

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Samir Saraiva Cheida

**A sala de roteiro no Brasil:
um modo híbrido de criação audiovisual**

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

São Paulo

2024

Samir Saraiva Cheida

**A sala de roteiro no Brasil:
um modo híbrido de criação audiovisual**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de DOUTOR em **Comunicação e Semiótica**, na área de concentração Processos de criação na comunicação e na cultura, sob a orientação da Profa. Dra. **Cecilia Almeida Salles**.

São Paulo

2024

Sistemas de Bibliotecas da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - Ficha
Catalográfica com dados fornecidos pelo autor

Cheida, Samir Saraiva
A sala de roteiro no Brasil: um modo híbrido de criação
audiovisual. / Samir Saraiva Cheida. -- São Paulo: [s.n.],
2024.

199p. il. ; 30 cm.

Orientador: Cecilia Almeida Salles.

Tese (Doutorado)-- Pontifícia Universidade Católica de São
Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e
Semiótica.

1. Comunicação Audiovisual. 2. Processo de Criação. 3. Sala
de Roteiro. 4. História do Audiovisual Brasileiro. I.
Salles, Cecilia Almeida. II. Pontifícia Universidade Católica
de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em
Comunicação e Semiótica. III. Título.

CDD

Samir Saraiva Cheida

**A sala de roteiro no Brasil:
um modo híbrido de criação audiovisual**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de DOUTOR em **Comunicação e Semiótica**, na área de concentração Processos de criação na comunicação e na cultura, sob a orientação da Profa. Dra. **Cecilia Almeida Salles**.

Aprovada em ___ / ___ / _____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Cecilia Almeida Salles – PUC-SP

Prof. Dr. Roberto Franco Moreira – USP

Profa. Dra. Ana Patrícia de Queiroz Carneiro Dourado – Universidade do Algarve

Profa. Dra. Elisabeth Brait – PUC-SP

Profa. Dra. Lucia Isaltina Clemente Leão – PUC-SP

Dedico essa tese ao meu filho Pedro. Ele nasceu, deu seus primeiros passos e suas primeiras palavras enquanto eu, o papai, quebrava a cabeça procurando articular a melhor forma de expressar o que eu pensava sobre as salas de roteiro.

Pedro, hoje você é minha inspiração!

Só fico pensando se um dia ele escolher se tornar roteirista.

Talvez eu fique preocupado!

Espero que antes dele tomar a decisão, ele dê uma lida na tese...

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES) - NÚMERO DO PROCESSO: 88887.659200/2021-00.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brazil (CAPES) -. PROCESS NUMBER: 88887.659200/2021-00

AGRADECIMENTOS

Quatro anos. Parece que foi uma vida inteira. O período de construção dessa pesquisa foi um dos mais intensos que vivi. Me tornei pai, saí do meu emprego, passei cinco meses fora do país graças à pesquisa, me mudei de casa. Eu me transformei depois de quatro anos. E esta tese, conseqüentemente, se transformou.

Entretanto, muitos companheiros e companheiras permaneceram, e sem eles comigo nesta jornada, imagino que não chegaria até aqui. Em primeiro lugar, devo agradecer a Cecília, minha orientadora desde o mestrado, alguém que me acolheu, me aconselhou e também me transformou. Hoje, olho o mundo com outra perspectiva, inspirado pela forma original como ela observa a criação e os processos artísticos. Muito obrigado, Cecília.

Um agradecimento especial à minha esposa Mariana, companheira e incentivadora desde sempre. Me transforma todo dia, ao mesmo tempo que me impulsiona, compreende meus limites e a todo o momento está comigo, com amor.

Aos meus pais, Marcel e Maria de Fátima, e ao meu irmão Rodrigo. Minha casa desde que eu era pequeno foi um ambiente carinhoso e estimulante para os estudos. Chegamos até aqui!

Aos roteiristas que gentilmente aceitaram dialogar comigo e contribuir com suas visões sobre a sala de roteiro brasileira, Fernando Garrido, Guilherme Freitas, Mariana Bardan, Marcela Macedo, Mikael de Albuquerque, Paulo Marcelo do Vale, Ricardo Grynszpan, Vítor Brandt. Aos roteiristas Andrea Simão, Bartira Campos e Leandro Maciel, cujas publicações foram de suma importância para a compreensão do que se passa dentro das salas.

A Roberto Moreira e Beth Brait, sempre meus professores, e que também mudaram a direção da minha pesquisa de forma decisiva na qualificação.

A Mirian Tavares e Patrícia Dourado, que acreditaram no projeto e me receberam calorosamente na Universidade do Algarve.

Aos fundamentais Bruno Bloch e Filippo Cordeiro, cujo trabalho excepcional com o podcast Primeiro Tratamento contribuem para a pesquisa sobre o roteiro e sobre o ofício de roteirista.

Por fim, fica também o agradecimento às contribuições de Carlos Augusto Calil, Maria Camargo, Philippe Barcinski, Pablo Villaça, Lucia Leão, Giuliano Ronco, Valéria Ignácio, Mônica Ravaoli e Lucia Bonafé. Muito Obrigado!

In fact, a good screenplay is one that gives birth to a good film. Once the film exists, the screenplay is no more. It is probably the least visible component of the finished work. It is the first incarnation of a film and appears to be a self-contained whole. But is fated to undergo metamorphosis, to disappear, to melt in to another form, the final form.

Jean-Claude Carrière

RESUMO

CHEIDA, Samir Saraiva. **A sala de roteiro no Brasil**: um modo híbrido de criação audiovisual. 2024. 199f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Esta tese investiga os processos de criação da produção audiovisual brasileira contemporânea. De maneira específica, foca em um modo de organização da produção, a sala de roteiro. Com a difusão de serviços de *streaming* e uma crescente demanda por séries no Brasil, produtores e roteiristas foram estimulados a utilizar o método norte-americano para escrita de narrativas, nos Estados Unidos chamada de *Writer's Room*. A sala de roteiro é um método com hierarquia marcada e com uma figura preponderante no processo de decisão, o *showrunner*. Entretanto, o Brasil tem uma tradição na produção de televisão e cinema. Por um lado, a novela, o melodrama televisivo, continua sendo um dos programas mais assistidos do país, e possui um método próprio de criação da narrativa. Por outro lado, em parte dos filmes e séries realizadas no país, a forma de condução dos projetos é marcada pelo cinema de autor, uma derivação brasileira da política dos autores da *Cahier Du Cinéma*. Além disso, a sala brasileira possui uma forte interferência dos executivos das plataformas de *streaming* e dos interesses da produtora que abriga a sala de roteiro. Quais histórias e quais linguagens são resultado dessas combinações são as perguntas que essa investigação faz. Para isso, o foco da pesquisa irá se dirigir para séries como *Rota 66* (2022), criada por Maria Camargo e Teodoro Poppovic, *O Rei da TV* (2022), criada Marcus Baldini, André Barcinski e Ricardo Grynszpan, *Cangaço Novo* criada por Mariana Bardan e Eduardo Melo. São objetos que, de alguma forma, conviveram, em seus processos de criação, com a combinação de diferentes métodos, diferentes tradições, formando uma sala de roteiro híbrida. Como fundamentação teórica, a pesquisa mobiliza os conceitos de crítica do processo de Cecilia Salles. Ao analisar como se desenvolveu a concepção das narrativas audiovisuais, poderemos verificar se, assim como nos traz a pesquisadora, o processo de criação se faz em rede e é consequência da interação entre os projetos pessoais dos diversos membros da equipe. Além disso, a pesquisa dialoga com a história do audiovisual brasileiro, e as reflexões de teóricos como Esther Hamburger e Jean-Claude Bernardet sobre a televisão e o cinema nacional são importantes pontos de apoio para a análise da forma como a produção dos roteiros das séries se organizou no país.

Palavras-chave: sala de roteiro. processo de criação. roteiro. séries audiovisuais. história do audiovisual brasileiro.

ABSTRACT

CHEIDA, Samir Saraiva. **The script room in Brazil: a hybrid mode of audiovisual creation.** 2024. 199p. Thesis (Doctorate in Communication and Semiotics) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

This thesis investigates the creative processes in contemporary Brazilian audiovisual production. Specifically, it focuses on a mode of organization of the production, the Writer's Room. With the diffusion of streaming services and a growing demand for series in Brazil, producers and writers were encouraged to use the North American method for writing narratives, and the Brazilian writer's room is denominated sala de roteiro. The Writer's Room is a method with marked hierarchy and with a preponderant figure in the decision process, the showrunner. However, Brazil has a tradition in the production of television and cinema. On the one hand, the soap opera, the television melodrama, remains one of the most watched programs in the country, and has its own method of creating the narrative. On the other hand, in part of the films and series produced in the country, the way of conducting projects is marked by author's cinema, a Brazilian derivation of the authors' policy of *Cahier Du Cinéma*. In addition, the Brazilian writer's room has a strong interference from executives of streaming platforms and the interests of the producer that houses the script room. Which stories and which languages are the result of these combinations are the questions that this investigation raises. For this, the focus of the research will be directed to series such as *Rota 66* (2022) created by Maria Camargo and Teodoro Poppovic, *O Rei da TV* (2022) created by Marcus Baldini, André Barcinski and Ricardo Grynszpan, *Cangaço Novo* created by Mariana Bardan and Eduardo Melo. All objects that somehow coexisted in their creation processes with the combination of different methods, different traditions, forming a hybrid writer's room. As a theoretical foundation, the research intends to use the concepts of the critical theory of creative processes developed by Cecilia Salles. By analyzing how the conception of audiovisual narratives has created, we can verify whether, as the researcher brings us, the creation process is done in network and is a consequence of the interaction between the personal projects of the various team members. In addition, the research dialogues with the history of Brazilian audiovisual and the reflections of theorists such as Esther Hamburger and Jean-Claude Bernardet about television and national cinema will be important points of support for the analysis of how the production of series' scripts was organized in the country.

Keywords: writer's room. creation process. script. series. history of the brazilian cinema and TV.

RESUMEN

CHEIDA, Samir Saraiva. **La sala de guiones en Brasil**: un modo híbrido de creación audiovisual. 2024. 199h. Tesis (Doctorado en Comunicación y Semiótica) – Pontificia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Esta tesis investiga los procesos de creación de la producción audiovisual brasileña contemporánea. Específicamente, se centra en un modo de organización de la producción, la sala de guiones. Con la difusión de servicios de streamings y una creciente demanda por series en Brasil, productores y guionistas fueron estimulados a utilizar el método norteamericano para escritura de narrativas, en los Estados Unidos llamado Writer's Room. La sala de guiones es un método con una marcada jerarquía y con una figura preponderante en el proceso de decisión, el showrunner. Sin embargo, Brasil tiene una tradición en la producción de televisión y cine. Por un lado, la novela, el melodrama televisivo, sigue siendo uno de los programas más vistos del país, y posee un método propio de creación de la narrativa. Por otro lado, en parte de las películas y series realizadas en el país, la forma de conducción de los proyectos está marcada por el cine de autor, una derivación brasileña de la política de los autores del Cahier Du Cinéma. Además, la sala brasileña tiene una fuerte interferencia de los ejecutivos de las plataformas de streaming y los intereses de la productora que alberga la sala de guiones. Qué historias y qué lenguajes son resultado de estas combinaciones son las preguntas que esta investigación hace. Para ello, el foco de la investigación se dirigirá a series como *Rota 66* (2022) creada por Maria Camargo y Teodoro Poppovic, *O Rei da TV* (2022) creada por Marcus Baldini, André Barcinski e Ricardo Grynszpan, *Cangaço Novo* creado por Mariana Bardan y Eduardo Melo. Todos los objetos que de alguna manera convivieron en sus procesos de creación con la combinación de diferentes métodos, diferentes tradiciones, formando una sala de guión híbrida. Como fundamento teórico, la investigación pretende valerse de los conceptos de crítica del proceso de Cecilia Salles. Al analizar cómo se desarrolló la concepción de las narrativas audiovisuales podremos verificar si, así como nos lo trae la investigadora, el proceso de creación se hace en red y es consecuencia de la interacción entre los proyectos personales de los diversos miembros del equipo. Además, la investigación dialoga con la historia del audiovisual brasileño, y las reflexiones de teóricos como Esther Hamburger Jean-Claude Bernardet sobre la televisión y el cine nacional serán importantes puntos de apoyo para el análisis de cómo se ha organizado en el país la producción de los guiones de las series.

Palabras clave: sala de guiones. proceso de creación. guión. serie audiovisual. historia del audiovisual brasileño.

LISTA DE FIGURAS E TABELAS

Figura 1 – Percentual de obras seriadas brasileiras por ano de produção	49
Figura 2 – Trecho do roteiro de <i>O Rei da TV</i> (11/09/2019)	91
Figura 3 – Trecho do roteiro Piloto de <i>O Rei da TV</i> (03/07/2020)	92
Figura 4 – Capa do roteiro do piloto de <i>O Rei da TV</i> (09/12/2019)	101
Figura 5 – Hierarquia da sala	125
Figuras 6 e 7 – Imagens de Cangaço Novo, episódio 1	137
Figura 8 – Imagem de Cangaço Novo, episódio 3	138
Figura 9 – Modelo de Sistema Criativo	143
Figura 10 – Sistema Modelo adaptado	144
Figuras 11 a 14 – Imagens da série <i>Bom dia, Verônica</i> e da campanha de Tábata Amaral	168
Figura 15 – Rafael Montes em set da segunda temporada de <i>Bom dia, Verônica</i>	169
Tabela 1 – Transformações da narrativa em <i>O Rei da TV</i>	85

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 ROTA 66: A SALA DE ROTEIRO EM DIÁLOGO COM A NOVELA.....	27
1.1 Processos de criação audiovisual e contexto de produção	32
1.2 O surgimento da <i>Writer's Room</i> no contexto de produção da televisão norte-americana	35
1.3 A consolidação da novela brasileira como um modo de produção	44
1.4 Sala de roteiro no Brasil	48
1.5 A sala de <i>Rota 66</i>	53
1.6 Um processo de criação híbrido, um produto híbrido	64
2 A SALA DE ROTEIRO DE O REI DA TV: A PRESENÇA DO PLAYER E DO CINEMA DE AUTOR.....	68
2.1 A sala de <i>O Rei da TV</i>	72
2.2 <i>Showrunner</i> x Chefe de Sala	77
2.3 Roteiros desconstruídos e reconstruídos.....	83
2.4 Novas lideranças.....	96
2.5 Aprendizados do processo	105
3 O PROCESSO DE DESENVOLVIMENTO DE CANGAÇO NOVO: A SAGA DOS ROTEIRISTAS NO INCONSTANTE MERCADO AUDIOVISUAL BRASILEIRO.....	110
3.1 Da ideia ao <i>green light</i>	114
3.2 A sala de roteiro de <i>Cangaço Novo</i>	123
3.3 <i>Cangaço novo</i> e o audiovisual brasileiro.....	130
3.4 Construção do universo da série.....	135
3.5 <i>Showrunner</i> x diretor geral.....	145
3.6 Pós-Sala	150
3.7 Aprendizados do processo	154
4 PERSPECTIVAS E APONTAMENTOS SOBRE A SALA DE ROTEIRO NO BRASIL....	157
4.1 Conflito entre executivos e roteiristas	159
4.2 Procedimentos promissores	165
4.3 Hibridização.....	173
4.4 Regulamentação das plataformas	177
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	181
REFERÊNCIAS.....	195

INTRODUÇÃO

O roteiro é um dos procedimentos mais vulneráveis e efêmeros de uma produção audiovisual. As palavras usadas para descrever as cenas de uma série ou de um filme têm como destino fatal desaparecer em imagens e sons. Os diálogos, ainda que bem escritos, podem ser reinventados pelos atores no *set* de gravação ou apagados pelo montador na ilha de edição. Há uma fragilidade evidente dessa ferramenta de criação escrita perante a potência das imagens em movimento.

Contudo, desde a consolidação do cinema como indústria, na primeira metade do século XX, sabe-se que o roteiro é a pedra fundamental de uma obra audiovisual. Alfred Hitchcock, cineasta que não precisa de introdução, uma vez declarou que, para se fazer um grande filme, você precisa de três coisas: o roteiro, o roteiro, o roteiro. Billy Wilder é outro cineasta relevante que defendia tanto a importância do roteiro, que justificou dessa forma seu movimento de sair do escritório no quarto andar da Paramount para os estúdios de filmagem: “Eu me tornei um diretor porque muitos dos nossos roteiros foram comprometidos pela direção” (Crowe, 1999 p. 8, tradução nossa). O autor de *Crepúsculo dos Deuses* (1950), filme que conta as memórias póstumas de um roteirista, sabia que, mesmo morto no começo do filme, era o roteiro que tinha o poder de fazer uma cena ou um personagem viver para sempre.

Na televisão, o papel da escrita é ainda mais valorizado. Tanto na televisão norte-americana como na importante indústria televisiva brasileira, quem redige as *soap operas*, as *sitcoms*, as novelas e as séries sempre está *above the line*, ou seja, sempre fará parte dos maiores salários pagos do projeto. Justamente porque, sem um roteiro bem resolvido, dificilmente teremos um bom programa. Segundo Vince Gilligan, autor da inevitável série *Breaking Bad* (2008), o êxito de uma narrativa audiovisual depende do grupo de escritores que desenvolvem o roteiro: “Eu dependo muito dos meus seis roteiristas. Eu realmente acho que meu cérebro funciona melhor quando tenho os seis dos meus roteiristas comigo e podemos fazer isso juntos como um time”¹ (tradução nossa).

Entretanto, o cinema e a televisão, hegemônicos no século passado, se transformaram. Se antes eram mídias analógicas, hoje se digitalizaram, e passaram a ser produzidas e consumidas de outra forma. As salas de cinema, infelizmente, estão cada vez mais vazias. As televisões continuam

¹ Ver *The New York Times*. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/artsbeat.blogs.nytimes.com/2011/10/09/vince-gilligan-of-breaking-bad-talks-about-ending-the-season-and-the-series/>. Acesso em: 27 out. 2024.

presentes nas casas, mas são acompanhadas por outras formas de consumir narrativas audiovisuais, como os celulares, *tablets* e computadores. Os pontos de acesso a filmes e séries aumentaram e, com isso, a demanda por narrativas acompanhou o movimento. A maior parte dessa produção é acessada simultaneamente nas diversas telas que acompanham o usuário.

A convergência das mídias (Jenkins, 2006) tem um importante protagonista nesse contexto de consumo digital: as plataformas de *streaming*. Em 2005, o Youtube foi criado, e em 2010, o Netflix passou a funcionar com o modelo de negócios que a maioria das plataformas hoje utiliza. A partir de uma assinatura mensal, o usuário tem acesso a uma variedade de filmes e séries licenciados pela plataforma. Locadoras de VHS e DVD praticamente desapareceram, pois, ao invés de alugar apenas um título, pelo valor da assinatura o espectador tem disponível horas e horas de narrativas audiovisuais antigas e recentes. As empresas californianas foram precursoras nesse movimento e, ao longo da última década, Prime, Disney, MAX, Star Plus, entre outras plataformas, também forneceram a milhões de espectadores uma infinidade de conteúdo. O crescimento dos serviços de *streaming* não é um fenômeno restrito aos Estados Unidos, aconteceu no mundo inteiro. Só no Brasil, são 62 serviços de *Video On Demand* (VoD) operando no mercado².

Segundo dados do instituto de pesquisa Nielsen³, as plataformas de VoD atingiram, em 2023, 38,7% da audiência total da televisão em todo o mundo, superando a tradicional transmissão por televisão aberta. O Brasil se configura como um dos maiores mercados de assinantes do serviço. De acordo com a pesquisa realizada pela companhia australiana Streaming Global⁴, o Brasil é o segundo país que mais consome conteúdos em VoD. O país acompanha o movimento de digitalização da produção e da convergência das mídias. A Globo, maior emissora de televisão do país, lançou, em 2015, sua própria plataforma, o Globoplay. Mesmo com a força das empresas estrangeiras, ela possui cerca de 10% de *market share*⁵ entre os serviços e o maior número de assinantes do país (Neto, 2024). Seja pelo Globoplay, Netflix ou Youtube, o brasileiro consome vorazmente o conteúdo audiovisual disponibilizado pelas plataformas.

² Ver *Teletime*. Disponível em: <https://teletime.com.br/30/01/2024/com-mais-de-60-plataformas-streaming-no-brasil-tem-menos-de-10-de-conteudo-nacional/>. Acesso em: 5 out. 2024.

³ Ver *Nielsen*. <https://www.nielsen.com/pt/insights/2023/streaming-grabs-a-record-38-7-of-total-TV-usage-in-july-with-acquired-titles-outpacing-new-originals/>. Acesso em: 5 out. 2024.

⁴ Ver *Agemt*. Disponível em: <https://agemt.pucsp.br/noticias/brasil-e-o-2o-maior-consumidor-de-streaming-do-mundo>. Acesso em: 5 out. 2024.

⁵ *Market share* é a participação da empresa no mercado. Como base de comparação, no Brasil, a Netflix é a líder em *market share*, com 26% do mercado. Ver Teleco. Disponível em: https://www.teleco.com.br/streaming_mshare.asp. Acesso em: 5 out. 2024.

Todavia, para os roteiristas, outro importante lançamento mudou a direção de suas palavras. A partir de 2013, os serviços de *streaming* deixaram de disponibilizar apenas o que já havia sido produzido pelo cinema e pela televisão e passaram a desenvolver seus próprios conteúdos. *House of cards* (2013) é a primeira série produzida pela plataforma Netflix. O sucesso da série foi tamanho que, a partir desse momento, as empresas que ofereciam o serviço de *streaming* passaram também a buscar o desenvolvimento de narrativas audiovisuais para serem oferecidas em seus catálogos. E, assim, o moribundo construtor de cenas e diálogos tem uma revalorização e a busca por roteiristas e roteiros se torna intensa. Para se ter uma ideia do aumento da demanda, no final de 1998, foram lançados, nos Estados Unidos, cerca de 500 filmes. Em 2022, somente nos cinemas, foram lançados 900 filmes. Em 1999, a televisão norte-americana rodava 200 séries roteirizadas por ano. Em 2022, o número triplicou e havia 600 séries roteirizadas em produção⁶. As plataformas passaram a apostar em conteúdos originais e, cada vez mais, investiu-se na produção de filmes e séries com esses novos protagonistas.

Esse ambiente de alta competitividade tem como consequência uma grande pressão dos executivos das plataformas sobre os roteiristas. O sucesso de uma série corresponde a um maior número de assinantes. Para conseguir dar conta de tantos episódios de série, tanto as plataformas como os roteiristas optaram por um método criativo que foi utilizado em narrativas importantes da televisão: a *Writer's Room*, ou, em português, a Sala de Roteiro.

A Sala de Roteiro é um modo de trabalho norte-americano para desenvolvimento de narrativas, marcado por hierarquias bem definidas e pela presença do *showrunner*, um roteirista que também atua como produtor (Kallas, 2016). Criado na década de 1950 nos programas de *talk-show*, o método foi consolidado nos Estados Unidos e é responsável por muitos sucessos dos serviços de *streaming*, como *Game of Thrones* (HBO, 2011), *Stranger Things* (Netflix, 2016), *The Boys* (Amazon, 2019), entre outros. Com a expansão dos serviços de *streaming* no mundo, as plataformas, em sua maioria norte-americanas, procuram exportar os métodos de criação eficazes nos Estados Unidos para os processos de países emergentes, como o Brasil. *3%* (2016), *Bom dia, Verônica* (2020), *Rota 66* (2022), *O Rei da TV* (2022), *De volta aos 15* (2022) e *Cangaço Novo*

⁶ Para o lançamento de filmes em 1998, ver Box Office Mojo. Disponível em: https://www.boxofficemojo.com/year/1998/?ref=bo_yl_table_27. Acesso em: 5 out. 2024. Para filmes de 2022, ver Box Office Mojo. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/year/2022/?grossesOption=totalGrosses>. Acesso em: 5 out. 2024. Para séries de tv, ver Uol. Notícias da TV. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/series/numero-de-series-nos-estados-unidos-bate-recorde-historico-em-2021-saiba-mais-73393>. Acesso em: 5 out. 2024.

(2023), entre outras, são séries brasileiras que foram produzidas por meio desse importante método de criação.

Aqui está o objeto desta pesquisa. Houve uma implementação dos métodos da Sala de Roteiro na criação das séries brasileiras produzidas para o *streaming*. Entretanto, os métodos norte-americanos, formulados na década de 1950 nos Estados Unidos e em prática desde então, foram transformados para se adequar ao contexto de produção brasileiro. Há uma diversidade de métodos, e o convívio com outros procedimentos de escrita audiovisual, principalmente o da novela e do cinema de autor (Bernardet, 2018).

Enquanto o método norte-americano está sistematizado dentro de um contexto industrial, na sala brasileira, com suas variações, encontram-se tanto procedimentos positivos, que não seriam encontrados com regras mais rígidas, como exemplos negativos de processos. Como pontua Roberto Moreira, em muitas salas brasileiras, os roteiristas se afogam na piscina do *development hell*, o inferno do desenvolvimento (2020), com a desorganização dos papéis dos participantes da sala e desperdício de trabalho e de dinheiro. E tanto os benefícios como os malefícios dessa diversidade de métodos deixam marcas na materialidade. Temos, no Brasil, uma sala de roteiro híbrida. Essa é a hipótese principal desta tese.

Também como hipótese, vamos procurar demonstrar que as condições de produção da série, num contexto de mercado e interesses comerciais, marcam o processo de criação audiovisual. E que, além dos roteiristas, há mais dois importantes personagens presentes nas salas brasileiras: a própria plataforma de VoD. e as produtoras contratadas pelas plataformas. Com a instabilidade das políticas públicas e a decadência da TV a Cabo, os serviços de *streaming* tornaram-se os principais financiadores das séries audiovisuais brasileiras. E, munidos de dados sobre o comportamento dos usuários e com o objetivo de aumentar o número de assinantes, direcionam os rumos das narrativas para atender a seus propósitos. Nos Estados Unidos, há também os mesmos propósitos comerciais que temos no Brasil, entretanto, a figura do *showrunner* protege a sala e impede uma maior interferência dos executivos dos canais. Por aqui, ainda não temos consolidada a presença do roteirista-produtor nas salas.

E por faltar essa figura nas salas brasileiras, também temos grande interferência da empresa produtora no processo de criação das séries. Os serviços de *streaming* contratam as produtoras para realizar as séries, que, por sua vez, contratam os roteiristas para fazer o desenvolvimento. Logo, quem é responsável pelo fornecimento dos episódios prontos para exibição é a produtora. E, para

garantir que ela consiga dar conta da cara promessa que fez às plataformas estrangeiras, seus interesses sentam-se lado a lado com os roteiristas na sala de criação. No Brasil, quem desempenhou o papel de condutor dos projetos nas produtoras independentes foi o diretor. Ao longo da pesquisa, vamos esmiuçar essa prática, mas já devemos ressaltar que o diretor brasileiro tem voz ativa na condução dos rumos das narrativas audiovisuais, voz com volume mais alto do que a dos diretores norte-americanos. Assim, as séries escritas nas salas brasileiras são frutos da interação desses três sujeitos: o próprio roteirista, as plataformas de *streaming* e a produtora.

Importante ressaltar que, mesmo com esses desafios de produção, ano a ano as séries exibidas via VoD. vem conquistando mais espectadores e maior repercussão. *Cangaço Novo* (2023), entrou no top 10 de séries mais assistidas em 49 países, sendo 24 países no continente africano⁷. Recebeu uma atenção especial do jornalista e crítico Pablo Villaça, que organizou uma série de entrevistas para o portal UOL⁸, exaltando as qualidades de produção da série e investigando como se deu o trabalho de roteiristas, diretores, atores e montadores. *3%* (2016), a pioneira série brasileira no serviço Netflix, alcançou repercussão mundial e fãs de ficção científica a elogiaram, como, por exemplo, o pesquisador e professor Henry Jenkins. Em sua conta no *Facebook*, o pesquisador do MIT destaca a relevância da série e a capacidade da equipe criadora em transformar “conceitos minimalistas em algo muito maior, em consequência do desenvolvimento do universo da trama”⁹. As nossas séries se tornaram produtos de exportação, são consumidas não só em países de língua portuguesa, mas também nos Estados Unidos, na Europa e na África. Essa é uma habilidade nova dentro da nossa história do audiovisual, e que também traz consequências para a sala de roteiro brasileira. As séries são, ao mesmo tempo, produtos das plataformas de VoD e obras artísticas. E o roteirista convive com essa dualidade do processo.

São essas as circunstâncias que estão no dia a dia dos criadores dessas narrativas audiovisuais. Segundo os próprios roteiristas, esse contexto é cercado por pressão dos serviços de VoD e das produtoras, ao mesmo tempo em que soluções estéticas são necessárias para dar conta

⁷ Ver *Trace*. Disponível em: <https://br.trace.tv/cultura/serie-brasileira-cangaço-novo-vira-sucesso-global-e-lidera-audiencia-em-paises-da-africa/>. Acesso em: 5 out. 2024.

⁸ Pablo Villaça. CANGAÇO NOVO: testemunhem minha empolgação! (Comentários SEM spoilers!). *YouTube*, 24 ago. 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=I-aDHQ2m41c&ab_channel=PabloVilla%C3%A7a. Acesso em: 5 out. 2024.

⁹ Jotagá Crema. *Facebook*, 29 no. 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/jotagacrema/posts/pfbid0HBdZSqcwJRrVUNom8mBPpucubRHkoHa5N5pZJ62x7r7VcHAadVdi4GBVQxbiXu1ZJl>. Acesso em: 5 out. 2024.

de empreitadas complexas, como, por exemplo, a adaptação do livro de investigação jornalística *Rota 66* (1992), de Caco Barcelos, que cobre mais de 20 anos de ações da PM paulista, para uma série dramática de oito capítulos. Ou como adaptar a vida de um dos maiores ícones da televisão brasileira, Silvio Santos, para uma série cômica atrativa para novos assinantes de um novo serviço de *streaming*. Olhar para esses objetos, e entender como se deu o processo de criação das narrativas produzidas nesse contexto, de forma detalhada, será o método para confirmar as hipóteses gerais levantadas por esta pesquisa.

A análise dessas salas de roteiro, será feita com o apoio de conceitos teóricos desenvolvidos no Grupo de Pesquisa em Processos de Criação (PUC-SP)¹⁰, liderado por Cecilia Salles. O grupo reúne pesquisas sobre processos em diferentes manifestações artísticas, inclusive a audiovisual, a partir de arquivos de criação e sua expansão na produção contemporânea.

Salles e os pesquisadores do grupo procuraram, ao longo dos anos, conceituar a criação. Observando arquivos e rascunhos de objetos artísticos, e com o apoio da semiótica peirceana, Salles concebeu uma teoria que considera a criação como um processo. Se, “Para Peirce, o signo está ligado, inevitavelmente, ao signo que origina; este segundo, por sua vez, gera outro signo e assim por diante, *ad infinitum*” (Salles, 2021, p. 12), o processo de criação, discutido como processo sógnico, segue a mesma lógica, sem um ponto de partida evidente, em constante movimento, e com signos atuando um sobre o outro no trabalho de desenvolvimento das obras. A criação se constrói ao longo do tempo e os esboços de livros, fotografias, as versões de roteiro filmes e séries repercutem entre si, formando uma longa cadeia, em que a obra artística não é final, mas parte dessa cadeia.

A cadeia sógnica, portanto, se configura como rede, segundo Salles. Ao invés de um processo linear, a criação acontece na relação entre os diversos “elementos de integração, e na interconexão instável no tempo e variabilidade” (Salles, 2006, p. 23). O conceito de processo de criação de Cecilia Salles se apoia na definição de rede de Pierre Musso, associando-o a um modo de pensar para analisar e também para compreender os percursos de construção das obras. Os roteiristas e outros participantes dos projetos audiovisuais são nós dessa rede, que interagem entre si, testando e experimentando soluções para o desenvolvimento das narrativas.

Quando olhamos mais especificamente para as consequências do método da sala de roteiro, nas narrativas e nas maneiras como as histórias são contadas, as formulações de Salles e de seu

¹⁰ Ver *Processos de Criação*. Disponível em: <https://processosdecriacao.com.br/>. Acesso em: 7 out. 2024.

grupo podem ser confirmadas. Observa-se uma intensa troca de versões de roteiro, discussão de ideias, correções de rota da trama e edição de diálogos. Os quadros com os *beats*¹¹ da história são constantemente apagados e reescritos. A todo o momento, formulações sobre como a narrativa escrita pode melhor se transformar em imagens e sons (uma tradução intersemiótica) são realizadas numa sala de roteiro. O piloto¹² da série *O Rei da TV*, por exemplo, teve oito versões antes de chegar ao momento de gravação. Insatisfeitos, os roteiristas, produtores e executivos de canal procuraram diferentes formas de apresentar o personagem principal, Silvio Santos, e os seus conflitos. Além disso, o roteiro de uma série ou de um filme não segue um caminho linear. A última versão do piloto da história de Silvio Santos, por exemplo, retomou um conflito com o pai alcoólatra que estava na primeira versão do roteiro. Idas e vindas que ainda vão encontrar novos desenvolvimentos no momento da gravação e também depois na montagem. Estamos falando do processo de criação como percurso de experimentação de hipóteses. E sobre como, no âmbito do audiovisual, essas hipóteses são testadas.

De forma mais estrita, a pesquisa sobre sala de roteiros se insere na investigação que Salles realiza em processos de criação em grupos. Em publicação de 2017, Salles acompanha projetos de diferentes grupos artísticos, cinema, teatro, dança etc. e amplia a crítica de processos de criação. Salles retoma o conceito de pensamento em rede, de Musso, que marca sua abordagem sobre a criação, e debate com a perspectiva do sociólogo Domenico De Masi, que também investigou grupos criativos, propondo um estudo pouco realizado nas ciências: a análise da criatividade coletiva, em detrimento da criatividade individual (Salles, 2017).

Outro ponto importante retomado por Salles em sua análise das interações dos grupos criativos é o conceito de sujeito como comunidade, sob o ponto de vista do filósofo Vincent Colapietro. O professor de filosofia da Universidade de Rhode Island afirma que o sujeito não é uma esfera privada, mas um agente comunicativo e, na multiplicidade de interações, sua identidade se configura, sem apagar sua individualidade. Em *Redes da Criação* (2006), a pesquisadora investiga processos artísticos de sujeitos-comunidades em projetos individuais. No trabalho de 2017, assinala que a interação de diversos sujeitos-comunidades gera diversidade de movimentos de criação, expandindo as possibilidades e a complexidade das obras. Ao longo desta tese, os participantes da sala de roteiro serão considerados agentes comunicativos. As interações entre

¹¹ *Beats* é a unidade mínima de ação dramática dentro de uma narrativa. São as mudanças emocionais, positivas ou negativas, na dinâmica dos personagens. (McKee, 2006).

¹² Piloto é o episódio-teste de uma série.

roteiristas, representantes de produtoras e executivos das plataformas entre si e com as narrativas tornam o processo de criação das séries sofisticado e com procedimentos que merecem investigação. É importante discutir os critérios, comandos e negociações da construção de um projeto comum em meio às práticas comunicativas ou interações que envolvem as relações entre os membros da equipe, modos de produção e as relações com os canais de *streaming*.

Os conceitos de processo de criação desenvolvidos por Salles serão destacados e retomados em diálogo com os conceitos formulados pelos formalistas russos sobre criação, para melhor compreender a confecção das séries. O grupo formado no começo do século XX na Rússia procurou investigar a literatura daquele país de uma forma inédita para a época, buscando entender que ferramentas narrativas os escritores utilizavam para construir obras literárias. Para analisar as séries e filmes, a pesquisa pretende fazer um paralelo entre o estudo que os formalistas fizeram na literatura russa com as narrativas audiovisuais brasileiras, destacando os procedimentos de criação. Em seu texto de apresentação sobre o grupo dos formalistas, o crítico Tzvetan Todorov ressalta, sobre o ensaio “A arte como procedimento”, do teórico Viktor Chklovsky, a relação entre a construção da obra e os dispositivos formais para a transformação do objeto: “[...] devemos tomar a arte como procedimento – rejeitando toda mística que não pode senão ocultar o ato de criação e a obra mesma” (2013, p. 14-15). Para exemplificar a presença de um procedimento, Chklovski analisa como isso acontece na obra do escritor russo Tolstói:

O procedimento de *ostranênie* (estranhamento) em Tolstói consiste em não chamar o objeto por seu nome, mas descrevê-lo como se o estivesse vendo pela primeira vez, em tratar cada acontecimento como se ocorresse pela primeira vez; e mais, na descrição do objeto, não empregar os nomes dados geralmente às suas partes, mas palavras que descrevem partes correspondentes em outros objetos (Chklovsky, 2013, p. 163).

Segundo o teórico formalista, Tolstói utiliza o procedimento do estranhamento para transferir o objeto de sua esfera habitual de percepção para uma nova esfera, ou seja, efetua um processo de transformação (Chklovsky, 2013).

Como dissemos, os conceitos formulados pelos formalistas voltam à tona quando pensamos na análise do processo de criação do grupo de Cecília Salles. Nesse sentido, a transformação é um conceito chave. Salles enxerga a construção das obras como “[...] um processo de transformação (gesto inacabado) que se alimenta e troca informações com seu entorno” (2017, p. 41). As interconexões das redes de criação destacam o campo relacional, mas, quanto maior o

aprofundamento nas reflexões teóricas sobre processos de criação, fica claro que a compreensão dos modos como as relações são estabelecidas é o mais relevante. Essa elaboração das relações é também um processo de transformação. A singularidade das construções encontra-se nas especificidades das modificações que regem (os princípios direcionadores, ou seja, os critérios ou comandos) em cada processo estudado. A construção das realidades ficcionais se revela em diferentes questões envolvidas nos processos, mas sobretudo pelas escolhas dos procedimentos de criação pela sala de roteiro para a redação dos episódios. Ao destacar, nas séries audiovisuais, os procedimentos e, assim, os elementos de transformação, ao invés de apenas expor o conteúdo das narrativas, a tese irá aprofundar as conexões entre os preceitos dos formalistas russos e a teoria sobre processos de criação desenvolvida pelo grupo de Cecilia Salles.

Outro ponto de apoio importante para a reflexão teórica sobre as híbridas salas de roteiro é a história do audiovisual brasileiro. Ao comparar o atual momento da produção de séries com o desenvolvimento do cinema e da televisão no país, é possível enxergar muitas semelhanças de contexto e também compreender suas razões, tanto para posturas interessantes dos agentes da sala como para problemas que ainda não foram solucionados pela sempre incipiente indústria audiovisual brasileira.

O pesquisador da Universidade de São Paulo Jean-Claude Bernardet, em seu livro *Cinema brasileiro: Propostas para uma história* (2009), marca dois pontos fundamentais na produção de imagens em movimento no país: a posição frágil em relação ao cinema estrangeiro, mais especificamente o de Hollywood, e o Estado Brasileiro como um mediador dessa relação. Nesse sentido, é válido observar que as salas de roteiro no Brasil têm uma profunda relação com a Lei 12.845, ou Lei da TV a Cabo, de 2013, que obrigou os canais a exibir produções nacionais no horário nobre. Nesse contexto, os serviços de *streaming*, na sua maior parte norte-americanos, cresceram no país, enquanto, por mudanças de governo, o Estado brasileiro deixou de estimular a produção nacional, especialmente durante os mandatos de Michel Temer e Jair Bolsonaro. Esses exemplos, entre outros, mostram como a pesquisa e as observações de Bernardet sobre a história são importantes suportes para análises da sala brasileira, já que há muitas repetições de padrões pontuados pelo pesquisador no atual contexto da produção nacional.

A também pesquisadora e crítica da Universidade de São Paulo, Esther Hamburger, traz, em sua pesquisa *O Brasil Antenado* (2005), outra referência teórica importante para o estudo sobre as salas de roteiro. Na publicação, Hamburger faz uma análise histórica da produção das novelas

brasileiras, um dos conteúdos audiovisuais mais assistidos no país até hoje. E, ao contrário da tradição acadêmica, que vincula a novela a um instrumento de dominação cultural, Hamburger coloca o folhetim audiovisual num lugar de destaque, observando suas qualidades estéticas e mostrando como ela foi palco de debates importantes da sociedade brasileira. O estudo sobre o melodrama televisivo dentro de um contexto industrial é importante baliza para debater o momento da produção de séries no Brasil, principalmente porque um de seus principais proponentes é o Globoplay, serviço de *streaming* da emissora carioca.

Dentre inúmeras boas séries lançadas no período investigado, como *delimitação*, iremos focar no processo de criação de três narrativas serializadas. Para compreender a relação de forças e o papel de cada um dos agentes comunicativos na sala – o serviço de *streaming*, a produtora e o roteirista –, escolhemos séries cujo processo de criação foi detonado por um desses três agentes. Uma série proposta por uma produtora, outra proposta pela plataforma de *streaming* e outra proposta pelos roteiristas. Dessa forma, quando descrevermos cada um dos processos, vamos perceber que, dependendo da força de quem propõe o projeto, a sala de roteiro terá uma característica diferente e, com isso, poderá se perceber a diversidade do método e a hibridização nas salas brasileiras. São elas:

- *Rota 66* (2022), de Maria Camargo, Philippe Barcinski e Teodoro Poppovic, série policial desenvolvida pela produtora Boutique Filmes e exibida no serviço de *streaming* Globoplay, baseada no livro de Caco Barcelos, em que o jornalista conta como desvendou diversos assassinatos cometidos por policiais militares do Estado de São Paulo durante as décadas de 1970 e 1980. A série costura, em oito capítulos, histórias de vários personagens pesquisados pelo jornalista, tanto vítimas moradoras da periferia de São Paulo como os membros da corporação paulista. *Rota 66* teve boa repercussão e a grande audiência no serviço de *streaming* proporcionou a exibição dos capítulos na televisão aberta, alcançando ainda mais telespectadores. Essa série foi proposta pela produtora Boutique Filmes, que comprou os direitos do livro policial e vendeu o projeto para o Globoplay;
- *O Rei da TV* (2022), de Marcus Baldini, André Barcinski e Ricardo Grynszpan, produzida pela Gullane Filmes para o serviço de *streaming* Star Plus, do grupo Disney. A série conta a história do famoso apresentador de TV Silvio Santos. Com duas temporadas de oito episódios cada, a série cômica mistura elementos biográficos do apresentador com histórias

que fazem parte do imaginário brasileiro sobre uma das maiores figuras midiáticas nacionais. A série foi um sucesso, mas tem uma peculiaridade em seu processo de criação que instiga a investigação: toda a equipe de roteiro foi trocada após a redação de duas temporadas e uma nova foi contratada para adaptar a série para as demandas da produtora e do serviço de *streaming*. Quem iniciou o processo de criação da série foi a Star Plus, que encomendou o projeto para a Gullane Filmes;

- *Cangaço Novo* (2023), série original Amazon Prime, criada por Mariana Bardan e Eduardo Melo, produzida pela 02 filmes e dirigida por Aly Muritiba e Fábio Mendonça. Ela conta a história de Ubaldo, um bancário desiludido e cheio de dívidas que volta para o Nordeste, em busca de uma herança, e acaba descobrindo que suas irmãs estão envolvidas com uma gangue de assalto a bancos no sertão. A série, em oito episódios, retrata uma nova forma de banditismo social no país e alcançou grande público no Brasil e no mundo, ficando entre as 10 maiores audiências nos serviços de *streaming* no mundo todo. Foi vencedora do prêmio Grande Otelo, como melhor série brasileira de ficção, e do prêmio Associação Brasileira de Autores Roteiristas (ABRA), de melhor roteiro de série de ficção, em 2024. *Cangaço Novo* é uma ideia original dos roteiristas Mariana Bardan e Eduardo Melo, que levaram 10 anos entre a ideia e a exibição do primeiro capítulo da série.

Para os debater os procedimentos de criação dessas salas híbridas de roteiro, esta tese será dividida em quatro capítulos.

No primeiro capítulo, vamos fazer uma análise da sala de roteiro da série *Rota 66*. Para apoiar o debate, vamos descrever o conceito de sala de roteiro oriundo do Estados Unidos, como ele chegou aqui no Brasil e contrapor aos métodos de escrita da novela brasileira. Chama a atenção, no desenvolvimento dessa sala, a forte interferência do Globoplay, que não se restringiu a comentar os roteiros, e mudou a estrutura da sala, trocando o chefe de redação, Teo Poppovic, pela escritora Maria Camargo, roteirista que já havia escrito novelas para a emissora carioca. *Rota 66* carrega, em sua redação, características dos dois métodos, a *Writer's Room* e a novela. Como os métodos foram combinados serão descritos com o auxílio de uma entrevista com Guilherme Freitas, concedida para esta pesquisa, e depoimentos de outros roteiristas da sala em *podcasts*, matérias de sites especializados e eventos sobre narrativas audiovisuais.

O segundo capítulo terá como foco a série *O Rei da TV*. A adaptação da vida do apresentador foi uma encomenda do antigo canal de TV a cabo FOX para a produtora Gullane. Comprou-se os direitos do livro de Maurício Stycer, *As Muitas Faces do Empresário* (2018), e os roteiros da série ficaram sob a responsabilidade dos roteiristas André Barcinski e Ricardo Grynszpan. A sala criada para o desenvolvimento da série teve forte interferência da produtora e dos executivos do canal FOX, que, no meio do processo de criação, foi vendida para o grupo Disney e, com isso, as diretrizes comerciais de quem estava encomendando a série mudaram. O processo de criação dessa sala foi contado pelos roteiristas Ricardo Grynszpan e Marcela Macedo, que foram entrevistados durante o processo de pesquisa e forneceram roteiros e documentos de comunicação entre os agentes da série para análise. O papel dos produtores e dos executivos do canal será discutido nesse capítulo, já que, seja pelos *notes*, comentários feitos nas versões dos roteiros, ou mesmo participando da sala de roteiro, como Julia Priolli, executiva da FOX, fez na sala de *O Rei da TV*, esses agentes fazem parte do processo de criação das narrativas e trazem diferentes objetivos para a sala. Outra interferência importante na sala é a do diretor Marcus Baldini. Após um ano de processo, Baldini é contratado como diretor da série e decide, junto com a produtora, trocar todos os roteiristas da sala. A atuação do diretor é analisada com o apoio do texto de Jean-Claude Bernardet, *O autor no cinema* (2018), que mostra que, no cinema brasileiro, a política de autores da *Cahier Du Cinema* foi ressignificada e, com isso, o diretor se tornou o cargo com maior poder num projeto audiovisual. Essa tradição de desenvolvimento de filmes no Brasil estará presente na sala de *O Rei da TV*, se contrapondo ao método norte-americano.

O terceiro capítulo terá como objeto de atenção a série *Cangaço Novo*. Em *Cangaço Novo*, primeiro será contado como um projeto, idealizado por um roteirista, encontra dificuldades para ser desenvolvido no Brasil. Foram 10 anos de incertezas, idas e voltas e quase desistência de transformar a ideia em série. Em seguida, será descrito o processo da sala, que também teve interferência dos diretores contratados pela produtora O2, Fábio Mendonça e Aly Muritiba, mas encontrou, na liderança de Fernando Garrido, o chefe de redação dos roteiros, uma organização mais democrática e uma sala com regras menos rígidas do que as salas norte-americanas. Entrevistas com Fernando Garrido e Mariana Bardan, concedidas para esta pesquisa, foram a base para a investigação dessas duas fases do desenvolvimento da série. Por fim, vamos olhar como os roteiros e o trabalho da sala interagem com o trabalho de outros criadores da narrativa, a direção, os atores e os montadores. O audiovisual é um processo de criação em grupo, e uma série ou um

filme não se resolve na sala de escrita, o desenvolvimento da narrativa ultrapassa as páginas do roteiro. Para entender como se deram essas interações, a pesquisa irá examinar as entrevistas que o jornalista Pablo Villaça fez com o roteirista, com os diretores e com os montadores, em que as questões de processo de criação são colocadas para a equipe. Uma série brasileira desenvolvida com os métodos de sala de roteiro tem quais interconexões entre os diferentes membros da equipe? Essa é a pergunta principal desse terceiro capítulo. Os conceitos de Cecilia Salles sobre a criação em grupo, desenvolvidos nos livros *Redes da criação: Construção da obra de arte* (2013) e *Processos de criação em grupo: Diálogos* (2017), serão fundamentais para a investigação da série exibida no Prime Video.

Para aprofundar a discussão, um quarto capítulo será apresentado, com uma visão panorâmica sobre as salas de roteiros e sobre o atual momento do desenvolvimento das séries no Brasil. Se não vamos entrar com a mesma profundidade na análise dos lançamentos, ao menos, vamos averiguar se encontramos os mesmos traços que constatamos nas séries estudadas e, com isso, ter mais segurança para afirmar as conclusões. No momento da redação das últimas linhas da tese, há um refluxo de investimento por parte das plataformas, em decorrência de mudanças nas sedes das empresas de *streaming* nos Estados Unidos e de um projeto de regulamentação do serviço de VoD, cobrando mais impostos das empresas, entre outras mudanças. Será discutido como essa regulamentação terá influência na sala e como procedimentos inteligentes de roteiristas em séries poderão direcionar processos de criação mais eficientes para a construção da pedra fundamental da narrativa audiovisual, o roteiro.

Espera-se que, ao fim da tese, seja possível compreender a sala de roteiro brasileira, inspirada na *Writer's Room* norte-americana, mas hibridizada com métodos tradicionais da produção audiovisual do país. E que as questões encontradas com a falta de sistematização, bem como os procedimentos descobertos com a diversidade de metodologias das salas, possam ser aproveitadas em um espaço de reflexão crítica, com o intuito de potencializar processos de criação mais profícuos. O propósito é que, assim, o momento atual das séries não se torne apenas um ciclo do audiovisual brasileiro, que morre e demora para ser retomado, e encontre a estabilidade que tanto o cinema norte-americano como a novela brasileira tiveram ao longo da história.

1 ROTA 66: A SALA DE ROTEIRO EM DIÁLOGO COM A NOVELA

O Brasil, por muitos anos, foi conhecido como o país da telenovela. Entre as décadas de 70 e 80 do século XX, uma forma audiovisual de se contar histórias se consolidou na televisão brasileira e, mais do que isso, um hábito se estabeleceu na maioria dos lares do país. As novelas brasileiras eram produzidas em escala industrial, autores importantes conseguiam criar histórias que dialogavam com as transformações pelas quais o país passava, uma “[...] obra audiovisual que resulta de um multidiálogo e faz a mediação da relação entre produtores e receptores, incorporando uma gama de significados, nem sempre intencionais” (Hamburger, 2005, p. 20). A pesquisadora da USP Ester Hamburger destaca que a novela brasileira superou os limites da tela de televisão ao ser reinterpretada por um público participativo e engajado. O que se passava nos capítulos do melodrama era partilhado e ressignificado pelas diferentes classes sociais brasileiras e os conteúdos das histórias de Dias Gomes, Janete Clair, Aguinaldo Silva, entre outros, eram assuntos nas conversas cotidianas da população.

Entretanto, ao longo dos anos, a televisão se modificou e, com isso, as narrativas audiovisuais, bem como a maneira como os brasileiros consomem essas narrativas, também mudou. Ainda temos a novela como um dos principais produtos da indústria televisiva, mas a audiência da televisão aberta vem caindo ano a ano¹. Em dezembro de 1988, a novela *Vale Tudo* chegou a atingir 80% do total da audiência, e o mistério sobre quem matou Odete Roitman ocupava as capas dos principais jornais do país (Hamburger, 2005). Já nos anos 2000, *Avenida Brasil* (2013), novela de João Emanuel Carneiro, teve uma média de 49 pontos de audiência na sua exibição². Entre 2023 e 2024, as novelas registram, em média, cerca de 30 pontos de audiência. São milhares de espectadores que mudaram seus hábitos. Isso porque, atualmente, as narrativas audiovisuais brasileiras também são contadas e assistidas nos serviços de *streaming*, como estamos procurando apontar ao longo desta tese.

Em continuidade com o que apresentamos na introdução, a queda da audiência das novelas se relaciona com a transformação na forma de assistir televisão proporcionada com a chegada dos

¹ Ver *Uol*. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/audiencias/em-um-ano-novelas-da-globo-perdem-ate-40-da-audiencia-para-onde-foi-o-publico-112818>. Acesso em: 8 out. 2024.

² Ver *Extra*. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/telinha/avenida-brasil-bate-novo-recorde-de-audiencia-se-torna-novela-mais-vista-do-vale-pena-ver-de-novo-dos-ultimos-dez-anos-24378925.html>. Acesso em: 8 out. 2024.

serviços de VoD³. E não foi só a novela que perdeu espectadores, os cinemas também não levam mais tantas pessoas às salas. *Nosso Sonho* (2023), maior bilheteria do cinema brasileiro, fez apenas 519 000 espectadores⁴ e o serviço de TV a cabo, importante forma de consumo do audiovisual no começo dos anos 2000, perde assinantes no Brasil ano a ano⁵. As mídias não morreram, mas não são mais preponderantes como no século passado.

Se esses personagens não têm a mesma força que antes, Netflix, Prime Video, Globoplay, HBO, entre outros serviços de *streaming*, se tornaram protagonistas importantes, bancando a produção de filmes e séries. E, com a pandemia da COVID-19 e a irregularidade de incentivos estatais no fomento da produção, acentuou-se o processo de consolidação da relevância dessas plataformas, que, com o crescente número de assinantes, têm fôlego financeiro para investir na fabricação das caras narrativas audiovisuais.

A novela brasileira, hegemônica no fim do século passado, hoje compartilha a audiência com conteúdos audiovisuais da TV a cabo e dos serviços de *streaming*. O hábito de chegar em casa e assistir à novela que está passando naquele horário foi trocado por um consumo mais ativo dessas narrativas, onde o espectador assiste quando quer os capítulos das inúmeras séries e os filmes disponíveis no catálogo das plataformas.

As narrativas, portanto, se transformaram para se adaptar a esses novos tempos. As plataformas de VoD (*Video on Demand*) aceleraram o ritmo de produção, pois a demanda por conteúdo é grande e há uma necessidade de renovação constante do catálogo de produtos, lançando novidades semana a semana. E, como já introduzido, para acompanhar a demanda, acentuaram o uso de métodos de escrita que privilegiam entregas de muitas páginas de roteiro em pouco tempo. Netflix, Prime, HBO, Disney são marcas estrangeiras e que utilizam o processo da sala de roteiro (Kallas, 2016) difundido nos Estados Unidos desde a década de 1950⁶. O método é a resposta da indústria televisiva norte-americana para a construção de narrativas com celeridade. Com a importação desse procedimento, o tradicional modo de escrita das novelas, bem como outras

³ VoD, *Video on Demand*, traduzido pela própria Ancine como vídeo sob demanda. Ver Ancine. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/apresentacoes/Streamingevod.pdf>. Acesso em: 8 out. 2024.

⁴ Ver. *Terra*. Disponível em: <https://portalpopline.com.br/atualizada-bilheteria-nosso-sonho-cinema-nacional-2023/>. Acesso em: 8 out. 2024.

⁵ Ver *Uol*. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/oops/2022/05/03/tv-paga-no-brasil-atinge-menor-n-de-assinantes-em-uma-decada.htm>. Acesso em: 8 out. 2024.

⁶ Nos Estados Unidos, é chamada de *Writer's Room*.

formas brasileiras de se escrever narrativas audiovisuais, convivem com a Sala de Roteiro dentro das produtoras e entre os roteiristas.

Outra diferença importante em relação ao método norte-americano são os papéis desempenhados pelo roteirista, pela produtora e pelas plataformas. Se, nos Estados Unidos, a *Writer's Room* tem mais autonomia no trabalho criativo, no Brasil, a produtora e as plataformas de *streaming* participam mais ativamente da Sala de Roteiro, interferindo no trabalho da sala. Com seus diferentes interesses e buscas, são agentes comunicativos⁷ (Colapietro, 2016) do processo. Como esses sujeitos interagem e como as forças desses sujeitos se equilibram irá trazer marcas importantes para o desenvolvimento da narrativa, como vamos ver ao longo do capítulo.

O objetivo do presente capítulo é analisar uma série audiovisual brasileira produzida nesse contexto. Uma série que foi construída dentro de uma sala de roteiro, mas uma sala de roteiro hibridizada (Campos, 2019). Mesmo com o modelo norte-americano de escrita como baliza, veremos uma combinação do formato norte-americano com procedimentos já presentes no país, no caso, a novela. E também será visto, no processo, uma intensa participação da produtora e da plataforma de *streaming* dentro da sala de roteiro.

De modo mais específico, o capítulo irá propor reflexões teóricas sobre a obra *Rota 66* (2022), de Maria Camargo, Philippe Barcinski e Teodoro Poppovic. A série policial, desenvolvida pela produtora Boutique Filmes e exibida no serviço de *streaming* Globoplay, é baseada no livro de Caco Barcelos, em que o jornalista conta como desvendou diversos assassinatos cometidos por policiais militares do Estado de São Paulo durante as décadas de 1970 e 1980. A série em oito capítulos costura histórias de vários personagens pesquisados pelo jornalista, tanto vítimas moradoras da periferia de São Paulo como os membros da corporação paulista. *Rota 66* teve boa repercussão e a grande audiência no serviço de *streaming* proporcionou a exibição dos capítulos na televisão aberta, alcançando ainda mais telespectadores. A redação dos roteiros da série é foco desta reflexão, tanto pelo método de escrita, utilizando conceitos da Sala de Roteiro norte-americana e da tradição de escrita de novelas brasileiras, como pela forma como a história desse projeto se relaciona com os conceitos da teoria de processo de criação de Cecilia Salles.

⁷ Termo usado por V. Colapietro, em seu texto sobre Locais da criatividade: “Consciência, engenhosidade, criatividade e outras características, que atribuímos a agentes criativos, são sempre funções de sua constituição cultural e contextualização histórica. Em resumo, a subjetividade deve ser *historicizada*. Isto não implica em determinismo cultural, tampouco histórico” (2016, p. 47-48).

Os embates que vamos ver na sala de roteiro de *Rota 66*⁸ dialogam intensamente com as formulações teóricas desenvolvidas pela pesquisadora e pelo Grupo de Pesquisa em Processos de Criação (PUC-SP). Entre outras características dos processos artísticos, uma que se acentua quando olhamos para os embates da sala é o itinerário não linear e dialético da criação. Em seu trabalho intitulado *Redes da criação: Construção da obra de arte* (2006), Salles descreve a trajetória do processo.

[...] a combinação e execução, no processo criativo, leva a um procedimento que não pode ser descrito como a elaboração sucessiva de fragmentos ou partes, mas sim a elaboração de entidades particulares, cada uma das quais atua dialeticamente sobre a outra. Uma interação de interferências, modificações, restrições e compensações conduz gradualmente à complexidade do todo da composição (p. 33).

Dialeticamente é um advérbio bem aplicado para caracterizar o processo de criação. Salles, na publicação de 2006, demonstra que os fragmentos manipulados durante a criação interagem uns sobre os outros, em um formato de rede (Musso). A sala de roteiro, por exemplo, convive com inúmeras versões da narrativa, e cada um dos tratamentos do roteiro tem estilhaços da versão anterior, bem como tentativas de novas construções dramatúrgicas. Isso porque cada versão do roteiro pode ser escrita por um sujeito diferente, já que a sala é caracterizada por ser um processo coletivo. Com diversos sujeitos participantes, sejam eles roteiristas, produtores ou executivos do canal, com embates entre a busca e interesses desses agentes, cada tratamento de roteiro é uma síntese dialética desses confrontos.

A pesquisa sobre Sala de Roteiros, portanto, se insere na ampliação que Salles faz de sua conceituação sobre a criação, ao pensar as dinâmicas de grupos. Salles parte de uma pergunta basal: Quais os modos de organização dos processos de criação que se dão na interação entre sujeitos? (2017, p. 20). Com essa indagação, a investigadora da PUC-SP mantém a abordagem da criação vinculada ao pensamento em rede (Musso) e também propõe um debate com a pesquisa do sociólogo Domenico De Masi sobre criações coletivas (2005; 2007). De Masi e Salles compartilham a visão de que o processo em grupo amplia a complexidade da criação.

A criação ganha, naturalmente, maior complexidade nos processos em grupo como a dança, gerando um campo mais amplo de interações. Trata-se de uma rede

⁸ Conforme pesquisa em andamento, em diversas salas de roteiro das séries produzidas no contexto apresentado.

de projetos pessoais construída em nome de um projeto comum, que não é estático e está constantemente sendo avaliado e repensado. A própria caracterização do projeto buscado é feita em meio a diálogos e negociações, para que sejam tomadas decisões, definidos critérios e determinados os rumos, que direcionam a construção de um espetáculo específico. Tudo acontece em meio a colaborações e comandos, que as hierarquias internas de cada grupo definem (Salles, 2017, p 50).

Ao destacar as salas de roteiro que desenvolvem narrativas para os serviços de *streaming*, a presente investigação coloca elementos que intrinca a indagação de Salles sobre os modos de organização em grupo. Os interesses comerciais e a dimensão financeira dos projetos também modificam as interações e, conseqüentemente, a materialidade do processo. Portanto, as marcas que vamos ver na sala de *Rota 66* que dialogam com as formulações de Salles são o itinerário não-linear e dialético da construção dos roteiros e a interação entre os diferentes agentes comunicativos. As condições de produção, para o bem ou para o mal, foram fundamentais para a consolidação da adaptação do livro de Caco Barcellos.

Rota 66 foi o primeiro um livro-reportagem que reuniu os casos investigados pelo jornalista. Os casos são transformados em literatura⁹ e, já na redação, há procedimentos utilizados pelo escritor Barcellos para que o leitor de *Rota 66* não encare os crimes cometidos pelos membros da PM como meros relatos das páginas policiais dos jornais. No premiado¹⁰ livro, o narrador se utiliza de técnicas literárias e descreve os pensamentos de vítimas e assassinos, cria diálogos entre personagens, muda o foco narrativo para contar os fatos e, dessa forma, muda a percepção do leitor sobre os crimes. A adaptação do livro para uma série audiovisual se dá num outro “movimento tradutório” (Salles, 2006) e, no processo de criação dos roteiros, vamos observar procedimentos para transformar os casos reais e a publicação de Caco Barcellos em linguagem audiovisual. A investigação irá procurar estabelecer que procedimentos a Sala de Roteiro utilizou.

Como metodologia, vamos analisar os depoimentos dos autores da série *Rota 66*. Em 12 de abril de 2023, foi realizada uma entrevista com o roteirista Guilherme Freitas para a presente pesquisa e, ao longo da escrita da tese, outras conversas foram realizadas com o redator. Durante o Laboratório Sesc de Novas Histórias de 2022, conversei com Maria Camargo e Phillipe

⁹ Os procedimentos são analisados na tese de doutorado *O processo de produção no jornalismo investigativo: Rota 66, de Caco Barcellos*, de MOURA, S. R. Posteriormente a tese virou o livro *Caco Barcellos: o repórter e o método*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2007. 260p.

¹⁰ *Rota 66*. A História da Polícia que Mata foi vencedor do Prêmio Jabuti. Ver Jabuti. Disponível em: <https://www.premiojabuti.com.br/jabuti/premiados-por-edicao/premiacao/?ano=1993>. Acesso em: 8 out. 2024.

Barcinski, chefe da sala e diretor geral da série policial. E também foi utilizada como fonte uma palestra de Maria Camargo para alunos de comunicação da PUC-RJ, publicada no Youtube¹¹. Déo Cardoso, em depoimento para o podcast do Festival de Roteiro de Porto Alegre, o Frapacast, também comentou sua participação como roteirista de *Rota 66*¹². E, em entrevista para o canal do Youtube Imprensa Mahon¹³, o primeiro chefe da sala, Teodoro Poppovic, também comenta como enxergou seu envolvimento na redação da série.

Além disso, será feito um exame dos episódios exibidos, comparando a série com o livro de Caco Barcelos e com as falas dos roteiristas. Dessa maneira, poderemos ver como se deu a tradução intersemiótica (Plaza)¹⁴ do texto jornalístico para uma linguagem audiovisual. E verificar as hipóteses da tese, principalmente se as séries produzidas no Brasil são resultado da interação entre o sistematizado método norte-americano e as tradições do modo de produzir audiovisual no país, além de examinar se as relações entre roteiristas, produtora e serviços de *streaming* marcam o corpo da narrativa.

Todavia, é necessário, primeiro, apresentar um histórico das séries norte-americanas e das novelas brasileiras, mas sob o ponto de vista do contexto de produção. O conceito da *Writer's Room* será detalhado, em diálogo com o desenvolvimento da indústria televisiva. Em seguida, será discutido como o método chegou ao Brasil ao longo dos anos 2000, para, em seguida, descrever e analisar a sala de *Rota 66*.

1.1 Processos de criação audiovisual e contexto de produção

A relação entre as condições de produção e o processo de criação audiovisual já é uma inquietação de autores do começo da história do cinema. A mudança do polo cinematográfico norte-americano de Nova York para Los Angeles, por exemplo, se deve a uma fuga de produtores e cineastas que não queriam pagar pelos direitos das patentes registradas por Thomas Edison,

¹¹ Comunicação PUC-Rio. Conversas em Série, com Maria Camargo. *YouTube*, 17 nov. 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=A-cpRq_90P0. Acesso em: 8 out. 2024.

¹² FRAPACAST. Da ideia à estreia – o ofício de roteiro e direção. *Spotify*, maio 2023. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5LjFPAPMsVgjYpZ71ATG0p?si=b4ae88d09bd34e3b> acesso em maio de 2023

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=PvUTJ2RSJg0&t=4385s>. Acesso em: 8 out. 2024.

¹⁴ Segundo Julio Plaza, “[...] em uma tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas, que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original” (Plaza, 2013, p. 30). Dialogando com os estudos dos signos de Charles Peirce, Julio Plaza mostra que, em uma tradução artística, como ocorre nas transposições de *Rota 66*, novos significados são criados no novo sistema sógnico, e estes podem fugir dos sentidos iniciais.

cientista responsável por diversas inovações no campo do registro filmico (Mascarello, 2006). Edison registrou patentes da invenção de câmeras, processos de revelação de filmes, projetores, entre outros. E os produtores que quisessem lançar filmes precisavam pagar taxas para a MPPC –

Motion Pictures Patents Company, uma associação que Edison criou com todas as empresas que tinham patentes das invenções de equipamentos que realizavam as filmagens. A associação se localizava em Nova York e, assim, produtores se deslocaram para a Califórnia para conseguir realizar os filmes sem pagar as caras taxas que a MPPC de Thomas Edison cobrava.

David Griffith, um dos principais construtores da linguagem cinematográfica no começo do século XX, considerava as condições de realização como parte fundamental da criação de um filme. O pesquisador do cinema Arlindo Machado, ao analisar como a decupagem clássica foi sistematizada por Griffith, também coloca a economia de recursos como um dos pontos a serem considerados para a construção dessa linguagem.

É óbvio que esse método de trabalho, semelhante à encenação de uma peça em atos (Griffith filmava todos os planos que se passam num cenário, sob um único ponto de vista, e só depois passava para outra locação), era decorrência de uma economia particular da indústria do cinema que ele estava justamente ajudando a construir e só graças a esse método foi que ele conseguiu realizar mais de 400 filmes curtos apenas no período Biograph (Machado, 1997, p. 50).

Se Griffith tinha cinco roteiros para filmar, e nos cinco filmes havia cenas num bar, ele realizava a filmagem de todas as cenas de bar dos cinco roteiros de uma vez e, então, passava para a próxima locação. Machado pontua que o caráter conservador e capitalista do diretor de *Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages* (*Intolerância*, 1916) incomodava muitos críticos, porém, o mesmo foi importante para que ele construísse uma racionalização da produção e encontrasse, na montagem, a solução para organizar um material descontínuo em uma história linear. Uma solução de linguagem atendendo a uma necessidade de produção.

Em artigo para a revista sueca *Skandia*¹⁵, da Universidade de Lund, a crítica de cinema Janet Staiger procura demonstrar que, a partir de 1917, após a produção de *Intolerância* e *Nascimento de uma nação* (2016), o cinema clássico de Hollywood se forma como um sistema, e esse sistema se apoia em uma estrutura industrial e um modo de produção que a manteve e a mantém até hoje. Staiger expande o argumento do teórico do cinema David Bordwell e propõe o

¹⁵ STAIGER, Janet. Film History, Film Practices. *Scandia*, v. 76, n. 2, 2010. Disponível em: <https://journals.lub.lu.se/scandia/article/view/5082/4533>. Acesso em: 8 out. 2024.

conceito de *Film Practice* para “organizar a existência histórica de filmes e textos de mídia” (2010). Segundo a pesquisadora, para marcar um sistema filmico como um tipo de *Film Practice*, esse sistema deve atender às seguintes características:

(i) Uma existência histórica definida envolvendo contextos políticos, econômicos, culturais (incluindo a linguagem) e estéticos específicos que ajudam a explicar a chegada da prática cinematográfica; (ii) Um conjunto de convenções, incluindo (a) forma de narrativa, (b) estilo de narração e (c) assunto; e (iii) Procedimentos de visualização implícitos. Além do cinema de arte, exemplos de outras práticas cinematográficas facilmente reconhecíveis seriam as práticas cinematográficas da Hollywood clássica, da vanguarda europeia da década de 1920, do expressionismo alemão, da montagem soviética, do impressionismo francês, do modernismo político, de Bollywood e outras [...] (p. 15, tradução nossa).

O conceito de *Film Practice* tem muitas nuances e é apropriado para compreender como se desenvolveu o cinema clássico e outras práticas cinematográficas. Marca uma série de características que devem ser observadas no molde desse sistema. Para esta pesquisa, é importante destacar o contexto econômico e os procedimentos de visualização. São necessários estabilidade comercial e um público que consuma continuamente esses filmes, para que essa prática cinematográfica continue em atividade. Esse mesmo público também tem uma postura ativa na sala de cinema, e traz para a construção dos significados do filme seu histórico e práticas culturais. Staiger observa essa condição em alguns momentos importantes da história do cinema, como o expressionismo alemão, a montagem soviética, o impressionismo francês, entre outros. Tomando o mesmo raciocínio, podemos procurar outros sistemas além dos observados pela pesquisadora.

Ao extrapolar o conceito de Staiger do cinema para a televisão, é possível observar essa articulação de características na telenovela brasileira, que também se consolidou como um sistema na TV Globo. Um modo de produção financiado pela publicidade veiculada nos intervalos comerciais e com um conjunto de convenções que manteve longevidade. Um sistema que atingiu estabilidade, assim como a Hollywood Clássica, a montagem soviética, o impressionismo francês etc., e se manteve hegemônica por décadas no Brasil. Há também a resignificação dos conteúdos nas conversas cotidianas, como pontua Hamburger (2005). Entretanto, com a chegada dos serviços de *streaming*, principalmente o YouTube, a publicidade migra também para os canais digitais e abala a estabilidade do sistema, já que recursos de produção para TV Aberta e TV Paga não são os mesmos e os procedimentos de visualização por parte do espectador se transformam. Difícil, inclusive, chamar quem consome as novelas e séries de espectador, já que a postura de quem assiste

os *Videos on Demand* é muito mais ativa do que a plateia da televisão aberta. Logo, um outro tipo de conteúdo audiovisual deve ser veiculado para esse público, que tem outras formas de visualização. E, conseqüentemente, outra lógica econômica.

Para nossa discussão, é importante entender essa relação entre o contexto de produção e o processo de criação das séries. Cada uma das narrativas audiovisuais seriadas são produtos nos catálogos das plataformas *streaming* e, para manter uma continuidade de produção, elas precisam atrair mais assinantes e manter o público atraído por diversos episódios. As salas de roteiro vivem o conflito diário entre o caráter mercadológico das plataformas de VoD e a necessidade de criar procedimentos estéticos para as diversas narrativas que escrevem.

A *Writer's Room* é um método encontrado na televisão norte-americana para, de alguma forma, solucionar esse conflito. Também proporcionou, em combinação com outros elementos, longevidade e estabilidade nos Estados Unidos, tomando o conceito de *Film Practice* de Staiger. A seguir, vamos ver como esse método foi construído e como ele chegou ao Brasil.

1.2 O surgimento da *Writer's Room* no contexto de produção da televisão norte-americana

Na dissertação de mestrado *Montagem audiovisual transmidiática: é possível pensar em relações entre imagens e sons de diferentes mídias?* (Cheida, 2020), foi realizada uma análise da história da televisão para compreender como se deu o surgimento da série *The Walking Dead* (2010) dentro de um contexto em que muitas séries norte-americanas conquistaram distinção de público e crítica. Na dissertação, o foco foi a montagem, mas é possível retomar o histórico para entender como se deu o surgimento da Sala de Roteiro e como ela foi importante inclusive para as séries contemporâneas que tiveram repercussão e sucesso de crítica, como *Mad Men* (2007), *Breaking Bad* (2008), *House of Cards* (2013), entre outras.

Primeiro, portanto, é necessário retomar esse histórico. A televisão surgiu na década de 1920, como resultado de vários inventos que possibilitaram transformar sinais elétricos em transmissões eletromagnéticas e, por fim, em imagens. A British Broadcast Company utilizou o modelo de John Logie Baird e passou a utilizar as ondas de rádio para emitir imagens para os televisores e, assim, uma nova mídia audiovisual passou a acompanhar o cinema e o rádio.

A nova mídia se tornou popular depois da Segunda Guerra Mundial. Nas décadas de 1940 e 1950, se expandiu para diferentes países e se tornou um grande negócio nos Estados Unidos,

assim como o cinema. A televisão herda do cinema a lógica industrial dos grandes estúdios, que fabricavam filmes dentro de uma linha de produção¹⁶. Diante de um fluxo ininterrupto de imagens e som, quem se destaca são os canais de televisão, a ABC e a NBC norte-americanas, a BBC, no Reino Unido, a TV Globo no Brasil, a Televisa no México, entre outros. Nos canais da televisão aberta trabalham roteiristas, diretores, atores, montadores, entre outros, produzindo em escala industrial.

Na segunda metade do século XX, a televisão tornou-se o principal meio de comunicação de massa, atingindo o maior número de pessoas ao redor do mundo. Estabeleceu um modelo de negócios rentável, em que vende o espaço dos intervalos para veicular propagandas. Quanto maior a audiência do programa, mais caro é o preço do intervalo comercial (Cheida, 2020).

Num primeiro momento, a Sala de Roteiro foi criada para atender a demandas de programas de humor. Nas aberturas de *talk-shows*, programas de entrevistas da televisão aberta, como *The Tonight Show*, *The Late Show*, apresentadores como Steve Allen ou Johnny Carson utilizavam as piadas criadas nas salas que diariamente trabalhavam para o conteúdo do programa. “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).

Christine Kallas, em seu trabalho de pesquisa *Na sala de roteiristas* (2016), faz um histórico do surgimento da sala de roteiro, bem como discute com os escritores as principais práticas das salas norte-americanas. Como o método é bastante difundido, ela consegue demonstrar os caminhos do desenvolvimento das salas ao longo da história da televisão.

A Sala de Roteiro é um conceito de criação (Kallas, 2016), em que uma equipe de roteiristas com hierarquia bastante marcada é liderada pelo *showrunner*, um roteirista que extrapola sua função como escritor e também atua como produtor (vamos elaborar mais essa figura adiante). O roteiro é um momento importante da produção audiovisual, pois, antes de se iniciar a dispendiosa tarefa de filmar, roteiristas conseguem discutir o projeto geral daquela narrativa, construindo personagens, conflitos e os fios dramáticos. "O que o roteirista escreve vai se transformar em outro produto, vai mudar de suporte" (Carriere *apud* Salles, 1998, p. 121).

Na última temporada da série *A Maravilhosa Mrs. Maisel* (2017), a protagonista Miriam Maisel é contratada para uma sala de roteiro de um *talk-show* e, com isso, a *showrunner* Amy Sherman-Palladino consegue ilustrar como funcionava o método nas décadas de 1950 e 1960.

¹⁶ Como vimos, uma lógica industrial que marca uma prática filmica (Staiger, 2010).

Miriam enfrenta um ambiente formado somente por escritores homens e um clima bastante competitivo (Kallas, 2016) e, para se destacar como comediante, precisa fazer um *pitch*¹⁷ de suas piadas para que elas sejam contadas na abertura dos programas de entrevista.

O exemplo metalinguístico da série de Amy Sherman-Palladino mostra como o método era praticado nos programas de entrevista, mas as ficções para televisão também se utilizavam da sala de roteiro. Assim como no cinema, a televisão também se propõe a contar histórias e veicular ficções. A comédia, no formato *sitcom*, e novelas norte-americanas, a *soap-opera*, entregavam páginas e páginas de roteiro diariamente para o público da TV aberta, “[...] o drama televisivo sendo na realidade o resultado da colaboração entre muitos roteiristas e mentes” (Kallas, 2016, p. 12).

Kallas pontua que a Sala de Roteiro, sim, era um ambiente coletivo e colaborativo, mas uma figura se destacava como líder desses ambientes: o *showrunner*. Amy Sherman-Palladino, por exemplo, é *showrunner* da série *Mrs Maisel* e de outras, como *Gilmore Girls*. É ela quem, segundo Kallas,

[...] é encarregada do trabalho diário de um programa ou série de televisão, devendo, entre outras coisas, dar coerência aos aspectos gerais do programa. Suas funções costumam incluir aquelas tradicionalmente atribuídas ao autor, ao produtor executivo e ao editor do roteiro (2016, p. 9).

Ao racionalizar o processo de criação dos roteiros, os canais norte-americanos buscaram suprir a demanda por histórias, buscando eficiência e custos baixos. E um roteirista com duplo papel acaba sendo um catalisador para o processo.

Kallas (2016) sugere uma organização da história da TV norte-americana em três atos:

[...] 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 início (Kallas *apud* Campos, 2019, p. 19).

¹⁷ *Pitch* é a apresentação de uma piada ou de uma ideia dentro de uma sala de roteiro.

O primeiro ato, como introduzimos, é marcado pelo desenvolvimento do método nas séries cômicas. Os roteiristas competiam entre si para chegar à piada mais engraçada para esquetes e situações para comédias. Podemos aferir que, de meados da década de 1950 até o início dos anos 1980, as séries, as novelas e os produtos dramatúrgicos da televisão norte-americana seguiam um modelo bastante calcado nas convenções do cinema clássico e em gêneros tradicionais. A sala de roteiro dava conta de milhares de produtos, porém, esses não eram reconhecidos pelos valores artísticos tanto quanto o cinema. Além disso, para a entrega maciça de horas no ar, a organização das câmeras de gravação das *sitcoms e soap operas* seguia um modelo do corte ao vivo, em que o programa já saía praticamente pronto da gravação e pouco se pensava na narrativa nas ilhas de edição, ao contrário da montagem cinematográfica. A Era de Ouro, como pontua Kallas, não tinha a sofisticação narrativa que a televisão atingiu posteriormente.

O segundo ato tem como início a criação da série *Hill Street Blues* (1981 -1989), no Brasil traduzida como *Chumbo Grosso*. A série marca mudanças importantes. Temos, aqui, o uso do método da sala em um gênero policial. A complexidade dramática transparece em personagens mais complexos e tramas entrelaçadas. E, nos créditos, agora sim, temos um número maior de roteiristas trabalhando no drama, transportando o método da comédia para outro gênero. Os canais e estúdios passam a investir em outros tipos de projeto, mais uma vez demonstrando que o contexto econômico sempre anda *pari passu* com o desenvolvimento estético em uma *Film Practice*. Nesse segundo ato, a TV a cabo também muda a forma como o espectador assiste televisão e um aumento de demanda de séries é sentido, se comparado com o primeiro ato, em que somente tínhamos os canais da TV aberta para a exibição das narrativas.

Arlindo Machado (2001) 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” (Machado *apud* Campos, 2019, p. 24). Junto com *Twin Peaks* (1990-1992), é um marco relevante para a sofisticação das narrativas serializadas.

O terceiro ato, marcado pelo lançamento da série *Família Soprano* (1999), no canal a cabo HBO, marca outra profunda mudança no contexto de produção, na linguagem e nos procedimentos de visualização. O autor Jason Mittell, professor de cultura midiática e cultura filmica na Middlebury College, também percebe essa mudança na televisão norte-americana no fim dos anos 1990 e começo dos anos 2000. No livro *Complex TV* (2015), ele argumenta que

[...] nas duas últimas décadas, um novo modelo de *storytelling* emergiu como alternativa às formas episódicas e serializadas que caracterizou a maior parte da TV americana desde sua origem, um modelo que eu chamo de complexidade narrativa. Nós podemos ver tamanhas inovações narrativas em sucessos como *Seinfeld*, *Lost*, *Arquivo-X*, *How I met your Mother*, assim como sucessos de crítica mas sem grandes números de audiência, como *Arrested Development*, *Veronica Mars*, *Boomtown*, e *Firefly* (2015, p. 17).

Mittel aprofunda a discussão de Kallas e caracteriza a dramaturgia televisiva norte-americana até o começo dos anos 2000 com dois grandes modelos: o episódico e o serializado. No episódico, como *The Simpson*, a cada semana “[...] se rejeitava a continuidade entre cada episódio para sempre retornar a um estado de equilíbrio em que Bart estava na quarta série, Maggie era um eterna recém-nascida, uma família disfuncional congelada no tempo [...] as transformações voltavam para trás depois de cada episódio” (2015, p. 21). Boa parte das *sitcoms* norte-americanas seguiam esse modelo. Já o formato serializado se manifestava nas *soap opera*, “[...] com décadas de acúmulo narrativo e com o fim eternamente adiado [...] e geralmente eram melodramas que se passavam durante o dia” (p. 22)¹⁸. O professor norte-americano aponta que as séries e novelas norte-americanas possuíam uma dramaturgia simples, calcada em gêneros de fácil identificação, como o melodrama, e também não fugiam da linguagem clássica do cinema.

Mittel define um novo modelo de narrativa que surgiu com séries como *Sopranos* (1999), *The Wire* (2001) e *Mad Men* (2003):

O que é uma narrativa complexa? No seu modelo mais básico, a narrativa complexa redefine a forma episódica sobre a influência da narrativa serializada. É um equilíbrio entre as duas formas. Não é necessário que em todo capítulo haja um fechamento como na narrativa episódica (2015, p. 18).

Para exemplificar o novo modelo proposto, o professor norte-americano cita o seriado *Arquivo X* (1993), narrativa conduzida pelo *showrunner* Chris Carter. A série policial começou a ser exibida nos anos 1990 e terminou em 2002 e se transformou ao longo do tempo, se aproximando do modelo de narrativa complexa de Mittel. *Arquivo X* conta a história dos agentes do FBI Fox

¹⁸ Arlindo Machado, em *Televisão levada a sério* (2000), também faz essa distinção das narrativas televisivas, identifica os formatos serializados e episódios, mas também observa uma terceira modalidade, em que apenas o "espírito geral ou a temática se preservam, porém em cada unidade a história e os personagens mudam" (p. 84). São os casos dos programas *Comédia da vida privada* (1995-1997) ou *The Twilight zone* (1959-1964).

Mulder e Dana Scully em investigações de casos com fenômenos paranormais, tinha, no começo, uma estrutura episódica: cada episódio tinha uma estrutura que se fechava em si mesma, uma história com começo, meio e fim, que não dependia do episódio anterior, muito menos deixava ganchos para o episódio seguinte. Ao longo das temporadas e com a transposição da série também para o cinema, a trama da abdução da irmã de Mulder por extraterrestres e a participação do pai do detetive numa conspiração entre humanos e alienígenas para dominar a Terra passam a tomar conta da maioria dos episódios e os acontecimentos de cada episódio reverberam no episódio seguinte e na percepção do arco da série.

A direção e a montagem de *Arquivo X* também seguiam a linguagem cinematográfica. Aqui, temos uma diferença bastante grande em relação às *sitcoms* e *soap operas* da metade final do século XX. Filmada no Canadá, muitas vezes fora de estúdio, a série tinha como característica o uso câmera dentro do espaço diegético, porém, com os recursos da montagem, essa presença da câmera era apagada e o espectador mantinha a ilusão de que a instância narrativa era invisível.

A percepção do tempo dessa nova e complexa televisão também muda. Os capítulos das *soap operas* e os episódios das séries antes dos anos 2000 possuíam poucas conexões temporárias entre si, já que os mesmos eram vistos com intervalos de uma semana. Já os episódios das novas séries possuíam maior interconexão, pois “[...] quanto mais a série nos lembra que os eventos narrativos têm um impacto cumulativo, mais podemos esperar continuidade e consistência” (Mittel, 2015, p. 23). Essa nova maneira de construir os capítulos das narrativas influenciam profundamente o roteiro e a montagem. No modo simplificado, não era necessária a criação de “ganchos”¹⁹ entre cada episódio, porém, na narrativa complexa, é necessário manter a atenção do espectador em suspense para que ele volte a assistir a série na outra semana.

As mudanças tecnológicas também se transformaram nessa nova televisão, e uma das mais importantes foi o crescimento da venda de DVDs com a temporada completa da série televisiva. Os espectadores puderam assistir aos episódios sem o intervalo de uma semana e, assim, consumir os episódios em continuidade, como se fosse um longo filme dividido em capítulos (*binge watching*). Com isso, há uma grande mudança de percepção sobre as séries:

As narrativas complexas de hoje são projetadas para um espectador perspicaz, não só para prestar atenção uma única vez, mas também para observar a profundidade

¹⁹ Gancho: instrumento específico para prender a atenção e mantê-la suspensa por algum tempo. O roteirista corta a ação em um momento decisivo e só mostra o desfecho da ação no capítulo seguinte.

das referências, maravilhar-se com exibições da construção narrativa e continuidades e apreciar detalhes que exigem o uso livre do botão de pausa e rebobinar. Comédias complexas como *Arrested Development* estimulam o poder de rebobinar e congelar os DVDs para capturar piadas visuais de frações de segundo e pausar o ritmo frenético para se recuperar do riso (Mittel, 2015, p. 38).

O pesquisador Stevie Johnson argumenta que a forma complexa de narrar ofereceu aos espectadores um treinamento cognitivo, permitindo que eles consigam resolver maiores problemas e tenham uma capacidade de observação mais apurada (*apud* Mittel). Os DVDs de séries, como *Arrested Development*, estimulam a audiência a se debruçar sobre cada episódio e estudar cada piada e cada referência. Além disso, essa audiência acaba adquirindo maior consciência da narração e, assim, exige da construção narrativa maior sofisticação, maior apuro estético.

O autor de *Complex TV* mostra em exemplos de *Lost* (2004), *Breaking Bad* (2008), *How I Met Your Mother* (2005), entre outros, como os autores desses programas conseguiram construir um conjunto de características que unem as séries dentro de um modelo que se destaca em relação à tradição da televisão norte-americana até então. Esse modelo irá também migrar para as plataformas de VoD quando estas passam a se tornar mais relevantes no mercado.

Com a chegada dos serviços de *streaming*, nos anos 2000, e a consolidação da importância da Netflix, Prime Video, HBO, temos, em primeiro lugar, uma importante mudança de hábito. O consumo das séries e programas nas plataformas é ainda mais intenso, facilitado pelo fato de que não há a necessidade da mídia física para conseguir acesso a milhares de horas de séries audiovisuais. Patricia Phalen (2018), pesquisadora abordada por Kallas, destaca que com o *binge-viewing*, o hábito de assistir uma temporada inteira de uma só vez estimula a criação do que ela chama de narrativa cinematográfica longa. Ela 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 a temporada como um único filme” (Phalen *apud* Campos, 2019, p. 31).

Os serviços de *streaming* trazem, para dentro do catálogo, séries da TV aberta e da TV a cabo com as características da narrativa complexa, e essas até hoje fazem muito sucesso entre os assinantes. *Mad Men* (2007), e *Breaking Bad* (2008), séries produzidas para a TV a cabo, foram assistidas em maratonas nas plataformas de VoD. Quando empresas como a Netflix passaram a desenvolver conteúdos próprios, buscaram histórias de *showrunners* que já desenvolveram narrativas complexas, bem como os métodos de sala de roteiro utilizados para essa redação. Amy-

Sherman Palladino, aqui já destacada, era uma *showrunner* da TV aberta norte-americana que foi desenvolver projetos para o serviço de *streaming* Amazon Prime. Shonda Rhimes é outro exemplo de migração da TV aberta para a produção de séries para as plataformas²⁰.

Retomando o trabalho de Cristina Kallas, que fez entrevistas com autores das séries desse momento da televisão norte-americana, é possível ver como o desenvolvimento da construção das narrativas complexas citadas por Mittel, tanto para a TV aberta quanto para os serviços de *streaming*, foi construído com o método da Sala de Roteiro. A pesquisadora descreve as séries com características que coincidem com o que o próprio Mittel define como as de uma narrativa complexa. Segundo Kallas, certas séries do terceiro ato da televisão possuíam: “[...] um afrouxamento da causalidade, uma maior ênfase no realismo psicológico ou anedótico, violação da clareza clássica de espaço e tempo, comentários autorais explícitos e ambiguidade” (2014, p. 18).

As características apontadas pela pesquisadora são próprias não só das séries complexas, mas também do cinema moderno (Burch, 1969). Kallas destaca que as narrativas serializadas desse período tem qualidades próximas do “cinema de arte”, e isso é importante para o contexto da época, já que, como ela e os roteiristas afirmam, os filmes de Hollywood eram percebidos como um objeto artístico em detrimento das narrativas televisivas. Essa aproximação foi uma forma de qualificar as séries tanto para a crítica como para a forma como os espectadores iriam se relacionar com essas narrativas. *Mad Men* (2007), *Família Soprano* (1999), *Lost* (2004), *How I Met Your Mother* (2005) muitas vezes recorriam à linguagem moderna do cinema em vez do cinema clássico.

E, segundo a autora, para chegar nessa complexidade e nessa qualidade, o papel dos roteiristas durante esse período foi ressignificado e valorizado: “No drama exibido na TV americana o componente importante foi e é o roteirista” (Kallas, 2016, p. 213). A pesquisadora destaca que, nesse momento da TV norte-americana, quem tem o protagonismo é o *showrunner*, principalmente se compararmos com o roteirista dos filmes, já que, no cinema, o diretor acaba se tornando dominante no processo. Além disso, Kallas destaca que, para manter uma unidade numa narrativa cinematográfica longa, é necessária a elaboração da voz da série, voz essa que dará unidade conceitual para todos os episódios. E quem é o responsável pela voz, pelo tom, pela forma como a série é marcada é o *showrunner*. Com o sucesso dessas séries, o *showrunner*, inclusive, conquistou, em alguns casos, uma certa independência dos canais e das produtoras, sendo ele quem

²⁰ Informações colhidas no site *IMDB*. Disponíveis em: https://www.imdb.com/name/nm0792371/?ref=fn_al_nm_1 e https://www.imdb.com/name/nm0722274/?ref=fn_al_nm_1. Acesso em: 9 out. 2024.

tem a decisão final sobre os rumos narrativos das séries. Essa característica, como vamos ver ao longo da tese, ainda não acontece no Brasil.

Séries como *Mad Men* (2007), *Breaking Bad* (2008), ou *House of Cards* (2013), e outras do terceiro ato descrito por Kallas, tornaram-se emblemáticas e conquistaram público e respeito, tanto nos Estados Unidos quanto no restante do mundo. Os roteiristas brasileiros, em entrevistas para esta pesquisa, demonstram admiração pelas obras construídas por escritores norte-americanos como Matthew Weiner, David Simons, David Chase e Vince Gilligan, entre outros.

Portanto, ao examinar como se deu a consolidação do método dos Estados Unidos, podemos aferir que a Sala de Roteiro se transformou, ao longo dos três atos da televisão norte-americana, primeiro, apoiando a redação das *sitcoms*, para, depois, desenvolver séries dramáticas na década de 1980 e, por fim, as narrativas complexas descritas por Mittel. O método é marcado por uma hierarquia rígida e tem na figura do *showrunner* o seu principal líder, responsável pelas decisões importantes sobre a narrativa e também por decisões que extrapolam a sala, ao definir a voz da série, a marca que acompanha todos os episódios da temporada. O *showrunner* conseguiu autonomia na relação com os estúdios e com os canais devido ao sucesso do método. A *Writer's Room* também se modificou para atender às mudanças que a televisão norte-americana teve ao longo da história, no primeiro ato, atendendo à TV aberta, depois, à TV a cabo e, por fim, às plataformas de *streaming*. As práticas de visualização, portanto, se modificaram ao longo da história. Retomando o que estamos aferindo ao longo da pesquisa, o contexto econômico tem suma importância na construção do método. Conforme a televisão se expande para a TV a cabo e para as plataformas de *streaming*, a demanda por séries aumenta e as Salas de Roteiro precisam dar conta de cada vez mais páginas de conteúdo audiovisual.

Os canais de streaming, como Netflix e Prime, quando chegam no Brasil, querem emular o mesmo método exitoso norte-americano. Entretanto, quando as narrativas brasileiras passam a adaptar o método, conflitos com outras formas de escrita aparecem na construção dos procedimentos dramatúrgicos. É importante, primeiro, entender como o método de escrita de roteiros se deu no Brasil, com foco no principal produto da indústria audiovisual brasileira, a novela.

1.3 A consolidação da novela brasileira como um modo de produção

A novela brasileira é o conteúdo audiovisual mais assistido do país desde a década de 1960 (Hamburger, 2005) e, como discutido na introdução do capítulo, estabeleceu-se como um componente importante no debate sobre as pautas nacionais. No trabalho *O Brasil Antenado – Sociedade da novela*, a pesquisadora Esther Hamburger demonstra como a novela fez parte da formação do imaginário popular brasileiro e como ela se tornou parte da vida cotidiana dos telespectadores. A pesquisa de Hamburger aponta que o sucesso das novelas está conectado com o fato dela ter se tornado palco das transformações que o país vivia nas décadas de 1970, 1980 e 1990, bem como palco dos embates entre a visão desmedida de “país do futuro” da Ditadura Militar e os problemas reais da população. Hamburger faz um histórico da construção do modelo de folhetim na televisão e, nessa análise, propõe um confronto com outras visões acadêmicas preconceituosas, valorizando os autores das novelas. Segundo Hamburger,

[...] elementos da história e da cultura brasileira marcam o gênero desde os primórdios. Nos anos 70, a conjuntura do país tornou-se elemento de referência preponderante de dramas que apresentavam as tensões do país que se via como ‘do futuro’ e que finalmente chegara a sua vez. Novelas conhecidas confirmam o esforço de autores engajados em extrapolar os limites do que classificam como dramalhão. Sem deixar de lado sua vocação melodramática, o caráter de folhetim, ou seja, de texto, que vai sendo escrito e produzido enquanto está no ar, prepondera. Novelas passar a ser vitrines privilegiadas do que significava ser ‘moderno’, estar sintonizado com a moda e comportamentos contemporâneos (2005, p. 86).

Para estar sintonizado com as principais mudanças do cotidiano da sociedade, Hamburger enfatiza o papel do Departamento de Pesquisa da emissora. Fundado pelo panamenho Homero Sanchez, em 1971, o departamento ia além do que os números de audiência do Ibope traziam e realizava pesquisas qualitativas para tanto identificar demandas sociais como para aferir a recepção dos produtos dramatúrgicos. Chegaram em um público alvo com o perfil da mulher de classe C, mas também produziram novelas para diferentes perfis, com dramaturgias espalhadas em diferentes horários. Além de direcionar os temas de cada novela, era possível direcionar as peças publicitárias, que, dependendo do horário, poderiam se comunicar com jovens, com trabalhadores que chegavam tarde do trabalho ou com a mulher dona de casa.

Com esses dados Dias Gomes, Janete Clair, Gilberto Braga, Silvio de Abreu e Aguinaldo Silva foram autores que construíram um gênero e refletiram com a sociedade as principais mudanças que aconteceram no país. E a presença desses dados no momento da criação auxiliam a conclusão de que a novela tem essa dualidade entre uma obra artística e um produto dentro de um contexto de mercado, assim como vamos ver com as séries para as plataformas.

Quando observamos a história da construção da novela e a investigação de Hamburger, além da importância do Departamento de Pesquisa, é possível ver um importante componente estrangeiro na formação do gênero. Uma das responsáveis pela criação do departamento de novelas da TV Globo é a cubana Glória Magadan. Nas décadas de 1940 e 1950 Glória criou melodramas para a rádio e TV da ilha caribenha, porém, com a revolução cubana, Glória se exilou em Miami e passou a desenvolver novelas para emissoras latino-americanas. Em 1965, com a formação do departamento de novelas da Rede Globo, foi contratada para chefiar a criação dos melodramas na emissora carioca²¹. Suas novelas importavam tramas estrangeiras, como *O conde de Montecristo* (1967) e *Sheik de Agadir* (1961). Entretanto, Magadan e o departamento de novelas perceberam que havia uma demanda por histórias brasileiras, e autores como Janete Clair e Dias Gomes passaram a assumir a construção das narrativas. O desenvolvimento da novela brasileira se deu com a ressonância dos modelos estrangeiros, mas, segundo Hamburger, não houve uma cópia precária dos modelos e, sim, uma hibridização de gêneros, que se tornou muito eficiente e relevante para a sociedade brasileira.

Ao longo das décadas de 1970 e 1980, o método de escrita das novelas foi consolidado e as novelas, num modelo industrial, ocuparam diariamente três faixas de horário na Rede Globo, principal emissora de televisão do país. Hamburger destaca, no processo de criação das novelas, a predominância da marca dos autores principais. Glória Perez, Manoel Carlos, Silvio de Abreu, João Emanuel Carneiro tomavam para si a maior parte da redação dos capítulos, mesmo com a alta demanda por páginas de roteiro por dia. Também havia roteiristas com menos experiências no projeto, mas com uma participação bem menor do que o autor principal.

Na publicação *Autores: histórias da teledramaturgia* (2008), os responsáveis pelas bem-sucedidas novelas contam os métodos para a redação dos roteiros de suas obras. “Toda novela precisa de um responsável, que é o autor. Ele é que define a cara da novela (Arruda; Torres *et al.*,

²¹ Ver *Memória Globo*. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/ gloria-magadan/noticia/gloria-magadan.ghtml>. Acesso em: 9 out. 2024.

2008, p. 37). Esmiuçando o procedimento, a equipe de escrita de uma telenovela estrutura-se a partir do autor e do coautor (se houver), em seguida, há os colaboradores e, por último, os pesquisadores. Os roteiristas e os pesquisadores não necessariamente se reúnem presencialmente para discutir as ideias, para debater os rumos das narrativas. O processo é centrado totalmente nos autores e pode ter sutis variações em virtude do estilo adotado por cada autor da casa (Campos, 2019. “[...] a novela é uma história para ser contada em extensão, não em profundidade. Você não a visualiza inteira, a não ser depois que ela saiu do ar. Não há tempo de polimento” (Arruda; Torres *et al.*, 2008, p. 460). Glória Perez, autora de obras importantes e com grande audiência, como *O Clone* (2001), *América* (2005) e *Caminho das Índias* (2022), defende o método menos participativo para manter uma unidade nos muitos capítulos de uma novela:

É impossível dirigir a fantasia. Meus colaboradores são as minhas pesquisadoras e os profissionais envolvidos na realização da história, como os figurinistas, 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 (Arruda; Torres *et al.*, 2008, p. 462).

Outra característica interessante da redação da novela é que ela é escrita enquanto vai ao ar. Cada temporada da série é escrita antes de ser gravada. O número elevado de episódios numa novela – *Travessia*, por exemplo, teve 179 capítulos –, permite que o autor possa aferir a recepção dos primeiros capítulos e ir modificando a trama planejada. João Emanuel Carneiro, em entrevista para o programa *Conversa com Bial*²², diz que tem o hábito de ir até a banca de jornal e ouvir o que as pessoas falam sobre suas novelas para decidir caminhos para personagens e mudanças de tramas.

Hamburger aponta que o gênero melodrama é central como procedimento dramático das novelas. Segundo o teórico do cinema David Bordwell, em seu livro *Narration in the Fiction Film* (2015), o melodrama é um gênero que se baseia em uma estrutura narrativa emocionalmente intensa, centrada em torno de conflitos familiares, amorosos e/ou sociais. Ele destaca a ênfase nos sentimentos exacerbados dos personagens e a maneira como o melodrama utiliza recursos visuais, como expressões faciais, gestos e cenários, para transmitir essas emoções ao espectador de forma acentuada. Bordwell também discute a importância do melodrama como um meio de explorar

²² Ver *Globoplay*. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8948217/>. Acesso em: 9 out. 2024.

questões sociais e morais dentro de uma narrativa com grande impacto emocional. Encontramos essas características na novela brasileira.

Entretanto, no Brasil aconteceu uma hibridização do gênero. Segundo Hamburger, isso ocorreu “[...] com a ausência de pasteurização de repertórios com conteúdos externos (como os hollywoodianos) no universo de construção de sentidos, alguns ainda observam a crítica ao regime militar registrada pelos folhetins” (Godoi, 2005, p. 46). Havia, portanto, nas novelas nacionais, a tradução do melodrama utilizando elementos autenticamente locais. Hamburger aponta, por exemplo, o processo de modernização do país, que durante as décadas de 1960, 1970 e 1980, viu uma migração importante do campo para a cidade e um papel mais relevante da indústria em relação ao trabalho na agricultura. Isso proporcionou um intenso diálogo com o público que passava por essa transformação.

Hamburger também observa que o melodrama, com seu apelo emocional direto, facilitava a identificação dos espectadores com os personagens e situações, criando uma experiência coletiva e compartilhada. Do ponto de vista dramático, também é uma ferramenta importante para conectar as múltiplas tramas do folhetim. As novelas brasileiras são caracterizadas por ter múltiplos fios narrativos e, assim, os diversos núcleos de personagens são unidos também pelo gênero. Podemos aferir, portanto, que esse melodrama híbrido se torna um procedimento dos autores brasileiros da teledramaturgia.

A novela ajudou a TV Globo a conquistar hegemonia e, segundo o conceito de *Film Practice*, de Staiger, a alcançar estabilidade a partir da consolidação de convenções e de um procedimento de visualização. Há também um contexto político e econômico definidor desse sistema: a ditadura militar brasileira permitiu a entrada de investimento estrangeiro para a construção dos estúdios da emissora na década de 1960²³. Além disso, a compra de espaço nos intervalos comerciais para veiculação de propaganda também alavancou financeiramente a emissora, mantendo aportes para a produção de sua programação.

Mesmo com a chegada da TV a cabo e dos serviços de *streaming*, a novela da TV aberta continua sendo escrita da mesma forma, privilegiando a figura do autor na construção da dramaturgia. Entretanto, como vamos ver um pouco mais adiante, com a presença das séries norte-americanas no Brasil e com a criação da sua própria plataforma de *streaming*, o Globoplay, a

²³ Ver *Folha de S.Paulo*. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/tv_17.htm. Acesso em: 9 out. 2024.

emissora carioca também irá estudar os procedimentos da sala de roteiro e incorporar o método para a redação de séries.

Vamos ver como se deu a chegada da sala de roteiro no Brasil, como ela interferiu no modo de produção da emissora carioca e como ela se tornou o método da redação da série *Rota 66*.

1.4 Sala de roteiro no Brasil

Na dissertação de mestrado *Processo de criação dos roteiristas de séries de TV brasileiras* (2019), a autora Bartira Campos realiza uma pesquisa sobre a história da implementação da sala de roteiro como modo de produção de narrativas. A pesquisadora aponta, em consonância com Kallas, como a trajetória das salas de roteiro está conectada a uma necessidade das produtoras de construir uma narrativa de forma acelerada.

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 (Campos, 2019, p. 12).

Campos descreve a chegada da sala de roteiro no país e faz um histórico de seu desenvolvimento, relacionando-o com mudanças que a produção audiovisual brasileira vivenciou nas duas primeiras décadas dos anos 2000. A pesquisadora descreve que uma das primeiras experiências de Sala de Roteiro no Brasil foi com a série *Mano a Mano* (2005):

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 (2019, p. 65).

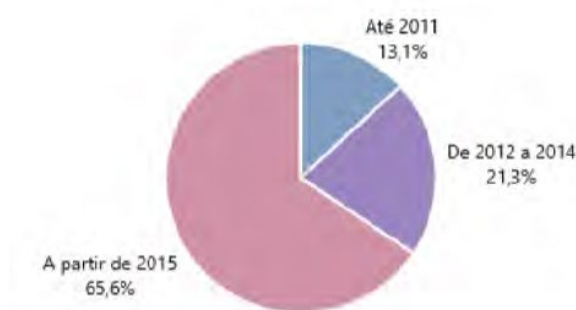
O projeto desse *workshop* não tinha interesses diretamente ligados a uma emissora ou a uma produtora. David Morales, ex-operador do mercado financeiro norte-americano, defendia que os negros no Brasil eram sub-representados, e queria desenvolver diversas *sitcoms* voltadas para esse público. Ele trouxe professores dos Estados Unidos para ensinar a escrever séries no país. Entre eles, produtores de séries de sucesso, como Debbie Allen, responsável por *Um Maluco no Pedacão* (1999), série protagonizada pelo *rapper* negro Will Smith. A experiência resultou em poucas séries produzidas, mas os 12 alunos do curso, como Ricardo Tiezzi, Cláudio Yosida, Fabio

Danesi e Rodrigo Castilho, entre outros, foram responsáveis pela formação das primeiras salas no país.

Após *Mano a Mano*, outras séries importantes que foram desenvolvidas já trazendo o modelo híbrido da sala de roteiro. *Mothern* (2006), produzida pela Mixer e exibida no GNT (a primeira série brasileira com a experiência da sala de roteiro), *Alice* (HBO, 2008), *Quase Anônimos* (Multishow, 2009), *9 mm: São Paulo* (FOX, 2008) e *O Negócio* (HBO, 2013) são séries importantes que marcaram o começo da experiência do modelo no Brasil.

Em 2013, uma importante mudança no contexto político reflete na produção de séries no país. A lei 12.845, também conhecida como lei da TV a Cabo, obrigou os canais fechados a exibir conteúdo nacional no horário nobre, e canais internacionais como Discovery, Fox (hoje STAR +), Universal, entre outros, passaram a produzir séries e filmes brasileiros para serem exibidos nos horários com maior audiência. A lei da TV paga é um marco fundamental. Segundo Campos, a partir da sua chegada, houve um impulso importante para a produção de série no país: “Se antes de 2011 o percentual de obras seriadas brasileiras na TV paga era de 13,1%, com a entrada da Lei da TV Paga, este percentual praticamente dobrou e, a partir de 2015, o percentual quintuplicou (Campos, 2019, p. 90).

Figura 1 – Percentual de obras seriadas brasileiras por ano de produção



Fonte: Ancine (2017). Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe_tv_paga_2017.pdf/view:

Outro importante incentivo do governo foi a criação das Linhas de Desenvolvimento de Projeto do Fundo Setorial Audiovisual (FSA), em 2014. O Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual (PRODAV) abria chamadas para receber projetos de Núcleos Criativos, Desenvolvimentos de Projetos e Laboratórios de Desenvolvimento. *Cangaço Novo* (2023), série que será debatida no terceiro capítulo, nasceu como um projeto para o edital de Desenvolvimento

de Projetos do PRODAV. Em entrevista para o jornal *El País*, o professor do Curso de Audiovisual da ECA/USP e ex-presidente da EMBRAFILME, Carlos Augusto Calil, argumenta que a Lei da TV a Cabo e o FSA foram políticas das mais importantes para o desenvolvimento do cinema e da TV no Brasil:

São a coisa mais inteligente que se fez desde a criação da Ancine. Primeiro, o FSA deu a base de apoio. Depois, veio a lei do cabo, que veio tarde, mas veio e é essencial. Infelizmente, não foi levada até o fim, porque não há convicção por parte dos governantes no sentido de sustentar a política. Diante do crescimento do *Video on Demand* (VoD) e do *streaming*, tudo vai mudar (2017)²⁴.

A frase de Calil foi profética. Outra mudança significativa para a implementação das salas de roteiro no país foi a chegada de serviços de *streaming*, como Netflix, Prime e Disney. O contexto econômico e os procedimentos de visualização, como ocorreu nos Estados Unidos, se transformaram radicalmente. Assim, ao invés dos canais de TV a cabo impulsionarem a confecção das séries, os serviços de *streaming* se projetaram como principais financiadores dos projetos audiovisuais, a partir da segunda metade da década de 2010, e ainda mais com as restrições ao Fundo Setorial Audiovisual impostas pelo governo de Jair Bolsonaro.

Todas essas mudanças também chegaram na hegemônica TV Globo. Como reação às transformações das formas de exibição de filmes e séries que ocorriam no Brasil e no mundo, a emissora carioca tem duas ações importantes. Em primeiro lugar, com o intuito de produzir narrativas complexas como aquelas que passaram a chegar no país com mais facilidade²⁵, em 2017, a emissora inaugurou a Casa dos Roteiristas. O intuito era construir um produto diferente do carro chefe da emissora, a novela, e, para isso, ao invés de reunir os autores para redigir os roteiros, chamaram escritores e cineastas para desenvolver projetos na emissora. Um deles é o escritor Marçal Aquino, que observa que, dentro da casa, havia uma missão:

[...] implantar a linguagem de série dentro da TV Globo [...]. Porque, se você pensar na televisão, predomina aquela dramaturgia de telenovela, ainda

²⁴ Ver *El País*. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/01/cultura/1485969275_045195.html#. Acesso em: 9 out. 2024.

²⁵ As séries norte-americanas geralmente chegavam pelos próprios canais da TV aberta até meados dos anos 2000. E chegavam com uma diferença grande de tempo, somente meses depois da exibição nos Estados Unidos. Com os serviços de *torrent*, os brasileiros passaram a ter acesso a essas séries via Internet no mesmo dia em que a série era exibida fora, com apenas algumas horas de diferença e sem a necessidade da TV Globo ou outras emissoras como mediadoras.

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 das pessoas quer outra linguagem (Aquino *apud* Campos, 2019, p. 104).

É importante observar que, também para Marçal, a linguagem da televisão era diferente da linguagem do cinema, assim como fala Kallas sobre as séries do terceiro ato norte-americano, e para construir a linguagem da série, quiseram recorrer a cineastas para apresentar um novo produto.

Os projetos da Casa dos Roteiristas foram desenvolvidos de forma mais coletiva do que as novelas. Destaques para as séries *Sob Pressão* (2017), de Lucas Paraizo, e *Carcereiros* (2017), de Fernando Bonassi, Marçal Aquino e Dennison Ramalho. Ambas contêm características que dialogam com a hipótese da tese: são séries escritas em ambiente colaborativo, buscando emular procedimentos da *Writer's Room*, mas com grande influência do contexto de produção brasileiro. Não há, em nenhuma das duas salas, a figura de um roteirista-produtor, um *showrunner* para produzir e determinar a voz da série. No drama médico *Sob Pressão*, temos a figura de Guel Arraes como diretor geral da série e, em *Carcereiros*, José Eduardo Belmonte. E mesmo com a tentativa de emular séries como *House* (2004), *E.R.* (1994), *Grey's Anatomy* (2015), no caso de *Sob Pressão*, ainda temos o uso do melodrama como ferramenta importante, inclusive nos dramas familiares, na encenação dos atores, no uso das trilhas, entre outros recursos²⁶. *Sob Pressão* teve boa repercussão, sucesso de audiência e prêmios internacionais, mas é um produto híbrido, com características das séries norte-americanas e das novelas brasileiras, e isso, inclusive, é observado pela crítica. No blog de Vinicius Nader para o *Correio Braziliense*, o título da matéria anuncia: “Sob Pressão virou um novelão (e isso não é ruim)”²⁷.

O segundo movimento importante é o lançamento da plataforma de *streaming* Globoplay em 2015, justamente para competir com Youtube e Netflix. O Globoplay tem um modelo de negócios diferente de outras plataformas, mas deve-se destacar que é a plataforma com mais assinantes no Brasil, 30 000 000 usuários (Neto, 2024). Além de veicular no *streaming* boa parte do que exibe na TV Aberta, o Globoplay investe em produtos originais para o formato digital. E tem a inteligência de potencializar um produto combinando a audiência digital com a hegemônica audiência da TV aberta (Neto, 2024). Como outros produtos originais Globoplay, *Rota 66* foi

²⁶ *Sob Pressão* conta a história de uma equipe médica que trabalha numa unidade de saúde pública na periferia do Rio de Janeiro. Os personagens principais, Evandro e Carolina, têm um relacionamento amoroso durante a série e se casam. Na quarta temporada, um filho de Evandro fora do casamento abala a relação do casal.

²⁷ Ver *Correio Braziliense*. Disponível em: <https://blogs.correiobraziliense.com.br/proximocapitulo/critica-sob-pressao-virou-um-novelao-e-isso-nao-e-ruim/>. Acesso em: 9 out. 2024.

produzido por uma produtora independente, que formou uma Sala de Roteiro para a redação da série. Mas, como vamos ver, nem sendo produzida fora dos estúdios da Rede Globo ela deixa de ter características das novelas, o que mostra a presença do *player* dentro da sala, entre os roteiristas.

Importante também é registrar o lançamento de *3%*, a primeira série original brasileira da plataforma Netflix, em 2016. Segundo Campos, a distopia pós-apocalíptica de Pedro Aguilera foi produzida numa Sala de Roteiro bancada pela Boutique Filmes. Teve bastante sucesso, foi assistida aqui e fora do país e conseguiu o mérito de alcançar quatro temporadas. Segundo publicação de Roberto Moreira na plataforma Medium, Pedro é um dos poucos exemplos de *showrunner* nas produções brasileiras, extrapola o trabalho de chefe de sala, acumula funções de produtor e imprime uma voz nas séries que desenvolve. Mas, como destaca Moreira, é um dos poucos exemplos.

O que podemos assinalar, ao fim dessa análise histórica, é que o modelo da *Writer's Room* é distinto das experiências de escrita de dramaturgia audiovisual do Brasil. A figura do *showrunner* extrapola a função da escrita e ele também atua em outras funções da produção audiovisual. Isso não acontecia no Brasil, pois a maneira como o roteirista atua na indústria televisiva norte-americana é diferente de como o escritor de novelas e filmes atuava no país:

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 somente o escritor. Em uma Sala de Roteiristas nos Estados Unidos não é possível generalizar este escritor, já que há escritores e escritores em diferentes escalas, funções agregadas e responsabilidades (Campos, 2019, p. 42).

Assim, quando o modelo de sala de roteiro chega ao país, ele irá conviver com outros processos de escrita aqui presentes, notadamente a novela como principal produto audiovisual. Entretanto, enquanto na novela o protagonismo do autor é muito presente, o processo norte-americano tem um propósito de dividir tarefas, num processo mais colaborativo, com mais sujeitos participando dos processos de decisão.

Ao tornar o processo mais colaborativo, a Sala de Roteiro adensa a complexidade da rede sob diversos aspectos. Salles, ao analisar diversos processos de criação em grupo, evidencia que os diversos projetos pessoais afetam o projeto comum, “[...] que não é estático e está constantemente sendo avaliado e repensado” (Salles, 2017, p. 50). A autora aponta que a caracterização do projeto é feita em meio a diálogos e negociações dos membros da equipe, ou seja, as interações dos membros da equipe. As redes dos processos ganham mais complexidade quando se pensa em cada

um dos membros do grupo imersos e sobredeterminados por sua cultura. Roteiristas e produtores de uma sala de roteiro interagem com seu entorno, alimentando-se e trocando informações e, ao mesmo tempo, com o projeto da série ou da novela em curso, um sistema aberto, que age como detonador de uma multiplicidade de interconexões com a cultura. Os campos de possibilidades se ampliam e começa a surgir a necessidade de se fazer escolhas, a partir do modo de trabalho e dos critérios da equipe. Ao olhar o método da Sala de Roteiro, essas ponderações vêm à tona para auxiliar na compreensão do desenvolvimento de um processo que é em equipe.

Com esse contexto formulado, temos, então, condições para fazer a descrição da Sala de Roteiro de *Rota 66* e analisar seus desdobramentos.

1.5 A sala de *Rota 66*

A Veraneio cinza nunca esteve tão perto. A 200, 300 metros, 15 segundos. Os faróis piscam sem parar. O farolete portátil de 5 mil watts lança luzes no retrovisor de todos os carros à frente. Os motoristas, assustados, abrem caminho com dificuldade por causa do trânsito movimentado nesta madrugada de quarta-feira, no Jardim América. A Veraneio, com manobras bruscas, vai chegando perto, cada vez mais perto dos três homens do Fusca azul (Barcellos, 2003, p. 15).

As primeiras linhas do premiado livro de Caco Barcellos que reúne as reportagens sobre o *modus operandi* da tropa de elite da Polícia Militar de São Paulo emulam uma cena de perseguição policial. Veraneio é o tipo de carro utilizado pela ROTA – Rondas Ostensivas Tobias Aguiar –, para fazer as patrulhas policiais nas décadas de 1970 a 1990, e o fusca azul é o carro dos jovens assassinados, que motivaram as primeiras investigações do jornalista. Quando assistimos às primeiras cenas do episódio piloto da série do Globoplay, ouvimos os sons de sirenes da polícia e vemos imagens desfocadas do farol da veraneio policial. Porém, antes de começar a perseguição, o episódio corta para uma cena de tribunal, onde vemos em primeiro plano o personagem Caco Barcellos. A câmera se aproxima do rosto do protagonista, procedimento narrativo bastante utilizado no melodrama, enquanto o áudio em *off* declara que Caco estava sendo julgado pelo livro que escrevera sobre os assassinatos da polícia militar. Enquanto, no livro, os casos policiais estão no foco de quem está lendo, os primeiros minutos da série audiovisual colocam no centro da tela o personagem de Caco Barcellos.

Essa diferença de foco narrativo é uma importante baliza para entender como o livro jornalístico se transformou em uma série televisiva. O jornalista Caco é o narrador no livro,

descrevendo os policiais e o mundo das pessoas e das famílias destroçadas com as mortes, enquanto, na série, Caco se torna personagem, com buscas e falhas típicas de um protagonista de história. A decisão para essa mudança acontecer, na adaptação do livro para a série, se deu na sala de roteiro, onde os roteiros dos episódios foram escritos. É um dos primeiros procedimentos da Sala que podemos observar, ao ouvir os depoimentos dos roteiristas e analisar as primeiras cenas de *Rota 66*.

A adaptação do livro de Caco Barcellos para um projeto audiovisual é um projeto antigo que sempre se mostrou desafiador. Phillipe Barcinski, diretor e roteirista da série, declarou, em seu perfil no Instagram: “Havia um senso comum de seu potencial, mas também da dificuldade de sua adaptação”²⁸. O livro de Caco é um grande banco de dados registrando o *modus operandi* da Polícia Militar paulista, com muitos casos que potencialmente poderiam render histórias audiovisuais, mas que extrapolavam o tempo de oito capítulos pensados para a narrativa audiovisual. Além disso, a forma como o livro é dividido não facilitava a transposição para uma série. Dividido em três partes, o livro, primeiro, se debruça sobre o caso do fusca azul, para depois fazer uma descrição do perfil dos policiais e, na terceira parte, um aprofundamento sobre as vítimas do batalhão. O caso do fusca azul, na verdade, é uma exceção na história da ROTA, já que as vítimas são de classe média alta, logo, era necessário dosar o quanto esse episódio iria tomar de páginas na tradução intersemiótica da sala.

Tiago Mello, produtor da Boutique Filmes, comprou os direitos do livro para realizar a adaptação. Portanto, quem detonou o processo, entre os agentes do processo criativo, foi a produtora. Num primeiro momento, Tiago trouxe o roteirista Teodoro Poppovic e a pesquisadora Fernanda Prestes para preparar o material para a venda para um canal ou serviço de *streaming*. O projeto confeccionado por Poppovic foi vendido para o Globoplay como uma série de jornalismo investigativo, se aproximando do gênero policial e mantendo a Boutique Filmes como produtora do projeto. No acordo, combinou-se que os roteiros do projeto iriam ser supervisionados pelo Globoplay antes de começar a gravação.

A Boutique, então, montou a sala de roteiro com Teodoro Poppovic como chefe e iniciou o trabalho com os roteiristas Guilherme Freitas, Ana Júlia e a pesquisadora Fernanda Prestes. Segundo Guilherme Freitas, a sala já começou com um material de pesquisa extenso, com materiais

²⁸ Pbarcinski. Sobre Roteiro. *Instagram*, 14 out. 2022. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cjsj_I7u-qW/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==. Acesso em: 9 out. 2024.

para ler além do livro e muitas entrevistas feitas com diversos personagens envolvidos na história. O desafio maior era escolher quais dos 4200 casos seriam retratados numa série de oito episódios para a televisão. Além disso, buscar quem seriam os personagens da série e, principalmente, quem seria o protagonista da adaptação, visto que, no livro, o jornalista Caco Barcellos é o narrador e não o condutor da ação dos inúmeros casos descritos.

Nessa primeira fase da sala de *Rota 66*, Guilherme Freitas relata que, apesar do caso *Rota 66*, o caso que dá nome ao livro, ocupar a maior parte da obra, ele não revelava o *modus operandi* da Polícia Militar. O batalhão Tobias Aguiar tinha agentes que matavam jovens negros de periferia, ocultavam o crime e se passavam como heróis na imprensa, que relatava que os jovens mortos eram traficantes ou ladrões. Segundo entrevista realizada com o roteirista Guilherme Freitas, os integrantes da sala buscavam referências em séries norte-americanas policiais com tom mais áspero, como a série *The Wire* (2002), de David Simons, que opera as informações de forma mais visual que as novelas brasileiras.

The Wire (2002) foi criada por David Simons em uma sala de roteiro. A série sobre o trabalho de um detetive de homicídios em Baltimore, que leva criminosos à justiça por meio de grampo telefônico, é importante pois foi referência para a construção de *Rota 66*. Além de conter o equilíbrio entre a narrativa procedural e serializada, é marcante, em *The Wire*, a falta de um fechamento em cada episódio. O espectador tem a impressão de que está assistindo a um longo filme dividido em capítulos. São marcantes também as soluções visuais e a ambiguidade de diversas passagens, emulando o cinema moderno europeu das décadas de 1950 e 1960 (Burch, 1969). Em uma cena emblemática do primeiro episódio, os policiais McNulty e Bunk rastreiam a cena de um assassinato e, durante os quatro minutos de cena, apenas dizem a palavra “fuck”²⁹. A descobertas das informações sobre um assassinato se dá com o jogo de decupagem, mostrando o olhar dos investigadores sobre o local do crime, lembrando a forma como Robert Bresson filmava os assaltos do batedor de carteiras no filme *Pickpocket* (1959)³⁰. *The Wire*, portanto, seria uma importante referência para a voz da série, de como *Rota 66* seria reconhecida pelo público.

Outro procedimento importante da Sala de Roteiro foi a realização de uma pesquisa sobre a vida pessoal de Caco Barcellos para que ele se tornasse o protagonista da série, deixando o papel

²⁹ The Wire Universe. Bunk and McNulty - F*ck MF scene (The Wire). YouTube, 8 fev. 2024. Disponível em: <https://youtu.be/PNVEOgXsBgs?si=yyCmTINrf2FYoDfj>. Acesso em: 9 out. 2024.

³⁰ Trailler do filme *Pickpocket*. Ver Lachambreverte. YouTube, 20 maio 2009. Disponível em: <https://youtu.be/CCZhSPwIZEg?si=eIA2snw0gggu6JjBI>. Acesso em: 9 out. 2024.

de narrador que tinha no livro. A vida pessoal do personagem Caco deveria andar *pari passu* com o desenvolvimento de sua investigação, e as dificuldades da apuração dos crimes deveriam se refletir nos relacionamentos amorosos do jornalista. Entretanto, segundo Guilherme, nessa fase do desenvolvimento dos roteiros, a vida pessoal de Caco não tomaria tanto tempo de tela, a investigação teria mais foco no desenvolvimento da trama.

Com esses nortes traçados, as tramas foram escritas e os roteiristas passaram a criar escaletas para apresentar para o Globoplay. Escaleta é uma etapa anterior ao roteiro, uma descrição das cenas sem o uso dos diálogos. “A escaleta, em geral, vem após a escrita do argumento. Se no argumento a história toma forma, na escaleta o roteiro toma forma. [...] na escaleta se pensa na estrutura, na construção de sequência e cenas” (Souza, 2017³¹). A escaleta ajuda muito quem está lendo a visualizar a narrativa e também a dimensionar o tempo que cada episódio irá ter.

Dentro do Globoplay, a escritora Maria Camargo recebeu a incumbência de avaliar os trabalhos produzidos pela sala liderada por Teodoro para a futura exibição. Maria é roteirista de outros projetos da Globo e, inclusive, participou da experiência da Casa de Roteiristas da emissora. Lá, desenvolveu a adaptação do livro *Dois Irmãos* (2017), de Milton Hatoum, e a minissérie *Assédio* (2018). Os dois projetos de Maria foram escritos no laboratório da Globo, que buscava compreender a linguagem das séries norte-americanas. Porém, como outras narrativas desenvolvidas na casa, as duas minisséries são produtos híbridos, e possuem as convenções das novelas da emissora carioca. Maria assina os projetos como autora em *Assédio* (2018) e como única roteirista em *Dois Irmãos* (2017). Como se dá em outras novelas da Globo, ela tinha a liderança do processo e redigia a maior parte dos roteiros, com pouca participação de colaboradores.

As primeiras versões das escaletas de *Rota 66* não foram bem recebidas pela equipe do Globoplay, que apontaram que as narrativas não estavam dando conta da difícil adaptação do livro de Caco Barcellos, um banco de dados sobre os crimes praticados pela polícia que atravessa duas décadas. As tramas dos múltiplos personagens não estavam amarradas. E o tom da série ainda não estava próximo ao tom investigativo policial que havia sido vendido no projeto, segundo

³¹ Ver Tertúlia Narrativa. Disponível em: <https://www.tertulianarrativa.com/post/2017/07/26/escaleta-estruturando-a-hist%C3%B3ria-em-um-roteiro#:~:text=A%20escaleta%2C%20em%20geral%2C%20vem,constru%C3%A7%C3%A3o%20de%20sequ%C3%A2ncia%20e%20cenas>. Acesso em: 9 out. 2024.

depoimento de Freitas. A forma do Globoplay se comunicar com a Sala de Roteiro é com um documento chamado *notes* (Sandler, 2007)³².

Através dos *notes*, todos os agentes criativos envolvidos na sala podem fazer comentários, indicando correções no rumo da narrativa, segundo suas buscas e interesses. São pelos *notes* que as plataformas interferem na criação das narrativas, se tornando agentes do roteiro. Os *notes* indicam cortes de trechos e sugerem acréscimos e novos conteúdos. Dentro da indústria audiovisual, é uma ferramenta de comunicação utilizada por todos os envolvidos no processo.

Os *notes* do Globoplay pediam grandes mudanças nos rumos que o projeto estava tomando, de acordo com os interesses da plataforma digital. Como não havia consenso entre o que Maria Camargo e os roteiristas da sala pensavam sobre o projeto, criou-se um impasse e o trabalho de desenvolvimento foi interrompido por um mês.

Em artigo denominado “A Hipertelevisão no Cenário Midiático brasileiro: Uma Análise das Estratégias Adotadas Pela Plataforma de Streaming Globoplay” o pesquisador visitante da Universidade do Algarve Valdenir dos Santos Neto faz uma análise sobre como o grupo Globo planejou sua atuação nas plataformas digitais. Segundo o investigador, para competir com as gigantes estrangeiras, o grupo procurou realizar uma unificação da emissora aberta com a plataforma digital:

O objetivo desta unificação consiste em promover uma ligação mais próxima com os utilizadores do Grupo Globo, integrando conteúdos, produtos televisivos e plataformas, de modo a facilitar uma sinergia entre os seus atores sociais e atividades em todos os canais da organização (Neto, 2024, p. 14).

Como exemplo dessa estratégia, Neto cita o caso da novela *Todas as Flores* (2022), de João Emanuel Carneiro, lançada no mesmo ano de *Rota 66*. Segundo o pesquisador, a novela tinha o objetivo de levar o espectador da TV aberta para a plataforma digital. E teve como procedimento a exibição do primeiro capítulo na Globo, para depois ter todos os episódios disponibilizados no Globoplay. Neto comenta que foi a primeira novela pensada para ser consumida dessa forma. Um produto desenvolvido como um melodrama da novela das 8, com um dos autores do formato de maior sucesso, mas levada para uma plataforma de *streaming*: “É importante ter em consideração

³² SANDLER, Ellen. *The TV Writer's Workbook: A Creative Approach to Television Scripts*. Nova York, Delta: 2007.

que a telenovela *Todas as Flores* foi concebida e escrita considerando, exclusivamente, a estética da linguagem audiovisual e o enquadramento das dinâmicas das redes sociais” (Neto, 2024, p. 14).

O pesquisador descreve que a novela foi lançada com episódios semanais e com uma pausa de temporada entre a primavera e outono. Estratégia semelhante à de séries como *Game of Thrones* (2011) e *Sucession* (2017), da HBO. O intuito de criar esse intervalo era promover a maior quantidade de reverberação nas redes sociais e, dessa forma, ampliar a importância da marca no mundo digital, assim como as séries da HBO também fazem.

E a grande ferramenta para realizar essa integração foi o uso dos recursos da telenovela. O primeiro capítulo de *Todas as Flores* tem vários elementos da convenção do gênero, dramas familiares, traições, conflitos de diferentes classes sociais, e contados num ritmo acelerado para um primeiro capítulo, lançando várias situações de conflito para estimular o espectador a assistir o restante dos capítulos na plataforma digital.

O exemplo de *Todas as Flores* é importante para entender as decisões do Globoplay em *Rota 66*. Apesar dos *notes* da fase inicial da série indicarem que os roteiros estavam com problemas por não transparecer o tom jornalístico e policial vendido no projeto, quando Maria Camargo assume a chefia da sala, o que será utilizado como ferramenta para a solução dos episódios é o uso do melodrama. E isso se alinha com as estratégias que o grupo Globo estava aplicando para o serviço de *streaming*.

Maria Camargo, responsável pelos *notes* e alinhada com a tradição narrativa da emissora carioca, convenceu os executivos do Globoplay a assumir a sala de roteiro como chefe de sala. E a produtora Boutique Filmes aceitou a determinação da plataforma digital.

O processo idealizado e almejado pela Boutique e pelo roteirista Teodoro Poppovic foi interrompido. Novos caminhos foram determinados pelo Globoplay para a construção de *Rota 66*. Salles comenta como o processo de criação, seja em ambientes sem a pressão exercida pelos canais ou em ambientes de produção independente, não é um trajeto sem obstáculos e bifurcações. “Essas afirmações põem em questão, como se pode perceber, a visão do processo criador como um caminho da imperfeição para a perfeição, que estaria associada à necessidade plenamente satisfeita” (Salles, 1998, p. 31).

Quando Maria assumiu a nova tarefa, a gravação da série já estava marcada e os roteiristas tinham quatro meses para terminar a adaptação do livro para uma história audiovisual. Pouco tempo diante dos problemas já descritos de adaptação da obra de Caco Barcellos. E, além disso, dentro

da equipe se confrontavam roteiristas com a experiência do método da sala com a nova chefe da sala, que tinha como vivência a criação dos produtos para a Rede Globo.

Para além do embate entre métodos tradicionais e novos métodos, há também um confronto entre diferentes experiências com os diferentes modos de trabalho. Maria, mais próxima dos melodramas da emissora carioca, traz sua experiência para a sala, que antes era chefiada por Teo Poppovic.

Maria Camargo, ao falar sobre a construção da narrativa serializada no Laboratório Sesc de Novas Histórias, em 2022, conta que a sala de roteiro como método ajudou a selecionar o que seria contado. Ela voltou algumas etapas na adaptação, voltou às etapas anteriores da escaleta e procurou fazer fusões dos casos levantados do livro, no que ela chamou de “Quadro de *Mash-ups*” de casos. Além disso, dividiu os roteiristas entre as tramas dos personagens e não por episódio da série. Os roteiristas, primeiro, escreviam histórias fechadas de cada personagem escolhido para, depois, relacioná-los dentro dos episódios. Entretanto, como todas as histórias não cabiam nos episódios, os roteiristas voltaram a assumir, cada um, dois ou três episódios, para decidir o que ficava e o que não ficava no roteiro.

Vale observar que Maria não aplica a hierarquia do processo de criação de novelas, em que a autora é responsável pela maioria da redação dos capítulos. Ela mantém um ambiente mais colaborativo e estimula que os roteiristas envolvidos fiquem responsáveis por finalizar os roteiros, sob a sua supervisão.

Guilherme Freitas relata que, com a entrada de Maria, a grande mudança em *Rota 66* foi o tom. Ao invés do tom investigativo policial, que eles buscavam trazer das séries norte-americanas que admiravam, um tom mais melodramático foi inserido nos episódios. Segundo Freitas:

Acho que o tom que a gente queria no começo era algo mais ‘cru’. Tomando muito cuidado para não exagerar na sentimentalidade, tentando deixar a ‘realidade’ (a contada pelo Caco) falasse por si só. Achávamos que isso já tinha força suficiente para pegar o público ‘by the balls’³³. Mas o grande desafio, e acho que isso tem a ver depois com mudança de tom, era costurar 10 anos na vida do Caco, no trabalho dele, na história dos outros personagens, em oito episódios. Acho que, agora falando do tom adotado pela Maria, mais global, mais próximo de uma encenação de novela e da tradição da TV aberta, cabe mais nessa concentração tão grande de tempo em oito episódios. Talvez, se a gente tivesse continuado num esquema mais David Simon e *The Wire* (que também fala de muitos personagens, muitas tramas paralelas etc.), mas num registro que não tem a ver com nossa tradição de TV

³³ Expressão norte-americana que significa que a atenção do público foi capturada com intensidade pela trama da série.

aberta, as coisas não teriam tempo pra atingir o espectador. As coisas no *The Wire* acontecem lentamente porque elas podem acontecer (Freitas, 2024, n.p.).

Há uma série de nuances no depoimento de Guilherme. A análise que o roteirista faz destaca o processo dialético de uma sala de roteiro, com os embates de pontos de vistas interagindo para encontrar respostas para o desafio de transformar o livro jornalístico de Caco Barcellos em uma trama audiovisual. Num primeiro momento, a sala chefiada por Poppovic buscava o tom mais cru, e retratava os casos policiais de uma forma menos sentimental, mais próxima do livro, de tom jornalístico. Entretanto, a dificuldade encontrada pela sala foi como amarrar toda a gama de casos em apenas oito capítulos de cerca de uma hora. Ao contrário de *The Wire*, que contou com cinco temporadas de 12 episódios de uma hora para esmiuçar as tramas. A mudança de tom para algo mais melodramático e para uma encenação mais próxima da TV aberta foi uma ferramenta da dramaturga Maria Camargo para solucionar a costura de personagens. A novela brasileira é caracterizada pela multiplicidade de personagens e de tramas paralelas, logo, a experiência anterior de Maria na emissora carioca foi fundamental para a trama chegar no resultado visto na tela.

Um dos exemplos dessa forma encontrada pela sala para adaptar o livro de Caco está na apresentação da trama dos personagens Divino, Anabela e o filho Reloginho. O livro de Caco apresenta essa história no capítulo 18, da seguinte forma:

Há duas horas ele resiste à artilharia de mais de cinquenta policiais. Abrigado em uma casa simples de alvenaria, sem pintura, afastada 10 metros da calçada, tem um revólver e não sabe quanta munição. Enfrenta delegados, investigadores, soldados, sargentos, armados de revólver, bomba, fuzil e metralhadora. Enquanto os policiais não param de atirar, ele quase não revida. Demora dez, quinze minutos para dar um tiro lá de dentro. Na primeira hora de combate, revelou uma incrível pontaria. Nas seis vezes em que acionou o gatilho acertou metade dos tiros: feriu o soldado Celso Vendramini e o investigador Roberto Sanches e matou o tenente Rage Paulo Neto da polícia militar (Barcellos, 2023, p. 259).

O tiroteio retratado pelo jornalista sugere imagens de filmes e narrativas de ação policial, com mortos e feridos resultado do confronto entre o operário Oséas e os cinquenta policiais. O operário, que na adaptação se transforma no personagem Divino³⁴, não está sozinho no tiroteio. Ele está junto da mulher grávida, Amália, e do filho, Edmilson, cujo apelido é Reloginho. No livro

³⁴ Divino é uma fusão, um *mash-up* do operário Oséas e do comerciante Daniel Bispo, também morto pela PM.

de Caco, o tiroteio termina em tragédia, com Oséas morto e Amália e Edmilson lamentando a morte do marido e do pai.

Na sala de roteiro de *Rota 66*, um procedimento de estranhamento (Chklovsky) é escolhido para tratar esse caso. Em primeiro lugar, com a mudança para o tom melodramático, o tiroteio não é retratado na série. Nesse caso, vamos assistir, no primeiro capítulo, o relacionamento familiar entre Divino, Anabela (Amália se transforma em Anabela na série) e Reloginho. O pai vai desaparecer no fim do primeiro episódio e ao longo da série iremos ver Reloginho lamentando a ausência do pai e Anabela se transformar numa ativista que luta pelo reconhecimento das vítimas do batalhão Tobias Aguiar. Ao invés da ação policial emulada no livro, ficamos em tela com o drama das famílias.

A figura materna será destacada na adaptação proposta pela sala. Vemos outro exemplo no episódio 4: Tente *outra vez*. Caco visita a mãe de uma das vítimas da Rota, um dos jovens mortos no caso do Fusca Azul. O personagem de Caco busca investigar detalhes do crime cometido pela PM. Depois do diálogo, Caco deixa a casa e, ao invés de acompanhar o jornalista investigador, a sala comandada por Maria decide mostrar na tela a figura da mãe. Ela entra sozinha no quarto do filho e senta na cama. Ao olhar os quadros e objetos do filho, em silêncio começa a chorar. Em seguida, temos a subida da trilha sonora e uma montagem de imagens com a personagem sozinha lendo os poemas³⁵ do filho que morreu. O roteiro, trilha sonora e a montagem de imagens mudam a percepção que temos sobre a reconstituição de uma situação descrita no livro de Caco Barcellos de forma jornalística.

Em outro momento da série, no capítulo 6, *Nada mais foi dito*, o ex-policial Homero Gama investiga a morte do filho, um rapaz negro que, mesmo filho de policial, também é assassinado por agentes da Rota. Homero sai do arquivo público e, sozinho, para no meio de um pátio para ler um inquérito. Ao descobrir uma pista sobre a morte do filho, a trilha sonora sobe e ficamos com um plano fechado do rosto do policial. Procedimentos típicos de novelas brasileiras. Importante lembrar que Philippe Barcinsky, diretor geral de *Rota 66*, já dirigiu novelas para a emissora carioca, como *Amor de mãe* (2019). A encenação de novela, destacada por Guilherme, fica bem evidente neste exemplo.

³⁵Poema que inclusive é de fato escrito por um dos jovens mortos no caso do Fusca Azul: “Sinto saudade do tempo que não existiu para nós. Saudades dos teus olhos que não me viram passar. Saudades do carinho que não veio de você. Do encontro que tivemos e não nos encontramos. Sinto saudades até das saudades que não sentimos. Da vida que não vivemos. Quero ser primavera e depois morrer. Só o silêncio é sincero” (Barcellos, 2023, p. 60).

No *Rota 66*, pensando *a posteriori*, coube melhor esse tom da Maria, porque o drama também foi concentrado. O que fez que as cenas fossem mais ‘lá pra cima’ na encenação e (melo)drama. No fim, o objetivo que todos tínhamos (acho), era que a mensagem do livro do Caco chegasse a um público bem maior do que os leitores de livro e acho que teve algum sucesso nisso. Talvez, se fizéssemos a série do jeito que queríamos no início, seria uma série que ‘quem é do meio’ apreciaria mais, mas não atingiria tanta gente (Freitas, 2023, n.p.).

Outra marca da novela brasileira presente em *Rota 66* é a oralidade. A investigação do repórter é baseada em conversas com parentes das vítimas, são elas que apontam os caminhos para o personagem de Caco Barcellos desmontar as farsas montadas pelos policiais. As séries norte-americanas se valem mais de soluções visuais e da ação para a resolução dos casos, como já vimos no exemplo da série *The Wire*. Caco não entra em confronto físico com os agentes da corporação, e um dos poucos momentos de ação é quando, no sétimo episódio, o jornalista foge de carro dos policiais que invadiram o lançamento do livro.

Por fim, Guilherme relata que um dos exemplos da diferença de como o projeto estava sendo concebido antes da chegada de Maria é a cena em que o filho de Divino e Anabela espera pelo pai no portão de casa. Guilherme conta que Caco já havia relatado no livro que o garoto ficava esperando pelo pai que nunca iria chegar pois havia sido assassinado pelos policiais. Um relato com grande potencial para se tornar uma cena audiovisual. Porém, na primeira fase da sala, se imaginava que a cena seria realizada de forma mais realista, com poucas intervenções de montagem e trilha sonora. O resultado visto em tela foi bastante diferente. Quando o garoto vai para o portão esperar por Divino, a cena é montada em paralelo com a cena da saída do batalhão da PM para perseguir o pai do menino e com a cena de Caco recebendo em sua casa o filho recém-nascido, filho que teve com uma ex-namorada. Toda a montagem é acompanhada pela música *Juízo final* (1973), de Nelson Cavaquinho, que acentua o tom melodramático do fim do episódio 1 da série *Do bem e do mal*³⁶.

Teodoro Poppovic, chefe da primeira fase da sala, em entrevista para o canal do YouTube Imprensa Mahon, faz uma análise da entrada de Maria Camargo na Sala, apoiada pelos interesses do Globoplay:

³⁶ Importante destacar que a palavra melodrama, em sua origem na Grécia Antiga, é a combinação dos termos *melo* que significa canto ou música, e *drama*, que significa ação.

Acho que foi importante ter a consagração de um projeto que ficou muito legal, mas que veio como veio, com o olhar de televisão da Globo. A Globo tem uma visão muito interessante de como é que ela conversa com a própria dramaturgia. E acho que a Globo, quando ela faz um projeto, ela sempre está em diálogo com ela mesma. Isso é uma coisa muito positiva. E acho que a gente está falando com o público latino-americano, o brasileiro que é emotivo. É o melodrama, e a gente não pode ter medo do melodrama (Poppovic, 2024, n.p.).

Mesmo afastado da função de chefe de sala, o roteirista consegue perceber os propósitos da Globo em efetuar as mudanças no projeto. Tanto ele como Freitas compreendem que os novos direcionamentos feitos por Maria Camargo, que construiu um tom mais melodramático para conseguir levar o projeto para uma audiência maior. E, pontuando com o artigo de Valdenir Neto sobre as estratégias da Globoplay, o novo tom também contribui para a integração do canal da TV aberta com a plataforma de *streaming*.

Para garantir o tom, Maria desempenha um importante papel na montagem. Em palestra no Laboratório Sesc de Novas Histórias (2022), ela relata que acompanhou a montagem dos episódios, junto com o diretor Barcinski, e com o supervisor de montagem da série, Vinicius Prado Martins. O ritmo, a edição de som e as trilhas acabaram moldadas para reforçar o melodrama construído pela nova configuração da sala, diferente de um tratamento mais árido, próximo de séries policiais norte-americanas, idealizadas quando Teodoro era o chefe da sala. Maria, ao acompanhar a montagem, se aproxima do papel de *showrunner*, que, segundo a pesquisa de Kallas, também senta ao lado do montador na ilha de edição para garantir a voz da série.

Poppovic, ao fazer um balanço do resultado da série, enxerga que *Rota 66* tem as características almejadas pela Boutique e pela Sala de Roteiro na primeira fase da sala, mas tem, de fato, uma ressonância das novelas da Rede Globo, sistema de narrativa audiovisual (Staiger) mais estável e longeva no país.

Quando entrou a cocriadora, a outra criadora, que é a Maria Camargo, que vem da tradição de séries e novelas da Globo, e o Philippe Barcinski, que tinha feito *Que monstro te mordeu* (2014), entrou como diretor geral também depois de fazer toda uma imersão em novelas grandes na Globo, o projeto muda. O Rota era uma história, vamos dizer, de jornalismo investigativo. Era uma história policial, uma história de denúncia, uma história da adaptação de um dos maiores livros do jornalismo literário brasileiro. Ao mesmo tempo, existia o objetivo de contar as histórias desses personagens, dessas vidas que são cortadas muito cedo, que são assassinadas de maneira sistêmica. Era um pouco contra uma tradição emotiva melodramática, que faz sentido com música, com um tempo diferente. Mas com

o tempo foi um projeto que foi encontrando uma coisa híbrida, que ressoasse com um projeto grande da Globo para chegar a muita gente (Poppovic, 2024, n.p.).

1.6 Um processo de criação híbrido, um produto híbrido

Como já apresentado, mesmo com todos os percalços no processo, o resultado no ar é bastante interessante, e com boa repercussão na crítica³⁷. Pelo sucesso no *streaming*, a Globo exibiu a minissérie na televisão aberta, alcançando ainda mais espectadores, outro traço de integração das marcas, como apontado por Valdenir Neto. A série, ao retomar os casos de violência policial investigados por Caco, traz o debate para o presente, já que, mesmo em 2022, a população periférica das grandes cidades continua vítima do *modus operandi* das polícias militares. Os percalços retratados na análise evidenciam as características de um processo de criação em grupo, em que cada passo do desenvolvimento é realizado com novas decisões sobre o direcionamento da obra. Salles também aponta que:

É explicitada, muitas vezes, a dificuldade de se conviver com a incerteza na coletividade. O projeto que direciona as ações do grupo está, como vimos, imerso nesse universo de vagueza e de imprecisão. O desenvolvimento do processo vai levando a determinadas tomadas de decisão, que propiciam a formação de linhas de força: estas, por sua vez, passam a sustentar as obras em construção e balizam, de algum modo, as avaliações. Tomadas de decisão envolvem critérios, que nada mais são do que aquilo de que são feitos os projetos artísticos: fios condutores que direcionam a ação artística (Salles, 2017, p. 138).

Para chegar em tal resultado, *Rota 66* se valeu de diferentes pontos de vista sobre a adaptação da obra de Caco Barcellos. Dentro de um processo coletivo, roteiristas com diferentes visões, além dos interesses da produtora e do Globoplay, formaram o grupo de agentes criativos da narrativa serializada. O processo criativo formado por diferentes sujeitos trouxe alta complexidade e sofisticação para a adaptação.

Entretanto, não podemos deixar de apontar que, nesse processo coletivo e de diferentes projetos, a correlação de forças é desigual. Mesmo com um resultado final interessante e de boa

³⁷ Ver *Tecmundo*. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/minha-serie/253244-rota-66-serie-globoplay-critica.htm>; *Uol*. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/mauricio-stycer/2022/10/13/ja-da-para-dizer-que-rota-66-e-a-melhor-serie-brasileira-exibida-em-2022.htm>; *Estadão*. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/streaming-serie-rota-66-honra-o-livro-de-caco-barcellos/>. Acesso em: 10 out. 2024.

repercussão, com o ganho que Maria Camargo e Philippe Barcinsky trouxeram para a construção de *Rota 66*, o processo de criação da série sofreu forte interferência do Globoplay. A série tomou um caminho diferente do projetado por quem detonou o processo, o produtor Tiago Mello e os roteiristas da sala, e a aproximação do tom da série para o melodrama, gênero marcante das novelas da Globo, corrobora a proporção da força do *player*, aquele que paga a produção das narrativas, no processo de criação. A formação dessa linha de força, conforme aponta Salles, se apoia muito mais na imposição de uma gigante da comunicação como a TV Globo do que numa decisão construída pelos integrantes da sala. Partir desse pressuposto é importante para entender o porquê de caminhos narrativos traçados especificamente para a série *Rota 66*, e também para compreender os processos de criação das séries audiovisuais recortadas para esta pesquisa.

Contudo, esse diálogo entre o legado da novela e os métodos da sala de roteiro é evidente em *Rota 66* e outras séries brasileiras produzidas para o *streaming*, mesmo em séries que não foram produzidas para o Globoplay. Cito como exemplos a série *Sintonia* (2019, Netflix), *Temporada de Verão* (2022, Netflix), *Bom dia, Verônica* (2020, Netflix) e a mais recente, *Pedaços de Mim* (2024, Netflix). A série estrelada por Juliana Paes tem no processo de criação um método parecido com a forma como as novelas são escritas na Globo, na figura de Angela Chaves, ex-roteirista da emissora carioca, que assume a função de autora e é responsável pela redação da maior parte da dramaturgia.

Salles, em sua pesquisa sobre a construção de projeto artístico, comenta como o processo vive esses embates entre a tradição, neste caso, o modelo de escrita de novela, e novos preceitos, a chegada da sala de roteiro, idealizados pelos artistas: “É o diálogo de uma obra com a tradição, com o presente e com o futuro. A cadeia artística trata da relação entre gerações e nações: uma obra comunicando-se com seus antepassados e futuros descendentes (Salles, 1998, p. 42).

Bartira Campos corrobora a visão de combinação de métodos. A investigadora chega à conclusão, juntamente com este capítulo, de que a sala de roteiro no Brasil é um modelo híbrido: “[...] a partir do modelo de *Writer’s Room* americano, importamos este modelo de trabalho para a nossa Sala de Roteirista, ou boa parte dele, e o adequamos e o hibridizamos com a nossa própria forma de contar histórias, e a nossa própria riqueza cultural (Campos, 2019, p. 54).

Por fim, os conceitos de processo de criação desenvolvidos por Salles e a constatação de que a sala de roteiro brasileira é um modelo híbrido dialoga com a pesquisa formulada pelos formalistas russos sobre criação. Iuri Tynianov, um dos importantes críticos do grupo, entende a evolução da literatura como uma combinação de séries.

[uma série é] um sistema, composto por formas e funções literárias, que refletem um aspecto homogêneo da realidade. Assim, ao lado da série literária, teríamos uma série teatral, música etc. [...] e tal ponto de partida permite integrar a dimensão histórica ao estudo estrutural da literatura (ou de toda atividade social) (Tynianov, 2013, p. 20).

Tynianov entende que, em cada momento da literatura, há uma combinação de séries, culturais, musicais, teatrais, que também se transformam entre si, e quando se aproximam das formas literárias há a produção de uma nova série literária.

É possível transpor o raciocínio para o processo de criação audiovisual que encontramos no país: os serviços de *streaming*, como Netflix, seguem um sistema, uma série "audiovisual". Elas seguem a lógica das salas de roteiro desenvolvidas na indústria televisiva norte-americana. Quando as narrativas serializadas no Brasil começam a ser produzidas na década de 2000, além do sistema estimulado pelos serviços de *streaming*, os autores também passaram a recorrer às séries culturais que aqui existem, como, por exemplo, a escrita das novelas, e, assim, as características dessas novas narrativas serializadas são compostas pelos dois sistemas, o da sala de roteiro e o da novela.

Tynianov aponta que um novo sistema cultural não apaga completamente o sistema anterior. “Toda sucessão literária é antes de tudo um combate, é a destruição de um todo já existente e a construção nova que se efetua a partir dos elementos antigos (Tynianov, 2013, p. 75).

A articulação dos dois procedimentos (ou também dos dois sistemas culturais), o estrangeiro e o da tradição brasileira, proporcionaram um novo sistema para as narrativas audiovisuais nacionais hoje assistidas nos serviços de *streaming*, moldando suas características formais. Como vimos em *Rota 66*, ainda vivemos conflitos importantes entre os sujeitos envolvidos, mas, cada vez mais, temos exemplos de narrativas audiovisuais com grande valor artístico.

Contudo, retomando a leitura que Staiger faz sobre as práticas audiovisuais, estamos longe de chegar ainda a um momento de estabilidade. O que aconteceu em *Rota 66*, tanto do ponto de vista do método de criação, com a presença da Sala de Roteiro e do modo de escrita das novelas da Globo, como do tipo de narrativa que temos em tela, não é reproduzido da mesma forma em outros processos. Quando passamos a olhar outros processos de desenvolvimento das séries, temos, sim, a tentativa de trazer o método colaborativo do *Writer's Room*, mas as hierarquias não funcionam

da mesma forma, *players* e produtoras não agem da mesma maneira e o que fica é que ainda não chegamos a uma sistematização de um processo de desenvolvimento de narrativas serializadas.

O próximo capítulo irá mostrar outra série fruto desse embate. *O Rei da TV* (2022) procurou adaptar a vida do apresentador e empresário Silvio Santos para uma série cômica com duas temporadas e 16 episódios. A sala de roteiro, liderada por Ricardo Grynszpan, foi dissolvida pela produtora depois da redação de todos os episódios e outra equipe escreveu os capítulos da série, mudando o tom e a voz da narrativa. Que obra surgiu nessa correlação será analisada a seguir.

2 A SALA DE ROTEIRO DE *O REI DA TV*: A PRESENÇA DO *PLAYER* E DO CINEMA DE AUTOR

Em continuidade à análise que a pesquisa buscou fazer sobre as séries brasileiras lançadas nos serviços de *streaming*, o presente capítulo irá focar no processo de criação dos roteiros da série *O Rei da TV*, lançada em outubro de 2022. O enredo da série foca na vida do apresentador Silvio Santos, um dos nomes mais importantes da televisão brasileira. Silvio se tornou popular na programação dos domingos da TV Globo durante os anos de 1965 a 1975, para, em seguida, se tornar dono de uma emissora de televisão, o Sistema Brasileiro de Televisão, onde, por muitos anos, manteve uma programação dominical com grande número de espectadores. Silvio, além de comunicador, tornou-se um dos maiores empresários do país, proprietário de negócios como o Baú da Felicidade, o Banco Panamericano, a Telesena e os produtos cosméticos Jequití, todos muito populares e lucrativos. Silvio teve participação ativa na vida política do país e, em 1989, o apresentador confiou em sua fama e se tornou candidato à Presidência da República, na primeira eleição democrática no Brasil depois da ditadura. Não venceu, mas sua atuação na televisão continuou relevante.

Por muitos anos, o SBT competiu com a TV Globo pelos primeiros lugares na audiência, muito em função da popularidade de Silvio Santos e pelos programas criados pelo comunicador, que sempre demonstrou forte intuição para a criação de formatos televisivos. O primeiro programa no formato de *reality show* exibido no Brasil foi *Casa dos Artistas*, em 2001, pelo SBT. Silvio fez a adaptação do então formato inédito para a televisão brasileira antes da Rede Globo, que, posteriormente, emplacou o *Big Brother Brasil* (2001), atualmente o programa mais rentável da emissora carioca. Os bordões de Silvio Santos são constantemente repetidos por boa parte da população e sua figura continua sendo uma das mais admiradas no país até hoje. Um personagem com grande notoriedade e com muitos fatos relevantes em sua vida, com forte potencial para a criação de uma narrativa audiovisual.

A série que teve duas temporadas, a segunda lançada em 2023, foi produzida pela Gullane Filmes e encomendada pelo canal Fox para a produtora paulista em 2018. Em 2019, a Fox foi vendida para o grupo Disney e, se, num primeiro momento, foi pensada para a TV a Cabo, após essa venda e mudanças no panorama da televisão brasileira, a série foi exibida no serviço de *streaming* Star Plus, que reúne conteúdos da 20th FOX e do grupo Disney. A sala de roteiro da

série, entre idas e vindas, se iniciou em setembro de 2018 e finalizou em junho de 2020. Foi formada inicialmente por Ricardo Grynszpan, André Barcinski, Marcela Macedo, Erika Ferreira e Henrique Melhado. Quando o diretor Marcus Baldini foi escolhido para as filmagens, os roteiristas foram substituídos por Mikael de Albuquerque e Anna Francisco.

A escolha dessa série para os *corpora* da pesquisa se justifica por dialogar com algumas hipóteses levantadas até aqui. Ao longo desta tese, a pesquisa procura demonstrar que existe uma busca pela implementação dos métodos da sala de roteiro na criação das séries brasileiras produzidas para o *streaming*. Entretanto, os métodos norte-americanos, formulados na década de 1950, nos Estados Unidos, e em prática desde então, foram transformados para se adequar ao contexto audiovisual brasileiro. Há uma diversidade de métodos e o convívio com outros procedimentos de escrita audiovisual, como o da novela e do cinema. Por exemplo, em *O Rei da TV*, a figura de Marcus Baldini, diretor de importantes filmes brasileiros, como *Bruna Surfistinha* (2011) e *O sequestro do voo 375* (2023), teve um papel de liderança e de tomada de decisões, diferente do papel do diretor de uma série norte-americana, que concentra a escolha de definições na figura do *showrunner*. A maneira como Baldini se coloca no processo de criação da série sobre *Silvio* tem características de produções denominadas “cinema de autor”. Iremos, ao longo do texto, entrar em mais detalhes sobre como se configura o cinema de autor no Brasil. Mas já fica o exemplo de uma diferença nos métodos que justifica a escolha da série para os *corpora* da pesquisa.

Além disso, *O Rei da TV* demonstra que o papel do *showrunner*, figura vital no processo norte-americano, também é adaptado ao contexto brasileiro. Enquanto, nos Estados Unidos, o *showrunner* não apenas conduz a sala de roteiro, mas também participa de processos de decisão da direção e da montagem, no Brasil, poucas vezes temos uma figura semelhante, e a figura de liderança do processo de escrita, o chefe da sala, acaba se restringindo, muitas vezes, à redação dos episódios. Ricardo Grynszpan, chefe da primeira fase da sala, por exemplo, nunca participou de um *set* de filmagem ou da montagem das séries que escreveu.

Outro ponto importante que caracteriza as salas brasileiras é uma maior interferência tanto da produtora como do canal. Como anunciamos na introdução, essa série foi escolhida pelo processo ter sido detonado pela FOX, para posteriormente ser exibida na plataforma de *streaming* Star Plus. Nos Estados Unidos, há também o caso de séries encomendadas pelo canal ou plataformas de *streaming*. Entretanto, por lá, o *showrunner*, por ter mais experiência e ter maior confiança dos estúdios de televisão, conduz o processo com menos ingerência. No Brasil, o peso

do *player* é maior na sala de roteiro e, como já vimos em *Rota 66*, as plataformas se tornam agentes comunicativos do processo.

A tese também procura demonstrar que a diversidade de métodos produz marcas na materialidade, como vamos ver em *O Rei da TV*. Os relacionamentos hierárquicos entre os sujeitos participantes das salas brasileiras variam e, assim, conforme as características da liderança formada, as narrativas audiovisuais irão ter marcas distintas. *Rota 66*, visto no primeiro capítulo, *O Rei da TV*, agora no segundo, e *Cangaço Novo* (2023), objeto do terceiro capítulo têm salas com metodologias distintas. E a forma como essas salas foram conduzidas terão repercussão em diversos aspectos da série.

Em comum entre as séries, o itinerário não linear e dialético da criação, formulado por Cecilia Salles. Em *O Rei da TV*, percebe-se que o caminho da construção da série não foi percorrido de forma linear, muito menos sucessiva. Muitas idas e vindas são registradas e a interação entre os diferentes sujeitos do processo, os roteiristas, os donos da Gullane Filmes e os executivos do canal FOX, produziram um processo com alta complexidade, e uma composição resultante dessa rede de interferências. Salles já nos conta, em suas observações sobre a criação, como se dá a dinâmica do processo:

Preferimos falar da experimentação como movimento e não como evolução, não há segurança, por parte do criador, de que a obra em construção esteja caminhando de uma forma pior para outra melhor. A melhora não é uma certeza. Nas idas e vindas do processo, assistimos a muitas recuperações de formas negadas. Apresentamos, em nossos comentários sobre a tensão entre acabamento e inacabamento, essa mesma observação feita por olhares externos (Salles, 1998, p. 153).

A tensão no processo de criação levantada por Salles foi acentuada na trajetória de *O Rei da TV*, pois trata-se de um projeto em grupo. A discussão sobre a sala de roteiro tem como um dos pontos de partida as interações entre os sujeitos participantes, como já vimos na conceituação que Kallas e Campos fizeram nos capítulos anteriores. Entretanto, na publicação que Salles faz sobre trabalhos de grupos de dança, teatro, cinema etc., não se vê uma dinâmica com tantas intempéries como o processo de adaptação da vida de Silvio Santos para uma narrativa audiovisual. Como vamos ver adiante, no processo de criação dos roteiros da série, parte dos agentes comunicativos do grupo são trocados no meio do caminho, há uma troca também de lideranças, confundindo a estrutura hierárquica, e não há uma figura como a do *showrunner*, protegendo a narrativa de

interferências da produtora e da plataforma de *streaming*. A ebulição vista na sala dessa série também pode ser vista em outras salas híbridas brasileiras e os procedimentos lançados nesse ambiente contribuem para adensar o debate que Salles fez sobre criações coletivas.

Para validar as hipóteses, a pesquisa realizou entrevistas com os roteiristas e reuniu diferentes arquivos do processo de criação para aferir as trajetórias que a narrativa trilhou. Em 18 de abril de 2023, foi realizada uma entrevista com o roteirista Ricardo Grynszpan, chefe da primeira fase da sala. Em 25 de abril do mesmo ano, uma entrevista com Marcela Macedo, roteirista da primeira fase da sala. Em 21 de junho de 2023, o ex- executivo da FOX Zico Góes realizou uma Masterclass, chamada “Do Pitch ao deal”, na qual foi abordado o processo do projeto pelo ponto de vista do canal FOX. Em 17 de outubro de 2024, uma entrevista com o roteirista da segunda fase da sala, Mikael Albuquerque também foi realizada. O podcast “Primeiro Tratamento”, programa que entrevista roteiristas contemporâneos de filmes e séries, realizou uma entrevista em junho de 2020 com a executiva Julia Priolli. Julia é uma das mais importantes executivas de criação e roteiro, com formação na Columbia University. Em 2024, liderava o departamento de séries da Prime Video no Brasil. Em 2019, Julia era gerente de conteúdo original e representava os interesses da FOX, porém, ao invés de se manter nos escritórios do canal, participou mais ativamente do processo de criação, frequentando a sala de *O Rei da TV* junto com os roteiristas. Como arquivos da criação, foram reunidas oito versões do roteiro do piloto da série. E, por fim, também nos foram fornecidos os *notes* da Gullane e da FOX. Os *notes* são uma importante ferramenta do processo criativo das salas, usada tanto internamente pelos roteiristas, como pelos financiadores dos projetos, para que possam expor seus pontos de vista sobre as narrativas, alinhados aos seus interesses. Os produtores da Gullane escreveram *notes* comentando uma das versões do roteiro, assim como os executivos da FOX, e, assim, foi possível observar o embate entre os interesses dos roteiristas e dos outros entes participantes do processo.

Assim, neste capítulo, vamos apresentar o processo da série sobre o apresentador Silvio Santos, com a análise das entrevistas e dos documentos do processo. Além disso, vamos procurar demonstrar que os procedimentos utilizados na sala dialogam com a pesquisa de Salles e com as hipóteses levantadas pela tese.

2.1 A sala de *O Rei da TV*

O projeto de transformar a vida de Silvio Santos em uma narrativa audiovisual tem uma origem que marca o peso dos *players* no desenvolvimento de projetos. Roteiristas e produtores independentes se digladiam para tentar negociar suas bíblias de venda, um documento contendo a descrição de personagens, da narrativa em linhas gerais, do tom da série, para as plataformas. *Rota 66*, por exemplo, foi desenvolvida pela Boutique, pelo roteirista Teo Poppovic, após um dos sócios da produtora comprar os direitos do livro de Caco Barcellos. O projeto sobre o *modus operandi* da polícia paulista foi, então, apresentado para o Globoplay, que se tornou financiadora da produção. Ao longo do ano, vários laboratórios de projetos, como o *Rio2C* ou FRAPA, são realizados no país para produtores e roteiristas apresentarem suas bíblias para possíveis financiadores, os *players*. O *player*, então, faz a decisão de investimento, o *green light*, para que as salas de roteiro sejam formadas e, assim, os capítulos dos episódios sejam escritos e gravados.

Entretanto, nenhuma dessas alternativas se configuraram como a origem de *O Rei da TV*. O *player*, canais e plataformas de *streaming* geralmente encomendam ideias de séries para as produtoras. Ricardo Grynszpan, em entrevista para essa pesquisa, nos contou como se deu o início do processo da série:

A gênese foi o seguinte, a FOX decidiu que queria fazer a série sobre o Silvio porque um cara que veio do SBT e virou um diretor do canal e falou: precisamos contar a história do Silvio Santos. É uma história que está pingando aí, ele é um cara *bigger than life* e a gente deveria ser os primeiros a fazer. Simples assim (Grynszpan, 2023, n.p.).

A FOX, então, comprou os direitos do livro *Topa tudo por dinheiro: as Muitas Faces do Empresário Silvio Santos* (2018), de Maurício Stycer, uma biografia extensa sobre a vida do apresentador, que se tornou importante guia para os roteiristas. Segundo Ricardo, essa foi uma das bases de início do trabalho.

E aí eles resolveram fazer isso, uma bíblia assim, só de sinopses que eles imaginaram. Mas era uma coisa bem no começo, a vida dele começa assim e hoje está assim. É chamada a Gullane, provavelmente, porque os canais, eles têm esse conceito de que, se eles gostam, eles voltam a chamar¹. E aí a Gullane chamou o

¹ A Gullane já havia realizado outras produções para os serviços de *streaming*, como a série *Sintonia* (2018) e *Ninguém tá olhando* (2019).

André Barcinski, que é jornalista. Mas como ele não é roteirista, e eu já havia trabalhado com o André na série sobre o Zé do Caixão², eles devem ter falado: vamos chamar os dois porque já deu certo (Grynszpan, 2023, n.p.).

Nota-se, portanto, que a FOX teve um papel bastante ativo na concepção projeto, encomendando a uma produtora de confiança a realização da série, e convocando dois roteiristas que já haviam escrito uma série para o canal. Mas, mais do que isso, foi ela quem escolheu o tema e o protagonista da história que gostaria de contar. Pensando nos conceitos de Salles, a FOX é um dos detonadores do processo: “uma liderança que convoca para a realização de um projeto” (Salles, 2017, p. 128). Num processo em grupo, essa liderança tem papel relevante, ao trazer, para os membros do projeto, os primeiros critérios direcionadores que vão balizar decisões. Ao longo da pesquisa, vamos ver a FOX, e depois o grupo Disney, se envolverem em diversas etapas da produção, com participação ativa no processo de criação, mostrando seus interesses e buscas.

Com o *green light*, sinal positivo para o início da redação dos roteiros, Ricardo foi nomeado o chefe da sala e passou a formar a equipe. Além de André, responsável pela pesquisa, foram chamados Henrique Melhado e Erika Ferreira. Henrique já havia trabalhado com Ricardo e, segundo o chefe da sala, “Eu sabia que Henrique era um cara que ele iria me respeitar aqui, discutir e ter liberdade, e eu ia ter também tranquilidade de chegar para ele e falar que não gostei do que ele havia escrito e ele não iria ficar chateado” (Grynszpan, 2023, n.p.). Andrea Midori, chefe de diversas salas e professora de roteiro, comenta, no documento “Método Andrea para a sala de roteiro” (2021), que “A sala é uma eterna avaliação, mas com a fé de que juntos se pode ir mais longe. Deixar a vaidade para fora da sala. É preciso fé no olhar do outro”³. Andrea e Ricardo convergem com o posicionamento de que a sala deve ser um lugar de livre discussão das ideias. Nos confrontos e embates sobre qual ideia deve ser levada adiante, os integrantes da sala devem deixar o ego e a vaidade de lado e procurar não misturar as emoções quando uma ideia foi descartada pelo chefe da sala e pelos outros integrantes. São processos em grupo na construção de um projeto comum. Mas são formados por sujeitos com suas buscas e desejos, que precisam se adequar aos critérios e hierarquia das interações da sala.

² *Zé do Caixão* (2015), minissérie de Vitor Mafra.

³ Comentário descrito no texto “Método Andrea para sala de roteiro”, um resumo criado pelo professor Roberto Moreira sobre a aula ministrada por Andrea Midori para os alunos de graduação da Escola de Comunicação e Artes. *Medium*, 2021. Disponível em: <https://medium.com/t%C3%A9cnicas-de-escrita-no-audiovisual/m%C3%A9todo-andrea-para-salas-de-roteiro-1371e6d7a4ea>. Acesso em: 14 out. 2024.

Marcela Macedo entrou na sala com o processo em andamento. Ela conta como se deu sua entrada em entrevista para a pesquisa:

Fui indicada pelo Ricardo Tiezzi⁴ e passei por uma entrevista com o Ricardo Grynszpan. Quando comecei, efetivamente, boa parte dos *beats*⁵ dos episódios da 1ª temporada já estavam em discussão. Trabalhei com o André Barcinski, Henrique Melhado e Erika Ferreira. Desenvolvemos os roteiros das duas temporadas em aproximadamente quatro meses. Foi realmente muito intenso (Macedo, 2023, n.p.).

Segundo Marcela, ela foi escolhida justamente para trazer um outro ponto de vista, uma possibilidade de outra vivência que poderia oferecer novas alternativas para o desenvolvimento das narrativas:

Em algumas situações bem pontuais acho que consegui destacar mais o meu ponto de vista feminino. Por exemplo, a atriz mexicana (Michelly) que vira amante do Silvio na segunda temporada era, originalmente, uma apresentadora do canal, e a abordagem do protagonista masculino era num nível de assédio e a personagem vítima desse assédio. Ela estava sendo colocada numa posição em que era culpada por essa situação, apesar da clara posição de poder do protagonista. Chamei a atenção para o problema dessa mensagem e isso foi revertido após algum debate (Macedo, 2023, n.p.).

Ricardo chama Marcela de “coringa da sala” e comenta como ela trouxe diversidade ao processo:

[...] eu realmente acredito que sala de roteiro, uma coisa que é muito importante e não vou chamar de harmonia, mas é uma química, que tem que existir na equipe, não é a qualidade dos roteiristas. No futebol, você pode botar 10 craques dentro do campo e às vezes nada acontece. Tem que ter zagueiro, tem que ter o meio campo e tem que ter aquele cara que descontra ambiente, tem que ter uma ideia maluca, tem que ter aquele cara que é bom de pegar a ideia de alguém, e acho que isso é fundamental. (Grynszpan, 2023, n.p.).

Salles, em diálogo com De Masi e com o escritor Steven Johnson, pontua as soluções que a interação de pessoas com diferentes personalidades e histórias podem trazer para os desafios enfrentados nos processos. Com membros de diferentes origens, mas com afinidades entre si e com

⁴ Ricardo Tiezzi, professor de roteiro na Fundação Armando Alvares Penteado.

⁵ *Beat*: como visto, é a unidade mínima de ação dramática dentro de uma narrativa. São as mudanças emocionais, positivas ou negativas, na dinâmica dos personagens (McKee, 2015).

o projeto, as adversidades encontradas para adaptar a vida de um homem com a força de Silvio Santos podem ser superadas com melhores respostas.

Os resultados do raciocínio de uma pessoa podem tornar-se o *input* para o raciocínio de outra, podendo levar a descobertas importantes. A rede líquida⁶ impede que ideias fiquem emperradas em preconceitos. É dado destaque também à interatividade, que envolve interdisciplinaridade e leva à saída dos limites dos campos e olhares especializados, ampliando os modos de percepção. Para o autor, as interações entre os membros do grupo conduzem também ao enfrentamento da incerteza (Salles, 2017, p. 110).

Com a sala montada, se inicia o desenvolvimento da narrativa. Um dos desafios da série era como resumir a vida de alguém com mais de 90 anos e com inúmeros fatos relevantes em sua trajetória. A FOX colocou como critério para a sala o limite de duas temporadas com oito episódios cada. Não haveria tempo de tela suficiente para contar a vida de Silvio de forma cronológica, iniciando na infância do apresentador e acabando a série nos dias atuais. Ricardo comenta, em sua entrevista para o podcast “Primeiro Tratamento”⁷, que, por mais que Silvio fosse uma figura conhecida, muitos jovens não conheciam o apresentador no auge, e a série seria exibida em outros países, não só Brasil. Então, ao invés de começar a série quando Silvio era jovem, e ainda não era o popular apresentador de TV, decidiu-se organizar a narrativa em duas linhas paralelas: uma que se passa em 1988, quando o apresentador estava em seu apogeu, e outra linha no passado, contando como o adolescente se transformou em um líder de audiência na televisão. A solução, segundo Ricardo, foi a forma que a sala encontrou para apresentar de forma cativante o personagem no primeiro episódio da série.

Vladimir Propp, um dos pesquisadores que compõem o grupo dos formalistas russos, possui um importante trabalho de análise da literatura, em especial sobre os contos de magia. Em sua principal obra, *Morfologia do conto maravilhoso* (1984), ele identifica, nas narrativas folclóricas, uma série de funções que estão presentes em todos os contos estudados. As funções, “procedimento de um personagem para o desenrolar da ação”, sempre seguem a mesma sequência nas histórias, independentemente da ordem cronológica dos eventos. A sequência das funções será denominada

⁶ O conceito de “rede líquida” é um conceito do escritor Steven Johnson, que caracteriza diferentes ambientes de excepcional fertilidade de criação. Johnson analisava um grupo de cientistas, por isso, ele fala da interdisciplinaridade na rede líquida. Nas salas de roteiro, não temos especialistas de outras áreas do conhecimento, mas, sim, temos sujeitos com diferentes formações na área da dramaturgia e com diferentes experiências.

⁷ Primeiro Tratamento. *O Rei da TV*. Roteirista Ricardo Grynszpan. Disponível em: <https://www.primeirotratamento.com.br/2022/11/16/primeiro-tratamento-o-rei-da-tv-238/>. Acesso em: 15 out. 2024.

enredo (*siujét*). E. M. Meletínski, contemporâneo de Propp e crítico literário, ao analisar o livro de Propp, no artigo “O estudo tipológico-estrutural do Conto Maravilhoso” (1984), comenta como Propp diferencia o enredo da sequência cronológica dos eventos⁸, e afirma que, mais importante do que os eventos, o interesse da narrativa está na organização das funções na trama. “Para o folclorista e estudioso da literatura, o centro do interesse reside no enredo. Em russo, a palavra ‘enredo’ [*siujét*] como termo literário adquiriu um significado bem definido: o conjunto das ações e dos acontecimentos que se desenvolvem concretamente no decorrer da narrativa” (Meletínski, 1984, p. 133). Em manuais de roteiros mais atuais, como de autores como Robert Mckee⁹ ou Blake Snyder¹⁰, *siujét* é substituído pelo termo *plot* e, dentro das salas, os roteiristas utilizam *plot* ou trama para desenvolver a narrativa. Propp, portanto, mesmo com o estudo do folclore, tem forte ressonância no processo de redação das narrativas audiovisuais. Dentro de *O Rei da TV*, vamos ver, a seguir, o termo trama utilizado pelos roteiristas.

A sala da série, portanto, colocou como um dos critérios para a construção da narrativa, de forma a atender o limite colocado pelo canal, uma sequência de eventos cativante, mas que não necessariamente atendia o tempo de vida do famoso apresentador. Isso se deu na primeira e na segunda temporada, em que linhas temporais paralelas corriam ao longo de cada episódio. Para organização da sala, a linha narrativa que se passa em 1988 será chamada de trama A, enquanto a linha paralela, mais no passado, de trama B: um procedimento combinado entre a sala liderada por Ricardo e os executivos do canal FOX. Salles aponta a importância de entender como se dá a costura da trama, na pesquisa sobre criação.

O interesse das pesquisas sobre processos de criação é compreender a tessitura dos vínculos responsáveis pela construção do universo ficcional. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos (formulação de hipótese ou abdução em termos peirceanos). A construção da nova realidade, sob essa visão, está no poder de reunir o mundo disperso (Bakhtin *apud* Salles, 2017, p. 46).

⁸ Boris Tomachevski, outro crítico literário do grupo formalista, também faz a distinção entre o enredo e a sequência dos acontecimentos, que ele chama de *fábula*: “Fábula é o conjunto dos acontecimentos ligados entre si e transmitidos ao leitor no decurso da obra: pode ser exposta de maneira prática, segundo a ordem cronológica e causal dos acontecimentos. A trama (enredo) constitui o conjunto destes mesmos acontecimentos, porém, segundo a ordem em que aparecem na obra” (Tomachevski *apud* Caroni, 1977). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/115777/113295>. Acesso em: 15 out. 2024.

⁹ MCKEE, Robert. *Story* - Substancia, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiro. Curitiba, Arte & Letra, 2015.

¹⁰ SNYDER, Blake. *Save the cat* - The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need. *Califórnia*: Michael Wiese Productions, 2005.

Descobrir como se deu esse procedimento, a amarração do mundo disperso, a história da vida de Silvio Santos e o livro de Maurício Stycer, é foco da pesquisa. Mas para entendê-lo, primeiro, precisamos compreender o nó que marcou as relações entre os sujeitos da sala.

2.2 *Showrunner* x Chefe de Sala

Quando investigamos mais a fundo os tratamentos de roteiro e os depoimentos dados pelo próprio Ricardo e pelos outros sujeitos envolvidos no processo, o papel de Grynszpan se aproxima mais do de um chefe de sala de roteiro do que de um *showrunner*. Como visto, o *showrunner*, segundo a pesquisadora Cristina Kallas (2016), tem atribuições que extrapolam a redação dos roteiros. O *showrunner* também agrega funções de produção, se envolve na condução do orçamento, participa da escolha de atores, muitas vezes se dirige ao *set* de filmagem e vai para a ilha de edição conduzir a montagem. É responsável pelas decisões mais importantes dos caminhos da narrativa, estando presente desde a concepção até a entrega do material para exibição. Grynszpan, entretanto, conta em entrevista que: “[...] eu nunca participei de filmagem, nunca fui chamado para filmagem, nem pra eles (a Gullane). Talvez por preguiça minha também, nunca participei da montagem, acho tudo um pouco chato” (Grynszpan, 2023, n.p.). Grynszpan teve um papel de liderança na sala de *O Rei da TV*, até por ser o roteirista mais experiente e ter uma formação mais especializada em dramaturgia, ao contrário de André Barcinski, jornalista que já escreveu biografias importantes, como a do cineasta Zé do Caixão e do cantor João Gordo. Mas, mesmo com maior experiência, Ricardo se ateu à redação dos roteiros. Segundo o dramaturgo, alguns obstáculos impedem que, de fato, as salas brasileiras tenham sempre a figura de um *showrunner*:

Acho que o roteirista brasileiro, talvez, não possa ser *showrunner* nos moldes de fora. Você precisa entender de produção, para entender exatamente os problemas. Ficamos com uma coisa mal resolvida, os problemas ficam estanques aqui no Brasil, fica cada um em um bloco. E eu acho que, por isso, a gente acaba não participando (Grynszpan, 2023, n.p.).

Os dois trechos extraídos da entrevista mostram uma das principais diferenças entre a sala de roteiro nos EUA e no Brasil. As salas de roteiro brasileiras, muitas vezes, não têm um *showrunner*, uma figura que agrega funções que extrapolam a redação das narrativas.

Algumas funções do chefe da sala coincidem com as do *showrunner*. Kallas, ao longo de suas entrevistas, colhe, dos roteiristas norte-americanos, a constatação de que este profissional é responsável pela “voz da série”. A voz seria a marca da série, como a mesma é reconhecida pelo espectador. Kallas, em sua pesquisa, depois publicada no livro *Na sala de roteiristas* (2016), faz entrevistas com diversos roteiristas e, numa delas, conversou com Diana Son, *showrunner* da série *13 Reasons Why* (2017). Quando perguntada sobre a voz de uma série, responde:

Kallas: Imagino que você tenha de escrever na voz do programa se quiser que seu roteiro permaneça intacto, certo? Pode explicar o que isso significa para um roteirista?

DS: Todo programa tem uma voz. É a voz do *showrunner*. É o estilo em que o autor escreve (Kallas, 2016, p. 163).

Em outra entrevista, agora com Terence Winter, roteirista de *Sopranos* (1999) e *showrunner* de *Boardwalk Empire* (2010), Kallas volta a questionar sobre a importância da voz, e como ela interfere na percepção da série:

TW: Numa série, você precisa sentir que aquilo é uma única peça coerente de escrita, que é a mesma voz contando a história. Portanto, o que você busca é: esse episódio soa como o outro, os personagens parecem diferentes, ele ainda soa como Nucky e o tom e o fluxo do episódio são similares? Quero dizer, a razão pela qual eu o filtro pela minha lente é a necessidade de que pareça a mesma série de televisão do começo ao fim (Kallas, 2016, p. 31).

A voz, segundo Kallas e os roteiristas entrevistados, pode ser composta por diversos elementos para marcar os episódios, de forma que o espectador também assista a série pela mesma lente do *showrunner*. Terence Winter, no trecho acima, relata que buscava fazer Nucky sempre soar da mesma forma em cada capítulo de *Boardwalk Empire* (2010). Ou seja, nos diálogos e comportamentos do protagonista é possível marcar os capítulos. Warren Leigh, *showrunner* de *In Treatment* (2008), comenta que um dos seus papéis era imprimir a voz da série nas ações e falas do terapeuta Paul Weston, protagonista da narrativa.

Em geral, um roteirista me dava um ou dois rascunhos, às vezes três. A maior parte da reescrita que eu tinha de fazer era a do terapeuta, sua voz precisava permanecer a mesma. Ele trata seus pacientes de maneiras diferentes, mas temos de entender seu personagem (Kallas, 2016, p. 47).

Kallas chama a atenção também para o tom da série. O tom tem diálogo com o gênero, segundo a pesquisadora, e direciona a série mais para um lado ou para outro. No caso de *O Rei da TV*, uma comédia ou uma *biopic*, uma biografia histórica. Ou, ainda, um policial com traços de melodrama, como vimos em *Rota 66*. As referências de gêneros de outras séries e filmes ajudam também a construir os critérios que norteiam os projetos. Em *O Rei da TV*, Marcela lembra que uma das referências para emular os anos 1970 da vida de Silvio Santos era a série *Magnífica 70* (2015), sobre um censor que mergulhou no universo do cinema da Boca do Lixo do Rio de Janeiro. O tom da série é outro componente que auxilia a criar a voz da narrativa. Tim Van Patten, *showrunner* de *Família Soprano* (1999), comenta que para o tom ser impresso também na encenação, uma reunião com a direção é importante para que a visão da sala seja passada para quem vai filmar.

Tim Van Patten: Chega um momento nesse período de preparação em que você vai ter o que eles chamam de reunião de tom. O diretor vai se sentar com o autor do programa e passar os olhos pelo roteiro. Em *Família Soprano* isso era muito detalhado. Algumas séries não são tão detalhadas, e se você tem alguma dúvida pode esclarecê-la. E em alguns programas você tem que examinar cada cena, falar sobre o tom, a natureza da cena, o que os atores querem, o que está acontecendo, como isso se relaciona com o resto da série (Kallas, 2016, p. 188).

Andrea Simão pontua que é importante que todos os sujeitos responsáveis pelo processo de criação estejam alinhados sobre o tom da série:

Tentar entender o ritmo e o tom da série, para ficar bem claro junto ao cliente que série pretendemos fazer. O intuito é todos estarem com a mesma série na cabeça, esteticamente, tanto para o processo de sala quanto o processo de aprovações ser mais fluido (Simão *apud* Moreira, 2021, n.p.).

Stranger things (2016), por exemplo, é uma série com voz bastante marcante e identificável no tom, uma ficção científica de terror que se passa nos anos 1980, como mostra a descrição do tom na bíblia de venda dos irmãos Duffer, criadores da série do Netflix.

Figuras 1 e 2 – Bíblia de venda da série *Stranger Things* (2016)¹¹

Montauk is an eight-hour sci-fi horror epic.

Set in Long Island in 1980 and inspired by the supernatural classics of that era, we explore the crossroads where the ordinary meets the extraordinary.

TONE AND STYLE

The visual style will be energetic, creative, and cinematic. The framing will be bold; the cinematography will be dark and constantly on the move; the pacing will be fast.

Since Montauk is set in the fall of 1980, the show will feature many period details (wood paneled station wagons, analog technology, Empire Strikes Back in theaters, Blondie on the radio, etc.). While this will add a fun nostalgia factor to the show, these details must never overwhelm the story or characters; Spielberg's early films have a certain timeless quality to them, and we will strive for the same.

Fonte: La Solución Elegante. Disponível em: <https://www.lasolucionelegante.com/biblia-de-stranger-things/>. Acesso em: 27 out. 2024.

Grynszpan buscou, na sala que chefou, criar a voz da série *O Rei da TV*. Para deixar uma marca na série, construiu, com outros roteiristas, uma contradição na personagem de Silvio que deveria permanecer por toda trama:

[...] só que ele só conseguia ganhar poder sendo popular, popularesco. Então o conflito que a gente tinha carregado mais a tinta era esse. Quanto mais poderoso ele se torna, pela sua popularidade, mas ele se afasta de ser um desses caras do clubinho. Ele é poderoso de outro jeito. Ele é Zé povo, só que por mais rico que ele seja, ele não é chamado para jantar no Iate Clube, lá com o Roberto Marinho (empresário dono da Rede Globo). Eu acho que se dava uma qualidade, uma coesão e uma cola que eu acho muito elegante também, percebe? (Grynszpan, 2023, n.p.).

A marca do protagonista seria o conflito entre a busca por entrar na elite empresarial brasileira e seu poder de se comunicar com multidões. Segundo o próprio Ricardo, com as idas e

¹¹ Tradução: *Montauk* é um filme de terror de oito horas. Situado em Long Island, em 1980, e inspirado pelos clássicos sobrenaturais daquela época, exploramos a encruzilhada quando o extraordinário encontra o comum. Tom e estilo: Como Montauk se passa nos anos 80, o show contará com muitos detalhes de época (carrinhos de madeira com painéis, tecnologia analógica, o filme Império Contra-Ataca nos cinemas, a cantora Blondie no rádio etc.).

vindas do processo de criação, e principalmente por terem afastado o chefe da sala das decisões finais sobre os caminhos da série, esse conflito não se tornou parte da voz da série: “Na hora que o diretor chegou, e começou a fazer as escolhas dele, isso acabou se diluindo” (Grynszpan, 2023, n.p.). Aqui, já há um sinal de que quem acaba tomando as decisões importantes para os caminhos da série não seria o *showrunner*, ou o chefe da sala, e sim o diretor da série, no caso, o diretor Marcus Baldini.

Quando perguntado sobre o tom e referências de outras narrativas audiovisuais que poderiam ajudar a formar as marcas de *O Rei da TV*, Grynszpan conta que uma série que assistiu na época e que tinha traços parecidos com história do dono do SBT foi a série mexicana *Luis Miguel* (2018), não por parecer esteticamente com *O Rei da TV*, mas por possuir também duas linhas narrativas paralelas em tempos distintos. Num dos documentos de *notes*, Ricardo cita alguns filmes que utilizaram como referências para escrever *O Rei da TV*:

Faz meses que sugerimos como referências filmes como ‘Medo e Delírio’ (Terry Gilliam), ‘O Povo Contra Larry Flynt’ (Milos Forman), ‘O Lobo de Wall Street’ (Scorsese) e algumas obras do Adam McKay. Nenhum desses filmes liga a mínima para a ‘veracidade’ das situações, são repletos de cenas bizarras, e tampouco são ingênuos. Em nenhuma reunião alguém questionou essas referências ou disse que elas não serviam. Pelo contrário: em todas as nossas conversas, seja com a Fox ou com a Gullane, sempre se rechaçou um tom mais ‘verdadeiro’ e ‘jornalístico’ para a série¹².

No parágrafo acima, percebe-se que Ricardo e os roteiristas buscavam imprimir marcas visuais e de tom na série. Entretanto, a própria produtora Gullane não enxergava nos roteiristas o papel de definidor do estilo de *O Rei da TV*, tanto que, no próprio documento, questionam o tom da narrativa sobre Silvio Santos e, depois de mais de um ano de sala de roteiro, escolhem um diretor, Marcus Baldini, para fazer essa definição.

O papel que Grynszpan desempenha no processo de *O Rei da Tv* se aproxima mais do que Andrea Simão (2021) descreve como o chefe da sala de roteiro. Simão propõe um método para a sala de roteiro que depende do desempenho do chefe da sala em: “[...] conduzir o grupo de roteiristas, transformar a bíblia de vendas na bíblia da sala, definir o ritmo e o tom da série, construir as sinopses, crias as escaletas e desenvolver os roteiros com os roteiristas (Simão *apud* Moreira,

¹² Optou-se por manter a formatação original dos documentos, para que se tenha a mesma impressão dos leitores que acessaram os mesmos.

2021, n.p.). A experiente chefe de sala fala também do tom como atribuição da sala, mas em *O Rei da TV* e em muitas outras séries, o tom será definido pelo diretor, pensando no contexto brasileiro, que tem poucos roteiristas com formação para o trabalho de *set*.

Ainda dentro da sala, muitas atribuições são responsabilidade do chefe. Simão pontua que, como pessoa mais experiente, o chefe é quem faz o diálogo com o canal, protegendo os roteiristas de observações mais duras:

Notes do canal vão só para o chefe. Isso porque a equipe precisa ser protegida pelo chefe de observações que às vezes são caóticas ou não são expressas da melhor maneira. Mas, mesmo assim, o chefe precisa ter uma leitura atenta e sem preconceitos de todo e qualquer *feedback*, pois, por trás de uma observação às vezes mal comunicada, há ali algo a ser melhorado (Simão *apud* Moreira, 2021, n.p.).

Simão ainda destaca a responsabilidade do chefe da sala, que tem a todo momento que tomar decisões, jogando, muitas vezes, boas ideias fora em favor da coerência do projeto. “Ser chefe de roteiro é viver no fio da navalha entre se comprometer *versus* mudar de ideia. Você precisa ter comprometimento com suas decisões, caso contrário nada é construído” (Simão *apud* Moreira 2021, n.p.).

A forma como Simão idealiza a sala, no documento *Método Andrea*, pode ser comparada à de grupos investigados por Salles em sua pesquisa e que, de alguma forma, chegaram em um ambiente de trabalho harmônico. Salles observa como os teóricos Domenico De Masi e Edgar Morin destacam a capacidade de criação de grupos.

De Masi (2005b p. 160) [...] chama de espiral do processo: momentos, que podem ser lidos pelas lentes de Morin, como responsáveis pelo calor cultural, nos quais ‘a integração vence a dominação, os líderes exercem o poder com os demais, instaurando assim um clima favorável, que multiplica e enriquece a troca de informações em todos os níveis, elimina as ameaças e os medos, potencializa a coragem de tentar e errar, atrai do exterior os melhores cérebros, protege os participantes com personalidades mais fracas e os ajuda a permanecer no grupo, determina a sintonia e a ‘extensão de onda’ comum, graças às quais é mais fácil colher as mais sutis intuições que frequentemente se revelam resolutivas’. (Salles, 2017, p. 124-125).

Destaca-se, no apontamento de Salles, o diálogo entre De Masi e Morin sobre o papel do líder do processo em deixar o ambiente do projeto seguro para os sujeitos, incentivando a

formulação de novas ideias. O erro não toma grandes proporções, permitindo que os sujeitos da sala continuem o comportamento propositivo e, com isso, aumenta-se a possibilidade de o grupo chegar em construções que satisfaçam os interesses de todos. Esse ambiente, como vamos ver, permaneceu por um bom tempo no projeto sobre a vida de Silvio Santos.

Durante a primeira fase da sala, Grynszpan e Marcela Macedo descrevem que o processo da redação dos roteiros foi bastante profícuo. As interações entre os diferentes sujeitos produziram ideias em consonância com os critérios definidos pelo chefe da sala junto com o canal e com os roteiristas. Dois executivos responsáveis pela dramaturgia do canal FOX, Julia Priolli e Carlos Queiroz, participaram diretamente da sala, trabalhando lado a lado com os roteiristas liderados por Ricardo Grynszpan. Quando questionada sobre a participação dos executivos, Marcela destaca:

Foi bem agradável e construtiva. A Júlia e o Tetel [Carlos Queiroz] se envolveram muito com o projeto e buscavam o melhor nível dramático para o projeto sem tanta preocupação orçamentária (pelo menos não bloqueavam ideias mais ousadas nesse sentido logo de cara... deixavam as escolhas evoluírem). Chegou num ponto em que a relação ficou bem horizontal e era como se eles fizessem parte da equipe de roteiro de fato (Macedo, 2023, n.p.).

Numa sala integrada, com ambiente favorável, hipóteses foram formuladas e testadas, até que se chegou à redação dos 16 roteiros das duas temporadas previstas. Entretanto, quando a Gullane escolheu quem deveria fazer a direção geral dos episódios, e Marcus Baldini entrou no projeto, *O Rei da TV* tomou outra direção. Em seguida, vamos ver as encruzilhadas e decisões tomadas ao longo da sala, e como se deu a entrada do diretor na série sobre o apresentador Silvio Santos.

2.3 Roteiros desconstruídos e reconstruídos

Os roteiristas Ricardo Grynszpan e Marcela Macedo forneceram para a pesquisa oito versões do piloto do *Rei da TV*. Vamos considerar as versões do roteiro como arquivos da criação, rascunhos dos roteiristas, que, segundo Salles, “[...] são espaços de armazenamento de interações dos artistas” (2017, p. 60). Com a análise das versões dos roteiros, podemos observar as bifurcações de um processo de criação. E, especificamente no caso de *O Rei da TV*, com avanços, meias-voltas e marchas à ré, para, enfim, se colocar de novo adiante. As oito versões do roteiro e o episódio exibido demonstram a constante formulação de hipóteses, tentativas e erros, até chegar no estágio

de exibição. E, seguindo o que Salles observa em sua teoria, quando vemos o episódio no ar, ele não é o fim de um processo, mas, sim, um dos estágios de uma obra inacabada.

Importante ressaltar que não apenas o chefe da sala escreveu o piloto, tanto os roteiristas da sala como o supervisor de roteiro da Gullane, Fernando Coimbra¹³, como a executiva do canal Fox, Julia Priolli, também escreveram tratamentos para o piloto¹⁴. A partir da leitura e análise das oito versões, foi possível chegar a uma comparação sobre as possibilidades de escolhas narrativas criadas, testadas e descartadas ou presentes na versão exibida no Star Plus.

Para auxiliar a análise dos tratamentos, foi construída uma tabela para apresentar as transformações do processo. Na tabela a seguir, a coluna indica eventos da narrativa que foram criados para colocar a trama da história em movimento, a progressão do enredo (Propp, 1984). A tabela se assemelha ao modelo usado por Propp no seu trabalho sobre o folclore, para que o leitor tenha um olhar em perspectiva sobre como os eventos da trama foram se transformando em casa versão.

Na coluna da tabela estão descritas as ações dos personagens; nas linhas da tabela, as versões do piloto que foram escritas em 2019 e 2020. Também estão descritos os títulos dos episódios, pois a maneira como os roteiristas nomearam os capítulos também apontam o que eles consideravam importante em cada tratamento. Na última coluna, podemos ver se as ações criadas ao longo dos tratamentos foram exibidas no episódio que está no ar no Star Plus.

¹³ Fernando Coimbra é roteirista e diretor do filme *O lobo atrás da porta* (2013), entre outros trabalhos importantes.

¹⁴ A versão de 11/09/2019 foi somente escrita por Fernando Coimbra, supervisor de dramaturgia da Gullane Filmes.

Tabela 1 – Transformações da narrativa em *O Rei da TV*

	10/01/2019 “Piloto”	24/03/2019 “Piloto”	2/04/2019 “O Mascate”	3/07/2019 “Silvio Santos”	11/09/2019 “Piloto”	9/12/2019 “O peru que canta”	3/07/2020 “O Homem do Baú”	Exibição
Silvio Santos perde a voz - 1988	ausente	presente	presente	presente	presente	presente	presente	presente
Íris, a segunda esposa de Silvio, acode o marido - 1988	ausente	ausente	ausente	presente	ausente	presente	presente	presente
Gugu Liberato criança participa do programa Silvio Santos - 1988	ausente	ausente	presente	ausente	presente	ausente	presente	presente
O pai alcoólatra de Silvio atrapalha a adolescência do apresentador – 1945	presente	ausente	presente	ausente	ausente	ausente	presente	presente
Silvio compra o Baú da Felicidade de Manoel da Nóbrega – 1955	presente	presente	ausente	presente	presente	presente	ausente	ausente
Silvio adapta o Jogo da Forca para a televisão 1955	presente	presente	ausente	presente	presente	presente	ausente	ausente

Fonte: Elaborada pelo pesquisador (2024).

Quando olhamos para a tabela, percebemos que o caminho para a construção do roteiro esteve bem longe de ser linear. O próprio evento “Silvio perdeu a voz”, que a partir da segunda versão do roteiro esteve presente em todas as versões, têm tratamentos diferentes conforme os roteiros se aproximam do momento da gravação. Nas primeiras versões do roteiro, uma série de personagens secundários abordam o protagonista com assuntos que ainda não haviam sido apresentados. Diálogos expositivos caem para dar lugar a uma cena com ritmo bastante intenso,

mostrando Silvio em ação nos bastidores de um programa de domingo que está prestes a começar. Na última versão do roteiro, já com a presença de Marcus Baldini, diretor da série, temos anotações sobre o comportamento da câmera ao longo da sequência, detalhando como apresentar as coxias do Programa Silvio Santos.

Salles nos fala da tendência do projeto criativo. Ainda tomando o processo de criação como semiose, a pesquisadora destaca como algo desejado em uma das etapas do processo se transforma ao longo do tempo. A ideia de iniciar o episódio piloto com a perda da voz, uma das ferramentas de trabalho mais importantes para o comunicador Silvio Santos, foi lapidada ao longo de um ano de processo. E o lapidar foi trabalho dos roteiristas da sala. “As tendências são rumos vagos, que orientam o processo de construção dos objetos, no ambiente de incerteza e imprecisão; geram trabalho em busca de algo que está por ser descoberto (Salles *apud* Mellos; Scansani, 2017, p. 94).

Pensando nas buscas e tendências, outro elemento que chama a atenção ao analisar os tratamentos é a relação entre a linha narrativa que conta a adolescência de Silvio em 1945 e a linha narrativa que conta como Silvio comprou o “Baú da Felicidade”, empresa de capitalização, e, em seguida, tornou-se apresentador de televisão, em 1955. Todos os episódios da série têm duas linhas narrativas paralelas, uma trama “A”, que se passa em 1988, e uma trama “B”, que se refere ao passado de Silvio, mas varia ao longo das temporadas. Roteiristas, Gullane e FOX sempre estiveram de acordo quanto ao caminho da trama “A”. Mas a trama “B” gerou divergência entre os agentes comunicativos do processo.

Na versão do roteiro de 2/04/2019, intitulada “O Mascate”, temos o primeiro registro da tentativa de incluir a história da adolescência de Silvio Santos no piloto. Durante a adolescência, Silvio tornou-se vendedor ambulante nas ruas do Rio de Janeiro e teve orientações de um mascate de origem libanesa que também trabalhava na região. O pai de Silvio Santos era um alcoólatra e gastava o dinheiro que ganhava no trabalho com bebidas e apostas. Essa trama ocupava boa parte desse tratamento do roteiro.

A FOX, por meio da especialista em dramaturgia Julia Priolli e do consultor Tetel Queiroz, leu o roteiro e encaminhou o documento *notes*, comentários sobre o desenvolvimento do projeto até então. Especificamente sobre essa parte do desenvolvimento, eles anotaram:

“1945 - Rio de Janeiro
COM SEU TALENTO E DETERMINAÇÃO, SILVIO ASSUME O PAPEL DE
PROVEDOR DA FAMÍLIA.

- Não há nada especial aqui: filhos assumem vácuo do pai debilitado financeira e moralmente.

1950 – Rio de Janeiro
SILVIO TEM A IDEIA DA FESTA DA Balsa, CONSEGUE FAZER AS
PARCERIAS, LANÇA O SERVIÇO E É CONVIDADO PARA ENTREVISTA
NA RADIO. APÓS FICAR AMIGO DE JORGE FICA SABENDO DA VAGA
NA RADIO DE SÃO PAULO.

- Não há nenhuma dificuldade nesta história. Tudo dá certo e ele ainda conhece Jorge.

Percebe-se, nos comentários da dupla de consultores, que a história do adolescente Silvio não atendia o que a FOX desejava para o projeto que encomendou. Ricardo, o chefe da sala, ao dialogar com o canal, também chegou à conclusão de que a presença do pai não era tão relevante para a trajetória do comunicador: “A história do pai alcoólatra... não é uma coisa que a gente achava que afetou a vida do Sílvio, nem tudo, nem tudo é culpa do pai e da mãe” (Grynszpan, 2023, n.p.). Entretanto, a trama A sobre a perda de voz de Sílvio era vista com bons olhos tanto pela sala como pelo canal. No mesmo documento de *notes*, Julia e Carlos Queiroz comentam como a situação parecia promissora para o canal. “É ótima a situação da perda da voz, muito instigante a “emergência” no *switcher*, no AO VIVO na CENA 4” (Fonte: acervo de documentos do roteirista Ricardo Grynszpan, 2024, n.p.).

Vale frisar que a FOX sempre teve interesses comerciais, e buscava novos assinantes para o canal na TV a Cabo quando encomendou a série para a Gullane, segundo Zico Góes. Zico era vice-presidente de conteúdo e desenvolvimento da FOX quando a série era redigida. Em junho de 2023, ele ministrou uma *masterclass* chamada “Do Pitch ao Deal” na Associação Brasil Audiovisual Independente (BRAVI). Durante a aula, Zico declarou que, no momento em que *O Rei da TV* estava em desenvolvimento de roteiros, em 2019, houve uma transição dentro da empresa, com a aquisição do canal pelo grupo Disney. E, segundo Zico, um reposicionamento de marca estava em ação, com a construção de um novo serviço de *streaming* com perfil para assinantes *premium*, que desde 2021 está ativo com o nome de Star Plus. *O Rei da TV* tornou-se uma aposta do grupo Disney para atrair assinantes para o novo serviço e o projeto era observado com muita atenção pelos responsáveis pela dramaturgia do canal.

Com isso, houve uma mudança na sala de roteiro próxima ao que aconteceu em *Rota 66*, mas com diferentes significados para os roteiristas que trabalhavam na Gullane. Julia e Carlos Queiroz passaram a frequentar a sala de roteiro e, a partir das versões de 3 de julho de 2019, a dupla dividiu a caneta com os outros roteiristas envolvidos no projeto. A própria Júlia ressalta que a situação era especial: “[...] agora a sala do Sílvio Santos, a gente participou bastante de sala, mas a gente nunca participa, só faz o *feedback*, dependendo muito de cada projeto o nível de ingerência do canal”¹⁵ (Priolli, 2020, n.p.).

Como já visto, Marcela Macedo enxergou de forma positiva a contribuição dos dois representantes do canal na sala. Ricardo também elogia a contribuição da dupla:

Inclusive tiveram momentos que a Júlia e o Teteu, que eram os caras do canal, ficaram na sala. Isso é legal, você conversar, sem intermediários, meio de caminho e com gente que entende. Tipo, tem o mesmo dialeto que você também tem ali, exatamente, porque a Júlia e o Tetéu são esses caras que falam a nossa língua, né? (Macedo, 2023, n.p.).

Com os novos membros participantes da sala, a linha narrativa do passado passa a ter um novo rumo. Ao invés de focar na adolescência do comunicador, os roteiristas passaram a desenvolver, na narrativa, a ascensão de Sílvio no rádio e na televisão e a compra da empresa de capitalização “Baú da felicidade”, uma das marcas mais conhecidas do dono do SBT. Os dois eventos aparecem nas versões de 3 de junho, 11 de setembro e 9 de dezembro de 2019. O roteiro de 2019, inclusive, se chama “O Peru que fala”, apelido que Sílvio Santos ganhou de Ronald Golias na rádio Nacional¹⁶.

Da versão de julho até o tratamento de dezembro, percebe-se lapidações das duas histórias, mas ambas permanecem na segunda linha narrativa da trama B. De forma resumida, a história começa em 1955, quando Sílvio tinha um circo na periferia de São Paulo e trabalhava também na rádio Nacional, auxiliando o apresentador Manoel da Nóbrega. Manoel é o ídolo do então jovem Sílvio Santos, pois representava justamente o homem nobre que frequentava as altas classes paulistas. Com a ajuda da namorada Cidinha, o comunicador compra o Baú da felicidade de

¹⁵ *Primeiro Tratamento*. Julia Priolli. 2020. Disponível em: <https://www.primeirotratamento.com.br/2020/02/19/primeiro-tratamento-julia-priolli-111/>. Acesso em: 16 out. 2024.

¹⁶ Emissora de rádio paulista fundada em 1952, que, depois, se tornou a Rádio Globo. Ver *GI*. Memória Roberto Marinho. Disponível em: <https://historia.globo.com/memoria-roberto-marinho/empresas/noticia/sistema-globo-de-radio.ghml>. Acesso em: 16 out. 2024.

Manoel, compra um horário na programação da televisão nas segundas-feiras e leva o seu circo popular e jogos infantis para a Rede Paulista de TV.

Ricardo comenta que o objetivo da sala ao retratar o jovem Silvio Santos deixando o circo que comandava para apresentar seu primeiro programa de auditório era mostrar como a televisão viria a ser o grande super poder do protagonista da série:

O nosso piloto era sobre o seguinte: Entendendo que a televisão era a televisão grudando na pele dele, e ele entendendo essa arte, essa habilidade. Mas que era isso no roteiro? Era assistindo a nova tv, descobrindo o Baú da Felicidade, descobrindo que pra ele fazer o Baú da felicidade tinha que ser na televisão. E aí? E ele se descobria como comunicador de televisão. E aí, aquela coisa de ver que o super herói, sabe a hora que ele veste o uniforme e o uniforme gruda, e ele diz: Esse sou eu, tenho certeza que eu nasci assim (Grynszpan, 2023, n.p.).

Até a versão de dezembro de 2019, as tramas A, sobre a perda da voz, e a trama B, sobre a transformação de Silvio em um apresentador de televisão, permaneceram e foram aperfeiçoadas pelos roteiristas e pelos dois executivos da então FOX. Entretanto, se existia um alinhamento mais claro entre o canal e os roteiristas, o mesmo não acontecia com o departamento de dramaturgia da Gullane. No documento de *notes* sobre o piloto de maio de 2019, em que os responsáveis pela supervisão da produtora comentam a versão do piloto de abril do mesmo ano, há diversos comentários sobre as hipóteses construídas pelos roteiristas nas salas. A trama A tem elogios ou poucas anotações de mudança. Já a trama B, possui críticas e diversas sugestões de mudanças. Como se pode observar no comentário:

Por exemplo, na trama B há o rádio, a solução do baú, a compra do horário na tv, a montagem do elenco, a estreia do programa da força e o imediato sucesso. São muitos fatos em que SS¹⁷ é bem-sucedido com muita rapidez e facilidade, o que pode dar um tom fantasioso, pouco crível. Temos que construir e valorizar as conquistas do SS e não as tornar óbvias ou banais. Talvez não dê tempo de manter todos estes acontecimentos (Acervo de documentos do roteirista Ricardo Grynszpan, 2024, n.p.).

A supervisão de dramaturgia da Gullane, liderada na época por Fernando Coimbra, participou da definição de critérios sobre o projeto com os roteiristas e com os executivos da FOX. Entretanto, ao longo do desenvolvimento dos roteiros, a produtora manifestava discordância de

¹⁷ SS, aqui, é abreviação de Silvio Santos.

decisões tomadas pela sala, principalmente em relação à trama B. Segundo Ricardo, os membros da Gullane tinham uma preferência pela história de Silvio como mascate nas ruas do Rio de Janeiro. E não se convenciam das tentativas de solidificar os eventos da trama B. Ricardo Grynszpan comenta que a sala percebia que havia uma divergência entre canal e produtora:

Eu sentia que a gente acabava ficando com menos voz, nós roteiristas. Mas de novo, tudo bem. O problema é que parecia que nem sempre o que a produtora estava falando, era o que a gente estava fazendo, isso dava uma certa agonia. Sim, e aí o canal também percebia isso [...]. Existia essa briga. A Gullane queria uma coisa, e o canal queria outra. Não era exatamente a mesma coisa (Grynszpan, 2023, n.p.).

Com o impasse, uma nova versão do roteiro é finalizada em 11 de setembro de 2019. Na capa do roteiro dessa versão, vemos que ela foi reescrita por Fernando Coimbra, o supervisor de dramaturgia da Gullane. Fernando ainda tenta manter o que foi acordado por roteiristas e FOX e, como visto na Tabela 1, mantém a estrutura do piloto com a trama B contando como Silvio comprou o Baú da Felicidade e se tornou um apresentador de televisão. Temos três grandes mudanças no tratamento; 1) diminuí sensivelmente o número de diálogos nas primeiras cenas e toda a situação da perda da voz se torna um grande plano sequência; 2) há a retirada da personagem da segunda mulher de Silvio, Íris Abravanel, que aparecia nas versões anteriores do piloto, mas que volta para a trama A nos episódios seguintes; 3) uma diminuição da participação de Cidinha tomando ação dos acontecimentos na trama B.

Nos *notes* que comentavam a versão anterior a esse tratamento, a Gullane fez comentários em relação à primeira cena: “Seria legal ter um plano sequência que une essas três cenas. Se a ideia for essa, é melhor não quebrar em cenas, mas apenas indicar as mudanças de ambiente através de *shots*”. E sobre a relação entre Silvio e os personagens femininos, “Rever protagonismo do Silvio em toda esta situação inicial. Estamos muito focados em ver a Cidinha resolvendo a situação”, de acordo com o acervo de documentos do roteirista Ricardo Grynszpan n.p.). Porém, não há uma mudança significativa em relação à trama B, permanecendo a história da compra da empresa de capitalização e da ascensão de Silvio na rádio e na televisão. Com mais mudanças que ocorrerão no desenvolvimento da sala, essa trama é empurrada para o segundo episódio da versão exibida no Star Plus, para que o piloto acolhesse a trama da adolescência de Silvio. Mais adiante, vamos ver como se deu essa troca definitiva na última versão do roteiro.

Ainda sobre a versão de setembro de 2019, chama a atenção também a maneira como o primeiro encontro de Silvio com Gugu Liberato, apresentador do SBT, rival do apresentador na própria emissora, foi construído. Nesse tratamento, há uma cena em que Gugu criança desafia Silvio num programa “Porta da Esperança”, um programa que distribuía prêmios para quem participava do jogo. O andamento da cena e os diálogos trocados são praticamente os mesmos que vemos no ar. Entretanto, o roteiro não indicava nenhuma notação sobre estilo:

Figura 2 – Trecho do roteiro de *O Rei da TV* (11/09/2019)

INT. ESTÚDIO DO PROGRAMA SILVIO SANTOS – 1974 – TARDE 28

Silvio Santos (44) está no cenário do programa “Porta da Esperança”. O cenário tem um pequeno balcão, suspenso a meio metro do chão. Silvio tem papéis na mão, e lê um deles...

Fonte: Acervo de documentos do roteirista Ricardo Grynszpan (2024).

No episódio que foi ao ar, há um ar onírico na cena, com imagens aceleradas, com cores super saturadas e sons com bastante eco, indicando que a cena é fruto da imaginação do dono do SBT.

Figuras 3 e 4 – Cena do episódio 1 da série *O Rei da TV* (2022)



Fonte: Disney. Disponível em: <https://www.disneyplus.com/pt-br/home>. Acesso em: 27 out. 2024.

Na última versão do piloto a que tivemos acesso, já com a participação do diretor Marcus Baldini, existe uma anotação que indica o tom que teremos na cena, um tom lúdico:

Figura 3 – Trecho do roteiro Piloto de O Rei da TV (03/07/2020)

1.23 INT. SBT FASE 2 / PGM SILVIO SANTOS - QUADRO PORTA DA ESPERANÇA (LÚDICA) - DIA 1.23

Silvio (58) está no cenário do quadro “Porta da Esperança”.
Silvio tem papéis na mão, e lê um deles...

Fonte: Acervo de documentos do roteirista Ricardo Grynszpan.

A entrada do diretor no projeto foi decisiva para a formatação do tom e do estilo de cada um dos episódios que hoje vemos no ar no canal Star Plus. Este é um pequeno exemplo da intervenção do diretor na sala de roteiro. Há ainda, como vamos ver, mais interferências, algumas acordadas com os roteiristas e outras não.

Para o fim da análise da tabela de eventos das versões dos roteiros, destacamos também como se deu a trajetória do jogo da força. A força é um jogo em que os espectadores precisam adivinhar as letras para formar uma palavra, senão são eliminados do jogo, e Silvio Santos adaptou o jogo para o seu primeiro programa de televisão. Apesar de corresponder a um fato importante da vida do comunicador, a cena não permaneceu em nenhum dos episódios da série. Segundo Zico Goes, em *masterclass* realizada em junho de 2023, como o Star Plus é um canal de *streaming* internacional e o conteúdo seria exibido em espanhol e em inglês em outros países, os executivos do canal apontavam para a Gullane que não concordavam com aquela solução dramática, pois temiam que o público de outros países não entendesse o jogo com palavras em português.

Mikael de Albuquerque, roteirista da segunda fase da sala, descreve que esse pedido para que o evento do jogo da força fosse apagado da história não chegou diretamente a ele. Entretanto, com a troca de comando no canal, havia um grande descontentamento por parte do diretor, da produtora Gullane e da nova configuração do grupo Disney sobre a trama B e, logo, a substituição do jogo da força por outros elementos dramáticos veio a reboque de outras mudanças que o roteiro do piloto sofreu.

Antes de analisar a entrada de Mikael no processo, devemos pontuar que a descrição da primeira fase da sala de roteiro de *O Rei da TV* tem ressonância nas formulações de Cecilia Salles. Como já destacamos, Salles pontua que a criação é um processo semiótico. Ao conceituar a criação como signo, Salles demonstra que o comportamento da criação se aproxima das definições sobre semiose pontuadas pelo filósofo Charles S. Peirce. E, portanto, se o signo possui como característica a continuidade, a criação é processo. Os tratamentos dos roteiros de *O Rei da TV* são

signos, que geram interpretações entre os leitores, roteiristas da sala, produtores e executivos do canal e, assim, geram outros signos. A versão seguinte do roteiro é ligada à versão anterior, porém, com nova interpretação do roteirista responsável pelo tratamento sobre a vida de Silvio Santos.

A respeito, é válido recuperar a formulação de Peirce: “[...] um signo é objetivamente vago na medida em que, deixando sua interpretação mais ou menos indeterminada, ele reserve para algum outro signo ou experiência possível a função de completar a indeterminação” (Peirce, [1931-1935], v. 6, §102-163).

Salles comenta que o princípio da continuidade do signo prevê o movimento de mudança e evolução no processo de criação. Ao mesmo tempo, não há uma sobredeterminação do caminho que o processo irá percorrer. O processo não é linear, é cheio de bifurcações, recuos e avanços. Como visto, versões mais adiantadas do roteiro retomam ideias que estavam em versões mais imaturas do piloto.

Sem certezas, as versões dos roteiros acabam se tornando hipóteses, tentativas dos roteiristas em criar a versão que mais se aproxima dos critérios determinados pelos participantes da sala, sejam os roteiristas, sejam os executivos do canal. Se os critérios determinados não são alcançados pelo tratamento do roteiro, como, por exemplo, o protagonismo de Silvio Santos, deve se formular uma nova versão do roteiro para, mais uma vez, tentar se aproximar dos critérios estabelecidos.

Ampliando o diálogo com Salles, o caminho percorrido pelos roteiros é um movimento de signos imersos em processo em grupo, e essa condição marca a trajetória. Como anunciamos, a tessitura dos vínculos responsáveis pela construção do universo ficcional é fruto das constantes interações entre os diferentes sujeitos da sala. Essas interações, como vimos, são ambivalentes, tanto mostram compatibilidade de ideias como confronto de interesses. Em *Gesto Inacabado* (1988), Salles nos fala que “O tecido do percurso criador é feito de tensão, assim como se fosse sua musculatura” (p. 62). Um percurso dialético. No processo em grupo, a ambivalência é ainda mais dinâmica, com a amplificação das tensões, assim como é possível encontrar mais adesões para certos direcionamentos.

[...] no caso dos processos em grupo, falamos em afinidade com, cooperação com, contagiar alguém, adesão de alguém, ou seja, termos de natureza transitiva direta ou indireta, convivendo com outros, pois grupos são formados por indivíduos. É interessante observar que a oposição tensiva se mantém: afinidade/contágio e conflitos (Salles, 2017, p. 160).

Entretanto, apesar de mais conflituosa, uma sala com mais interações proporciona uma maior sofisticação no projeto. Os roteiristas elogiam sugestões feitas pelo canal e pela produtora, e vice-versa, e uma nova ideia pode ser mais elaborada com a participação dos outros membros do grupo. A própria sala demonstra que é necessário desconstruir a ideia de que o conflito é negativo para o processo. Salles também traz, de Edgar Morin, pensador da complexidade, uma outra abordagem sobre os embates: “Dialogando com Morin (2010, p. 11) em seu livro *Ciência com consciência*, nos afastamos da utopia da necessidade de evitar ou eliminar embates” (Salles, 2017, p 164). Mais adiante, traz outra observação de Morin sobre a associação dos conflitos com a grandeza de obras humanas: “[...] referindo-se a Roma, os conflitos, as desordens e as lutas que marcaram sua história não foram apenas a causa de sua decadência, mas também de sua grandeza e de sua existência (Morin *apud* Salles, 2017, p. 164).

A sala mostra que, com os conflitos e adesões, fica mais claro para os sujeitos participantes do projeto o que se deseja da obra. O elemento “perda da voz de Silvio Santos” e como ela foi trabalhada ao longo dos roteiros demonstra nitidamente esse amadurecimento, com a participação direta de roteiristas, canal e produtora. Os parâmetros vão se modificando, pois, ao passar da idealização dos critérios para a prática, outros problemas aparecem e novas guinadas são necessárias. Em outro exemplo visto nos tratamentos, a personagem da primeira mulher de Silvio Santos, Cidinha, tem muito tempo de ação nas primeiras versões do roteiro, pois o livro de Stycer destaca como ela ajudou o comunicador no início da carreira. Entretanto, a personagem ofuscava o protagonismo do jovem Silvio Santos e, assim, ao longo das versões do roteiro, sua participação no episódio piloto foi reduzida. Essa e outras tomadas de decisões caracterizam o trabalho da sala, que constantemente está descobrindo e redescobrando suas buscas como um grupo.

Assim, nas diferentes tentativas (de materialidades diversas) vão surgindo escolhas que levam a determinados critérios no âmbito daquele projeto; o próprio projeto passa a ser mais bem compreendido, quando algumas escolhas começam a ganhar mais consistência (Salles, 2017, p. 148).

Ao final do primeiro ano de sala, roteiristas e executivos parecem ter chegado num ponto comum sobre o que desejavam do projeto e compreendiam com propriedade para qual lugar *O Rei da TV* se direcionava. Entretanto, entre o fim de 2019 e o começo das filmagens, em julho de 2020, o projeto sofreu mais interferências, como vamos ver um pouco mais adiante.

Ainda sobre a análise dos documentos obtidos pela pesquisa, destaca-se o valor dos *notes*, os registros sistematizados que os sujeitos da sala utilizavam para comentar as versões dos roteiros escritos ao longo de mais de um ano. Em primeiro lugar, os *notes* são importantes práticas comunicativas do projeto artístico. Segundo Kallas, os *notes* também são utilizados nas salas norte-americanas como documento para o processo de desenvolvimento das narrativas. Dentro das salas brasileiras analisadas, percebe-se que é uma ferramenta de diálogo, como pontuado inclusive por Andrea Simão, ao comentar como maneja os *notes* nas salas que lidera. Os *notes* indicam buscas de cada parte interessada e direcionamentos para quem vai reescrever os tratamentos do roteiro.

Para a pesquisa, os *notes* são fontes de dados inestimáveis. Salles comenta que, ao investigar os processos de diferentes grupos, foi necessário conviver com uma diversidade de registros do processo de criação. A investigadora usa o termo *campo em expansão* para qualificar a ampliação de meios utilizados para os registros.

Com o passar dos anos, afirmo, com segurança, que os pesquisadores interessados em processos de criação devem se expor à diversidade dos registros analógicos e digitais, sem lamentar possíveis perdas, embrenhando-se no potencial de dados oferecidos em qualquer meio, tornando-se, portanto, sobre processos de criação, em qualquer meio, disponíveis para as experimentações contemporâneas (Salles, 2017, p. 71).

Numa postura aberta ao que a pesquisa apresenta de novo num processo investigativo, Salles amplifica a metodologia para a crítica de processos. Colocar os *notes* como objeto de investigação também faz parte desta postura. Pelos *notes*, é possível observar o caminho tenso do processo de criação, já que, através deles, conseguimos perceber quais tendências são buscadas pelos agentes comunicativos da sala, a produtora, a plataforma e os roteiristas, e como os embates são estabelecidos.

Ainda sobre as características dos *notes*, os agentes se utilizam da palavra para indicar como imaginam o potencial episódio realizado em imagens e sons. A sala de roteiro e os *notes* se valem da linguagem verbal para indicar como a narrativa audiovisual irá se desenvolver. Salles notou semelhante processo nas cartas e e-mails que o diretor Evaldo Mocarzel trocava com os montadores de seus documentários. E comenta a diversidade de linguagens que pode aparecer no processo de criação:

O pensamento em criação, como se pode observar, se dá em um contínuo movimento tradutório e muito conhecemos sobre os modos de desenvolvimento do pensamento, ao compreender quais linguagens fazem parte da textura semiótica, daquela rede de criação específica e a função por elas desempenhada (Salles, 2017, p. 151).

Esse movimento tradutório não se restringe à sala de roteiro na produção de uma série de televisão. Com a gravação dos episódios e, depois, na montagem, os *notes* continuam sendo utilizados como ferramenta de comunicação, agora envolvendo outros membros da equipe, em especial a direção e o montador. E, no caso de *O Rei da TV*, o diretor geral da série já irá debater os rumos da adaptação da vida de Silvio Santos na sala de roteiro.

Vamos, agora, descrever um pouco mais da dinâmica da sala de *O Rei da TV*, dinâmica que carrega semelhanças com o método norte-americano, mas também características que a distinguem do modelo estrangeiro. Dois fatos importantes ocorreram no meio do processo, que irão dar uma guinada importante, marcando novos aspectos que afastam a metodologia dessa sala do método norte-americano: a escolha do diretor e a saída de Julia Priolli do projeto.

2.4 Novas lideranças

As práticas comunicativas dos agentes participantes da sala acontecem de diversas formas. A escrita das sinopses, escaletas e do tratamento dos roteiros, que de alguma forma já descrevemos, são acompanhadas de longas reuniões, redação de documentos com as decisões, e os *notes*, comentários escritos a cada avanço que se dá na narrativa, seja a sinopse, a escaleta ou o próprio roteiro.

Nos Estados Unidos, isso é a práxis dos trabalhos, segundo descreve Kallas. As salas acontecem com pressão de tempo grande, mas, geralmente, os sujeitos que de fato participam das reuniões e escrevem os tratamentos são os roteiristas. O canal e os seus representantes aparecem no começo dos trabalhos, quando se faz o *pitch* para a venda e se combina como o trabalho vai se desenvolver, e depois, na aprovação de etapas importantes do desenvolvimento da série. São essas as descrições que temos nas entrevistas feitas pela pesquisadora e na análise que ela constrói. Porém, em *O Rei da TV*, temos algumas características que diferem desse modelo. Nesse projeto, como já foi descrito, os executivos do canal FOX, Julia Priolli e Carlos Queiroz, sentaram lado a lado dos roteiristas para desenvolver soluções para a história. A situação inusitada foi vista de

forma positiva pelos integrantes da sala, pois, de forma prática, aproximava quem escrevia de quem aprovava. Devemos registrar que Julia é uma figura com experiência em diversos projetos importantes no mercado brasileiro, como *I contra todos* (2016) e *Impuros* (2018), séries que, inclusive, tiveram mais de duas temporadas. A participação de alguém como ela numa sala de roteiro, mesmo sendo um procedimento diverso do que acontece nos Estados Unidos, tem grandes possibilidades de trazer para o projeto boas contribuições.

Outra marca do processo de *O Rei da TV* que difere do método norte-americano é a relação entre o diretor e o chefe da sala. Enquanto nos Estados Unidos, o *showrunner* tem um papel preponderante em relação aos outros integrantes da produção, no Brasil, existe uma prática de produção em que o diretor tem maior ascendência no projeto. Essa prática tem relação com duas séries culturais importantes no Brasil, duas tradições do fazer audiovisual no país: o cinema de autor e a publicidade.

Segundo o pesquisador e crítico de cinema Jean-Claude Bernardet, o cinema de autor no Brasil é a derivação de um conceito formulado na revista francesa *Cahier Du Cinema*, denominado *politique des auteurs* (Truffaut, 1955). Na publicação *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil – anos 1950 e 1960* (2018), Jean-Claude contextualiza o debate na crítica francesa, quando os filmes norte-americanos feitos durante a Segunda Guerra Mundial são exibidos na França, e como a política gera uma prática de se fazer cinema no Brasil, um país sem uma indústria cinematográfica, mas com um importante movimento estético de confronto ao padrão hollywoodiano, o Cinema Novo. O crítico, inclusive, justifica a redação do livro pela maneira como o debate francês foi mal interpretado também por seus alunos da Universidade de São Paulo:

[...] ao observar que a política dos autores fomentava uma confusão: quando se tentava ensinar o cinema, o ofício, o trabalho de uma arte coletiva, enquanto se buscava estimular a compreensão do cinema de maneira objetiva, material, técnica e com perspectiva histórica, com mais questionamentos do que zonas de conforto, para parte dos alunos a aura do autor cinematográfico, com sua individualidade e subjetividade, vinha antes do trabalho propriamente dito (Bernardet, 2018, p. 5).

Na primeira parte do livro, Jean-Claude descreve como a política dos autores se originou e como ela teve importante impacto nos cinemas fora do sistema industrial de Hollywood.

Na primeira metade dos anos 1950, a revista francesa *Cahiers du Cinéma* lança uma proposta de crítica cinematográfica conhecida como a política dos autores, que se tornaria célebre. A proposta teve imensa repercussão mundial, inclusive no

Brasil, e hoje as expressões autor e cinema de autor tornaram-se usuais no vocabulário cinematográfico (Bernardet, 2018, p. 10).

Segundo o pesquisador, jovens críticos franceses como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, entre outros, ao assistir os filmes norte-americanos da década de 1940, em especial os filmes de Orson Welles e Alfred Hitchcock, identificam, nas obras, traços estilísticos dos diretores. Num ambiente industrial norte-americano, em que filmes eram produtos de uma padronização estilística (Bordwell, 2013), os jovens críticos destacaram cineastas que conseguem propor marcas pessoais na *mise en scène*. “O que importa no cinema [...] é a *mise en scène*, a encenação, a direção, que só pode ser prejudicada pela literatura” (Bernardet, 2018, p. 19). O termo literatura é importante, pois Truffaut e seus contemporâneos propuseram um cinema que desvaloriza a trama, o enredo, para destacar a linguagem do cinema em si, o papel do diretor. Os críticos da *Cahiers*, futuros cineastas da *nouvelle vague*, vão defender os diretores norte-americanos que emergiram do padrão *hollywoodiano*, e propor que os filmes franceses também seguissem esse caminho, por isso, uma política, uma proposta estética para a produção na França.

No Brasil, as propostas dos críticos franceses repercutiram primeiro entre os críticos brasileiros e, depois, entre os cineastas, com destaque para Glauber Rocha e Walter Hugo Khouri. Bernardet traz o seguinte trecho do livro de Glauber, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), para mostrar como o conceito francês foi interpretado entre os cineastas:

Se o cinema comercial é uma tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje, nem é mesmo necessário adjetivar um autor como revolucionário, porque a condição de autor é um substantivo totalizante. Dizer que um autor é reacionário, no cinema, é a mesma coisa que caracterizá-lo como diretor do cinema comercial; é situá-lo como artesão; é não ser autor (Rocha *apud* Bernardet, 2018, p. 184).

Glauber Rocha, diretor de importantes filmes do Cinema Novo, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), propõe um papel de subversão para os autores brasileiros, confrontando a linguagem do tradicional cinema comercial. Segundo Bernardet, “Embutida na noção de autor está a recusa da indústria, dos estúdios e da linguagem convencional que afastam o cinema da realidade. ‘A missão única dos autores brasileiros’ será ‘lutar contra a indústria antes que ela se consolide em bases profundas’” (2018, p. 185).

O teórico do cinema Bernardet divide a redação do livro sobre a política do autor com o pesquisador Francis Vogner dos Reis. Francis comenta os capítulos do livro do teórico belga e também observa a transformação do conceito francês no Brasil:

No fim do capítulo, Bernardet constata que as transformações da compreensão de autor em Glauber Rocha apontavam uma diferença com relação à política dos autores que havia inspirado o primeiro momento do Cinema Novo (o diretor como começo, meio e fim), porque numa nova realidade estética e econômica do cinema – que deveria ser fundada pelo Cinema Novo – surgiria um produtor com consciência diferente daquele forjado na indústria capitalista (2018, p. 201).

No trecho, constata-se que Glauber propõe uma supervalorização do diretor de cinema, que teria a responsabilidade de se colocar como autor. E que, por isso, teria um papel onipotente. Glauber defendia que, dentro do movimento do Cinema Novo, a relação hierárquica do cinema comercial, que tinha na figura do produtor o condutor do filme, se transformasse para que o diretor tomasse as principais decisões. Em comparação com as formulações dos críticos franceses, há vários pontos de divergência na versão brasileira da política. Truffaut e Godard defendem os cineastas que imprimiram um traço pessoal de estilo dentro da indústria norte-americana, como Hitchcock, Welles e Ford. No Brasil, a proposição é mais radical, a linguagem deve ser subvertida e os papéis na hierarquia de produção trocados. Essa troca de papéis vai ultrapassar o Cinema Novo e marcar a relação entre diretor, produtor e roteirista na história do cinema brasileiro: “[...] não são só as funções de roteirista e realizador que devem juntar-se, mas também a de produtor. Três funções numa só [...]. Essa junção das três funções tornou-se o ideal do cinema de autor e do que conhecemos no Brasil como cinema independente” (Bernardet, 2018, p. 26-27).

O cinema no Brasil, que teve poucas experiências industriais e muitas vezes depende do estímulo estatal para se manter, é ainda um cinema independente, se tomarmos a própria definição discutida por Bernardet, de que o cinema independente seria um cinema desobrigado do cinema comercial. E, quando observamos as relações entre funções na prática cinematográfica brasileira, o poder de decisão do diretor continua super valorizado. Os filmes são anunciados também como filmes pertencentes a um diretor, um filme “de Fernando Meirelles, de Jeferson De, de Kleber Mendonça Filho”¹⁸, ressaltando a posse do filme por um indivíduo, acentuando a confusão que

¹⁸ O livro de Bernardet e Francis Vogner chega a discutir como essa marca da autoria é absorvida pelo cinema comercial e se transforma em elemento de *marketing*, mas não vamos nos aprofundar no tema.

Bernardet observava em seus alunos que estudavam na USP. A aura do autor cinematográfico era mais almejada do que o trabalho em si.

Essa relação de forças na produção de um projeto audiovisual é também encontrada nas produtoras de publicidade. Quando o cinema brasileiro teve um momento de quase desaparecimento com o fim da Embrafilme, em 1990¹⁹, a produção de filmes no Brasil se destinou praticamente toda para o mercado publicitário. E, na lógica de produção das propagandas, o diretor também se evidenciava, tomando as decisões importantes sobre as peças e dialogando com os clientes. Importantes produtoras de publicidade, como a O2, Conspiração, Mixer, Bossa Nova, vão se tornar produtoras dos filmes da retomada do cinema brasileiro, quando o Estado cria leis de incentivo fomentando a realização de filmes. Bartira Bejarano Campos, autora do livro *Sala de Roteiro: Processo de Criação dos Roteiristas de séries de TV brasileiras* (2021), pontua, em entrevista para o canal Literatura e Dramaturgia do Departamento de Literatura da PUC-SP, que esse papel do diretor na publicidade irá ter ressonância na formação da sala de roteiro no Brasil:

No momento em que chega o método da sala de roteiro no Brasil, ela entra em choque com o que é nosso contexto audiovisual. Há uma adaptação ao nosso modelo local. Claro que há uma questão que pode ser um ponto de embate que é a cultura do diretor. A gente tem um pensamento de direção e produção audiovisual diferente do que existe nas séries norte-americanas. No Brasil, as maiores produtoras são centradas na figura do diretor, tanto no de cinema quanto no de publicidade. Quando chega o modelo da sala de roteiro, que valoriza a figura do roteirista chefe, você acaba discutindo quem deve ser o *showrunner* (Campos, 2024, n.p.)²⁰.

No livro de Bartira, a pesquisadora entrevista a roteirista Andrea Simão, que participou de uma das primeiras salas de roteiro no Brasil, a sala da série *Alice* (2008), para o canal de TV a cabo HBO. Andrea descreve como o modelo norte-americano entrou em confronto com o contexto audiovisual brasileiro e como, na época, prevaleceram as decisões do diretor escolhido para a série, Karim Ainouz.

Para falar a verdade, não deu muito certo a sala de *Alice*. A ideia era a gente começar a 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.

¹⁹ AUTRAN, Arthur. A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu20_Autran.pdf. Acesso em: 16 out. 2024.

²⁰ Ver *Literatura PUC-SP*. Literatura e Dramaturgias: Salas e processos criativos no desenvolvimento de roteiros. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WSSLFnDbL3s&t=1840s>. Acesso em: 16 out. 2024.

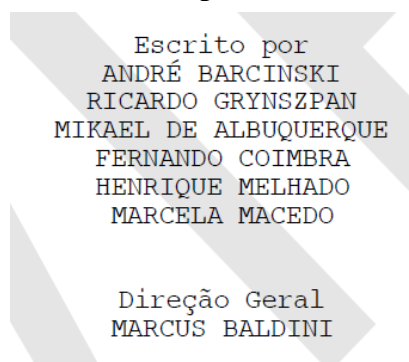
Então, praticamente tudo o que a gente tinha criado foi pro ralo. Ele pegou, ele reescreveu com o Felipe (Bragança), mas a intenção foi boa. Só não rolou porque a direção não combinava com esse tipo de criação (Simão *apud* Campos, 2018, p. 76).

Após um ano de desenvolvimento de roteiros para a série *O Rei da TV*, a Gullane escolheu o diretor Marcus Baldini para fazer a direção geral. Ao ler os roteiros já desenvolvidos pela sala chefiada por Ricardo Grynszpan, ele entra em desacordo com a voz que até então marcava a narrativa. Segundo Ricardo, esse foi o processo da entrada de Baldini na produção:

[...] a gente sentou para escrever essa série, que começou mais ou menos, em setembro de 2018, e em setembro de 2019, a Gullane finalmente escolheu quem iria ser diretor, nos foi apresentado, e a partir daí, ele chegou e começou a participar, não só a participar, mas a mandar, e aí querer, fazer uma série que não era, exatamente aquilo que a gente queria. Ele criou, como ele mesmo falou várias vezes e fala assim, não é isso que eu quero filmar (2023, n.p.).

Destaca-se, na declaração de Ricardo, como Baldini chegou no processo e passou a tomar para si decisões sobre a narrativa. Na versão de roteiro de dezembro de 2019, Baldini assina a direção geral do projeto, e traz para o desenvolvimento do tratamento um roteirista de sua proximidade, Mikael Albuquerque.

Figura 4 – Capa do roteiro do piloto de *Rei da TV* (09/12/2019)



Fonte: Acervo de documentos do roteirista Ricardo Grynszpan (2024).

Essa versão de roteiro do piloto é a última na qual tiveram participação os roteiristas da primeira fase da sala. Ricardo, Marcela, Henrique e Erika são dispensados pela Gullane nesse momento. Mesmo com os 16 roteiros projetados para a série escritos e desenvolvidos, Baldini

monta uma nova sala de roteiro, com Mikael de Albuquerque e Ana Francisco. Assim como aconteceu na sala de *Alice* (2008), o trabalho da sala de roteirista foi reescrito pelo diretor e pelo seu roteirista mais próximo.

Mikael de Albuquerque, em entrevista concedida para esta pesquisa, primeiro comenta a relação bastante próxima com o diretor Marcus Baldini, responsável por outros trabalhos importantes da dupla, como o filme *O sequestro do voo 375* (2023), também exibido no serviço de *streaming* Star Plus:

[...] eu tenho a sorte de ter trabalhado nos meus últimos projetos com o Marcus Baldini, que é um diretor e um artista em uma única pessoa mesmo. Ele é uma pessoa que escuta e que não se sente intimidado com opiniões e *feedback*. É uma pessoa extremamente paciente e a gente combina muito assim ele sai daqui, eu saio daqui, a gente de alguma forma se encontra aqui. Então é uma troca muito rápida, muito ágil, que eu gosto (Albuquerque, 2024, n.p.).

Albuquerque comenta como o projeto chegou até ele no fim de 2019. Segundo o roteirista, havia um descontentamento geral por parte do diretor Baldini, por parte da Gullane e por parte do Grupo Disney, e a série sobre o Silvio Santos também iria ter uma readequação do seu orçamento.

Tem mudanças criativas de que eu sempre converso muito com o próprio diretor e tem mudanças financeiras também de adaptação financeira. Chegou uma hora que já se estava há meses, talvez até um ano, trabalhando na série, onde eles (produtora e *player*) falaram: Olha, a gente vai ter que cortar isso. Então a gente vai ter que começar essa série em 1970, quando o Silvio Santos já é rico. E aí eu falei de jeito nenhum. Se é uma série que fala do Silvio Santos, tem que ter ele camelô, né? Então, em vez de ter essas locações todas, vamos colocar tudo do jeito dele. Camelô que no primeiro episódio é uma rua, a gente desenvolve a narrativa. Legal. Né? E aí, porque a outra cena que tenho é uma interna da casa, da casa deles. Então eu falei não vamos desenvolver tudo nessa rua, a gente tira essa locação, essa, essa, essa. E depois, no episódio dois, a gente segue o mesmo, né? A gente tenta focar na caravana do Peru, a gente tenta colocar o desenvolvimento do episódio dois aqui dessa época dele. (Albuquerque, 2024, n.p.).

Quando Albuquerque descreve as mudanças que ele realizou, vale pontuar que a trama B é a trama que continuou com conflitos entre os agentes comunicativos para se chegar a uma solução. Inclusive, se cogitou passar a trama B em um outro momento da história de Silvio no piloto, quando ele já era um famoso apresentador da Globo. Albuquerque, em comum acordo com direção, produtora e Disney, voltou ao pedaço da história de Silvio que agradava bastante a Gullane, em

que Silvio Santos trabalhou como camelô na adolescência. Uma mudança que também contemplou a readequação orçamentária que se propunha para a série.

Outra mudança importante aprofundada por Baldini, Albuquerque e Anna Francisco foi a participação dos personagens femininos.

O que veio para mim de demanda, de mudança, eu vou falar tudo assim porque foi criativo, foi o financeiro, foi modificar a personagem da Cidinha, foi modificar a personagem da Íris Abravanel, já que elas estavam muito próximas do Silvio, foi trazer mais elementos lúdicos pra série, foi pensar um corte temporal nas elipses temporais também porque a série pula vários anos, e foi juntar personagens com todas essas questões. Esse foi o resultado. Parto do pressuposto que havia uma avaliação de que o trabalho que tinha sido feito até então não estava atingindo o que produtora, o que o *Player* e que o Baldini gostariam de vir ao ar (Albuquerque, 2024, n.p.).

Quando analisamos a versão de dezembro de 2019, já com a participação dos novos agentes criativos, notamos já algumas mudanças no tratamento. Há mais anotações de estilo no roteiro, como a observação mais detalhada de como será o plano-sequência da primeira cena, o tratamento lúdico do encontro de Gugu Liberato criança com Silvio Santos e indicações de trilhas sonoras dos anos 1980 para acompanhar a trama A. A trama B permanece com a história do Baú da Felicidade e da produção do primeiro programa televisivo de Silvio, porém, com menos participação de Cidinha na resolução dos conflitos.

Após a saída dos roteiristas da primeira fase da sala, outra mudança significativa acontece no processo. Com as transformações no canal Fox após a aquisição do grupo Disney, Zico Góes, Julia Priolli e Carlos Queiroz deixam a empresa. Julia e Carlos eram os representantes do canal que defendiam, junto com Ricardo e roteiristas da sala, a história do Baú da Felicidade e da compra do horário na programação da TV Paulista. Após a saída de Júlia, a versão do roteiro a que a pesquisa teve acesso, de julho de 2020, não tinha mais essa sequência de eventos na trama B. Uma nova versão da adolescência de Silvio Santos como mascate e em conflito com o pai substitui essa sequência, e é esse tratamento de roteiro o último escrito antes das gravações. Com pequenas mudanças, o primeiro episódio da série é a versão filmada e montada desse roteiro.

O processo tumultuado da criação da série foi sentido pelos roteiristas. A visão de Ricardo Grynszpan sobre desenvolvimento já foi bastante pontuada, mas mesmo quem estava na segunda fase da sala teve a sensação de que faltava uma maior clareza na metodologia e na liderança da

sala. Mikael de Albuquerque, que também desenvolve projetos para a indústria norte-americana, compara o cenário dos Estados Unidos ao do Brasil:

Quando se pergunta sobre a adaptação da sala de roteiro do modelo americano para cá, eu acho que essa adaptação ela ainda é muito incipiente. Eu acho que a gente ainda não tem um método específico de sala de roteiro no Brasil, que nem tem lá fora, e eu sou representado por uma agência nos Estados Unidos, lá em Los Angeles. Já trabalhei em projetos fora também e o jeito que acontece é muito diferente do que o jeito que acontece no Brasil. Digamos que no Brasil é muito mais informal a forma que acontece a sala de roteiro. Tudo é muito informal ainda. E eu acho que isso é um reflexo da indústria ou da falta de uma indústria que a gente tem no Brasil, porque eu acho que os segmentos não funcionam perfeitamente atrelados uns com os outros. O player ainda não dialoga tão bem com os produtores, que ainda não dialogam tão bem com os artistas, que ainda não dialogam tão bem com os editores, e assim por diante. Então eu acho que ainda a nossa indústria tenta se encontrar um espaço de diálogo entre os diferentes setores. A gente ainda está aprendendo a fazer isso. (Albuquerque, 2024, n.p.).

Quando Albuquerque comenta que os segmentos não estão atrelados uns aos outros, esta frase reverbera a observação de Grynszpan de que no mercado audiovisual, “os problemas ficam estanques aqui no Brasil, fica cada um em um bloco”. Pior que a falta de uma formalização do método, a falta de diálogo entre as várias áreas que compõe uma narrativa audiovisual, um trabalho coletivo como apontado por Jean-Claude, parece também crucial para que a voz da série se perca e falte em muitas narrativas exibidas nas plataformas uma coesão entre os episódios. Há ruídos na comunicação entre a sala chefiada por Grynszpan e a produtora, e posteriormente, entre a sala e o novo diretor Marcus Baldini. E nesse processo, ainda temos a troca na direção do *player*, e todo uma construção que foi feita entre os roteiristas e a FOX foi destruída. Por fim, Albuquerque relata que teve muito pouco contato com os roteiristas da primeira fase da sala, que trabalharam na série por mais de um ano, e só conheceu Marcela Macedo e Henrique Melhado quando se encontraram num evento de premiação da ABRA, Associação Brasileira de Roteiristas em 2024. O atrelamento entre os diversos segmentos na indústria audiovisual norte-americana é importante para que a voz da série permaneça até a exibição e essa característica importante do método, segundo Grynszpan e Albuquerque, não se realizou em *O Rei da TV*.

As filmagens de *O Rei da TV* se iniciaram ainda com os roteiros sendo escritos, em dezembro de 2019. Em março de 2020, a pandemia da COVID-19 interrompeu as gravações, que foram retomadas em fevereiro de 2021. Após um período de um ano de montagem, a série estreou em 19 de outubro de 2022. Segundo matérias veiculadas na época de lançamento, a série conseguiu

aumentar o número de assinantes para o recém criado Star Plus, serviço de *streaming* lançado em agosto de 2022²¹. A figura de Silvio Santos foi um impulsionador natural para o interesse sobre a série, e a família do apresentador criticou como os fatos da vida de Silvio foram representados²². A polêmica sobre a representação dos eventos da vida real do apresentador ajudou a criar ainda mais curiosidade sobre a série e, conseqüentemente, mais assinantes para o Star Plus. Com o sucesso da primeira temporada, o serviço de *streaming* adiantou a estreia da segunda e, ao invés de exibir a temporada um ano depois da primeira, a exibiu em março de 2023, cinco meses após a primeira exibição.

Com o fim da análise, podemos fazer algumas conclusões sobre o processo, pensando no modo como a sala de roteiro norte-americana está se hibridizando no Brasil, como pontua Bartira Campos, na entrevista para o canal Literatura e Dramaturgia da PUC-SP, e no diálogo com a pesquisa sobre criação de Cecília Salles.

2.5 Aprendizados do processo

A tese não irá debater a qualidade da série. Entretanto, vale pontuar que, mesmo com todos os obstáculos do processo, inclusive com a interrupção das filmagens pela pandemia, a série atingiu os objetivos comerciais do Grupo Disney. E isso é muito importante para a continuidade da confecção de séries no país, para manter o mercado audiovisual em crescimento e, assim, estimular um maior desenvolvimento nas virtudes e complexidades das narrativas.

Importante ressaltar que, já na metodologia da análise, buscamos, nas formulações de Salles, direcionamentos para construir formas de abordar o objeto. Em seu trabalho *Processos de criação em grupo: Diálogos* (2017), comenta como é importante acessar os diferentes sujeitos envolvidos no processo.

Ficou claro que é possível ter acesso a informações sobre produção em grupo, no caso do cinema (mas não só), a partir das diferentes pessoas envolvidas nesses

²¹ CARNEIRO, Raquel. As estratégias da Disney e do Star+ para manter a Netflix em 2º lugar. *Veja*, 22 set. 2022. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/em-cartaz/as-estrategias-da-disney-e-do-star-para-manter-a-netflix-em-2o-lugar>. Acesso em: 17 out. 2024.

²² GUEDES, Diandra. O Rei da TV | Por que a série sobre Silvio Santos gerou polêmica? *Canaltech*, 23 mar. 2023. Disponível em: <https://canaltech.com.br/series/o-rei-da-tv-por-que-a-serie-sobre-silvio-santos-gerou-polemica-244002>. Acesso em: 17 out. 2024.

processos, oferecendo diversas portas de entrada para a compreensão de momentos e perspectivas de tais processos (Salles, 2017, p. 16).

A pesquisa buscou ouvir diversos lados do processo e, além disso, teve acesso a documentos que também mostram o posicionamento de sujeitos que não foram entrevistados, como os produtores da Gullane e o diretor Marcus Baldini. Ouvindo essas diversas vozes, percebe-se que o resultado exibido, o pensamento consolidado nos episódios da série, é fruto da interação dos sujeitos do grupo. Salles dialoga com Colapietro, que como já foi apontado, qualifica o sujeito como comunidade, um ente que constrói sua identidade na relação com os outros, na multiplicidade de interações, porém, sem apagar sua individualidade. O exemplo da contribuição de Marcela Macedo ao processo, que, mesmo diante de todos os critérios definidos pela sala, trouxe seu ponto de vista para interferir na construção do personagem da amante de Silvio Santos, demonstra a relação profícua das interações dos sujeitos em práticas comunicativas na sala. Salles, ao comentar uma nota de Eisenstein sobre o trabalho em equipe de uma orquestra, também destaca a complexidade do trabalho em grupo.

Eisenstein dá maior complexidade a essa discussão sobre os processos em equipe que, como vimos, são formados por sujeitos em comunidade, que, ao mesmo tempo, deixam marcas de sua subjetividade em suas escolhas. Nunca toquei numa orquestra, mas acredito que uma estranha ocupação leva as pessoas ora a se envolverem, ora a se divorciarem do traçado tão especial da ação coletiva [...] é o coletivismo do trabalho, quase uma dança marcada coletivamente, que une o movimento de dezenas de pessoas numa única sinfonia (Eisenstein *apud* Salles, 2017, p. 44).

Se é claro que as diversas vozes compuseram *O Rei da Tv*, inclusive vozes de outros sujeitos importantes, como os atores, diretores de fotografia, montadores, entre outros, a condução da orquestra não pareceu tão coreografada como destaca Eisenstein. Salles destaca, em seu livro, outras experiências de processo em grupo com lideranças contagiantes, como os filmes de Evaldo Mocarzel, Quentin Tarantino e do próprio Eisenstein.

Os princípios do cineasta direcionam a ação dos outros membros da equipe em ambiente colaborativo; no entanto, não se pode esquecer que essas pessoas carregam consigo suas referências, suas histórias, seus interesses etc., que passam a dialogar com o cineasta (Salles, 2017, p. 140).

Ainda em diálogo com Domenico De Masi, Salles pontua como o processo em grupo possui como um obstáculo reunir os indivíduos em torno de um mesmo propósito.

De Masi (2007, p. 19) discute a natureza dos grupos criativos naquilo que ele chama de ‘fenomenologia da equipe criativa’. Ele volta à questão inevitável, que grupos são formados por indivíduos (Eisenstein, 1987), afirmando ter encontrado algumas constantes que dizem respeito tanto aos criativos componentes individuais de um grupo criativo quanto do grupo criativo no seu todo. Sob o ponto de vista dos membros do grupo, ele destaca fases de ‘motivação à atividade idealizadora e realizadora frequentemente intercaladas ou definitivamente interrompidas por fases de torpor’ (2017, p. 137).

A motivação, o propósito, são as linhas de força que movem o grupo e, mesmo que elas possam ser mudadas ao longo do processo, precisam ter alguma forma de acordo. Salles já nos fala da dificuldade de se conviver com as incertezas num projeto coletiva, e que para superar as incertezas, a construção de consensos sobre os direcionamentos para o grupo sair do lugar. Os direcionamentos, são os critérios, as tais linhas de força que se tornam nortes do projeto.

Os estúdios de TV norte-americanos construíram uma metodologia, aperfeiçoada ao longo de mais de 70 anos, para a construção dos fios condutores e para o engajamento do grupo na direção do fio. A sala de roteiro tem uma hierarquia própria, em que o *showrunner*, alguém com experiência e formação para interceder tanto na redação dos roteiros como na condução da produção, é responsável por manter a coerência sobre a voz da série. Mesmo com a troca de membros da sala, é possível manter a marca da série nos episódios, seguindo o que foi definido como sendo a voz da série. Importante pontuar que a voz não é a voz do *showrunner*, mas, sim, a maneira como a narrativa vai ser identificada por quem escreve e, depois, por quem assiste, como pontua Andrea Simão em documento redigido por Roberto Moreira sobre a condução da sala de roteiro.

Entretanto, ao analisar a sala de *O Rei da TV*, percebemos que o processo encontrou dificuldade de definir uma voz única pela qual todos os sujeitos da sala, sejam os roteiristas, sejam os executivos do canal, sejam os produtores da Gullane, seja a direção, estivessem engajados e contagiados. Podemos inferir que a falta de um *showrunner* no processo, pela falta dessa figura no Brasil, prejudicou a construção desse fio condutor. Porém, vemos em outros processos nacionais que, mesmo sem essa figura do *showrunner*, a voz é construída e identificada em outras séries, como, por exemplo, na série *Cangaço Novo* (2023), que será debatida a seguir.

Em *O Rei da TV*, o que parece complicar o processo é a escolha tardia do diretor. Se o diretor é o responsável por tantos elementos que compõem a voz da série, como escolha das tramas dos episódios e o tom da série, ele não deveria ser colocado no processo tão tardiamente. Grynszpan comenta como esse atraso prejudicou o processo: “[...] é o seguinte, se você vai ter um chefe, ou alguém que vai tomar a decisão final, esse cara desde o começo, dizendo o que é que ele quer, e não chegar depois de um ano de processo e dizer o que ele quer. Eu também acho que o *timing* disso foi muito ruim” (2023, n.p.).

Andrea Simão, ao comentar o processo da sala de *Temporada de Verão* (2022), série que desenvolveu para o Netflix, diz que passou por uma experiência parecida. E, depois, como procurou trazer a direção, já que ela terá papel decisório, para o começo do processo.

Em *Temporada de Verão*, aconteceu muito de a direção chegar lá no fim do meu processo, da gente ser apresentado e em vez de eu falar sobre o projeto que eu já estava convivendo há um ano, vieram falar mal do meu roteiro sem ter lido a ‘bíblia’. Então eu tentei nesse projeto [*Além do Guarda-roupa* (2023)] trazer os diretores mais cedo. Eu estou sempre tentando não passar por isso de desmanchar a sala. Sempre fico tentando melhorar, mas não consegui chegar no ideal ainda, mas eu gosto de pensar: mas por que que aconteceu? (Simão *apud* Maciel, 2022, n.p.).

Se a ausência de um *showrunner* e a relação tumultuada com a direção demonstram um ruído que incomoda os membros da sala de *O Rei da TV*, devemos pontuar que outra importante experiência do processo, que inclusive não faz parte do método norte-americano, parece bastante instigante. Na busca de atingir os objetivos de um dos sujeitos importantes do processo de criação, o canal FOX, a sala de roteiro experienciou a redação dos episódios lado a lado com os executivos do canal. Além do processo agradar os roteiristas, na primeira fase da sala, se chegou de forma mais orgânica e eficiente numa voz que tanto quem estava do lado da sala como do lado do canal concordavam.

Porém, com as trocas do processo, quando assistimos *O Rei da TV* no ar, temos dificuldade de identificar uma voz, uma marca. Fatos importantes da vida de Silvio Santos são narrados, e é perceptível um valor de produção alto, comparado com o contexto audiovisual brasileiro. Mas, com encruzilhadas do processo, a voz, ou o fio condutor que Salles destaca na sua análise sobre processo em grupo, fica apagado ao longo dos episódios.

No próximo capítulo, vamos fazer o processo de análise de *Cangaço Novo* (2023), uma sala com outra história, outra metodologia e uma outra forma de se chegar na voz que Kallas destaca em sua pesquisa sobre as séries norte-americanas.

3 O PROCESSO DE DESENVOLVIMENTO DE *CANGAÇO NOVO*: A SAGA DOS ROTEIRISTAS NO INCONSTANTE MERCADO AUDIOVISUAL BRASILEIRO

Este capítulo irá dissertar sobre o processo de criação da série *Cangaço Novo* (2023), de Mariana Bardan, Eduardo Melo e Fabio Mendonça. Considero importante dizer que a série me chamou muito a atenção quando a vi, pois ela conseguiu me envolver como espectador de uma forma mais intensa do que outras séries relatadas na pesquisa. Eu assistia a cada episódio com voracidade, o que me fez terminar a série em poucos dias, numa experiência próxima do *binge watching*¹. Nos quatro anos do doutorado, poucas séries brasileiras lançadas no serviço de *streaming* me cativaram dessa forma. Logo, houve um desejo de entender o porquê de ela ter me atingido dessa maneira e compará-la com as outras séries que estudei ao longo do doutoramento.

A produção da O2 em parceria com a Amazon Studio foi lançada em 18 de agosto de 2023 e se tornou a série brasileira mais assistida no Prime Video². A série conquistou grande repercussão e telespectadores em todo o mundo. Entrou no top 10 de séries mais assistidas em 49 países, sendo 24 países no continente africano³. Ficou em primeiro lugar em Angola e em Moçambique, países que também falam a língua portuguesa. Prova do sucesso da série foi a renovação para a segunda temporada, desenvolvida e filmada ao longo de 2024. Boa parte das séries brasileiras são canceladas após a primeira temporada e vencer essa etapa é um feito importante para *Cangaço Novo*, conforme a investigação constatou.

Ao ouvir os criadores da série em entrevistas para a pesquisa, me deparei com diversos traços semelhantes aos de outros processos examinados no trabalho. Temos uma sala de roteiro hibridizada, ou seja, carregada de metodologias do modelo norte-americano, mas com características do cinema de autor brasileiro, com a forte presença do diretor, que toma as decisões finais sobre os rumos do projeto e da narrativa. A sala de *Cangaço Novo* também demonstra a mesma correlação de forças observadas em outros processos. A produtora O2, uma das maiores do mercado audiovisual brasileiro, responsável por um dos filmes mais importantes do cinema

¹ *Binge watching* - maratona as séries. Quando uma temporada de série, muitas vezes com mais 8 horas, é assistida de forma ininterrupta.

² OLIVEIRA, Camila. *Cangaço Novo*: série do Prime Video terá segunda temporada? *Olhar Digital*, 22 set. 2023. Disponível em: <https://olhardigital.com.br/2023/09/22/cinema-e-streaming/cangaco-novo-serie-do-prime-video-tera-segunda-temporada/>. Acesso em: 17 out. 2024.

³ ARGOLLO, Aquiles Marchel. Série brasileira *Cangaço Novo* vira sucesso global e lidera audiência em países da África. *Trace*, 1 set. 2023. Disponível em: <https://br.trace.tv/cultura/serie-brasileira-cangaco-novo-vira-sucesso-global-e-lidera-audiencia-em-paises-da-africa>. Acesso em: 17 out. 2024.

nacional, *Cidade de Deus* (2002), é fundamental para a realização da série, devido ao alto custo de produção. E o serviço de *streaming* Amazon Prime, buscando se consolidar como um *player* no país, também está muito presente na sala da série de Mariana Bardan e Eduardo Melo, apoiando financeiramente o projeto. Roteiristas, produtora e *player*, portanto, são os sujeitos que compõem o processo de criação dos roteiros de *Cangaço Novo*, assim como em *Rota 66* e *O Rei da TV*. E, assim como nos outros processos, o roteirista se posiciona no local mais frágil da relação dos agentes comunicativos, ainda mais se é ele quem tenta consolidar um projeto próprio.

Para o roteirista, há um percurso extenso e soturno a percorrer para conseguir transformar uma ideia própria em uma série para plataformas de VoD no Brasil. O projeto de Mariana Bardan e Eduardo Melo levou 10 anos para ser consolidado. Como base de comparação, *O Rei da TV*, um projeto que se iniciou dentro da FOX, levou quatro anos entre a compra dos direitos do livro pelo canal até a exibição. *Rota 66*, cinco anos. E comparando com os Estados Unidos, onde a produção audiovisual é maior e tem mais solidez, a série *Stranger Things* (2016) foi concebida pelos irmãos Duffer em 2013 (mesmo momento em que Eduardo e Mariana escreveram as primeiras linhas de *Cangaço Novo*), teve o *greenlight* da Netflix em 2015 e em 2016 exibiu o primeiro episódio^{4 5}. Os 10 anos decorridos entre o início do projeto e a exibição de *Cangaço Novo* demonstra as dificuldades do roteirista brasileiro em trabalhar no mercado audiovisual brasileiro, principalmente se comparamos com a indústria norte-americana. O projeto atravessou uma década e, sem a resiliência de seus criadores, não estaria hoje disponível no Amazon Prime Video.

Ao mesmo tempo, esse tempo dilatado consegue retratar as mudanças do mercado brasileiro. Em 2013, 10 anos antes do lançamento de *Cangaço Novo*, a realidade do audiovisual brasileiro era completamente diferente, a TV a cabo era muito mais significativa e somente o *Netflix* e o *Youtube* ofereciam o serviço de *streaming* no país. Em 2023, mais de 60 plataformas atuaram oferecendo conteúdo, em sua maioria estrangeiras e somente com 10% de conteúdo nacional. Em 2023, séries brasileiras foram lançadas em todas as plataformas, com significativos números de audiência⁶, o que demonstra o crescimento do mercado de produção de séries nacionais.

⁴ MINK, Casey. Demogorgons, Dreams, and Duffers: The Making of ‘Stranger Things’. *Backstage*, 23 maio 2024. Disponível em: <https://www.backstage.com/magazine/article/how-stranger-things-got-made-69464/>. Acesso em: 17 out. 2024.

⁵ LAUTERJUNG, Fernando. Com mais de 60 plataformas, streaming no Brasil tem menos de 10% de conteúdo nacional. *Teletime*, 30 jan. 2024. Disponível em: <https://teletime.com.br/30/01/2024/com-mais-de-60-plataformas-streaming-no-brasil-tem-menos-de-10-de-conteudo-nacional/>. Acesso em: 17 out. 2024.

⁶ GUEDES, Diandra. As 7 melhores séries brasileiras em 2023. *Canaltech*, 26 des. 2023. Disponível em: <https://canaltech.com.br/series/melhores-series-brasileiras-de-2023/>. Acesso em: 17 out. 2024.

Entretanto, ainda 90% do catálogo é composto por séries estrangeiras, mesmo com o Brasil sendo o segundo maior mercado de serviços VoD. E também não conseguimos consolidar uma indústria audiovisual estável no país. O espaço que nos cabe nos catálogos da plataforma de *streaming* não dá sustentabilidade para que a maioria das produtoras e profissionais possam viver das atividades audiovisuais. Poucos roteiristas ou produtores conseguem esperar 10 anos para ver um projeto vingar. A descrição da longa gênese da série *Cangaço Novo* tem importantes relações com as formulações de Jean-Claude Bernardet sobre o desenvolvimento das atividades audiovisuais no Brasil ao longo da história. Vamos ver, neste capítulo, que as dificuldades para encontrar uma regularidade na produção audiovisual, uma das principais ideias do livro *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (2009), ajuda a compreender por que uma ideia leva tanto tempo para se transformar em uma produção audiovisual.

Contudo, há especificidades do processo que jogam luz sobre práticas salutaras no desenvolvimento de séries no país, acentuando a consolidação de um modelo híbrido de sala de roteiro no mercado de séries. Para conseguir confeccionar a trama sobre assaltos a banco no sertão nordestino, a sala de roteiro liderada por Fernando Garrido construiu várias soluções interessantes e que marcam os oito capítulos da série, iluminando possíveis rotas para outras equipes em construção de séries. Soluções que dialogam com a pesquisa do sociólogo Domenico De Masi (2005; 2007) sobre criações coletivas, abordadas por Cecília Salles em sua publicação sobre processos de criação em grupo.

Salles menciona, em sua pesquisa, que há um encontro entre suas reflexões e as investigações do sociólogo italiano. Na publicação *A emoção e a regra: os grupos criativos na Europa de 1850 a 1950* (1999), De Masi apresenta e discute experiências coletivas de diferentes autores com projetos em comum, e em *Criatividade e grupos criativos*, (volume 1, Descoberta e invenção, e volume 2, Fantasia e concretude, ambos de 2005), analisa os trabalhos de grupos científicos, literários e do *design*. No capítulo sobre *O Rei da TV*, já se destacou o exame da criatividade coletiva que De Masi e Salles realizaram e, neste capítulo, vamos ampliar a discussão, buscando identificar, na produção da sala de *Cangaço Novo*, os modos de trabalho. Elencar as estratégias da sala a partir das falas dos roteiristas e, assim, procurar responder à pergunta que também move o trabalho de Salles em confluência com o sociólogo italiano: “Quais os modos de organização dos processos de criação que se dão na interação entre sujeitos?” (2017, p. 20).

Cangaço Novo (2023) é uma série em oito capítulos produzida pela O2 e exibida pela Amazon Prime. Ela conta a história de Ubaldo, um ex-bancário endividado, com o pai adotivo doente, que decide voltar para sua terra natal em busca de uma herança de família. Ao chegar no sertão cearense, descobre que sua irmã está envolvida com uma gangue de assalto a bancos. Ubaldo se envolve com o bando e o organiza, utilizando sua experiência como ex-militar. Porém, mais do que se tornar um novo cangaçeiro, Ubaldo descobre que sua ligação com o sertão é muito maior do que imaginava.

Sites especializados, como Plano Crítico⁷, e críticos de cinema, como Luiz Carlos Merten e Bruno Carmelo, elogiaram a qualidade da série, mas chamam a atenção o entusiasmo e as análises de Pablo Villaça. Villaça é jornalista e professor de cinema, colaborador do portal UOL e editor do site Cinema em Cena. Além de descrever diversas virtudes sobre a produção da O2, realizou uma série de entrevistas com os criadores de *Cangaço Novo*, entre eles roteiristas, diretores, fotógrafo, diretor de arte, atores e montadores⁸.

Ao conversar com tantos membros da equipe, Villaça enfatiza o caráter coletivo de uma produção audiovisual, posição compartilhada por esta tese e pelas formulações de Salles sobre a criação. O material produzido para o canal no Youtube do site Cinema em Cena serviu como importante ponto de acesso para entender o histórico da sala de roteiro, bem como os procedimentos desenvolvidos pela equipe para construir a narrativa audiovisual.

Além do material do crítico do portal UOL, também será utilizado como material de investigação a entrevista concedida por Mariana Bardan e Eduardo Melo ao podcast Primeiro Tratamento, em 20 de setembro de 2024⁹. E, para aprofundar a investigação, realizei uma entrevista com o chefe da sala, o roteirista Fernando Garrido, para buscar informações sobre os procedimentos utilizados durante o período de escrita do roteiro, conforme metodologia já utilizada para analisar outros objetos da pesquisa. As declarações e depoimentos foram revistos e serão, aqui, relacionados com os oito capítulos da série disponíveis na plataforma Amazon Prime.

⁷ Plano Crítico. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-cangaco-novo-1a-temporada/>. Acesso em: 27 out. 2024.

⁸ VILLAÇA, Pablo. *Cangaço Novo – Entrevistas e crítica*. *YouTube*. Disponível em: https://youtube.com/playlist?list=PLCJm9R29Xvcol8OQNSQX3Okx7rAEb4_i&si=YVo0DNReHWxDxf9. Acesso em: 17 out. 2024.

⁹ Primeiro Tratamento. Mariana Bardan e Eduardo Melo. *YouTube*, 20 set. 2023. Disponível em: <https://www.primeirotratamento.com.br/tag/cangaco-novo/>. Acesso em: 17 out. 2024.

Portanto, para procurar compreender como a série chegou em tal resultado, o presente capítulo irá, primeiro, contar o momento pré-sala de roteiro (Campos, 2019), em que Mariana Bardan e Eduardo Melo lutaram para conseguir uma produtora e um *player* para financiar o projeto. Em seguida, vamos contar como se deu o desenvolvimento da sala, após o *green light* da produtora O2 e da plataforma Amazon Prime Video. Por fim, vamos mostrar como o roteiro transbordou a sala, com importantes intervenções sobre a redação dos episódios realizadas pela direção, pelos atores e pelos montadores. Dessa forma, vamos não só discutir de que forma os procedimentos da sala de roteiro marcaram a materialidade da série, mas também inserir o processo de criação da série no contexto da produção audiovisual brasileira ao longo de sua história. E, conforme anunciado, vamos especificar e organizar os procedimentos utilizados pela sala para compreender o modo de trabalho proposto pelo grupo liderado por Fernando Garrido.

3.1 Da ideia ao *green light*

Aqui produzimos não em caráter de indústria, mas por ideal ou por vontade de brincar de cinema. (Lima apud Bernardet, 2009, p. 45).

A frase do crítico Pedro Lima para a revista *O Cruzeiro* foi escolhida pelo pesquisador belga Jean-Claude Bernardet para abrir o capítulo "A aventura do pensamento industrial cinematográfico brasileiro", em seu livro *Cinema Brasileiro: propostas para uma história* (2009). O ensaio escrito em 1979 utiliza uma citação de 1947 para aferir que, mesmo quase 30 anos depois da frase proferida, muitas das dificuldades para a formação de uma indústria cinematográfica no Brasil ainda permaneciam. O périplo percorrido por Mariana Bardan e Eduardo Melo para conseguir lançar *Cangaço Novo*, e por outros autores com projetos de séries e filmes no país, leva a intuir que há ainda muitas questões no audiovisual brasileiro próximas das que Pedro Lima e Bernardet levantavam em seus textos.

As séries exibidas nos serviços de *streaming* impulsionam muitas produtoras independentes e também muitos profissionais que trabalham no audiovisual brasileiro. Como visto no capítulo sobre *O Rei da TV*, as produtoras que realizavam comerciais para a televisão durante as décadas de 1980 e 1990 foram berço de diversos realizadores de cinema no país e, hoje, essas empresas são contratadas para realizar os projetos das séries para os *players*. As séries, segundo Kallas, filmes de muitas horas divididos em capítulos, são pensadas e desenvolvidas no Brasil por produtoras

independentes, que, ao longo das décadas de 1990 e nas primeiras décadas do ano 2000, desenvolveram os filmes do cinema brasileiro da retomada, após a dissolução da Embrafilme (Bernardet, 2009). Assim, as séries brasileiras carregam como herança as virtudes e os problemas da história do cinema brasileiro.

Mesmo com uma demanda alta por séries, quando conversamos com os roteiristas, ao longo desta pesquisa, percebe-se que temos diversos traços em nosso mercado que demonstram que ainda não há de fato uma indústria audiovisual no Brasil. Ou uma estabilidade, como pontua Staiger. Como poucas produtoras têm continuidade nos trabalhos de desenvolvimento de projetos, essa precariedade nos negócios se reflete na constatação de que poucos são os realizadores que encontram uma solidez na atuação dentro do mercado. O mercado de publicidade também mudou com a presença dos *streamings* e não tem a mesma força que tinha nas décadas de 80 e 90 do século passado. Não só os roteiristas, mas outros profissionais também, convivem com uma vida errante, pulando de projeto em projeto, torcendo para que sejam chamados para uma nova série ou um novo filme. Em artigo para a *Folha de S. Paulo*, Antonio Prata descreve:

Como é no *streaming*? Paga-se muito, muito mal aos autores. É possível trabalhar de graça por meses, recebendo só quando a produtora enviar os roteiros para a plataforma. Os executivos podem mudar seu roteiro como quiserem e, inclusive, te demitir de um projeto que você criou, sem nenhuma explicação, botando outro roteirista no lugar¹⁰.

Ricardo Grynszpan, chefe da sala de *O Rei da TV*, por exemplo, não trabalha mais com audiovisual, voltou-se para o trabalho com marketing, justamente pela instabilidade da profissão. E para complicar o contexto, no momento de conclusão da tese, o mercado se encontra num ambiente de ainda mais incerteza, com o refluxo de investimento por parte das plataformas. A própria Amazon não está investindo como antes em séries de ficção no país¹¹.

O período de dez anos em que Mariana e Eduardo lutaram para viabilizar o projeto é marcado pelo declínio da TV a cabo e fortalecimento do *streaming*, e pelas interrupções das políticas públicas de desenvolvimento do audiovisual. A hegemônica TV Globo também não

¹⁰ PRATA, Antonio. República das bananas: a série. *Folha de S.Paulo*, 18 mar. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/antonioprata/2023/03/republica-das-bananas-a-serie.shtml>. Acesso em: 18 out. 2024.

¹¹ Ver Folha de S.Paulo. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/cinema-e-series/2024/02/apos-cortes-amazon-vai-diminuir-investimento-em-series-de-ficcao-no-brasil-em-2024.shtml>. Acesso em: 29 out. 2024.

encontra a mesma situação de domínio das décadas de 1980 e 1990, justamente pela concorrência do YouTube e de outras plataformas. Os contratos com os profissionais, longevos nessa época, passaram a se adequar ao momento do mercado e pagam cachês mais reduzidos com menor tempo de vínculo¹². Mesmo com os investimentos das plataformas ao longo da segunda década dos anos 2000, o ambiente de incerteza no mercado e a instabilidade na atuação dos profissionais de audiovisual, observado em 2023 por Antonio Prata, também estão presentes na trajetória profissional de Mariana e Eduardo e na dificuldade de encontrar produtores e *players* interessados em financiar a série.

Em entrevista para o podcast Primeiro Tratamento, Mariana Bardan e Eduardo Melo contam como se iniciou o desenvolvimento de *Cangaço Novo*. Entre 2012 e 2013, recém-formado da faculdade, o casal passou a frequentar um grupo de estudos chamado Gertrudes, em que os integrantes formulavam projetos de autoria própria para que pudessem dirigir. Chamou a atenção de Eduardo um colecionador de notícias de jornal, os assaltos a banco realizados por quadrilhas que sequestravam uma cidade inteira para realizar o roubo¹³. A dupla também relata que, no momento em que pensaram o projeto, havia um estímulo por parte do Estado Brasileiro, com editais para projetos audiovisuais independentes. Nessa época, eles ainda não imaginavam que a série poderia ser exibida num canal de *streaming*:

[...] o momento que a gente estava vendo era que as políticas públicas estavam bombando pro audiovisual, estava cheio de produção, em 2012, 2013 assim e aí a gente começou a pegar os dados e tentar inscrever os nossos projetos. Um desses projetos que a gente ia escrevendo, um produto que não passou, foi o *Cangaço Novo*. Lá em 2013 (Melo, 2023, n.p.).

Após a reprovação do projeto no Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro (PRODAV), Eduardo deixa o emprego no mercado financeiro e ambos colocam o apartamento para alugar: “e a gente falava vamos então tocar o ‘foda-se’, vamos vender tudo aqui, vou para Los Angeles, vamos estudar. E nessa hora eu saí do mercado corporativo” (Melo, 2023, n.p.).

¹² SENA, Letícia. Demissões de jornalistas, atores e mudança no contrato: a Globo está falindo? **IstoÉ Gente**, 2 jun. 2023. Disponível em: <https://istoe.com.br/demissoes-de-jornalistas-atores-e-mudanca-no-contrato-a-globo-esta-falindo/>. Acesso em: 18 out. 2024.

¹³ Ver *GI*. Disponível em: <https://g1.globo.com/rn/rio-grande-do-norte/noticia/2013/11/quadrilha-que-explodiu-banco-no-rn-levou-r-800-mil-estima-delegado.html>. Acesso em: 18 out. 2024.

Com o recurso proveniente da rescisão de contrato de Melo, passaram um mês estudando em um curso de roteiro em Los Angeles. O movimento da dupla reforça uma característica dos roteiristas que vem se reiterando ao longo da pesquisa. A busca por um curso de dramaturgia audiovisual nos Estados Unidos demonstra a admiração que os roteiristas brasileiros têm pelas séries norte-americanas. “O principal aprendizado que tivemos no curso foi método, como podemos pegar um monte de ideias que temos e transformar numa série” (Melo, 2023, n.p.). Os dois realizadores, então, voltam ao Brasil com o intuito de entrar no mercado e desenvolver projetos.

Mariana, com formação em fotografia, passou a trabalhar realizando *making-ofs* das séries para o então canal de TV fechada HBO. Em 2015, a TV a Cabo era mais relevante do que as plataformas de *streaming*. Nesse contexto, ela conheceu o diretor Fábio Mendonça. Fábio é um importante diretor da produtora O2, dirigiu mais de 300 comerciais para grandes clientes, como Brastemp, Fiat, Unilever, Itaú, entre outros. E dirigiu as séries *Filhos do Carnaval* (2009) e *Destino São Paulo* (2012-2018) para a HBO. Mariana procurou o diretor em uma das gravações do *making-of*, e contou a ideia do projeto para Fábio. O diretor demonstrou interesse e quis saber mais sobre a proposta. Em entrevista concedida para o jornalista Pablo Villaça, conta que convidou os roteiristas para fazer uma apresentação do projeto para aprofundar o material que já havia lido: “Quando eu li o material que eles mandaram, eu fiquei estupefado. E aí pedi para eles irem na minha casa fazer uma apresentação e foi incrível. Eles fizeram a apresentação, super profissional, fizeram um *pitch* de apresentação e eu falei: eu topo ajudar” (Mendonça, 2023, n.p.).

Fábio aceita ajudar a desenvolver o projeto, desde que ele se tornasse diretor da série caso ela fosse financiada. Após a reunião, a percepção de Fábio e da dupla já demonstra como a dupla de roteiristas ainda não conhecia como se dava o desenvolvimento de projetos no país. Enquanto Mariana e Eduardo pensavam que, com a participação de Fábio, a série teria sua realização garantida, o experiente diretor sabia que havia ainda muitas etapas a serem cumpridas antes de começar as gravações. “Eu falei para eles, se for tudo muito rápido, daqui a cinco anos a gente tem essa série” (Mendonça, 2023, n.p.). O diretor, que já tinha participação em outros projetos audiovisuais independentes no país, vivia a precariedade da indústria, e mesmo vendo o potencial que tinha o material de *Cangaço Novo*, sabia que isso não seria suficiente para que a série se viabilizasse.

O diretor da produtora, então, circula o projeto entre os sócios da O2. Mariana e Eduardo trabalham também em outros projetos para poder se manter. Mariana como fotógrafa e Eduardo como roteirista *freelancer* em produtoras como a Paranoid, 44 Toons e a própria O2, além de professor de roteiro, aproveitando os ensinamentos que tiveram em Los Angeles para elaborar cursos livres. Todos estavam trabalhando no desenvolvimento de *Cangaço Novo*, porém, sem ainda ganhar financeiramente por ele.

Segundo a pesquisa de Bartira Campos, nos Estados Unidos, onde temos uma indústria audiovisual de fato, esse momento anterior à sala de roteiro é chamado de pré-sala, e os profissionais envolvidos são remunerados por esse trabalho. Os canais norte-americanos, muitas vezes, desenvolvem pré-salas, pagam para elas trabalharem em ideias de série, mas se chega-se à conclusão de que aquela ideia não é válida para ser gravada, e o projeto é abortado. No Brasil, segundo Campos: “[...] grande parte das vezes, o roteirista deve, individualmente, criar, desenvolver o projeto e vendê-lo, enquanto vende a si mesmo” (Campos, 2019, p. 122). A pesquisa sobre salas de roteiro de Campos também apontou a falta da figura do agente, que poderia intermediar a relação entre a produtora ou o canal e os roteiristas. Fabio Danesi, roteirista de séries como *O Negócio* (2013) e a premiada *Julie e os Fantasmas* (2013), comenta, em depoimento para a pesquisa de Campos, as dificuldades de se emplacar um projeto:

No Brasil não temos agente como nos Estados Unidos, o roteirista tem que ir lá bater na porta, não tem gente 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 (Danesi *apud* Campos, 2019, p. 122).

Entre tantos roteiristas e tantas boas ideias que circulam no Brasil sem conseguir se desenvolver, Mariana e Eduardo tiveram uma importante vantagem: o apoio do diretor Fábio Mendonça. Mesmo demorando tanto tempo, se não houvesse a figura de Fábio fazendo a intermediação entre eles e a produtora O2, provavelmente *Cangaço Novo* não teria sido realizado. Esse momento entre 2015 e 2018, em que o projeto era escrito e reescrito, mas ainda sem uma remuneração pelo trabalho, é marcante para demonstrar a inconsistência da sempre embrionária indústria audiovisual brasileira.

Mendonça faz o projeto chegar em Andrea Barata Ribeiro, produtora-executiva e uma das sócias da O2. Ela aceita ouvir o projeto de Mariana e Eduardo, e eles preparam uma nova

apresentação para tentar vender o projeto em 2016. Fábio Mendonça alertou os roteiristas de que a apresentação que ele tinha visto estava com um perfil de edital, ou seja, o material parecia almejar um financiamento público do Fundo Setorial Audiovisual. Animados com a possibilidade, a dupla procura um profissional de *design* gráfico para formatar a apresentação. Como Eduardo havia trabalhado no mercado corporativo, conhecia agências que trabalhavam para grandes empresas, como Vivo e Itaú. A dupla pediu um orçamento para realizar a identidade visual, e o profissional pediu mil reais para cada *slide* formatado. Um valor que seria caro para uma empresa, e era ainda mais impactante para um casal recém-casado e sem remuneração regular. Mariana e Eduardo fizeram um empréstimo no banco para poder confeccionar a apresentação com esse profissional, arriscando a vida financeira em nome do projeto.

O primeiro orçamento que chegou, era tipo assim R\$ 17.000 para fazer o material. Era muito caro, e a gente era muito louco também. Então foi um grande risco. Mas aí essa apresentação ficou foda demais. O cartaz do *Cangaço Novo* de hoje tem coisas similares a essa apresentação (Bardan, 2023, n.p.).

Felizmente, Andrea gosta da apresentação e decide colocar oficialmente a série no portfólio de projetos da produtora. Por meio de um contrato de opção de direitos¹⁴, *Cangaço Novo* iria render remuneração para Mariana e Eduardo caso o projeto fosse financiado por algum *player*. A própria O2 não se arriscaria financeiramente nesse momento.

Com o sinal positivo da parte de umas das sócias da O2, mais uma vez Mariana e Eduardo pensaram que a série sobre assaltos a bancos no Nordeste tinha sua produção garantida. Mais uma vez se enganaram. Mesmo com um *player* muito importante do mercado audiovisual, a produtora O2, o projeto da dupla de roteiristas entraria primeiro num balcão de venda para potenciais exibidores. Caso encontrasse um financiador, a O2 faria o pagamento pelo projeto. Durante entrevista para o podcast Primeiro Tratamento, Mariana relata:

Aí a gente apresentou, e ela topou, sei lá, imediatamente. E aí eu lembro que Fabinho (Fábio Mendonça) falou: Agora espera, porque agora vem o processo de marcar reunião e conseguir a reunião e aí apresentar. E tem o tempo de compra, de venda. Tem as janelas, têm os astros que tem que estar alinhados, principalmente no mundo corporativo (Bardan, 2023, n.p.).

¹⁴ O contrato de opção de direitos é um acordo celebrado entre as partes que dá ao comprador o direito, não a obrigação, de compra de um ativo por um preço pré-determinado por um período de tempo acordado. Ver Oplab. Disponível em: <https://oplab.com.br/o-que-e-um-contrato-de-opcoes>. Acesso em: 18 out. 2024.

Ainda na mesma entrevista, Bardan conta que Andrea, por sua experiência em desenvolvimento de projetos, visualizava quais os melhores *players* para apresentar o projeto. Ela sabia que era necessário um aporte grande para pagar a produção e, portanto, poucos eram os canais e plataformas que teriam disponibilidade para tal. Mariana e Eduardo, então, trabalharam na bíblia de venda. A bíblia da venda é um documento contendo uma apresentação do que será a narrativa serializada, feita para a produtora buscar interessados em investir no projeto¹⁵. Fizeram as primeiras reuniões e apresentações, e os *feedbacks* eram dos mais variados. Os *players* enxergavam potencial no projeto, mas, por algum motivo, não aceitavam financiar a produção:

[...] um falava: incrível, maravilhoso, mas a gente não tá procurando esse tema. Isso aqui é muito grande. O outro: é muito legal, mas a gente já está desenvolvendo outra série com o mesmo tema, que se passa no mesmo universo. Aí o outro era: isso é muito legal, mas o bandido tem que ser mais bonito, mais jovem. A Netflix gostou da ideia, mas eles queriam algo mais. *Mad Max*¹⁶. Teve um executivo, cara muito reconhecido no mercado. Não vou falar o nome, obviamente, mas ele falou assim: O Cinema Novo já acabou, bota ator bonito nisso aí, gente (Bardan, 2023, n.p.).

Os *feedbacks* dos *players* para *Cangaço Novo* são mais traços que mostram como os roteiristas ficam refêns do humor de executivos dos canais e plataformas. Os comentários para negar o desenvolvimento do projeto são rasos, as leituras são imediatistas e poucas vezes se faz uma análise minuciosa do potencial do projeto. Nem sempre os executivos dos *players* têm boa formação para fazer análise dos projetos. Antes da Amazon, três plataformas tiveram a oportunidade de atracar uma das séries mais relevantes no Brasil em 2023, e perderam a chance por motivos poucos objetivos.

Entre 2016 e 2018, a O2 investiu em consultores de roteiro para aprimorar o projeto. Segundo Eduardo e Mariana relatam para o jornalista Pablo Villaça, o processo foi frustrante por um lado, pois os consultores propuseram alterações na obra que os roteiristas não concordavam, e, muitas vezes, as decisões sobre as reformulações eram feitas à revelia do que Eduardo e Mariana pensavam. Por outro lado, um dos consultores recomendou a leitura de um livro que foi bastante

¹⁵ Ver *Tertúlias Narrativas*. Disponível em: <https://www.tertulianarrativa.com.br/biblias>. Acesso em: 18 out. 2024.

¹⁶ *Mad Max* – universo de filmes do diretor australiano George Miller que conta a história de um futuro distópico em que, sem água, a humanidade entra em guerra. As cenas de ação se dão em um deserto, ambiente próximo ao sertão nordestino retratado em *Cangaço Novo*.

importante para a construção do universo de *Cangaço Novo: Valdetário Carneiro, a essência da bala* (2018), dos jornalistas Paulo Nascimento e Rafael Barbosa. O livro conta a trajetória de Valdetário, um jovem mecânico que vivia no sertão nordestino e, por causa de disputas familiares, é preso injustamente. Valdetário decidiu se vingar dos inimigos e criou uma quadrilha de assaltantes que atuava no Rio Grande do Norte. A história real desse cangaceiro moderno, que promovia assaltos e chacinas espetaculares, foi escrita por dois estudantes de jornalismo como trabalho de conclusão de curso. Ao ler a história de Valdetário e de como ele se tornou uma figura mítica para os potiguares, Eduardo e Mariana perceberam que o universo de *Essência da Bala* poderia ajudar a compor *Cangaço Novo*. A trajetória de Valdetário poderia inspirar os traços da família de Ubaldo Vaqueiro.

Em 2018, a O2 conseguiu uma reunião para apresentar o projeto para a Amazon Prime. O serviço de *streaming* norte-americano havia chegado ao Brasil no fim de 2016, e ainda buscava se consolidar no mercado brasileiro. Quando procurada pela O2, a Amazon Prime ainda não havia desenvolvido nenhuma série original no país, e buscava projetos nacionais para integrar o catálogo. Nesse contexto, mais uma vez Eduardo e Mariana apresentam *Cangaço Novo*, buscando viabilizar a proposta da série. Eduardo e Mariana relatam como se deu a reunião:

E aí, quando chegou a Amazon, lá vai o Edu, um *pitching* matador de novo em inglês para doze engravatados que sentaram lá conosco. E meu Deus do céu, foi tipo incrível, E aí, o que aconteceu depois? Aí a gente saiu com uma ótima relação dessa reunião (Bardan, 2023, n.p.).

Aqui vale pontuar que, mais uma vez, Eduardo e Mariana estavam vendendo o projeto e se vendendo como roteiristas para o *player*. Como aponta o roteirista Fabio Danesi, na pesquisa de Bartira Campos, o roteirista no Brasil acaba virando vendedor dele mesmo, para o diretor, para a produtora e para o *player*¹⁷. E, muitas vezes, nesse mercado de venda para os *players*, acabam enfrentando a concorrência da própria produtora:

¹⁷ Entre 2023 e 2024, já temos uma mudança nesse cenário, com o aparecimento de alguns agentes que representam roteiristas, como Ilana Brakarz, agências como Quatro Cantos, Atena Agenciamento Artístico, Condé +, Mari Brasil, entre outros. Ver *Frapa*. Disponível em: <https://frapa.art.br/rodada/>; *IBA*. Disponível em: <https://www.ilanabrakarz.com.br/todos/>; *Quatro Cantos*. Disponível em: <https://www.4cantos.art.br/sobre/>; *Condé+*. Disponível em: <https://www.condemais.com.br/talentos-por-categoria/roteiristas/>; *Atena*. Disponível em: <https://www.atena.art.br/>. Acesso em: 18 out. 2024.

Cara, no dia do *pitching* com os gringos lá, eu já tinha passado a noite inteira ensaiando. E a O2, inventa de passar um vídeo da O2. A O2 é uma grande produtora. Já filmou no céu, na terra, no ar, no submarino, na Lua. Já ganhou tantos prêmios, já fez isso. A cara era um vídeo, você vê assim, Meu Deus, aquele vídeo acabou com a minha segurança. Aquele vídeo me bateu assim: Ah, o que eu estou fazendo aqui? Eu fiquei meio desestabilizado. Terminou o vídeo, fiquei um pouco travado, a Mariana olhando para a minha cara, eu comecei a falar. Assim engatei no *pitching* e foi bem (Melo, 2023, n.p.).

O que parece uma anedota sobre o processo de criação da série *Cangaço Novo*, na verdade, revela algumas características importantes da relação entre os roteiristas, as produtoras e os *players*. Em 2018, a Netflix dominava o mercado de assinantes de serviços de *streaming*, e a chegada de um novo *player* no Brasil como a Amazon, com tamanho para concorrer de frente com a empresa californiana justifica o comportamento da O2. A produtora buscou, na reunião, também se apresentar para futuros projetos financiados pelo *player*. Entretanto, ao não combinarem com os roteiristas que faziam a apresentação do vídeo, demonstraram como a relação entre a produtora e roteiristas é volátil e desequilibrada. A O2 e os roteiristas têm um vínculo de ocasião devido ao projeto *Cangaço Novo*. Quando o projeto acaba, cada um segue em caminhos separados, podendo eventualmente estarem juntos em um novo projeto. Logo, era importante para a O2 se mostrar para a Amazon independentemente de *Cangaço Novo*, pois ela poderia se candidatar a fazer novos projetos para o *player*. Contudo, Mariana e Eduardo dependem da produtora para sentar na mesa junto com a Amazon, a contratação do projeto é feita, na maioria das vezes, via produtora. A O2 vai ter continuidade em seus negócios, e é importante produtoras se manterem viáveis no mercado audiovisual. Entretanto, não é possível dizer o mesmo para Eduardo e Mariana.

Com isso, a O2 conseguiu um contrato com a Amazon Prime para custear o desenvolvimento da série. Cinco anos após as primeiras linhas sobre o projeto, e três após o pacto com o diretor Fábio Mendonça, somente em 2018 Mariana Bardan e Eduardo Melo conseguiram viabilizar o projeto, logrando recursos para a produção.

Mesmo com um caminho com inúmeros impasses, esse momento pré-sala já construiu critérios importantes para a continuidade do projeto coletivo. A Amazon Prime, como financiadora do projeto, e a O2, como produtora, terão participação preponderante nas decisões essenciais da produção. Fábio Mendonça, o diretor-geral da série, terá ascendência sobre toda a equipe de criação. Mariana e Eduardo foram roteiristas do projeto, mas sob a liderança de um outro redator mais experiente e do diretor-geral. Uma estrutura hierárquica foi construída, para a tomada de

decisões e construção de objetivos (Salles, 2017). Um modo de organização semelhante a outros objetos que estamos investigando, composto pela plataforma de *streaming*, a produtora e os roteiristas, ainda que com vínculos pouco sólidos nessa etapa pré-sala, diferente do modelo norte-americano em que o processo é profissional (Campos, 2019).

No Brasil, é necessário um esforço geral dos profissionais do audiovisual para conseguir levantar um projeto. Bernardet já identifica essa postura de “boa vontade” em sua pesquisa sobre a história do cinema:

Um dos sintomas mais significativos dessa transformação é o aparecimento de um proletariado cinematográfico. Técnicos, sempre houve, mas, devido à exiguidade do mercado de trabalho, à precariedade dos produtores como empresários, os técnicos acabavam aceitando qualquer condição de trabalho, eram amigos dos produtores para quem quebravam galhos, sentiam que estavam participando do esforço geral para o erguimento do cinema nacional. Quem pedisse um justo salário podia facilmente ser substituído por um colega que cobrasse menos, nesse leilão que é ainda o mercado de trabalho. Quem reclamasse podia ser alijado do meio, como um criador de casos (Bernardet, 2009, p. 133).

Entre 2013 e 2018, Eduardo e Mariana levaram o projeto de *Cangaço Novo* por idealismo, com um desejo imenso de concretizar uma ideia. Contudo, venceram a etapa do *green light*, e o projeto passa a ter recursos para o desenvolvimento. Então, em 2018, se forma a sala de roteiro de *Cangaço Novo*.

3.2 A sala de roteiro de *Cangaço Novo*

Logo após o *green light*, Eduardo e Mariana teriam mais um obstáculo pela frente. A Amazon agendou um *workshop* com a produtora e com outras produtoras, ainda buscando projetos para desenvolver para a plataforma de *streaming*. E pediu para a O2 uma bíblia da sala (Simão, 2023) e roteiro do piloto da série para ser confeccionado em um mês.

A sala de roteiro para esse caso se configurava como uma metodologia bastante eficaz. O modo de trabalho escolhido pela O2 para realizar o que haviam acordado com a Prime foi o método para a redação dos roteiros norte-americano. Porém, levantar páginas de roteiro em pouco tempo era uma tarefa que Mariana e Eduardo ainda não haviam enfrentado ao longo de suas carreiras e, assim, a O2 montou uma sala com um roteirista experiente para a confecção do piloto. Foi dessa forma que Fernando Garrido entrou na sala de *Cangaço Novo*. Fernando estava na O2 em 2018,

mas ainda sem trabalhar concretamente em nenhum projeto. Ele já havia desenvolvido, com Bráulio Mantovani, roteirista de *Cidade de Deus* (2002), a série *A Teia* (2014) para a Rede Globo, e, em 2017, havia concluído um mestrado em roteiro para séries audiovisuais em Londres. Ele conta em entrevista para essa pesquisa como entrou no projeto:

A Carol Alckmin, ela era produtora executiva na O2, me chamou e falou: Então, a Amazon quer muito fazer o *Cangaço*, só que eles estão fazendo um workshop aqui no Brasil, isso foi em 2018. Eles vão trazer uma consultoria para aprimorar projetos, então eles querem ler roteiros desses vários projetos. Tem que fazer uma Bíblia, um piloto em dois meses, e a gente quer que você ajude, participe desse projeto. Vamos conhecer a galera que vai fazer parte da sala, conhecer o diretor, que era o Fabinho na época. Só tinha o Fabinho na época e para ver se vocês gostam e gostam. Fiz uma reunião lá e rolou uma conversa boa (Garrido, 2024, n.p.).

Mesmo sem nunca terem trabalhado juntos antes, Fernando Garrido se reuniu com Mariana Bardan e Eduardo Melo para construir em dois meses a bíblia da sala e o roteiro piloto. O roteirista Erez Milgrom, que escreveu o roteiro de *Marighela* (2019) e da série *Lili, a Ex* (2014-2016), e na época era colaborador da O2, também passou a fazer parte da sala. Se dividiram da seguinte maneira: Fernando e Mariana iriam redigir o piloto, enquanto Eduardo e Erez foram desenvolver o arco da série e a bíblia da sala. Garrido comenta como foi difícil ganhar a confiança dos criadores originais, bastante calejados com os anos de processo e pouco resultado.

É sempre um desafio quando a parada não é sua, quando você não é o criador. Nos primeiros dias, eu sentia muito a Mariana com pé atrás, assim pelos conflitos que tiveram com outros chefes de sala que com quem eles tiveram relacionamento. E eu falava: não estamos aqui pra destruir o que vocês já têm, estamos aqui pra trabalhar isso, criar algo melhor em cima do que você já tem. Isso significa criar coisas novas, deixar coisas para trás (Garrido, 2023, n.p.).

Mariana comenta que, mesmo com um primeiro momento de insegurança, ela e Eduardo tiveram a sabedoria de deixar outro roteirista mais experiente ajudar a liderar o processo. Como muitos roteiristas comentam, foi preciso deixar o ego para fora da sala:

Acho que assim vou complementar, mais uma coisa do Garrido é assim ok, a gente quer fazer uma série, mas eu nunca tinha escrito um roteiro, ou dez roteiros, 50 minutos. Isso de verdade pesa, tem uma questão organizacional, muito hoje compreendida por nós, sabe? Então, quando a gente tem essa pessoa que fala vamos organizar, porque se não, às vezes você cria mais do que precisa, né? E

essa medida foi extremamente importante. Ter alguém como Garrido, parceirão e que queria fazer bem. É quase assim. Vamos fazer a nossa série, sabe? Vamos fazer parte disso. Mas justamente quase que cada um mesmo no seu lugar. Eu estou aqui. Como vamos organizar essa bagunça? (Bardan, 2023, n.p.).

O quarteto conseguiu realizar a tarefa e a Amazon ficou ainda mais entusiasmada com as possibilidades da série. Diferente do momento pré-sala, agora os roteiristas contavam com apoio financeiro para o processo de criação. Com mais essa aprovação da plataforma de *streaming*, a sala começa os trabalhos para criar os então 10 episódios da série.

Garrido, como mais experiente do grupo, se torna o chefe da sala, e passa a construir critérios importantes para a condução da sala. O primeiro que chama a atenção, é a questão da hierarquia. Como vimos em Campos, a sala de roteiro nos Estados Unidos tem uma hierarquia marcada, onde os mais experientes têm funções de mais responsabilidades, enquanto os mais novos têm funções mais mecânicas, com menos voz para participar de decisões importantes sobre a narrativa. Essa hierarquia vertical se dá da seguinte forma:

Figura 5 – Hierarquia da sala

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

Fonte: NoFilmSchool. Disponível em: <https://nofilmschool.com/writers-room>. Acesso em: 27 out. 2024.

Kallas comenta como se dá essa organização em relação a responsabilidades e remuneração:

Os títulos de produtores e roteiristas descrevem antes de mais nada a hierarquia na equipe. É uma maneira de delinear em que nível você está atuando. Implica um aumento no salário e de responsabilidade; um reconhecimento de que você está na atividade há muito mais tempo e tem um histórico maior (Kallas *apud* Campos, 2019, p. 33).

Garrido propôs uma sala horizontal. Todos teriam voz e poderiam participar de todas as decisões importantes sobre a narrativa. Mesmo com níveis de experiências diferentes, fez questão de que cada um dos roteiristas fosse responsável por pelo menos um episódio, pela redação do roteiro após a quebra da história, e que todos pudessem fazer *notes* sobre o roteiro do outro. Nas entrevistas que Mariana, Eduardo e o próprio Erez realizaram, todos elogiaram bastante a condução de Garrido, que contrariou o método mais rígido do modelo norte-americano, mas contagiou o grupo para o melhor trabalho na sala.

Ao retomar o conceito de modos de trabalho de De Masi, é possível reconhecer duas estruturas hierárquicas no processo de criação coletivo de *Cangaço Novo*. Uma estrutura mais vertical, em que roteiristas liderados por Garrido seguem os apontamentos de Fábio Mendonça, que por sua vez tem como chefe a produção-executiva da O2, representada por Andrea Barata Ribeiro. E O2 e equipe são prestadoras de serviço para a plataforma de *streaming* Amazon Prime, com interesses comerciais e objetivos de crescimento do número de assinantes no Brasil. E, por outro lado, internamente, Garrido trabalha de forma horizontal, propondo que os roteiristas participem ativamente do processo criativo. As duas estruturas convivem, muitas vezes entram em conflito, e são marcantes para caracterizar a sala de roteiro de *Cangaço*. Um modo de trabalho dinâmico e diferente do método norte-americano, em que as interferências do canal e da produtora são menores, mas internamente, o *showrunner* é preponderante na condução da produção da série.

Com essa estrutura definida, o início do trabalho se deu com a revisão do que havia sido construído até então. Seis anos de elaboração de projeto resultaram num material extenso, com muitas possibilidades narrativas, mas o momento era de formatar o projeto em uma série para um serviço de *streaming*.

[...] era um projeto que já tinha um material maior, os dois já tinham criado muita coisa, já tinha uma bíblia, já tinha muito personagem, já tinha muita história, dá pra fazer uma parada muito foda, história muito boa e tal. Só que tem muita coisa, tem muita história, tem muita trama, tem muita personagem (Garrido, 2023, n.p.).

A edição da bíblia, portanto, foi um dos primeiros trabalhos dos roteiristas. Escolher o que jogar fora e o que deveriam aprofundar para contar a história. Como uma série que tinha como critério a construção de um arco, ou seja, vamos ter um desenvolvimento e uma transformação dos personagens ao longo dos 10 episódios, as primeiras discussões da sala refletiam sobre o caminho dos heróis dentro da narrativa. Erez Milgrom exemplifica esse processo ao falar da construção de

Ubaldo. Segundo ele, o objetivo da sala era mostrar como ele se transformava em um bandido, ele que era um ex-bancário, um ex- militar, filho de um pai conservador. Então, como construir peripécias para que ele “embarque nesse caminho sem volta” do banditismo social?

Para ajudar a melhor contar a trajetória de Ubaldo, diversos acontecimentos da vida do personagem foram cortados. Em algumas versões ele seria motoboy, outras se mostravam mais do dia a dia dele como bancário em São Paulo, outras ainda mostravam, em outro momento, a relação com o pai. A edição do material ajudou a marcar que o protagonista já estava num momento de vulnerabilidade no começo da trama, preparado para seguir um arco na narrativa.

O exemplo da Ubaldo segue para os outros personagens. A sala definiu que os espectadores deveriam enxergar uma transformação em cada um dos heróis. Dinorah, ao longo da sua trajetória na série, passa a aceitar o irmão que abandonou a família. Porém, para que isso aconteça, os roteiristas construíram diversos acontecimentos e viradas na trama, para que, num primeiro momento, o espectador compreenda porque Dinorah rejeita o irmão. Depois de um percurso de acontecimentos e viradas, esse mesmo espectador que assiste Dinorah mudar a relação com Ubaldo compreende a mudança na personagem. A sala define balizas a serem atingidas e utiliza técnicas de dramaturgia para conseguir alcançá-las.

Todos os roteiristas envolvidos no processo são unânimes em dizer que, em *Cangaço Novo*, o desenvolvimento da dramaturgia deveria obedecer a relações de causalidade. Cada personagem deveria ter uma lógica própria, e as atitudes na tela deveriam ser coerentes com as características desse personagem. Ubaldo, por exemplo, tinha como característica projetada na sala de roteiro ser um “mestre do autoengano”. Se ele encontrasse situações ao longo da trama que exigiam uma maior compreensão do que se passava à sua volta, geralmente optava por um caminho ingênuo. Entre o segundo e o terceiro episódio, por exemplo, o bando de Ubaldo invade uma fazenda e faz um churrasco com a única cabra da propriedade. Durante o churrasco, um dos cangaceiros estupra a filha do fazendeiro. Em vingança, o pai da garota violentada mata o agressor. Ubaldo, sem saber lidar com as regras sociais do sertão, compra uma cabra para presentear o fazendeiro, como forma de reparar o mal que o bando causou ao pai da garota estuprada. Porém, quando chega com a cabra na fazenda, a família toda estava morta, assassinada em vingança pelo bando do estuprador. A trajetória do personagem e dos acontecimentos têm coerência. Quando Ubaldo compra a cabra, quem assiste compreende as motivações para que ele tenha realizado ato tão inocente.

Erez Milgrom, um dos roteiristas da sala, comenta, em entrevista para Pablo Villaça (2023), como se chegou nessa estrutura de personagens:

[...] a estrutura funciona porque a gente sempre teve uma preocupação muito forte de amarrar os acontecimentos numa coisa de causa e efeito e não numa coisa de ah, então ele faz isso, então ele faz aquilo, porque senão vai virar uma fábula¹⁸. A gente sempre pensou na costura narrativa da causa e efeito¹⁹. Agora, se isso não faz sentido, ou o que a gente plantou está errado, em alguns casos, a gente voltava pra trás, outros casos era só arrumar um *Beat*²⁰. Mas eu acho que a preocupação maior sempre foi essa: organizar e entender a linha de cada um. E a gente tinha lá, nos nossos *post-its*, na parede, cada episódio por cada personagem assim e acho que isso ajuda muito a fortalecer e a ter essa estrutura (Milgrom, 2023, n.p.).

A formulação que Erez descreve se refere ao conceito de unidade de ação. O filósofo Aristóteles elaborou esse conceito ao observar as tragédias gregas, e defende a unidade de ação como uma qualidade notável de uma peça de teatro (2015)²¹. Os autores das tragédias construíam conexões entre os acontecimentos da trama, que possuíam a relação de causa e efeito almejado pelo roteirista de *Cangaço Novo*. Os acontecimentos têm relações causais entre si e têm relação causal também com as características dos personagens. Segundo o filósofo grego, quando a peça apresentava essa coerência, o espectador também percebia a boa articulação da narrativa. Para chegar à versão exibida de Ubaldo, de Dinorah, de Dilvania, de Zélia e outros, a sala liderada por Garrido buscou construir acontecimentos na trama com conexões entre si e que tivessem efeito no arco que cada personagem iria trilhar na narrativa. A amarração dos episódios proposta e desenvolvida pela sala resultou na estrutura coesa que assistimos em tela.

A estrutura proposta pela sala se aproxima do que o teórico David Bordwell caracteriza como a estrutura do cinema clássico, em seu texto “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos” (2005). Em sua tentativa de sistematizar como os filmes norte-americanos apresentavam a narrativa audiovisual, Bordwell observa o respeito à causalidade como um dos princípios da dramaturgia dos filmes. O modelo clássico se estrutura por narrativas com começo, meio e fim, em que os espectadores seguem uma ordenação linear, causal e no tempo presente.

¹⁸ Aqui o conceito de fábula retoma a discussão do segundo capítulo, em que os formalistas Vladimir Propp e Boris Tomachevsk destacam que a fábula é a sequência cronológica dos acontecimentos na trama, em oposição à [siujét], a organização sistêmica dos eventos da trama.

¹⁹ A causalidade

²⁰ *Beat*, pontos de virada da trama.

²¹ ARISTOTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2015.

Quem detona o sistema de causa e efeito é o protagonista. Em *Cangaço Novo*, ele é Ubaldo: “O principal agente causal é, portanto, o personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos” (Bordwell *apud* Ramos, 2005, p. 279). Bordwell observa que os manuais de roteiro de Hollywood, manuais com os quais Eduardo Melo e Mariana Bardan tiveram contato em seu curso em Los Angeles, valorizam a estrutura em causa e efeito, e é essa lógica que sustenta o enredo da história:

As interações causais entre os personagens são assim, em grande medida, funções desses padrões mais amplos do *syuzhet* e da fábula. Na construção clássica da fábula, a causalidade é o princípio unificador primário. As analogias entre personagens, cenários e situações fazem-se certamente presentes, mas no plano denotativo qualquer paralelismo é subordinado ao movimento de causa e efeito (Bordwell *apud* Ramos, 2005, p. 280).

Bordwell também destaca, utilizando termos do formalista russo Propp, a conexão causal entre os acontecimentos entre si e entre os acontecimentos e os personagens. São características estruturais do cinema clássico que também são almejadas pela série desenvolvida pela produtora O2.

Em suas críticas sobre o *Cangaço Novo*, Pablo Villaça também assinala a estrutura de *Cangaço Novo* e justifica sua decisão para realizar as entrevistas com os criadores da série pela admiração que ele tem pela coesão da narrativa. Ao se aproximar das estruturas do cinema clássico, a série facilita, para a Amazon Prime, a expansão da série em mercados fora do Brasil, já que o cinema canônico de Hollywood também ultrapassou as fronteiras norte-americanas e foi assistido no mundo inteiro. Sempre importante ter em mente que *Cangaço Novo* é uma série para atrair mais assinantes para a plataforma de *streaming* Amazon Prime, que, à época da sala de roteiro, estava se afirmando como plataforma no Brasil e em outros países fora dos Estados Unidos. Esse caráter de mercado não deixa de estar presente nos processos de criação das salas de roteiro no país.

Após o início dos trabalhos da sala, colhemos, das entrevistas dos roteiristas, duas marcas importantes para os critérios de trabalho do projeto coletivo. Em primeiro lugar, a horizontalidade na relação entre os roteiristas, permitindo um trabalho mais democrático na sala. Fernando Garrido potencializou a criação, propondo uma alteração importante no modelo norte-americano descrito por Kallas e por Bartira Campos.

Critérios dramaturgicos também são escolhidos para conduzir o trabalho. Uma série com arco, onde todos os personagens importantes irão ter uma transformação ao longo da temporada. E

a unidade de ação aristotélica, proporcionando uma relação causal entre os acontecimentos da trama e os mesmos acontecimentos com os personagens. A unidade de ação proporcionou a coesão da estrutura da série, qualidade exaltada pelo crítico Pablo Villaça em seu site Cinema em Cena.

Vimos que a relação causal é uma característica do cinema clássico norte-americano. A estrutura observada por Bordwell em Hollywood também é esperada pelos canais estrangeiros, o que proporciona maior facilidade de penetração dos episódios da série em mercados internacionais. Garrido tem consciência que está realizando um trabalho para um serviço de *streaming*, com evidentes interesses de explorar comercialmente *Cangaço Novo* no Brasil e no mundo.

Um próximo passo do trabalho da sala seria a escolha do tom da série. O tom, como vimos em Kallas e Simão, é fundamental para a elaboração da voz da série, a marca da narrativa pela qual ela é identificada pelos espectadores. Vamos descrever de que forma se fez a escolha do tom e como essa escolha se relaciona com outros momentos da história do audiovisual brasileiro. A sala liderada por Garrido traz referências narrativas de séries estrangeiras, e não brasileiras, para construir o tom de *Cangaço Novo*.

3.3 *Cangaço novo* e o audiovisual brasileiro

Como visto no texto de Roberto Moreira sobre o método de Andrea Midori para as salas de roteiro (2021), antes de começar a escrever as sinopses, é necessário se chegar ao tom e ao ritmo da série. Para isso, é bastante importante ter como norte as referências audiovisuais que a futura série deve almejar. Quando perguntado sobre referências de filmes e séries buscadas para redigir *Cangaço Novo*, Garrido respondeu da seguinte maneira.

Existiam referências que não eram nada do cinema brasileiro. Eu acho que existia uma grande referência a *Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2008), por exemplo, como uma série de movimentos de uma pessoa que vai se embrenhando por um lugar de queda, e tudo mais. E que é o caso do nosso Ubaldo. A Mariana e o Edu sempre citam *O Profeta* (Jacques Audiard, 2009), o filme francês como uma referência também (Garrido, 2024, n.p.).

Em que pese tanto Garrido como Mariana Bardan argumentarem que não buscavam construir relações com outros filmes e séries nacionais, mas, sim, construir a melhor dramaturgia possível para a história, chama a atenção como os roteiristas de *Cangaço Novo* se desataram de referências do cinema e da televisão brasileira. E buscaram, em uma série estrangeira e em um

filme francês, os parâmetros para a construção de Ubaldo e do tom da narrativa sobre assalto a bancos no sertão nordestino.

Como vimos nos capítulos anteriores, esse divórcio com o audiovisual brasileiro também acontece com os roteiristas da primeira fase da sala de *Rota 66*, e com os roteiristas da sala de *O Rei da TV*. Guilherme Freitas conta, em depoimento para a pesquisa, que a referência de tom para a adaptação da série de Caco Barcellos é a série *The Wire* (2006). Já a sala da narrativa sobre Silvio Santos considerava que equiparar a série com a novela prejudicaria a dramaturgia – “Tirar a resolução da história parece um artifício de novela” (Grynszpan, 2023, n.p.). Na resposta aos *notes* escritos pela Gullane sobre os diálogos construídos para a série, Ricardo Grynszpan usa como baliza a série *The West Wing* (Aaron Sorkin, 1999).

Essa repetição é proposital. O paralelismo (ou construção paralela) é muito usado em poemas, discursos políticos, canções de ninar e roteiros. Especialmente em diálogos e coloquialismos, o uso de palavras repetidas ajuda a realçar a palavra. Aaron Sorkin é um grande fã dessa técnica. Exemplo do episódio 204 de *The West Wing*:

AINSLEY

Eu disse não diga isso. Diga que eles são presunçosos e superiores. Diga que sua abordagem à política pública faz você arrancar seus cabelos. Diga que eles gostam de impostos altos e gastar seu dinheiro. Diga que querem pegar suas armas e abrir suas fronteiras, mas não os chame de inúteis. Pelo menos não faça isso na minha frente²².

(FONTE: Acervo do roteirista Ricardo Grynszpan)

A admiração dos roteiristas pelas séries estrangeiras converge com formulações sobre a história do cinema brasileiro encontrada na publicação *Cinema brasileiro: Propostas para uma história* (2009), de Jean-Claude Bernardet. Uma das observações feitas por esta investigação é a de que as séries confeccionadas para as plataformas de *streaming* são herdeiras do cinema

²² AINSLEY:

“I said don’t say that. Say they’re smug and superior. Say their approach to public policy makes you to tear your hair out. Say they like high taxes and spending your money. Say they want to take your guns and open your borders, but don’t call them worthless. At least don’t do it in front of me.” (tradução nossa). Para entender o contexto, Ainsley é uma funcionária da Casa Branca na série, uma advogada do Partido Republicano que trabalha numa administração do Partido Democrata. No diálogo, ela está respondendo uma crítica de seu chefe, que ofende os republicanos com o termo inútil. O escritor da série, Aaron Sorkin, utiliza a repetição das palavras “Diga que” e a atriz que interpreta a personagem sobe o tom de voz cada vez que anuncia as palavras. É um recurso preparado pelo *showrunner* na sala de roteiro e que invade o *set* de gravação.

independente realizado no Brasil. Isso acontece porque as séries são elaboradas pelas produtoras e profissionais que realizavam e realizam filmes no país. E, para entender o porquê os realizadores se voltam para o exterior para achar os critérios que vão orientar como vão se fazer filmes e séries aqui dentro, Jean-Claude defende que é necessário ter em mente que a presença do estrangeiro marca a elaboração da cinematografia nacional:

Não é possível entender qualquer coisa que seja no cinema brasileiro, se não se tiver sempre em mente a presença maciça e agressiva, no mercado interno, do filme estrangeiro, importado quer por empresas brasileiras, quer por subsidiárias de produtores europeus e norte-americanos. Essa presença não só limitou as possibilidades de afirmação de uma cinematografia nacional como condicionou em grande parte suas formas de afirmação (2009, p. 20).

Jean-Claude examina a presença dos filmes estrangeiros no país em quantidade, e mostra que temos muito mais acesso ao que é importado do que ao que é realizado aqui. Ao longo da história, ele demonstra que é mais barato importar o filme do que produzir o mesmo no país. Além disso, há toda uma cadeia política e econômica que facilitava para o exibidor a projeção de fitas estrangeiras em detrimento de narrativas nacionais. O ensaísta belga chama a atenção até para o fato de o espectador brasileiro ter ficado mais acostumado a ler as legendas do filme do que ver as imagens. Isso acontecia não só pela presença maciça do filme estrangeiro como também pela debilidade do som nas salas de cinema. Assim, nos habituamos mais a ver o filme estrangeiro do que o filme brasileiro.

As reflexões de Jean-Claude no primeiro capítulo da publicação de 2009, “Presença importada”, dialogam com os conceitos de outro importante crítico de cinema brasileiro, Paulo Emílio Salles Gomes. O professor de cinema escreveu, em 1973, o ensaio *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*, em que faz uma análise da história do cinema brasileiro sob a luz da relação do país com a cinematografia dos países colonizadores. Paulo Emílio não aponta apenas a presença dos filmes, mas da cultura estrangeira como baliza para compreender a cinematografia brasileira. Na apresentação do livro de Bernardet, o professor Arthur Autran relaciona o texto de Jean-Claude com os pensamentos de Paulo Emílio.

A partir de noções mais sutis como a de ‘ocupante’ e ‘ocupado’, bem como da concepção marcadamente inspirada em Oswald de Andrade de que ‘Nada nos é estrangeiro, pois tudo o é’, Paulo Emílio Salles Gomes abria caminho para reflexões que observassem com mais refinamento o que decorria dos profundos

laços entre a cultura brasileira e a cultura norte-americana ou a europeia (Autran *apud* Bernardet, 2009, p. 10).

Jean-Claude e Paulo Emílio condicionam a relação da cinematografia nacional com os filmes estrangeiros a questões políticas e econômicas. Mas também concluem que a forma como se deu a colonização brasileira, que dizimou a população nativa, diferentemente de outros processos colonizatórios, também é importante para entender essa relação. Esses países de diferente colonização têm uma cultura que pode dialogar com mais força com a presença da cultura da metrópole, como, por exemplo, a Índia.

É evidente que todo esse sistema de vigência dos filmes estrangeiros não se deu apenas por causa do sistema econômico. Como salienta Paulo Emílio Salles Gomes em *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*, na Índia, por exemplo, não foi assim. Por mais colonizada que fosse e por mais que a produção cinematográfica indiana tenha recebido influência dos colonizadores, a cultura do país colocou uma barreira contra a invasão do cinema importado. O público não se interessava, não entendia o cinema ocidental (Bernardet, 2009, p. 28).

Como estamos procurando demonstrar ao longo desta tese, os filmes e séries estrangeiros são os parâmetros que realizadores buscam atingir ao desenvolver seus projetos. São metas direcionadoras das propostas audiovisuais dos roteiristas e realizadores brasileiros. Quando, de alguma forma, nos aproximamos desse parâmetro, seja porque a série é assistida por um público fora do país, ou quando um filme é premiado num festival internacional, temos a validação do projeto. É interessante observar que esse comportamento dos realizadores já era constatado pelo ensaísta franco-brasileiro ao longo da história. Jean-Claude comenta que *O Pagador de Promessas* (filme de Anselmo Duarte realizado em 1962), um dos filmes mais importantes da cinematografia brasileira, só ganhou reconhecimento quando ganhou um prêmio internacional. “[...] para se situar diante de sua própria produção cinematográfica ela tem que aguardar que esta passe pela metrópole e receba a chancela. *O Pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962) só virou grande depois da Palma de Ouro em Cannes (2009, p. 30).

Ao mesmo tempo em que havia cineastas e críticos que mantinham os olhos voltados para os filmes vindos de fora, também haviam cineastas que, de alguma forma, demonstraram outra postura com a cultura estrangeira. Notadamente, realizadores do movimento Cinema Novo, que ao menos dialogavam com a linguagem predominante. Ismail Xavier, outro importante crítico do cinema brasileiro, comenta como se dava essa postura:

O que caracteriza o início dos anos 1960 é a emergência de um novo cinema em diferentes países, um novo cinema muito particular, que nega e, ao mesmo tempo, dialoga com o cinema clássico, construindo sua narrativa de modo heterogêneo e explicitando múltiplas referências para seus procedimentos, entre elas o próprio cinema clássico das décadas anteriores (2019, p. 86).

Jean-Claude já apontava que essa resistência ao cinema industrial redundou no cinema de autor no Brasil, e as propostas de Glauber e de outros cineastas do movimento construíram soluções estéticas inovadoras. Conquistaram prêmios e reconhecimentos em festivais internacionais, mas, sobretudo, se inseriram no debate cultural, dialogando com o público nacional sobre os mitos e personagens brasileiros.

Cangaço Novo, *O Rei da TV*, *Rota 66* e outras séries brasileiras que são realizadas para as plataformas de *streaming* também dialogam com o público sobre a cultura brasileira. Porém, o fazem pelas temáticas e personagens, não pela linguagem e pelas tradições estilísticas do audiovisual. Pelo menos não almejam isso nas salas. A novela brasileira entrou por uma imposição na sala de *Rota 66*. Em *Cangaço Novo*, mesmo com tantos pontos em comum com o ciclo do cangaço do cinema brasileiro, tanto o da Vera Cruz como o do Cinema Novo²³, não havia, por parte dos roteiristas, nenhuma intenção de trazer esse debate para a construção da série sobre os novos cangaceiros.

Também por forte influência do *player*, os roteiristas buscam construir um projeto que tenha penetração no mercado internacional, que seja assistido pelos assinantes brasileiros e por assinantes dos demais países. Há toda uma discussão sobre o jogo da força em *O Rei da TV* por ele não poder ser tão bem compreendido por assinantes da América Latina. Aly Muritiba, um dos diretores de *Cangaço Novo*, ao comentar o sucesso da série, valoriza a narrativa audiovisual sobre a família Vaqueiro alegando que a mesma ficou em primeiro lugar de audiência em outros países além do Brasil. Mais uma vez, a validação da série se dá pelo que acontece fora do país, como observa Jean-Claude. Mas a série narrativa brasileira tem um caráter diferente dos filmes da década de 1960. O que é produzido no país não só será consumido internamente, mas é um produto de exportação, que, inclusive, concorre com produtos norte-americanos e europeus nos catálogos das plataformas.

Quando retomamos a discussão sobre séries culturais dos formalistas russos, Todorov observa, em Tynianov, que "[...] jamais consideramos os fenômenos literários fora de suas

²³ Ambos foram analisados no livro *Sertão Mar* (2019), de Ismail Xavier.

correlações" (p. 150). As séries narrativas brasileiras, se as tomarmos como um sistema cultural, são moldadas por uma correlação de forças. *Players* estrangeiros têm o interesse de levar o método da sala de roteiro e formas dramatúrgicas canônicas para as narrativas brasileiras para que elas possam ter maior acesso a um mercado internacional. E há, entre os roteiristas, dois movimentos: por um lado, seguindo a postura apontada por Jean-Claude e Paulo Emílio em suas pesquisas, uma adesão à busca de formas dramatúrgicas que marcaram as séries norte-americanas, calçadas no sistema clássico definido por Bordwell. Por outro lado, se não temos a mesma postura combativa dos realizadores do cinema novo, ainda há resistências quanto à metodologia de trabalho, pela tradição da novela e do cinema de autor, e pela busca de temáticas e personagens nacionais, como podemos aferir em *Rota 66*, *O Rei da TV* e *Cangaço Novo*.

O moldar de uma série cultural não se dá num jogo de somatória. A dinâmica das relações é mais complexa, e também em constante transformação. Tynianov também denota esse caráter dinâmico da série literária, que nunca se demonstra estática e isolada: "Se estudarmos a evolução limitando-nos à série literária previamente isolada, topamos a todo momento com séries vizinhas, culturais, sociais, existenciais no sentido amplo do termo, e por conseguinte, somos condenados a permanecer incompletos" (Tynianov, 2013, p. 137).

Portanto, a construção do tom de uma série audiovisual brasileira, tarefa que Garrido e os outros roteiristas tinham nessa etapa de trabalho da sala, é um procedimento que está inserido na caracterização dessa série cultural. E essa série cultural será formulada em um jogo de forças, onde tradições históricas da cinematografia brasileira se cruzam com a presença da narrativa audiovisual estrangeira.

Vamos continuar a descrição e a análise da sala de *Cangaço Novo*. Com a construção das sinopses e a redação dos roteiros, outros procedimentos são escolhidos pela sala para o desenvolvimento da dramaturgia e a presença do diretor geral da série passa a também marcar as decisões da equipe.

3.4 Construção do universo da série

Ainda com o intuito de entender como a sala de roteiro confeccionou a narrativa da série, vamos procurar destacar e analisar quais procedimentos foram decisivos para a qualidade da dramaturgia e a intensidade que assistimos em tela, e que, segundo seus autores, eram nortes importantes a serem atingidos pelos roteiristas da sala.

Como ponto de apoio, vamos recorrer à crítica de processo de Cecilia Salles, com suas formulações sobre a dinâmica de criação em grupo ao longo de suas diversas publicações. Estamos em busca da identificação dos procedimentos, retomando o conceito formalista de considerar a arte pelos elementos construtivos da obra. E, ao identificar os procedimentos, iremos caracterizar o modo trabalho da sala de roteiro aqui estudada. Assim, podemos articular a presente pesquisa com a investigação de De Masi e de Salles sobre grupos criativos.

A sala de roteiro de *Cangaço Novo*, como já vimos, decidiu critérios fundamentais para o seu desenvolvimento: a mudança na hierarquia da equipe, permitindo uma participação mais horizontal entre os roteiristas; a busca por uma dramaturgia calcada na causalidade, que dialoga com o cinema clássico hollywoodiano sistematizado por Bordwell, e a edição do material coletado por mais de 10 anos por Mariana Bardan e Eduardo Mello para redação de 10 episódios para a Amazon Prime.

Ainda que a dupla de roteiristas tenha coletado um amplo material em sua pesquisa sobre os assaltos realizados no sertão do Nordeste, todo um universo narrativo precisava ser construído para os personagens de *Cangaço Novo*. Na escolha do rico material pesquisado por Eduardo e Mariana estavam as bases para a construção desse ambiente. Eduardo comenta a riqueza do material pesquisado.

[...] eu coleciono notícias do Brasil e de fora, e que para mim tem muita história nessas notícias do real. E o *Cangaço Novo* tinha caído nessa minha rede, vamos dizer assim, enquanto a gente estava dentro desse processo. E aí para mim não foi só pesquisar agora o lugar, mas aí foi também pesquisar realmente os acontecimentos dentro do novo cangaço. Quem eram esses bandidos, como é que é que a polícia se comportava, o que é que acontecia? E o que a gente encontrou eram assaltos à luz do dia, com uma hora de duração, com os clientes todos sem roupa na frente da agência e vejam que o elemento do sem roupa não é uma criação nossa. Vendo esse lugar que já fragiliza as pessoas, coloca as pessoas nessa condição de mais pavor e mais insegurança. Amarravam as pessoas sobre o capô, sobre o teto e também levavam reféns nas caçambas. Então tem assaltos que eles saem com 15 pessoas da agência bancária até chegar numa área isolada, deixam essas pessoas e aí partem para uma área mais isolada ainda (Melo, 2023, n.p.).

A coleção de notícias de Eduardo foi ponto de apoio para a construção dos roteiros de *Cangaço Novo*. Vários dos elementos que Melo destaca em sua fala estão presentes na série, o que valoriza o ato da pesquisa. Os assaltos são sempre à luz do dia em todos os episódios. Antes de Ubaldo liderar o bando, dois dos assaltantes têm os reféns sem roupa na agência, e o episódio piloto tem uma longa sequência em que o refém fica amarrado no capô.

Figuras 6 e 7 – Imagens de *Cangaço Novo*, episódio 1



Fonte: Série *Cangaço Novo* (Bardan; Melo, Mendonça, 2023).

Nota: O que Eduardo Melo destaca como trabalho de pesquisa para o roteiro transparece nas cenas de assalto do primeiro episódio da série.

A dupla tinha um material extenso, coletado desde 2012, e também contou, durante a sala, com um pesquisador dedicado à série, Gustavo Lucas. Além de trazer fundamentos para a construção do universo, Mariana e Eduardo conseguem, ainda, articular elementos inusitados. Os assaltos dos episódios um, três, cinco e sete chamam muito a atenção, e são parte importante da identidade da série, mas o protesto dos moradores de Cratará contra os bancos da cidade é surpreendente. No roteiro do episódio três, a população utiliza carcaças de bois mortos para mostrar o descontentamento com a cobrança de empréstimos dos bancos, e com a seca promovida pelos políticos locais. É um elemento inesperado, mas que ajuda a pintar qual o microcosmo que o

espectador irá acompanhar. O caminhão com ossos bovinos se originou de uma notícia de jornal que Melo coletou em sua pesquisa sobre a série.

Figura 8 – Imagem de Cangaço Novo, episódio 3



Fonte: Série *Cangaço Novo* (Bardan; Melo, Mendonça, 2023).

Nota: O que Eduardo Melo destaca como trabalho de pesquisa para o roteiro transparece nas cenas de protesto do terceiro episódio da série.

Esse cuidado com a confecção do universo é de grande importância para que a série tenha força para superar a primeira temporada e ter mais longevidade. Para a produtora e para a plataforma de *streaming*, é promissor quando uma série tem um universo narrativo com essa complexidade, pois se garante por mais temporadas. Para a produtora, mais temporadas significam a continuidade no financiamento da obra e, com isso, a entrada de recursos na empresa. Para a plataforma, mais temporadas ajudam a manter e a conquistar mais assinantes. E, vale destacar, poucas séries no Brasil vencem a linha da segunda temporada, a maioria se restringe a apenas uma temporada. Eduardo Melo enxergava em *Cangaço Novo* a possibilidade dessa continuidade.

E a gente sempre falava assim: vai continuar tendo assalto na modalidade *Novo Cangaço*. Até hoje, com a série no ar, é uma questão. O Brasil é gigante, não tem polícia suficiente de forma distribuída, porque o país é enorme, as cidades são pequenas, mas guardam grandes valores e a gente continua vendo, inclusive uma coisa assim, uma hiper modernização desses assaltos. Quem sabe um dia, em temporadas posteriores, a gente chegue nesse nível de assalto. Então, tudo isso pra nós era muito chocante (Melo, 2023, n.p.).

Devemos destacar que a complexidade do universo de *Cangaço Novo*, elaborado com extensa pesquisa em jornais e na literatura, com a adaptação de tramas do livro *Valdetário Carneiro, A Essência da Bala*, de Paulo Nascimento e Rafael Barbosa, se apoia em temáticas e conteúdos brasileiros. O banditismo social, a seca nordestina, as disputas de terras e poder entre famílias, todos são elementos próprios do país. E, mesmo seguindo as formas das séries estrangeiras, os temas nacionais são um diferencial para um produto que está competindo com séries do mundo inteiro no catálogo da plataforma.

Como estratégia narrativa para mostrar como os assaltos aconteciam, para o espectador entender as lógicas dos métodos dos assaltantes, Fernando Garrido decidiu com a sala aumentar a complexidade dos assaltos a cada vez que eles iriam ser descritos no roteiro. Assim, o assalto do episódio três mostra alguns aspectos desses métodos, enquanto outros são mostrados no assalto do episódio sete. Ao ver todos os episódios, o espectador teria uma sensação de que conhecia os mecanismos dos roubos praticados pelas quadrilhas que chocaram o Nordeste e o país ao longo da década.

Havia, na sala, mais um obstáculo para a construção do universo. A sala de roteiro era composta por escritores paulistas, e todas as histórias dos episódios se passariam no sertão do nordeste. Como trazer os comportamentos, os traços culturais, a dinâmica social de um ambiente diferente daquele vivido pelos roteiristas? Mesmo com a pesquisa e com as notícias coletadas por Eduardo, a sala sentia necessidade de se aproximar o quanto fosse possível desse mundo. O procedimento adotado foi uma viagem da equipe para uma pesquisa *in loco*. A família do roteirista Eduardo Melo é do interior do Ceará. E os escritores propuseram para a O2 que se investisse na viagem para o distrito de Sucesso, onde o pai de Eduardo nasceu. A produtora compreendeu a necessidade da pesquisa de campo.

Acho que a primeira viagem que a gente fez fomos nós quatro. E o Fábio Mendonça também foi em 2018 ou comezinho de 19. A gente visitou a cidade do pai do Edu, que é Sucesso, que na verdade é um distrito de Crateús. Enfim, 6 horas pra dentro do Ceará e conhecer aquelas pessoas, entender aquela lógica. Eu particularmente entendi que o interior do Brasil, apesar de muito diferente, seria muito parecido com os interiores do Brasil em qualquer estado (Bardan, 2023, n.p.).

A viagem para fazer a pesquisa de campo não é tão incomum no desenvolvimento de séries no Brasil. Fernando Garrido conta que, como pesquisador da série *A teia* (2014), passou cerca de

uma semana em Brasília rodando a cidade com um consultor da Polícia Federal. Entretanto, geralmente essas viagens são realizadas apenas pelo pesquisador da sala e, posteriormente, pelo produtor de locação e por membros das equipes de fotografia e direção de arte. Contudo, com uma estrutura de equipe horizontal, era necessário que todos os roteiristas da sala viajassem, pois ali todos tinham responsabilidades compartilhadas na redação das histórias. O contato com as pessoas do sertão propiciou novas ideias e, principalmente, um entendimento sobre quem eram os personagens e suas conexões com a cultura local, segundo o chefe da sala de roteiro: “Edu conhecia essa vida, tinha muito essa vivência, nós não tínhamos, assim, a gente achou que era muito importante para a gente ver os lugares, para a gente ouvir as pessoas e tal e aí a O2 super comprou a ideia” (Garrido, 2023, n.p.).

Pesquisas e viagens mostram como é importante o olhar dos roteiristas também mirar o que está fora do escritório. Salles, ao pensar em como se dá a criação, formula que a mesma é uma rede de conexões, e essa rede de conexões se adensa em complexidade com a quantidade de relações e com as novas relações que, com o tempo, os artistas vão construindo. A sala de roteiro, portanto, torna a narrativa mais sofisticada ao buscar conexões com o que está fora da sala paulista e os roteiristas, sensíveis ao que encontram, trazem para a narrativa especificidades da cultura nordestina nos gestos e falas dos personagens.

Em nossa proposta de caminhar do ambiente social para aquele de natureza mais individual, pode-se dizer que, de modo tanto metafórico quanto literal, a rua vai para dentro do escritório de trabalho. O termo escritório está sendo usado em referência a qualquer local de trabalho, independentemente do nome que receba: ateliê, estúdio, redação, sala etc. O artista observa o mundo e recolhe aquilo que, por algum motivo, o interessa. Trata-se de um percurso sensível e epistemológico de coleta: o artista recolhe aquilo que de alguma maneira toca sua sensibilidade e porque quer conhecer (Salles, 2006, p. 47).

Se o ego deve ficar fora da sala, como pontua Andrea Simão em seu documento, e como Bartira Campos destaca em sua dissertação de mestrado sobre a chegada da *Writer's Room* no Brasil, esse ego deve estar atento ao que se passa ao redor para construir novas relações. Os locais da criatividade não se resumem à sala física na produtora O2 e nem às salas virtuais nos aplicativos de reunião como Microsoft Teams, Google Meet ou Zoom. E, mesmo como toda a vivência dos roteiristas Erez Milgrom e Fernando Garrido, e o passado da família de Eduardo Melo que o roteirista menos experiente da sala carregava, a construção dos personagens e das ações que se

passam em *Cangaço Novo* tiveram seus locais de criação expandidos para que o adensamento na rede pudesse acontecer.

A expansão dos locais da criatividade é uma formulação do filósofo Vincent Colapietro sobre a criação, como já pontuado. O filósofo norte-americano destaca que localizar a criação apenas em só um sujeito é algo que não corresponde ao que se passa nos processos de criação, tanto processos individuais como em projetos em grupo. Na sala de roteiro, então, e em todos os processos em equipe, a criação acontece em meio à interação entre sujeitos. Salles comenta como, dentro da rede de interações que caracteriza a criação, o filósofo norte-americano acerta ao descentralizar e espalhar a criatividade.

Em outro momento, Colapietro (2003), ao discutir a criatividade, fala da impossibilidade de identificar o seu *locus* com a imaginação, especialmente quando a imaginação é concebida como um poder inerente à psique individual, em outras palavras, o *locus* da criatividade não é a imaginação de um indivíduo. Ele enfatiza que é imperativo, portanto, falar em *loci* da criatividade, aqueles onde as práticas interagem. Na mudança do enfoque do *self* em si mesmo para a explicação do sujeito sob o ponto de vista das práticas entrelaçadas, o *locus* da criatividade é pluralizado e historicizado. Não faz mais sentido localizar a criatividade no sujeito, que é, na realidade, constituído e situado. É constituído por seus engajamentos, dificuldades e conflitos; e é situado espacialmente, temporalmente, historicamente e possivelmente em outros aspectos. O descentramento do sujeito, segundo Colapietro (2003) significa, portanto, a centralidade das práticas em sua materialidade, historicidade e, portanto, mutabilidade (Salles, 2006, p. 151).

Colapietro nos fala, sim, do sujeito, mas um sujeito composto internamente por suas buscas e conflitos, mas que também tem sua constituição formada pelo ambiente e pelo contexto histórico em que vive. O sujeito não é uma esfera privada, mas um agente comunicativo, e, na multiplicidade de interações, sua identidade se configura, sem apagar sua individualidade. A sala de roteiro é uma comunhão desses agentes comunicativos. Só de estarem em grupo, há uma tendência de adensar a complexidade da criação, como observa Salles em sua publicação *Processos de Criação em Grupo* (2019). Ao se movimentar como grupo para o sertão nordestino, as interações se multiplicam com novos sujeitos e com o calor cultural da região e essas interações podem intensificar a sofisticação da obra.

Outra importante referência de Salles para pensar a criação, o sociólogo Edgar Morin também destaca que as interações no ambiente de macro cultura, o intercâmbio de ideias, propiciam o enfraquecimento dos dogmatismos e normatizações e, mais importante que isso, o movimento, a

ação de deslocamento do seu local de conforto, estimula a “[...] expressão de desvios, ou seja, um modo de evolução inovadora, reconhecidos e saudados como originais” (Salles, 2006, p. 150). A sala liderada por Fernando Garrido ampliou as possibilidades de uma boa construção dramática ao realizar o movimento, ao buscar, no sertão, mais insumos para dar personalidade aos heróis e vilões de *Cangaço Novo*. Pintou com cores originais as falas dos personagens da série.

Bartira Campos, cuja dissertação de mestrado sobre a implementação da sala de roteiro no Brasil é uma das referências importantes para esta tese, escreveu um artigo em que buscou relacionar as atividades de uma sala com teóricos da criatividade. Em “O deserto azul da criatividade”²⁴, Campos também estabelece relação entre a sala de roteiro e os conceitos de dois importantes teóricos trabalhados por Salles, o já comentado Domenico de Masi e o pesquisador Steven Johnson. Tanto como De Masi, Campos chama a atenção para a capacidade dos grupos criativos. Para descrever um protótipo de uma *Writer’s Room* na Rede Globo, Campos se vale dos conceitos do sociólogo italiano e a qualifica como “[...] sistema coletivo em que operam sinergicamente personalidades imaginativas e personalidades concretas, cada uma contribuindo com o melhor de si, num clima entusiástico, graças a um líder carismático e uma missão compartilhada (De Masi *apud* Campos, 2021, p. 12).

Em Steven Johnson, autor da pesquisa *De onde vem as boas ideias* (2011), Campos busca o conceito de rede líquida para caracterizar uma sala de roteiro. Ela chama o método norte-americano de “escritório líquido inundado de ideias”. Rede líquida é a formulação de Johnson para descrever “propriedades e padrões compartilhados que ocorrem reiteradamente em ambientes de excepcional fertilidade” (Johnson *apud* Salles, 2017, p. 22). Campos concorda com Johnson e afirma que os seres humanos são mais bem-sucedidos quando se conectam ideias de sujeitos diferentes. Ambos lutam contra a imagem do escritor solitário e genial que chegaria nas melhores soluções criativas para uma narrativa. Campos defende que as ideias são melhoradas quando conectadas, fundidas e recombinadas: “[...] a sala acentua a capacidade natural do cérebro de estabelecer novos elos de associação” (Campos, 2021, p. 06).

Nesse artigo, Campos contribui ainda mais para a discussão sobre processos criativos e traz mais um autor para dialogar com Salles e também com Colapietro, o psicólogo húngaro-americano

²⁴ Ver *Rede Sina*. Disponível em: <https://redesina.com.br/o-deserto-azul-da-criatividade-por-bartira-bejarano-campos/>. Acesso em: 18 out. 2024.

Mihalyi Csikszentmihalyi. Como primeiro ponto de contato, Csikszentmihalyi também faz a descentralização dos locais da criatividade e os espalha nas interações:

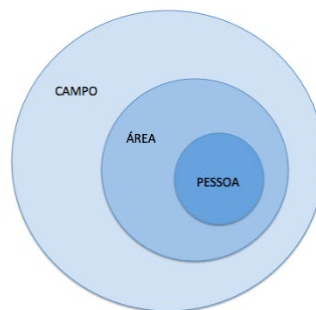
Csikszentmihalyi aponta que sempre a primeira questão que um autor coloca é *o que é a criatividade?*, mas, para ele, a pergunta correta seria *onde está a criatividade?* A criatividade não ocorre dentro da cabeça de uma pessoa, mas sim em uma interação entre os pensamentos desta pessoa e seu contexto social (Campos, 2021, p. 3).

Compreender a criação, segundo o psicólogo, exige de quem estuda uma ampliação de foco, para que se possa analisar não só o que se passa internamente no sujeito, mas também nas conexões com o contexto social. O teórico húngaro propõe uma abordagem interdisciplinar e procura organizar as interações da criação em um sistema.

Ideias criativas desaparecem se não houver um receptor que as registre e as implemente. Segundo este ponto de vista, a criatividade resulta da interação entre cultura, pessoa e campo de atuação (Csikszentmihalyi, 1997). Portanto, o autor propõe que a criatividade somente pode ser vista e observada em inter-relações de um sistema entre três principais partes: *Pessoa, área e campo*, o que ele denomina *Sistema Modelo*. A *pessoa* está inserida em uma *área* de atuação, que por sua vez encontra-se dentro de um contexto maior, um *campo*. (Campos, 2021, p. 3, grifos próprios).

O *campo* seria o local, alguém ou entidade em que se reconhecesse a criação. A *área*, o conjunto de regras, de técnicas de um determinado ofício, seus métodos, suas formas e seu conhecimento simbólico. O sistema pode ser visualizado da seguinte forma:

Figura 9 – Modelo de Sistema Criativo



Fonte: Csikszentmihalyi, 1997.

Dentro da sala de roteiro, na área de atuação, o roteirista teria uma recepção para suas ideias, que são retroalimentadas pelas interações especializadas da sala. E os diferentes públicos da sala, desde os leitores da produtora, do canal, da Agência Nacional de Cinema (Ancine), quando o projeto está em edital, até os espectadores e assinantes da plataforma de *streaming*, seriam os locais onde a criação seria reconhecida. No artigo, Campos reinterpreta o modelo do psicólogo húngaro da seguinte forma:

Figura 10 – Sistema Modelo adaptado

SISTEMA MODELO DE CRIATIVIDADE EM UMA SALA DE ROTEIRISTAS



Fonte: Campos, 2021, p. 05.

Ao projetar essa redoma criativa, redoma cujas bordas são permeáveis, Csikszentmihalyi aponta que, quando inseridos no sistema, os agentes entram num fluxo criativo. O fluxo se caracteriza pela retroalimentação das ideias, porém, com receptores que são especialistas na área, têm o domínio da técnica de roteiro e, logo, proporcionam um foco e uma concentração na troca entre os sujeitos. Por entender as técnicas de roteiro, as interações são potencializadas e as possibilidades de soluções originais e inovadoras, invocadas por Morin, também são ampliadas.

A leitura teórica feita até aqui, analisando procedimentos da sala de roteiro liderada por Fernando Garrido e observando formulações sobre a crítica de processo tem o intuito de compreender melhor a interação dos sujeitos na sala horizontal de *Cangaço Novo*. Dessa forma, é possível destacar, em primeiro lugar, o potencial do método da sala de roteiro, mas também as formas híbridas de implementação do método de escrita norte-americana no Brasil. O tradicional modelo *The Writer's Room* fortalece o que o psicólogo húngaro denomina de fluxo criativo, já que

concentra agentes com especialidades na área de roteiro e, assim, é possível qualificar as interações do sistema. Contudo, ao adulterar o modelo, rompendo hierarquias e propondo procedimentos que se adequam ao contexto brasileiro e ao objeto em desenvolvimento, as salas de roteiro brasileiras, como a sala liderada por Fernando Garrido, ampliam a complexidade da criação. Isso resulta numa obra sedutora e sofisticada para quem assiste às narrativas audiovisuais produzidas nessa nova proposta criativa.

Vamos continuar descrevendo outros aspectos da sala de *Cangaço Novo*, agora com foco na atuação da figura que mais se aproxima do *showrunner*: o diretor geral da série, Fábio Mendonça. O experiente diretor foi fundamental para que o projeto de Eduardo e Mariana não se perdesse no meio milhões de ideias que circulam entre os *players* e acabam não vingando, aproximando os roteiristas da produtora O2. Entretanto, por não exercer de fato o papel de *showrunner*, dificultou fluxos importantes da sala, ao mesmo tempo em que encontrou soluções que no modelo norte-americano não aconteceriam.

3.5 *Showrunner* x diretor geral

O capítulo sobre a sala de roteiro de *O Rei da TV* expôs como as práticas de cinema de autor no Brasil, uma derivação da *politique des auteurs* dos críticos da *Cahiers du Cinéma*, reformada pela atuação dos realizadores do Cinema Novo, teve importante repercussão no processo de criação dos roteiros da narrativa sobre Silvio Santos. A partir da chegada de Marcus Baldini, um ano após o início dos trabalhos de redação, uma guinada relevante se deu nos roteiros, o que produziu soluções interessantes, ao mesmo tempo em que deixou para trás boas propostas dramatúrgicas dos roteiristas liderados por Ricardo Grynszpan. O chefe da sala também faz esse balanço, em seu depoimento, e critica o *timing* da escolha de Baldini para dirigir a série: “[...] se ele teria tanto peso nas decisões da narrativa, deveria estar presente no processo de roteiro desde o começo” (Grynszpan, 2023, n.p.).

Não é o caso de *Cangaço Novo*. Fábio Mendonça se conectou ao processo logo em 2015, três anos antes do início do trabalho de sala. A relação entre Fábio e os criadores da série, Mariana Bardan e Eduardo Melo, já havia sido sedimentada. Isso teve um impacto positivo, tanto no momento da redação quanto na gravação dos episódios, já que os dois roteiristas extrapolaram os limites da sala e estiveram presentes em importantes decisões do *set* de filmagem. Todavia, a falta

de traquejo com a redação dos roteiros por parte de Fábio, característica que o *showrunner* norte-americano adquiriu em anos de prática antes de assumir o cargo, causou ruídos no processo de escrita da narrativa.

Durante o processo de desenvolvimento da sala, Fernando e Fábio dividiram atribuições que são creditadas ao *showrunner*. Fernando se postou como o chefe de redação da sala, conduzindo a escrita com os roteiristas. Além das funções de direção, Fábio também fez a intermediação da sala com a Amazon. Ele recebia os *notes* do canal e combinava como seriam as soluções dramáticas para a narrativa. Porém, Fábio não estava todos os dias com os roteiristas e não tomava para si a tarefa da redação. Isso, segundo Fernando Garrido, proporciona um desperdício de energia no processo. Tanto em *Cangaço Novo* como em outras salas de roteiro:

Aí é onde a gente entra no meandro do que acontece na produção audiovisual brasileira, que é bizarro. Em muitos lugares e muitas produtoras, em muitos projetos que eu participei, e o *Cangaço Novo* acho que é o exemplo clássico disso. O *showrunner* - diretor, é uma coisa que não faz nenhum sentido da maneira como é feita no Brasil. No caso do Fabinho [Fábio Mendonça, diretor da série], ele tomava a dianteira nessas discussões com o canal. Só que ele é um *showrunner* que não escreve, então, não faz sentido. Ele não é um *showrunner*, é um diretor geral. Essa é a realidade da parada. Ele é um diretor geral. Só que ele é chancelado pela produtora, pela O2, no caso, como *showrunner* de tomar decisões dramáticas. Só que ele não está na sala todos os dias, discutindo comigo, qual o melhor caminho (Garrido, 2024, n.p.).

O modo de trabalho construído por Garrido, e por Mendonça também, é uma hibridização da *Writer's Room* norte-americana. A divisão da figura do *showrunner* entre o diretor-geral e o chefe da sala parece uma tendência importante na maneira que a sala de roteiro é montada no Brasil. Campos, em sua entrevista para o canal Literatura e Dramaturgia do Departamento de Literatura da PUC-SP²⁵, também aponta a tendência, mas tanto ela quanto Garrido chamam a atenção para o fato de que ainda não temos uma modelização dessa estrutura hierárquica, entre as produtoras ainda temos variações em como se dá a relação. O que fica da sala da série sobre o novo banditismo social é que há bons procedimentos com essa divisão da figura do *showrunner*, bem como prejuízos, como vamos ver a seguir.

²⁵ Ver *Literatura PUC-SP*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WSSLFnDbL3s&t=1840s>. Acesso em: 19 out. 2024.

Cangaço Novo é uma série lançada na plataforma de *streaming* Amazon com o objetivo de atrair mais assinantes para o canal. Com mais assinantes, mais dinheiro, mais lucro e maior possibilidade de se reinvestir em outras produções. O desgaste que Garrido descreve desperdiça tempo e dinheiro, logo, tanto para a produtora quanto para a Amazon, o potencial lucro de uma série de sucesso é contido com a falta de uma melhor organização das relações entre os membros da equipe. E como vimos também em *O Rei da TV*, a situação descrita em *Cangaço Novo* também atrapalha o desenvolvimento de outras séries, como Garrido aponta em seu depoimento.

Fábio Mendonça em nenhum momento tinha a intenção de atrapalhar a série, sua participação, inclusive, foi apontada como de grande importância para a série estar no ar, e ainda vamos ver mais indícios de que isso aconteceu. Entretanto, fica claro que, por ter atuado seguindo preceitos do cinema de autor em outros projetos, levar a mesma postura em *Cangaço Novo* causou, sim, alguns percalços no processo.

Os conflitos com a direção não foram os únicos ao longo do trabalho da sala. A relação com o canal também produziu atrasos e dificuldades. Ao longo do desenvolvimento, a Amazon provocou outras interferências no processo de criação, participando como agente comunicativo da sala, como estamos procurando demonstrar ao longo da tese. E essas interferências influenciaram nas etapas do processo.

Quando os roteiristas descrevem as etapas de desenvolvimento dos roteiros, *Cangaço Novo* não segue *pari-passu* o que Andrea Simão, no documento *on-line* “Método Andrea”, descreve como o caminho para a redação dos tratamentos. Havia uma vontade na sala de seguir com a linha que Andrea descreveu, mas, logo que a série foi vendida, concomitantemente à transformação da bíblia de venda para uma bíblia da sala, a Amazon pediu para ler um piloto da série. O piloto foi bem recebido pelos executivos, mas, mesmo depois desse primeiro congestionamento, Fábio e os roteiristas não conseguiram seguir a redação dos roteiros de forma concatenada.

Lembrando que quem fazia a intermediação entre o canal e a sala era Fábio Mendonça. Mesmo como diretor-geral, Fábio extrapolou a função de direção e, ao fazer o diálogo com a Amazon, também acumulou funções de produção. Mais um movimento de aproximação com o *showrunner*.

Entre todos os obstáculos, três pontos parecem ter sido preponderantes. O primeiro foi a definição que a série teria oito episódios, e não 10. Segundo Eduardo Melo, para a série conseguir chegar no que os criadores haviam imaginado, o valor gasto em cada episódio deveria se comparar

com o das séries de ação norte-americanas. Assim, Amazon e O2 redimensionaram o orçamento por cada episódio reduziram o número de episódios. É uma decisão que envolve produção e direção, logo, foi fundamental Fábio Mendonça participar dessa intermediação. O problema é que essa definição foi feita depois que quatro escaletas haviam sido escritas e aprovadas. Assim, o processo precisou voltar para trás, para redefinir as sinopses e o arco da série. Dois meses de trabalho para trás. É bom lembrar que um dos obstáculos encontrados por Fernando e equipe no começo da sala era reduzir a quantidade de tramas e personagens que Mariana e Eduardo haviam construído.

Outro ponto de divergência foi a trajetória de Ubaldo ao longo da série. A Amazon, e seus executivos, preocupados em cativar o espectador desde o começo da série, não concordava com a proposta da sala em transformar o protagonista em bandido apenas no episódio três. Garrido e os roteiristas estabeleceram como lógica que uma transformação de tamanho peso, de um bancário para um assaltante, não teria tempo suficiente para acontecer durante apenas um episódio. Sobre os embates com o canal, Garrido recorda:

Teve coisas que eu discordava, e discordo um pouco até hoje, eu acho. Enfim, por exemplo, essa coisa do piloto que eu achava que precisava ter um arco maior do Ubaldo em São Paulo, mas a Amazon não abria mão: a gente precisa chegar no Nordeste mais cedo, a gente chega mais cedo, acelerar, acelerar... Acho que essa foi a discussão mais séria que eu lembro, era essa parada da virada do Ubaldo, de estar demorando demais, e a gente tem que explicar por A mais B ou por que demorava (Garrido, 2024, n.p.).

Chama a atenção que, mesmo como chefe da sala, nem tudo o que Garrido projetava foi aprovado pelo canal. A solução intermediada por Fábio Mendonça distribui essa virada ao longo dos três primeiros episódios: no primeiro, Ubaldo chega ao Nordeste, mas, de fato, comanda um assalto e se torna membro do bando no terceiro episódio. Contudo, Garrido pontua que essa foi a divergência mais complicada de se resolver. De maneira geral, quem respondia pela dramaturgia da Amazon eram pessoas que tinham experiência e conhecimento de roteiro e contribuíram bastante com a confecção do projeto.

Todavia, o que atrapalhava o fluxo do relacionamento com o *player* era a volatilidade de quem trabalhava na Amazon. A recente chegada da plataforma de *streaming* no país e a permanente incipiência da indústria audiovisual brasileira faz com que os executivos dos canais troquem de empresa constantemente. Garrido conta que ele e Fábio Mendonça dialogaram com três diferentes

responsáveis pela dramaturgia da Amazon ao longo de um ano e, no final do processo, Julia Priolli, ex-executiva da FOX, responsável por *O Rei da TV*, era quem respondia pela área na plataforma. A cada troca, era necessário explicar para essa pessoa todo o projeto e, geralmente, essa pessoa ainda fazia sugestões na narrativa, procurando demonstrar para os novos chefes da Amazon o trabalho que estava começando a desenvolver na empresa. Entre essas trocas, o projeto ficou parado, pois não havia ninguém para responder os *notes*, e a sala chegou também a ficar mais de dois meses sem poder andar para frente, pois não tinha uma resposta do canal sobre questões importantes da narrativa.

Pelo que se viu nos capítulos exibidos, os problemas foram superados e se chegou a uma série de grande qualidade. O diretor Fábio Mendonça tem muitos méritos na condução do projeto e, já que ele atuou como um *showrunner-diretor*, é importante para a análise levantar quais foram os procedimentos do realizador paulistano.

Em primeiro lugar, Fábio assumiu a responsabilidade de definir a voz da série (Kallas). Em entrevista para o jornalista Pablo Villaça, o diretor declarou que, desde o começo, ele desejava que o espectador “com um frame do Cangaço, você sabe que é Cangaço. Eu gosto muito de estabelecer regrinhas para fazer a série, regrinhas que nos ajudam a ter uma unidade conceitual” (Mendonça, 2023, n.p.). Para a construção dessa unidade conceitual, Fábio tomou uma importante decisão: ele chamou o diretor baiano Aly Muritiba, autor de filmes com boa repercussão em festivais e na crítica, como *Para Minha Amada Morta* (2015) e *Deserto Particular* (2021), para dividir a direção dos episódios. Sobre Aly, Fábio comenta: “Primeiro, que eu gosto do trabalho dele, eu gosto muito do trabalho dele. Segundo, que ele fez algumas séries, mas o trabalho base dele são longas metragens. E eu queria estar muito mais próximo do fazer do cinema do que do fazer da série” (Mendonça, 2023, n.p.).

Aly Muritiba declarou, na entrevista que concedeu para Pablo Villaça, que todos os seus filmes têm como marca o uso de plano-sequência. E tanto Fábio como os criadores Mariana e Eduardo sempre desejaram que a série sobre assalto a bancos fosse “eletrizante, visceral”, levando o espectador para dentro de um bando de assaltantes no sertão nordestino. E a escolha do diretor baiano se mostrou um componente importante para a construção dessa estética.

Fábio e Aly definiram uma série de critérios em conjunto, para que, mesmo dividindo a execução das cenas, todos os *frames* da série tivessem uma identidade. Foi definido que toda a gravação seria realizada com câmera na mão, na altura dos olhos dos personagens. Para ajudar

ainda mais na unidade conceitual da direção, ambos escreveram juntos uma cartilha, que foi entregue para as equipes de fotografia, arte e som. E, de fato, durante as gravações, Aly Muritiba ficou doente, contraiu COVID-19, e certas cenas que iriam ser dirigidas por ele foram dirigidas por Fábio Mendonça. A coerência da voz da série é visível nos episódios exibidos pela Amazon, e também foi observada pelo crítico Pablo Villaça.

A harmonia entre os diretores chama a atenção. Se pensarmos na tradição do cinema de autor no Brasil, parece difícil dois realizadores com trabalhos relevantes conseguirem dividir a tarefa da direção e, conseqüentemente, da criação da voz da série. Contudo, Fábio Mendonça se mostrou um líder inteligente desde o começo do processo de criação, ao perceber o potencial da ideia de Mariana e Eduardo, até o momento da execução das gravações, escalando profissionais competentes para cada função e contagiando a equipe. Em um processo de criação em grupo, é possível trazer traços da subjetividade de cada um dos membros da equipe, formando uma autoria compartilhada. Mendonça, retomando a figura de um maestro de orquestra evocado por Eisenstein ao descrever a construção de uma ponte (Salles), é quem compôs a sinfonia de diversas autorias da série *Cangaço Novo*.

A sala de roteiro, como já vimos, extrapolou o escritório físico e virtual, no trabalho de pesquisa realizado pelos roteiristas e pela construção da voz da série realizada pelos diretores Fábio Mendonça e Aly Muritiba. Todavia, ainda é possível observar outros aspectos do trabalho de roteiro mesmo com o início das gravações da série.

3.6 Pós-Sala

A dissertação de Bartira Campos já detecta que, nos Estados Unidos, a *Writer's Room* invade o *set* de filmagem e a ilha de edição, não se restringindo à fase de escrita do roteiro. O *showrunner* das séries norte-americanas é sensível ao que acontece na narrativa no período de gravação. E, depois, quando tudo está gravado, senta-se ao lado do montador para averiguar se aquilo que foi imaginado no papel de fato funciona quando se transforma em imagens e sons. Caso o material bruto proponha outras soluções, reescreve-se o roteiro na *timeline*, mudando os rumos da narrativa. Campos comenta como se dá essa atuação: “Na etapa pós-sala, o roteirista já expande o seu campo de atuação para além da sala, leva a escrita ao set, à ilha de edição e, antes, estabelece

contato com parte da equipe de produção e elenco alheios ao processo de escrita” (Campos, 2019, p. 205).

Em entrevista concedida para o podcast *Lightweights*, em maio de 2024²⁶, o ator Brian Baumgartner, da série *The Office* (2005), relata que, ao longo das gravações da série, os redatores da comédia sobre um escritório de venda de papéis ficavam dentro do *set*. Os redatores B.J. Novak, Mindy Kaling e Paul Lieberstein, que também interpretavam personagens no escritório, trabalhavam com os atores e, a partir de movimentação espontâneas e improvisações, escreviam novas cenas, que depois eram supervisionadas pelo *showrunner* Greg Daniels. Se aprovadas, eram gravadas no mesmo dia para serem incluídas nos episódios.

Na dissertação de mestrado *Montagem audiovisual transmidiática: é possível pensar em relações entre imagens e sons de diferentes mídias?*, o montador Todd Desrosier relata, em entrevista, que o *showrunner* da série *Fear The Walking Dead* (2015), David Erickson, esteve presente na ilha de edição para moldar “uma nova experiência separada da ‘nave-mãe’ (*The Walking Dead*, série de Scott Gimple e Frank Darabont) e de descobrir os melhores ritmos e maneiras de contar a história” (Desrosier *apud* Cheida, 2020, p. 63). Erickson fez a redação final dos episódios do *spin-off*, porém, teve o cuidado de trabalhar na montagem dos episódios para que eles encontrassem um caminho que, ao mesmo tempo, tivessem como referência a série original, mas também encontrassem sua própria voz.

Mesmo sem um *showrunner* de fato, o trabalho dos roteiristas de *Cangaço Novo* também esteve presente no *set* e na ilha de edição. Nas declarações dos redatores, eles dão exemplos de como se deu essa experiência, que também marcou a materialidade da série que assistimos na plataforma Amazon Prime Video.

Segundo os roteiristas e diretores, a partir do momento em que se passou a planejar como iria se dar a gravação do que estava no papel, quando as palavras passariam a virar imagens e sons, muitas questões apareceram. Ao contrário da série *The Office*, gravada nos estúdios da Universal em Los Angeles, um ambiente controlado, toda a série *Cangaço Novo* foi gravada no sertão do Ceará, longe da sede da produtora O2 e da casa dos roteiristas, em São Paulo. Logo, uma série de elementos que haviam sido imaginados pelos redatores precisariam ser substituídos pelos produtores de locação e produtores de arte que estavam trabalhando no Nordeste do país. Melo

²⁶ Ver *Lightweights Podcast with Joe Vulpis*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E-S3-vZXXrs> e https://youtube.com/shorts/Nju_XiC3sO4?si=nlsliXLqok9scrHZ. Acesso em: 19 out. 2024.

relata que a presença dos redatores era fundamental e chama esse movimento de “roteiro na produção”:

[...] claro que quando chegou a produção, e aí é um outro momento que eu e a Mari trabalhamos, que virou assim, roteiro na produção. Por exemplo, a gente escreveu que tem três carros aqui. Gente, é isso mesmo? E, então, vai ter carro? Um carro, o carro dois, o texto vira realidade e ali você tem que trabalhar para a realidade, em favor da realidade, em total harmonia. A direção ali, você sabe, viu um segundo momento para que a gente estivesse presente na hora. E a gente falava para essas pessoas: usem a gente. Alguém tá com uma dúvida? Usem a gente. A gente está aqui pra resolver qualquer situação que vocês acham que o roteirista pode ajudar (Melo, 2023, n.p.).

O forte desejo de Mariana e Eduardo em concretizar o projeto resulta em uma resiliência notável. Para garantir que o projeto que eles desenvolveram ficasse o melhor possível, os roteiristas se colocaram à disposição da produção e da direção para resolver problemas que o momento da gravação poderia trazer. Entretanto, esse momento do roteiro na produção só aconteceu devido ao esforço da dupla e do bom relacionamento que ambos tinham com a direção. Não houve pagamento para esse trabalho, algo que nos Estados Unidos não aconteceria. A relação entre roteiro e produção demonstra que ainda não temos uma profissionalização dos cargos, mais um elemento que demonstra a precariedade da indústria e que também se relaciona com a fala de Bernardet, como já mencionado, sobre os técnicos do cinema brasileiro: “[...] os técnicos acabavam aceitando qualquer condição de trabalho, eram amigos dos produtores para quem quebravam galhos, sentiam que estavam participando do esforço geral para o erguimento do cinema nacional” (Bernardet, 2009, p. 133).

Outro momento importante de transformação do roteiro no *set* de filmagem foi a consolidação dos diálogos na performance dos atores. Tanto Aly Muritiba quanto Fábio Mendonça foram receptivos ao que acontecia nos ensaios e no *set* de filmagem, e quando algo superasse o que estava nas páginas, ambos recorriam à Mariana e Eduardo para que esse momento do acaso fizesse lógica na dramaturgia da série. Fábio faz o seguinte comentário:

[...] uma das alegrias da felicidade de filmar em locação, da gente estar se adaptando e atento ao acaso. Então voltamos àquela, aquela pergunta sua sobre o coletivo, sobre estar aprendendo. Se a gente fosse cabeça dura e quisesse que aquilo fosse exatamente do jeito que tá, talvez a gente perdesse essa oportunidade de estar aberto às coisas que vem pra gente. (Mendonça, 2023, n.p.).

Aly Muritiba também demonstra sensibilidade ao acaso. O *casting* de *Cangaço Novo* incluiu uma série de atores de diversos estados nordestinos, e cada um acabou trazendo novas riquezas para a série:

[...] aí os atores tinham um texto como base, mas o texto era base. Da galera do roteiro, só o Eduardo Melo vem do Nordeste e eu, que colaborei no roteiro também. Mas sou do sertão da Bahia. E eu nunca tinha ouvido falar numa ‘rola amarga’. E aí a gente está filmando um dia lá com o Porfírio, que é um ator da Paraíba, e aí ele manda essa gritando com o cara na rádio, ‘Seu rola amarga’. Eles foram trazendo esses sabores locais (Muritiba, 2023, n.p.).

Destaca-se a maneira como a atriz potiguar Alice Carvalho interpretou a personagem Dinorah Vaqueiro, irmã do protagonista Ubaldo. Tanto roteiristas como os diretores da série destacam que o trabalho da atriz foi feito com bastante intensidade e que essa força ajudou a criar a empatia que a personagem tem com os espectadores. Alice teve a liberdade de improvisar diálogos, alterando o que vinha do roteiro ou criando novas falas. Mariana comenta uma das falas do quarto episódio, quando Dinorah fala com uma advogada sobre um documento que sobre as terras da família:

[...] quando a Dinorah tá falando com a advogada... porque se você vê essa fala no papel, ele não faz o menor sentido. Mas quando ela fala, você entende exatamente o que ela quer dizer. Porque quando ela diz ‘não, advogada, se a gente faz de um jeito que dê daquele jeito que dá certo, aí dá’. Isso é sensacional (Bardan, 2023, n.p.).

Por fim, os dois diretores da série, Fábio Mendonça e Aly Muritiba, acompanharam o trabalho dos montadores e, assim, também desempenharam a função de *showrunner*, reescrevendo o roteiro na ilha de edição. Decisões sobre como se dariam os *flashbacks* contando a história do pai de Ubaldo e família se deram junto com os montadores Lucas Gonzaga, Renato Gaiarsa, Tainá Diniz e João Mena Barreto. Um exemplo ainda mais marcante da mudança do roteiro na ilha de edição se deu no episódio piloto, em que Lucas Gonzaga recorta um momento decisivo da ação, a personagem Dinorah apontando a arma para a cabeça do irmão Ubaldo, e traz para o começo do episódio. Começar o capítulo *in media res* é uma marca das montagens de Lucas; ele, inclusive, utiliza a mesma técnica em *Marighella* (2019), de Wagner Moura, e essa transformação é uma reescrita do roteiro na ilha de edição. Um procedimento de sala de roteiro na ilha de edição, acompanhado pelos criadores da série.

Com o processo de criação da primeira temporada discutido e analisado, é necessário também fazer um balanço do que vimos até aqui, conectando *Cangaço Novo* com as hipóteses levantadas pela tese.

3.7 Aprendizados do processo

O que tem se procurado demonstrar, ao longo da trajetória desta pesquisa, é que há uma diversidade de métodos nas salas de roteiro brasileiras, hibridizando o modelo norte-americano com as tradições audiovisuais nacionais, e que essa diversidade de métodos produz marcas na materialidade. Ao longo do capítulo, demonstramos múltiplos procedimentos que, ao mesmo tempo em que se diferem dos de outras salas de roteiro, impõem qualidades específicas para a série sobre o banditismo social no sertão do Ceará. Entre eles:

- uma estrutura hierárquica horizontal na sala de roteiro;
- com a horizontalidade, a participação dos roteiristas desde o processo de pesquisa até a redação dos episódios;
- a divisão da figura do *showrunner* entre o diretor geral da série e o chefe da sala;
- a construção da voz da série pelo chefe da sala e pelo diretor geral;
- participação dos roteiristas e do processo de roteiro também ao longo da gravação, extrapolando o momento da sala.

Como procedimentos dramaturgicos, temos, mais especificamente:

- a busca por uma dramaturgia calcada na causalidade, que dialoga com o cinema clássico hollywoodiano sistematizado por Bordwell;
- a elaboração temática calcada em elementos brasileiros, como o novo banditismo social, a seca no Nordeste e a disputa política e de terras entre famílias;
- o tom da série, com referências de séries e filmes estrangeiros.

Assim como em outros capítulos, é possível apontar que parte desses procedimentos foi positiva e outra parte trouxe percalços para o desenvolvimento da narrativa. Fernando Garrido, chefe da sala, faz esse balanço em seu depoimento:

Na minha experiência, eu acho que, nos Estados Unidos, existe essa coisa parada, bem estabelecida, de hierarquia, de funções, ela faz coisas muito positivas, como por exemplo, evitar que uma parte, que um diretor se auto intitule um *showrunner* sem ser, sem fazer as funções que ele está falando que ele deveria fazer. Acho que isso nos Estados Unidos não aconteceria. Isso é muito bom. Por outro lado, nos Estados Unidos, você lê relatos do tipo em que um assistente não pode levantar a mão para falar porque ele é o assistente, ele tem que trabalhar como assistente. E, aqui no Brasil, pelo menos nas salas que eu participei, eu comecei na sala como pesquisador, depois assistente, depois de roteiro, sempre, desde quando eu era o pesquisador eu falava. E mesmo quando eu era chefe, tipo, nunca teve essa coisa do tipo você não pode falar. Eu acho que assim tem essa coisa mais aberta de uma troca e tal. Acho que isso é muito positivo (Garrido, 2023, n.p.).

Um dos maiores aspectos acertados da sala de *Cangaço* é a sua horizontalidade. Garrido estabelece uma equidade de participação entre os roteiristas e, dessa forma, a narrativa conseguiu ter o melhor da individualidade de cada participante. Mesmo os menos experientes, como Mariana e Eduardo, tiveram voz a todo o momento, e isso foi estimulado por Garrido e pelo diretor geral, Fábio Mendonça. Segundo o relato do chefe da sala, isso é uma marca das salas brasileiras, que não acontece nos Estados Unidos, onde a hierarquia é petrificada.

Porém, já no comentário anterior, Garrido chama a atenção para a relação ruidosa entre o diretor brasileiro e a sala de roteiro. Em que pesem as muitas ações positivas de Fábio Mendonça levantadas por essa análise e defendidas pelos roteiristas e pela crítica, a tradição de cinema de autor do audiovisual brasileiro traz diversos problemas para uma sala de roteiro. Como eles não participam todo dia da sala e, muitas vezes, não redigem os tratamentos, os diretores têm menos possibilidades de tomar decisões assertivas e coerentes com a voz da série construída entre os redatores e, assim, tornar a narrativa confusa e estranha para quem assiste. Uma série sem essa fluidez geralmente deixa de ter assinantes e visualizações e, assim, deixa de ser renovada pelo canal. Para além do desconforto entre roteiristas e diretores, o que fica são possíveis prejuízos para a produtora e, conseqüentemente, para a equipe. Segundo Garrido, essa relação precisa mudar.

Mas eu acho que a gente precisa urgentemente parar com essa ideia de que tipo os diretores mandam em sala, em séries de TV. Isso é uma parada que eu gostaria muito de mudar, mas eu não sei se é possível, porque aqui, diferentemente um

pouco dos Estados Unidos, a gente depende das produtoras, as produtoras estão aí, elas fazem um meio campo feroz. É muito difícil chegar direto nos *players*, é muito difícil (Garrido, 2023, n.p.).

Garrido também pontua que as próprias produtoras acabam viciando a relação dos roteiristas com os diretores e com os *players*. A O2, por exemplo, é uma produtora cuja maioria dos sócios são diretores, e não produtores. Isso reforça o poder dos diretores nos projetos, o que, segundo Garrido, deveria ser revisto. O chefe da sala, inclusive, pontua que projetos poderiam ser desenvolvidos diretamente com os *players*, que possuem executivos que entendem de dramaturgia e, além de tudo, sabem quais os objetivos principais da plataforma.

Para além das conclusões do experiente roteirista, a principal questão que fica é como ter mais séries como *Cangaço Novo* no ar. E que não precisem passar por 10 anos de angústias e inseguranças sobre se de fato vão ser feitas. Ainda parece haver um caminho a se percorrer para ter mais séries assim, que tenham esse impacto com o público, retorno para a produtora e para o canal e, conseqüentemente, uma segunda temporada. Em todos os exemplos vistos ao longo da investigação, há procedimentos que podem ser replicados, de forma crítica, em novos produtos.

Antes da conclusão da tese, vamos ver outros exemplos de salas de roteiro no Brasil, porém, agora de forma mais panorâmica. O intuito é olhar se podemos verificar os mesmos traços vistos nos estudos de caso em mais séries feitas no mesmo contexto.

4 PERSPECTIVAS E APONTAMENTOS SOBRE A SALA DE ROTEIRO NO BRASIL

O objetivo deste capítulo é adensar a discussão sobre a implementação da sala de roteiro no Brasil, com foco na relação de forças entre os agentes criativos da sala, os roteiristas, a produtora e as plataformas de *streaming*. Os estudos de caso foram importantes para compreender detalhes dos processos de criação daquelas determinadas séries. E as características levantadas apontam que a sala de roteiro no Brasil é um conceito híbrido, mas não sistematizado. As três salas relatadas na pesquisa seguiram caminhos diferentes entre si, principalmente na construção da hierarquia do processo. A relação entre os agentes da sala é conflituosa, com grande interferência da produtora, do diretor e do *player* no processo de criação. O papel do *showrunner* não foi estabelecido no país e a sala convive com a tradição da novela e do cinema de autor. Sem uma sistematização, temos uma diversidade de métodos de escrita nas diferentes salas, que deixa marcas na materialidade.

Porém, para confirmar as hipóteses levantadas na pesquisa, é necessário também um olhar global para o atual contexto. Ao longo da pesquisa muitas séries importantes foram lançadas no Brasil, e se não vamos entrar com profundidade na análise desses lançamentos, ao menos vamos averiguar se encontramos os mesmos traços que constatamos nas séries estudadas até aqui e, com isso, ter mais segurança para afirmar as conclusões da tese.

Um olhar panorâmico sobre a produção contemporânea também auxilia a posicionar a pesquisa na história do audiovisual brasileiro. Nos estudos de caso dos capítulos anteriores, as análises de Esther Hamburger e Jean-Claude Bernardet sobre outros momentos da TV e do cinema no Brasil foram fundamentais para entender os procedimentos de criação e os caminhos narrativos das séries. E, no momento de conclusão da pesquisa, vivemos um refluxo no investimento em séries. Nos Estados Unidos, os recursos para as séries foram reduzidos em 40% em 2024, pois as plataformas pretendem tornar o modelo de negócio mais eficiente, algo que ainda não ocorre em muitos serviços disponíveis, que contabilizam prejuízos ano a ano¹. Segundo matéria do site Tela Viva², uma das principais conclusões do RIO2C de 2024, evento que reúne produtoras e *players* para encontros e negócios, é que, no Brasil, a “Era de Ouro dos Streamings chegou ao fim”. As

¹ Ver *The Wrap*. Disponível em: <https://www.thewrap.com/film-tv-production-2024-levels/>. Acesso em: 19 out. 2024.

² Ver *Tela Viva*. Disponível em: <https://telaviva.com.br/14/06/2024/cinco-principais-insights-do-rio2c-para-o-setor-audiovisual/>. Acesso em: 19 out. 2024.

plataformas não irão aplicar tantos recursos nas produções nacionais como em outros anos³. Mesmo com um dos maiores mercados de *streaming* do mundo, as séries brasileiras lançadas até aqui atraem poucos assinantes. Tanto que poucas delas conseguem ultrapassar a barreira da segunda temporada, sendo canceladas logo após a primeira. E, como vimos nos estudos de caso e vamos ver neste olhar mais ampliado, problemas nos métodos da sala de roteiro brasileira podem explicar algumas razões para que isso aconteça.

Além de esmiuçar o problema, o capítulo irá também mostrar apontamentos para um possível futuro. A partir da análise de notícias e de séries com lançamentos mais recentes, vamos procurar mostrar como as salas de roteiro estão respondendo às demandas dos canais. Há relatos de atuações de roteiristas que chamam a atenção, pois procuraram, mesmo numa relação conflituosa, construir procedimentos para uma melhor elaboração das narrativas audiovisuais.

Por fim, há um debate importante sobre a atuação das plataformas no país. As empresas estrangeiras têm milhares de assinantes, porém, os lucros das operações são todos repassados para as sedes, e quase nada fica no país (Calil, 2024). Uma situação semelhante ao que acontecia no cinema no Brasil ao longo do século XX, como apontam os textos de Bernardet (2009) sobre a presença dos distribuidores e exibidores de filmes importados dominando o mercado nacional. Desde 2017, se discute uma maneira de mudar essa relação e, no ano de 2024, um projeto de regulamentação dos serviços de *streamings* avançou no congresso nacional. Além disso, a Associação Brasileira de Autores Roteiristas (ABRA), atenta aos problemas descritos na pesquisa, procura equilibrar a relação entre os agentes da sala com ações de proteção ao roteirista.

Neste capítulo, vamos retomar as entrevistas feitas com os roteiristas de *Rota 66*, *O Rei da TV* e *Cangaço Novo*, e vamos apresentar depoimentos de outros escritores de outras séries. Vitor Brandt, chefe da sala de *De Volta aos 15* (2022-2024), roteirista de *As Five* (2020-2021) e *Malhação - Viva a diferença* (2017-2018), concedeu uma entrevista para esta pesquisa em abril de 2023. As falas de Raphael Montes, chefe da sala de *Bom dia, Verônica* (2020) e *Beleza Fatal* (2025) foram colhidas no Podcast “Primeiro Tratamento”. Além de recorrer a depoimentos colhidos em artigos e teses relacionadas ao tema da tese.

³ Esse refluxo nos investimentos é mundial e a redução dos recursos para a produção de séries ocorre também no Brasil. As produções são caras e o número de assinantes não consegue pagar por elas. Ver Notícias da TV. *Uol*. Disponível em <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/mercado/a-guerra-do-streaming-acabou-e-todo-mundo-perdeu-inclusive-voce-121759>. Acesso em: 19 out. 2024.

4.1 Conflito entre executivos e roteiristas

Para tentar equacionar os problemas vividos nas salas de roteiro brasileiras, primeiro devemos destacar que, numa atividade cara, que envolve muitos profissionais, há uma chance potencial de grande prejuízo para quem investe. Portanto, há uma tensão natural entre os envolvidos no processo. Carlos Augusto Calil, professor de história do audiovisual brasileiro⁴, pontua como o embate é presente na relação: “[...] esse conflito que você percebeu, ele é inerente à criação, porque a criação audiovisual é uma das situações mais arriscadas” (Calil, 2024). Quem trabalha dentro das empresas das plataformas precisa justificar os gastos com as produções e apresentar retorno financeiro. O risco citado por Calil se potencializa com a mudança na forma como as pessoas consomem as narrativas audiovisuais, mudanças que ainda vêm ocorrendo, o que deixa o mercado bastante instável. Percebe-se que há uma insegurança geral por parte dos executivos, conforme as matérias citadas, e que ainda não se consegue equacionar uma estabilidade no modelo de produção com a demanda pelas narrativas, mesmo nos Estados Unidos.

No Brasil, um país emergente, esse problema é ainda mais grave. Há uma falta de confiança dos executivos dos serviços de *streaming* sobre os roteiristas brasileiros para propor e administrar os projetos. Vitor Brandt⁵, roteirista e diretor, compara a situação interna com o que ocorre nos Estados Unidos, onde os roteiristas vão ganhando confiança no relacionamento com os canais e são capazes de desenvolver e produzir a série, podendo, assim, se tornar um *showrunner*. Ele cita a carreira de Jesse Armstrong, autor de *Succession* (2018), uma série premiada pelo Emmy e com uma média de 8,7 milhões de espectadores por episódio⁶, como um exemplo dessa diferença:

Existe uma progressão. Eles vão galgando espaço, ganhando confiança. Quando um cara como Jesse Armstrong emplaca uma série, o cara tem mais de 50 anos e já fez muita coisa na vida. Ele escreveu outros roteiros, outros projetos, ficou desenvolvendo um tempão, alguns não deram certo. Aí foi pesquisar outros assuntos, aí tentou vender o outro projeto. Então o pessoal da HBO já conhecia e já sabia quem era, sabia que ele poderia cuidar de um trabalho. Então, tipo, é um processo que você também ganha a confiança. A gente não tem nem essa chance de ganhar confiança aqui no Brasil (Brandt, 2023, n.p.).

⁴ Entrevista para esta pesquisa, realizada em 20/08/2024.

⁵ Entrevista para esta pesquisa. Realizada em 30/05/2023.

⁶ Ver Variety. Disponível em: <https://variety.com/2023/tv/news/succession-finale-ratings-viewers-series-high-1235628129/>. Acesso em: 19 out. 2024.

Como consequência dessa falta de confiança, poucos projetos propostos pelos roteiristas são aceitos pelos canais. São os executivos de canais que fazem as encomendas de projetos, como aconteceu em *O Rei da TV*. E também há uma busca de narrativas que já tiveram validação em outros meios, como adaptação de livros de sucesso como *De Volta aos 15*, de Bruna Vieira, e *Rota 66*, de Caco Barcellos. Ideias originais como *Cangaço Novo* tem poucas possibilidades de serem realizadas:

[...] no Brasil é o oposto. Pouco se procuram projetos originais e a voz do autor é cada vez mais apagada. Não importa quem é que vai escrever. E a voz do autor é uma parte essencial. Se *Succession* fosse escrita por outra pessoa que não fosse o Jesse Armstrong, seria outra série sim, e poderia ser uma série muito pior. Pode ser uma série melhor? Acho difícil, as chances são de que seja uma série muito pior. Existe um movimento de apagamento dos autores (Brandt, 2023, n.p.).

Brandt escreveu e dirigiu uma comédia com bons números de audiência no Netflix, *Cabra da Peste* (2021). O filme permaneceu como o filme mais assistido da plataforma Netflix por três semanas. A plataforma não relata os números exatos de horas assistidas, mas informa que o filme teve audiência significativa em Portugal, na Argentina, Uruguai e França. Vale destacar que, quando o filme foi exibido na TV aberta, alcançou 17 pontos na Grande São Paulo, segundo filme mais assistido na *Tela Quente* em 2023. Devido ao sucesso, terá uma continuação em 2025.

Entretanto, Brandt e o roteirista Denis Nielsen desenvolveram o roteiro do filme de forma independente, sem a interferência da empresa californiana. Depois do filme pronto, venderam a história sobre dois policiais que procuram uma cabra sequestrada para o *streaming*. Após esse processo com *Cabra da Peste*, Brandt relata que, nas salas de roteiro de comédia de que participou, a voz do roteirista não foi respeitada pela produtora e pelos serviços de *streaming* e, assim, poucas experiências no gênero deram certo, como pontua na sua declaração.

A falta de confiança nos roteiristas brasileiros gera poucos projetos originais e poucas obras inovadoras. E mesmo quando a série é proposta pelos *players*, há uma interferência intensa nos rumos da narrativa, como ocorreu em *Rota 66*. Além disso, demissões, roteiros e trabalhos jogados fora reforçam a precariedade do mercado audiovisual brasileiro, como demonstramos nos capítulos anteriores, e não combinam com um pensamento industrial, já que essa instabilidade na relação provoca desperdício de tempo e dinheiro. O resultado dessa relação conturbada é a falta de séries relevantes, que conseguem atrair mais assinantes e, portanto, passar da primeira temporada. Sintomático que no período da morte de Silvio Santos, um dos maiores nomes da televisão

brasileira, a série sobre sua vida, *O Rei da TV*, não estava disponível no catálogo da Star Plus⁷. Mesmo num momento em que existia um interesse por parte da sociedade em saber mais sobre a trajetória do apresentador, uma narrativa audiovisual de alto valor de produção não estava presente em nenhuma das plataformas de VoD.

Procurando olhar pelo ponto de vista dos serviços de *streaming*, não se deve esquecer que as plataformas são companhias de *Big Tech*, com ações na bolsa com grandes investidores, e, portanto, têm como objetivo minimizar os riscos do negócio e proporcionar maiores lucros. Segundo a tese *O Roteiro Algorítmico e o Audiovisual de Dados* (2022), do pesquisador Leandro Maciel, chefe de sala da série *Angeli, the Killer* (2017) e doutor em Comunicação Audiovisual pela Universidade Anhembi Morumbi, há uma tentativa de utilizar os dados recolhidos pelas plataformas para direcionar quais conteúdos têm maior chance de conquistar assinantes e manter a audiência da série, justificando os altos gastos dentro das plataformas. Segundo a tese de Maciel, enormes quantidades de informações fornecidas pelo comportamento de usuários em interação com as plataformas de streaming, *Big Datas*⁸, estão presentes nas salas de roteiro.

O que a abordagem do *Big Data* significará para o processo criativo? Se a Netflix aperfeiçoar o trabalho de nos dar exatamente o que queremos, quando e como seremos expostos a coisas novas e diferentes, os filmes e programas de TV que nunca imaginávamos que poderíamos gostar a menos que seja dada a chance? O autor pode sobreviver em uma era em que os algoritmos de computador são o *focus group* final? (Leonard *apud* Maciel, 2022, p. 35).

Maciel discute, em sua tese, se há roteiros algorítmicos, ou seja, “[...] peças audiovisuais que seriam criadas segundo fórmulas ditadas pelos programas, ou pelos dados fornecidos pelas plataformas de *streaming* a partir do comportamento de sua audiência” (Maciel, 2022, p. 44). Se ainda não há, de fato, um programa que diretamente crie os roteiros das narrativas para *streaming*, o uso dos dados para direcionar a trama e minimizar riscos existe desde que o Netflix passou a produzir conteúdos originais, em 2013, com a produção de *House of Cards*. A escolha da trama política e da direção do cineasta David Fincher não foi feita ao acaso.

⁷ Atualmente, o conteúdo da plataforma Star Plus está armazenado e disponível na plataforma Disney Plus.

⁸ Segundo Laney (2001), *Big Data* é uma combinação de dados coletados por organizações que podem ser minerados para se tornar informação e serem usados em projetos de Aprendizado de Máquina, modelagem preditiva e outras aplicações avançadas. Laney a caracteriza pelos três grandes V's: Volume, Variedade e Velocidade de captação de dados.

Halinan e Striphas (2014) recordam que a Netflix reuniu as informações geradas por seu extenso banco há mais de dez anos para sugerir o produto *House of Cards*. ‘[...] utilizando algoritmos para determinar se há uma audiência presente para uma combinação de ‘David Fincher’, seu ‘estilo’, a coleção de gêneros com os quais ele já trabalhou, ‘Kevin Spacey’, o gênero específico de thriller político, e por aí vai.’ [...] A Netflix se movimenta de uma massa indiferente para um aglomerado de micro audiências altamente diferenciadas (Corrêa *apud* Maciel, 2022, p. 75).

Se, ao longo das primeiras décadas de 2000, a Netflix navegava praticamente sozinha no mercado de *streaming*, hoje há concorrentes importantes, como Amazon, MAX e Disney, disputando os assinantes com a empresa californiana. Logo, os dados recolhidos na interação do usuário com as plataformas ganham mais relevância. Com isso, as análises desses dados passam a ser mais detalhadas para prever o comportamento do espectador.

Permita-me explicar: através de suas análises, a Netflix pode saber quanto conteúdo os usuários precisam assistir para ter menos probabilidade de cancelar: [...] ‘se conseguirmos que cada usuário assista a pelo menos 15 horas de conteúdo a cada mês, eles terão 75% menos probabilidade de cancelar. Se eles ficarem abaixo de 5 horas, há 95% de chance de cancelar’. Assim, agora que eles têm esses dados, podem se perguntar ‘Como podemos ajudar os usuários a assistir pelo menos 15 horas de conteúdo por mês? Uma ideia: habilitar o *post-play*, que automaticamente toca o próximo episódio de um programa de TV, a menos que o usuário opte por não assistir. Para filmes, mostrar sugestões de filmes (com base na classificação do filme recém-assistido) logo após os créditos começarem a rolar e permitir que os usuários pressionem o play direto daquela tela’ (Bulygo *apud* Maciel, 2022, p. 90).

Maciel repercute com os roteiristas o uso desses dados. Ele conversa com alguns deles e ouve como as análises da *Big Data* chegam na sala de criação. Andrea Simão, por exemplo, declara que a justificativa para o cancelamento da série *Temporada de Verão* (2018) foi a relação entre número de visualizações e o custo de produção. Simão também cita a taxa de abandono, a porcentagem de pessoas que começa a assistir uma série e para no meio do caminho.

Temporada de verão não continuou porque é caro demais para o número de visualizações que deu. Disseram que a série era cara para o número de pessoas que chegaram até o fim. Hoje falam em termos assim: essa série que eu estou fazendo agora [na HBO] tem que dar ‘80’. O que é isso? 80% das pessoas que começam, terminam de ver. 20 ou menos do que 20 (por cento de taxa de abandono) é um grande sucesso. *Euphoria*, da HBO, é mais do que 20, 25%, para você ter uma ideia... *Bojack* [Horseman], da Netflix, que eu amo, a taxa de quem começa e termina é baixíssima. Aí eles falam nesses termos. Para essa série [*Além*

do guarda-roupa] a expectativa é 80%, que a empresa coloca (Simão *apud* Maciel, 2022, p. 92).

Os roteiristas passam a conviver com esses dados. Passam a prestar atenção nas séries que permanecem entre as mais assistidas do catálogo das plataformas, que provocam o comportamento de *binge watching*, e aquelas que são logo abandonadas pela maioria dos assinantes. Ao observar o que funciona e o que não funciona, podem estreitar o diálogo com os executivos dos canais, já que uma série que não tem uma segunda temporada é prejuízo tanto para as plataformas como para os trabalhadores da indústria. O roteirista Felipe Sant'Angelo, *head writer* de *Irmandade* (2019), série com duas temporadas veiculadas no Netflix, mas cancelada para a terceira temporada sem um desfecho na narrativa, relata como acompanha os números de audiência da série e o comportamento do usuário.

As pessoas que começaram a série, elas precisam chegar ao fim. Se muita gente vê só o primeiro episódio e não prossegue, na verdade, a série não foi sucesso. Eles vão cancelar a segunda temporada. Então, faz parte da meta, você ter os episódios muito 'bingiáveis' [neologismo para uma história que estimule o *binge-watching*], para que assim a pessoa chegue ao final da temporada. Além disso, tem o tempo que eles [as plataformas de *streaming*] consideram que dá para um usuário completar, e esse tempo é de 28 dias. Eles nunca divulgam isso para a gente, mas ficamos estudando os top 10 da Netflix, semana a semana. E aí é batata: numa semana uma série está em primeiro lugar, depois segundo, depois cai para quarto... Aí passa 4 semanas, já sumiu do top 10. Então é o tempo que um usuário tem, que vai estar dedicado àquela série e isso não vai competir com outra coisa, que ele não vai abandonar. Claro, as pessoas assistem séries aleatoriamente, mas o comportamento de massa é assistir à temporada completa e em 28 dias – isso que vai dizer se a série foi bem ou foi mal. (Sant'Angelo *apud* Maciel, 2022. p. 93).

Chama a atenção o fato de as plataformas não dividirem os dados com os roteiristas. As plataformas consideram os números de audiência e as taxas de abandono de grande importância para o direcionamento da narrativa, mas não dividem a informação com os criadores dessa narrativa, os roteiristas. A falta de confiança levantada por Vitor é evidente e torna o trabalho da sala e as possibilidades de criar séries próximas aos interesses da plataforma mais complicadas. Logo, o objetivo de minimizar os riscos fica no meio do caminho.

Mariana Bardan relata que, no processo de criação de *Cangaço Novo*, a Prime fez testes de audiência com o episódio piloto, para saber se os potenciais espectadores seguiram assistindo a série sobre o novo banditismo social após o primeiro capítulo. Ao invés de dividir os dados com a

sala de roteiro e, a partir de uma análise em conjunto, tomar decisões para o desenvolvimento da trama, a roteirista relata que os executivos do serviço de *streaming* tomaram um caminho mais combativo. Os *notes* sobre o piloto e sobre outros capítulos utilizavam os resultados dos testes de audiência como argumentos para direcionamentos diferentes na narrativa, direcionamentos com os quais a sala não concordava.

O piloto depois, como estava feito, passou por um *Focus Group* deles lá muito maluco, e veio um gráfico dizendo que o nosso episódio piloto mantinha mais audiência que o primeiro episódio de *Casa de Papel*⁹. Aí trocou-se quem lidava com a série na Amazon, e aí veio o mesmo gráfico dizendo que a gente tinha que mudar coisas no piloto que já estavam acordadas em outras reuniões. E tivemos que mudar (Bardan, 2024, n.p.).

Mariana atribui esse comportamento a uma troca constante de pessoas que trabalham nas plataformas – algo já observado aqui, na pesquisa, no processo de *O Rei da TV* –, e a uma cultura corporativa competitiva que é estranha ao mundo do roteirista.

[...] é uma dança das cadeiras do lado de lá também, que fica cada um puxando a sardinha para o seu lado. Talvez o mercado lá fora também seja assim. O executivo diz: o projeto é meu, aqui dentro da Amazon. Eu quero que esse projeto vá bem, então vou fazer um *Focus Group* que me ajuda aqui com meu projeto. Porque estou disputando com outras pessoas aqui dentro. Então, você pode manipular os dados. Porque é uma empresa e todo mundo tem um emprego no final das contas (Bardan, 2024).

Mesmo com as informações não chegando aos roteiristas de forma direta, a sala precisa lidar com esses dados. Os roteiristas não têm as informações precisas, mas conseguem desvendar algumas balizas importantes para os serviços de *streaming*, como a relevância do terceiro episódio de uma série. A taxa de abandono de uma série é maior a partir do terceiro episódio. Se o roteirista conseguir prender o espectador para que ele assista o quarto episódio, provavelmente esse espectador irá assistir à temporada completa.

[...] eles falam que o pessoal [a audiência] ‘larga’ muito no terceiro episódio. Então tinha essa pressão para o terceiro episódio ser forte, escrever já escaleta, pensando em qual gancho... E não só do episódio. Hoje, nessa série do HBO, penso em gancho de cena para a próxima cena, porque eu não quero que o cara

⁹ *Casa de Papel – La Casa de Papel* (2017 -2021) série de sucesso mundial exibida na Netflix.

desligue. Se essa cena é menos emocionante, então eu já prometo algo... Tamanho é o medo de perder a audiência lá na frente (Simão *apud* Maciel, 2022, p. 93).

A forma como os espectadores assistem as narrativas audiovisuais tem uma dinâmica diferente com as redes sociais e com o *streaming*. Há maior dispersão com as diversas telas que cercam quem está assistindo as séries. Maciel e Simão chamam o celular de “o novo ferro de passar roupa”, já que na época da hegemonia da TV Aberta, os espectadores deixavam a televisão ligada enquanto realizavam tarefas domésticas. Hoje, enquanto assistem uma série, os mesmos estão interagindo com o celular. E a atenção para o que é veiculado fica cada vez mais difícil de reter. O roteirista precisa ter em mente como a sua série será assistida no trabalho de sala. Entre outras, essa é uma das principais conclusões da pesquisa de Maciel.

A quem se aventura como roteirista não cabe mais somente entender o roteiro, as estruturas narrativas, seus processos. No contexto do *streaming*, as estruturas canônicas são aplicadas para reter a atenção de quem assiste. Noções como a popularidade da obra são também relevantes (Maciel, 2022, p. 108).

Maciel detalha ainda mais como a relação entre o processo de criação e a utilização de *Big Data* é cada vez mais importante nesse contexto. Mas também, em sua pesquisa, com a escuta dos roteiristas, percebe-se que os dados não chegam aos escritores de maneira clara. A contenção da informação reforça o que Brandt relata em sua entrevista: há uma falta de confiança entre agentes importantes da sala de roteiro no Brasil. A relação desigual e velada tem como consequência uma insegurança por parte dos escritores, a falta de uma sistematização dos métodos e o desperdício de tempo e dinheiro no processo. E, ao fim, como a pesquisa vem apresentando, são fatores que deixam marcas na materialidade da narrativa, seja para sua qualidade como para seus problemas.

A seguir, vamos expor algumas posturas de profissionais que, mesmo dentro de um contexto dissonante, como temos apresentado, conseguem construir procedimentos interessantes de criação. E que apontam para maneiras de hibridizar a sala de roteiro no país sem deixar de levar em conta práticas importantes do audiovisual brasileiro.

4.2 Procedimentos promissores

Um dos pontos importantes para que a sala de roteiro tenha se consolidado nos Estados Unidos é a figura do *showrunner*. Já levantamos alguns aspectos ao longo da pesquisa, como a

definição da voz da série, a condução da sala, o papel de produtor e a participação dele no *set* e na sala de montagem. Para a argumentação deste capítulo, em que se procura demonstrar que a relação entre os agentes da sala tem ressonância no que se assiste nos episódios, salienta-se a função de mediador entre o canal, a sala e os outros membros da produção. Segundo Roberto Moreira, no documento “Dogma para a criação de séries de televisão¹⁰” (2020), o *showrunner* “É a pessoa para quem o canal liga quando precisa resolver um problema”. Nos Estados Unidos, o papel de mediação que o *showrunner* faz é fundamental para que a ingerência do *player* na sala de roteiro e na produção tenha um limite e, assim, a voz da série pode permanecer coerente mesmo com os interesses comerciais das plataformas. Maciel demonstra que há o uso dos dados para a produção de séries importantes como *House of Cards* (2013) ou *Stranger Things* (2016), mas a figura do *showrunner* na produção dessas narrativas consegue filtrar o que vai ser usado na sala e, assim, os dados se transformam em ferramentas para o roteirista.

O documento escrito por Moreira também traz à tona a dificuldade de formar esse profissional no Brasil. Entre outras razões, o professor da USP corrobora a visão de que o cinema de autor, com a supervalorização do diretor, atrapalha a condução da sala. A confusão dos papéis e a falta de uma liderança clara gera o “*development hell*, o inferno do desenvolvimento”. O *stress* e a frustração gerados com uma sala sem funções claras, com interferências contínuas e sem a mediação do *showrunner* atrapalham o processo de criação. Um ambiente contagiante, com alegria e concentração, segundo Moreira, seria muito mais frutífero.

O documento aponta que, no Brasil, temos poucos exemplos de *showrunners*. Moreira cita Pedro Aguilera, responsável pela pioneira *3%* (2016), Lucas Paraizo, criador de *Sob Pressão* (2017) e *Os Outros* (2023), e Cao Hamburger, que conduziu *Pedro e Bianca* (2012) e *As Five* (2020). Cao é um diretor de filmes importantes do cinema brasileiro, e traz consigo a tradição do cinema de autor. Se aproxima do que Bartira Campos define como um diretor-*showrunner* (2023)¹¹, um profissional oriundo da direção que também está presente na sala de roteiro e participa ativamente da redação dos episódios.

¹⁰ MOREIRA, R. Dogma para a criação de séries de televisão. *Medium*, 2020. Disponível em: <https://medium.com/técnicas-de-escrita-no-audiovisual/dogma-para-a-criação-de-séries-de-televisão-e8bc9c4cff79>. Acesso em: 5 out. 2024.

¹¹ Ver *Literatura PUC-SP*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WSSLFnDbL3s&t=1840s>. Acesso em: 20 out. 2024.

Campos também cita o diretor Heitor Dhalia, autor de filmes como *Cheiro do Ralo* (2006) e *À Deriva* (2009), como exemplo de um profissional que conseguiu conciliar as funções de direção com a de chefia da sala. Ela aponta a série *DNA do Crime* (2023), que tem uma segunda temporada confirmada e se tornou a série mais assistida em língua não inglesa da plataforma Netflix, como uma amostra do trabalho deste profissional. A narrativa sobre dois policiais federais que combatem uma quadrilha de roubos de banco na fronteira do Brasil com o Paraguai foi conduzida por Heitor, ele assumiu o papel de *showrunner*, participando da escrita dos roteiros, coordenando a direção dos episódios e, principalmente, “atendendo o canal quando eles ligavam e pediam ajustes”. Na verdade, mediando os *notes* da plataforma Netflix na produtora e na sala de roteiro. Heitor é o detonador do processo¹², foi dele a proposta de criar a série sobre os assaltos na tríplice fronteira e, com o peso de filmes premiados e da direção da série *Arcanjo Renegado* (2020), conquistou a confiança da produtora e da plataforma para assumir as funções de *showrunner*. Um exemplo de acomodação de procedimentos brasileiros com os métodos da *Writer's Room*.

A pesquisa encontrou, na trajetória de Raphael Montes, outros procedimentos que podem ajudar a formar um *showrunner* adaptado à realidade do audiovisual brasileiro. Montes é, primeiramente, um escritor de livros. Antes da televisão, criou os romances *Suicidas* (2012), *Dias Perfeitos* (2016), *Bom dia, Verônica* (2016) e *Uma mulher no escuro* (2019). Por esta última publicação, ganhou o prêmio Jabuti em 2020. Vendeu mais de 500 mil cópias de seus livros. Pela repercussão de sua obra, chamou a atenção de autores de novelas da Rede Globo. João Emanuel Carneiro o chamou para trabalhar como assistente. Montes participou também das primeiras experiências de sala de roteiro na Globo, a série *Supermax* (2016). Tornou-se protagonista no universo da literatura e do audiovisual, inclusive assinando uma coluna semanal na revista *Veja*¹³.

Raphael Montes e Ilana Casoy, coautores do livro *Bom Dia, Verônica*, venderam os direitos da obra para a produtora Zola Filmes, que foi responsável pela produção da série. A Zola Filmes negociou a distribuição da série com a Netflix e, com o *green light*, passou a desenvolver a adaptação. Em 2019, a produtora montou a sala de roteiro e, ao invés de chamar um roteirista mais experiente, confiou a chefia da sala para Montes. Junto com Ilana Casoy, David Kolb e Gustavo Bragança, construíram os oito episódios lançados em 2020. Com a repercussão dos episódios, *Bom*

¹² Podcast #190 – DNA do Crime: bate papo com Heitor Dhalia, diretor da série. *Canal Modus Operandi*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6AViIINVFRJ1ZtLAZLxThs?si=KdBbJHD4RKufD2UfjVNrtg>. Acesso em: 20 out. 2024.

¹³ Raphael Montes. *Veja*. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/raphael-montes>. Acesso em: 20 out. 2024.

dia, Verônica conseguiu vencer a barreira e foi produzida uma segunda e terceira leva de capítulos. Segundo matérias com informações sobre os números da série¹⁴, a narrativa sobre uma escritã de polícia que passa a combater crimes de violência contra mulheres, conquistou o público tanto no Brasil como fora do país. Chama a atenção que, na campanha para a prefeitura de São Paulo de 2024, a candidata Tábata Amaral utiliza o mesmo figurino e ícones da série policial para criar vídeos. Ao utilizar os mesmos signos da narrativa sobre a justiceira, os estrategistas políticos buscam associar a figura da candidata com a personagem. *Bom Dia, Verônica* tem números robustos de visualizações, sendo que a segunda temporada acumulou 34 400 000 de horas de audiência¹⁵. Logo, quando os estrategistas políticos utilizaram os mesmos figurinos, sabiam que teriam chance de encontrar nos eleitores da cidade de São Paulo muitas pessoas, sobretudo mulheres, que associariam a figura da candidata à da justiceira da série.

Figuras 11 a 14 – Imagens da série *Bom dia, Verônica* e da campanha de Tábata Amaral



Nota: sobre as imagens da série *Bom dia, Verônica* e a campanha da candidata Tábata Amaral¹⁶, o figurino de Tábata, com jaqueta de couro e cor predominante preta, é semelhante ao que Verônica usou nas três temporadas da série. E o quadro que Verônica usava com as linhas vermelhas para traçar a relação entre os vilões da série é emulado nas propagandas da então candidata para demonstrar as mentiras do candidato Pablo Marçal.

Raphael Montes concedeu entrevista para o podcast Primeiro Tratamento¹⁷, em março de 2024, após o lançamento da terceira temporada da série. Ele descreve como se deu a redação das três temporadas, sua experiência como *showrunner* e o relacionamento que construiu com a Netflix. Montes não tem sua origem na televisão ou no cinema, é um escritor que chegou à indústria

¹⁴ Uol. Disponível em: <https://natelinha.uol.com.br/mercado/2022/08/09/bom-dia-veronica-bomba-e-vira-uma-das-series-mais-vistas-da-netflix-185797.php>. Veja. Disponível em:

<https://veja.abril.com.br/coluna/tela-plana/bom-dia-veronica-fura-bolha-brasileira-e-vira-hit-global-da-netflix>. Terra. Disponível em: <https://portalpopline.com.br/final-bom-dia-veronica-nternacional/>. Acessos em: 20 out. 2024.

¹⁵ Veja. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/tela-plana/bom-dia-veronica-fura-bolha-brasileira-e-vira-hit-global-da-netflix>. Acesso em: 20 out. 2024.

¹⁶ CNN Brasil. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/autor-de-bom-dia-veronica-da-netflix-o-problema-do-machismo-e-de-todos-nos/>. Acesso em: 20 out. 2024.

¹⁷ Primeiro Tratamento. Disponível em: <https://www.primeirotratamento.com.br/2024/03/13/primeiro-tratamento-raphael-montes-297/>. Acesso em: 20 out. 2024.

audiovisual. Mas o autor de tramas policiais demonstra posturas e práticas que também podem ser exemplo para outros escritores de série no Brasil. Em diálogo com o que Maciel aponta em sua tese como uma necessidade para os roteiristas de séries, Montes demonstra, na entrevista, que tem consciência das exigências do contexto. Sobre *Bom dia, Verônica*, entende que ela só passou da barreira da primeira temporada pelo número de assinantes que a assistiram. “Então a gente tinha todos esses conceitos e uma série só se renova quando você tem o sucesso da temporada anterior. Então, a segunda temporada, quando saiu, felizmente foi um sucesso enorme (Montes, 2023, n.p.).

O escritor mostra que não basta ao roteirista somente conhecer as estruturas narrativas. Ele precisa de uma formação ampliada sobre as práticas audiovisuais, compreendendo as funções de produção. Não basta apenas entender de escrita, como alega o chefe da sala de *O Rei da TV*, Ricardo Grynszpan, para justificar o porquê de existirem poucos profissionais de *showrunner* no Brasil. Montes sai do escritório, acompanha o *set*, participa de decisões da direção e dialoga intensamente com outros departamentos da produção. “Participei em geral dos projetos como *Bom Dia, Veronica, Beleza Fatal*. Eu assisto aos *dailies*¹⁸, faço as jornadas de produção e converso com todo mundo, todas as áreas, figurino, direção de arte, fotografia, enfim, direção tal” (Montes, 2024, n.p.).

Figura 15 – Rafael Montes em set da segunda temporada de *Bom dia, Verônica*



Fonte: *Meio & Mensagem*. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/midia/raphael-montes-de-bom-dia-veronica-a-dramaturgia-trabalha-com-emocao>. Acesso em: 20 out. 2024.

Com experiências em diversos meios, Montes manifesta habilidade também na relação com os *players*. Ao comentar como um roteirista deve trabalhar com as demandas de um canal, Montes destaca que se pode desenvolver séries a partir de elementos de interesse das plataformas. Ele descreve um exemplo fictício de como poderia criar uma série a partir de um pedido do *player*.

¹⁸ *Dailies* são o conjunto de planos gravados em um dia de produção.

Como passei a criar a série, foi com o que eu tinha na mão, sabe? Assim. Eu acho que o trabalho, o trabalho no audiovisual é mais assim mesmo. É pensar assim cara, o que eu tenho, eu tenho os (atores), o Gianecchini, a Tainá Muller, a Klara Castanho, a Camila, Marcela Beleza, vou entrar em dois personagens. Pô, vamos conseguir o Santoro numa fazenda com cavalo. Você vai criando um conceito e aí do conceito você cria a história e é um processo criativo diferente (Montes, 2024, n.p.).

O escritor também comenta que, na terceira temporada de *Bom dia, Verônica*, lhe foi pedido para que a última leva de episódios tivesse três capítulos, para que a plataforma testasse um novo formato. Montes topou o desafio e escreveu episódios mais longos para se adequar ao que a Netflix propunha.

Ao mesmo tempo, como *showrunner*, o profissional deve ter uma postura de proteção ao conceito e à voz da série, caso as demandas do *player* não sejam coerentes com os fios condutores que estão sendo construídos na sala. Como mediador, ele deve filtrar que direcionamentos dos *notes* devem corrigir rotas na narrativa. Montes relata uma situação de conflito com a Netflix, em que executivos do canal sugerem que na terceira temporada fossem utilizados os mesmos vilões da segunda temporada. Entretanto, desde o começo, Montes havia estabelecido que a cada temporada Verônica iria enfrentar um vilão diferente, para que a série pudesse explorar diferentes temáticas da violência contra a mulher.

Por exemplo, uma possibilidade que a gente tinha era fechar com os personagens da segunda temporada, utilizando o Matias, a Angela, e pronto. E aí fechar a história. Eu falei para Netflix que não, o conceito da série é: a cada temporada um novo vilão, uma nova temática. Claro que dava para fechar como eles queriam, dava para fazer o Matias fugir. No início, ele poderia sequestrar a menina e viraria uma caçada dos personagens. Mas aí foi uma coisa que eu precisei... não brigar mais, mas eu fui bem insistente no sentido de que o conceito eu acho que é muito importante. Isso tem muito lá fora, e aqui que você tem menos. Tem que ter conceito (Montes, 2024, n.p.).

O *showrunner* da série ganhou a discussão e a confiança do canal para poder tomar as decisões mais importantes. Como o próprio Montes explica, isso é mais comum nas salas de roteiro “lá fora”. Com isso, o *showrunner* tem maior possibilidade para conseguir manter a voz da série coerente. E, com autonomia, tomar decisões que extrapolam a função de roteirista, como, por exemplo, escolher quem irá fazer parte do elenco da série. Jerônimo, o vilão da terceira temporada, precisava andar a cavalo durante as cenas. Montes fez uma pesquisa e descobriu que o ator Rodrigo

Santoro sabia cavalgar. Rodrigo é um ator com bastante popularidade, participou de filmes e novelas brasileiros importantes, e o mais importante, já participou de filmes no exterior. Como a Netflix não exibe os episódios das séries somente no Brasil, é importante ter um nome com prestígio internacional. Montes conta que quando fez a reunião de apresentação da narrativa da terceira temporada para a plataforma, o começo do encontro foi bastante tenso. Fazer gravações no meio rural e com cavalgadas torna a produção mais difícil e mais cara. Entretanto, quando Montes contou que imaginava Rodrigo Santoro para o papel do vilão, os executivos mudaram o humor, pois entenderam que, com este ator, a série tinha um grande potencial de visualizações em outros mercados, o que de fato aconteceu.

O sucesso de *Bom dia, Verônica* e de suas outras publicações fizeram Montes ser chamado pelas plataformas para outros projetos. Em 2023, a Warner Brothers/Discovery¹⁹ contratou a diretora de desenvolvimento Monica Albuquerque, que trabalhou mais de 20 anos na TV Globo no desenvolvimento de projetos para a emissora, para trazer com ela o formato mais assistido do país para a plataforma: a novela. E para supervisionar a implantação do projeto, foi chamado o autor Silvio de Abreu, responsável por inúmeros folhetins de sucesso da emissora carioca. Na mesma entrevista para o podcast Primeiro Tratamento, Montes descreve que foi convidado para escrever a primeira novela original para a plataforma norte-americana, *Beleza Fatal* (ainda sem data de estreia). E faz uma defesa do formato.

E eu sempre gostei de novela, cresci vendo novela, sou apaixonado por novelas. Acho uma loucura como nós brasileiros normalmente não temos orgulho das novelas que a gente faz. Porque? Porque eu acho que, no mundo dos produtos de entretenimento que existem, acho que novela é uma das melhores coisas que a gente vê (Montes, 2024, n.p.).

O escritor carioca conta que, para escrever os capítulos da novela, utilizou justamente um formato híbrido. Procurou utilizar técnicas da escrita da novela, para manter uma coerência ao longo dos 40 episódios, mas para construir novas ideias e resolver problemas da narrativa, convocava a sala de roteiro para o levantamento de soluções. Montes explica seu método:

[...] o legal também é que o processo foi diferente de criação. *Bom dia, Verônica*, eu fiz com sala de roteiro, e o que é a sala de roteiro? Você se reúne no início do

¹⁹ A Warner Brothers se fundiu com outros importantes players do mercado norte-americano, a HBO e a Discovery. No Brasil elas lançam seus conteúdos na plataforma MAX.

projeto, se reúne todos os dias, faz os *beats* todos, faz as escaletas todas e cada um vai pra sua casa, escrever o roteiro. Quando a gente faz os *beats*, todo mundo dá ideia e vai escrevendo num quadro. E aí a novela, a *Beleza Fatal*, como tinha um outro ritmo, eu escrevi escaleta sozinho, mandava para eles, distribuía as cenas, esquema, novela mesmo. Como eu escrevo uma escaleta muito cheia, é o tipo de coisa que eu aprendi a fazer com o João Emanuel, com que eu trabalhei de colaborador e o João aprendeu com o Sílvio, quando o roteirista iria escrever, ele já fazia as cenas conforme eu pensava. Mas quando ficava sem ideia, aí sim, marcava reunião, marcava sala, pra gente ter ideia junto. Como sala. Então esse híbrido pra mim foi o melhor caminho (Montes, 2024, n.p.).

O híbrido foi o melhor caminho. Vale registrar a frase de Montes, pois ele compreendeu que, para aquele projeto, um melodrama no formato de novela com quarenta capítulos, o melhor caminho foi combinar procedimentos da escrita da novela com procedimentos da sala de roteiro. Brandt, que teve uma importante experiência como escritor da novela *Malhação*, comenta que o método desenvolvido na Rede Globo deveria ser conhecido por todos os roteiristas que desejam criar narrativas para o público brasileiro:

[...] eu, depois que fiz *Malhação*, eu saí de lá com a certeza de que todo roteirista brasileiro deveria passar por uma sala de novelas, se possível. Cara, eu falo isso pra todo mundo, assim como meus amigos, se um dia te chamarem, passa por experiência, assim mesmo que você odeie. E, depois, aqui é um outro tipo de jeito de escrever para esse público, você vê a reação do público quase que imediato, o negócio que você escreveu é muito louco, muito legal (Brandt, 2023, n.p.).

Beleza Fatal ainda não estreou enquanto a tese é concluída. Monica Albuquerque foi demitida da Warner, e a dança das cadeiras nas plataformas citada por Bardan e outros roteiristas pode prejudicar como a novela será finalizada. Mas, diante da experiência de *Bom dia, Verônica*, e de como Montes descreve a condução da sala, a novela protagonizada por Giovanna Antonelli e Camila Pitanga tem possibilidades promissoras e deve ser observada.

Cao Hamburger e Heitor Dhalia assumem papéis de diretores-*showrunners*. Montes combina os procedimentos de novela com procedimentos da *Writer's Room*. E, em ambos os exemplos citados, declaram que conseguem mediar a relação com os *players*. A pesquisa não chegou aos detalhes dos processos das salas lideradas por esses roteiristas. E é necessário ter uma precaução diante das declarações deles, pois, nas entrevistas, não apresentaram os problemas e conflitos que os autores de *Rota 66*, *O Rei da TV* e *Cangaço Novo* contaram com minúcias para

esta investigação. Mas o que esses autores descrevem parecem uma projeção de métodos idealizados que pode servir de norte para salas mais harmônicas no futuro.

4.3 Hibridização

Ainda sobre a hibridização do método norte-americano, vale discutir a postura dos roteiristas brasileiros de negação da novela. E de, muitas vezes, ter como referência apenas as narrativas norte-americanas para a construção das séries brasileiras. Bardan, por exemplo, em suas entrevistas, conta que, quando está discutindo novas soluções para os roteiros que escreve hoje, ainda tem como referências narrativas de fora. E Brandt relata que muitos *notes* que recebe de produtoras importantes como O2 e Glaz associam um roteiro ruim a um tom novelesco.

A sala de roteiro brasileira consegue combinar práticas do sistema consolidado nos Estados Unidos, da prática do cinema de autor e, em alguns casos, a prática de escrita da novela, em que um autor chama para si a maior parte da redação dos capítulos. O método norte-americano, inclusive, espalha o desenvolvimento da narrativa para mais roteiristas, incentivando a criatividade coletiva, ao contrário da escrita dos folhetins. Mas há um grande preconceito com a novela em si, pelo gênero melodramático, pela cafonice e pelo tipo de encenação, que muitas vezes, afasta os roteiristas desse popular produto audiovisual brasileiro. O que eles buscam escrever tem como meta as narrativas estrangeiras, como já visto no capítulo sobre *Cangaço Novo*.

Um aspecto que justifica essa postura é que, por um lado, atualmente, as séries feitas no país não atendem apenas ao mercado interno, são produtos de exportação. Bardan afirma isso em entrevista, ela e os roteiristas da segunda temporada de *Cangaço Novo* sabem que estão escrevendo a continuação, pois a série teve repercussão internacional. A série *Cidade de Deus – a luta não para* (2024) foi projetada para o mercado estrangeiro, diante do sucesso do filme dirigido por Fernando Meirelles em 2002²⁰. A narrativa sobre o fotógrafo Buscapé compete com a super produção *House of Dragons* (2022) no número de visualizações nos Estados Unidos, um feito e tanto para quem disputa números com uma continuação de *Game of Thrones* (2011-2019). Calil fala que, ao longo da história do audiovisual brasileiro, “ficávamos conversando aqui, entre quatro paredes” (Calil, 2024, n.p.), mas que, hoje, “[...] tem uma habilidade nova, e isso não é pouco. Habilidade nova de

²⁰ Ver *CNN Brasil*. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/cidade-de-deus-diretor-comemora-sucesso-da-serie-nos-eua/>. Acesso em: 20 out. 2024.

que produtos brasileiros, com intenção ou sem intenção, conseguem penetrar em outros países. Isso é um outro mercado. Isso é muito importante para a indústria” (Calil, 2024, n.p.).

Porém, o próprio Calil denuncia que, ao fechar os olhos para o que se faz no país, o roteirista brasileiro assume um pensamento colonizado, criticado por ele e por Paulo Emílio, e que os filmes e séries escritos com esse pensamento vão ter pouco diálogo com o público brasileiro e com a cultura do país, se tornando irrelevantes do ponto de vista histórico.

No livro *Ruptura de gêneros na literatura latino-americana* (1979), de Haroldo de Campos, há uma discussão sobre essa relação ao que vem de fora do país com nossa cultura, que pode iluminar esse debate e a postura dos roteiristas para a questão. Haroldo, pesquisador da literatura e um autor que dialoga com o grupo dos formalistas russos, discute a literatura brasileira como rompedora de gêneros canônicos, ao articular as características da cultura latino-americana como a própria oralidade às formas clássicas e europeias de poesia e de prosa.

Campos traz um argumento do formalista Chklovski, de que a combinação da literatura desenvolvida com gêneros populares seria uma maneira de inovar formas de arte. E completa com a definição de outro formalista, Victor Erlich, de que a renovação na literatura russa se dá com a hibridização de gêneros.

[...] ‘gêneros híbridos’, memórias, cartas, reportagens, folhetins, aos produtos da cultura popular que vivem uma existência precária na periferia da literatura, ao jornalismo, ao ‘vaudeville’, à canção gitana e à estória policial, para explicar através deles as inovações de autores como Púchkin, Niekrássov, Dostoiévski e Blok (1979, p. 16).

Campos usa esse arcabouço de ideias dos formalistas para demonstrar que, no Brasil e na América Hispânica, há uma “destruição dos gêneros canônicos”, mas o que surge tem a combinação de elementos populares das nações latinas e a subversão do romance e da poesia.

Um dos exemplos mais interessantes destacados por Campos como um dos precursores desse movimento de ruptura é o poeta Joaquim de Sousa Andrade, o Sousândrade, como prefere ser chamado. A aglutinação dos nomes da família portuguesa, inclusive, era para que ele tivesse uma sonoridade grega e uma aproximação do nome de Shakespeare (p. 24). Na obra destacada por Campos, *Guesa* (1877), ele combina o português com o inglês, o francês e o latim para construir a história de um inca que, ao invés de descer ao Inferno de Dante, sobe à satânica bolsa de valores de Nova York. O enredo pode parecer pedante, mas Campos destaca que *Guesa* tem originalidade,

ao escapar de classificações habituais, não se enquadrando nem no poema lírico, nem no dramático nem no épico, seria um híbrido, um Poema-Romance.

Campos destaca escritores como o próprio Sousândrade, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa e Mário de Andrade, que se utilizam dessa articulação e hibridismo para, deliberadamente, procurar algo novo. O *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e o *Manifesto Antropofágico* (1928) anunciam a invenção de novas formas, combatendo o “vício retórico nacional” e buscando a espontaneidade da língua, a linguagem coloquial e, muitas vezes, o humor e a paródia. O pesquisador argumenta que a renovação da literatura proposta pelos modernistas passa pelo conceito de *antropofagia*.

Era o que Oswald teorizou sob o nome de antropofagia, vale dizer, a aceitação não passiva, mas sob a forma de uma devoração crítica, da contribuição europeia e a sua transformação em um produto novo, dotado de características próprias. que, por sua vez, passava a ter uma nova universalidade, urna nova capacidade de ser exportado para o mundo (Campos, 1979, p. 292).

A atitude de devoração crítica proposta por Oswald não foi só observada entre os modernistas nos anos 1920, mas também entre escritores latino-americanos nas décadas de 1960 e 1970. Jorge Luis Borges e Júlio Cortázar, por exemplo, são destacados por Campos pela dimensão metalinguística de suas obras. *Zero* (1974) de Ignácio Loyola Brandão é outro caso profícuo. O livro, que foi publicado na Itália antes de ser publicado no Brasil²¹, faz uma discussão do gênero no próprio romance, e busca inovações estéticas ao longo do texto, combinando fragmentos de jornais e simulações de anúncios publicitários. Borges, Cortázar e Loyola são autores que transformaram as formas europeias, apagando as fronteiras entre os gêneros e, por essas transformações, foram lidos não só em seus países, mas também em todo o mundo. Foram estratégias que superaram, na literatura, um problema crônico do cinema brasileiro, segundo Calil, a falta de aptidão para produzir histórias audiovisuais que consigam ultrapassar os limites nacionais.

A postura antropofágica, além de criar produtos originais, que dialogam com a cultura popular brasileira, também desenvolve produtos que podem ser exportáveis. Resolve uma das grandes demandas das plataformas, de que as séries devem transpor as fronteiras brasileiras e ser

²¹ *Zero* se tornou, primeiro, um produto de exportação antes de ser publicado no Brasil devido à censura do ministério da Justiça, que seguia os comandos da ditadura militar. Ver *PUC-RS*. Disponível em: <https://biblioteca.pucrs.br/curiosidades-literarias/o-processo-de-producao-de-zero/>. Acesso em: 21 out. 2024.

atrativas para um público internacional. *Cidade de Deus – A luta não para* (2024) procura se estruturar dessa forma, é uma série em oito episódios, para a plataforma de *streaming* MAX, mas articula um universo de um filme popular no Brasil e no mundo, com elementos da novela brasileira, atores como Marcos Palmeiras e Thiago Martins, em capítulos de 50 minutos veiculados semanalmente, como as séries *Succession* (2018-2023) e *Game of Thrones* (2011-2019).

Não cabe à tese defender ou construir um manifesto antropofágico para o audiovisual brasileiro. Mas, ao ouvir muitos relatos dos roteiristas que trabalham nas salas, percebe-se que falta essa postura de, nas palavras de Oswald de Andrade, “devoração crítica da contribuição europeia (e norte-americana)” nos escritores das narrativas audiovisuais brasileiras. Não é necessário negar os modelos interessantes que foram bem desenvolvidos pela indústria norte-americana. Mas pode-se tomar consciência dessa relação para construir narrativas com frescor e originalidade, como os escritores modernistas brasileiros fizeram durante o século XX, como atesta Haroldo de Campos.

Vitor Brandt, que consegue um resultado híbrido bastante interessante no filme *Cabra da Peste*, alerta que, como o audiovisual brasileiro não tem os mesmos recursos financeiros, tentar copiar as séries e filmes norte-americanos têm grande chance de construir obras medíocres: “[...] o erro, é tentar fazer igual. O lance é saber que, como diz o cearense, fica fuleragem. Você sabe de onde você quer aproveitar disso, tem que achar graça disso” (2023, n.p.).

A inovação e a originalidade foi algo que os autores das séries admiradas pelos roteiristas brasileiros alcançaram. *Breaking Bad* (2009), *Mad Men* (2006) *Sopranos* (1999) e a citada *Succession* (2018), entre outras séries reconhecidas, são obras originais que conseguiram admiração nos Estados Unidos e conquistaram público fora do país de origem. Buscar a invenção, ainda em condições de pressão por parte dos *players*, tende a produzir obras mais instigantes para o público. Como aponta o filósofo Umberto Eco:

A estética ‘moderna’ nos habituou a reconhecer como ‘obras de arte’ os objetos que se apresentam como ‘únicos’ (isto é, não repetíveis) e ‘originais’. Por originalidade ou inovação entendeu-se um modo de fazer que põe em crise as nossas expectativas, que nos oferece uma nova imagem do mundo, que renova as nossas experiências (Eco *apud* Maciel, 2022, p. 35).

Contudo, mesmo com uma mudança de postura por parte dos roteiristas, e o aperfeiçoamento dos métodos da sala híbrida de roteiro no Brasil, o peso que os *players* têm na relação com as produtoras e os escritores é desproporcional. E, em muitas vezes, os detonadores

dos processos são as plataformas, que fazem as encomendas dos projetos para produtoras. Mesmo com tentativas de mediar os interesses das plataformas, como Raphael Montes procurou fazer em *Bom Dia, Verônica*, é muito difícil enfrentar quem financia toda a produção. Com isso, se debate, desde 2017, formas de regulamentar a atuação das plataformas no país.

4.4 Regulamentação das plataformas

A maneira como as plataformas de *streaming* se tornaram dominantes na produção e na exibição no mercado audiovisual brasileiro tem uma continuidade em relação à maneira como os estúdios, distribuidores e exibidores norte-americanos controlavam o cinema brasileiro. Calil, em entrevista para esta pesquisa, retoma a análise que Jean-Claude Bernardet faz sobre como a verticalização de Hollywood, que dominava toda a cadeia do cinema, condicionava que a presença do filme importado fosse maciça nas salas brasileiras. Hoje, o filme importado é substituído pelas séries estrangeiras, que dominam o catálogo das plataformas no país. “As séries hoje em dia são uma realidade incontornável, você sabe disso e elas são a ponta de lança da dominação do mercado audiovisual brasileiro, de televisão pelos americanos, pelos estrangeiros” (Calil, 2024, n.p.).

Com a falta de políticas públicas, e sem uma indústria de fato no país, as produtoras brasileiras se tornaram extremamente dependentes de financiamento das plataformas de *streaming* desde o governo de Jair Bolsonaro. Isso faz com que o peso dos direcionamentos que elas apontam nos *notes* seja desproporcional. Se a sala de roteiro não acatar, podem perder o projeto, roteiristas serem demitidos, trabalho jogado fora. De uma forma geral, essa é uma insatisfação dos roteiristas ouvidos por esta pesquisa.

Depois de tentativas frustradas de equilibrar a relação de forças, em 2024, um projeto de regulamentação, o PL 2331/22, conhecido como PL do *Streaming*, foi aprovado no Senado. Entretanto, ela ainda não está em vigor, pois voltou à Câmara dos Deputados, e lá o *lobby* dos estúdios norte-americanos fez com que o projeto saísse da pauta²². Segundo Calil, o projeto de lei é muito tímido, mas melhor do que nenhuma regulamentação. Ele explica porque a regulamentação é necessária:

²² Ver *Exame*. Disponível em: <https://exame.com/insight/amazon-assina-com-mpa-para-representacao-do-prime-video-e-mgm-studios/p>. Acesso em: 21 out. 2024.

O primeiro motivo para regulamentar é o seguinte: eles têm que deixar dinheiro de tributo aqui. Não é possível que eles arrecadam aqui e ficam enriquecendo. Os americanos são cada vez mais ricos e nós cada vez mais pobres, não pode. Tem que deixar alguma parte aqui. Essa parte do tributo, se é 10% mais ou menos, aí é uma discussão de poder. Quem pode, pode, quem não pode, se sacode, mas não pode ficar. Não, não é possível que eles venham aqui, explorem o mercado e saiam assim, sem deixar nada. A outra parte que é mais delicada. É o seguinte: eles têm que se envolver na produção brasileira, porque senão eles abandonam. Agora, tem que colocar um item ali de que essas produções não são de propriedade deles. Eles terão o direito de exibir por cinco anos, dez anos, 15 anos, sei lá. Mas a propriedade, já que o dinheiro que financiou é dinheiro público, a propriedade tem que ser do produtor brasileiro. Se não tiver esse detalhe, também não adianta nada. Tem que ter a regulamentação, sem ela não teremos nada (Calil, 2024, n.p.).

Combinado com as mudanças que as plataformas fizeram nas sedes norte-americanas, mudanças para racionalizar os gastos com a produção, o refluxo de investimentos percebido na matéria do portal Tela Viva, que chega à conclusão de que a Era de ouro do *streaming* no Brasil chegou ao fim, tem também como motivação a tentativa de regulamentação das plataformas. Mesmo sem estar em vigor, a incidência de tributos e a obrigatoriedade de maior envolvimento na produção fizeram com que as plataformas diminuíssem os aportes às séries e filmes brasileiros.

Ao longo de 2023 e 2024, as plataformas pressionaram o Congresso, derrubaram o primeiro projeto de lei sobre o assunto, a PL 8889/2017, que propunha que o catálogo dos serviços tivesse 20% de conteúdo nacional, e apoiaram influenciadores digitais que espalharam *fake news* sobre o projeto. Postagem que diziam, por exemplo, que “o projeto isentaria a Rede Globo, o usuário seria taxado em 6% e a assinatura ficaria mais cara”²³. Entidades de classe como a ABRA, BRAVI, GEDAR, SINDCINE, SICAV, entre outros, se articularam para esclarecer a sociedade sobre os reais efeitos da lei e dialogaram com os deputados e senadores para que a relação entre as empresas estrangeiras e as produtoras brasileiras encontrassem uma melhor correlação de forças.

A regulamentação tende a equilibrar a relação entre os agentes e, num primeiro momento, entre *players* e empresas produtoras. A partir do momento que o financiamento será público e o produto desenvolvido será da empresa produtora, como aponta Calil, os interesses comerciais da plataforma de *streaming* estrangeira não serão preponderantes no desenvolvimento dos projetos de séries.

²³ Ver *Exibidor*. Disponível em: <https://www.exibidor.com.br/noticias/mercado/14059-entidades-assinam-carta-de-apoio-a-pl-dos-streamings-oposicao-politica-e-contr-a-aprovacao>. Acesso em: 21 out. 2024.

Contudo, a regulamentação ainda não fortalece o roteirista diretamente. Ela tende a melhorar o relacionamento entre plataformas de *streaming* e produtoras, mas não há nada no projeto de lei que tome partido do lado mais frágil, o do roteirista. Segundo Paulo Marcelo do Vale, diretor de assuntos jurídicos da Associação Brasileira de Autores Roteiristas, a regulamentação é boa para os roteiristas, pois mesmo com o refluxo dos investimentos momentâneos, a tendência é que se aumente a produção com a incidência dos tributos. Porém, para que o roteirista não seja demitido de um dia para o outro ao sabor do humor da produtora e da plataforma, outros avanços devem acontecer. Segundo o diretor da associação, o empoderamento do roteirista tem relação com outra debate jurídico:

A briga do roteirista hoje aqui no Brasil está em outra lei, não está na regulamentação do *streaming*. E também está na lei de direitos autorais, porque tem uma lei que, se não me engano, é lei 6.533, de 78. Que fala, no artigo 13, parágrafo único, que os direitos autorais e conexos são a cada exibição. Ou seja, a cada exibição de um filme meu na Globo, o *streaming*, a gente ganharia direito autoral. Esse dinheiro seria recolhido pela GEDAR, a sociedade de gestão de direitos de autores e roteiristas. Seria o ECAD dos roteiristas. E a cada exibição do produto, o roteirista seria pago. Entretanto, com a lei de direitos autorais de 98, a lei 9610, o texto dela sobre a exibição é ambíguo, nesse ponto de pagar o direito por exibição ou não. Então, tem quem acredita que tem o direito, e fala, nós temos o direito por causa da lei de 78. E as produtoras dizem que não. E então tem que ter uma nova lei de direitos autorais no Congresso. Para deixar isso mais claro. Só que, como não há consenso entre as partes, não está ainda a votação. Então, no momento, a regulamentação interessa ao roteirista, porque o mercado, o mercado, vai ficar mais aquecido. Agora, o nosso ponto, o que a gente quer mesmo são os direitos autorais (Vale, 2024, n.p.).

Hoje, cada vez que um roteirista é contratado pelas produtoras para os projetos de séries, segundo Paulo Marcelo, ele assina um acordo em que cede os direitos autorais da obra para a produtora pelo valor do cachê que irá receber pelo trabalho de criação. O diretor da ABRA argumenta que, com uma lei que deixa mais claro que a cada exibição quem tem autoria sobre a obra deve ser remunerado, os direitos autorais do roteirista ficariam mais valorizados e, logo, ou ele venderia a propriedade intelectual por um preço maior ou ele não venderia e receberia um pagamento a cada exibição do produto que desenvolveu. Com isso, o roteirista teria maior peso na negociação do contrato e, assim, uma voz com mais poder para decidir os rumos das narrativas²⁴.

²⁴ Esta discussão sobre a propriedade intelectual também foi pauta na greve dos roteiristas nos Estados Unidos, em 2022/2023. Depois de 148 dias de greve, chegou-se a um acordo em que os roteiristas receberiam um bônus com base na audiência de suas obras nos serviços de *streaming*. Seria uma forma de remunerar o roteirista após a exibição de

Thiago Dottori, roteirista e presidente da GEDAR, compara a situação brasileira com a situação dos roteiristas estrangeiros:

Precisamos estar unidos para aprovar uma nova Lei de Direitos Autorais, que garanta remuneração justa aos autores. Somos o segundo maior mercado do mundo, mas diferentemente de outros países, como França, Espanha, Argentina e Colômbia, por aqui ainda não somos remunerados de acordo com o sucesso das nossas obras. Um novo projeto de Lei precisa ser aprovado (Dottori, 2023, n.p.)²⁵.

O que fica é que, no momento, são possibilidades caso o PL do *Streaming* entre em vigor e a lei de direitos autorais seja esclarecida. São demandas dos lados mais frágeis da relação, mas justamente por serem mais frágeis, têm maior dificuldade de impor seus interesses e, por enquanto, vão ficar à mercê da maior força das plataformas de *streaming*.

Esse é o retrato de momento quando esta tese está sendo concluída. O presente capítulo buscou um olhar em perspectiva sobre este momento, procurando características que dialogassem com as principais hipóteses, mas, aqui, também pensando em possibilidades para a híbrida sala de roteiro brasileira. Segue-se, agora, a conclusão da tese, com a discussão, comprovações das hipóteses e mais apontamentos para o futuro.

suas séries e filmes nas plataformas. A discussão sobre os pagamentos de *residuals* também está presente na ABRA, mas ainda não há essa forma de remuneração no país.

²⁵ Ver *Tela Viva*. Disponível em: <https://telaviva.com.br/24/11/2023/abra-gedar-e-autorais-assinam-manifesto-com-demandas-dos-roteiristas-do-audiovisual/>. Acesso em: 21 out. 2024.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao refletir sobre a trajetória da tese nas análises sobre a sala de roteiro no Brasil, a pergunta que Cecília Salles faz na abertura do livro *Processos de criação em grupo: Diálogos* (2017) ecoa sobre toda a rota percorrida. Ao descrever a redação de roteiros das séries audiovisuais feitas para as plataformas de *streaming*, a pesquisa contribui para responder que modos de organização surgem quando a criação acontece de forma coletiva. Salles identifica os procedimentos dos grupos, a construção dos fios condutores e a distribuição dos papéis entre os sujeitos nos grupos de teatro, de dança, de cinema etc. E defende, assim como Domenico De Masi (2005), a possibilidade de processos e objetos artísticos com maior complexidade quando construídos coletivamente. A *Writer's room* é uma tentativa dos sujeitos envolvidos na redação de narrativas audiovisuais de formalizar procedimentos de criação e uma estrutura hierárquica para os processos de produção das séries.

A busca por essa formalização se dá para responder ao contexto de produção, algo que Salles defende como fundamental para entender os processos de criação coletivos. A agitação do teatro paulistano, por exemplo, observada por ela e pelo documentarista Evaldo Mocarzel só foi possível graças a uma Lei de Fomento que garantiu o financiamento dos grupos teatrais por um longo período ao longo dos anos 2000. Staiger também pontua que, para o estabelecimento do sistema clássico de Hollywood, “[...] contextos políticos, econômicos, culturais (incluindo a linguagem) e estéticos específicos ajudam a explicar a construção da *film practice*” (2010). Segundo Salles, o contexto de produção é importante para favorecer condições de experimentação do grupo. No ambiente de incertezas e vagezas que caracteriza um processo de criação, a formação de ambientes favoráveis à interação dos sujeitos, favoráveis do ponto de vista financeiro, bem como “[...] históricos, de efervescência cultural, aspectos relativos à especificidade de cada processo, modos e necessidades de formação do grupo, encomendas etc.” (Salles, 2017, p. 126), é um elemento potente para que os agentes possam enfrentar o itinerário não linear e dialético da criação.

O contexto de produção das séries audiovisuais brasileiras é fundamental para entender os modos de organização e os procedimentos das salas de roteiro estudadas. Bernardet (2009) e outros teóricos do cinema brasileiro sempre puseram essa lente para observar como os filmes nacionais eram produzidos e recebidos pelo público. Hamburger (2005) também olha da mesma forma para a construção das novelas e a recepção das mesmas na sociedade brasileira. Logo, as salas de roteiro

nacionais devem ter esse prisma para suas considerações, contribuindo para explicar tanto os aspectos positivos das experimentações bem como as dificuldades geradas por esse contexto.

Portanto, para apontar as características da sala de roteiro brasileira, primeiro, é preciso indicar em que ambiente as séries audiovisuais vêm sendo produzidas no país nos últimos anos. E quando olhamos esse contexto, dois pontos parecem ser preponderantes. Em primeiro lugar, a transformação nos procedimentos de visualização. Staiger já pontuava que a construção de sentidos do espectador de cinema é mais ativa do que se pensava, ele traz para a cadeira da sala de exibição experiências prévias e práticas culturais que influenciam na forma como ele organiza a interpretação do filme. Nesse momento da convergência de mídias, mais elementos fazem parte dessa construção, já que assistir a uma série ou a um filme é acompanhado pelo novo “ferro de passar”, o celular, que interfere na forma como o espectador assiste a narrativa. A atenção desse espectador é constantemente fragmentada, e o roteirista hoje sabe que está disputando o foco desse espectador com outras telas. Como destacado na pesquisa *Montagem audiovisual transmidiática: é possível pensar em relações entre imagens e sons de diferentes mídias?*” (Cheida, 2020), os sentidos das narrativas podem ser reconstruídos com elementos das diversas telas, o que explica, por exemplo, as estratégias do Globoplay levantadas no primeiro capítulo ao espalhar o potente melodrama das novelas tanto na televisão aberta quanto nas plataformas de *streaming*. A novela da emissora, *Mania de Você* (2024), por exemplo, não tem números tão expressivos de audiência na TV Aberta, mas conquista milhões de visualizações de pedaços remontados dos episódios no Tik Tok e no Instagram¹. O escritor da sala de roteiro está escrevendo para esse tipo de espectador, para esse procedimento de visualização, que não se restringe a apenas uma tela.

Em segundo lugar, e a mudança nos procedimentos de visualização também reforçam esse segundo ponto, a presença das plataformas de *streaming* como principais financiadoras das séries no país. Já apontamos na pesquisa, os serviços de *streaming* têm 38,7% da audiência total da televisão em todo o mundo. São milhares de assinantes, dependendo do modelo de negócio, pagando para ter acesso ao catálogo e deixando cada vez mais robusto o caixa dessas empresas. Com esse poderio financeiro, Netflix, Amazon, Disney, MAX (atual HBO) e Globoplay se tornam os investidores da produção e, como aponta Calil, também se tornam os proprietários das narrativas audiovisuais no Brasil. E assim, o volume da voz desses agentes na sala de roteiro é mais alto do

¹ Ver *Folha de S.Paulo*. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/colunistas/outro-canal/2024/10/sem-se-firmar-na-tv-aberta-mania-de-voce-vira-fenomeno-no-tiktok-e-instagram.shtml>. Acesso em: 24 out. 2024.

que o dos outros participantes. Ainda mais com a falta da figura do *showrunner* na maioria dos casos, já que ainda não temos estabelecida no país a formação desse roteirista produtor.

Com esses dois pontos em mente, que marcam o contexto de produção das séries, continuamos a responder à pergunta formulada por Salles, e procurando entender como se organiza a sala de roteiro brasileira. Após a análise dos estudos de caso e o olhar panorâmico sobre alguns lançamentos, podemos confirmar uma das hipóteses principais da tese, de que a sala brasileira é uma sala híbrida. Ao longo das primeiras décadas dos anos 2000, conforme a apuração feita por Bartira Campos (2019), há uma implementação do modelo de *Writer's Room* da televisão norte-americana no país, estimulada num primeiro momento pelos canais de TV por assinatura e, com as transformações na forma de se assistir conteúdo audiovisual, a *Writer's Room* é estimulada também pelas plataformas de *streaming*. Campos já nos fala que a sala brasileira é uma hibridização, entretanto, a presente tese pôde detalhar mais de que forma se dá essa combinação de métodos.

Em primeiro lugar, há uma organização hierárquica distinta no Brasil. Nas salas que foram analisadas, os agentes criativos são diferentes e se relacionam de outra forma entre si. Nos Estados Unidos a presença do *showrunner* é marcante, abaixo dele há roteiristas com diferentes tempos de vivência e, conforme a experiência e remuneração, com diferentes responsabilidades na redação das narrativas. Já no Brasil, temos na maioria das vezes um chefe de sala, mas que não é um *showrunner*, pois não extrapola as funções de escrita, e os roteiristas abaixo dele em uma relação mais horizontal. Independentemente do tempo de experiência, esses roteiristas dividem as mesmas responsabilidades. Além desses sujeitos, observamos que, no país, há mais três agentes importantes dentro da sala: o diretor, a produtora e a plataforma de *streaming*.

O diretor no audiovisual nacional, seguindo a interpretação que fizeram da política de autores da *Cahier du Cinéma*, acumulou a função de roteirista e produtor, conforme observado por Jean-Claude Bernardet. Para confrontar os filmes da indústria de Hollywood, os cineastas brasileiros propuseram um cinema de autor e, mesmo muitas vezes sem uma formação em dramaturgia ou em técnicas de produção, também escreveram os roteiros e centralizaram a condução do orçamento e dos prazos do filme. Quando as séries passaram a serem produzidas no país, principalmente nas produtoras independentes brasileiras, o diretor, com essa prática histórica, se sentiu à vontade para entrar na sala e mudar os rumos da narrativa. Nos Estados Unidos, se o diretor tem essa intenção, deve negociar com o *showrunner* as guinadas nos roteiros que a sala concebeu. No Brasil, ele pode fazer as mudanças sem a concordância da sala.

Lembrando que, no início da tese, partiu-se da hipótese de que eram três os agentes criativos presentes na sala: o roteirista, o *player*, e a produtora. Com os relatos dos roteiristas e processos, principalmente dos casos de *O Rei da TV* e *Cangaço Novo*, percebe-se que o diretor, com as práticas do cinema de autor, é fundamental para o desenvolvimento dos roteiros das séries brasileiras para as plataformas de *streaming*.

A produtora também interfere na narrativa e participa da sala de roteiro brasileira. Ela detona o processo de criação, como vimos com a *Boutique Filmes*, em *Rota 66*, pode editar a narrativa, como o supervisor de dramaturgia da Gullane fez no roteiro do piloto de *O Rei da TV*, e, para adequar o orçamento dos episódios, pode também restringir o que se passa nas páginas redigidas pela sala, como aconteceu em *Cangaço Novo*. Importante destacar que, em todas as salas descritas, há o uso dos *notes* como forma de comunicação entre os agentes. Os *notes* também são utilizados pela produtora para fazer observações sobre as narrativas conforme seus interesses. A participação da produtora na sala de roteiro inclusive pode ser salutar. Por ser responsável, no caso brasileiro, pela realização do projeto audiovisual e pela entrega do produto para as plataformas de *streaming*, é muito importante a produtora tangenciar os roteiristas para que aquilo que está escrito possa ser concretizado em imagens e sons.

Por fim, as plataformas de *streaming* participam de forma mais ativa nas salas no Brasil do que nos Estados Unidos. Não podemos dizer que fora do país, Netflix, HBO ou Disney não estão presentes na construção das narrativas. Elas detonam processos, como *House of Cards* (2013), por exemplo, ou até participam da construção do tom das narrativas, como a HBO, que tem uma reputação de ter sempre em suas séries cenas de nudez e sexo. Entretanto, o *showrunner* e a sala têm menor ingerência nos processos norte-americanos, já que respeitar a figura do roteirista-produtor é parte da metodologia da *Writer's Room* para garantir celeridade e qualidade no que será produzido. No Brasil, além dos *notes* contendo pedidos para mudança, os executivos podem sentar lado a lado com os roteiristas na sala e escrever os episódios, como descrito pelos redatores de *O Rei da TV*², ou podem ser mais incisivos, demitindo roteiristas e trocando o comando da sala, como aconteceu em *Rota 66*. O fato de não existir um *showrunner* com poderes decisórios nas salas influencia muito essa organização, e o fato da maioria das plataformas serem estrangeiras e as

² No podcast Primeiro Tratamento, Julia Priolli também descreve outras experiências dentro da *FOX* e da *Star Plus*, em que participou ativamente da redação de episódios de *Impuros* (2018-2024).

produtoras dependerem desse capital de fora para conseguir sobreviver faz com que os roteiristas na sala fiquem numa posição ainda mais fragilizada.

Assim, podemos responder à pergunta de Salles e dizer que é esse o modo de organização das salas brasileiras, e é dessa forma que se dá a interação entre os sujeitos. Apesar de ser inspirada no *Writer's Room* norte-americano, a forma de organização hierárquica das salas tem adaptações ao contexto histórico de produção brasileiro.

Com um modo de organização diferente, também podemos concluir que os procedimentos de criação na sala de roteiro brasileira são diferentes. A forma distinta de interação entre os sujeitos já muda a ordem das ações para a construção dos roteiros. O documento “Método Andrea para sala de roteiros” (2021) apresenta uma projeção de um processo idealizado de criação de roteiros de séries, e que os roteiristas gostariam de seguir no início das salas até o fim do projeto. Entretanto, como a sala brasileira comporta a participação de mais agentes além de roteiristas e, muitas vezes, esses participantes não têm formação em dramaturgia ou, em outros casos, a plataforma impõe interesses comerciais em detrimento da narrativa, as ações para a construção dos roteiros são reordenadas, na maioria das vezes sem uma metodologia ou uma liderança clara.

A construção da voz da série parece ser um exemplo bastante incisivo dessa falta de metodologia formal. Segundo o documento de Andrea Simão e também a pesquisa de Kallas sobre a redação dos roteiros, há um momento importante no trabalho da sala em que é definido o tom e o ritmo da série. Comparações com séries do mesmo gênero, busca de referência de filmes próximos ao tema da narrativa são procedimentos da sala para a construção da voz da série. Como vimos em *O Rei da TV* e *Rota 66*, a definição da voz da série pode até ser combinada com a plataforma antes do início da redação das sinopses, facilitando a aprovação dos episódios no fluxo de trabalho. A voz é bastante importante para que o espectador, como pontua Fábio Mendonça, “[...] ao assistir apenas um frame de um episódio, reconheça que aquele frame pertence aquela série” (2023, n.p.). É uma marca importante de coesão.

Entretanto, como o diretor, no Brasil, tem uma preponderância sobre o projeto, mesmo que a sala tenha construído a voz da série, pode redirecionar o tom dos episódios, e as marcas de coesão construídas pela sala podem desaparecer na hora da exibição dos capítulos. A falta dessa metodologia é sentida pelos roteiristas, que, nos depoimentos, declaram que a falta de uma condução mais clara prejudica os resultados obtidos, a materialidade da narrativa. Salles nos lembra que, mesmo sabendo que um processo de criação é um itinerário não linear e dialético, uma

liderança contagiante e a construção de fios condutores consentidos de forma coletiva são fundamentais para que grupo possa percorrer as incertezas da criação e chegar a obras mais complexas. Há ainda, no Brasil, uma confusão sobre a condução desse processo, e essa falta de direcionamento claro deixa marcas na materialidade.

Por outro lado, a falta de rigidez na condução da sala permite procedimentos que dificilmente seriam encontrados nas salas norte-americanas. Campos aponta, em seu artigo “O deserto azul da criatividade” (2021), que a sala de roteiro pode ser um sistema coletivo de alta sinergia, reunindo personalidades diferentes num clima de entusiasmo em prol de desenvolver obras o mais sofisticadas possíveis. E uma liderança contagiante, mas sem ser autoritária, pode organizar a sala para que o melhor de cada agente comunicativo possa interagir com o objeto de criação. Nas séries estudadas por esta pesquisa, os roteiristas descrevem que quando esses momentos acontecem, além do projeto ganhar contornos esteticamente mais finos, há uma satisfação pessoal. Campos, em seu artigo, faz uma releitura da pesquisa de Domenico de Masi e do psicólogo Mihalyi Csikszentmihalyi e defende a sala de roteiro como um modo de organização de grupos criativos com grande potência. A sala é capaz de criar momentos em que o ambiente do projeto é tão seguro para os sujeitos que os erros não tomam grandes proporções e, assim, o comportamento propositivo fomenta novas ideias, aumentando a possibilidade do grupo chegar em construções com complexidade e que satisfaçam os interesses de todos os envolvidos no processo.

Os roteiristas da sala de *Cangaço Novo* são unânimes em defender a liderança de Fernando Garrido. O chefe da sala da série da Prime Video proporcionou um ambiente favorável e estimulante para os roteiristas. E, como procedimento de sala, Garrido permitiu que cada um dos roteiristas fosse responsável por um episódio pelo menos, independentemente da experiência em sala, já que Bardan e Melo não haviam escrito roteiros que foram ao ar ou exibidos no cinema. Além disso, estimulou que todos os redatores pudessem ler e fazer *notes* sobre o roteiro dos colegas. Todos os integrantes se sentiram responsáveis pelos rumos da narrativa e com esse ambiente colaborativo também puderam contribuir para que a voz da série permanecesse coerente em todos os episódios de *Cangaço Novo*.

Outro momento de sinergia da série foi a viagem para o sertão. Com uma sala de hierarquia vertical, em que há uma divisão de tarefas mais claras, apenas o pesquisador faria parte de uma viagem de campo para colher traços do universo do sertão nordestino retratado na série. Todavia, como a sala de Garrido tinha uma outra estrutura, todos os roteiristas fizeram a viagem e puderam

entrar em contato com as formas com que os personagens falam nesse local, o que reverberou em diálogos originais que soam como as falas dos cearenses. Uma viagem como essa é um luxo, o investimento para isso dificilmente é feito pelas produtoras, mas percebe-se que ela tem um retorno palpável na qualidade da série e, portanto, na possibilidade de mais horas assistidas nas plataformas de *streaming*.

Outro procedimento que acaba sendo uma adaptação de métodos norte-americanos é a presença de Mariana Bardan e Eduardo Mello no *set* de filmagem. Nos Estados Unidos, já há uma prática do *showrunner* saltar da sala de roteiro e invadir a gravação, para lidar com os bons golpes do acaso que acontecem na hora de abrir a câmera ou para garantir que a voz da série permaneça coerente na gravação. Não havia uma previsão no processo de *Cangaço Novo* de ter os roteiristas presentes no momento da filmagem, essa presença aconteceu muito mais pela firmeza de Bardan e Mello para concretizar a série e pelo relacionamento construído entre os roteiristas e o diretor Fábio Mendonça. No processo de *Rota 66*, Philippe Barcinski participa da redação dos roteiros e Maria Camargo está presente no *set* e na ilha de edição. Mas, antes da série, é importante pontuar que Philippe e Maria são casados e, assim como no caso de *Cangaço Novo*, nem sempre teremos em uma sala de roteiro a proximidade pessoal encontrada entre os sujeitos destacados. Mas, pela descrição dos agentes ouvidos na pesquisa, e também pela recepção das séries pela crítica, os procedimentos de não deixar as áreas estanques e o diálogo entre as áreas da produção parecem ser vias importantes para uma boa qualidade da narrativa audiovisual.

Na sala de *Rota 66*, após a entrada de Maria Camargo como chefe da sala, há também procedimentos interessantes que contribuíram para a difícil adaptação das centenas de casos do livro para os oito episódios da série. Num primeiro momento, antes de construir as sinopses, cada roteirista construiu mini histórias de cada personagem, para, depois, em sala, costurar as tramas entre eles e, assim, definir aquilo que ficaria nos episódios e aquilo que, sem força dramática e sem possibilidade de combinação, seria deixado de lado. No caso de *Rota 66*, foi um procedimento acertado para estimular os roteiristas a encontrar soluções coletivas, ao mesmo tempo que, com isso, puderam editar o material do livro para conseguir formatar oito episódios de cinquenta minutos. Maria também definiu que cada roteirista teria pelo menos um episódio sob sua responsabilidade, independentemente da experiência do redator, assim como foi feito em *Cangaço*

*Novo*³. Mesmo com a entrada imposta pelo Globoplay, os roteiristas de *Rota 66* indicam que a maior experiência de Camargo em conduzir a narrativa foi fundamental para a série chegar no resultado que está no ar. Maria vem do ambiente de criação de novelas da Rede Globo, onde a autora dos folhetins tem uma posição centralizadora e conduz os processos de criação com uma equipe. São equipes menores, em que cada membro tem funções de assistência, mas não deixa de ser um processo coletivo. Só que com uma liderança evidente. Com essa vivência, Maria pode contribuir para que *Rota 66* chegasse no resultado que assistimos no *Globoplay*.

Em *O Rei da TV*, além da redação dos roteiros compartilhada com os executivos do canal, a composição de uma sala mais diversa chama a atenção. Em primeiro lugar, em termos de formação dos agentes, temos a presença de roteiristas com formação em dramaturgia e do jornalista André Barcinski, um pesquisador importante com livros e matérias sobre vários personagens importantes da música, do cinema e da televisão. Depois, entre os roteiristas, Ricardo Grynszpan, o chefe da sala, chama primeiro Henrique Melhado, alguém que está lá não para concordar, mas para pensar de maneira oposta à do chefe da sala e, assim, de forma dialética, chegar nas melhores soluções para os problemas de adaptação da vida de Silvio Santos. E, por fim, a entrada de Marcela Macedo no meio do processo da primeira sala. Kallas (2016), em sua pesquisa sobre salas, chama a atenção sobre como há uma preponderância de roteiristas homens, não há grande diversidade de gêneros nos processos norte-americanos. Além de Marcela, vemos outras salas no Brasil com maior presença de outros gêneros para melhor formar os grupos criativos com diferentes perspectivas. No caso de *O Rei da TV*, o olhar feminino, no meio de um ambiente masculino da sala, contribuiu para, entre outros exemplos, transformar a trama da personagem Michelly, e deixar o relacionamento entre Silvio Santos e a atriz mexicana melhor composto.

O ambiente positivo e estimulante para a criação reforça as formulações de Vincent Colapietro (2003) sobre os locais da criação e da multiplicidade do sujeito. É difícil distinguir, numa sala de roteiro, de quem é aquela ideia, de quem é aquela solução, de quem é aquele roteiro, mesmo com os créditos dizendo que a redação daquele episódio é de um indivíduo, ou que a redação final é do chefe da sala. A criatividade surge na interação dos diversos indivíduos que compõem a equipe. É nos longos debates coletivos mediados pelo chefe da sala sobre a construção de personagens, tramas, ganchos etc. que estão os locais da criatividade.

³ Garrido e Camargo como chefes da sala descrevem que, mesmo com cada roteirista responsável por episódio, ao final do processo, quem fazia a última revisão eram eles, já que tinham a maior experiência como roteiristas na sala.

E para complementar os conceitos de Colapietro sobre a criatividade, como a sala de *O Rei da TV* demonstra, não se apaga o sujeito do processo. A história, o ponto de vista e os projetos pessoais de Ricardo Grynszpan, Henrique Melhado, André Barcinski, Marcela Macedo, Marcus Baldini e Mikael Albuquerque são distintos, e são fundamentais para marcar o processo de criação e objeto exibido. Colapietro nos fala que o sujeito não é uma esfera privada, mas, sim, um agente comunicativo. O sujeito é distinguível, mas inseparável dos outros, uma vez que sua identidade é formada pelas relações que estabelece. Ele não é apenas um possível membro de uma comunidade; como sujeito, a própria pessoa assume a forma de uma comunidade. Para ilustrar o que o filósofo concebe como sujeito com a forma de comunidade, penso que a imagem de um sistema planetário é bastante eficaz. Podemos pensar o sujeito proposto por Colapietro como um sistema solar, onde o sol seria o núcleo desse sujeito, mas os planetas são constituídos da massa da estrela e permanentemente interagem entre si e com o sol pela força gravitacional. O sol se constitui da interação com os planetas. Numa sala de roteiro, a interação de diversos sujeitos-comunidades, diversos sistemas solares dentro de uma galáxia em rotação, gera diversidade de movimentos de criação, expandindo as possibilidades e a complexidade das obras.

Todavia, há posturas dos roteiristas nas salas do país que devem ser debatidas. Principalmente para os momentos em que se está construindo o tom das séries, o roteirista brasileiro fecha os olhos para a produção audiovisual brasileira e só traz como referência as séries e os filmes feitos no exterior. Em que pese, hoje, o fato de que as plataformas de *streaming* promovam que o conteúdo brasileiro seja assistido por espectadores do mundo inteiro, ou seja, estamos produzindo produtos para exportação, quando se deixa de lidar com as tradições estéticas construídas ao longo da nossa história, deixamos de dialogar com nossa cultura e dificilmente consegue-se construir obras com originalidade. É evidente que as séries de ouro da televisão norte-americana, como *Família Soprano*, *Breaking Bad*, *Mad Men*, entre outras, cativaram espectadores e roteiristas do mundo inteiro, são referências dentro das próprias plataformas como narrativas de alta qualidade e, assim, influem muito no trabalho das salas brasileiras. Contudo, Jean-Claude e Paulo Emílio (2009) nos alertam sobre o pensamento colonizado, tanto na crítica quanto entre os cineastas brasileiros ao longo da história, e o quanto essa postura prejudica a construção de obras inusuais e que possam ser apreciadas tanto internamente quanto fora do país.

Além do mais, o propósito de tentar imitar o que se faz nos Estados Unidos tem um grande risco de naufragar, já que, como aponta Julia Priolli, na entrevista para o Podcast Primeiro

Tratamento (2023), o que se investe na produção e no *marketing* das séries estrangeiras não se compara ao que se gasta com a confecção das narrativas no Brasil. Para se ter uma ordem de grandeza, o custo de um episódio da série *The Crown* (2016), da Netflix, é de 13 milhões de dólares⁴, enquanto *Cangaço Novo* teve uma média de 6 milhões de reais gastos por episódio. Vitor Brandt, roteirista de séries de comédia, faz um importante alerta: “[...] o erro é tentar fazer igual. O lance é saber, como diz o cearense, ficar fuleragem”. Com uma postura mais crítica, próxima ao que defende Oswald de Andrade no “Manifesto Antropófago” (1928), os roteiristas brasileiros deveriam evitar a cópia simples das séries estrangeiras e, sim, absorver e transformar o que chega de fora, em novos procedimentos condizentes com nossa realidade.

E, ainda sobre essa postura, também chama a atenção o preconceito em relação à novela. O formato mais assistido do país ao longo da história poucas vezes se torna referência na discussão sobre a voz das séries. Inclusive, muitas vezes, ela é vista de forma pejorativa, por todos os envolvidos no processo de criação da sala, roteiristas, produtores e plataformas de *streaming*. O melodrama televisivo foi palco de debates importantes da sociedade brasileira, como aponta Esther Hamburger, ao mesmo tempo em que foi produto de exportação para países latinos e de língua portuguesa, que consumiram as novelas brasileiras. Para a conquista de assinantes no Brasil e audiência fora do país, o caminho mais eficiente seria ter o melodrama ao menos como baliza para a construção das séries. *Família Soprano* (1999), uma das séries mais reverenciadas entre os redatores, manipula toda uma tradição de filmes sobre a máfia nos Estados Unidos de forma paródica. Ao invés da imponência de Don Corleone, o que vemos nos episódios escritos por David Chase é a fragilidade de Tony Soprano, que leva os conflitos que tem com sua mãe para o divã de uma analista. A tradição dos filmes de máfia é reelaborada pelo roteirista e transformada em *Zeitgeist* do começo dos anos 2000.

É relevante ponderar que olhar para a novela não é somente olhar para o passado. Um dos grandes méritos dos autores do folhetim, segundo a própria pesquisa de Hamburger, foi ter a capacidade de entender o *Zeitgeist*, o espírito do tempo, de diversos momentos do país e, assim, souberam não só captar as mudanças em curso, mas apontar direcionamentos para o futuro, como por exemplo, os comportamentos e desejos de uma população que majoritariamente se mudou para as cidades. O importante Departamento de Pesquisas da TV Globo foi uma ferramenta importante

⁴ Ver Exame. Disponível em: <https://exame.com/pop/the-crown-quanto-custou-a-serie-mais-cara-da-historia-da-netflix/>. Acesso em: 24 out. 2024.

do processo de criação das novelas, e os autores do folhetim utilizavam os dados do trabalho liderado pelo panamenho Homero Sanchez para projetar o que se passava na imaginação da população. Ainda temos poucos exemplos de séries que conseguiram dialogar com a sociedade e debater questões importantes ao país, como as novelas conseguiram fazer ao longo das décadas de 1970 e 1980. Uma postura que só tem olhos para o que se passa fora prejudica uma análise sobre o dia a dia da vida nacional e o diálogo com a cultura.

Percebe-se que está em curso uma mudança da postura dos roteiristas em relação ao gênero. Encontramos defensores importantes do folhetim, como o escritor Raphael Montes, que desenvolveu a novela *Beleza Fatal* para HBO/MAX, ou Vitor Brandt, que redigiu episódios para a novela da TV Globo *Malhação – Viva a diferença* (2017) e estreou em 2024 a terceira temporada da série *De Volta aos 15* (2022). Além de *Beleza Fatal*, a Netflix apostou no melodrama, ao exibir a série *Pedaço de Mim* (2024), estrelada por Juliana Paes e escrita como uma novela pela ex-redatora da TV Globo Angela Chaves. E, ainda em 2024, Teodoro Poppovic, primeiro chefe da sala de *Rota 66*, estreou o filme *A vilã das nove* (2024), uma paródia sobre o gênero que conta a história de uma mulher cuja história de vida é retratada em uma novela, porém, sua personagem é mostrada como uma vilã⁵. Imitar *ipsis literis* o folhetim nas plataformas de *streaming* não parece boa estratégia, já que os procedimentos de visualização da novela e das séries em VoD são distintos, mas ignorar o formato parece tornar mais difícil a consolidação de narrativas audiovisuais brasileiras no Netflix, na Prime e no Globoplay. O crítico formalista Tynianov conceitua que, mesmo em combate, uma nova série cultural é construída a partir dos elementos antigos. Tynianov faz essa observação sobre a literatura russa, mas, em outras linguagens artísticas, como no próprio cinema⁶ e na televisão, se percebe esse embate e apropriação de componentes antigos para formar novos sistemas.

Além de manejar as séries culturais de outra forma, há também condutas dos roteiristas e chefes de salas que valem a observação. Principalmente na relação complicada com produtoras e canais de *streaming*. Como foi demonstrado ao longo da tese, produtoras e canais de *streaming* são agentes comunicativos mais fortes dentro da tríade completada pelo roteirista e formam a sala de

⁵ Para que se possa compreender a forma paródica como Poppovic trata a novela, ver o *trailer* do filme. Disponível em: <https://youtu.be/nOnXl0FyTHI?si=SBsvi4Ox4pxjUbBs>. Acesso em: 24 out. 2024.

⁶ Sem expandir muito o assunto, temos, no cinema, exemplos de novos sistemas, como o *Western Spaghetti*, que faz uma releitura dos faroestes de John Ford e outros diretores importantes. *Chinatown* (1979) e *Blade Runner* (1982) são novas interpretações do filme *Noir* e, conforme já citado, na televisão, *Família Soprano* (1999) é um exemplo de apropriação de elementos dos filmes sobre máfia.

roteiro no Brasil. O caminho que a série cujo processo de criação foi detonado pela produtora ou pelo canal de *streaming* tem menos obstáculos do que um processo detonado por roteiristas e os 10 anos de processo de *Cangaço Novo* confirmam essa diferença. Entretanto, há estratégias que podem ser replicadas em futuros processos para que a relação fique mais equilibrada.

Em primeiro lugar, é necessário ter consciência de que as séries produzidas são produtos de empresas de tecnologia e comunicação e, dentro de uma lógica de mercado, se não forem consumidas, não terão seus custos pagos. Montes, Sant'angelo, entre outros bons exemplos, sabem que, para garantir a segunda temporada de uma série, a sala de roteiro deve considerar o comportamento do usuário que acessa as plataformas de *streaming*. Os próprios autores de novelas tinham um relacionamento importante com a recepção dos telespectadores, tanto para o início do processo criativo como para o desenvolvimento da redação dos roteiros, já que as novelas vão sendo escritas enquanto os episódios vão ao ar. Vitor Brandt, que participou de processos de criação da série *Malhação*, falou, em sua entrevista para esta pesquisa, que a prática de escrever concomitante à exibição dos episódios fez com que ele mudasse forma como vê a sala de roteiros, que, muitas vezes, fica fechada no escritório e sem procurar conhecer como é o diálogo do público com a narrativa. E, mesmo com a dificuldade em obter os dados da plataforma, ainda é preciso compreender o desempenho das séries na maneira como são consumidas para evitar cair em armadilhas e, assim, ter menos espectadores assistindo a todos os episódios, o que impediria a continuidade da narrativa em uma segunda e outras temporadas.

Outro ponto de atenção são as perspectivas para as séries audiovisuais brasileiras no momento de conclusão da tese. Há um refluxo de investimentos, seja pelos projetos de regulamentação dos serviços de *streaming* no Brasil, que aumentam os impostos que deverão ser pagos, seja pela readequação do mercado, que tanto nos Estados Unidos como em outros países produtores de narrativas audiovisuais passam por um momento de cautela e contenção de gastos. Infelizmente, a produção audiovisual brasileira tem uma dependência muito grande em relação ao capital estrangeiro e, como observam Calil e Bernardet, essa é uma dependência que acompanha a história do cinema nacional. Os dois críticos apontam que o cinema nacional vive de ciclos, com poucos momentos de estabilidade, como os momentos das chanchadas da produtora Atlântida na década de 1950, mas com muitos momentos de precariedade, como o momento em que a Embrafilme foi extinta, no começo dos anos 1990, e o cinema brasileiro praticamente sumiu. E, sem conseguir andar com as próprias pernas, o que permanece é a presença dos estúdios norte-

americanos, que, com o controle da distribuição e da exibição dos filmes, tem uma força preponderante na produção dos filmes. A relação das plataformas de *streaming* com a produção de séries parece replicar o mesmo raciocínio. E, assim, se as plataformas de *streaming* decidem parar com o investimento em séries, todo um ecossistema de produção pode desmontar sem recursos para se manter.

Claro, o poder de mudança do roteirista nesse contexto é pequeno. Entre os agentes que compõem a sala, o roteirista é o elemento mais frágil, principalmente do ponto de vista econômico. Entretanto, compreender o contexto de produção e as formas como os conteúdos são visualizados são ferramentas importantes para que a sala de roteiro não fique alienada e as narrativas dialoguem tanto com os assinantes da plataforma como com os interesses comerciais de quem financia as produções. A maneira como Ricardo Grynspan recebe o projeto da FOX para transformar a vida de Silvio Santos em uma narrativa e a fala de Montes sobre como é possível atender a um pedido de uma nova série a partir de um conceito elaborado pelo *player* são habilidades importantes para que os roteiristas brasileiros permaneçam trabalhando num ambiente com perspectivas mais instáveis. E, trabalhando com essa postura nos processos de criação, poderão ter mais força para proteger a voz da série e a condução da narrativa.

O trabalho da Associação Brasileira de Autores Roteiristas (ABRA) é bastante pertinente para o momento que se avista, ao buscar formas de proteger os direitos dos roteiristas, já que o que a tese procurou defender é que a relação de forças entre os agentes comunicativos tem consequências na sala de roteiro e na materialidade da narrativa. A regulamentação dos serviços de *streaming* será importante para que as plataformas estrangeiras se envolvam de uma outra forma com a produção de filmes e séries no país, mas, sem ações e políticas que interfiram diretamente na atuação do roteirista, mesmo sendo quem mais estudou dramaturgia audiovisual, ele não terá condições práticas para desenvolver e conduzir a narrativa.

O contexto de produção se transformou e ainda está se transformando. As mudanças tecnológicas continuam acontecendo e a inteligência artificial já impacta a sala de roteiro, seja na automação de tarefas seja no suporte para criação de ideias que depois serão elaboradas pelos escritores. Porém, o que podemos apontar é que a híbrida sala de roteiro brasileira possui histórico e experiência para o desenvolvimento de séries, construiu uma nova hierarquia e tem procedimentos próprios para a criação das narrativas audiovisuais. Há um modo de organização do

processo de criação distinto do modelo norte-americano e, com isso, séries audiovisuais com interesse de público e de crítica foram concebidas ao longo dos últimos anos.

Todavia, as experiências relatadas na pesquisa pelos roteiristas demonstram que há pontos para reflexão. A sistematização com formas rígidas não parece caber no contexto brasileiro, mas há uma grande quantidade de confusões, desgaste e, o mais marcante, um grande desequilíbrio entre os agentes comunicativos da sala que parece prejudicar os episódios da série, tanto do ponto de vista estético quanto do ponto de vista mercadológico. E, no ambiente competitivo, inclusive entre as séries e filmes dentro do catálogo das plataformas, obras inovadoras tendem a se destacar e capturar a atenção dos espectadores. Ao fim desta tese, fica como norte um processo de reflexão por parte dos agentes comunicativos da sala de roteiro, para que se encontre formas de organização mais produtivas e que se aproveite da melhor maneira possível os procedimentos de criação desenvolvidos para as importantes narrativas audiovisuais brasileiras. Assim, mesmo que produtores, diretores e atrizes tentem afogar roteiros e roteiristas na piscina, as salas nacionais serão capazes de criar obras marcantes não só como *Sunset Boulevard* (1950), mas como *O Pagador de Promessas* (1962), *Vale Tudo* (1988), *Rota 66* (2022), *O Rei da TV* (2022) e *Cangaço Novo* (2023), entre tantos exemplos de boas narrativas audiovisuais brasileiras.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, L.; TORRES, M. C. *et al.* **Autores**: Histórias da Teledramaturgia. v. 1. Rio de Janeiro: Central Globo de Comunicações, TV Globo, Editora Globo, 2008.

BARCELOS, Caco. **Rota 66**. São Paulo: Editora Record, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Ed. Companhia de Bolso, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude; REIS, Francis V. **O autor no cinema** – a política dos autores: França, Brasil - anos 1950 e 1960. 2. ed. São Paulo: Ed. SESC, 2018.

BLOCH, B.; CORDEIRO, F. Primeiro Tratamento – Julia Priolli – #111. **Primeiro Tratamento**, 19 fev. 2020. Disponível em: <https://www.primeirotratamento.com.br/2020/02/19/primeiro-tratamento-julia-priolli-111/>. Acesso em: 28 out. 2024.

BLOCH, B.; CORDEIRO, F. Primeiro Tratamento – O Rei da TV – # 238. **Primeiro Tratamento**, 16 nov. 2022. Disponível em: <https://www.primeirotratamento.com.br/2022/11/16/primeiro-tratamento-o-rei-da-tv-238/>. Acesso em: 28 out. 2024.

BLOCH, B.; CORDEIRO, F. Primeiro Tratamento – Cangaço Novo – # 279. **Primeiro Tratamento**, 20 set. 2023. Disponível em: <https://www.primeirotratamento.com.br/tag/cangaco-novo/>. Acesso em: 28 out. 2024.

BLOCH, B.; CORDEIRO, F. Primeiro Tratamento – Raphael Montes – # 297. **Primeiro Tratamento**, 13 mar. 2024. Disponível em: <https://www.primeirotratamento.com.br/2024/03/13/primeiro-tratamento-raphael-montes-297/>. Acesso em: 28 out. 2024.

BORDWELL, D. **Narration in the fiction filme**. Madison: University of Winsconsin Press, 1985.

BORDWELL, D.; LUÍS CARLOS BORGES. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Cambridge, Mass.: Editora Unicamp, 2013.

BURCH, N. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CAMPOS, Bartira Bejarano. O deserto azul da criatividade. **Rede Sina**, 2021. Disponível em: <https://redesina.com.br/o-deserto-azul-da-criatividade-por-bartira-bejarano-campos>. Acesso em: 27 out. 2024.

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

Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em:
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-17012020-114823/pt-br.php>. Acesso em: 27 out. 2024.

CAMPOS, H. de. **Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CARONI, I. **Vista do Fábula e Trama**. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/115777/113295>. Acesso em: 28 out. 2024.

CHEIDA, Samir Saraiva. **Montagem audiovisual transmidiática: é possível pensar em relações entre imagens e sons de diferentes mídias**. 2020. 114f. (Dissertação de Mestrado) – Programa de Pós- Graduação em Comunicação e Semiótica - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: https://btdt.ibict.br/vufind/Record/PUC_SP-1_c34ba845ada69f923381be67ce932fcf. Acesso em: 27 out. 2024.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. *In*: TODOROV, T. (org). **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.

COLAPIETRO, Vincent M. Os locais de criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas. *In*: PINHEIRO, Amálio.; SALLES, Cecília A. (org.). **Jornalismo expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados**. São Paulo: Intermeios, 2016.

CROWE, C. **Conversations with Billy Wilder**. Nova York: Alfred A. Knopf, 1999.

DE MASI, Domenico. **Criatividade e Grupos Criativos**. Rio de Janeiro: Ed. Sextante, 2005.

DE MASI, Domenico, **A emoção e a regra: os grupos criativos na Europa de 1850 a 1950**. São Paulo: Ed. José Olympio, 2007.

EISENSTEIN, S. Dramaturgia da forma filmica. *In*: EISENSTEIN, S. **A forma do Filme**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2002.

GODOI, Christian. Bibliografia comentada: “O Brasil Antenado - a sociedade da novela”. **Revista Novos Olhares**, n. 15, 2005. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/51411>. Acesso em: 27 out. 2024.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado – a sociedade da novela**. São Paulo: Jorge Zahar, 2005.

JENKINS, H. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Ed. Aleph, 2009.

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.

MACHADO, A. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Ed. Senac, 2000.

MACIEL, Leandro Vieira. **Roteiristas, o roteiro algorítmico e o Audiovisual de Dados**. Tese (Doutorado em Comunicação Audiovisual) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://animaeducacao.sharepoint.com/:b:/s/DemandasMarketing/EdAsNTUu-HlImQwJfb8p3fUBfmCTY7Ydv-A0ow7VUo92OA?e=OEh6K0>. Acesso em: 28 out. 2024.

MASCARELLO F. (org). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

McKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Curitiba: Ed. Arte e Letra, 2015.

MELETÍNSKI, E. M. O estudo tipológico-estrutural do Conto Maravilhoso. *In*: PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1984.

MITTEL, J. **Complex TV**: The Poetics of Contemporary Television Storytelling. Nova York: N.Y.U. Press, 2015.

MOREIRA, R. Método Andrea para salas de roteiro - Técnicas de escrita no audiovisual. **Medium**, 14 dez. 2021. Disponível em: <https://medium.com/t%C3%A9cnicas-de-escrita-no-audiovisual/m%C3%A9todo-andrea-para-salas-de-roteiro-1371e6d7a4ea>. Acesso em: 28 out. 2024.

MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. *In*: PARENTE, André (org.). **Tramas da rede**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

NETO, Valdemir. Hipertelevisão no Cenário Mediático Brasileiro: Uma Análise das Estratégias Adotadas Pela Plataforma de Streaming Globoplay. *Comunicação e Sociedade*, n. 45, 2024. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cs/11460>. Acesso em: 27 out. 2024.

PEIRCE, Charles S. **Collected papers**. v. 1-6. Editado por Charles Hartshorne e Paul Weiss. USA, Harvard Press [entre 1931 e 1935].

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1984.

SALLES, C. A. **Gesto Inacabado**. São Paulo, Ed. Annablume, 1998.

SALLES, C. A. **Redes da criação** – construção da obra de arte. 2. ed. São Paulo: Ed. Horizonte, 2006.

SALLES, C. A. **Processos de criação em grupos** – diálogos. São Paulo: Ed. Estação das Letras e Cores, 2017.

SALLES, C. A. Processo de criação como práticas geradas por complexas redes em construção. **Scriptorium**, v. 7, n. 1, 2021. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/scriptorium/article/view/42169>. Acesso em: 27 out. 2024.

SANDLER, Ellen. **The TV Writer's Workbook: A Creative Approach to Television Scripts**. New York: Delta, 2007

SCANSANI, Andréa C.; MELLO, Jamer Guterres de (org.). **Por uma teoria compartilhada: ideias, processos e práticas de cineastas** [recurso eletrônico]. Cachoeirinha: Fi, 2023.

SNYDER, Blake. **Save the cat** – The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need. California: Michael Wiese Productions, 2005.

STAIGER, Janet. Film History, Film Practices. **Scandia**, v. 76, n. 2, 2010. Disponível em: <https://journals.lub.lu.se/scandia/article/view/5082/4533>. Acesso em: 8 out. 2024.

STYCER, M. **Topa tudo por dinheiro** – as muitas faces do empresário Silvio Santos. São Paulo, Ed. Todavia, 2018.

TODOROV, T. (org). **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. São Paulo, Ed. Unesp, 2013.

TYNIANOV, I. A noção de construção. *In*: TODOROV, T. (org). **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. São Paulo, Ed. Unesp, 2013.

XAVIER, I. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**: São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2019.

Audiovisuais

3%. Criação de Pedro Aguilera, Brasil: Netflix, 2016. Série.

A MARAVILHOSA mrs. Maisel. Criação de Amy Sherman-Palladino. Estados Unidos: Amazon Studio, 2017. Série – Prime Video.

ARQUIVO X. Criação Chris Carter. Estados Unidos, 20th Century Fox Television, 1993. Série.

BOM dia, Verônica. Criação de Rafael Montes e Ilana Casoy. Brasil: Netflix, 2020. Série.

BREAKING Bad. Criação de Vince Gilligan. Estados Unidos, Sony Pictures Television, 2009. Série.

CABRAS da peste. Criação de Vitor Brandt. Brasil: Netflix, 2021. Filme.

CANGAÇO Novo. Criação de Eduardo Melo e Mariana Bardan. Brasil: Prime Video, 2023. Série.

FAMÍLIA Soprano. Criação de David Chase. Estados Unidos: HBO, 1999. Série.

HILL Street Blues. Criação de Steven Bochco e Michael Kozoll. Estados Unidos: MTM Enterprises, 1981. Série – 20th Century Fox Television.

HOUSE of Cards. Criação de Beau Willimon. Estados Unidos: Netflix, 2013. Série.

MAD Men. Criação de Matthew Weiner. Estados Unidos: AMC, 2007. Série.

SINTONIA. Criação de Kondzila, Felipe Braga e Guilherme Moraes. Brasil: Netflix, 2019. Série.

STRANGER Things. Criação de Duffer Brothers. Estados Unidos: Netflix, 2016. Série.

SUNSET Boulevard. Direção de Billy Wilder. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1950. Filme.

O REI da TV. Criação de Marcus Baldini, André Barcinski e Ricardo Grynszpan. Brasil: Star Plus, 2022. Série.

ROTA 66. Maria Camargo, Philippe Barcinski e Teodoro Poppovic. Brasil: Globoplay, 2022. Série.

THE Simpsons. Criação de James L. Brooks, Matt Groening e Sam Simon. Estados Unidos: FOX, 1989. Série.

THE Walking Dead. Criação de Charlie Adlard, Frank Darabont, Robert Kirkman e Tony Moore. Estados Unidos: AMC, 2010. Série.

THE Wire. Criação de David Simons. Estados Unidos: HBO, 2002. Série.