



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
BACHARELADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL  
RADIALISMO**

**PEDRO HENRIQUE LOPES GALIZA**

**ASSISTÊNCIA DE ROTEIRO EM SALAS DE ROTEIRISTAS NO BRASIL**

**JOÃO PESSOA**

**2021**

PEDRO HENRIQUE LOPES GALIZA

**ASSISTÊNCIA DE ROTEIRO EM SALAS DE ROTEIRISTAS NO BRASIL**

Trabalho de Conclusão de Curso, monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social - Radialismo, do Centro de Comunicação, Turismo e Artes (CCTA) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

**Orientador (a):** Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva

JOÃO PESSOA

2021

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

G161a Galiza, Pedro Henrique Lopes.

Assistência de roteiro em salas de roteiristas no  
Brasil / Pedro Henrique Lopes Galiza. - João Pessoa,  
2021.

72 f. : il.

Orientação: Marcel Vieira Barreto Silva.

TCC (Graduação) - UFPB/CCTA.

1. Radialismo - TCC. 2. Roteirista - Brasil. 3. Roteiro  
- Assistente. 4. Roteiro audiovisual. 5. Audiovisual -  
Brasil. I. Silva, Marcel Vieira Barreto. II. Título.

UFPB/CCTA

CDU 654.195(043.2)

PEDRO HENRIQUE LOPES GALIZA

**ASSISTÊNCIA DE ROTEIRO EM SALAS DE ROTEIRISTAS NO BRASIL**

Trabalho de Conclusão de Curso, monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social - Radialismo, do Centro de Comunicação, Turismo e Artes (CCTA) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

RESULTADO: APROVADO. MÉDIA: 9,5

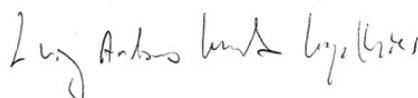
João Pessoa, 15 de julho de 2021.

BANCA EXAMINADORA



\_\_\_\_\_  
NOTA 9,5

Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva (orientador)  
Universidade Federal da Paraíba



\_\_\_\_\_  
NOTA 9,5

Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães (examinador)  
Universidade Federal da Paraíba



\_\_\_\_\_  
NOTA 9,5

Ms. Bartira Bejarano Campos (examinadora)  
USP

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço às minhas mãe, Hermínia, avó, Helena, e irmã, Heloisa, por serem a base do que para mim significa família. Todo o amor e inspiração dedicados a mim por vocês, durante toda a minha vida, me trouxeram até aqui.

A Thaís, minha companheira de vida, por todo o apoio incondicional e incentivo nessa aventura que foi voltar aos estudos depois de mais de uma década longe da vida acadêmica. Te amo, “sem prazo”.

A Daniela Cucchiarelli, Mariana Cucchiarelli, Flavia Suzue Ikeda, Livia Freire e a todas as amigas e todos os amigos que sempre me incentivaram a realizar este trabalho, concluir minha graduação e correr atrás dos meus sonhos acadêmicos e “delírios comunistas”.

Agradeço à professora Norma Meireles, por todo o suporte nos últimos dois semestres remotos, que foram, sem dúvida, um grande desafio na história de luta pela educação nas universidades públicas brasileiras, que passam por um injusto processo de desvalorização.

Ao professor Marcel Vieira Barreto Silva, a quem, além de agradecer pela orientação neste trabalho, gostaria de parabenizar por conduzir importantes pesquisas no campo do roteiro audiovisual dentro da UFPB.

Ao professor Luiz Antonio Mousinho, que me despertou a paixão pelo roteiro e que nunca desistiu de mim, constantemente perguntando “e aí, não vai se formar não?”.

Agradeço a Bartira Bejarano Campos, pela inspiração com sua pesquisa sobre salas de roteiristas brasileiras e por ter aceitado fazer parte da banca de avaliação como examinadora.

A Leo Garcia, por ter me dado a oportunidade de trabalhar na sala de roteiristas da série *A benção*, minha primeira experiência como assistente de roteiro, e aos demais roteiristas Fred Ruas, Iuli Gerbase, Denise Marchi e Thiago Wodarski, com quem aprendi muito. Nosso trabalho em *A benção* inspira boa parte do que está aqui nesta monografia.

Por fim, agradeço enormemente às roteiristas que entrevistei para esta pesquisa e que gentilmente dedicaram algumas horas de suas vidas para conversar sobre a luta que é, às vezes, trabalhar com roteiro no Brasil: Andrea Midori Simão; Andrea Yagui; Alex Lee; Gabriel Jubé; Ana Saki; Jorge Furtado; Tomás Fleck; Alice Hirata; Leo Garcia; Letícia Kamiguchi.

## RESUMO

A presente pesquisa busca compreender o lugar do assistente de roteiro em salas de roteiristas no Brasil. Primeiro, buscou-se fazer uma fundamentação teórica afim de entender o universo da pesquisa a nível nacional, apresentando conceitos sobre roteiro e roteiristas, além de uma breve recapitulação histórica das duas últimas décadas no audiovisual nacional. Em seguida, a partir da própria experiência do autor deste trabalho como assistente em uma sala de roteiristas e, também, de entrevistas com 10 roteiristas brasileiros, a pesquisa apresenta o trabalho de um assistente em sala de roteiristas, desde sua chegada numa sala, passando pelas funções exercidas em cada etapa de desenvolvimento de uma série, até a entrega final dos roteiros para os canais. O objetivo desta pesquisa é achar uma definição para a função de assistente de roteiro, explorando as características necessárias para exercer o trabalho, as tarefas e atribuições dentro de uma sala de roteiristas e as perspectivas para quem deseja realizar a função.

**Palavras-chave:** roteiro audiovisual; séries televisivas; televisão brasileira; sala de roteiristas; assistente de roteiro; processo criativo.

## ABSTRACT

This research seeks to understand the role of the script assistant in Brazilian writer's rooms. First, we sought to make a theoretical foundation in order to understand the universe of research at the national level, presenting concepts about script and screenwriters, as well as a brief historical recapitulation of the last two decades in Brazilian audiovisual. Then, based on the author's experience as an assistant in a writer's room and also from the interview with 10 Brazilian screenwriters, the research presents the work of an assistant in a writer's room, from his arrival in a room, passing through the functions performed in each stage of development of a TV show, until the final delivery of the scripts to the channels. The objective of this research is to find a definition for the role of screenwriting assistant, exploring the characteristics necessary to perform the work, the tasks and attributions within a writer's room and the perspectives for those who want to perform the role.

**Keywords:** screenplay; TV shows; Brazilian television; writer's room; script assistant; creative process.

**LISTA DE ILUSTRAÇÕES**

<b>Figura 1</b> – Exemplo de cronograma da sala da série <i>A benção</i> .....	42
<b>Figura 2</b> – Foto do primeiro dia na sala da série <i>A benção</i> .....	46
<b>Figura 3</b> – Exemplo de ata do assistente de roteiro na sala da série <i>A benção</i> .....	47
<b>Figura 4</b> – Foto do quadro com características de personagens em <i>A benção</i> .....	50
<b>Figura 5</b> – Tabela com características de personagens em <i>A benção</i> .....	50
<b>Figura 6</b> – Foto do quadro com caminhos de um personagem em <i>A benção</i> .....	50
<b>Figura 7</b> – Mapa de tramas de <i>A benção</i> no quadro branco da sala .....	51
<b>Figura 8</b> – Tabela com mapa de tramas de <i>A benção</i> .....	51
<b>Figura 9</b> – Exemplo de escaleta da série <i>A benção</i> , pg. 1 .....	56
<b>Figura 10</b> – Exemplo de escaleta da série <i>A benção</i> , pg. 2 .....	56

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: O ROTEIRO E O ROTEIRISTA .....</b>	<b>12</b>
1.1 Antes de qualquer coisa, o que é um roteiro.....	12
1.2 O roteiro é o “quê”. Vamos então ao “quem”.....	14
1.2.1 De onde veio e pra onde vai. O roteirista, no caso.....	15
1.2.2 No Brasil.....	16
1.3 A que ponto chegamos.....	19
1.3.1 FSA: Fundo Setorial do Audiovisual.....	19
1.3.2 A “Lei da tv paga” .....	21
1.3.3 A chegada do <i>streaming</i> .....	23
1.4 Enfim, assistência de roteiro.....	25
1.4.1 Sala + Roteiristas = Sala de Roteiristas.....	25
<b>2 METODOLOGIA .....</b>	<b>31</b>
<b>3 ASSISTÊNCIA DE ROTEIRO EM SALAS DE ROTEIRISTAS NO BRASIL .....</b>	<b>32</b>
3.1 A benção.....	32
3.2 Como um assistente chega numa sala de roteiristas.....	33
3.3 O trabalho do assistente etapa a etapa da criação.....	41
3.3.1 O assistente de roteiro e o cronograma.....	41
3.3.2 Primeira fase do desenvolvimento em sala.....	44
3.3.3 Escaletando.....	54
3.3.4 Escrevendo os roteiros.....	57
3.4 A importância do assistente de roteiro.....	60
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>62</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>66</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>68</b>

## INTRODUÇÃO

A profissão de roteirista ainda não tem a devida solidez no mercado audiovisual brasileiro, mesmo assim, entre idas e vindas, com momentos alternantes de ascensão e de crise do mercado, a função de roteirista e a cadeia em sua volta vêm se desenvolvendo no Brasil, além de estimular a prática de profissões pouco vistas por aqui até pouco tempo atrás.

É o caso da assistência de roteiro, objeto de estudo deste trabalho.

*Assistência de roteiro em salas de roteiristas no Brasil* é um trabalho descritivo sobre o profissional assistente dentro de uma sala de roteiristas, durante a criação e desenvolvimento de um produto audiovisual.

Na fundamentação teórica, serão apresentados conceitos que definem o que é um roteiro audiovisual e quem é o profissional roteirista, através de revisão bibliográfica. Porém, deixando claro desde já que o objetivo deste trabalho não é ser um manual de escrita audiovisual e nem entrará em detalhes sobre o processo de desenvolvimento de nenhum filme ou série, apenas o mínimo necessário para auxiliar o entendimento do verdadeiro objetivo desta pesquisa, que é responder à pergunta: quem é e o que faz uma assistente de roteiro numa sala de roteiristas em um processo de desenvolvimento de um produto audiovisual?

Ainda no primeiro capítulo, também será apresentada uma recapitulação histórica resumindo os últimos anos da produção audiovisual brasileira, destacando três momentos importantes que influenciaram diretamente a profissão de roteirista no Brasil. O primeiro marco histórico é a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), em 2006, depois a aprovação da Lei 12.485/2011, que passou a exigir ao menos três horas e meia de conteúdos nacionais nos canais de TV por assinatura e, por fim, a chegada das produções originais de canais internacionais e de serviços de *streaming* em solo brasileiro, como Netflix, Amazon Prime Video, Disney+ e HBO Max, que trouxeram para o mercado nacional outras práticas e termos importados do mercado internacional como, por exemplo, *Writer's Room* ou Sala de Roteiristas.

O principal objeto de estudo desta pesquisa será a minha própria experiência durante o trabalho como assistente de roteiro na sala de roteirista da série *A benção*, produzida para o Canal Brasil por Coelho Voador, Ausgang Filmes e Anti-filmes. Portanto, trata-se de um estudo de caso. No capítulo empírico, será apresentado o trabalho do assistente de roteiro através da análise de dados coletados em dez entrevistas semiestruturadas realizadas com roteiristas brasileiras de diferentes níveis de experiência profissional. São elas: Andrea Midori

Simão, Andrea Yagui, Alex Lee, Gabriel Jubé, Ana Saki, Jorge Furtado, Tomás Fleck, Alice Hirata, Leo Garcia e Letícia Kamiguchi.

Ao longo dos últimos vinte anos, a produção audiovisual brasileira, cinematográfica e televisiva, esteve longe de alcançar uma estabilidade irreversível. Mas os números não deixam negar que o saldo, até agora, é mais positivo que negativo. A curva crescente das profissões ligadas ao roteiro, apesar de lenta e irregular, é um resultado disso.

O trabalho *Assistência de roteiro em salas de roteiristas no Brasil* se mostra importante e urgente, dada a pouca bibliografia escrita sobre os temas que cercam a profissão de roteirista no Brasil – não falando de manuais técnicos sobre escrita criativa audiovisual, que são muitos e abrangentes. Além de que, ao propor como objetivo principal a tentativa de encontrar uma definição e listar as atribuições práticas de uma profissão relativamente nova no nosso mercado, a partir de uma análise descritiva de experiência, o trabalho pode vir a ser importante na bibliografia sobre roteiro no Brasil.

## 1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: O ROTEIRO E O ROTEIRISTA

### 1.1 Antes de qualquer coisa, o que é um roteiro?

Existem várias respostas para a pergunta “O que é um roteiro?”. O Dicionário Criativo descreve como “Itinerário de viagem [...] Plano que deve ser seguido para se fazer alguma coisa” (ROTEIRO, 2021). O tradicional dicionário Michaelis, em sua versão *online* diz que roteiro é:

Texto escrito por um ou vários profissionais, com base em um argumento original ou na adaptação de uma obra já existente, para cinema, teatro, programas de televisão, rádio etc. Inclui diálogos, informações sobre cenários, planos de personagens e as condições técnicas para a execução do trabalho (ROTEIRO, 2021b).

Aqui vale fazermos uma pausa para dizer que vamos usar muito a palavra filme, ao menos neste capítulo, quando estaremos falando sobre cinema, mas também sobre séries de TV, videoclipes, filmes publicitários, games e outros formatos com um mercado crescente também para roteiristas.

O roteiro é a história contada em palavras para, depois, ser traduzida/produzida em imagens. Jorge Furtado, no curso EAD da escola O Barco, diz que: “O roteiro é a tentativa de transformar a linguagem cinematográfica em palavras e é, também, o instrumento de trabalho para a equipe que vai transformar as palavras em linguagem cinematográfica” (FURTADO, 2021).

Então, roteiro não é só uma obra escrita, mas é a ferramenta inicial e fundamental para a produção de um filme, “representa um estágio transitório, uma forma passageira destinada a desaparecer [...] É o princípio de um processo visual, não o fim de um processo literário” (CARRIERE apud COMPARATO, 1995, p.20).

Eu acho que o roteiro é uma obra literária em primeiro lugar. Depois ele deixa de existir, ele some, desaparece e vira outra coisa [...] É óbvio que ele tem uma sintaxe própria, uma maneira de ser escrito em que não se pode escrever o que o personagem está pensando, porque isso não é passível de ser filmado. Já na etapa de filmagem, o roteiro é o mapa. (BOLOGNESI, 2015, p. 291)

Reconhecemos, então, que qualquer produto audiovisual começa na escrita do roteiro, que é feito por alguém que dedica seu tempo a realizar essa parte importante de um trabalho que é, do ponto de vista macro, coletivo.

Uma equipe de cinema não pode simplesmente entrar num estúdio e tentar encaixar

imagens e sons. A equipe precisa ter uma história para contar e estar organizada para que cada um contribua um pouquinho para contar essa história. (GERBASE, 2012, p.43).

Para o público final, o roteiro é invisível e não existe mais, ele foi filmado e editado para virar aquilo que está sendo visto na tela.

A gente (enquanto público) não precisa entender nada de cinema pra entender um filme. Tu senta, pega um filme e entende tudo, sem nunca ter pensado em como ele é feito. Mas é importante entender como que um filme é feito para saber como é que tu vai escrever um roteiro. (FURTADO, 2021).

Mas, antes de falar sobre o que o roteirista sabe ou deve saber para escrever um roteiro, é preciso esclarecer como é um roteiro. Pode-se tomar como consenso que um roteiro nasce a partir de uma ideia. Anna Muylaert, em seu curso *online* na escola Navega, diz: “isso pra mim é o principal, é a semente. Uma vez que eu tenho a semente, aí eu posso arriscar o roteiro” (MUYLAERT, 2019).

O “isso” da Anna Muylaert, a ideia inicial, pode vir de vários lugares, pode ser uma imagem, uma fotografia, um objeto inspirador, uma situação dramática vivida ou presenciada, uma música, um livro que se deseja adaptar, um contexto histórico, uma estrutura imaginada, um devaneio pessoal ou uma encomenda, como no caso – em alguns casos – de produtos para TV, onde muitas vezes é o canal quem diz sobre o que quer que o roteirista escreva e que a produtora produza.

Cada filme é uma doença, é uma tentativa de cura de uma doença minha. Cada tema que eu trabalhei foi algo muito importante pra mim e aquela história foi uma maneira, às vezes desesperada, às vezes prazerosa, de resolver uma questão (MUYLAERT, 2019).

A partir da ideia, da primeira fagulha que acende a chama de querer escrever, vem a técnica, pois, como se diz por aí, “escrever é mais transpiração que inspiração”<sup>1</sup>. Para isso, qualquer pessoa que se proponha a se tornar roteirista profissional, precisa estudar muito, ler muito e, mais do que tudo, escrever. Considerando as devidas variáveis de autor para autor, bem como as complexidades do que será dito a seguir, o processo de escrita de um roteiro audiovisual passa por seis etapas: a ideia, abordada nos parágrafos anteriores; a *logline*, onde toda a história é resumida em duas ou três linhas; a sinopse, que é a *logline* um pouco mais desenvolvida, com indicação da(s) trama(s) e personagens; o argumento, que é a história inteira contada em prosa, com começo, meio e fim, mas ainda sem separação de

<sup>1</sup> Expressão popular sem autoria encontrada, muito utilizada para falar sobre processo criativos como, por exemplo, escrever.

cenas e sem diálogos desenvolvidos; a escaleta, que já pode vir formatada como um roteiro, com separação de cenas, mas ainda sem diálogos desenvolvidos; e, finalmente, o roteiro, que, como dito por Syd Field, é a “história contada em imagens, diálogo e descrição, dentro do contexto de uma estrutura dramática”.

Tecnicamente falando, no que diz respeito à forma, um roteiro de cinema e um de TV são iguais, escritos da mesma maneira, e demandam o mesmo tipo de conhecimento pragmático sobre o “como”. Provavelmente a maior diferença está em o roteirista saber “para que” e “para quem” está escrevendo, o que também influencia no próprio “como”, nas duas vias, já que as formas narrativas cada vez mais sofisticadas para a TV estão tomando elementos do modo cinematográfico de contar histórias, ao mesmo tempo que também o influencia. Assim, chegou a hora de falar sobre o roteirista.

## 1.2 O roteiro é o “quê”. Vamos então ao “quem”.

“Tudo o que conta a história vista na tela, antes foi descrito em um papel por um profissional conhecido como roteirista” (WISKI, 2019).

O roteirista é o profissional que escreve roteiros. É alguém que carrega consigo um talento para contação de histórias, mas também tem uma bagagem de vivência, estudos, muita leitura e alguma experiência. Seu trabalho é desenvolver uma narração audiovisual a partir de uma ideia, mas utilizando técnicas consolidadas e apoiadas em conceitos que vêm desde Aristoteles, com sua *Poética*, passa por Joseph Campbell, em *O Poder do Mito* e *O Herói de Mil Faces*, por Syd Field, com seu famoso *Manual de Roteiro*, e Robert McKee, com seu também famoso *Story – Substância, Estrutura, Estilo e Os Princípios da Escrita de Roteiro*, lê outros inúmeros livros sobre escrita e dramaturgia e tem, também, o hábito de assistir muito conteúdo audiovisual, de clássicos *cult* a comédias besteirol de maior sucesso na TV e, agora, também, internet.

[...] Os roteiristas são, não sei se raros, mas não são muito fáceis de encontrar, porque são sempre seres de dois mundos. O roteirista é alguém que gosta de ler e escrever, porque quem não lê não sabe escrever. E que gosta também de cinema, porque quem não conhece cinema, não gosta de cinema, não sabe escrever para cinema. (FURTADO, 2021).

Existem vários e diferentes caminhos que uma pessoa pode seguir como roteirista, por escolha ou não. Por exemplo, como cineasta – escrevendo e dirigindo seus próprios filmes – a roteirista pode estar num lugar onde o ritmo de trabalho e o envolvimento com cada projeto

são diferentes de uma lógica comercial, mesmo que também – quase sempre – existam demandas e prazos a cumprir.

Eu fico, às vezes, anos pensando antes de escrever a primeira palavra. Esse filme que eu estou escrevendo agora, *O clube das mulheres de negócios*, eu estou há uns três anos sem escrever, só pensando. Existem algumas imagens, sim, mas é mais a estrutura mesmo da história, como que ela vai se desenvolver e a questão do mito. O que vai dizer, qual é a função e como vai dizer. (MUYLAERT, 2019).

Já escrevendo para TV, o ritmo costuma ser mais industrial e a roteirista trabalha em projetos sob demanda, com os quais não tem necessariamente algum envolvimento além do profissional, dentro de uma equipe dedicada apenas<sup>2</sup> a escrever e que é tão contratada do projeto quanto o diretor ou o assistente de qualquer outro departamento da produção. Ao passo que a profissão de roteirista se consolida no Brasil, a cadeia se ramifica e novas figuras vão aparecendo. Profissionais que lá fora, como nos Estados Unidos, já são vistos há décadas como agentes, pesquisadores, colaboradores e assistentes de roteiro, objeto deste trabalho. Para entender melhor, vamos a alguns *flashbacks*<sup>3</sup>.

### 1.2.1 De onde veio e para onde vai. O roteirista, no caso.

A invenção de uma nova forma de escrita dramática, o roteiro de cinema, é consequência da consolidação da atividade cinematográfica como uma atividade industrial, ocorridas nas primeiras décadas do século que passou (Séc. XX). O aumento da metragem dos filmes e o crescente domínio das técnicas narrativas próprias do cinema fazem com que a indústria adote um modelo de escrita especificamente voltado para esse meio. (PUCCINI, 2009, p. 13).

A profissão roteirista, a nível mundial, data de 1897, quando Roy L. McCardell foi contratado pela Mutscope e se tornou o primeiro roteirista da história contratado por uma empresa, isto é, a primeira pessoa ganhando para o único propósito de escrever filmes<sup>3</sup>.

Nos Estados Unidos, o primeiro sindicato da classe foi fundado em 1921, *The Screen Writers Guild* (SWG), as primeiras greves foram nos anos 1930 e a última em 2017, quando o sindicato já se chamava *Writers Guild of America* (WGA). Apenas um resumo histórico, com um grande salto temporal, que mostra como nos EUA a profissão de roteirista já é

<sup>2</sup> “Apenas” depende da posição do roteirista no projeto e de seu contrato, podendo o roteirista se envolver em decisões de produção, como escolha de elenco, por exemplo. Nos EUA, o roteirista creditado como “producer” significa que está alguns níveis acima de outros e, portanto, ganha mais e tem poder de decisão em questões de produção.

<sup>3</sup> “Flashbacks”, expressão em inglês que, em roteiro, é usada para designar cenas, sequências e eventos que aconteceram fora da cronologia principal do filme, no passado.

<sup>3</sup> Cf.: Tertúlia Narrativa. Disponível em: [Tetthttps://www.tertulianarrativa.com/breve-historia-do-roteiro](https://www.tertulianarrativa.com/breve-historia-do-roteiro).

consolidada e representada há mais de um século.

Mesmo em países onde grandes nomes do cinema mundial se consolidaram como cineastas que escreviam seus filmes, a exemplo do estadunidense Billy Wilder e do italiano Federico Fellini, desde os primeiros anos cinematográficos também já existiam profissionais dedicados exclusivamente a escrever filmes (e pagos para tal), como a italiana Suso D'amico e o estadunidense Herman J. Mankiewicz.

No que diz respeito à TV nos EUA, em seu livro *Na sala de roteiristas*, Christina Kallas (2014) propõe uma divisão da história em três atos, fazendo uma analogia com a estrutura clássica de escrita narrativa:

O primeiro (ato) compreenderia a “Idade de Ouro” dos anos 1950, com autores prestigiosos como Paddy Chayefsky e Rod Serling em primeiro plano; o segundo ato teria seu apogeu em seriados como *Hill Street Blues* e *Twin Peaks*, nos anos 1980 e 1990, que lançaram os fundamentos para a complexidade dramática por meio da caracterização profunda e dos múltiplos fios narrativos encontrados nas séries da TV a cabo dos Estados Unidos dos últimos 15 anos; o que nos traz ao nosso terceiro ato – séries como *Oz*, *Família Soprano*, *The Wire*, *Boardwalk Empire* e *Mad Men*, que tem pelo menos dois elementos em comum: são destinadas a públicos-alvo relativamente restritos e desenvolveram uma forma narrativa extremamente sofisticada, que parece estar tomando elementos do modo cinematográfico de contar histórias e ao mesmo tempo o influenciando. (KALLAS, 2014, p. 10).

Kallas está falando no ponto de vista da evolução nas narrativas, que se tornam cada vez mais complexas e influenciam o processo criativo de ficção para TV, que é o objeto de seu livro, uma seleção de conversas com autores de algumas das séries mais conhecidas mundo afora, como *Friends*, *Família Soprano*, *Game of Thrones* e outras.

Mas todo o contexto histórico abordado nos parágrafos anteriores nos leva a observar como a evolução narrativa influencia nos processos de criação e trabalho, que, por sua vez, influenciam no modo de produção e na cadeia profissional ligada a isso tudo, da escrita à exibição. O modelo de produção de séries televisivas estadunidenses se consolidou de tal maneira a influenciar as indústrias em outros países, como no Brasil.

### 1.2.2 No Brasil.

Em uma vasta sala quadrangular, iluminada por lâmpadas elétricas, paredes pintadas de vermelho escuro, estão umas duzentas cadeiras dispostas em fila e voltadas para o fundo da sala onde se encontra a tela refletora, que deve medir dois metros de altura, aproximadamente. O aparelho se acha por detrás dos espectadores, em um pequeno gabinete fechado, colocado entre as duas portas de entrada. Apaga-se a luz elétrica, fica a sala em trevas e na tela ao fundo aparece a

projeção luminosa, a princípio fixa e apenas esboçada, mas vai pouco a pouco se destacando. Entrando em função o aparelho, a cena anima-se e as figuras movem-se [...] dando magnífica impressão de vida real. (JORNAL DO COMÉRCIO, 1896).

O relato acima é um resumo da descrição do Jornal do Comércio sobre a primeira projeção de cinema no Rio de Janeiro, em 1896<sup>4</sup>. Doze anos depois, em 1908, foi feito o primeiro curta-metragem de ficção brasileiro, *Os estranguladores*, de Antonio Leal e Francisco Marzullo. Já o primeiro longa-metragem nacional foi *O crime dos banhados*, dirigido por Francisco Santos<sup>5</sup>. Antes disso, apenas registros documentais de eventos aristocráticos foram captados pelas primeiras câmeras que aportaram no país. Depois, resumindo muito a história, o cinema brasileiro viveu épocas de muita produção nos estúdios Cinédia e Vera Cruz, entre as décadas de 1930 e 1950, com o advento do cinema falado, quando o profissional contratado para escrever filmes começa a ser chamado de “roteirista” por aqui; tivemos a chanchada nos 1940 e a pornochanchada nos 1970; o cinema novo, tendo como principal expoente o baiano Glauber Rocha, que se consolida nos anos 1960 com cunho mais social e político, período de valorização do cinema autoral e conseqüente desvalorização do profissional roteirista; teve a estatal Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), que fomentou a produção brasileira de 1969 até 1990, quando foi extinta pelo governo Collor; viveu uma retomada no início da década de 1990, com grandes filmes como *Terra estrangeira* (1995) e *Central do Brasil* (1998), que contaram com equipes de roteiristas que não eram também diretores(as); se destacou ainda mais internacionalmente nos anos 2000, com *Cidade de Deus* (2002) sendo indicado ao Oscar, escrito por Bráulio Mantovani e dirigido por Fernando Meirelles; e viveu seu período mais fértil e democrático durante os anos 2000 e 2010, a partir da criação da ANCINE (Agência Nacional do Cinema) em 2001, pelo governo de Fernando Henrique Cardoso, agência reguladora que tem como atribuições o fomento, a regulação e a fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil<sup>6</sup>. Vale destacar que em 1950 é inaugurada a primeira emissora de televisão do país, a TV Tupi, para onde muitos artistas do cinema migraram nos anos seguintes. Em 1951 é lançada a primeira telenovela brasileira, *Sua vida me pertence*, inaugurando o gênero de dramaturgia televisiva no país, que veio a se consolidar na década seguinte, com capítulos diários baseados em dramalhões latinos.

O mais próximo que os roteiristas do Brasil têm de um sindicato hoje em dia é a

<sup>4</sup> Cf.: Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=364568\\_08&pagfis=21752](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=364568_08&pagfis=21752)

<sup>5</sup> Cf.: Academia Internacional de cinema. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/a-historia-do-cinema-brasileiro/>.

<sup>6</sup> Cf.: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/aceso-a-informacao/institucional/biografia>.

Associação Brasileira de Roteiristas Autores (ABRA), nascida em agosto de 2016, fruto da união das duas principais associações de escritores do audiovisual.

Tudo começou após um programa humorístico da Rede Globo não dar crédito ao roteirista que o escreveu. O assunto precisava ser debatido de maneira ampla e uma turma grande de roteiristas se organizou, em 2000, para criar a Associação de Roteiristas de TV, a AR-TV. Já do outro lado, em julho de 2006, um pequeno grupo de roteiristas de São Paulo e do Rio, que escrevia exclusivamente para cinema, resolveu se organizar em torno das especificidades desse ofício e lançou a fundação da Autores de Cinema-AC. (ABRA, 2021).

Durante toda a história do audiovisual brasileiro, muito resumida nos parágrafos anteriores, a pessoa do roteirista esteve presente desde o início, teve grande destaque durante a era dos primeiros estúdios, sobreviveu ao advento do “cinema autoral” e voltou, digamos assim, a trabalhar mais no início dos anos 1980, com uma subida ainda maior no período da “retomada”. Mas foi a partir dos anos 2000 que o/a roteirista, enquanto profissional exclusivamente escritor, começa a ser mais valorizado no mercado audiovisual brasileiro, sobretudo com as políticas públicas voltadas para o setor, que impulsionaram não só a produção cinematográfica brasileira mas também, e principalmente, a produção de conteúdo independente para TV. É quando o mercado nacional começa a ouvir falar nas *writer's room*, ou, em bom português tupiniquim, as salas de roteiristas, das quais falaremos em breve.

A produtora Andrea Barata Ribeiro, uma das sócias da O2 Filmes, disse, em entrevista de 2019 ao jornal NEXO, que “dez anos atrás ninguém queria ser roteirista, ou você estava na Globo ou desempregado. Hoje a coisa é bem diferente” (RIBEIRO, 2019). Apesar da crise pela qual o setor audiovisual brasileiro vem passando, sobretudo nos últimos dois anos (2019 – 2020), com o desmonte da cultura iniciado a partir do impeachment de Dilma Roussef, no governo de Michel Temer, e absurdamente agravado após a eleição de Jair Bolsonaro para presidente, a constante, mesmo que atrasada e ainda lenta, consolidação da profissão de roteirista é um reflexo do próprio mercado.

O mercado de trabalho para os roteiristas é muito contraditório; embora esteja crescendo, ainda se pode considerar pequeno. Parte de sua expansão deve-se ao aumento dos meios de comunicação, que amplia a necessidade de roteiros de todo tipo, para filmes institucionais, de publicidade, ficção, etc. (COMPARATO, 1995, p.354)

Como resultado das políticas públicas das duas últimas décadas e, mais recentemente, com a chegada dos serviços de *streaming*, como Netflix e Amazon Prime Video, produzindo

conteúdo original em solo brasileiro, não só o roteirista mas a cadeia produtiva em volta dele começa a ganhar relevância também. Mas, vamos por partes, a partir da criação da ANCINE em 2001. A seguir, uma recapitulação histórica com ênfase em três acontecimentos/períodos cruciais para a profissão roteirista no Brasil.

### 1.3 A que ponto chegamos.

Após a criação da ANCINE, em 2001, o estado brasileiro passa a investir em políticas públicas voltadas ao audiovisual nacional que influenciaram diretamente no desenvolvimento da cadeia profissional e na quantidade de produtos brasileiros sendo vistos nas telas, tanto em cinemas quanto na TV. De carona, e como consequência, a existência e importância de roteiristas nos projetos começam a ser lembradas pelas produtoras, canais e demais agentes de mercado.

#### 1.3.1 FSA – Fundo Setorial do Audiovisual

Em 2006, o governo Lula criou o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), destinado ao desenvolvimento articulado de toda a cadeia produtiva da atividade audiovisual no Brasil. Criado pela Lei Federal nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006, e regulamentado pelo Decreto nº 6.299, de 12 de dezembro de 2007, o FSA é uma categoria de programação específica do Fundo Nacional de Cultura (FNC).

Segundo o site do BRDE (Banco Regional do Desenvolvimento do Extremo Sul), “O FSA contempla atividades associadas aos diversos segmentos da cadeia produtiva do setor (audiovisual) – produção, distribuição/comercialização, exibição, e infraestrutura de serviços – mediante a utilização de diferentes instrumentos financeiros, tais como investimentos, financiamentos, operações de apoio e de equalização de encargos financeiros”. O FSA opera através de recursos oriundos do Orçamento da União, que vêm principalmente da arrecadação da CONDECINE (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional).

A CONDECINE tem como fato gerador a veiculação, produção, licenciamento e distribuição de obras audiovisuais com finalidade comercial e, a partir da Lei 12.485/11, passou a ser devida pelos prestadores de serviços que se utilizem de meios que possam distribuir conteúdos audiovisuais, tais como as empresas de telecomunicações e operadoras de televisão por assinatura (serviço de acesso condicionado). (BRDE, 2021. Página sobre O que é o FSA, c2021. Disponível em

</www.brde.com.br/oque-e-fsa/>).

Por meio de três linhas principais de ação: PRODECINE (Programa de Apoio do Desenvolvimento do Cinema Brasileiro), PRODAV (Programa de Apoio do Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro) e PROINFRA (Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura), o FSA financia e incentiva o audiovisual brasileiro com vários editais e chamadas públicas. As chamadas Linhas de Desenvolvimento impactaram diretamente no mercado de roteiro: PRODAV 03 – Núcleos criativos, PRODAV 04 – Laboratórios de desenvolvimento e PRODAV 05 – Desenvolvimento de projetos.

De trás para frente, o PRODAV 05 é uma linha que investe no “desenvolvimento de projetos de obras audiovisuais seriadas e não seriadas de longa-metragem e de formatos de obra audiovisual seriada brasileiros de produção independente” (BRDE, Página da chamada pública PRODAV 05, c2021. Disponível em: <<https://www.brde.com.br/chamada-publica-brde-fsa-prodav-05-2016/>>). Foi o primeiro edital público da Ancine com o FSA onde o produto final entregue pelos contemplados deveria ser um material escrito, não um filme ou episódios de uma série prontos. Um investimento alto e importante na fase inicial de qualquer produto audiovisual: o projeto. O PRODAV 05 teve sua primeira chamada pública aberta em 2013, quando aprovou um total de 86 projetos de todas as regiões brasileiras, com um montante de 10 milhões de reais previstos no edital. A última chamada pública do PRODAV 05, até o momento, foi em 2016, com 81 projetos contemplados para o apoio financeiro total também de 10 milhões de reais, previstos no edital<sup>7</sup>. O PRODAV 04 é uma linha destinada ao “Desenvolvimento de projetos de obras audiovisuais seriadas e não seriadas de longa-metragem e de formatos de obra audiovisual, brasileiros de produção independente, por meio de laboratórios de desenvolvimento”<sup>8</sup> (BRDE, Página da chamada pública PRODAV 04, c2021. Disponível em: <<https://www.brde.com.br/chamada-publica-brde-fsa-prodav-04-2014/>>). A chamada pública foi aberta duas vezes até o momento, em 2013 e 2014, investindo um total de 20 milhões de reais em 127 projetos contemplados, juntando os dois anos. Por fim, a linha de incentivo do BRDE/FSA que, ao ser criada, mais influenciou no desenvolvimento de projetos, portanto na profissão de roteiristas no Brasil, foi o PRODAV 03. Segundo a página da Chamada Pública BRDE/FSA PRODAV 03:

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.brde.com.br/chamada-publica-brde-fsa-prodav-05-2016/>.

<sup>8</sup> Segundo o edital da chamada pública BRDE/FSA PRODAV 04/2013: “Laboratório de Desenvolvimento: Suporte ao Desenvolvimento de projeto de empresa produtora brasileira independente por meio de dinâmica composta por 3 (três) semanas de encontros presenciais e supervisão à distância coordenada por empresa credenciada pela ANCINE”. Disponível em: <http://https://www.brde.com.br/chamada-publica-brde-fsa-prodav-04-2013/>. Acesso em 11 de junho de 2021.

Esta Chamada Pública destina-se à seleção de propostas, por intermédio de concurso público, de Núcleos Criativos para o desenvolvimento de carteira de projetos de obras audiovisuais seriadas, de obras audiovisuais não seriadas de longa-metragem e de formatos de obra audiovisual brasileiros de produção independente. Designa-se Núcleo Criativo a reunião de profissionais criadores, organizados por empresa brasileira independente e sob a direção de um líder indicado por esta, com a finalidade de desenvolver de forma colaborativa uma carteira de projetos de obras audiovisuais. (BRDE, Página da chamada pública PRODAV 04, c2021. Disponível em: <<https://www.brde.com.br/chamada-publica-brde-fsa-prodav-03-2017/>>)

A primeira chamada PRODAV 03/2013 para Núcleos Criativos, lançada em 2013, resultou no desenvolvimento de 165 projetos, sendo 69 séries de ficção; 24 séries de animação; 19 séries documentais; 46 longas-metragens de ficção; seis longas de animação e três formados de obra audiovisual (ANCINE, 2015). A última edição do PRODAV 03, em 2016, contemplou as propostas para criação de 20 núcleos criativos em produtoras independentes, com um investimento total de 15 milhões de reais, previstos no edital consolidado. Durante os cinco anos de operação do PRODAV 03 – Núcleos Criativos até o momento, de 2013 à 2017, foram investidos um valor aproximado de 111 milhões de reais, empregando um incontável número de profissionais em desenvolvimento de projetos, sobretudo roteiristas, e possibilitando às produtoras independentes experimentarem trabalhar em formatos como as salas de roteiristas, das quais falaremos em breve.

As três chamadas públicas do BRDE/FSA citadas acima, com foco no trabalho de escrita de projetos e, assim, com impacto direto no trabalho de roteiristas, nasceram já após a entrada em vigor da Lei 12.485 de 2011, também conhecida como “Lei da TV Paga”, considerada por muitos profissionais do mercado como o marco mais importante na história recente do desenvolvimento da profissão roteirista no Brasil na última década.

### 1.3.2 A “Lei da TV Paga”

Em 2011 é assinada a Lei 12.485/11, conhecida como “Lei da TV Paga”, que estabelece critérios que favoreçam a implementação dos investimentos previstos pelo FSA em parceria com o Programa Brasil de Todas as Telas. A lei institui quatro categorias de agentes no mercado de TV paga no Brasil: produtora (desenvolve conteúdos), programadora (arranjo dos conteúdos em grades de programação dos canais), empacotadora (organizadora dos canais e programadoras a serem distribuídos) e distribuidora (entrega, transmissão, veiculação de pacotes a assinantes por meio eletrônicos). A separação dos agentes de mercado fortaleceu o trabalho das produtoras independentes (não ligadas a nenhum canal) e

tirou a concentração do processo completo das mãos de uma única empresa. A medida diversificou o mercado e abriu muitas portas.

Outro aspecto importante da lei é a obrigatoriedade dos canais de espaço qualificado<sup>9</sup> em dedicar 3h30 semanais de seu horário nobre à veiculação de conteúdos brasileiros, sendo pelo menos metade desse número com produções de produtoras brasileiras independentes.

Esta lei visou gerar demanda por 1.070 horas anuais de conteúdos nacionais e independentes inéditos para exibição em horário nobre (ANCINE, 2013), incluem ‘obras audiovisuais seriadas ou não, dos tipos ficção, documentário, animação, reality show, videomusical e de variedade’ (IDEM, 2012), incentivando uma nova dinâmica para produção e circulação de conteúdos audiovisuais produzidos no país, afim de criar condições para que o Brasil se torne um grande polo produtor de audiovisual, a exemplo de outros países – como os Estados Unidos – que se consolidaram como produtores de conteúdo e exportadores de formatos audiovisuais. (CAMPOS, 2019, p.83).

Na prática, a Lei da TV Paga criou nos canais uma demanda maior e obrigatória por conteúdo original e que não poderiam ser produzidos pelos próprios canais, “na casa”, mas deveriam ser comprados, digamos assim, de produtoras independentes. Por sua vez, as produtoras aumentaram suas demandas por profissionais qualificados na fase de desenvolvimento e escrita de projetos: roteiristas. O FSA, na via paralela, deu boa parte do suporte financeiro necessário para a viabilização, através de suas chamadas públicas.

Com a Lei da TV Paga sendo assimilada pelo mercado, o trabalho em Sala de Roteiristas consolida-se ainda mais nas produtoras independentes brasileiras. Se antes de 2011 o percentual de obras seriadas brasileiras na TV paga era de 13,1%, com a entrada da Lei este percentual praticamente dobrou, e a partir de 2015 o percentual quintuplicou. (CAMPOS, 2019, p. 90).

Antes disso, se alguém quisesse ser roteirista, o caminho seria bem mais difícil e, provavelmente, apontaria para a TV Globo. Quinze anos depois da criação do FSA, dez anos depois da implementação da Lei da TV Paga e oito anos depois das primeiras chamadas públicas focadas em criação e desenvolvimento de projetos, as (os) roteiristas brasileiras (os) vivem agora na era do *streaming* e canais privados produzindo de maneira independente dos mecanismos públicos de incentivo.

<sup>9</sup> “Espaço qualificado refere-se ao espaço total do canal de programação, excluindo-se conteúdos religiosos ou políticos, manifestações e eventos esportivos, concursos, publicidade, tele vendas, infomerciais, jogos eletrônicos, propagando política obrigatória, conteúdo audiovisual veiculado em horário eleitoral gratuito, conteúdos jornalísticos e programas de audiotório ancorados por atresentador”. Disponível em <http://oca.ancine.gov.br/>. Acesso em 10 de junho de 2021.

### 1.3.3 A chegada do *streaming*

Como evolução natural da tecnologia, a internet levou a TV para os dispositivos móveis, criando também uma dinâmica diferente de consumir produtos audiovisuais: onde e na hora que o consumidor quiser. As plataformas de *streaming* baseadas em VoD<sup>10</sup> são produtos dessa nova era da comunicação digital.

A Netflix é a primeira e, até agora, maior plataforma de *streaming* por assinatura do mundo. Foi inaugurada em 1997 nos Estados Unidos, como uma locadora de vídeo que um ano depois passou a fazer entrega de DVDs pelos correios em pedidos feitos através do site da companhia, e em 2007 a empresa começa a transmitir via *streaming* através de assinatura. Em 2010 expande seu serviço internacionalmente pela primeira vez, para o Canadá, e em 2011 chega ao Brasil. Em 2021 a Netflix conta com mais de 200 (duzentos) milhões de assinantes em todo o mundo, estando o Brasil em segundo lugar em números de assinaturas.

Após a produção da primeira série original Netflix global, *House of Cards* (2013), a empresa começa a investir em produções originais mundo afora. No Brasil, a primeira série original do serviço de *streaming* foi *3%*, série criada por Pedro Aguilera em 2009 e que teve sua primeira temporada lançada em 2016.

Ele (Pedro Aguilera) teve essa ideia incrível e particularmente brasileira para uma série distópica de ficção científica, que lidava com tantos problemas e tensões sociais (...) Em 2015, ele apresentou a ideia à Netflix e nós acreditamos nessa história e sentimos que precisava ser contada. (PETERS, 2019. *Época Negócios*, c2015. Página inicial. Disponível em: <<https://epocanegocios.globo.com/Empresa/noticia/2019/10/netflix-quer-produzir-30-programas-originais-brasileiros-ate-2021.html>>).

Em *3%*, além de Pedro Aguilera como criador e roteirista-chefe, a primeira temporada contou com cinco roteiristas na equipe, ao todo. Na segunda temporada, a sala da série passa por uma mudança e trabalha com sete roteiristas, incluindo Aguilera. Já na terceira temporada, estreada em 2019, foram seis roteiristas na equipe. A quarta e última temporada da série teve sua estreia em 2020 e foi escrita por seis roteiristas, entre eles o criador Pedro Aguilera.

O segundo *streaming* mais popular no Brasil é o Prime Video, serviço da Amazon que foi lançado nos EUA em 2006, como Amazon Unbox. Em 2016 o serviço chega ao Brasil, assim como em outros 200 países, trazendo um preço mais baixo que a Netflix ao consumidor e um sucesso mundial como carro chefe, a série original *The Gand Tour* (2016).

<sup>10</sup> Do inglês: Vídeo sob demanda.

Apenas em 2021 é lançada a primeira série de ficção original brasileira da Amazon Prime Video, *DOM*, no dia 4 de junho, em mais de 240 países e territórios, escrita por uma equipe de um *showrunner* mais quatro roteiristas. A série faz parte de um pacote de investimento milionário em seis produções originais brasileiras por parte da Amazon, com estreias a partir de 2020. Além de *DOM*, o segundo lançamento de ficção da plataforma é a série *Manhãs de Setembro*, em 25 de junho, que contou com o trabalho de quatro roteiristas em sala.

Outra grande dos *streaming* que vem ganhando mercado é o GloboPlay, plataforma lançada em outubro de 2015 pela Globo. Em evento realizado no dia 26 de outubro, o diretor de Mídias Digitais na época, Erick Brêtas (2015), anunciou que “tudo que é produzido pela TV Globo está no GloboPlay [...] Obviamente, os filmes que não são da TV Globo não estão. Posso dizer que não teremos filmes e séries estrangeiras. Mas todo o resto, sim” (BRETAS. Tecnologia e Games, c2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2015/10/globoplay-nova-plataforma-digital-de-videos-da-globo-e-lancado.html>>). No fim de 2018, o serviço foi reformulado e ganhou escopo maior, com a produção de séries próprias e a exibição exclusiva de conteúdo internacional, se posicionando como uma espécie de “Netflix nacional”. *Ilha de Ferro* (2018) foi a primeira série original encomendada pela GloboPlay, o que significa que foi produzida pela Globo e destinada diretamente e exclusivamente ao serviço de *streaming*, criada por uma dupla de roteiristas.

Em novembro de 2020 chega ao Brasil a Disney+, um ano depois de seu lançamento nos Estados Unidos. O serviço chama a atenção pelo catálogo parrudo, oriundo da aquisição bilionária da Marvel, Star Wars, Pixar e National Geographic. Já na chegada, o serviço fez parceria com a GloboPlay para oferecimento de assinatura em formato de combo, ampliando a oferta de catálogo e com um bom desconto aos consumidores. Apenas seis meses após sua estreia no Brasil, a Disney+ anunciou a produção de sua primeira série original brasileira, *Disney Tudo Igual... SQN* (2021), escrita por uma dupla de roteiristas, produzida pela produtora independente Cinefilm e com previsão de estreia para 2022.

A mais recente grande plataforma de streaming a chegar no Brasil foi a HBO Max, da gigante Warner Media, em junho de 2021. Além de todo o conteúdo original conhecido mundialmente, o serviço chega também com a promessa de investimento grande em produções próprias, inclusive no Brasil, anunciando que já estavam sendo produzidos 100 novos trabalhos na América Latina para lançamento em 2022. Tomás Yankelevich (2021), chefe geral de conteúdo da Warner Media na região, disse que “esses conteúdos são uma mostra de nosso forte compromisso com o desenvolvimento de nossos talentos e de contar

histórias locais e levá-las para além de nossas fronteiras” (YANKELEVICH. Tilt UOL, c2021. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/tilt/noticias/redacao/2021/05/26/hbo-max-chega-ao-brasil-no-dia-29-de-junho.htm>>), ao anunciar o lançamento do serviço em 26 de maio de 2021.

Desde a criação da Ancine, em 2001, até a chegada dos *streaming*, a partir de 2011, com suas produções originais no Brasil, as duas últimas décadas foram de crescimento no mercado audiovisual para roteiristas brasileiros, com a visível implementação de um modelo de criação colaborativa em salas de roteiristas, baseado no que é feito nos Estados Unidos desde a década de 1950 (KALLAS, 2016).

É nas salas de roteiristas que o assistente de roteiro se encontra, como peça fundamental para o trabalho de criação colaborativa, mais ainda sem uma definição concreta da sua função e suas atribuições, bem como ainda sem o devido reconhecimento à sua importância para as salas e para o mercado em geral, como o melhor caminho para formação de novos e capacitados roteiristas.

#### 1.4 Enfim, assistência do roteiro

Enfim, vamos falar sobre assistência de roteiro. Mas antes, é preciso entender o *habitat* de um assistente e suas relações de trabalho. Como dito no final do capítulo anterior, é na sala de roteiristas onde encontramos o assistente de roteiro. Portanto, primeiro vamos ao que é uma sala de roteiristas, para além de seu caráter autoexplicativo.

##### 1.4.1: Sala + Roteiristas = Sala de Roteiristas

A roteirista e pesquisadora Bartira Bejarano Campos realizou um trabalho de pesquisa como dissertação de mestrado em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com o título *Sala de Roteiristas: a Writer's Room brasileira e seu processo de escrita colaborativa de séries televisivas*. No trabalho, Bartira explora elementos e realiza entrevistas que resultam num panorama geral sobre a produção televisiva brasileira baseada no modelo estadunidense, a partir do início dos anos 2000, onde a figura do roteirista, com sua equipe, é o centro da criação e produção.

Recomendo a leitura deste que é a maior referência, fonte de informações e inspiração para a minha própria pesquisa, como maneira de entender melhor o funcionamento em detalhes de uma Sala de Roteiristas, com contextualização histórica e dissecação das estruturas de salas de algumas das séries brasileiras mais importantes que marcaram a evolução desta maneira de criar e produzir, desde a primeira experiência na série *Mano-a-Mano* (2005), produzida e exibida pela RedeTV, até 3% (2016) da Netflix.

A pesquisa de Bartira mostra os processos de criação colaborativa nos Estados Unidos, percebidos como vantagem há tempos, que concentram sua criação em salas de roteiristas, esses espaços onde equipes criam e desenvolvem de maneira conjunta, mas com hierarquia e processos a serem respeitados. O trabalho ganhou grande notoriedade e extrapolou os limites acadêmicos, sendo citado por importantes nomes do mercado de roteiro e, em 2021, está sendo lançado como livro. Pesquisa fundamental para entender o cenário atual do mercado brasileiro, não só para roteiristas e aspirantes.

Um dos pontos de atenção do trabalho de Bartira é a participação da Rede Globo nessa história. Ela aponta como, durante sua pesquisa, ouviu muito a frase “Na Globo já tem”, quando entrava no assunto sobre criação de séries e salas de roteiristas, como se nada do que estivesse sendo feito no Brasil a partir dos anos 2000 já não tivesse sido feito pela Globo.

Inicialmente pensamos na TV Globo como principal produtora de conteúdo original audiovisual no Brasil. “Séries de TV? A Globo já faz há anos. Novela? Já é um patrimônio cultural brasileiro. Escrita colaborativa para TV? Não é nenhuma novidade”. O ar de pioneirismo reside nesta maior emissora de televisão brasileira, que além de difusora, também é produtora e criadora, aglutinando em um único lugar todas as etapas de criação de uma obra. Muitas vezes os processos de criação de telenovelas, de minisséries e seriados produzidos pela TV Globo são comparados aos processos de criação das séries no formato norte-americano (EUA), já que ambos estão na televisão, são produtos ficcionais e seriados. No entanto, o formato é distinto, e tal diferença reflete diretamente em seu processo criativo e de difusão. (CAMPOS, 2019, p. 57).

Ao juntar dados e relatos, ela chega à conclusão de que, mesmo tendo mais de meio século de história na produção de telenovelas e seriados, a TV Globo só começa a se adaptar aos moldes estadunidenses de sala de roteiristas a partir de 2018, logo após a criação da Casa dos Roteiristas em 2017<sup>11</sup>, que tem a proposta de gerar um grande número de projetos no formato de séries e faz a TV Globo ampliar suas coproduções com produtoras independentes. Até então, tanto em telenovelas quanto em seus seriados, a TV Globo sempre teve um trabalho de criação mais voltado ao autor individual, que poderia ou não ter uma

<sup>11</sup> Cf.: GShow. Disponível em: <https://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/globo-abre-casa-dos-roteiristas-e-investe-na-producao-de-novos-conteudos.ghtml>.

equipe. Resumidamente, um(a) autor(a) cria toda a novela sozinho, faz as escaletas e passa para roteiristas abrirem<sup>12</sup> as cenas, muitas vezes sem nenhum encontro prévio ou qualquer espaço para colaboração criativa, diferente de uma sala de roteiristas. A autora Gloria Perez, por exemplo, escreve todas as suas novelas sozinha, do início ao fim, contando apenas com duas ou três pesquisadores em sua equipe.

É impossível dividir fantasia. Meus colaboradores são as minhas pesquisadoras e os profissionais envolvidos na realização da história, como os figurinistas, os cenógrafos e os produtores de arte. Procuo me alimentar de tudo o que eles me trazem. Mas acho mais rápido escrever sozinha. E há uma vantagem nisso: o trabalho ganha uma unidade maior, fica com a cara do autor, com todos os seus defeitos e qualidade. (PEREZ, in CAMPOS, 2019, pg. 61).

Portanto, a conclusão de que “na Globo sempre teve”, quando se fala de salas de roteiristas e criação colaborativa, é questionável. Mesmo com a certeza de que a TV Globo já trabalha com formatos seriados desde os anos 1960, existe uma diferença das séries estadunidenses e do que vem sendo feito no Brasil fora da Globo, em termos de métodos de escrita.

Quando decidi que as Salas de Roteiristas no Brasil seriam o meu objeto de pesquisa, me dei conta de que, com isso, estaria adentrando os terrenos da televisão em um momento em que a televisão também anda por aí nos bolsos das pessoas, em *streaming* nas telas dos celulares, *tablets*, *notebooks* e conectada às *smart TVs*. (CAMPOS, 2019, p. 12),

Me deparo com a mesma questão de Bartira e vou, a partir daqui, me concentrar em projetos criados e desenvolvidos para televisão, para poder falar sobre salas de roteiristas. Não só pelo alinhamento temático e empírico com a pesquisa dela, mas também pelos caminhos que minha própria pesquisa me levou, nas leituras, revisões bibliográficas e entrevistas.

Em resumo, uma sala de roteiristas é um espaço físico<sup>13</sup>, uma sala mesmo, onde uma equipe de roteiristas se junta diariamente para criar e desenvolver um produto audiovisual, como uma série de ficção para TV, a partir de uma ideia original ou adaptada, que pode ter partido do roteirista criador ou de uma encomenda do canal, num determinado período de

<sup>12</sup> O termo “abrir cena” ou “abrir roteiro” é usado para designar a fase em que a escaleta é desenvolvida em roteiro. Ou seja, uma descrição resumida e sintética de uma cena – a escaleta – é “aberta” em uma cena, com descrição de ações e desenvolvimento de diálogos – o roteiro.

<sup>13</sup> Levando em consideração o mundo pré-pandemia da Covid-19, quando o trabalho em sala de roteiristas ainda não havia se adaptado à realidade das salas remotas e encontros online. Realidade esta que, apesar de proporcionada por a inegavelmente triste situação pandêmica, possibilitou também algumas facilidades, no ponto de vista de alguns profissionais, como trabalhar de qualquer lugar do planeta, desde que tenha acesso à internet.

tempo e com um certo orçamento. Nesta sala, variando de acordo com o perfil do projeto e da equipe, o fundamental é ter um quadro branco grande na parede, iluminação adequada e uma mesa redonda ou oval onde a equipe senta-se para discutir. Também é um quase-consenso que ninguém deve estar com o computador na sala, além da/do assistente com a tela aberta para fazer todas as anotações e demais funções de seu trabalho, das quais falaremos daqui há pouco.

A crença de que o roteirista escreve de maneira solitária se esvai ao seguir o fluxo da indústria televisiva, dando espaço à fluidez das ideias quando roteiristas juntam-se visando um único propósito: uma obra seriada com grande número de páginas em um curto prazo de desenvolvimento. A escrita colaborativa de roteiros é uma maneira de acompanhar a contínua demanda por conteúdo original, em uma vasta procura de canais e telas. (CAMPOS, 2019, p. 12).

Roteiristas na indústria televisiva dos Estados Unidos têm suas funções para além de simplesmente escrever. Dependendo de seu título hierárquico na sala de roteiristas, o profissional também participa de reuniões e decisões referentes à produção do programa. A partir do momento que uma roteirista ganha o título de “produtor”, isso significa uma subida na hierarquia dentro da equipe, com um conseqüente aumento de salário e de responsabilidades. Essa pessoa pode também estar no set de filmagem e na ilha de edição, o que significa que o trabalho de roteirista não acaba quando o roteiro é entregue. Então, nos Estados Unidos, uma equipe de roteiro em sala de criação é estruturada da seguinte maneira:

- *Staff Writer* (Roteirista de equipe; Roteirista Junior)
- *Story Editor* (Editor de História)
- *Executive Story Editor* (Editor Executivo de História)
- *Co-producer* (Coprodutor)
- *Producer* (Produtor)
- *Supervising Producer* (Produtor Supervisor)
- *Co-executive Producer* (Coprodutor Executivo)
- *Executive Producer* (Produtor Executivo)

Salas de roteiristas já existiam (nos EUA) nos anos 1950, quando três ou quatro das velhas lendas do humor se reuniam e punham à prova suas piadas e seu material. O conceito de sala de roteiristas evoluiu com o tempo (...). Quer seja um grande grupo de comediantes tentando levar a melhor uns sobre os outros com piadas numa *sitcom* ou roteiristas sendo encarregados de episódios específicos

depois que um pequeno grupo de escritores planeja ou cria os *beats* do enredo juntos, o importante é a presença física dos roteiristas num único espaço – daí a “sala”. (KALLAS, 2016, p. 219)

O roteirista creditado como Produtor Executivo (*Executive Producer*) está no topo da hierarquia de uma equipe de escritores em sala de roteiristas. A função também é chamada de *showrunner*, que, em muitos casos, também é o responsável pela ideia inicial da série, o criador.

O *showrunner*, por estar no topo hierárquico do processo criativo de uma série de TV, possui grande responsabilidade diante da sua produção de forma global. Ele, ou ela, é quem escolhe e monta a equipe de roteiristas que irá compor a Sala, é quem chefia esta Sala de Roteiristas e – mais uma vez – eventualmente escreve episódios, revisa todos os roteiros escritos pelos outros membros da equipe, reescreve roteiros quando se faz necessário, conduz os aspectos criativos que vão da criação dos personagens e tramas ao roteiro às filmagens, e, posteriormente à edição e finalização. (CAMPOS, 2019, p. 37)

No Brasil, a organização das salas de roteiristas é mais simples, ao mesmo tempo que ainda não existe um entendimento geral sobre sua dinâmica. Claro que em todo o mundo, inclusive nos Estados Unidos, uma sala é estruturada e funciona adaptada às demandas de cada projeto. Mas, pela própria recapitulação histórica da chegada das salas de roteiristas no Brasil, muito ainda está sendo entendido, a começar pela figura do *showrunner*, este roteirista chefe que carrega também a responsabilidade geral da produção de uma série, ou, um produtor roteirista que sempre deve ter “a questão dramática e narrativa da obra como objeto de preocupação ao pensar aspectos de produção” (CAMPOS, 2019, p. 205). “É para onde o telefone toca quando o canal está ligando feliz ou infeliz” (BECHAR, 2019, p. 206).

Da mesma forma com a qual a indústria brasileira de séries vem se adaptando, à sua maneira, ao modelo de Sala de Roteiristas dentro de seus limites financeiros e estruturais, ela também busca integrar a figura do *showrunner* neste processo (...). Esta “expansão do campo de atuação do roteirista” passa a conferir ao profissional características de produtor, ao lidar com o roteiro em todas as suas instâncias, supervisionando a sua realização e responsabilizando-se por sua unidade narrativa. (CAMPOS, 2019, p. 205)

Quando a série não tem a figura do *showrunner*, ou ao menos não tem alguém se assumindo como tal, tem a produção executiva separada da sala. Mas, tendo ou não o *showrunner*, uma equipe de roteiro em salas tupiniquins é formada basicamente da seguinte maneira:

- Roteirista-chefe: Também chamado de *Head-writer*<sup>14</sup>. Algumas vezes é o criador da série. Mas também pode ser uma roteirista mais experiente contratada pela produtora para chefiar uma sala cuja criação original não é dele ou dela. Como quando, por exemplo, a produtora compra os direitos de uma série de algum roteirista iniciante que ainda não tem condições de fazer este trabalho. Coordena a criação na sala de roteiristas e tem a palavra final ali dentro, bem como é a pessoa que será cobrada pela produção e pelo canal, em relação aos roteiros.

- Roteirista: É, ou são, o roteirista contratado para escrever a série na sala, simples assim. Mas sem a responsabilidade do chefe em lidar com canal, produtora ou outros agentes envolvidos na série. Seu trabalho é criar e escrever de acordo com o solicitado, sob a coordenação do chefe e dentro do cronograma.

- Assistente de roteiro: Também chamado de Roteirista Assistente. É geralmente um profissional iniciante, com menos experiência e menos – ou nenhum – roteiros escritos e filmados. É uma posição que, hoje em dia, a maioria das salas brasileiras possui. Não tem como premissa em seu trabalho escrever episódios.

Além das posições listadas acima, uma sala de roteiristas brasileira pode ter outros profissionais envolvidos, como pesquisadores e roteiristas colaboradores – contratados às vezes para escrever um episódio sem ter participado da criação em sala, por exemplo. Mas é a figura da assistente de roteiro o objeto deste trabalho, e é sobre ela que vamos nos debruçar a partir de agora, na busca por entender a complexidade de uma função não tão simples como parece à primeira vista e por tentar encontrar uma definição para esta profissão, melhor e mais detalhada que a descrita no parágrafo anterior.

<sup>14</sup> O termo, mesmo sendo em inglês, e abreviado por alguns como apenas “head”, não aparece na descrição das funções dentro de uma sala estadunidense. Porém, a presente pesquisa não pode afirmar que se trata de um termo usado apenas no Brasil e nem dar certeza de sua origem.

## 2 METODOLOGIA

Esta é uma pesquisa exploratória de natureza qualitativa, feita através de um formulário de entrevista semiestruturada, segundo Apêndice A em anexo, realizada com dez roteiristas em diferentes níveis de experiência e posições hierárquicas dentro de projetos audiovisuais, desde assistentes em início de carreira até roteiristas com mais de trinta anos de experiência.

As entrevistas foram realizadas de maneira remota, por videoconferência na plataforma Zoom<sup>15</sup>, durante o período de 16 de abril a 10 de junho de 2021, com Andrea Midori Simão, Andrea Yagui, Alex Lee, Gabriel Jubé, Ana Saki, Jorge Furtado, Tomás Fleck, Alice Hirata, Leo Garcia e Leticia Kamiguchi. Mais informações e a mini-biografia de cada entrevistado, em anexo no Apêndice B.

Além da experiência dos profissionais entrevistados, irei recuperar a memória do meu próprio processo em minha experiência como assistente de roteiro na sala de roteiristas da série ficcional *A benção* (2019), criação de Leo Garcia e Fred Ruas, produzida pela Coelho Voador, Ausgang Filmes e Anti-Filmes para o Canal Brasil. O estudo de caso pessoal servirá como ponto inicial de comparação para a análise dos dados coletados e para o desenvolvimento da parte empírica desta pesquisa, que pretende sistematizar as etapas do processo criativo em sala e as funções que parecem comuns aos assistentes de roteiro.

Um bom assistente de Sala de Roteiristas não deveria chamar “assistente”, deveria chamar “coordenador”, porque coordena de fato. Ele está ali com ele todas as informações que a gente precisa, ele sabe qual é a próxima coisa que a gente tem que fazer, sabe o que a gente já fez, sabe onde estão os arquivos, é uma pessoa fundamental. (MENDES, 2019, p. 136)

<sup>15</sup> <<https://zoom.us/>>

### 3 O ASSISTENTE DE ROTEIRO EM SALAS DE ROTEIRISTAS NO BRASIL

#### 3.1 A benção

Parte deste trabalho de pesquisa está apoiado na minha primeira experiência como assistente em uma sala de roteiristas. *A benção* (2019) é uma série de ficção, drama, em oito episódios, sobre a criação de uma droga que tira o medo da morte em seus usuários, por dois cientistas que desenvolvem um antagonismo entre si, ao passo que as consequências da disseminação do novo medicamento vão tomando dimensões fora de seus controles.

A concepção original da série é de 2012 e em 2013 foi uma das 15 séries finalistas do concurso NETLAB. Eu havia conhecido Leo Garcia em 2016, pouco depois de chegar para morar em Porto Alegre, e, já na intenção de me tornar roteirista, vinha me oferecendo para fazer qualquer coisa que me aproximasse mais do universo do roteiro. Então, naquele ano o Canal Brasil abriu chamada pública para seleção de projetos de série via PRODAV02<sup>16</sup>. Foi quando Leo me convidou para editar os textos de *A benção* para o edital e fazer uma nova versão do roteiro do episódio piloto, que na época tinha aproximadamente quarenta páginas e precisava ter cinquenta para inscrição na chamada. Eu aceitei com muita empolgação e sob a promessa de, se o projeto fosse contemplado na chamada, estar na sala de roteiristas da série.

Resumindo muito a história, o projeto foi um dos dois contemplados pelo Canal Brasil na chamada daquele ano e recebeu o aporte financeiro para produzir a série. Em maio de 2018 começaram os trabalhos da sala de roteiristas de *A benção*, contando com uma equipe formada por Leo Garcia como roteirista-chefe, Fred Ruas, Iuli Gerbase, Denise Marchi e Thiago Wodarski como roteiristas de equipe e eu, Pedro Galiza, como assistente de roteiro. A sala durou até novembro daquele ano e no último mês funcionou em paralelo ao início dos trabalhos da produção, quando eu já estava me dividindo entre o trabalho como assistente de roteiro e como primeiro assistente de direção.

Trago esta recapitulação sobre *A benção* pois, como dito na introdução e no subcapítulo 3.2 sobre a metodologia, o processo da sala de roteiristas da série e a minha experiência como assistente de roteiro serão os fios condutores da análise empírica da presente pesquisa, em comparação com as experiências relatadas pelos entrevistados.

<sup>16</sup> Disponível em: <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/programa-brasil-de-todas-telas-tem-novos-projetos-contemplados-nas-linhas-0>.

### 3.2 Como um assistente de roteiro chega numa sala de roteiristas

As formas que um assistente de roteiro chega numa sala, ou como uma pessoa é convidada para realizar esta função, são variadas. Para entrar na sala de roteiristas da série *A benção*, como dito antes, me ofereci para ter qualquer experiência na área de roteiro e acabei sendo chamado para apostar na inscrição em um edital, sem nenhuma garantia, mas com uma promessa de estar na sala da série, caso fosse aprovada no edital, o que no fim se concretizou.

Antes disso, sou assistente de direção desde 2009. Mas, desde que tive meu primeiro contato com uma disciplina de roteiro na graduação em Comunicação Social / Radialismo pela UFPB, em idos de 2004, já me interessei pelo assunto. Em 2011 mudei para São Paulo, seguindo como assistente de direção, mas com o objetivo de estudar roteiro e tentar entrar nesse mercado, mas não consegui manter esse foco. Quando mudei de São Paulo para Porto Alegre, em 2016, passei a dizer mais para as pessoas sobre minha intenção em ser roteirista, foi quando conheci Leo Garcia, o que me levou até *A benção*.

Para Alex Lee (2021), o trabalho com roteiro começou ainda na faculdade Casper Líbero, onde Alex estudou Rádio e Tv. Alex conta que entrou num estágio na TV Gazeta, que funciona no mesmo prédio da faculdade, em São Paulo, fazendo a redação de chamadas e programas do canal, entre 2013 e 2015, quando acabou a sua graduação. De lá, ele foi trabalhar na produtora Blues como editor, levado por outro editor que havia conhecido na Gazeta. “Internamente eu comecei a verbalizar para o pessoal da área de roteiro e para os diretores (da produtora Blues) que eu tinha interesse em escrever”, conta Alex (2021). Então, uma oportunidade apareceu e ele começou a escrever, primeiro para o *Canal do Assinante* da SKY e depois para o canal de Youtube *Pipocando Música*, produzido também pela Blues, que, segundo Alex, tem um núcleo de Youtube muito forte. Em 2018 Alex decidiu sair da Blues e buscar novas oportunidades para escrever ficção. Então participou de um processo seletivo na Boutique Filmes para trabalhar na sala da série animada *Papaya Bull*, chefiada pela roteirista Andrea Midori Simão, e fez seu primeiro trabalho como assistente de roteiro.

A sala já estava no final, mas ela (Andrea) precisaria de alguém e aí eu concorri a vaga. No início ela não me chamou, porque achou que eu tinha muito experiência pra ser assistente. Ela ficou com medo que isso fosse um problema e acabou preferindo chamar outra pessoa com menos experiência. Mas aí a pessoa com menos experiência acabou não se adaptando nessa sala, e aí ela me chamou para ser assistente. E aí foi o início dessa nossa relação, né (com Andrea). Como rolou uma boa química, ela acabou me chamando pra outros projetos e aí eu acabei inserido nessa função de assistente. (LEE, 2021).

Alice Hirata (2021) hoje é assistente de desenvolvimento trabalhando fixa na produtora Coração da Selva. Mas ela conta que durante a sua graduação em Audiovisual na USP (Universidade de São Paulo), fez toda a sua carreira acadêmica voltada para a produção em animação.

Meus trabalhos (na faculdade) foram todos com animação, meu TCC foi animação. Durante o curso eu tentei fazer todas as funções possíveis, na verdade, que geralmente você tem que se especializar em alguma área, em algum ponto, e eu segui fazendo matéria de todas as especializações [...] menos roteiro, na verdade. Eu fiz matéria de roteiro, mas eu sempre achei um meio muito intimidador, porque as pessoas que queriam roteiro na faculdade eram muito certas disso, desde o primeiro semestre elas falavam que queriam roteiro e focavam nisso, estudavam isso, então eu me sentia um pouco despreparada. (HIRATA, 2021).

Depois de ter um projeto de *game* aprovado num edital da SPCine<sup>17</sup>, em 2018 um professor de Alice encontrou com ela e perguntou se ela fazia roteiro, pois precisava indicar uma mulher jovem roteirista para um projeto, segundo conta Alice (2021), “como job é job, manda aí meu nome e se rolar rolou”. Assim Alice entrou na produtora Bossa Nova para integrar um núcleo jovem de criação, para desenvolver projetos voltados para o público adolescente e jovem-adulto. Foi a primeira experiência que Alice e aquele grupo de jovens teve em sala de roteiristas, criando uma série sob coordenação de outros dois roteiristas mais experientes. Segundo Alice, nada que foi desenvolvido na Bossa Nova durante o período que esteve lá foi filmado, mas ela e uma amiga que também esteve lá decidiram levar a experiência para a universidade e criaram um grupo de estudos sobre criação de séries. Um dos projetos que o grupo desenvolveu foi inscrito no evento SérieLab<sup>18</sup> e, tempos depois, acabou sendo vendido para uma produtora.

Foi um grande aprendizado também nessa parte de direito autoral e negociação, que a gente não tem na faculdade. E aí acabou que a gente conseguiu vender (o projeto) para uma produtora, mas os contatos que a gente fez nesse meio de caminho foram muito importantes. Então graças a um desses (contatos), eu e essa amiga conseguimos um *freela* de desenvolver um longa-metragem pra uma outra produtora. E em pouco tempo depois, em setembro de 2019, a (produtora) Coração da Selva, que é onde eu trabalho atualmente, entrou em contato comigo porque precisavam de uma assistente de roteiro pra uma série que ia começar o desenvolvimento [...] E também um professor meu é um dos sócios da Coração da Selva. (HIRATA, 2021).

Letícia Kamiguchi (2021) é a amiga que Alice Hirata cita em sua trajetória, acima. As duas se conheciam do curso de Audiovisual da USP, entraram juntas no “Núcleo Jovem” da Bossa Nova Filmes, como ambas relatam, para o desenvolvimento de um projeto para o

<sup>17</sup> <<http://spcine.com.br/>>

<sup>18</sup> <<https://www.serielfestival.com.br/>>

público jovens-adultos feminino, conforme acrescenta Letícia. Com um histórico de experiência pregressa bem parecido com o de Alice, Letícia experienciou várias funções de produção durante a faculdade, como som e fotografia, até que a assistência de direção entrou em sua vida, conta. Mas roteiro era uma das últimas coisas que ela queria fazer. Letícia e Alice passaram pelo processo seletivo da Bossa Nova e entraram juntas como “roteiristas jovens” no projeto citado por elas. Quando os dois roteiristas mais experientes chegaram, elas assumiram mais a função de assistentes de roteiro, propriamente dizendo. Letícia ainda se divide entre trabalhos como assistente de direção e roteirista, estando – no momento da entrevista para este projeto – em uma nova sala como assistente de roteiro.

Eu sempre gostei muito disso, desse momento do set, de trabalhar com equipe, isso pra mim era o mais legal de trabalhar (como assistente de direção). E pra mim o roteiro eu sempre vi como esse lugar: as pessoas trabalhando sozinhas, numa sala escura, escrevendo. Isso não é muito pra mim, porque eu realmente gostava muito desse contato e das colaborações em equipe. E aí quando eu, sem querer, caí na primeira experiência como roteirista, num trabalho que eu fui indicada pra fazer, e aí eu cheguei lá e percebi que tem muito esse trabalho de criatividade, mas tinha também esse processo de sala de roteiro, daí eu pensei, “olha só, sala de roteiro”. Eu entendi que não era... existia outras formas de trabalhar que não fosse sozinha numa sala, sabe. (KAMIGUCHI, 2021).

A roteirista Ana Saki (2021) conta que entrou na graduação em Produção Audiovisual da Unisinos, em Porto Alegre, querendo ser escritora, depois de ter saído do curso de Letras da UFRGS. Ela conta que, por medo de escrever, acabou tendo mais experiências durante o curso como assistente de arte, fez algumas coisas de animação, assistência de direção, continuidade, entre outras coisas. Até o momento que decidiu que precisava focar em ser roteirista, “é isso que eu quero, é essa a minha verdade” (SAKI, 2021). Em 2016, Ana trabalhava na equipe de produção geral do Festival de Roteiro Audiovisual de Porto Alegre (FRAPA), onde hoje é coordenadora das Rodadas de Negócios, e conta que estava com um grupo numa mesa de bar onde também estava o roteirista Gabriel Faccini – na época um dos sócios da Verte Filmes – e ela pediu um estágio, ao que ele respondeu que sim. No momento da entrevista para esta pesquisa, Ana está na sala de uma série onde desempenha as funções de assistente de roteiro e roteirista, junto com Tomás Fleck e Thiago Rezende, que é o chefe da sala. Além disso, Ana também trabalha, eventualmente, como continuísta.

O que eles (a Verte Filmes) queriam mesmo era uma assistente de roteiro. Eles tinham tido outras experiências com outras pessoas, mas que não eram muito organizadas e eles também eram muito desorganizados, que não faziam ideia do quê que fazia uma assistente de roteiro. Como eu sou bem organizada, do tipo de pessoa que gosta de fazer entradas na *wikipedia*, eu já comecei organizando do

meu jeito. Então eu já comecei como assistente de roteiro, apesar de fazer outras coisas na produtora. (SAKI, 2021).

Gabriel Jubé (2021) é roteirista, formado em midialogia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e conta que quando se formou foi procurar como poderia ir para o roteiro audiovisual, que era o seu interesse desde o início, o que ele julga ser um encontro entre literatura e cinema. Foi entre 2011 e 2012, enquanto fazia uma pós-graduação em Argumento e Roteiro pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), que Gabriel foi trabalhar como assistente de Andrea Midori Simão, que era sua professora na pós. Gabriel conta que foi convidado por Andrea para participar de um processo seletivo para um trabalho, que foi como uma entrevista de emprego e foi selecionado.

Tem uma coisa que eu tava pensando é que eu comecei como roteirista assistente dela (de Andrea), que é uma coisa um pouquinho diferente, foi como se eu fosse por um tempo um assistente de roteiro mais pessoal dela. E eventualmente eu parei de trabalhar direto com ela e fui fazendo outras coisas até que eu volto a trabalhar com ela, algum tempo depois, como assistente de roteiro, efetivamente. E aí eu faço uma ou duas salas com ela, se eu não me engano. Uma sala que eu fiz com ela, em 2015, foi o *Papaya Bull*, uma animação que saiu a primeira temporada pela Nickelodeon. Eu fui assistente de roteiro dessa sala, mesmo, e assinei alguns roteiros porque era o jeito que a sala se organizava. Daí eu realmente virei roteirista solo, digamos assim, isso foi coisa de cinco ou seis anos atrás, eu fui assistente de roteiro, e desde então eu trabalho como roteirista mesmo. (JUBÉ, 2021).

Também faz parte do mercado de roteiro um pensamento sobre dar oportunidades a novos roteiristas para trabalharem como assistentes em salas, quando encontram pessoas com talento para tal. Tomás Fleck (2021), roteirista e diretor com experiência em longas-metragens e séries de ficção, reflete sobre o que um aspirante à profissão deve ter para apresentar em busca de trabalho. Como professor de roteiro, Tomás fala que identifica os talentos em suas aulas, mas nem sempre é fácil saber como dar alguma oportunidade para que esse aluno entre no mercado de roteiro.

Pra mim, a coisa importante do assistente é ele ter algo pra mostrar, o quê que ele pode oferecer. Isso é uma coisa que eu penso pra mim também, como roteirista, eu penso pra todas as etapas. Por exemplo, tem um menino agora que eu estou de olho, ele é um aluno que já está acho que no terceiro curso comigo e o que ele quer é ser assistente de roteiro. Ele é assistente de *reality* e quer pular pra ficção. Ele fez o segundo curso, que era de desenvolvimento de projeto, e eu li o projeto e “caramba, parabéns, é muito bom” [...] Eu quero ser a pessoa também que pode dar oportunidade pra um menino que já é bom e ninguém está dando uma oportunidade. Ele tem o que mostrar já, ele não tem currículo, não tem nada [...] E daí eu até comecei a “cara, coloca no teu currículo que tu tá desenvolvendo um projeto X”, para talvez as pessoas perguntarem “que projeto é esse” pra daí lerem, te lerem. Então eu comecei até a pensar junto com ele, assim, “como tu vai

conseguir trabalho?”. Porque, tipo, já é muito difícil como roteirista eu conseguir. Eu não tenho, acaba daqui a dois meses (o trabalho atual) e eu não tenho mais trabalho, é uma luta toda vez, há dois meses atrás eu não tinha trabalho [...] É uma profissão muito louca, né. (FLECK, 2021).

Os caminhos que uma pessoa que deseja ser roteirista toma para alcançar este objetivo são vários e a realização pode acontecer de maneiras diferentes para cada um. Mas, sobre este tema, a pesquisa encontra nas entrevistas pontos em comum entre os relatos dos entrevistados e a minha própria experiência. Pode-se dizer que estudar e buscar fazer contatos durante um curso – seja uma faculdade ou um curso livre – pode levar à oportunidades, como aconteceu com Alice Hirata, Letícia Kamiguchi e Gabriel Jubé. Se colocar à disposição, verbalizando que está querendo ser roteirista e que está aberto a oportunidades para trabalhar como assistente de roteiro, também é um caminho identificado nas entrevistas, foi como aconteceu comigo e com Alex Lee. Outra maneira é buscar conhecer e participar de eventos onde é possível ter contato direto com outros roteiristas, como aconteceu com Ana Saki durante o FRAPA de 2016. Além do FRAPA, existem outros festivais focados em roteiro no Brasil, como o já citado SérieLab e o ROTA Festival de Roteiro Audiovisual, eventos com atividades como laboratórios de roteiro, rodadas de negócios, premiações para roteiristas, mesas, debates e encontros.

Mas, nenhum *network* exclui a necessidade de estudar sobre a profissão e buscar conhecer o trabalho de roteirista, além de eventualmente escrever, para ter o que mostrar quando for necessário e solicitado. Em todos os casos relatados nas entrevistas, além de se oferecerem, serem convidados ou indicados para trabalhar, cada um dos entrevistados passou por algum tipo de processo seletivo, entrevista ou análise de conhecimento mínimo para entrar numa sala de roteiristas como assistente pela primeira vez.

A roteirista Andrea Yagui (2021) começou a trabalhar como redatora de TV em 2005, função que desempenhou desde o estágio enquanto aluna da graduação em Audiovisual pela USP. Em 2015 foi fazer um curso de dois anos nos Estados Unidos e voltou com o objetivo de focar sua energia em trabalhar escrevendo ficção, até que em 2019 ela entra na sala de roteiristas da série *Cidade invisível* (2021), produção da Pródigo Filmes para a Netflix, como assistente de roteiro. Além de roteirista, hoje Andrea Yagui é consultora de roteiro, professora e mentora de novos assistentes. Ela diz que para trabalhar como assistente de roteiro é importante conhecer sobre roteiro, para poder acompanhar as conversas que estão acontecendo na sala, entender minimamente os termos que são falados e as teorias que são usadas no desenvolvimento de uma série, além de que pesquisar sobre como funciona uma

sala de roteiristas também pode ser útil. Mas Andrea também reforça o lugar de aprendizado que uma sala de roteiristas também pode ser, para um assistente que está trilhando seu caminho para virar roteirista.

Olha, você tem que ser muito organizado porque você vai ser o organizador da sala, vai cuidar da organização dos outros (roteiristas). Tem que ter uma comunicação muito boa, porque a gente não tem muito onde pesquisar o que um assistente de roteiro faz – agora vai ter seu TCC – e a gente (no Brasil) nem sabe muito bem como funciona uma sala de roteiros. Você vai entrar ali meio que já tendo muitas dúvidas de como agir, como se portar, o quê que é pra você fazer, o quê que você pode sugerir de ser feito ou não. Então ter uma comunicação com o roteirista-chefe e com os roteiristas é muito importante, assim, “O que vocês querem que eu faça? Posso fazer isso ou aquilo?”. Ter essa atitude bem aberta pra aprender e se comunicar bem. Eu não quero dizer que você precisa ter mil cursos, porque a verdade é que você pode ir atrás, né, é mais importante você entender o quê que aquela sala precisa [...] Mas eu acho que é mais importante saber de roteiro, o resto são coisas que você vai aprendendo. (YAGUI, 2021).

O termo “organização” sempre vem como uma das primeiras respostas quando a pergunta é sobre o que uma pessoa precisa para ser um assistente de roteiro, em todas as entrevistas desta pesquisa. Andrea Midori Simão (2021) é uma roteirista com bastante experiência no mercado, roteirista de séries como *3%* (NETFLIX, 2016) e *Alice* (HBO, 2008), chefe de roteiro das salas de *Temporada de verão* (NETFLIX, em produção) e *Papaya Bull* (Nickelodeon, 2017), entre outras. Alguns dos profissionais entrevistados nessa pesquisa entraram no mercado sendo assistentes de Andrea, que também defende que um bom assistente precisa ter uma boa organização.

Eu quero ver alguma coisa que a pessoa escreveu, qualquer coisa, porque eu quero saber se ele tem noção de como descrever uma cena, na ação mesmo (rubrica da cena), muito mais do que no diálogo, eu presto mais atenção nisso. Não ligo se ele não sabe mexer no *Final Draft*<sup>19</sup>, isso tudo a pessoa vai aprender, sem problema. E ser uma pessoa organizada. E essa é a parte que para um roteirista bom talvez não precise, mas o assistente precisa, entendeu? Aí é que está o truque, o que vai diferenciar esses dois caminhos de você chegar ou por um lado ou pelo outro lado (para se tornar roteirista). A pessoa tem que ser mais organizada que eu. (SIMÃO, 2021).

O roteirista Leo Garcia (2021), também criador e diretor geral do Festival FRAPA, foi o roteirista-chefe da sala da série *A benção* (Canal Brasil, 2020), onde tive minha primeira experiência como assistente de roteiro. Leo corrobora a opinião de Andrea Midori Simão sobre um bom roteirista nem sempre ter o perfil para assistente, mas que ser assistente é um

<sup>19</sup> Software profissional de escrita muito utilizado por roteiristas em todo o mundo.

bom caminho para se tornar roteirista, dadas as diferenças de perfil pessoal e profissional de pessoa para pessoa.

O perfil de um bom assistente, eu acho que é isso, acho que tem que ser uma pessoa organizada. Tem que ter um grau de inteligência disso: de entender o que está se falando e conseguir filtrar. Então tem que ter um grau de observação e de perspicácia. Por isso que eu te falei, pode ter uma pessoa que é um gênio do roteiro, escreveu coisas maravilhosas, mas o cara não tem um perfil pra conseguir acompanhar um debate de uma sala de roteiro e conseguir organizar o que está rolando no final do dia, sabe. Então, é um perfil. Não é “todo roteirista tem que começar sendo um assistente de roteiro”, não é por aí também. (GARCIA, 2021)

Jorge Furtado, roteirista e diretor com mais de trinta anos de experiência em cinema e TV, também concorda que o lugar do assistente é um lugar de aprendizado, um dos caminhos para formar novos roteiristas, falando também sobre o seu papel de organizar o trabalho na sala, considerando as devidas particularidades. “Cada sala (de roteiristas) que eu fiz, eu fiz trinta e duas séries, cada uma era uma história diferente, um método diferente, cada uma de um jeito” (FURTADO, 2021).

Jorge lembra que as suas primeiras experiências em cinema foram como roteirista e diretor de seus curtas, na década de 1980, sempre com roteiros coletivos, feitos por ele junto com, por exemplo, Ana Luíza Azevedo, Giba Assis Brasil e José Pedro Goulart. O primeiro roteiro que Jorge escreveu sozinho para dirigir foi do documentário *Ilha das Flores* (1989). Até que entre final de 1989 e início de 1990 foi contratado pela TV Globo para trabalhar na redação de dois programas junto com, aproximadamente, quinze roteiristas – chamados de redatores na época – que trabalhavam “escrevendo cenas, esquetes, piadas” (FURTADO, 2021), e com um redator final que juntava tudo e transformava em um texto final. A partir dessa primeira experiência, Jorge conta que seguiu na Globo, “escrevendo muito mais do que dirigindo”, e realizando seus filmes na Casa de Cinema de Porto Alegre, produtora na qual é sócio fundador.

Só em 2018, em uma das temporadas da série *Mister Brau* (2015), é que Jorge teve alguém na função de assistente de roteiro na sala de roteiristas. Ele conta que, depois que a Globo criou a Casa dos Roteiristas, “a Globo estava querendo criar, ‘nós queremos formar roteiristas’, então eles fizeram um programa para assistentes de roteiro. Então eu disse ‘ótimo, perfeito’ [...] e eu mesmo entrevistei pessoas pra ser assistente” (FURTADO, 2021).

Numa sala de roteiristas cabe meio tudo, mas alguém tem que transformar aquilo numa coisa que dê pra filmar. Tem um monte de coisas que tem que organizar pra tu dizer “bom, agora vamo transformar isso numa coisa realizável, né”. Eu acho,

quem é que disse isso? [...] Linda Seger (disse), “o processo criativo é mover-se do caos para a ordem”. Então assim, na sala de roteiristas, a segunda pode ser um dia caótico, terça, quarta. Mas quinta o negócio tem que começar a ficar ordenado e na sexta tem que fechar trinta páginas, com não sei quantos caracteres e tanto número de cenas que dê pra filmar em cinco dias (por exemplo). Então tu cria o caos e vai ordenando cada vez mais. O assistente, ele vai acompanhar esse processo, vai aprender com esse processo e, num primeiro momento, certamente ele vai estar mais ligado à tarefa da ordem. (FURTADO, 2021).

Depois do primeiro contato com um projeto, através de entrevista, processo seletivo e/ou convite, o chefe da sala passa o assistente de roteiro para conversar com a produção executiva, que vai formalizar a entrada dele ou dela no trabalho e fazer o seu contrato com a produtora. Na grande maioria dos casos, o assistente, bem como toda a equipe de desenvolvimento de uma série, é contratado pela produtora responsável pelo projeto. A produtora, por sua vez, é contratada pelo canal. Apesar de que, segundo o roteirista Tomás Fleck (2021), “os canais estão se modificando também, estão começando a fazer contratos com roteiristas. Isso é uma coisa nova, que eu tenho começado a ter oferta de canal pra desenvolver alguma coisa, antes de existir uma produtora”.

No que diz respeito a cachês e pagamento, a ABRA tem uma tabela de referência com valores que se diferenciam de acordo com o tipo de projeto onde o roteirista irá trabalhar<sup>20</sup>. A presente pesquisa não aprofundou as entrevistas no sentido de saber se as entrevistadas trabalham sob os valores da ABRA. Andrea Midori Simão explica que um roteirista – incluindo o assistente – pode ser contratado e pago mensalmente ou por roteiro escrito.

Quando ele é pago por roteiro, a gente chama de roteirista convidado. Ele não participa da sala, ele pega uma escaleta que a sala passa pra ele abrir. Então ele recebe pelo roteiro. O roteirista que recebe por mês, ele tá lá pra fazer o que a sala determinar. Aí a pessoa que vai pegar por roteiro (roteirista convidado) ela tem que ficar esperta. Porque é “beleza, eu vou fazer o cinco e o quatro, mas quantas versões do cinco e do quatro eu vou fazer? Quantas reuniões eu vou ter sobre esses roteiros?”. Aí tem que ficar esperta porque você tá recebendo pela peça (roteiro). (SIMÃO, 2021)

Sobre tempo de envolvimento de um assistente de roteiro em uma sala, assim como quase tudo que falamos até agora e falaremos daqui pra frente, varia principalmente de acordo com o perfil do projeto, o padrão de trabalho da produtora, o processo do chefe da sala e o orçamento. Além disso, esse tema também está em constante evolução. Andrea Midori Simão conta que, no seu ponto de vista, antes da chegada dos *streaming* no Brasil, como Netflix e Amazon Prime Video, era difícil conseguir um assistente pra sala, “aí quando chega a Netflix (numa reunião) e fala ‘cadê o assistente aqui anotando tudo?’, entendeu?

<sup>20</sup> Disponível em: <https://abra.art.br/precos-e-creditos-2021/>.

Pros *players* internacionais era óbvio que tinha (que ter) um assistente.” (SIMÃO, 2021).

Para Simão é importante tentar ter, sempre que possível, o assistente de roteiro com ela desde o início, até mesmo antes do restante da equipe de roteiristas chegar.

O assistente de roteiro vai ajudá-la a organizar os materiais no período chamado de pré-sala, como cronograma e a bíblia<sup>21</sup> de trabalho do projeto. Mas a viabilidade desta pré-sala, o tempo que vai durar e o que exatamente é feito antes dos roteiristas chegarem para o desenvolvimento, é mais uma coisa que varia de projeto para projeto, de chefe para chefe. Da mesma maneira, na outra ponta, Andrea defende que, quando o projeto permite, o assistente siga no projeto após o fim da sala, trabalhando em paralelo ao início da pré-produção. A seguir, falaremos sobre o trabalho do assistente de roteiro em cada fase do desenvolvimento de uma série em uma sala de roteiristas.

Eu falo que a gente abre o salão e varre o salão, eu e o assistente. Porque eu normalmente trabalho com três semanas a um mês de adaptação da bíblia de venda pra bíblia para a sala. E é com uma equipe reduzida esse tempo inicial e nessa equipe reduzida já está o assistente. Então ele vai comigo desbravar essa bíblia de venda, que as vezes não tem nada haver com a bíblia que a gente precisa ter pra sala. E no final, quando descobrirem que (por exemplo) aquele ator que ia ser uruguaio na verdade é argentino, e a gente precisa mudar tudo que é referência de Uruguai pra Argentina, quem vai fazer vai ser o assistente. “Varrer o chão” que eu falo são essas sobrinhas que ficam depois. “Ah, aquela locação caiu, não tem mais pier, vai ter que transformar tudo em ponte”, quem vai fazer isso? É o assistente. (SIMÃO, 2021).

### 3.3 O trabalho do assistente etapa a etapa da criação na sala

#### 3.3.1: O assistente de roteiro e o cronograma

Como dito anteriormente, a minha experiência como assistente de roteiro na sala da série *A benção* será o fio condutor da análise empírica desta pesquisa. Os trabalhos na sala de roteiristas d’*A benção* começaram em maio de 2018 e foram até novembro do mesmo ano. Quando a sala começou, o cronograma macro já tinha sido feito pelo roteirista-chefe e pela produção executiva, em acordo com o Canal Brasil.

Meu trabalho em relação ao cronograma era acompanhar e ir administrando a agenda semanal junto com o chefe da sala, sempre visando o cumprimento dos prazos finais. A cada etapa do desenvolvimento, eu apresentava uma proposta de calendário, baseada em tudo que íamos falando e combinando na sala, e o chefe aprovava para envio à produção executiva e

<sup>21</sup> Bíblia é como é conhecido o projeto de uma série. Nela está em detalhes o universo, a estrutura, os personagens e demais materiais já escritos da obra, como, as vezes, o roteiro do episódio piloto.

aos roteiristas. O nosso cronograma era feito e atualizado no Google Agenda, conforme exemplo abaixo, que mostra uma parte da etapa em que um roteirista saía para escrever seu roteiro enquanto a sala continuava trabalhando nas escaletas dos demais em paralelo:

Fig. 1: Cronograma da série “A Benção”



Durante os seis meses de trabalho da sala de *A benção*, o cronograma era constantemente atualizado, tanto do chefe da sala para cima – com produção executiva e Canal Brasil – quanto do chefe para baixo – com os roteiristas da sala. Minha relação com o cronograma era na segunda instância, sem contato com o canal e pouco com a produção executiva.

Andrea Midori Simão (2021) fala que, quando ela está trabalhando com um assistente mais experiente, principalmente se já trabalhou com ela antes, ela deixa que o assistente faça ponte direta com a produção executiva sobre o cronograma, indo em reuniões sem ela, “porque eu tinha que estar lendo, eu tinha que fazer *notes* de tudo e não ia perder duas horas fazendo isso” (SIMÃO, 2021). Ela conta que, nestes casos, prepara o assistente com as informações necessárias e confia completamente na pessoa para tocar essas conversas, no período em que a sala já está funcionando. Já na sala, com os roteiristas, o assistente de roteiro que trabalha com Andrea precisa organizar a vida dela e da sala no dia a dia.

Hoje em dia, o que me deixa mais tranquila tendo um assistente é que ele organiza a minha vida, sabe. “O quê que eu preciso fazer hoje, para amanhã todos os roteiristas estarem trabalhando?”, “o quê que precisa ser essa semana, de segunda a sexta-feira, para que esse cronograma que eu assinei embaixo funcione, para que a gente não estoure?” Esse tipo de coisa, eu ensino o assistente a fazer e ele vai

fazendo. Se é um assistente que já trabalhou comigo, ele faz sozinho. (SIMÃO, 2021).

Ana Saki tem uma experiência, ao longo de sua carreira, trabalhando muito com as mesmas pessoas, desde que estagiou na Verte Filmes e depois seguiu desenvolvendo projetos com a produtora e, posteriormente, como *freelancer* com os antigos sócios. Saki (2021) conta que existem três tipos de projetos com os quais ela já trabalhou em sua carreira, em relação ao cronograma.

Primeiro é quando o projeto foi produção executiva da Verte e, principalmente, só desenvolvimento e não produção. Nesse, no caso, eu e os guris (os três sócios da Verte) que confeccionávamos o cronograma e nisso eu tinha bastante parte, porque eu era mais organizada. Aí, outros projetos, aqueles que foram produzidos pela Clarissa Milford, que é a pessoa mais organizada que eu já conheci na face da terra, aí nesse caso ela fazia o cronograma e eu cumpria ele, ou ajudava ela também a organizar. Por exemplo, “Thiago (Rezende), teus horários. Tomás (Fleck), teus horários. Gabriel (Faccini), teus horários”, “a gente vai conseguir manter tantos dias pra escrever o roteiro? A gente pode entregar em tal dia?”, “Cla (Clarissa Milford), a gente vai precisar de mais um dia...”, e isso ia agregando ao cronograma dela. Aí, no projeto atual, da GloboPlay, o cronograma vem da Nora (Goulart, da Casa de Cinema de Porto Alegre), que é feito em conjunto com o Thiago (Rezende, roteirista-chefe do projeto em questão) e aprovado pela GloboPlay, e eu não tenho nenhum envolvimento com o cronograma, só cumprio. (SAKI, 2021).

No momento da entrevista para este trabalho, Alice Hirata estava como assistente de roteiro numa sala coordenada por Andrea Midori Simão, porém na produtora onde ela é contratada fixa, na Coração da Selva. Como funcionária da produtora, além trabalhar com uma roteirista-chefe que normalmente dá essa liberdade às suas assistentes, Hirata (2021) conta que faz reuniões inclusive com o canal sobre cronograma, junto com a produção executiva, enfatizando a necessidade de ter que equilibrar para os dois lados – chefe da sala e a produtora – uma tarefa as vezes difícil.

O que eu faço é basicamente organizar tudo, em vários sentidos diferentes. Então, tem essa parte do cronograma, tanto esse cronograma a muito longo prazo, de ficar falando com o canal de como fazer, como também sentar – e isso é com a Andrea né – e discutir dia a dia com Andrea “ah, hoje faz isso; vamos fazer aquilo porque esse prazo tá ficando apertado e esse documento está esquisito...”, enfim, tem essas escolhas de cronograma nesse sentido. E tem muita coisa que é organizar informação. (HIRATA, 2021).

Falando sobre seu trabalho na sala de roteiristas da série *Cidade invisível* (2021) para a Netflix, Andrea Yagui (2021) conta que, como assistente, foi para ela um trabalho bem grande e complexo, pois tinha tanto que fazer as funções na sala com os roteiristas quanto

administrar o cronograma junto com o coordenador de roteiro da produtora Pródigo Filmes na época, Giuliano Cedroni. Com muitas mudanças de data e remanejamentos de cronograma, Andrea avalia que essa era a parte mais difícil do que ela fazia na série, como assistente de roteiro.

Porém, nas experiências relatadas nas entrevistas, na maioria dos casos, os assistentes de roteiro não se envolvem com a elaboração do cronograma, apenas são parte da equipe que precisa cumprir, mas auxiliando mais o chefe a controlar os prazos. Alex Lee (2021) já passou por experiências dos dois tipos e conta que em seus trabalhos com Andrea Midori Simão como chefe de sala, ele consolidava o cronograma junto com ela e, muitas vezes, Andrea demandava que ele tomasse a frente e tivesse as conversas sobre cronograma diretamente com a produção executiva, mantendo sempre atualizado, e desenvolvendo as premissas de entregas também com o canal, o que ocupava grande parte do seu tempo na sala. Lee (2021) diz que essa é uma das grandes diferenças em relação à última sala que ele trabalhou, em outra produtora e com outro chefe de sala, onde “quem desenvolveu o cronograma foram os chefes de roteiro e eu nem cheguei a encostar no cronograma, muito diferente das outras salas que eu estive, que era grande parte do meu dia a dia” (LEE, 2021).

O dia a dia de uma sala de roteiristas é determinado pela roteirista-chefe, de acordo com a maneira que ela quer conduzir o desenvolvimento e em combinação com os demais roteiristas. Em *A benção*, por exemplo, trabalhávamos diariamente das 9h às 18h, com uma hora de almoço. A cada semana mudávamos o que iria ser feito no turno da manhã e o que seria à tarde, ou podíamos combinar de, durante uma semana, todos os dias trabalhar em uma única coisa, como o argumento, por exemplo. Nas entrevistas para esta pesquisa, também pude ouvir experiências onde a sala funcionava em um turno do dia e no outro turno os roteiristas iam trabalhar sozinhos em seus locais particulares, com tarefas dadas pela chefe da sala.

### 3.3.2 Primeira fase do desenvolvimento em sala

Eu acho que, no senso comum, o assistente de roteiro é aquele que viabiliza que a sala de roteiro funcione no seu máximo. Eu acho que é um pouco parecido com assistência de direção nesse sentido. E aí vai de cada chefe de roteiro entender o que significa isso. Porque tem chefes de roteiro que acham que levar o cafezinho significa isso, entendeu? E tem chefes de roteiro que acham que a pessoa dar ideias também ali significa isso. Tem chefes de roteiro que não deixam o assistente falar, na mesa ele não fala. Então é bem amplo, eu já vi de tudo nessa vida. Para mim, o assistente não é o cara do cafezinho. (SIMÃO, 2021).

O processo de desenvolvimento de uma série, de maneira geral, obedece a uma ordem que vai da ideia aos roteiros, passando por sinopse, perfil dos personagens, argumento e escaletas. Tudo junto forma o que se chama de bíblia do projeto. Mas a maneira de passar por cada etapa pode variar de projeto para projeto, de chefe para chefe, de sala para sala. Porém, baseado nas experiências dos entrevistados, em comparação com a minha própria na sala de *A benção*, é possível ver alguns padrões no modo de trabalhar.

Em *A benção*, no primeiro dia de trabalho da sala, tínhamos a versão da bíblia com os textos que foram apresentados no edital PRODAV 02/2016 do Canal Brasil. Então já tínhamos alguns dos textos de desenvolvimento escritos: sinopse, perfil dos personagens e argumento separado por episódio, além do roteiro do piloto que ganhou o edital. Porém, Leo Garcia, o criador e roteirista-chefe, colocou a missão de reescrevermos quase do zero, primeiro por uma insatisfação pessoal dele com coisas que não faziam mais sentido, desde que a série foi pensada a primeira vez, e segundo por uma necessidade de orçamento em enxugar coisas que encareciam a produção. Então, ao longo do primeiro mês de sala, reescrevemos toda esta primeira parte: perfil dos personagens, argumento e sinopses dos episódios.

Especialmente, salas de roteiristas podem ter formatos diferentes, mas nas experiências relatadas nesta pesquisa foram encontradas coisas em comum. Basicamente, a sala tem uma mesa grande com cadeiras, um espaço para café e água – como uma mini copa – e um grande quadro branco na parede. Em *A benção*, o roteirista chefe optou por não ter uma mesa central, mas sofás confortáveis dispostos em círculo. Além disso, duas mesas pequenas no canto da sala, uma para o chefe e outra para mim como assistente que, como em outras salas, era o único com o computador aberto durante as reuniões. Os roteiristas ficavam livres para discutir e usarem o quadro, enquanto o assistente tinha a responsabilidade de anotar tudo que era importante e batido o martelo pelo chefe. Abaixo, uma foto do primeiro dia na sala de roteiristas d'*A benção*. Dias depois o quadro branco foi instalado na parede à esquerda da foto.

Fig. 2: Da esq. para dir.: Leo Garcia, chefe da sala; as roteiristas Denise Marchi e Iuli Gerbase; o roteiristas e co-criador Fred Ruas; Pedro Galiza, assistente de roteiro; o roteirista Thiago Wodarski. Dias depois, o quadro branco foi instalado na parede à esquerda da foto.



A primeira fase numa sala de roteiristas geralmente é a mais agitada em termos de criação colaborativa. Andrea Midori Simão chama o início do desenvolvimento de *brainstorm*, ou apenas “*brain*”, onde os roteiristas estão disparando ideias a todo momento e tentando encontrar caminhos pra narrativa, sob a supervisão e com a palavra final do chefe da sala.

O trabalho do assistente nesse momento é anotar tudo, com o filtro do chefe que diz o que segue na discussão e o que vai ficando para trás. Em *A benção*, as anotações eram feitas em um documento de texto onde eu, diariamente, criava um cabeçalho com a data e informações básicas do projeto e, logo abaixo, subtítulos de cada assunto que seria discutido no dia, tanto o que já estava previsto na agenda quanto o que ia aparecendo ao longo da discussão. Abaixo de cada subtítulo, as anotações referentes. No final deste documento, eu ia colocando as referências que iam sendo citadas e, por fim, uma sessão “para depois” que também criava tarefas para serem adicionadas na agenda dos próximos dias. Ao final de cada dia de trabalho, esse documento era revisado e colocado numa pasta de Google Drive compartilhada com a equipe de roteiro. A seguir um exemplo baseado na ata da reunião do primeiro dia de sala:

Fig. 3: Exemplo de ata de um dia de trabalho na sala de “A Benção”

<p><b>02/05/2018</b>  <b>A benção – Sala de roteiro</b>  <b>Semana 1 – 02 à 04/05</b></p> <p>- (sub-título de assunto) CRONOGRAMA GERAL:  Anotações sobre o cronograma geral da sala.</p> <p>- (sub-título de assunto) PERSONAGENS:  Anotações sobre personagens.</p> <p>(assim por diante, criando os sub-títulos que forem necessários durante o dia de trabalho)</p> <p>- (sub-título de assunto) SOBRE A DROGA:  Anotações sobre a “benção”, a droga criada pelos protagonistas da série.</p> <p>REFERÊNCIAS CITADAS:  Anotações das referências faladas na reunião: filmes, séries, livros, reportagens, etc.</p> <p>PARA DEPOIS:  Coisas que o chefe e os roteiristas vão falando para ser feito depois. Por exemplo: “pesquisar como são produzidas drogas em laboratórios farmacêuticos”.</p>
---

Alice Hirata (2021) enfatiza que o principal trabalho do assistente de roteiro é organizar as informações e, no caso dela, trabalhando muito com *post-its* nas paredes e, também, escrevendo no quadro branco. Além disso, ela conta que ao longo de sua experiência em várias salas, foi desenvolvendo vários tipos de tabelas diferentes para organização, como, por exemplo, para conseguir enxergar tudo que uma determinada personagem faz num episódio ou para marcar todas as cenas que se passam em alguma locação específica. Na sala de roteiristas mais recente em que Alice trabalhou, ela diz que tinha também muito trabalho de pesquisa, por se tratar de um universo dramático muito específico. Então ela também tinha a tarefa de organizar tudo que chegava em textos, fotos e imagens em geral, sempre com o objetivo de registrar e acompanhar o andamento da narrativa que está sendo construída.

Transformar a informação em coisas meio visuais, também tem um pouco disso, facilitar graficamente a visualização das informações. Porque é muito texto, muito volume de informações e todo mundo se perde, então precisa ter alguém pra sempre filtrar o quê que é importante naquele momento. (HIRATA, 2021).

Cada assistente trabalha com os modelos de documentos, planilhas e tabelas próprios, que podem ser desenvolvidos por ela ou podem ser trazidos pelo roteirista chefe da sala. O importante é criar mecanismos para a equipe buscar as informações necessárias, quando for necessário. Ana Saki (2021) conta que ela cria um Google Docs com o título do projeto e com os links para os arquivos que a sala irá trabalhar. Por exemplo, um link que a leva para os documentos das escaletas, dessa maneira, quando algo é falado na sala que deve ir para a escaleta de algum episódio, ela abre o documento referente através do link e faz a anotação. Ela trabalha também com um documento que chama de “agenda” diária, que em nossa conversa concluímos que é uma ata dos encontros na sala, onde ela anota tudo que está sendo falado, separado por sessões temáticas. Outro documento importante para Ana são os relatórios de mudanças, para registrar as alterações que são feitas entre versões do trabalho. Além disso, Ana conta que costuma criar muitas planilhas e tabelas mesmo que ninguém solicite, coisas que ela tem a ideia e pensa que pode ajudar futuramente os roteiristas a entenderem os caminhos da série.

A gente fazia materiais como, por exemplo, a bola de cada personagem, isso eu também fazia o desenho e deixava documentado. A gente fazia uma tabela de como cada personagem afeta cada personagem, isso ajudava bastante. A gente ia botando a bola dele (de um personagem) ali, ia colocando mais ou menos o que ia acontecendo com ele, aquilo também ia entrando na escaleta. Botando, tipo, defeitos e qualidades, o que era o objetivo (do personagem) em trama longa e na trama do episódio, características principais, *background* que nem ia entrar na série mas que a gente precisava saber. (SAKI, 2021).

Ao ser perguntado quais são as funções que desempenha numa sala de roteiristas enquanto assistente de roteiro, Alex Lee (2021) diz que “quando eu estava pensando um pouquinho antes, me peguei tendo respostas diferentes, dependendo da sala onde eu estive. E eu acho que isso diz muito sobre como essa função ainda está se consolidando” (LEE, 2021). O que reforça a noção de que o funcionamento prático de cada sala está ligado ao perfil de cada projeto e de cada roteirista-chefe. Mas Alex identifica tarefas em comum em todas as salas de roteiristas em que trabalhou como assistente. Além da função predominante de anotar tudo o que está sendo dito, Alex (2021) fala que seu trabalho também é o de manter atualizadas as informações nos materiais que são criados na sala, como as tabelas de cada personagem, onde colocam, por exemplo, qual é a opinião e a posição do personagem de acordo com os conflitos principais da série, “pra gente começar a procurar qual que é a voz desses personagens, quais são as posturas deles diante dos principais conflitos, então isso ajuda um pouco a pensar como esses personagens reagem aos eventos da série” (LEE, 2021).

Alex (2021) também fala sobre o mapa de tramas, que ele chama de “*beat-board*”, seja com post-its na parede ou numa planilha de Excel no computador, onde a sala vai definindo os rumos da história, “as movimentações de *plot*<sup>22</sup> por personagem, isso é constantemente atualizado conforme as salas avançam, é uma das principais demandas do assistente” (idem, 2021).

Nessa primeira fase mais conceitual, que a gente está falando de arco, de personagem, fazendo perfil de personagem, decidindo arco geral, assim, eu acho que (o assistente) realmente fica nessa coisa de fazer as atas, que é muito importante depois, porque, quando a gente vai pra casa escrever o texto, essa ata bem organizada das ideias é essencial pra ajudar a escrever e consolidar nos textos [...]. Então eu acho que o processo do assistente de roteiro de realmente estar ali ao vivo, colocando essas coisas já, separando por episódio, isso vai ajudando a ter uma visão [...] e dando essa ideia do que está acontecendo na reunião. (KAMIGUCHI, 2021).

No cronograma inicial da sala de *A benção*, tínhamos o objetivo de entregar o novo argumento e perfis dos personagens atualizados depois de um mês de trabalho na sala. Em *A benção*, o quadro branco foi primeiro utilizado para o desenvolvimento do perfil dos personagens. No nosso caso, o chefe da sala era quem ficava no quadro, em pé, de frente para a equipe de roteiristas, anotando as ideias com canetas coloridas e coordenando a discussão. Eu, o assistente, ficava no computador com a ata do dia aberta e com uma planilha que reproduzia o quadro. Durante a reunião, muita coisa era anotada no quadro, depois apagada, novas coisas entravam e outras iam ficando para trás, em um processo de criação colaborativa. No fim, a planilha no meu computador representava o arquivo final daquela parte da criação, que era revisado e enviado junto com a ata do dia para a equipe na pasta de Google Drive compartilhada entre nós. Abaixo, uma foto do quadro durante a discussão de perfil dos personagens e, ao lado, a versão digital do quadro. Na terceira foto do quadro branco, os desdobramentos de um dos personagens em cada episódio, a partir das características que criamos para ele.

<sup>22</sup> Do inglês: Trama.

Fig. 4: Quadro branco na sala de “A Benção” com esboço de características dos personagens

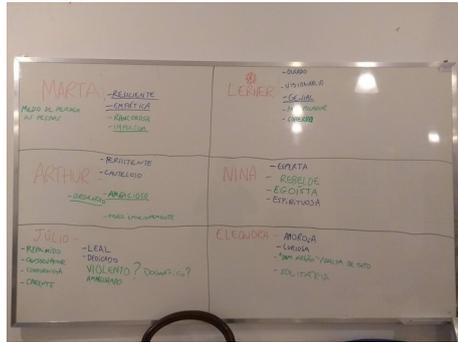
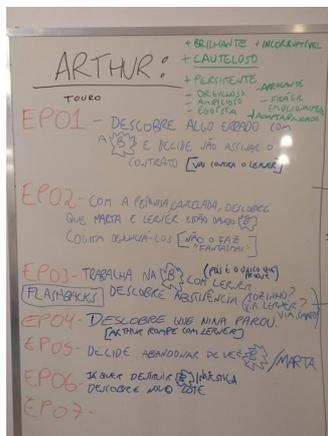


Fig. 5: Tabela digital com as características dos personagens

MARTA: Medo de perder a pessoas.		LERNER:	
Resiliente	Rancorosa	Quisado	Manipulador
Empática	Impulsiva	Visionário	Soberba
ARTHUR:		NINA:	
Persistente	Ambicioso	Esperta	Rebelde
Cauteloso	Fragil	Espirituosa	Egoísta
Instintivo	Emocionalmente		
Adaptabilidade	Orgulhoso		
Brilhante	Egoísta		
(Incorruptível?)	Arrogante		
JULIO:		ELEONORA:	
Leal	Reprimido	Apoetosa	Sem-noção/Falta de tato
Dedicado	Conservador	Curiosa	Solitária
	Conformista		
	Carente		
	Violente (?)		
	Dogmático (?)		
	Amargurado		

Fig. 6: Posteriormente, com as características básicas de um personagem, era escrito o arco dos personagens na temporada.



Com a sinopse geral da primeira temporada escrita e com os perfis atualizados dos personagens, começamos a trabalhar num mapa de tramas que nos levaria ao argumento da temporada<sup>23</sup>. O roteirista-chefe dividiu o quadro em colunas por episódios e usou uma caneta de cada cor para cada trama da série. Enquanto a equipe discutia e o chefe ia colocando os *beats*<sup>24</sup>, eu, como assistente, ia atualizando uma planilha que reproduzia o que estava no quadro, enquanto também anotava na ata do dia tudo de importante que era dito pelos roteiristas. A seguir, uma foto do quadro de *A benção* com o mapa de tramas em construção, e a versão digital do mesmo.

<sup>23</sup> Nem sempre numa sala de roteiristas as etapas são bem divididas e conclusivas. É muito comum ir e voltar para diferentes fases da criação. Em “A Benção”, por exemplo, enquanto estávamos desenvolvendo os personagens podíamos estar também adicionando informações no mapa de tramas, e vice-versa.

<sup>24</sup> Em roteiro, se utiliza o termo em inglês “Beat” para designar momentos importante de virada na narrativa. Robert Mckee descreve o termo como “Beat é uma mudança de comportamento em ação/reação. Beat por beat, essas mudanças de comportamento mudam a forma da cena”.

Fig. 7: Quadro branco na sala de “A Benção” com mapa de tramas por episódio.



Fig. 8: Tabela digital com o mapa de tramas de “A Benção” em processo de desenvolvimento.

O QUE ACONTECE COM CADA UM POR EPISÓDIO:

Ep1	Ep2	Ep3	Ep4	Ep5	Ep6	Ep7	Ep8
Lerner e Eleonora se conhecem	Nina decide dar a mão para Eleonora	Eleonora decide dar a mão para Lerner					
...	...	...	...	...	...	...	...

O mapa de tramas ilustrado nas imagens acima, foi feito e refeito várias vezes até chegar na versão final que representava o macro do que aconteceria na primeira temporada de *A benção*, episódio a episódio, com os principais pontos de virada de cada personagem.

Em alguns projetos, na fase inicial da sala, existe também a figura da pesquisadora na equipe de roteiro. Em *A benção*, o trabalho de pesquisa era feito por mim, assistente de roteiro, quando solicitado pelos roteiristas, a fim de aprofundar a discussão em algum tema específico que estávamos querendo incluir na narrativa. Porém, tanto o chefe da sala quanto os demais roteiristas sempre traziam material de pesquisa para as reuniões: livros, textos acadêmicos, filmes, séries, fotos, etc. Independente da presença ou não de uma profissional contratada como pesquisadora, é muito provável que a assistente de roteiro precise fazer algumas pesquisas durante o trabalho na sala.

Outra tarefa do assistente na sala de *A benção* era marcar encontros com consultores de áreas específicas do conhecimento: médicos, farmacêuticos, bioquímicos, policiais militares, neurocientistas e psiquiatras, por exemplo, além de agendar visitas a laboratórios de farmácia para a equipe entender como eram criados e produzidos medicamentos – o tema central da série. Nestes encontros de consultoria e nas visitas a laboratórios, o meu trabalho como assistente era acompanhar a equipe e anotar os pontos mais importantes das conversas, posteriormente organizando uma ata da reunião para ser levada ao próximo encontro na sala com os roteiristas. Eventualmente, quando necessário e autorizado pelo consultor, as conversas eram gravadas em áudio e depois transcritas por mim. Alguns desses encontros e reuniões de consultoria eram marcados diretamente pelo chefe da sala, Leo Garcia, que em seguida me colocava em contato com a pessoa para colocar na agenda, afinar detalhes do

encontro e me preparar para a documentação da conversa. As consultorias técnicas aconteceram majoritariamente na fase inicial da sala, mas não apenas. Por exemplo, as visitas aos laboratórios farmacêuticos de produção de medicamentos foram realizadas já nas fases de escaleta e roteirização.

Sobre o trabalho de anotar tudo que é dito na sala – fazer as atas dos encontros – é comum ouvir que, no início da carreira de um assistente de roteiro, essa tarefa não é enxergada com o valor que ela realmente tem. Alex Lee (2021) conta que quebrou esse pensamento após fazer uma mentoria para novos assistentes com a roteirista Andrea Yagui, também entrevistada nesta pesquisa. Segundo Lee (2021), ele via até com um certo desânimo esse perfil de assistente que é basicamente um “datilógrafo”, “na minha visão inicial, era meio que essa a minha leitura, né” (LEE, 2021). Alex diz que, na mentoria, ele e os outros participantes ouviram vários assistentes que foram lá falar sobre as experiências deles, então ele questionou uma das convidadas, que já tinha trabalhado como assistente no mercado estadunidense, sobre como ela enxergava o que ele julgava ser um “cerceamento da voz do assistente”.

Ela desmistificou pra mim, sabe, essa função de datilógrafo que tinha na minha visão um pouco preconceituosa, porque é uma função criativa também. Foi algo que eu acabei percebendo um pouco mais nessa última sala. A forma como você escolhe condensar o que é dito nas reuniões [...] se você está com um pressentimento de que tal coisa é mais relevante, você acaba desenvolvendo um pouco as anotações a respeito desses tópicos, então às vezes você consegue, inclusive, clarificar um pouco o que é dito na sala através de suas próprias palavras. Então, quando ela me disse isso, eu mudei um pouco minha leitura sobre essa função, que é sim uma das funções predominantes do assistente, que é anotar tudo que está sendo dito e condensar isso de uma forma inteligível para toda a equipe. (LEE, 2021).

Tomás Fleck (2021) concorda que a função de um assistente é também uma função criativa, ao falar sobre a relação entre o assistente e o chefe da sala, que deve ser muito próxima e de muita confiança. Segundo Fleck (2021), o filtro do que todos os roteiristas falam passa pela cabeça do criador da série, ou roteirista-chefe, “tudo tem que passar pelo filtro do criador”, e o filtro do chefe tem que passar pelo filtro do assistente.

Então, os dois são filtros. O assistente vai ter que ter muita atenção no que o criador (ou roteirista-chefe) quer, porque, afinal, enquanto os roteiristas estão falando um monte de coisas que o assistente pode achar bom, mas se o criador achar ruim não vai pro texto. Então é uma relação muito próxima, apesar de serem dois cantos diferentes hierárquicos. Talvez o assistente seja mais próximo do criador do que os roteiristas, muitas vezes. Porque ele precisa entender muito mais do criador que os roteiristas, porque a função dos roteiristas é dar ideias e a função

do assistente é pegar o que o criador gosta das ideias. E o criador é a pessoa que vai pegar tudo aquilo e ler depois, vai analisar se está tudo ali mesmo como ele quer, então quase que o criador é o principal leitor do assistente, então tem uma relação muito forte ali, de trabalho e de parceria. (FLECK, 2021).

Também sobre a relação entre o assistente e a roteirista-chefe de uma sala, Andrea Yagui (2021) fala que não são todos os chefes que enxergam da mesma forma, mas na experiência dela na série *Cidade invisível* (Netflix, 2021), Andrea conta que a roteirista-chefe Mirna Nogueira a colocou na sala como seu braço direito. Então ela ia com a chefe nas reuniões de produção, reuniões de *feedback* com o canal, sempre anotando tudo, participando e lembrando à chefe sobre coisas que haviam sido conversadas antes e que eram importantes de serem faladas ali, por exemplo. Por conta desta relação assistente-chefe, Andrea tinha todas as condições de trazer coisas à tona quando necessário, como quando, por exemplo, nas entregas de roteiros, ela lia algo nos materiais que já tinha caído ou que não foi feito conforme combinado em reunião anterior.

Eu ficava muito por dentro do que estava dentro da cabeça dessa roteirista-chefe, vendo muito a habilidade que ela tinha pra lidar também com os roteiristas. Como passar as coisas que eram ditas nessas reuniões de produção ou de *feedback* pra eles de um jeito que deixasse a sala motivada [...] às vezes indicar que um caminho está errado não é tão simples, né, pros roteiristas. Você tem que fazer isso com jeito, tem que explicar muito bem pra onde essa mudança está levando. Então eu achava muito interessante, assim, eu consegui muito enxergar tudo isso, a maneira como ela (a chefe) trabalhava com a sala, discutir coisas, ajudar a pensar no cronograma. Foi muito legal estar próximo dela. (YAGUI, 2021).

Outro assunto recorrente sobre a participação do assistente de roteiro na sala, é sobre a liberdade em dar ideias e participar da criação, como tarefa para além das obrigações faladas anteriormente. O resumo deste assunto é que isso vai depender do perfil do chefe da sala e da relação dele com assistentes de maneira geral. O mais importante de saber sobre isso, quando se vai entrar numa sala de roteiristas como assistente, é que você deve perguntar para o chefe, entre as perguntas que você deve fazer sobre o que ele espera de você ali: “eu posso dar ideias ou prefere que eu fique em silêncio só anotando tudo?”. Isso evitará o constrangimento, caso você abra a boca pra dar uma ideia e seja rechaçado pelo chefe, bem como também evitará alguma decepção por parte do chefe que esperava mais participação sua e está vendo ali um datilógrafo mudo. A chave é: conversar antes de começar.

Para Andrea Midori Simão (2021), o assistente vai anotar tudo na sala e, também, deve dar ideias, vai participar da criação, mas sem deixar de fazer suas obrigações como assistente.

Eu digo, é uma tarefa de maluco, porque enquanto você anota, tem que estar com metade do cérebro anotando e a outra metade dando ideia, é coisa de louco, né. No final tem que ter uma ata e essa ata vem do assistente de roteiro, mas eu também espero que ele dê ideias. Então eu já digo pra quem está pegando essa função comigo, eu falo “meu, você vai ficar muito cansado” e é isso. Mas eu acho que é mais prazeroso a pessoa ficar lá participando do processo criativo do que meramente fazendo a coisa do secretariado. (SIMÃO, 2021).

Jorge Furtado (2021) entende a participação criativa do assistente na sala como parte de seu processo de aprendizado e formação. Jorge conta que nas salas coordenadas por ele o processo de participação é bem aberto, “quem quiser falar, fala. É uma coisa meio de colaboração geral mesmo, todo mundo falando e sugerindo coisas. Os assistentes estão lá ouvindo, assistindo as reuniões, anotando muita coisa, no começo mais tímidos (quanto a dar ideias), mas aos poucos vão se soltando mais” (FURTADO, 2021).

### 3.3.3 Escaletando

Com o argumento e as sinopses de cada episódio em mãos, a sala de *A benção* passou para a etapa de escaletar os episódios, dividir os *beats* de cada trama em cenas, em mais um processo muito rico de discussões e criação colaborativa. Nesse momento, muitas ideias de cenas começam a ser faladas na sala, às vezes seguindo a ordem do argumento, as vezes aleatoriamente. Cada roteirista defende as suas ideias, enquanto os demais vão concordar ou discordar, questionar ou corroborar as ideias dos outros, comprar junto ou ser totalmente contra, até que o chefe dê a palavra final e faça a discussão passar para a próxima ideia. Assim os episódios vão sendo construídos em escaletas, cena a cena, em cima da estrutura que foi criada na etapa anterior.

Eu tomo nota, eu escuto principalmente o *showrunner*, mas todos os outros (roteiristas) também. Às vezes até escrevo quem falou o quê, embora “ah, a ideia não é de ninguém”, mas é bom lembrar quem é que falou. E a principal função é essa, escutar e documentar tudo o que foi falado, todas as ideias, para que nada se perca. E que seja organizado de alguma forma. (SAKI, 2021)

Mais uma vez é importante dizer que, por mais sistemático que o trabalho em sala de roteiristas seja, não é ciência exata. Então, uma ideia pode ser muito louvada por todos e depois cair, bem como, ao contrário, uma ideia que foi rechaçada logo de cara pode depois de alguns dias reaparecer como algo muito bom e voltar para a discussão. O trabalho do assistente de roteiro nesse momento é ficar muito atento nas reuniões, acompanhar a

discussão de todas as ideias e anotar tudo que for importante, sempre com o filtro do chefe da sala.

Gabriel Jubé hoje é roteirista, mas começou sua carreira como assistente de roteiro e consegue ver muito bem um ponto de diferença entre o papel do roteirista e o do assistente, nesse momento de criação com grande fluxo de ideias. Jubé (2021) diz que na sala em que foi assistente ele não tinha muito o privilégio de se perder, pois “uma coisa muito importante do assistente é conseguir ser uma espécie de mente organizadora das várias ideias que vão pipocando” (JUBÉ, 2021), enquanto os roteiristas podem e devem estar livres para jogar e defender o máximo de ideias possível, sem ter exatamente a obrigação de anotar nada.

Eventualmente você (como roteirista) chega numa ideia de estrutura de história, que você vai começar a organizar, e as vezes você fica confuso, é normal. Enquanto assistente de roteiro, eu sentia que era muito a minha função tentar pegar as ideias e apontá-las para, digamos, para um caminho comum. Enquanto roteirista, você pode ir jogando ideias, que uma hora a gente costuma organizar, mas acho que é uma diferença de qual é a sua posição na sala, mesmo. Tipo, em uma você está mesmo atento (assistente) e na outra (roteirista) você consegue fazer uma tensão flutuante. Eu vejo esse estado pessoal. (JUBÉ, 2021).

Em *A benção*, o roteirista chefe ia escaletando os episódios no quadro branco enquanto a equipe ia dando e discutindo as ideias de cenas. Enquanto assistente, eu ficava no computador fazendo as anotações em cima de cada ideia, registrando as observações de cada roteirista sobre a ideia em discussão, os pontos de atenção levantados pelo chefe, as referências que remetiam àquela ideia, as inclinações de cada roteirista e as conclusões. No meu relatório, as ideias que não seguiam para a escaleta não eram apagadas, mas documentadas e guardadas, para o caso de alguma delas precisar ser trazida de volta em uma reunião futura.

No fim do dia, o roteirista chefe conduzia a leitura do que tinha sido feito no quadro branco, enquanto já ia transcrevendo para um documento de texto para posterior revisão e apontamentos da equipe. O documento final de cada escaleta começava com a descrição de cada trama que estaria no episódio, cada uma marcada em uma cor diferente que identificaria as tramas dentro das cenas. Abaixo, duas primeiras páginas de uma versão da escaleta do primeiro episódio de *A benção*, desenvolvida na sala e enviada para apreciação dos diretores e da produção executiva da série. Lembrando que as escaletas são um documento transitório de trabalho para a equipe de desenvolvimento, que vão se desdobrar nos roteiros da série, não são documentos para divulgação ou para trabalho da equipe de produção. Alguns

roteiristas preferem trabalhar as escaletas já na formatação de roteiro, utilizando algum programa de escrita como o Final Draft ou Celtx, mas ainda sem diálogos.

Fig. 9: Exemplo de escaleta da série “A Benção. Pg.1

EPISÓDIO 1 - Escaleta v4 - 24/08/2018

**TRAMA A: Lerner e Arthur querem passar por nova fase da pesquisa**

**DEFONANTE:** (A pesquisa está por um fio, Lerner e Arthur apressam os testes nas cobaias). Os primeiros resultados da Bêção são fantásticos e os alemães (antes reticentes) querem assinar o contrato de um novo investimento pensado para avançar de fase.

**PONTO DE VIRADA:** Arthur descobre algo estranho no comportamento de Rosane (mãe de Nina). Arthur decide não assinar o contrato ainda, precisa de mais um dois meses pra entender a droga melhor

**PONTO MÉDIO:** Arthur se questiona se tem ou a decisão certa ao não assinar o contrato (ao descobrir histórico de Rosane).

**CLIMAX:** Ferretti se mata. O que será da pesquisa?

**TRAMA B: Marta quer salvar Nina**

**DEFONANTE:** Nina está mal. Marta pensa em dar a Bêção pra ela.

**PONTO DE VIRADA: (OVERDUE)** Marta suplica para Arthur. Ele dá esperanças de que Nina entre na próxima fase.

**PONTO MÉDIO:** Arthur não assina o contrato.

**CLIMAX:** Marta tem que pedir pra Lerner. FATO e Marta dá Bêção pra Nina.

**TRAMA C: Nina**

**DEFONANTE:** Nina tem claustro: não tem libido, não quer ir pra igreja, busca refúgio nas drogas e sofre (OVERDUE)

**PONTO DE VIRADA:** Começa a tomar Bêção

**PONTO MÉDIO:** Toca violão (começa a se reconectar com a beleza da vida)

**CLIMAX:** Melhora sua relação com o pai (vai pra Igreja) e encontra Santo CimaXXX

**TRAMA D: João**

**DEFONANTE:** Não consegue trabalhar devido ao seu trauma.

**PONTO DE VIRADA:** Começa a tomar Bêção

**PONTO MÉDIO:** -----

**CLIMAX:** Consegue pegar a arma

1. Nina na consulta com Marta. A morte ocorreu a cena. A narota reclama da quimioterapia, está se sentindo muito mal. Não vê mais razão naquilo, acredita que não vai sobreviver muito tempo (o médico deu no máximo 3 anos de vida pra ela). A única coisa que a ajuda a não pensar na morte iminente são as drogas.

(Nina fez química há uns 3, 4 dias, ainda está mal) 1ª sessão desse novo ciclo

Fig. 10: Exemplo de escaleta da série “A Benção. Pg.2

Uma relação diferenciada (p. Marta tem uma função por essa moçada)  
 “Eu não quero morrer”. Nina (lária isso) (se não falar, temos que entender isso)  
 (CLIMAX)

A cena pode ser bastante triste com a ajuda de uma jovem que podia reagir mais desista. E o que seria melhor que ela estivesse bem mal da química (o recuperando ao longo de EP até parecer bem no laboratório). IMPULSOS AUTOIDENTIFICATIVOS não vontade de morrer? Acrobacia que significa o exato oposto. Todos sucumbem enquanto vivem. Quem vive demais morre cedo.

2. Marta e Arthur em uma sala. Marta provocando/fofocando com um paciente (Nina). Arthur apresenta a ele para uma apresentação (não importante, uma consulta). Pesquisa em cima. Arthur a convoca e expõe como a adama e como ela o inspira em seu próprio trabalho.

Marta sondeia Arthur pra dar Bêção pra Nina, ele dá esperanças.

3. Em uma sala de reuniões do hospital, Lerner faz uma apresentação. Ao analisar uma Arthur. A reunião é com Melissa e Schuster, dois representantes do laboratório alemão, que está investido na pesquisa. Ele está bem reticente, já que os resultados estão atrasados e incônciosos até então. Lerner mostra os primeiros resultados dos testes em humanos da pesquisa. Os alemães não sabem disso, então... Queríamos porque não foram avisados e Lerner diz que eles não autorizarão.

Lerner fala que todos as cobaias estão apresentando resultados positivos (falando com nomes e datas), ficando especialmente no Senhor Ferretti (MOTRAM DA VIDA): um dia antes de começar a tomar a medicação. Uma enfermeira tenta dar comida na boca, ele não quer! Lerner conta que é um médico que tem uma doença terminal e que não estava lidando nada bem, não queria falar com ninguém da família, completamente apático, não queria mais se alimentar. Ele está tomando há um mês. Pode para os alemães acompanharem.

4. Lerner, Arthur e os dois alemães entram no quarto de Ferretti. Não tem ninguém ali. Entram. Ouvem uma gravação no quarto ao lado.

5. Eles encontram Ferretti ligando (ou seja) com mais dois pacientes, contando, com uma aparência saudável, animado, gritando uma coisa ou outra. (os Ferretti) tá ganhando muito e brava que vai começar a área XP de conteúdo / ou tá perdendo muito e brava que pode botar na terra para o ano que vem) Os alemães se empolgam.

(FIM DO 1º ATTO)

6. Nina abreviando em casa com seu pai, Juarez. Ela ainda não tem fome, Juarez não força. Ele dá um pouco de limão pra ela. Também dá um presente: um violão novo. Nina não se empolga, diz que não tem mais interesse por música. O pai insiste, diz que ela pode ir tocar com e pensar

Segundo Alice Hirata (2021), é muito importante organizar as informações das ideias que estão sendo faladas para a escaleta, seja com *post-its* na parede ou anotando no quadro branco –em uma de suas experiências como assistente, era ela quem ficava em pé com a caneta no quadro – mas principalmente acompanhando os diferentes movimentos que a narrativa está tomando durante a criação, tanto micro movimentos dentro das cenas, quanto maiores do episódio, até movimentos no arco geral da temporada, para não deixar os roteiristas se perderem enquanto estão dando várias ideias.

Ficar em vários documentos monitorando isso um pouco: “ah, aqui está repetindo o movimento um pouco”, “esse objeto foi plantado aqui, então eu tenho que saber em que episódio que está”, ou “os flashbacks, quantos estão tento? Não teve flashback nesse episódio”, “precisa ter sequência especial nesse episódio e não teve”, enfim, uma coisa bem de suporte mesmo, de organizar. (HIRATA, 2021).

Leo Garcia (2021) conta que *A benção* foi a primeira sala de roteiristas chefiada por ele onde conseguiu colocar um assistente, mas em outras salas que trabalhou já sentia falta de alguém com essa função. “Eu já sentia falta de uma pessoa que anotava, que organizava,

porque eu como chefe tinha que fazer isso, sabe. E eu sentia já que coisas se perdiam nesse fluxo de ideias” (GARCIA, 2021).

Porque o roteirista numa sala, ele está numa selva. Ele está querendo dar a opinião dele sobre algo, ele quer defender uma ideia que ele dá. Dificilmente ele está ouvindo o que os demais estão falando, somente ouvindo e tentando dar uma forma. Claro que a própria sala faz isso sozinha, às vezes de uma maneira caótica, que nem eu falei que já fiz séries sem assistente. Mas eu lembro que no Werner (a série Werner e os Mortos, Canal Brasil, 2015), por causa desse caótico, várias coisas se perdiam, “putz, a gente falou sobre isso, como que não está anotado?”, sabe? (GARCIA, 2021).

Devido ao cronograma apertado e a iminência do início dos trabalhos de produção da série, em *A benção*, na etapa de escaletas foi feito um cronograma prevendo a saída dos roteiristas da sala para escrever os seus episódios, enquanto os demais permaneciam na sala escaletando os próximos. Dessa maneira, por exemplo, quando a escaleta do episódio três estava pronta, o roteirista deste episódio saía da sala por uma semana para escrever enquanto os outros roteirista seguiam escaletando o episódio quatro. O mesmo na semana seguinte e assim por diante, criando um escalonamento da equipe de roteiristas entre escaletas e roteirização, até a entrega dos roteiros finais dos episódios para a produção. Em determinando momento deste processo, todas as escaletas já estavam prontas e cada roteirista estava escrevendo seus roteiros fora da sala, com um cronograma de entregas, revisões, aprovações, novos tratamentos e entregas finais.

#### 3.3.4 Escrevendo os roteiros

Na etapa de escrita dos roteiros, propriamente ditos, é comum que os roteiristas saiam da sala para trabalhar. Ou seja, o roteirista-chefe combina quem vai escrever quais episódios, cada roteirista pega as escaletas designadas a ele ou ela e vai para sua casa ou escritório particular escrever sozinho, com prazo determinado para entregas, aprovações, alterações e novas versões, até a entrega final. Em *A benção*, como dito no subcapítulo anterior, a escrita dos roteiros começaram em paralelo às escaletas, até o momento em que todas as escaletas estavam fechadas e todos os roteiristas estavam fora da sala escrevendo seus roteiros.

Durante esta etapa, em que o movimento presencial na sala de roteiristas diminuiu muito, o que fica fazendo o assistente de roteiro? É nesse momento que todas as anotações, atas, planilhas, tabelas, mapas de tramas e fichas de personagens, que foram criadas ao longo das etapas anteriores, vão ser muito importantes para a equipe de roteiristas. O trabalho do

assistente de roteiro é ter em mãos todos os documentos atualizados e dar suporte aos roteiristas na escrita, ficando à disposição para dúvidas e qualquer outra tarefa de apoio que a equipe precisar. Então, quando um roteirista estiver escrevendo o clímax do terceiro ato de seu episódio, por exemplo, e quiser saber qual era a situação emocional da protagonista dois episódios antes, ou saber quando foi que o antagonista perdeu a mão esquerda, ou mesmo se foi a esquerda ou a direita, o assistente é quem pode responder isso de maneira rápida e prática. Se outra roteirista tem dúvidas se uma cena que está desenvolvendo é coerente com a característica secundária que foi criada para a sua personagem, mas não sabe onde checar isso, é com o assistente de roteiro que ela deve poder contar para acessar essa informação facilmente. Ou, se a chefe da sala precisa de uma pesquisa rápida sobre um tema específico abordado na série, a fim de ajudá-lo a entender se os roteiristas estão acertando em seus roteiros ao falar sobre aquele assunto, ele pode pedir que a assistente da sala faça essa pesquisa e lhe envie bem organizada.

Segundo Alice Hirata (2021), ao contrário do que possa parecer, não é um momento em que a assistente de roteiro não tem muito o que fazer. Pelo contrário. Alice fala que esse momento é também importante para revisar o arco geral da série com a chefe, por exemplo. “É o período de reler os documentos, ver se as tabelas estão todas atualizadas, aprofundar alguma pesquisa que a gente saiba que vai precisar mais pra frente.” (HIRATA, 2021), tudo com o objetivo de manter os roteiristas bem alimentados de informações para escreverem os roteiros.

Ana Saki (2021) conta que tem o seu método de trabalho particular e sabe que cada assistente tem o seu, mas que, a importância unânime de escutar e documentar as informações de maneira organizada, durante o trabalho na sala, se mostra no momento em que os roteiristas pegam os documentos do assistente e vão escrever os roteiros.

Não pode ser uma coisa embaralhada. Então talvez tenha dois processos, né. Depois que eu faço aquela agenda (ata) – a documentação de tudo que foi falado – depois tem uma segunda etapa, um segundo turno, onde isso é melhor organizado para que o roteirista possa ter uma leitura melhor daquilo. Apesar da gente (assistentes) poder dar ideia, friso que a principal função é escutar e documentar. (SAKI, 2021).

Para Letícia Kamiguchi (2021), em suas experiências, quando a sala entra no período de escrever os roteiros, um momento em que a equipe está menos na sala e os roteiristas separados, o trabalho dela como assistente é muito de ajudar os roteiristas a lembrarem o que aconteceu nas discussões. Mas Letícia também fala do trabalho da assistente entre versões,

durante a escrita dos roteiros, aprovações e novos tratamentos. Quando uma versão de um roteiro vai para aprovação, o documento volta com várias notas com comentários da produção executiva, da direção e do canal, então Leticia diz que tem como tarefa colocar e organizar essas anotações nos roteiros para passar para o chefe e os demais roteiristas, já preparando os arquivos para as próximas versões.

Eu centralizava todas essas notas e organizava elas, pra também não ficarem repetidas, colocando as *labels* no *FinalDraft*, “ah, é o canal que disse isso, ou o diretor”, até para o criador conseguir elencar a importância das coisas que precisavam ser alteradas. (KAMIGUCHI, 2021).

O trabalho do assistente na fase de entregas e aprovações dos roteiros também é descrito por Alice Hirata como parte de suas atribuições, de acordo com suas experiências em diferentes salas. Hirata (2021) conta que, em uma sala onde trabalhou, ela tinha a tarefa de acompanhar as entregas pelos roteiristas, a tempo de fazer a revisão ortográfica e também de numeração das cenas, padronização de cabeçalhos e outras revisões de formatação, antes da revisão final pelo chefe e a tempo de enviar para produção e para canal no prazo. “Então eu mandava mensagem no meio do dia perguntando ‘e aí, como é que está o seu roteiro? Tem alguma coisa que eu posso fazer?’ Então era sempre uma luta contra o tempo” (HIRATA, 2021).

Quando são identificadas coisas como, por exemplo, incoerências narrativas, cenas com movimentos muito parecidos ou diálogos que não se encaixam com o personagem, a assistente deve passar essas observações para a chefe, que vai fazer a revisão e redação final dos roteiros.

Em alguns casos relatados nas entrevistas para esta pesquisa, assistentes de roteiro recebem a oportunidade de escrever roteiros também, ou parte. Na sala de *A benção*, eram cinco roteiristas para escrever oito episódios. Cada roteirista pegou um episódio para escrever sozinho e outro para fazer em dupla, porém a conta não fechava e Fred Ruas, cocriador da série, ficou com dois episódios inteiros para abrir. Com uma boa relação de confiança desenvolvida ao longo dos meses anteriores, me senti à vontade e me ofereci para dividir um dos episódios de Fred com ele. Primeiro conversei com o chefe da sala, Leo Garcia, e falei que gostaria de ter essa experiência, mas se ele achasse que ainda não era o momento ou se o próprio Fred não gostasse da ideia, estava tudo bem por mim. Leo e Fred aceitaram a oferta e acabei escrevendo o sétimo episódio da temporada em dupla, com a supervisão do roteirista-chefe. Porém, no momento em que peguei a tarefa de escrever

metade de um roteiro, não pude abandonar minhas obrigações como assistente da sala, de manter todos os documentos atualizados e dar o suporte que cada roteirista precisasse enquanto escrevia.

Segundo Jorge Furtado (2021), não é comum que assistentes em salas chefiadas por ele peguem roteiros para escrever, apesar de terem liberdade para darem ideias em todo o processo de criação. “Os assistentes trabalham muito organizando o roteiro, pegando as ideias de todo mundo e ordenando, redigindo da maneira correta, avisando ‘olha, está desequilibrado aqui, está muito grande ou muito pequeno’, e dando ideias também” (FURTADO, 2021). Jorge conta que as vezes acontece de, com as escaletas prontas, na hora de dividir quem vai escrever o quê, um assistente pegar uma cena para abrir, mas não um episódio inteiro.

Andrea Midori Simão (2021) conta que sempre deixa a assistente escrever um roteiro e, quando necessário, até insiste com a produção para que isso aconteça, “porque no fim dá certo”. Segundo Simão, ela organiza de maneira que exista um controle e supervisão maior por parte dela sobre o roteiro do assistente, com o dobro de tempo para o assistente escrever, em relação aos roteiristas da equipe, e com o dobro de *feedbacks* dela. “Se normalmente são dois *feedbacks* por versão de roteiro que um roteirista experiente tem, então o assistente vai ter quatro” (SIMÃO, 2021).

Para Alex Lee (2021), essa oportunidade apareceu já em sua primeira experiência, numa sala com Andrea Midori Simão como chefe, onde essa possibilidade já estava combinada desde sua entrada no trabalho. Já Letícia Kamiguchi (2021), até o momento da nossa entrevista, ainda não tinha passado por uma sala como assistente onde recebeu um roteiro para escrever sozinha. A conclusão é que abrir roteiros não é um padrão e nem uma premissa do trabalho de assistente. A regra – ou ao menos uma ideia recorrente – é que o assistente não vai escrever roteiros. É algo extra que vai acontecer ou não, mais uma vez, de acordo com o roteirista chefe da sala e com o perfil do projeto. O que não diminui de maneira alguma a experiência de aprendizado e colaboração do trabalho como assistente em uma sala de roteiristas.

#### 3.4 A importância do assistente de roteiro

Durante a minha pesquisa, encerrei todas as entrevistas perguntando aos entrevistados se eles viam uma importância na função de assistente de roteiro e qual era. Nas primeiras

conversas, a resposta sempre vinha dividida entre “a importância de ter um assistente na sala de roteiristas” e depois, num ponto de vista mais amplo, “a importância de existir esta função”. A partir daí comecei a fazer a pergunta já dividida em duas, para os entrevistados que vieram depois.

Sobre ter um assistente de roteiro na sala, Leo Garcia (2021), meu chefe na série *A benção*, fala que nem sempre é necessário ou possível ter assistente, depende muito do perfil do projeto. Opinião com a qual Tomás Fleck (2021) concorda, reforçando que o assistente é importante porque é preciso ter organização e todos precisam saber o que está acontecendo na sala. “É uma questão de organização de fluxo mesmo. Pra mim a principal função do assistente é isso, é não deixar que nada se perca, principalmente as coisas importantes” (GARCIA, 2021).

Segundo Gabriel Jubé (2021), o assistente se faz importante também por ser quem vai ajudar a guiar a sala de roteiristas, quando este recebe autonomia sobre o cronograma, ajudando a cada um da equipe saber o que tem que fazer, o que ajuda a deixar os roteiristas abertos e livres para focar na criação. Jubé tem também um ponto de vista sobre o frescor que um assistente coloca na sala, por ser um profissional em início de carreira. “Tende a ser uma posição para uma pessoa que é nova e está começando, por isso traz um frescor muito grande para a sala. E nem é necessariamente um frescor da juventude” (JUBÉ, 2021).

Porém, apesar de ter funções e tarefas específicas numa sala, como vimos até aqui, a principal importância vista na função de assistente de roteiro, apontada pelas e pelos entrevistados desta pesquisa, é a de formar novos roteiristas. Não como um caminho obrigatório para todos que desejam escrever roteiro, é uma questão de perfil. Mas é um caminho, uma boa opção de porta de entrada para quem quer ser roteirista.

É para formar roteiristas. Mesmo que eles (assistentes) não fiquem fazendo nada, só olhando e anotando e “batendo a máquina” [...] Ter alguém que tem o talento de escrever, sabe escrever, que gosta de escrever e que está vendo como é que se escreve, é fundamental pra formar. Porque assistir uma discussão, um debate de criação de roteiro, é a coisa que mais ensina, eu acho. (FURTADO, 2021).

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da pesquisa realizada neste trabalho, através de fundamentação teórica sobre o universo do roteiro audiovisual, recapitulação histórica das duas últimas décadas da produção audiovisual brasileira – com foco na profissão de roteirista, do estudo de caso sobre a minha experiência em uma sala e da análise dos dados coletados nas entrevistas com 10 roteiristas em diferentes níveis de experiência, é possível concluir que:

O assistente de roteiro é o profissional contratado para exercer assistência em uma sala de roteiristas, durante o desenvolvimento de um produto audiovisual. A função é geralmente exercida por roteiristas em início de carreira e com menos experiência, desde que tenha um perfil de pessoa organizada, atenciosa e com conhecimentos básicos sobre escrita narrativa audiovisual. Salas de roteiristas são mais frequentemente formadas para desenvolvimento de narrativas seriadas, portanto, é mais comum ver assistentes de roteiro em projeto de séries de ficção para TV.

O tempo de envolvimento de um assistente de roteiro em uma sala de roteiristas pode variar de acordo com o perfil do roteirista chefe e do projeto, principalmente no que diz respeito ao orçamento. Sobre contratação e pagamento, ainda não existe padronização para esta função, mas, na maioria dos casos, o contrato é feito pelo período de trabalho na sala, com pagamento mensal dos valores negociados. O assistente costuma entrar numa sala de roteiristas através de processo seletivo ou entrevista com o roteirista chefe da sala. Após a seleção, o assistente é contratado pela produtora responsável pelo projeto.

Um dos pontos mais importantes verificados nesta pesquisa é sobre a relação entre o assistente de roteiro e o roteirista chefe, pois, de acordo com os relatos dos entrevistados e com minha própria experiência, são duas pontas do processo na sala, responsáveis por questões que vão além da criação livre, como cronograma, organização das informações e entregas. É de fundamental importância para o bom funcionamento da sala que o roteirista chefe tenha uma boa relação de total confiança, diálogo e proximidade com o assistente.

As principais características buscadas num bom assistente de roteiro são organização, atenção, saber ouvir, capacidade de síntese e proatividade em criar planilhas, documentos, tabelas e tudo mais que possa ajudar no fluxo de informações. Mas, apesar de não ser premissa da função, se espera – dependendo do roteirista chefe – que o assistente também possa colaborar criativamente com o desenvolvimento, respeitando os limites hierárquicos e sem comprometer suas tarefas como assistente.

De acordo com a análise dos dados e com o estudo de caso pessoal, as tarefas de um assistente de roteiro podem ser, etapa a etapa do processo de desenvolvimento:

#### Pré-sala:

- Ajudar o roteirista chefe a elaborar o cronograma da sala e organizar a bíblia de trabalho, bem como qualquer outro material que o chefe deseje preparar antes da chegada da equipe de roteiristas, como pastas, tabelas, fichas de personagens, planilhas e mapas de trama.
- Conversar com a roteirista-chefe para entender o que ela espera de seu trabalho como assistente e se organizar para realizá-lo de acordo com a expectativa.

#### Fase inicial do desenvolvimento:

- Fazer a ata das reuniões diárias, anotando tudo que é dito, mas de acordo com o filtro do roteirista chefe, que é quem tem a palavra final sobre as ideias.
- Realizar pesquisas solicitadas pelo chefe e pelos roteiristas, quando a sala não tem um profissional pesquisador contratado.
- Alimentar e manter atualizadas as pastas, planilhas e tabelas, como fichas de personagens e mapa de tramas, de acordo com as discussões na sala e com as decisões do roteirista chefe.
- Acompanhar o cronograma e, quando autorizado pelo roteirista chefe, ajudar a tocá-lo. Em alguns casos, dependendo do roteirista chefe e do perfil do projeto, o assistente pode ter autonomia para tratar do cronograma com a produção executiva e até com o canal.
- Coordenar o fluxo de informação entre a equipe.
- Participar dando ideias, sem deixar de lado as demais tarefas. A participação criativa do assistente na sala depende da liberdade que o roteirista chefe dá ou não para tal.

#### Fase de escaletar os episódios:

- Manter o chefe e a equipe de roteiristas informados em relação ao andamento da narrativa que está sendo criada, sabendo responder, ou apontar o caminho das respostas.

- Anotar as ideias de cenas dadas pelos roteiristas, com as devidas observações do chefe e dos demais, sob o filtro do chefe.
- Organizar a sequência de cenas que está sendo criada a partir das ideias, em *post-its* na parede ou escrevendo no quadro branco. Em alguns casos, o próprio roteirista chefe faz esta função manual. Porém, é papel do assistente criar o documento das escaletas no computador com o que foi desenvolvido na parede ou no quadro, para posterior revisão do chefe e dos roteiristas. Se o chefe está na parede ou no quadro, o assistente pode ir fazendo o documento digital em paralelo.
- Colaborar com ideias de cenas, desde que tenha essa liberdade dada pelo chefe da sala.

#### Fase de escrita dos roteiros:

- Estar disponível e dar suporte de informações aos roteiristas, mantendo todos os documentos de desenvolvimento do projeto atualizados e organizados, de maneira a serem acessados facilmente pela equipe da sala.
- Fazer pesquisas complementares que auxiliem os roteiristas em suas escritas.
- Acompanhar o cronograma de entregas com o roteirista chefe e com a produção executiva.
- Fazer revisão ortográfica dos roteiros, revisar numeração de cenas e de páginas, padronizar formatação e cabeçalhos nos roteiros escritos, antes de serem enviados para aprovação.
- Durante as aprovações e escrita de novos tratamentos (versões) dos roteiros, organizar e garantir o fluxo de informação das observações vindas da direção, da produção e do canal. Organizar os pedidos de alterações para o chefe e demais roteiristas. Revisar as novas versões, da mesma maneira que as primeiras, e continuar tocando o fluxo de entregas, até a entrega final. Dependendo do projeto, o assistente pode não estar mais presente durante o processo de aprovações, alterações e novos tratamentos.

\*Escrever roteiros não é premissa do trabalho do assistente. Porém, dependendo do roteirista chefe, o assistente pode ganhar a oportunidade de escrever cenas ou até mesmo um roteiro inteiro, sob supervisão e acompanhamento maior por parte do chefe.

Pós-sala:

A permanência do assistente de roteiro em um projeto após o fim da sala de roteiristas, e consequente entrega dos roteiros finais, depende do perfil do projeto, principalmente no quesito orçamento. Porém, durante a pesquisa, notou-se que, quando é possível, é muito importante o trabalho do assistente de roteiro quando a produção – propriamente dita, para filmar – é iniciada. Nessa etapa, seu trabalho pode envolver tarefas como:

- Fazer a ponte entre os roteiros, a produção e a direção;
- Fazer ajustes necessários e padronizações de coisas como numeração de cenas, cabeçalhos, descrição de locações das cenas, nomes de personagens, entre outras coisas.
- Manter a equipe informada das últimas versões dos roteiros;
- Passar informações sobre alterações nas cenas, quando acontecem;
- Gerar arquivos específicos quando solicitados, como, por exemplo, uma versão do roteiro apenas com cenas de um determinado personagem.
- Nessa etapa, o contato do assistente de roteiro é muito forte com a equipe de direção do projeto, principalmente com assistentes de direção.

Concluo dizendo que espero, assim como acredito, ter atingido o objetivo principal desta pesquisa em responder quem é e o que faz um assistente de roteiro em uma sala de roteiristas no Brasil. Assim como também gostaria de dizer que este trabalho aumenta em mim a vontade de continuar conduzindo meus estudos e minha carreira profissional em direção ao roteiro audiovisual.

## REFERÊNCIAS

AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA - ANCINE. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br>. Acesso em: 02 jun. 2021.

ARRUDA, L.; TORRES, M.C.; et al. **Autores: Histórias da Teledramaturgia**. Rio de Janeiro: Central Globo de Comunicações, TV Globo, Editora Globo, 2008, v.1.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE AUTORES ROTEIRISTAS – ABRA. Disponível em: <http://www.abra.art.br>. Acesso em: 11 jun. 2021.

BANCO REGIONAL DO DESENVOLVIMENTO DO EXTREMO SUL. Disponível em: <http://www.brde.com.br/oque-e-fsa/>. Acesso em: 02 jun. 2021.

BRETAS, Erick. **“Globo Play é lançado, conheça nova plataforma digital de vídeos da Globo”**. G1. Disponível em: <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2015/10/globoplay-nova-plataforma-digital-de-videos-da-globo-e-lancado.html>. Acesso em: 15 jun. 2021.

CAMPOS, Bartira Bejarano. **Sala de roteiristas: a Writers’ room brasileira e seu processo de escrita colaborativa de séries televisivas**. 2019. Dissertação de Mestrado - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Artemídia: ROCCO, 2000.

GERBASE, Carlos. **Cinema Primeiro Filme**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2012.

KALLAS, Christina. **Na sala de roteiristas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

NAVEGA, Curso “Roteiro Cinematográfico com Anna Muylaert”. Disponível em: <https://www.navega.art.br/products/roteiro-anna-muylaert>. Acesso em: 02 jun. 2021.

O BARCO ON, Curso “Roteiro do começo ao fim, passando pelo meio, com Jorge Furtado”. Disponível em: <https://conteudo.barco.art.br/curso-jorge-furtado>. Acesso em: 02 jun. 2021.

OBSERVATÓRIO BRASILEIRO DO CINEMA E DO AUDIOVISUAL. Disponível em: <http://oca.ancine.gov.br/>. Acesso em: 10 jun. 2021.

PARAIZO, Lucas. **Palavra de roteirista**. São Paulo: Editora Senac, 2015.

PETERS, Greg. “Netflix quer produzir 30 programas originais brasileiros até 2021”. **Época Negócios**. Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Empresa/noticia/2019/10/netflix-quer-produzir-30-programas-originais-brasileiros-ate-2021.html>. Acesso em: 15 jun. 2021.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário**. Da pré-produção à pós-produção. Campinas: Papyrus Editora, 2009.

RIBEIRO, Andrea Barata. “O mercado de roteiristas no Brasil. E seus desafios”. **Nexo Jornal**. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/08/09/O-mercado-de-roteiristas-no-Brasil.-E-seus-desafios>. Acesso em: 02 jun. 2021.

ROTEIRO. *In*: Dicionário criativo. Disponível em: <https://dicionariocriativo.com.br/>. Acesso em: 02 jun. 2021.

ROTEIRO. *In*: Dicionário Michaelis Online. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: 02 jun. 2021.

WISKI, Cipriano. “O que é um roteiro”. **Tertulia Narrativa**. Disponível em: <https://www.tertulianarrativa.com/o-que>—roteiro. Acesso em: 02 jun. 2021.

YANKELEVICH, Tomás. “HBO Max chega ao Brasil no dia 29 de junho por a partir de R\$ 20 por mês”. **Tilt UOL**. Disponível em: HBO Max chega ao Brasil no dia 29 de junho por a partir de R\$ 20 por mês... – Disponível em: <https://www.uol.com.br/tilt/noticias/redacao/2021/05/26/hbo-max-chega-ao-brasil-no-dia-29-de-junho.htm?cmpid=copiaecola> . Acesso em: 10 jun. de 2021.

## APÊNDICES

### A - PERGUNTAS PARA ENTREVISTAS COM ROTEIRISTAS:

- Em uma logline, o que é uma sala de roteiristas?
- Como você entrou no mercado de roteiristas? Foi direto ou migrou de alguma outra função dentro do audiovisual?
- Como era quando você começou e o que mudou de lá para cá?
- Como você vê a relação entre as políticas públicas e o crescimento da profissão roteirista no Brasil? E quanto à chegada dos canais internacionais e serviços de streamings?
- (para chefes) Como você pensa e forma a sua sala de roteiristas?
- (para chefes) Qual o lugar do assistente de roteiro nas suas salas? Você sempre tem? Sempre pede e nem sempre consegue? Exige? Nem se preocupa ou nunca pensa em ter?
- (para chefes) Quais as funções que o assistente de roteiro exerce na sua sala? Pode dar o exemplo de alguma sala que você chefiou? Pode ser da última ou atual.
- (para chefes) Como se dá o primeiro contato entre você e um assistente de roteiro? Indicação? Vem da produtora? Você faz entrevistas?
- (para chefes) O que uma pessoa precisa ter para ser um assistente de roteiro, na sua opinião? Quais as características de um bom assistente de roteiro?
- (para chefes) Como se dá o contrato e quanto é o tempo de envolvimento de um assistente na sua sala de roteiristas? Quando entra e até quando fica?
- (para assistentes) Como você começou a fazer assistência de roteiro? Você sabia que era uma função possível e buscou isso? Ou foi algo que lhe apareceu enquanto buscava oportunidades como roteirista?
- (para assistentes) Você gosta de ser (ou gostou) assistente de roteiro?
- (para assistentes) Como foi a sua primeira sala de roteiro e como foi a última, enquanto assistente?
- (para assistentes) Quais as funções que você desempenha numa sala de roteiristas?
- (para assistentes) Quem entra em contato com você, para um trabalho como assistente de roteiro?
- (para assistentes) Como se dá a negociação e contratação com as produtoras?
- (para assistentes) Qual o tempo de envolvimento, geralmente, de um assistente na sala de roteiro?

- (para assistentes) Qual foi a maior diferença entre uma sala e outra que você vivenciou?
- (para assistentes) Qual o principal ponto em comum nas salas de roteiristas que você foi assistente?
- Em qual lugar, na sua carreira você está hoje? Segue sendo assistente? Quer continuar ou espera em breve virar roteirista?

**B – BIO-FILMOGRAFIAS ROTEIRISTAS ENTREVISTADAS:**

- Andrea Midori Simão:

Andréa Midori Simão começou sua carreira no roteiro para o público infantil em produções para TV Cultura, como Cocoricó. Para a TV a cabo, participou de séries de animação com narrativas e estéticas ousadas, todas no gênero comédia, como "Oswaldo" (Cartoon), "A Hora do Rock" (Globoplay). Também foi Roteirista Chefe de séries como "Papaya Bull" (Nickelodeon), "Parque Patati Patatá" (Discovery Kids), "A Vida de Rafinha Bastos" (FOX) e "Várzea Futebol Clube" (History). Dirigiu e escreveu o curta de comédia "Obra Prima", vencedor do prêmio do público no Festival de Tiradentes. Além disso, a roteirista escreveu para a série "3%" (3ª temporada, Netflix), "Pedro e Bianca" (Emmy 2014, Tv Cultura) e "Os Exterminadores do Além" (Warner). Foi consultora do longa-metragem "O Menino e o Mundo" e recentemente atuou como Diretora e Roteirista Chefe da segunda temporada de "Papaya Bull". Recentemente foi Co-criadora e Chefe de Roteiro da série "Temporada de Verão" também para Netflix. Atualmente é chefe de roteiro de uma série para HBO Max.

- Andrea Yagui:

Andrea Yagui é formada em Audiovisual pela USP, trabalhou por 12 anos como redatora de tv - promos, variedades, institucionais, game shows e realities - em emissoras como Globo, TV Cultura, TV Gazeta, SBT e produtoras. Em 2017 concluiu o certificado de Screenwriting da UCLA Extension em Los Angeles, onde também atuou na área de Development das produtoras Bold Films (Drive, Nightcrawler, Whiplash) e Wise (East Los High). De volta ao Brasil, foi professora convidada de roteiro na AIC, pós-graduação em roteiro do Senac e da FAAP. Prestou consultoria de roteiro para os vencedores do edital FunCultura do Estado do Espírito Santo, em projetos diversos da Boutique Filmes e para ganhadores do PROAC em 2019 e 2020. Entre seus últimos trabalhos, foi assistente de roteiro e roteirista colaboradora da série Cidade Invisível da Netflix e atua como roteirista no desenvolvimento de projetos de ficção da Clube Filmes e Boutique Filmes.

- Alex Lee:

Alex Lee, 28 anos, natural de São Paulo (SP), fruto do casamento de uma cantora de reggae com um baixista de rock. Cresci rodeado por artistas, e fui sempre incentivado a criar

e me expressar artisticamente. Creio que venha daí meu sonho de viver dos frutos da minha criatividade.

Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Rádio, TV e Internet pela Faculdade Cásper Líbero. Minha primeira oportunidade profissional foi como estagiário de redação do dpto. de Chamadas da TV Gazeta (SP). Na sequência, por intermédio de um colega da Gazeta, cheguei à Blues Filmes, produtora responsável pela grade do Canal do Cliente da SKY (TV por Assinatura), mas notável no mercado pela presença digital ("Pipocando", maior canal do YouTube sobre cinema da América Latina, mais de 4,3 milhões de inscritos). Lá, atuei como roteirista para TV e Internet, produzindo desde Programetes e vinhetas como roteiros, esquetes e brand content com linguagem digital para a internet, além de cobertura de eventos em lives como o Grammy Awards (em parceria com a TNT - Turner) e o Rock in Rio, por duas edições consecutivas. A primeira experiência no ramo da ficção surgiu em 2019, com o "Papaya Bull" (desenho animado seriado), onde atuei como assistente de roteiro pela primeira vez. Graças à experiência, conheci a Andrea Midori, chefe de roteiro, que me convidou no ano seguinte para integrar a Sala de um outro projeto, o "Temporada de Verão" (série original Netflix, produção Boutique Filmes). Além de atuar como assistente, tive minha estreia como roteirista, assinando um dos episódios da 1ª temporada. Em 2021, fui convidado a atuar como assistente de roteiro numa nova sala, desta vez para uma série original Disney+. Atualmente, estamos produzindo a segunda temporada.

- Gabriel Jubé:

Gabriel Jubé é roteirista formado em Comunicação Social – Habilitação em Midialogia pela Unicamp, e tem pós-graduação em Argumento e Roteiro para Cinema e Vídeo, pela FAAP. É diretor e roteirista do curta "Fácil", selecionado para o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo de 2010. De 2011 a 2014, trabalhou como roteirista assistente na produtora de roteiros Departamento Ficcional, através do qual colaborou com diversos programas como "Lowrider Brasil" e "TV Cocoricó". Desde então, foi roteirista das séries de reality "Residentes 1" (Fantástico / TV Globo) e "Crimes.Com" (Discovery Channel), e participou das salas de roteiro das séries infanto-juvenis "Parque Patati Patatá" (Discovery Kids e SBT) e "Papaya Bull" (Nickelodeon). Também colaborou com o estúdio de animação stop-motion Coala Filmes, atuando como assistente de roteiro do longa-metragem "Bob Cuspe – Nós Não Gostamos de Gente", atualmente em finalização, e participando do desenvolvimento de todos os projetos do Núcleo Criativos da produtora.

Também foi roteirista da série “Temporada de Verão” (Netflix Brasil), atualmente em produção.

- Ana Saki:

Ana Saki é assistente de roteiro e roteirista, formada em Realização Audiovisual pela UNISINOS. Atualmente, trabalha como roteirista e assistente de roteiro em uma série de ficção original para o Globoplay, e em projeto de série criada por Iuli Gerbase para o edital Núcleos Criativos da Prana Filmes. Assina 6 projetos como assistente de roteiro e roteirista, entre eles as séries *Necrópolis* (disponível na Netflix, 2019) e *O Complexo* (CineBrasilTV, 2021). Coordena a Rodadas de Negócios do FRAPA - Festival de Roteiro Audiovisual de Porto Alegre. Conjuga suas atividades com a tradução nos pares inglês e português.

- Jorge Furtado:

De formação parcialmente autodidata, cursou medicina, psicologia, jornalismo e artes plásticas, sem concluir nenhum dos cursos. Em 1987, foi um dos fundadores da Casa de Cinema de Porto Alegre, da qual é integrante até hoje. No período de vigência da Lei do Curta, alcançou grande sucesso de público e crítica com os filmes “O dia em que Dorival encarou a guarda” (1986), “Barbosa” (1988) e, principalmente, “Ilha das Flores” (1989), com os quais recebeu vários prêmios nacionais e internacionais, inclusive no Festival de Berlim. A partir de 1990 passou a trabalhar como roteirista para a TV Globo, onde escreveu e, eventualmente, dirigiu várias minisséries e dezenas de especiais, entre elas “Comédia da Vida Privada”, “A Invenção do Brasil”, “Cena Aberta”, “Agosto”, “Memorial de Maria Moura”, “Cidade dos Homens”, “Ó paí, ó”, “Decamerão”, “A história do amor”, “Doce de Mãe” (premiada com dois Emmys, de Melhor Comédia e Melhor Atriz, Fernanda Montenegro), “Nada será como antes”, “Mister Brau”, “Sob Pressão” e “Todas as mulheres do mundo”. Em 2002 estreou como diretor de longa-metragens com “Houve uma vez dois verões” (2002). Mas foi com o segundo longa, “O homem que copiava” (2003), que chegou ao grande público (mais de 600 mil espectadores nos cinemas) e recebeu vários prêmios, inclusive o Grande Prêmio Cinema Brasil, para o melhor filme brasileiro de 2003. Outros longas-metragens de destaque em sua filmografia são “Meu Tio Matou um Cara” (2005), “Saneamento Básico” (2007), “O Mercado de Notícias” (2014), “Real Beleza” (2015), “Quem é Primavera da Neves” (2017) e “Rasga Coração” (2018).

- Tomás Fleck:

Tomás Fleck é roteirista e diretor. Em 2020-2021 foi roteirista de uma série de original da Globoplay sob supervisão de Jorge Furtado; e supervisor criativo/editor de um livro infanto-juvenil da HarperCollins. Seus principais trabalhos em séries são: criador, roteirista e diretor de *Necrópolis* (Netflix) e *Confessionário Online* (IGTV); roteirista de *Alce & Alice* (Netflix) e *Werner e os Mortos* (Amazon Prime); criador e roteirista de *Horizonte B* (Amazon Prime), *O Complexo* (CineBrasilTV) e *Mal de Família* (Série teatral para o Cacilda Becker 2020). No cinema, foi roteirista do longa-metragem *Os Bravos Nunca se Calam* (Festival de Brasília, 2019) e os curtas-metragens *POMBAS!* (Anima Mundi, 2014), *Quanto Mais Suicidas, Menos Suicidas* (Festival de Gramado 2015). É professor de roteiro do curso Showrunner da AIC e da PUC. Integrou o Núcleo de Dramaturgia do SESI; o Laboratório de Escritores da Casa das Rosas; estudou direção com Pablo Stoll e roteiro com Willian Rabkin.

- Alice Hirata:

Alice Andreoli Hirata é formada em audiovisual pela Universidade de São Paulo (ECA-USP). Assim que se formou, em 2019, começou a trabalhar como assistente de desenvolvimento na produtora *Coração da Selva*. Lá, foi assistente de roteiro e participou das salas de roteiro de duas séries para grandes plataformas de streaming.

- Leo Garcia:

Leo Garcia é sócio da Coelho Voador e diretor do FRAPA – Festival de Roteiro Audiovisual de Porto Alegre. Mestre em Roteiro (UPSA – Espanha), escreveu as séries *SAPORE D’ITALIA*, *BOCHEIROS*, *WERNER E OS MORTOS* e *PARALELO 30*. Destaque para o curta *ED*, com mais de 100 festivais e 27 prêmios. Em 2014, Leo foi selecionado para o Berlinale Talents. Escreveu os longas: *EM 97 ERA ASSIM*, *A VIDA EXTRA-ORDINÁRIA DE TARSO DE CASTRO* (doc, que também dirigiu), *LEGALIDADE* e *DEPOIS DE SER CINZA*. É showrunner da série *A BÊNÇÃO* (2020) exibida no Canal Brasil e Globoplay.

- Letícia Kamiguchi:

Letícia Kamiguchi é formada em audiovisual pela ECA-USP. Como roteirista, colaborou com produtoras como Glaz Entretenimento, Paris Filmes, Clube Filmes e Bossa

Nova. Foi roteirista fixa na Coração da Selva, onde participou da criação e desenvolvimento de séries e longas para venda. Também já participou de salas de roteiro para Netflix e HBOMax.

Como diretora, realizou o clipe "É o Poder" de Karol Conka. Atua também como assistente de direção em projetos de longa-metragem, séries e publicidade. Algumas produtoras com as quais já colaborou na área foram Spray Content, Fremantle Media e Movie.