2017.

CANTORE, Jacqueline. “A corrida do ouro das séries no Brasil”. **Meio & Mensagem**. São Paulo, 12 fev. 2014. Disponível em: <<https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2014/02/12/a-corrida-do-ouro-das-series-no-brasil.html>>. Acesso em: 09 de Julho de 2015.

COLLAZZI, André Meirelles. **A Exclusão do Roteiro no Financiamento da Cadeia Produtiva de Filme no Brasil**. 2014. Dissertação de Mestrado – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

CULLEN, Frank. **Vaudeville, old and new: An encyclopedia of variety performers in America 2**. New York: Routledge, 2006

DOUGLAS, Pamela. **Writing the TV Drama Series: How to Succeed as a Professional Writer in TV**. 3rd ed. Los Angeles: MWP, 2011.

FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DE SÃO PAULO – Biblioteca Virtual – **BV FAPESP**. São Paulo, 2010. Disponível em: <<https://bv.fapesp.br/pt/bolsas/69294/clinicoando-roteiros-de-cinema-um-anti-guia-de-avaliacao-dramaturgica/>>. Acesso em: 12 Jun. 2019.

FINER, Abby. **Starting your Television Writing Career: The Warner Bros. Television Writers Workshop Guide**. New York: Syracuse, 2004.

FOX, Margalit. “Mel Tolkin, Lead Writer for ‘Show of Shows’, Dies at 94”. **The New York Times**. New York, 27 nov. 2007. ARTS, Page B7.

FUNDO SETORIAL DO AUDIOVISUAL – FSA. Disponível em: <<https://fsa.ancine.gov.br>>. Acesso em: 27 de Maio de 2019.

INTERNET MOVIE DATABASE – IMDb. Disponível em: <<https://www.imdb.com>>. Acesso em: 19 de abril de 2019.

JOHNSON, Steven. **De onde vêm as boas ideias**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

JOHN-STEINER, Vera. **Creative Collaboration**. Oxford: Oxford University Press, 2006.

KALLAS, Christina. **Na Sala de Roteiristas: conversando com os autores de Friends, Família Soprano, Mad Men, Game of Thrones e outras séries que mudaram a TV**. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

KURP, Josh. “The Greatest TV Writers Rooms Ever”. **Vulture**. New York, 22 Jun. 2018. Disponível em: <<http://www.vulture.com/2011/06/the-greatest-tv-writers-rooms-ever.html>>. Acesso em: 18 out. 2018.

MACHADO, Arlindo. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: Senac, 2001.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com>>. Acesso em: 30 de Maio de 2019.

MÁRQUEZ, Gabriel García; COMPARATO, Doc. **Me alugo para Sonhar: Oficina de Roteiro de Gabriel García Márquez**. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 2001.

MEYERS, Laurence. **Inside the TV Writer’s Room: Pratical Advice for Succeeding in Televison**. Los Angeles: Syracuse Univ. Press, 2010.

OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL - OCA. Disponível em : <<https://oca.ancine.gov.br>>. Acesso em: 04 de Abril de 2019.

PADIGLIONI, Cristina. “Supermax: Globo reconhece necessidade de motivar novas gerações”. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 01 jul. 2016. Cultura, s/p.

PHALEN, Patricia. **Writing Hollywood: The Work and Professional Culture of Television Writers**. New York and London: Routledge, 2018.

PRESS, Joy. “Is This the End of the TV Writers’ Room as We Know It?”. **Vanity Fair**, New York, 7 de Agosto 2018. HWD, s/p.

RANGEL, Manoel. “A Estabilidade das Conquistas da TV Paga”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 jun. 2015. Opinião, A3.

REDETV estreia sitcom Mano a Mano. **Terra**. TV Press. 03 abr. 2005. Disponível em: < <http://diversao.terra.com.br/gente/noticias/0,,OI3536308-EI13419,00-Rede+TV+estreia+sitcom+Mano+a+Mano.html> >. Acesso em: 28 mar. 2019.

REDVALL, Eva Novrup. “Scriptwriting as a creative, collaborative learning process of problem finding and problem solving.” **Mediakultur**, 34-55, 2014.

SÁ PESSOA, Gabriela. “Globo segue tática da Netflix e antecipa série inédita na internet”. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 16 set. 2016. Ilustrada, C1.

SÁ, Nelson. “O plim-plim se reinventa”. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 29 de Maio 2019. Ilustrada, C1.

SALLES, Cecilia Almeida. **Processos de criação em grupo: diálogos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

WRITERS GUILD OF AMERICA WEST – WGAW. Disponível em: < <https://www.wga.org> >. Acesso em: 10 de Março de 2019.

Fonte ilustrações:

BREAKING Bad Wiki. “Crew”. **FANDOM**. Disponível em: < <https://breakingbad.fandom.com/wiki/Category:Crew> >. Acesso em: 09 set. 2017.

FOX PLAY. Disponível em: < <https://foxplay.com/br/forme> >. Acesso em: 30 ago. 2019.

GLOBOPLAY. Disponível em: < <https://globoplay.globo.com> >. Acesso em: 30 ago. 2019.

GLOBOSAT PLAY. Disponível em: < <https://globosatplay.globo.com/gloob/> >. Acesso em: 04 jun. 2019.

HBOGO. Disponível em: < <https://www.hbogo.com.br> >. Acesso em: 30 ago. 2019.

INFORME Anual da TV Paga 2017. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – **OCA**. Rio de Janeiro, 23 ago. 2018.
Disponível em:
https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_tv_paga_2017.pdf
Acesso em: 26 nov. 2018.

NETFLIX. Disponível em: < <http://www.netflix.com> >. Acesso em: 30 ago. 2019.

ROWLES, Dustin. “Exclusive Photos: inside the ‘Breaking Bad’ Writers’ Room and a glimpse at storylines not pursued”. **UPROXX**. Culver City, 20 ago. 2013.
Disponível em: < <https://uproxx.com/tv/breaking-bad-writers-room-photos/> >.
Acesso em: 25 fev. 2019.

SCHEURICH, Edward. “Story Writing: Dan Harmon’s story circle”. **PINTEREST**.
Disponível em: < <https://br.pinterest.com/edwardscheurich/story-writing/> >.
Acesso em: 01 set. 2019.

SIMON, Neil. Photo Gallery. **IMDb**.
Disponível em:
<<https://www.imdb.com/name/nm0800319/mediaviewer/rm1708788736>>.
Acesso em: 25 de maio de 2019.

YOUTUBE. Disponível em: < <https://www.youtube.com/> >.
Acesso em: 30 ago. 2019.

VIMEO. Disponível em: < <http://www.vimeo.com> >. Acesso em: 30 ago. 2019.

Séries televisivas¹¹²:

171: NEGÓCIO DE FAMÍLIA. Criador: Marc Bechar. São Paulo: Universal, 2017.

3%. Criador: Pedro Aguilera. São Paulo: Netflix, 2016.

9MM: SÃO PAULO. Criador: Carlos Amorim; Roberto D’Avila; Newton Cannito.
São Paulo: FOX, 2008.

A GAROTA DA MOTO. Criador: David França Mendes; João Daniel Tikhomiroff.
São Paulo: SBT, 2016.

ALICE. Criador: Karim Ainouz. São Paulo: HBO, 2008.

A VIDA DE RAFINHA BASTOS. Criador: Fabio Danesi; Luca Paiva Mello, Rafinha Bastos. São Paulo: FX, 2013.

BREAKING BAD. Criador: Vince Gilligan. Los Angeles: AMC, 2008.

CARCEREIROS. Criador: Dennison Ramalho; Fernando Bonassi; Marçal Aquino.
Rio de Janeiro: TV Globo e Globoplay, 2017.

DESCOLADOS. Criador: Luca Paiva Mello; Rodrigo Castilho. São Paulo: MTV, 2009.

ESCOLA DE GÊNIOS. Criadora: Ângela Hirata Fabri. São Paulo: Gloob, 2018.

¹¹² Constam as séries de TV desenvolvidas em Sala de Roteiristas e analisadas nesta dissertação.

EXTERMINADORES DO ALÉM. Criador: Danilo Gentili. São Paulo: Warner, 2019.

HILL STREET BLUES. Criador: Steven Bochco; Michael Kozoll. Los Angeles: NBC, 1981

JULIE E OS FANTASMAS. Criador: Fabio Danesi; Paula Knudsen; Tiago Mello. São Paulo: Rede Bandeirantes e Nickelodeon, 2011.

MAD MEN. Criador: Matthew Weiner. Los Angeles: AMC, 2007.

MANO A MANO. Criador: Alexandre Magalhães; David Morales; Scott A. Wood. Rio de Janeiro: RedeTV, 2005

MEU AMIGO ENCOSTO. Criador: Thiago Luciano. Rio de Janeiro: Viva, 2014.

MOTHERN. Criador: Luca Paiva Mello; Rodrigo Castilho. São Paulo: GNT, 2006.

O NEGÓCIO. Criador: Luca Paiva Mello; Rodrigo Castilho. São Paulo: HBO, 2013.

OSWALDO. Criador: Pedro Eboli. São Paulo: Cartoon Network, 2017.

PAPAYA BULL. Criador: Andréa Midori Simão; Jotagá Crema; Ricardo Peres; Rodrigo Eller; Tiago Mello. São Paulo: Nickelodeon, 2017.

PARQUE PATATI PATATÁ. Criador: Rinaldi Faria. São Paulo: Discovery Kids, 2015.

PEDRO E BIANCA. Criador: Cao Hamburger. São Paulo: TV Cultura, 2012.

QUASE ANÔNIMOS. Criador: David França Mendes. Rio de Janeiro: Multishow, 2009.

RIO HEROES. Criador: Alexandre Soares Silva; Camila Raffanti; Fabio Danesi. São Paulo: FOX Premium, 2019.

SANTO FORTE. Criador: Marc Bechar. São Paulo: AXN, 2015.

YOUR SHOW OF SHOWS. Criador: Mel Tolkin. New York: NBC, 1950.

SOB PRESSÃO. Criador: Claudio Torres; Jorge Furtado; Luiz Noronha; Renato Fagundes. Rio de Janeiro: TV Globo e Globoplay, 2017.

SUPERMAX. Criador: Fernando Bonassi; José Alvarenga Jr.; Marçal Aquino. Rio de Janeiro: TV Globo e Globoplay, 2016.

Fonte – Entrevistas:

AGUILERA, Pedro. São Paulo, 07 de maio de 2018.

AQUINO, Marçal. Rio de Janeiro, 10 de julho de 2017 e São Paulo, 16 de agosto de 2018.

BONASSI, Fernando. São Paulo, 16 de agosto de 2018.

COMPARATO, Doc. Rio de Janeiro, 17 de julho de 2017.

CREMA, Jotagá. São Paulo, 29 de maio de 2017 e 07 de maio de 2018.

DANESI, Fabio. São Paulo, 25 de fevereiro de 2019.

FABRI, Ângela Hirata. São Paulo, 07 de dezembro de 2017.

FRANÇA MENDES, David. São Paulo, 09 de novembro de 2017 e 21 de novembro de 2017.

PARAIZO, Lucas. Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 2018.

RAFFANTI, Camila. São Paulo, 25 de fevereiro de 2019.

SIMÃO, Andréa Midori. São Paulo, 10 de agosto de 2018.

TRENCH BASTOS, Mariana. São Paulo, 05 de junho de 2019.

APÊNDICE

QUESTIONÁRIO PARA AS ENTREVISTAS COM OS ROTEIRISTAS

1- Apresentação

- Identificação do entrevistado: nome, idade, grau de escolaridade, diplomado em que área, onde se diplomou.
- Descreva brevemente a sua trajetória profissional.
- Como se dá a profissionalização do roteirista no Brasil?
- Quando você se sentiu confortável em dizer “*eu sou roteirista*”?
- O que é um bom roteirista?
- *[Aos roteiristas que têm carreira acadêmica, ou, que lecionam]:* Você também é professor(a)/pesquisador de roteiro. Como uma coisa influencia a outra?

2- O Roteirista Individual e a Gênese

- João só escreve drama, Pedro é bom em comédia, Maria faz infantil, Julia escreve terror, Marcos é ótimo em diálogos. Os roteiristas são estereotipados? *[Existe essa distinção baseada na especialização em determinados gêneros e funções, entre roteiristas?]*
- Tradicionalmente, o roteirista é um ser solitário. Quais as vantagens de criar sozinho?
- Quais as desvantagens de criar sozinho?
- [sub questão: Você se esgota? Tem bloqueios criativos?]*
- Quando cria sozinho, como você organiza o seu trabalho de escrita, desde o início?

3 – O Roteirista na Sala

- Você saberia me dizer quando começaram as Salas de Roteiristas no Brasil?
- Ainda no histórico, na sua opinião, a “Lei da TV Paga” influenciou os criadores a adotar a Sala de Roteiristas?
- Quais as vantagens de criar em uma Sala de Roteiristas?
- Quais as desvantagens de criar em uma Sala de Roteiristas?
- *[Para os roteiristas-chefes]:* É você que escolhe com quem trabalha? Se sim, como você escolhe os roteiristas que trabalharão com você?

- Quais os atributos de um roteirista para atuar em uma Sala?
- Como é o ambiente físico ideal para uma Sala de Roteiristas? Isso influencia na criação?
- De maneira geral, e baseado em suas experiências, o que só é possível fazer/criar em Sala?
- O que não é possível fazer em Sala, e sim, sozinho?
- Como uma Sala é estruturada? Você pode escolher uma série em específico para ilustrar esta questão.
- Com quantas pessoas você trabalha? Qual é o tamanho ideal para uma Sala de Roteiristas?
- Há somente roteiristas em uma Sala de Roteiristas? Se não, qual o papel deste outro profissional?
- Há uma hierarquia dentro de uma Sala? Se sim, como ela funciona em termos de funções exercidas por cada profissional?
- Quem é o autor na Sala de Roteirista?
- Como creditar múltiplos autores?

4 – O Processo

- Baseando-se em sua experiência, qual é a duração (aproximada) de uma Sala de Roteiristas para escrever uma temporada de uma série? E qual seria a duração ideal?
- A exemplo de uma série que escreveu, o que já estava criado antes de ir pra Sala?
- O que é desenvolvido em Sala?
- O que é feito pós-sala?
- Comente como se dá a conclusão de um trabalho na Sala de Roteiristas. O último dia.
- A exemplo do último dia, comente como foi o primeiro dia em uma das Salas que participou. Como se deu a organização inicial de tarefas e o método adotado?
- Vocês se reúnem todos os dias? Qual a frequência dos encontros.
- *[Caso não tenha sido abordado nas questões mais genéricas acima]:* Como são as jornadas de trabalho? Descreva em detalhe as etapas que o grupo realiza junto, e individualmente para depois compartilhar.

[Fundamental passar por: Concepção da ideia – logline – personagens – sinopse – sinopse longa – argumento – escaletas – roteiros – tratamentos/versões – roteiro final]

- Pesquisa e referências, como isso é trazido e em que momento? Por quem? Se houver, descreva como ocorre esta etapa de pesquisa.
- Qual é o tempo que leva para escrever a primeira versão de um episódio? E o tempo ideal?
- [Para os roteiristas-chefes]: É sua a decisão de qual roteirista será encarregado de qual episódio?
- Além do computador pessoal de cada um, há outro equipamento/objeto que é utilizado durante o trabalho na Sala?
- Escrever, reescrever, reescrever. Quando é o momento de parar? Qual é o critério que define que aquela determinada versão é a final?
- Pensando em uma perspectiva interna da Sala: há alguma técnica ou algum “macete criativo” que você costuma adotar quando algumas questões criativas empacam?
- Como ocorrem os momentos de *brainstorm*?

5 – Abordagens sobre conteúdo e formato

- Pensando na possibilidade do *binge-viewing*, o espectador pode assistir a toda a temporada como se estivesse assistindo a um filme de doze horas. Como essa nova forma de assistir séries influencia na maneira como as histórias são estruturadas?
- Pensando em um produto que será comercializado internacionalmente. Você considera essa audiência mundial enquanto cria o projeto e escreve a série?
- Sobre o desafio de obter uma “voz única” em uma série: como obter essa “homogeneidade” estando em grupo? [Seria uma voz com diferentes ângulos?]
- Enquanto grupo, ao criar de maneira colaborativa, como obter uma identidade?

6 – Problemas e soluções

- Conte uma experiência de desorganização, ou, caos, durante o trabalho em uma Sala. O que provocou?
- Como solucionar uma situação de desorganização?
- Como trabalhar e lidar com o ego de cada roteirista?
- Há competição entre os roteiristas?

7 – Gênero

- Pesquisadores e roteiristas americanos recentemente falaram que a TV americana é feita por homens brancos. Dizem que as Salas americanas são “brancas demais e masculinas demais”. Como você vê a questão de gêneros em salas no Brasil?

- [Para roteiristas mulheres]: Como é ser mulher em uma Sala de Roteiristas?

- Qual é o perfil predominante nas Salas de Roteiristas onde já trabalhou?

8 – Showrunner

- [Se o entrevistado for, ou se definir, um *showrunner*, perguntar:] Como se tornou um *showrunner*? Seria o ápice da carreira de um roteirista?

- Como é o *showrunner* brasileiro?

- Qual a importância de ter um roteirista envolvido na produção? É um componente fundamental para o sucesso de uma série?

- Se você já trabalhou ou teve contato com *showrunners*, como atuam em uma Sala de Roteiristas?

- Emissoras europeias consideram o surgimento da figura do *showrunner* como um “processo de fortalecimento do roteirista”. Você concorda com essa definição?

9- Fechamento

- Você já esteve no SET? Quais as vantagens do roteirista estar no SET? Qual o papel do roteirista no SET?

- Seria possível afirmar que os dramaturgos em geral (escritores: literatura, teatro, cinema, HQs...) parecem ter um maior interesse pela TV nesse momento?

- As séries norte-americanas são modelos de tv de qualidade? A forma como são escritas, passa a ser, portanto, um modelo de criação?

- Qual é a sua série favorita? No âmbito do roteiro, o que foi bem sucedido?

- Por que adotar a Sala de Roteiristas como modelo de criação?

- Se houvesse a necessidade de criar uma *logline* que defina *O que é uma Sala de Roteiristas*, qual seria?