



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO – PPGC

RAPHAEL ARAGÃO DE CARVALHO CAVALCANTE

**De mão em mão: o processo criativo de escrita na sala de roteiristas da série
original *Netflix Boca a boca* (2020)**

João Pessoa
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO – PPGC

RAPHAEL ARAGÃO DE CARVALHO CAVALCANTE

De mão em mão: o processo criativo de escrita na sala de roteiristas da série original *Netflix Boca a boca* (2020)

Dissertação apresentada como requisito final para obtenção do título de mestre em Comunicação, do Programa de Pós-graduação em Comunicação do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba.

Orientador: Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva

João Pessoa
2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

C376m Cavalcante, Raphael Aragão de Carvalho.

De mão em mão : o processo criativo de escrita na sala de roteiristas da série original Netflix Boca a boca (2020) / Raphael Aragão de Carvalho Cavalcante. - João Pessoa, 2024.

133 f. : il.

Orientação: Marcel Vieira Barreto Silva.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Roteiristas - Processo criativo. 2. Roteiro - Boca a boca (2020) - Série da Netflix. 3. Screen idea. 4. Showrunner. 5. Crítica genética. I. Silva, Marcel Vieira Barreto. II. Título.

UFPB/BC

CDU 791.632-051(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES – CCHLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURAS MIDIÁTICAS

ATA DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
RAPHAEL ARAGÃO DE CARVALHO CAVALCANTE

Ao vigésimo primeiro dia do mês de agosto do ano de dois mil e vinte e três, às nove horas, realizou-se através de videoconferência (<https://meet.google.com/cbz-ridn-gzs>), a sessão pública de defesa da Dissertação intitulada: “De mão em mão: o processo criativo de escrita na sala de roteiristas da série original Netflix Boca a boca (2020)”, apresentada pelo aluno Raphael Aragão de Carvalho Cavalcante, Bacharel em Cinema e Audiovisual, pela Universidade Federal da Paraíba, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM COMUNICAÇÃO, área de Concentração em Comunicação e Culturas Midiáticas, segundo encaminhamento da Profª. Drª. Flávia Affonso Mayer, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva (PPGC/UFPB), na qualidade de orientador, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte a Profª. Dra. Carolina Oliveira do Amaral (UFF) e o Prof. Dr. Rafael Leal (PUC-Rio). Dando início aos trabalhos, o Senhor Presidente, Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva, convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida foi concedida a palavra ao mestrando para apresentar uma síntese de sua Dissertação, após o que foi argüido pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de argüição, os examinadores deram o parecer final sobre a Dissertação, à qual foi atribuído o seguinte conceito: **APROVADO**. Proclamados os resultados pelo Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos, e para constar eu, Marcel Vieira Barreto Silva (Secretário ad hoc), lavrei a presente ata que assino em nome dos demais membros da Banca Examinadora. João Pessoa, 21 de agosto de 2023.

Prof. Drª. Carolina Oliveira do Amaral

Prof. Dr. Rafael Leal

Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva

Presidente da Banca

AGRADECIMENTOS

Aos Deuses responsáveis pelo arranjo deste universo.

Aos tempistas desta linha do tempo que a organizaram com muito esmero para que eu pudesse desempenhar este papel.

Aos meus pais, que desde sempre me deram todas as oportunidades que tinham ao alcance, e pela liberdade de poder seguir o meu caminho com todo apoio. Amo vocês.

À minha esposa, que é o centro da minha trajetória, a luz que ilumina meu caminho, a voz que me mantém no curso, o estímulo para que eu seja cada vez melhor. Amo-te.

Ao meu orientador, por todo apoio, confiança e pelo diálogo.

À minha irmã, que é parte de mim fora do meu corpo, por acreditar no meu potencial e ter a certeza do que posso conquistar.

Aos meus amigos e família, que constituem minhas referências e o que sou, pelas trocas e apoio.

Aos professores que estiveram junto comigo nas disciplinas cursadas durante o mestrado, que me questionaram, motivaram e contribuíram com seus pensamentos.

Aos colegas que fizeram parte desta trajetória pela troca constante de ideias nas aulas e nos grupos de mensagem.

E, por fim, agradeço imensamente a equipe de roteiristas de Boca a boca que tornou possível esta pesquisa através dos seus relatos e ao disponibilizar alguns dos materiais produzidos durante o processo.

A imaginação é menos rica que a vida.

Andrei Tarkovski. *Esculpir o tempo*.

RESUMO

Este trabalho busca investigar o processo criativo de escrita, em sala de roteiristas, da série original Netflix Boca a boca (2020) a partir do acesso retroativo a documentos de processo e entrevistas com a equipe de roteiristas. Para isso, traçamos o caminho da Crítica Genética à Crítica de Processo, para examinar como os processos criativos são observados do ponto de vista de análise de documentos e de sua forma colaborativa. Para situar o roteiro partimos da ‘*screen idea*’ de Macdonald (2004) para observar suas manifestações e questões relativas à criação e estrutura em Douglas (2011), Macdonald (2013), Maras (2009) e Mittel (2015), além de questões de autoria. Ainda, observamos como a figura do *showrunner* atua no gerenciamento, para, enfim, observar como todo esse processo ocorre na construção da bíblia e do roteiro do primeiro episódio da série “A gota (escaleta) / A doença (*shooting script*)”.

Palavras-chave: crítica genética, processo criativo, roteiro, *screen idea*, *showrunner*.

ABSTRACT

The present dissertation seeks to investigate the creative process of writing of the original Brazilian Netflix series *Kissing Game* (2020) from the analysis of documents of the process, as well as interviews with the screenwriters. In order to do so, the research is based on Genetic Criticism and Process Criticism to examine the creative process from the point of view of documents of process and collaborative work. The research is based on the 'screen idea' (Macdonald, 2004) to observe how the screenplay translates it, and analyzes Douglas (2011), Macdonald (2013), Maras (2009), and Mittel (2015) to study creation, structure, and authorship on the screenplay writing process. The investigation also considers the showrunner function in the process of development to, in the end interpret the process of writing the Bible and the screenplay of the first episode of the show "A gota (step outline)" / "A doença (shooting script)".

Key-words: Creative process, Genetic Criticism, screen idea, screenplay, *showrunner*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	A CRÍTICA GENÉTICA E OS ESTUDOS EM PROCESSOS CRIATIVOS.....	19
2.1	INTRODUÇÃO À CRÍTICA GENÉTICA.....	20
2.2	DOCUMENTOS DE PROCESSO E O OFÍCIO DO CRÍTICO.....	24
2.3	CRÍTICA GENÉTICA MARGINAL E SEUS DESDOBRAMENTOS.....	31
2.4	CRIATIVIDADE, CRIAÇÃO E OS NÓS DE REDE NO PROCESSO DE ESCRITA.....	35
3	INT. DIA E NOITE – SALA DE ROTEIRISTAS.....	41
3.1	DA (<i>SCREEN</i>) IDEIA AO ROTEIRO.....	43
3.2	ROTEIRO E LITERATURA.....	55
3.3	AUTORIA NA ESCRITA DO ROTEIRO.....	63
3.4	SALA DE ROTEIRISTAS: ONDE (QUASE) TUDO ACONTECE.....	70
4	O PROCESSO CRIATIVO DA SALA DE ROTEIRISTAS NA SÉRIE ORIGINAL <i>NETFLIX</i> BOCA A BOCA.....	78
4.1	QUEM TEM BOCA VAI A <i>NETFLIX</i>.....	79
4.2	A ‘<i>SCREEN IDEA</i>’ DE BOCA A BOCA.....	81
4.3	BOCA A BOCA EM SALA.....	83
4.4	BOCA A BOCA O PROCESSO CRIATIVO.....	89
4.5	O <i>SHOWRUNNER</i> E AUTORIA EM BOCA A BOCA.....	96
4.6	DA ESCALETA AO <i>SHOOTING SCRIPT</i>: UMA QUESTÃO DE VERSÕES.....	100
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
	REFERÊNCIAS.....	109
	APÊNDICE 1 – TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS COM ROTEIRISTAS.....	115

1 INTRODUÇÃO

Desde cedo o uso da criatividade para resolver problemas e questões sempre me fascinou, principalmente quando em um espaço curto de tempo uma solução ou resposta criativa surgia para dar conta de resolver uma demanda. Tempos depois, em meus trabalhos no audiovisual, o processo criativo de cada departamento para a construção da obra me deixava intrigado. As reuniões, criações de conceitos, busca de referências, cada passo do processo criativo me instigava a buscar compreender como o pensamento se desenvolvia para culminar nas eventuais escolhas criativas do projeto. Para além disso, havia um incômodo que permanecia com o processo chegado ao fim. O que de fato documentava aquele processo? Seria possível futuramente acessar de forma mais prática o desenvolvimento criativo dos artistas que trabalharam para construir aquela obra específica, ou ficaria guardado apenas como memórias nas mentes deles? Percebi que eu mesmo pouco documentava ou arquivava do meu próprio processo criativo, bem como tinha dificuldade em encontrar referências de processos de outras obras, isso se resumindo a livros de relatos de artistas que descreviam o processo criativo tal como lembravam.

Essa inquietação permaneceu adormecida por um longo período até que, através de um amigo, ouvi falar sobre a Crítica Genética e como aquela disciplina se utilizava de arquivos e vestígios deixados pelos artistas para estudar o processo criativo desenvolvido para uma obra específica, como também ajudar a criar um escopo maior referente ao conjunto da obra de uma vida. A partir daí a Crítica Genética, desdobrada em Crítica de Processo, passou a ser uma das bases metodológicas para o que eu gostaria de estudar. Como, então, utilizar essa crítica para analisar o processo criativo de roteiristas sem ter tido a oportunidade de acompanhar o dia a dia do trabalho?

A primeira década dos anos 2000 instituiu uma mudança no mercado de séries brasileiro, com uma demanda maior de criação desse tipo de conteúdo no país, bem como a adaptação dos roteiristas para suprir essa exigência. Além disso, a chegada dos serviços de *streaming* também ajuda a potencializar uma migração de roteiristas do cinema para o mercado de televisão. Portanto, partindo do exposto anteriormente, este projeto busca investigar o processo criativo de escrita da bíblia e do roteiro do episódio piloto da série original *Netflix Boca a Boca (2020)* a partir da metodologia da Crítica de Processo, um desdobramento da Crítica Genética, como iremos observar, ou seja, acessando documentos gerados no próprio processo de escrita do projeto, além de entrevistas com a

equipe de roteiristas na intenção de analisar junto aos documentos observados na criação coletiva do roteiro sob a organização de sala de roteiristas. A escolha por *Boca a boca* (2020) é devido ao fato de ser uma série da *Netflix*, que é apenas um exemplo de um dos conglomerados estrangeiros que estão se estabelecendo no Brasil trazendo possíveis determinações de modos de trabalho, com um catálogo extenso de produções “originais” em vários países, e também por ter como chefe da sala de roteirista Esmir Filho, que tem uma carreira de roteirista e diretor de cinema autoral, e agora se encontra nesse tráfego para sua primeira série de ficção nos moldes de sala de roteirista.

É comum encontrar análises de filmes, pinturas, livros, diversas obras em que a crítica se concentra em compreendê-las em sua forma final. A crítica, como habilidade ou arte de apreciar ou julgar obras de natureza artística, tem um espaço consolidado e de intenso debate nos estudos filosóficos. Há, além do foco sobre a obra finalizada, estudos que procuram investigar o processo de criação da obra para compreender as escolhas, alterações e caminhos possíveis que se materializam no produto final.

Uma dessas formas de crítica nasce de forma oficial no fim da década de 1960, na França, a Crítica Genética. Segundo Salles (2008) os primeiros estudos surgiram a partir de dificuldades metodológicas enfrentadas por pesquisadores na organização de manuscritos de poetas, e que encontrou unidade em outro que se interessava por estudar os manuscritos de Proust, Valéry, Zola e Flaubert. Observa-se, assim, que a Crítica Genética nasceu atrelada aos estudos literários, partindo de projetos específicos – estudo dos documentos dos autores – para uma problemática geral – que seria o desenvolvimento de metodologias para estudar os manuscritos, com a afirmação de Salles (2008) que certamente ouviríamos falar, em muito pouco tempo, sobre estudos de manuscritos em artes plásticas, música, teatro, literatura, arquitetura...até manuscritos científicos, indicando o caráter transdisciplinar da Crítica Genética.

A princípio, o termo *manuscrito*, dado às anotações, aos vestígios de uma obra em processo, era suficiente devido ao caráter material do armazenamento – toda ideia e processo dos autores eram registradas em papel. Posteriormente, para se desvincular da materialidade, já que a forma de armazenamento de informações não era mais feita apenas em papel, Salles (2008) traz o conceito de documentos de processos em substituição a manuscrito, pois engloba diferentes possibilidades de registro do processo criativo¹,

¹ Entende-se como registro de processo a materialização das dúvidas, das escolhas, das ideias, do desenvolvimento das mesmas durante o processo de criação artística.

sejam fotografias, vídeos, mensagens de voz, etc. Para tanto, afirma que a Crítica Genética:

[...]incorpora aos estudos da arte um objeto para além dos limites da obra assim como é entregue ao público: seu processo de criação. Desse modo, acompanha esse percurso para desmontá-lo e, em seguida, pô-lo em ação novamente, pois seu objeto de estudo é o caminho percorrido pelo artista para chegar (ou quase sempre chegar) às obras. Essa crítica refaz, assim, os diferentes momentos do percurso construtivo da obra, com a intenção de reconstituí-lo e compreendê-lo. É, portanto, uma pesquisa baseada em documentos em processo, em oposição às pesquisas que se valem de produtos ditos acabados (SALLES, 2008, p. 33-34).

Este projeto propõe pensar a relação da Crítica Genética com o estudo do roteiro ao conceber o texto escrito anteriormente a uma série como um documento de processo que pode nos indicar a transformação de sua ideia. Não é consenso o lugar e as definições de roteiro, que continuam sendo disputadas por teóricos, que segundo Maras (2009), apesar da atividade de escrita do roteiro audiovisual ser intensamente debatida, é raramente totalmente definida - porém, esse estudo dá importância para o roteiro como objeto independente, como iremos questionar mais a frente, para estudá-lo em seu processo de criação. O percurso de escrita de um roteiro é geralmente estabelecido por definição geral da ideia, argumento, escaletas, culminando nas diferentes versões, com a versão final sendo geralmente o guia para o processo de produção audiovisual, conhecido como *shooting script*.

Há inúmeros manuais de escrita de roteiro disponíveis no mercado, e Macdonald (2013) se apega ao que Bridget Conon identifica como subgênero dos manuais: “o formato tradicional de autoajuda, geralmente escrito por gurus, e livros que oferecem conselhos a partir de entrevistas com roteiristas bem-sucedidos e 'consagrados'” (CONON, 2010 apud; MACDONALD, 2013, p. 37). Esses manuais operam como convenções e regras a partir de modelos que foram bem-sucedidos e afirmados dentro da indústria de produção televisiva, mas o processo de escrita não é necessariamente engessado e pautado totalmente dentro de regras, são processos únicos, com características próprias, mas que também se baseiam em experiências ditas de sucesso.

A era atual da televisão é citada como nova era de ouro em que o *showrunner* é a figura central, “o centro criativo do programa, responsável pela estrutura narrativa e pelo modo de encenação, mesmo em esquemas de produção mais amplos, com equipes variadas no roteiro e na direção” (VIEIRA, 2014, p. 244). Essa função de escritor/produtor traz o roteiro como peça central das narrativas contemporâneas, que

ganham qualidade, fogem de clichês, dão mais liberdade criativa na escrita para que o *showrunner* “expresse suas vozes de assinatura, conduzindo a audiência a uma experiência mais cinematográfica” (BLAKEY, 2017, p. 323). O texto e o roteiro ganham status, importância nas narrativas seriadas contemporâneas e elevam o patamar do roteirista, que passa a ser mais relevante que o diretor, se comparado com o cinema.

Ao escrever para televisão, considerando televisão não apenas como a forma tradicional baseada em grade de programação e fluxo, mas também a distribuída através da internet, “você não trabalhará sozinho. Séries são como família, e mesmo que cada episódio seja escrito por um roteirista, o processo é colaborativo em cada passo” (Douglas, 2011, p. 18). Nas práticas industriais de escrita para televisão, o formato americano de *writers’ room*, descrito em outro capítulo posteriormente, uma sala de roteiristas com hierarquia e organização bem definida, é bastante acessível em termos de referência e descrições de diversos autores que trabalham dessa forma. Portanto, a ideia é pensar também se há alguma influência desse modelo no processo criativo da sala de roteiristas de Boca a boca. Decidimos partir desse modelo também para buscar entender melhor se é possível observar interferências das empresas que financiam o projeto para que o trabalho seja desenvolvido através de uma metodologia específica, além de reconhecer que a *Netflix* já tem por costume trabalhar com formas similares nos Estados Unidos, de onde vem a grande maioria de suas séries.

No Brasil, têm-se notícia de modelos que ligeiramente se assemelham à organização das salas de roteiristas americanas datados do fim da década de 1970, como por exemplo “Plantão de polícia” (1979)². Em dissertação de mestrado, Bartira Campos (2019), fala de uma semelhança no contexto de criação colaborativa entre a sala de “Plantão de polícia” e o modelo de *writers’ room*, mas acentua que as questões envolvendo etapas de trabalho não são as mesmas³. O histórico brasileiro nos mostra o estabelecimento das novelas como um produto rentável e altamente consumido por todas as camadas da população, que em determinados momentos, há ou havia, mais de um roteirista trabalhando no texto. De toda forma, em comparação com as séries de TV, o

² No início a série era escrita por quatro roteiristas que trabalhavam separadamente e se reuniam para afinar ideias. Mas nas últimas duas temporadas apenas dois desses roteiristas permaneceram encarregados de todo o trabalho: Doc Comparato e Aguinaldo Silva.

³ Apesar de o caráter colaborativo estar presente no desenvolvimento da série, pois a história e os personagens foram elaboradas em conjunto. Os roteiristas não escreviam juntos em uma sala, trocando ideias enquanto repassavam pontos da história ou do arco das personagens. É o ambiente compartilhado é uma das principais características do formato de *writers’ room*.

processo é diferente, assim como o formato em si, mas vale destacar que o processo criativo da escrita das novelas e de séries brasileiras tem tradições e modelos de sucesso.

O *showrunner*⁴, também conhecido como produtor executivo é quem ocupa o topo da cadeia hierárquica da sala de roteiristas, se no cinema “os roteiristas são eliminados do processo depois que o roteiro é entregue” (KALLAS, 2016, p. 23), na TV é uma figura primordial, o poder criativo se encontra nas mãos dos roteiristas-produtores. Em *Boca a boca* (2020), Esmir Filho é o roteirista chefe, e se assume e é descrito como *showrunner*, além de dirigir alguns episódios da série, que é um produto original *Netflix*. Além dele, a sala é composta por outros 4 roteiristas: Juliana Rojas, Thais Guisasola, Jaqueline Souza e Marcelo Marchi. Lançada em 2020 durante a pandemia do novo coronavírus, *Boca a boca* se passa na cidade fictícia de Progresso, sua trama se desenvolve a partir de uma doença que começa a contaminar os jovens da cidade sendo transmitida através do beijo. Em *live*⁵ realizada em novembro de 2020 pelo BrLab, Esmir Filho conta que estudou o funcionamento de algumas salas de roteiristas americanas e a atuação da figura do *showrunner* dentro do processo. A partir da revisão de conceitos importantes para essa pesquisa, como a Crítica de Processo, o roteiro audiovisual e o processo de criação para séries de TV, estabelece-se a investigação: como se deu o processo criativo de escrita da bíblia e do roteiro do episódio piloto da série original *Netflix* *Boca a Boca* a partir da lógica de escrita colaborativa em sala de roteiristas?

Boca a boca (2020)⁶ é uma série ficcional nacional, original *Netflix*, produzida pela Gullane e Fetiche Filmes em que Esmir Filho atua como o articulador criativo desde a ideia inicial até o processo de finalização. A narrativa se passa na cidade ficcional de Progresso, uma cidade pequena pecuarista conservadora de interior, onde uma doença viral misteriosa começa a se espalhar entre os jovens da região através do beijo. A narrativa da série aborda temas como liberdade sexual, a relação excessiva com a internet e a tela do celular, conflitos entre pais e filhos, e patrão e empregados. Tudo isso somado, *Boca a boca* aproveita de vários temas que estão em alta na sociedade.

O que se vê representado em tela parte de discussões e anotações prévias, e aí destaca-se o roteiro como um dos condutores da fase de produção. Porém, esta pesquisa trata o roteiro para além de um mero documento guia, mas como um produto completo

⁴ “Associado à figura do “criador”, o *showrunner* é, normalmente o produtor executivo e, muitas vezes o roteirista principal de uma série e tem a particularidade de se envolver com todos os aspectos do produto.” (Holzbach; Castellano, 2018, p. 196).

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9rAldWuZcu8&t=6204s>

⁶ Disponível em: <https://www.gullane.com.br/projetos/boca-a-boca/>

em si mesmo, essa importância é também demonstrada por roteiros que se tornam livros, dossiês e objetos de estudo. Durante a fase de produção há momentos em que o roteiro é analisado, trabalhado e muitas vezes modificado, ele é uma história completa com conceito, tema e diálogos que já apresenta o mundo da estória. Por mais que a maioria dos roteiros estudados ou publicados estejam vinculados às pesquisas acadêmicas, livros de roteiros de filmes famosos também têm sido consumido por fãs e pelo público em geral. Entender esse processo de criação se faz importante no campo acadêmico, de produção de escrita e conhecimento (para ser consumido por outros roteiristas), e em satisfazer o público interessado em compreender mais sobre o processo que culminou na obra que gostam.

Observa-se anteriormente como a escrita para as narrativas seriadas se constitui, necessariamente, de forma colaborativa, portanto, a criatividade passa a ser pensada além do indivíduo, mas dentro de um cenário coletivo, uma sala de roteiristas. Um ambiente que se pode chamar de retórico-argumentativo, em que os membros estão a expor suas ideias ao mesmo tempo em que tentam convencer que são importantes para a história que está sendo desenvolvida. Como essa equipe opera

...depende das condições específicas de produção naquele tempo e espaço, incluindo as percepções sociais de status e dominância pessoal que se aplica àquele espaço. Além disso, opiniões individuais e julgamentos são expressados e aplicados (ou não); estes julgamentos resultam do habitus do indivíduo [...] Os julgamentos que são feitos sobre a ideia da estória ocorrem em diversos níveis, contudo – institucionalmente hierárquico, socialmente hierárquico e individual – em relação a um conjunto de discursos envolvendo normas industriais e ortodoxias, suposições baseadas em gênero e habitus pessoais. (Macdonald, 2013, p. 72-72).

Os estudos de crítica de processo, segundo Salles (2017), sobretudo no Brasil, começaram mais fortemente no início dos anos 1990 no Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Segundo Salles “havia a convivência com classes formadas por alunos de formações e interesses bastante diversos, tais como jornalismo, artes visuais, arquitetura, artes cênicas, cinema, literatura, design, etc” (2017, p. 42). Passados 30 anos, estudos de processos criativos de roteiros ainda são raros, sobretudo no cenário nacional, justificando essa pesquisa como um passo adiante no âmbito do estudo da crítica de processo, especificamente no que diz respeito aos roteiros de narrativas seriadas desenvolvidos em equipes em sala de roteiristas para grandes conglomerados estrangeiros.

A crítica de processo nem sempre é praticada por pesquisadores que investigam o processo de um determinado artista, mas vale mencionar também, como alguns artistas se interessaram por questionar seus próprios processos, ajudando a desenvolver o campo de estudo, como Louis Aragon (Salles, 2008). O crítico genético tem o desejo de “violiar segredos” e assim “surge o propósito de natureza mais peculiar da Crítica Genética: o crítico genético quer, exatamente, ver a criação artística por dentro. É o profundo interesse pelas obras em construção (SALLES, 2008, p. 33).

Dentro da sala de roteiristas trabalha-se com um modelo de criação coletiva, em que uma rede complexa de relações se tece e está em tensão o tempo todo, cada indivíduo com suas teias em outras relações externas que trazem para dentro do processo um sujeito complexo, uma combinação de sujeitos complexos, nesse modo de ação coletivo: “são indivíduos ou sujeitos que viabilizam as produções em equipe, que visam uma ação geral ou projeto comum” (SALLES, 2016, p. 30). A autora traz esse ambiente de interações em que parte

...da visão do arquivo como espaço de armazenamento de interações, de alguns processos específicos para observar agora, de modo bem próximo, a impossibilidade de se falar em processos individuais ou sujeitos isolados. É uma abordagem que propõe estabelecer relação entre o ato de coletar, registrar e armazenar e os diálogos com a cultura, as trocas entre sujeitos e os intercâmbios de ideias; a materialização dessas interações é preservada, em muitos momentos, nos arquivos de criação, fazendo o pesquisador conviver a “efervescência” dos sujeitos e grupos em criação. (SALLES, 2016, p.43).

Portanto, o sujeito não é apenas um ser individual, mas tem em si a forma de uma comunidade com sua visão de mundo, influências e conexões, “eles não só fazem parte de comunidades geradas pelos seus interesses e afinidades, mas o próprio desenvolvimento de seu pensamento e sua constituição como sujeitos têm a própria forma de uma comunidade: uma rede interações” (SALLES, 2016, p.48). É a partir dessa ideia de crítica de processo que este estudo se propõe a observar os documentos de processo produzidos durante a escrita dos roteiros da série Boca a boca para mergulhar na obra em desenvolvimento, no pensamento em ação dos sujeitos e suas comunidades em prol da criação artística.

Ao investigar o processo criativo de escrita da equipe de roteiristas para a série original *Netflix* Boca a Boca (2020), essa pesquisa se classifica principalmente como exploratória e descritiva, a fim de compreender melhor o problema de pesquisa e relacionar o processo criativo com o meio para o qual o projeto foi desenvolvido. Em “Como elaborar um projeto de pesquisa”, (GIL, 2002, p. 43) nos alerta para a

“necessidade de traçar um modelo conceitual e operativo da pesquisa”, que recebe o nome de “*design*” em inglês, ao passo que o autor sugere como melhor tradução a de “delineamento” por expressar “as ideias de modelo, sinopse e plano.”

Para observar o fenômeno da sala de roteirista da série, a pesquisa qualitativa será norteadora do estudo, buscando compreender a organização da equipe e de seus procedimentos de forma aprofundada. Por se tratar de um processo criativo de troca constante, preocupa-se com “aspectos da realidade que não podem ser quantificados, centrando-se na compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais” (CÓRDOVA; SILVEIRA, 2009, p. 32). Como procedimento para coleta de dados podem ser divididos em dois grupos de delineamento, no primeiro incluem-se as fontes de “papel” - pesquisa bibliográfica e a pesquisa documental - e no segundo dados fornecidos por pessoas - pesquisa experimental, a pesquisa *ex-post facto* e o levantamento.

Busca-se acesso a documentos, individuais e coletivos, que registraram o percurso do processo criativo dos roteiristas como escaletas, anotações, versões do roteiro, etc., para uma análise documental como método e técnica. No âmbito dessa análise a abordagem de pesquisa investigará fontes primárias, que se referem aos documentos originais, principalmente pela necessidade de investigar esses originais por “constituir fonte rica e estável de dados” (GIL, p.46), e também fontes secundárias através de comentários e das próprias entrevistas dos roteiristas.

Ainda como um importante complemento para a pesquisa, também por entender a dificuldade de acessar os documentos, os vestígios do processo de forma completa ou ampla, serão feitas entrevistas com a equipe de roteiristas em busca de compreender as dinâmicas da sala, na tentativa de reativar por memória escolhas e práticas referentes ao processo criativo. A entrevista em profundidade, “técnica qualitativa que explora um assunto a partir da busca de informações, percepções e experiências de informantes para analisá-las e apresentá-las de forma estruturada” (DUARTE, 2005, p.62) é muito útil para o estudo em questão, que assim como essa abordagem, “tratam de conceitos, percepções ou visões para ampliar conceitos sobre a situação analisada. (DUARTE, 2005, p.64)”.

A partir dos tipos de entrevistas em profundidade, e em busca de confrontar as visões dos roteiristas individualmente com o conteúdo observado nos documentos de processo, a entrevista do tipo semiaberta cumpre esse papel, pois parte de “certos questionamentos básicos, apoiados em teorias e hipóteses que interessam à pesquisa, e que, em seguida, oferecem amplo campo de interrogativas, fruto de novas hipóteses que vão surgindo à medida que se recebem as propostas do informante” (Triviños apud

Duarte, 2005, p. 66), desencadeando uma série de questões que surgem durante o processo o que faz com que seja muito rico em descobertas.

No capítulo um *A Crítica Genética e os estudos em processos criativos*, este estudo se focará em contextualizar a crítica genética e a de processo em seu percurso a partir de autores como Salles (2006; 2008; 2016; 2017), Willemart (2001; 2008), De Biasi (2012), desde o seu nascimento como ciência, passando por mudanças nos termos e na ampliação dos objetos de pesquisa, de metodologias, da transdisciplinaridade e seus desdobramentos. Além disso, observaremos como se configura as relações de criatividade nos processos em grupo adentrando em algumas questões específicas do trabalho do roteirista. Com isso, traçaremos relações dos conceitos de interatividade, continuidade e a criação como uma rede de sujeitos, que são nós de conexão na construção de uma obra.

O capítulo dois deste trabalho, *Int. dia e noite – sala de roteiristas*, tem como objetivo compreender a estruturação do roteiro, partindo do que Macdonald (2004) conceitua sobre a ‘*screen idea*’, ou a ‘ideia audiovisual’ como uma tradução possível, passando por suas diversas fases de trabalho. Iremos, também, investigar as diferentes formas de caracterização do roteiro, documento que causa tanto questionamento por sua forma e necessidade, se aproximando e afastando da literatura, para entendê-lo melhor enquanto obra, e indagações sobre autoria. Partiremos, então, para um estudo da organização das salas e a forma que o trabalho dos roteiristas se estrutura em sala, a partir de literatura referente ao modelo instituído no mercado dos Estados Unidos, levando em conta o longo período de desenvolvimento de séries e a experiência do país no setor, por servir de referência para outros mercados ao redor do mundo, e por ter uma distribuição de conteúdo já bem estabelecida e reconhecida.

Ainda neste capítulo, buscaremos explorar os desdobramentos da figura do *showrunner* e suas implicações para o processo de criação dos roteiros, para então estabelecer o funcionamento e casos de salas de roteiristas no Brasil, tentando entender suas especificidades a partir do modelo americano, em que se parecem e em que se diferenciam, principalmente pelo fato do objeto de estudo responder a demandas de uma empresa que já tem por costume trabalhar sob esse sistema.

No capítulo três, *O processo criativo da sala de roteiristas na série original Netflix Boca a Boca*, situaremos a forma como a *Netflix* trabalha os originais em mercados globais para poder enquadrar a série *Boca a boca* em sua especificidade, e então partir para a análise referente ao objeto. De forma retroativa buscaremos acesso a determinados

documentos de processo como a bíblia, cronogramas, escaleta e roteiro do primeiro episódio.

Através de entrevistas coletaremos as opiniões e memórias do processo de cada um dos membros da equipe, para entender como o *background* de cada um deles, as qualidades criativas pessoais, se somaram para dar vida a bíblia e ao episódio piloto da série.

Conclui-se esta dissertação com a conclusão do capítulo de análise, com as considerações a respeito do processo criativo desenvolvido e as manifestações da *'screen idea'*. Para além disso, buscaremos levantar questões que possam futuramente servirem de fonte para outras pesquisas em processos criativos em escritas de roteiros seriados, indicando um possível caminho para ajudar a compreender o processo das obras.

2 A CRÍTICA GENÉTICA E OS ESTUDOS EM PROCESSOS CRIATIVOS

Neste capítulo, propomos uma reflexão sobre o estudo de processos criativos com ênfase na abordagem da Crítica Genética, buscando traçar as bases teórico-metodológicas que guiarão a análise do objeto de pesquisa, o processo de criação da escrita da bíblia e do roteiro do piloto da série original *Netflix* Boca a boca. No primeiro subcapítulo, *Introdução a Crítica Genética*, apresentamos o contexto de seu surgimento até as pesquisas mais recentes na área, observando-a como pode e é utilizada para estudar diversos processos de criação. Partindo de Phillippe Willemart, responsável por introduzir a Crítica Genética no Brasil - em termos teóricos e metodológicos, já que é possível observar pesquisadores fazendo Crítica Genética sem saber ou por intuição - passando por Daniel Ferrer, e chegando a Cecília Salles, uma das mais prolíficas pesquisadoras da Crítica Genética atualmente no país, estabelecendo os conceitos de documentos de processo, o processo como um gesto inacabado e a criação como uma rede de conexões, “cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém. No caso do processo de construção de uma obra, podemos falar que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas” (SALLES, 2006, p.10).

No segundo, *Documentos de processo e o ofício do crítico*, contextualizamos as mudanças sofridas nos suportes e tipos de arquivos que guardam as informações dos processos de criação e qual o papel do crítico genético na análise deles, traçando um percurso que vai da busca, passando pela organização, prototexto, e diferentes versões de interpretação.

Em seguida em *Crítica genética marginal e seus desdobramentos*, observamos a disputa que ocorre no campo da crítica literária para que a Crítica Genética possa encontrar o seu lugar na ciência. Nascida e crescida de maneira marginal, encontrou espaço em diversos campos do saber e possui desdobramentos que se somam as formas críticas já bem estabelecidas.

Finalmente, no último subcapítulo, *Processos criativos em grupo*, levantaremos estudos que pesquisaram processos criativos de diferentes formas do fazer artístico através da crítica genética como teatro, dança, música, cinema para servir de suporte para a presente pesquisa. Esses estudos, cada vez mais frequentes, se expandem para além da literatura – o campo inicial da Crítica Genética – e se encontram num processo constante de possibilidades de arquivos, acesso e formas da prática artista, justamente onde essa pesquisa imagina o processo de criação do roteiro audiovisual seriado.

2.1 INTRODUÇÃO À CRÍTICA GENÉTICA

A literatura proporcionou diversos conceitos, teorias, correntes de pensamento que serviram como instrumento de análise em diversas outras áreas do conhecimento. Um dos estudos que tem a arte literária como berço é a Crítica Genética (CG), que propõe que as pesquisas se dediquem “ao acompanhamento teórico-crítico do processo da gênese das obras de arte” (SALLES, 2008, p. 25). Segundo Simon Gatrell

A Crítica Genética está interessada em descobrir e revelar processos de escrita através do estudo de materiais que constituem o que vem a ser conhecido como o *avant-texte*⁷ de uma obra – ou seja, anotações, manuscritos, datilografados, rascunhos – aquilo que vier antes do texto estabelecido. A conclusão alcançada por um crítico genético não necessariamente tem a ver com o texto estabelecido; e pode não estar interessada na identidade do autor (apesar de muitas estarem); o que é de interesse é a reconstrução e análise do processo de uma obra que se move através do tempo e espaço em direção a uma das muitas possíveis conclusões em um texto estabelecido. (GRATELL, 2011, p. 57).

⁷ O termo nasceu na França e ao longo do tempo passou a ser entendido de várias formas diferentes. Jean Bellemin-Noel, por exemplo, entende como “uma coleção de cadernos, manuscritos, variantes, entendido como tudo de textual que fisicamente antecede o poema, e que pode cocriar um sistema com isso”. Para Pierre-Marc de Biasi o termo pode ser entendido no contexto de “manuscritos genéticos”, ou seja, “uma coleção material de testamentos e manuscritos que se referem ao processo de escrita da obra que se pretende estudar” (). Essas duas definições mudam consideravelmente a noção do que é considerado *avant-texte* e como cada crítico utiliza esses materiais para estudar o processo de criação. Enquanto para Noel o *avant-texte* deveria ser estudado apenas em sua relação com o texto a qual se referem, de Biasi amplia essa concepção do termo para dar conta de outras informações externas como biblioteca pessoal do autor, correspondências, além de anotações que não necessariamente fazem parte do texto estabelecido.

Pelo interesse no texto em si, aquilo que viria a se tornar a Crítica Genética se ocupou inicialmente do estudo de manuscritos que haviam acabado de chegar à Biblioteca Nacional da França (BFN) em 1968. O grupo de pesquisadores destacados para esses estudos passaram a se interessar pelos manuscritos de outros autores, e a problemática metodológica com a qual se depararam foi o que deu o surgimento do *Institut des Texts et Manuscrits Moderns* (ITEM), um laboratório dentro do *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS). Willemart (2001) também destaca outros fatores importantes para o surgimento e consolidação da crítica literária como os escritores-autores, críticos e arquivistas, e o contexto político.

Apesar do marco temporal da Crítica Genética ser consenso entre vários autores (GRESILLON, 1991; SALLES, 2008; WILLEMART, 2008), observa-se que outros estudiosos ao longo da história já haviam se interessado por essa forma de abordagem teórico-metodológica, como Rudolf Arnheim em *The Genesis of Painting: Picasso's Guernica* e Ítalo Calvino, este último sem saber que a utilizava (SALLES, 2008). O que acontece a partir de 1969 é a sistematização desses estudos que encontram um lar em que podem residir e de lá se espalhar para outros centros de pesquisa que se tornaram especializados na Crítica Genética no Brasil, Estados Unidos, Inglaterra e Alemanha principalmente, além da França.

As pesquisas em Crítica Genética nos Estados Unidos e Reino Unido, segundo Gatrell, se diferenciam daquela surgida na França por se concentram no texto final, o texto estabelecido. Assim sendo, as correntes teóricas levam a diferenciações que são entendidas como Crítica Textual por parte dos estudos anglo-americanos e Crítica Genética pelos franceses, pois as bases teóricas da crítica na Inglaterra e nos Estados Unidos, em geral, são menos centradas na intencionalidade do autor e mais nas influências que são combinadas para criar o texto, ou seja, os críticos textuais estão interessados também em como os meios de produção, distribuição e aspectos sociais afetam o processo criativo e “a intenção do autor é relevante o tanto quanto possa ser estabelecida em motivações objetivas” (GATRELL, 2011, p. 57).

No Brasil, a expansão da Crítica Genética se deu através de estudos na Universidade de São Paulo, onde a partir de meados dos anos 80, observou-se a criação do I Colóquio de Crítica Textual organizado por Philippe Willemart, que estudava manuscritos de Gustave Flaubert (SALLES, 2008). Segue-se ao colóquio a criação da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (APCG) – criada em 1985 sob o nome de Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML) - pelo departamento

de Letras e Línguas da Universidade de São Paulo que tinha como objetivo o estudo dos processos criativos de escritores franceses e brasileiros, objetos de estudo do grupo de professores. Os anos que se seguem marcam uma ampliação das áreas de estudo da Crítica Genética em várias universidades e departamentos do país, com uma grande diversidade de objetos de estudo.

No Brasil, a criação da Associação Nacional de pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), em 1984, viria a se tornar um importante berço para o desenvolvimento da CG no país, já que em 1990 o GT de Crítica Genética começou a participar das atividades da associação, demonstrando a força e o interesse por essa corrente de pensamento dentre os pesquisadores brasileiros. Atualmente são mais de 21 instituições espalhadas pelo país com estudiosos que se dedicam ao estudo do manuscrito literário e de outros documentos de processo nas mais diversas áreas da criação como artes plásticas, cinema, linguística, publicidade, música, teatro, etc. Além disso, a revista *Manuscrita – Revista de Crítica Genética* tem um papel fundamental em publicar artigos e conectar pesquisadores de todo o mundo.

As universidades federais comportam a imensa maioria de pesquisadores e estudos de crítica genética no país, o que demonstra a participação do Estado no financiamento desses grupos para o desenvolvimento da CG, seja através de bolsas, projetos de pesquisa, revistas, catálogos e laboratórios. Neste sentido, é possível comparar com o suporte estatal que a França teve desde o início das pesquisas em Crítica Genética no ITEM. Para Gatrell (2011), inclusive, não há paralelo nessa forma de financiamento no Reino Unido ou nos Estados Unidos, portanto “não há um fórum permanente de discussão e promoção das questões relacionadas ao processo criativo literário” (p.57). Desta maneira, Brasil e França encontram um apoio constante para o desenvolvimento das pesquisas que não é encontrado nos países antes mencionados já que

[...]tanto no Reino Unido como nos Estados Unidos há uma tremenda pressão nos acadêmicos para publicar livros e artigos. Na América mandato e promoção dependem de produção, bem como o aumento salarial; no Reino Unido o mesmo também é verdadeiro, mas há ainda a pressão adicional de que cada financiamento de departamento inglês para pesquisadores depende da quantidade (e qualidade) de material produzido em um determinado período. O estudo do *avant-texte*, da evolução de uma obra, é extremamente consumidor de tempo, e de recompensa incerta, portanto há pouco incentivo nesse tipo de pesquisa já que excelentes críticas de textos estabelecidos – de qualquer origem – já produzem uma resposta institucional satisfatória. (GRATELL, 2011, p. 58).

Essa introdução, no entanto, não esclarece alguns pormenores em relação à Crítica Genética. Quando se fala em estudo dos manuscritos, compreende-se que o foco da metodologia deixa de ser a obra pronta e se debruça sobre o processo de criação, seus percursos de fabricação, o caminho percorrido para chegar lá. A princípio, a obra objeto de estudo da Crítica Genética era a obra literária, o que fazia com que a Crítica Genética, ou edição genética, fosse o “examinar do processo de criação literária estudando a escrita em sua função como um instrumento para a criação de um trabalho intelectual” (HAY, 2017, p. 531). Porém, a própria ideia de estudar os manuscritos demonstra desde o princípio como a Crítica Genética assume o que Daniel Ferrer chamou de “vocação trans artística”, já que o manuscrito não apenas documenta o processo da criação literária, mas pode ser encontrado em outros processos de criação. Conclui-se então que “o nome Crítica Genética se deve, portanto, ao fato de que essas pesquisas se dedicam ao acompanhamento teórico-crítico do processo da gênese das obras de arte” (SALLES, 2008, p.25). Essa metodologia se distancia da obra finalizada que é entregue ao público para se focar no processo de criação e

desse modo, acompanha esse percurso para desmontá-lo e, em seguida, pô-lo em ação novamente, pois seu objeto de estudo é o caminho percorrido pelo artista para chegar (ou quase sempre chegar) às obras. Essa crítica refaz, assim, os diferentes momentos do percurso construtivo da obra, com a intenção de reconstituí-lo e compreendê-lo (SALLES, 2008, p. 33-34).

Inevitavelmente a Crítica Genética rompe a barreira da literatura e do manuscrito para se tornar metodologia de estudo de outros tipos de documento que satisfaçam a necessidade de áreas diferentes do conhecimento e de obras com características alheias à literatura. Essa alteração no foco das pesquisas para outros tipos de documento se dá a partir da influência que pesquisadores da PUC que estudavam arte e mídia (WILLEMART, 2008) trazem ao se tornarem membros da APCG, que então, opera três mudanças significativas, e percebe que

primeiro, o estudo da Crítica Genética não abrange necessariamente e somente os manuscritos literários, mas o universo sem fim da criação humana, incluindo as artes, a literatura e até mesmo a mídia; segundo, que o objeto da Crítica Genética se concentra no estudo dos processos de criação que podem ser captados tanto nos rascunhos, croquis ou esboços quanto na obra exposta para o pintor, no texto publicado para o escritor, na dança executada para o dançarino ou no jogo do ator para o teatro etc., sem o estudo obrigatório do que antecede as obras; terceiro, que a Crítica Genética ainda é possível na era do computador, já que o disco rígido mantém todas as mudanças provocadas pelas rasuras ou substituições do escritor (WILLEMART, 2008, p.130).

As várias menções anteriores a obras de arte não limitam a utilização da Crítica Genética apenas nesse contexto, afinal, mesmo processos que levam a conclusões que não são arte, ou não alcançaram o status de arte para a crítica, como muitas vezes é o roteiro, objeto de análise desse estudo. O que acontece é que a Crítica Genética se interessa pelo processo, de maneira que pretende “encontrar uma racionalidade profunda desde os mecanismos do pensamento até os rascunhos, as múltiplas correções e reedições” (WILLEMART, 2001, p.170). A “vocação trans artística” e o alargamento de horizontes que a Crítica Genética sofreu a partir de meados dos anos 90, deu sustentação para as previsões de Salles (2008) que informava como seria comum observar os estudos dos manuscritos nas artes plásticas, música, teatro, arquitetura, e até mesmo, manuscritos⁸ científicos, e isso traz novas “perspectivas para pesquisas sobre as especificidades e as generalidades dos processos criativos artísticos e para não mencionar a possibilidade de se adentrar o interessante campo de pesquisa dedicado à relação ciência/arte — agora sob a ótica genética” (SALLES, 2008, p.14). Esta ideia é fundamental no percurso desse estudo para investigar as manifestações da *screen idea* de Boca a boca, ao investigar os mecanismos de pensamento e desenvolvimento que os roteiristas puseram em prática durante o processo.

É através de estudos de casos específicos que Salles (2000) observa como o percurso da criação transparece repetições significativas que levam à possibilidade de teorizar sobre os processos de criação. Essa possível teoria não deixa de se alimentar dos estudos singulares, seja de uma mesma área ou de outra diferente, o que motiva este trabalho a servir como uma breve introdução e referência para futuras proposições de uma teoria mais geral sobre o processo de criação da escrita de roteiros seriados. Além disso, sem fazer distinção de abordagens diferentes – francesa (crítica genética) ou anglo-americana (crítica textual) – esse trabalho busca tanto as evidências e rastros em outros documentos do processo dos roteiristas (em busca de traços de autoralidade), bem como de sua relação com o texto estabelecido.

2.2 DOCUMENTOS DE PROCESSO E O OFÍCIO DO CRÍTICO

As especificidades e generalidades encontradas na investigação dos vestígios dos processos dão espaço para novas metodologias e se mostram um fator interessante para

⁸ Continuamos a usar o termo “manuscrito” para dar conta dos documentos de processo devido ao momento histórico dos estudos e citações do texto. No contexto acima, o termo “documentos de processo” ainda não era efetivamente usado, por mais que dê conta dos itens analisados pela Crítica Genética.

organizar e estabelecer futuros processos de criação com base nos já esmiuçados. A Crítica Genética em sua interdisciplinaridade e expansão inevitável sofre, constantemente, mudanças transformadoras, ou seja, ajustes conceituais e teóricos (Salles, 2008). Uma dessas modificações é o desuso do termo manuscrito no contexto geral da Crítica Genética, pois, se fazia sentido se referir ao vocábulo nos estudos literários – mesmo que fossem estudados documentos escritos à máquina ou impressos –, não mais dava conta de muitas outras manifestações artísticas. Ao estudar os processos no cinema, na música, na arquitetura, na dança, etc., cada vez mais se mostrava complicado manter o termo manuscrito para representar os arquivos produzidos como processo.

Consequentemente, manuscrito dá lugar à “documentos de processo”. Os manuscritos continuam sendo documentos de processo da criação literária, mas nem todo documento de processo pode ser um manuscrito. Pensemos nos vídeos de *making of*, em versões das músicas, partituras, maquetes, ou mesmo hoje, com o avanço dos meios de comunicação, os áudios e mensagens de aplicativos de conversa, os *hard disks*, etc. Documentos de processo vem então para nos dar mais amplitude de ação, como diz Salles (1998), aquilo que “manuscrito” já não poderia conter, dada a expansão dos estudos da Crítica Genética. No fim das contas, o geneticista não estuda o manuscrito em si, “mas o processo de criação revelado por ele, através das rasuras, das pegadas deixadas” (SILVA, 2010, p. 45) durante o processo de criação.

Os documentos de processo são o que De Biasi (2012) chama de rastros materiais que revelam os processos de criação humana, para Salles (2008) esses documentos representam duas funções ao longo da documentação do processo: *armazenamento e experimentação*. O armazenamento tem caráter geral, auxilia o artista na construção da obra, é inerente ao fazer, porém, depende do artista o que é guardado e a forma como é registrado (SALLES, 2008). O suporte, a materialidade pode variar a partir do que o artista tem como acesso, ou por questões de comodidade, Salles (2016) evidencia como as novas tecnologias prestam um papel fundamental no processo de armazenamento, não sendo substitutas, mas um fator de aumento de diversidade. Pensemos em ferramentas como o *Instagram* para registrar imagens e vídeos de um determinado processo, ou mesmo as conversas de *WhatsApp* que mostram os diálogos em grupo responsáveis por dar continuidade à obra. Certamente, essas duas ferramentas não aniquilam as fotografias convencionais, ou mesmo as cartas, e outras formas de troca de mensagens, como os e-mails, chats, etc.

Documentos de processo que vão mais além do que registrar são os que tem a função de experimentação. Esses arquivos revelam a natureza indutiva da criação (Salles, 2016), são hipóteses

De naturezas diversas que são levantadas e vão sendo testadas. São documentos privados que são responsáveis pelo desenvolvimento da obra. São possibilidades de obras. Sob essa perspectiva, são registros da experimentação, sempre presentes no ato criador, encontrada em rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, copiões, projetos, ensaios, contatos, *story-boards*. Mais uma vez, a experimentação é comum, as singularidades surgem nos princípios que direcionam as opções (SALLES, 2008, p.39-40).

A escrita do roteiro já tem por característica intrínseca a experimentação. As possíveis obras, os testes e ideias levantadas estão presentes em cada uma das versões, nas prévias, nas escaletas que documentam alterações que afetam diretamente no resultado, seja na última versão do roteiro, seja na obra filmada. Todavia, dependendo do artista e do contexto em que o processo é desenvolvido, ainda falando sobre o roteiro, objeto de estudo deste trabalho, a experimentação pode ser suprimida. Escrever através do computador tem muitas facilidades, uma delas, inclusive, é a de deletar palavras, frases e muitas possíveis versões de obras e pensamentos. De toda forma, vasculhar o HD pode revelar essas mínimas alterações que são, em alguns casos, salvas pelo próprio editor de texto. Ainda que isso seja possível, é mais comum o acesso a diferentes versões quando escrito à mão ou à máquina, com essas alterações sendo riscadas, mas ainda vistas, ou preservadas em um outro papel. Para este trabalho obtivemos acesso a documentos que são partes da construção da bíblia da série e de duas versões finais de roteiro do primeiro episódio, além de imagens do quadro da sala de roteiristas e do cronograma. Infelizmente, por questões que vão de direitos autorais e de disponibilidade dos arquivos, não foi possível acessar diferentes versões de cada um dos arquivos finais que estamos analisando em Boca a boca. Mas, mesmo com uma grande pluralidade de “documentação de processo, fica claro para a crítica de processo que nunca teremos acesso a todo o processo. Os desejos, interesses, paixões[...]podem pertencer a “arquivos internos”[...]que vem à tona, por exemplo, em algumas tomadas de decisão” (SALLES, 2016, p.42).

A partir de uma reflexão fundada no estudo de autores como Edgar Morin, Domenico De Masi e Vincent Colapietro, Salles (2016) indica três perspectivas de como os arquivos podem ser observados: ambientes de interação, espaço de reflexão teórica e um campo em expansão. No que diz respeito aos arquivos como espaço de interações, Salles (2016, p. 43) fala da impossibilidade de processos individuais ou sujeitos isolados,

esse modo de observação demonstra “diálogos com a cultura, as trocas entre sujeitos e os intercâmbios de ideias”. A pesquisadora se utiliza de um exemplo citado por De Masi (2005)⁹, sobre a exposição de documentos de processo de Picasso, que bem ilustra a observação sob o ponto de vista de ambiente de interação.

O campo de interação busca enxergar essas relações complexas dos sujeitos e de grupos de criação, porém, esbarra na impossibilidade ser discutido de forma geral, pois “diz respeito às singularidades de interesses dos sujeitos envolvidos, dos propósitos dos processos, do momento histórico, do ambiente cultural e muitas outras questões” (SALLES, 2016, p. 45). Quando essa maneira de observação é trazida para o exemplo da sala de roteiristas, observa-se a ampliação dessa interação, são sujeitos que trazem em si diferentes comunidades e processos, com seus próprios interesses e afinidades, para construir juntos uma obra. Em Boca a boca, por exemplo, através das entrevistas e do background de cada um dos membros, podemos imaginar essa interação dentro da sala. Aquilo que cada um dos roteiristas trazem para o processo de disputa e complexidade da criação dentro da sala pode se manifestar de diversas maneiras, suas histórias e seus próprios ambientes culturais estão presentes em descrições e falas de personagem, por exemplo. De toda forma, é necessário deixar claro que a falta de mais arquivos e das atas produzidas na sala de Boca a boca nos limita em algumas observações, mas não nos impede de perceber como há um pouco da capacidade de descrição de Marcelo Marchi do ambiente de Progresso, dos diálogos de Thais e Juliana Rojas, por exemplo.

Uma outra forma de observação dos documentos de processo passa pela indicação de uma reflexão teórica desenvolvida no processo. Não são apenas comentários críticos da obra finalizada que trazem atenção para uma discussão de cunho teórico, mas os próprios arquivos, vestígios do processo indicam como reflexão do autor, ou dos autores. Salles (2016) traz exemplos mais claros dentro do audiovisual, especialmente nos extras dos DVDs dos documentários 33, de Kiko Goifman, *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, e *Santiago*, de João Moreira Salles.

As entrevistas, *making ofs*, cenas deletadas e comentários dos realizadores e da equipe demonstra “uma clara exploração artística/crítica das propriedades que a mídia

⁹ De Masi (2005) fala sobre uma exposição de documentos de processo de Picasso feita em 1988 no Museu de Picasso em Paris. O edifício foi ocupado por quadros de outros artistas como El Greco, Cézanne, Ingres, Guaguin, Derain, Matisse, além de esculturas, máscaras e achados vindos do Gabão e Vanuatu. Todo esse material serviu de fonte de inspiração para anos depois a criação de *Les Femmes d'Alger*. Além disso havia exposto muitos cadernos que continham esboços de cabeça, braços, olhos e posturas que mais tarde dariam vida à obra.

ofereceu para eles naquele momento. Assim, nos defrontamos com estes registros que acabamos de discutir e que, antes de mais nada, adensam o significado do filme” (SALLES, 2016, p. 53). Essas reflexões se mostram presentes em 33 com a sobreposição de todas as fases do filme, da pré-produção ao produto final, com a versão final incorporando parte da preparação, além de discussões críticas entre Kiko e Jean Claude Bernadet. Já em *Jogo de Cena*, a questão da representação no documentário é colocada à prova o tempo todo, o que é ainda mais enfatizado nos extras, que não se interessa em definir as posições das representações, mas deixar isso ainda mais nebuloso, acentuado a reflexão teórica. Finalmente, em *Santiago*, os extras reforçam a teorização sobre a montagem cinematográfica, o filme que só foi encontrado anos depois da sala de edição.

No que diz respeito à observação dos arquivos como um campo em expansão, Salles (2016) se atém a ampliação dos meios utilizados para registro dos documentos de processo e o olhar do crítico genético que se volta para tipos de registros existentes, mas que por diversos fatores não foram tomados como indicativos de um pensamento em construção. Como já foi observado anteriormente, o manuscrito passou a ser mais um meio de documentação e não mais o documento principal à serviço do pesquisador, o que continua a ser observado no constante aumento de meios disponíveis para arquivar os processos. É, então, também papel do crítico ampliar seus horizontes para encontrar esses vestígios na diversidade em que são arquivados, se colocando disponível para experimentações contemporâneas.

Temos observado os vastos tipos de arquivos e meios de registro, são documentos que revelam o movimento da criação, o curso de um processo, isto dito para colocar em seu devido lugar o que outros tipos de arquivo representam para o crítico genético. As entrevistas, os depoimentos, resenhas, ensaios, críticas são dados públicos que também fornecem informações importantes, “no entanto, tem caráter retrospectivo, que os coloca fora do momento da criação, ou seja, não acompanham o movimento da produção das obras” (SALLES, 2008, p. 41). Neste estudo, por exemplo, tivemos uma abordagem mista buscando o contato com a equipe para entrevistas, mas também debruçando sobre documentos que revelam o movimento da escrita dos roteiros em suas diferentes fases. Esses documentos são todos arquivos digitais em formato .pdf ou .jpeg produzidos pela equipe.

De posse dos arquivos de processo é papel do crítico genético “retirar da materialidade dos documentos, a construção intelectual que guarda, isto é, cada fragmento dos documentos é uma peça de uma rede de caráter intelectual,[...]elaborado pelo artista

para a construção de sua obra” (SALLES, 2008, p.57). A intenção é entender e refazer a rede de pensamento do criador, compreendendo que todos os documentos se relacionam entre si, tornando-se uma rede complexa. Essa metodologia da complexidade é afirmada quando Morin (2000) fala de transformar detalhes insignificantes em evidências reconstrutoras de uma história.

Há, como já observado, um vasto campo possível para aplicar a Crítica Genética ou Crítica de Processo, contudo, é importante entender que há características importantes a seguir no ofício de crítico genético. Salles (2008) aborda essas categorias de forma prática e as divide em constituição do dossiê genético, observação do material, imaginação e abordagem teórica.

O dossiê genético é um texto escrito pelo crítico a partir dos documentos a que se tem acesso, Salles (2008) aponta que essa tarefa se constitui como uma forma de tornar esses textos legíveis, podendo até mesmo se tornar um texto de referência para outros críticos genéticos que desejem estudar aquele processo. Este novo texto “não existe fora do discurso crítico que o produz; nasce, portanto, da competência do crítico genético que se encarrega de estabelecê-lo, e principalmente, explorá-lo em um processo analítico e interpretativo” (SALLES, 2008, p. 62), é o que reforça De Biasi (2012, p. 224) ao dizer que quando fez uma análise dos manuscritos de Flaubert “era na esperança de que quem o estudasse posteriormente não tivesse que refazer esse trabalho que eu tinha feito”. Faz-se necessário destacar que essa organização já é resultado do olhar do pesquisador, além de ser um trabalho constantemente aberto, visto que o crítico pode ter contato, descobrir ou acessar outros documentos do processo a qualquer momento.

A fase de observação do material requer tempo de convivência, cabe ao pesquisador colocar os documentos diante de si para estabelecer relações entre eles, fazer anotações, buscar recorrências, sendo guiado por duas importantes perguntas apontadas por Salles (2008, p. 67): “O que esse material me oferece sobre o processo criativo do artista estudado? Que aspectos do seu processo criativo estão aqui evidenciados?” Os vestígios são explorados para que o pesquisador encontre gestos e assim poder formar teorias sobre aquela criação, numa relação crítica-interpretativa com interesse não em cada forma, “mas no modo como se dá a transformação de uma forma em outra” (SALLES, 2008, p. 68). No estudo dos documentos de Boca a boca houve um foco maior em traçar uma comparação em duas versões diferentes do roteiro do primeiro episódio, a versão final da escaleta produzida na metade da sala de roteiristas e o *shooting script*, produzido quase 7 meses após a escaleta. Essa comparação também se mostrou

importante devido ao fato de a equipe ter mencionado durante as entrevistas como a escaleta estava sendo bem desenvolvida para que fosse minimamente alterada nas versões do roteiro.

A partir do mencionado anteriormente, observa-se a importância da percepção do crítico para encontrar essas relações entre os documentos que possam trazer informações relevantes do aspecto da criação, o que torna a imaginação científica (SALLES, 2008) uma ação impreterível para as buscas do pesquisador. Quando colocamos documentos de processo com a função de experimentação, na possibilidade de perceber possíveis obras que não se concretizaram, esse conceito se conecta com um dos conceitos que Calvino (1996, p. 106) entende como imaginação, “como repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido”. Nesse contexto, o crítico genético busca essas informações através de sua imaginação científica para ir de encontro às explicações do processo criativo estudado.

O percurso do crítico genético deve sempre buscar apoio teórico desde a observação e organização dos documentos a que tem acesso, afinal, a Crítica Genética é um fazer científico que busca explicações e relações. Mesmo com a percepção e imaginação como ferramentas de pesquisa, o crítico não deve estudar os documentos para encontrar o que deseja, mas estar aberto aquilo que a própria heterogeneidade dos arquivos pode proporcionar. Com a expansão dos estudos em Crítica Genética, os pesquisadores devem entender que teorias gerais não bastam e buscar ferramentas teóricas que estejam ligadas ao seu objeto de estudo. Podemos exemplificar ao ver que

A poesia e a prosa são feitas de palavras engendradas de uma determinada maneira, que chamamos de literária, daí recorrermos à linguística e a instrumentos da crítica literária quando falamos do nascimento de personagens, alterações no tempo ou adequações de espaço, etc. Do mesmo modo, ao lidar, por exemplo, com documentos de fotografia, precisamos recorrer às suas especificidades: equipamento, lente, enquadramento, corte, edição, etc. (SALLES, 2008, p. 76).

No percurso de investigar o processo criativo de escrita da bíblia e do roteiro do episódio piloto da série, partindo de metodologias e experiências já previamente citadas, este trabalho julga importante o acesso a arquivos que façam parte do processo anterior ao texto final do roteiro, como a própria bíblia, escaletas e versões. Sabendo da dificuldade de ter acesso a documentos como atas da sala de roteiro e anotações pessoais dos membros da equipe, a pesquisa não conta de antemão com a análise deles, mas caso venham a serem acessados futuramente, terão um grande impacto na investigação e em possíveis desdobramentos. Assim, também pensa-se essa pesquisa como um marco que

pode ser atualizado e revisado a partir de outras informações com a criação de artigos e/ou anexos suplementares.

2.3 CRÍTICA GENÉTICA MARGINAL E SEUS DESDOBRAMENTOS

A busca da jovem ciência da Crítica Genética para se colocar como um estudo válido foi desde o início conturbada, principalmente conflitando com as correntes de crítica literária já bem estabelecidas ao longo dos séculos, contudo, foi identificada por Hay (2007) como uma das únicas inovações nesse campo surgida no século XX. De toda forma, buscaremos compreender algumas das principais questões que fizeram e fazem a Crítica Genética ser jogada à marginalidade dentro da crítica literária.

Essas tensões são trazidas por Andretta (2020), que discute três pontos principais que faz com que a crítica tradicional veja a genética com desconfiança. A primeira questão apontada por ela diz respeito ao objeto de estudo, pois enquanto a crítica literária estuda os textos das obras prontas, perfeitos e limpos, a Crítica Genética se ocupa de um objeto rasurado, de espólios, registros caóticos, heterogêneos e aleatórios, o que parece impossibilitá-la como um fazer científico. Pode ser caótico pela forma de registro do autor, muitas informações rabiscadas – se pensarmos no papel – registros pouco pensados para serem lidos no futuro; heterogêneo pela própria diversidade de meio para arquivar os documentos – fotos, vídeos, áudios, textos à mão ou digitados, desenhos, símbolos, etc.; aleatório por nem tudo dizer respeito ao processo estudado, mas mesmo assim significativo para compreensão do pensamento do autor. Além de tudo isso há “a singularidade das interpretações que surgirão desse objeto da gênese, as quais seguem um viés particular do pesquisador[...]em uma visão granular e intertextual dos documentos presentes nesse local” (ANDRETTA, 2020, p. 348).

Em seguida, como um segundo fator de dificuldade de aceitação da Crítica Genética no meio crítico é o seu objeto de estudo, o manuscrito, ou documento de processo, que muitas vezes foram rejeitados pelos próprios autores, alguns até destruindo essas cópias após a obra finalizada. Nesse sentido, adentra-se em uma questão ética por parte do pesquisador, que em alguns casos pode ter contato com esses documentos, mas sem saber se o autor o autorizaria a expor os percursos de sua criação intelectual.

Como terceira problemática, Willemart (2005) aponta as análises das margens dos documentos. Se estes arquivos podem ser considerados caóticos, heterogêneos e aleatórios, o que dizer então daquilo que está nas margens deles? Assim, o crítico genético também se assume como um marginal, sendo uma espécie de intruso, e “impossibilitado

de reconstruir inteiramente o processo criado pelo escritor, como já dito, precisa reordenar a heterogeneidade e marginalidade do seu objeto em uma direção plausível” (ANDRETTA, 2020, p. 352). Conclui-se também, assim, que o pesquisador deixa seus rastros nos arquivos, estão ambos relacionados e a pesquisa só se constrói a partir da intersubjetividade do crítico.

Diante do exposto em relação a Crítica Genética, observemos algumas de suas implicações dentro do campo da crítica literária, como também em outras áreas. Na década de 1970, Roland Barthes, junto a outros autores influentes como Foucault e Derrida, decretavam a morte do autor, desejando atuar sobre a renovação estruturalista da linguagem. O que a Crítica Genética traz é a ressurreição do autor, já que “o gesto do pesquisador de participar, de certa forma, do ato de criação obriga-o a levar em conta aquele que faz a obra” (SALLES, 2008, p. 106), assim, a Crítica Genética reencontra o artista.

O prestígio do indivíduo a partir do empirismo inglês, racionalismo francês e da Reforma, serviram como condutores para a personificação e concessão de grande importância ao “autor”. Para Barthes (2004, p. 58) havia por parte dos críticos literários uma centralidade na figura do autor, em que “a explicação da obra sempre é buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a revelar a sua “confidência”. Barthes traz a importância de pensar o autor e o texto a partir do seu contato com o leitor, com a cultura, não descartando sua importância, mas abrindo os olhos para questões que vão além de um ser todo poderoso que detém o poder da palavra como verdade. Não há, necessariamente, uma divergência de pensamento quando os estudos de Crítica Genética falam do (re)nascimento do autor, pois “não colocam o sujeito, precisamente, como centro das indagações, mas como parte dessas indagações” (SALLES, 2008, p. 108). Por fugir de dicotomias que usualmente embasam os estudos críticos

O crítico genético, em seu interesse pelo processo, assiste ao espetáculo da construção de uma obra por uma mente criadora que, além de prever um leitor, tem no próprio criador o seu primeiro receptor. Não se perde, assim, nem a radicação da obra, nem o movimento dialógico contínuo entre as raízes e o desenvolvimento da obra por meio de suas futuras interpretações, sem mencionar as primeiras leituras que vem do próprio artista. As dualidades são destruídas e uma relação triádica aflora. (SALLES, 2008, p.108).

A Crítica Genética ainda estabelece dentro do processo essa figura, o autor, como aquele que é o eu que escreve, se lê, se auto comenta e reescreve; o escritor nesse contexto

é mais leitor que escritor. O que os estudos dos processos revelam é que o autor (ou a autoria) “se constitui na relação com outros” (SALLES, 2008, p. 110), não produzem um texto de sentido único, mas sim um “espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriunda dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 62). Isso nos leva a abordagem da Crítica de Processo sob a luz das redes de criação, que será visto mais adiante.

Após as últimas reflexões já se observa que a Crítica Genética em nenhum momento se dedica a investigar a produção de valor de uma obra, “os efeitos que podem ser originados aqui ou ali, nesse ou naquele leitor, nessa ou naquela época” (SALLES, 2008, p.110), o que se coloca como uma delimitação do campo e não uma limitação. O que a investigação do processo de gênese da obra traz, invariavelmente, são as escolhas e decisões do artista, e alguns dos valores estéticos que conduzem a construção de suas obras, além de que se o crítico genético for “avaliar uma possibilidade de obra, está, necessariamente, paralisando um dos momentos do processo e, assim, deixando de observar a criação em sua mobilidade” (SALLES, 2008, p. 112). Neste estudo não é nossa intenção fazer crítica de valor a obra Boca a boca, mas vale questionar documentos e informações colhidas nas entrevistas quando for relevante para pensar o processo criativo e confirmar o que é dito através da análise dos documentos.

Ainda retornando aos documentos de processo, é importante estabelecer que eles não estabelecem uma causa que desemboca na obra finalizada, pois esses materiais não explicam tudo, sendo impossível para o crítico acessar o processo propriamente dito, mas apenas lidar com índices desse percurso. Além do que se entende que “muitas das escolhas são resultado de decisões tomadas sem critérios explícitos ou conscientes” (SALLES, 2008, p. 114). Esse estudo também ajuda a observar que a criação não é feita de momentos inapreensíveis e indiscerníveis, de inspirações divinas e de uma mente que cria por si só.

Como observamos anteriormente, um dos passos do estudo é a criação de dossiês a partir dos documentos de processo, que se constituem como um texto aberto, constantemente a prova de verificação, o que dá à Crítica Genética a característica da autocorreção do processo de pesquisa (SALLES, 2008). Todas essas características se somam para renovar e enriquecer os estudos sobre a criação e as obras de arte. Nesta pesquisa o dossiê criado foi feito todo digitalmente e salvo no HD do computador contendo uma pasta geral onde estão os arquivos cedidos por Esmir Filho, com as datas

de recebimento, título original que foi escolhido pelo próprio Esmir, e documentos em formato de texto com anotações e referências criadas pelo autor desta pesquisa. Dessa forma, houve uma busca de sistematizar a organização dos documentos e facilitar o encontro e acesso de informações específicas para análise.

Uma outra implicação trazida por Salles é da Crítica Genética como estética em criação, pois abala a concepção de obra fechada em sua perfeição ao vasculhar os percursos da criação. Por manusear os documentos e observar o movimento da criação em diferentes fases, cria-se uma perspectiva de estética em desenvolvimento, um perpétuo devir. Ao confrontar

o que a obra é com o que foi, com o que poderia ter sido ou ainda com o que quase foi, ele contribui para, por um lado, forçar a ver em cada fase um possível término — uma possível obra — e, por outro lado, contribui para relativizar a noção de conclusão e, assim, ver aquela forma, considerada final pelo artista, somente como um ponto final suportável (SALLES, 2008, p. 120-121).

Essa observação também faz revelar fios condutores de outras obras de um artista, princípios que marcam sua singularidade, que por vezes movem um projeto pessoal, seja uma opção estética, uma proposta de tema, uma paixão, uma ideologia, revelando uma poética. Cabe ao crítico genético, a partir das anotações, pesquisas e experimentos do artista compreender como esses processos podem se repetir para outras obras ou mesmo se tornarem únicos de acordo com fatores específicos daquele processo criativo. Ainda retomando algumas considerações sobre o trabalho do crítico genético, Laurent Jenny descreve dois tipos de geneticistas, no

Primeiro caso, a crítica genética não está interessada no texto, mas na “escrita”, que pode ser considerada em si mesma, sem qualquer relação teleológica com o texto final. No Segundo caso, a crítica genética confronta um processo e um produto, e define sua visão em uma interpretação.[...]O problema para ambos os grupos está situado na natureza aberta do pré-texto: por definição não há representação de pré-texto possível, e se possível, seria sempre incompleta. (Jenny apud Lernout, 2002, p. 57 – tradução nossa).

Porém, o crítico genético muitas vezes trafega por ambos os caminhos, seja por interesse da pesquisa ou pelos tipos de documento a que se tem acesso, seja de uma forma ou de outra, os estudos genéticos, por necessidade científica, têm caminhado em busca de uma generalização sobre o processo de criação, como Salles (2008) destaca, principalmente no Centro de Estudo de Crítica Genética da PUC-SP. Isso só tem sido possível devido ao acompanhamento de vários processos criativos e da análise de documentos arquivados em muitos meios distintos, com a grande colaboração do

desenvolvimento tecnológico. Porém, a partir da investigação deste projeto, acreditamos que o que se fala sobre generalização do processo de criação pode ser compreendido mais através de metodologias de abordagem e análise que possam servir de ferramenta no estudo desses processos, mas que não necessariamente levarão a alguma teoria geral ou generalização sobre como obter determinado resultado. O próprio percurso da pesquisa, assim como o do processo criativo nos faz confrontar situações em que as análises e decisões acabam sendo tomadas a partir de documentos e características muito específicas, que nos levam cada vez mais para dentro da estética da criação do que para um conceito geral que possa servir para qualquer que seja o processo.

2.4 CRIATIVIDADE, CRIAÇÃO E OS NÓS DE REDE NO PROCESSO DE ESCRITA

Os conceitos de criatividade são variados e perpassam alguns campos do conhecimento como filosofia e psicologia. Há, ainda, um certo pensamento social que assume a criatividade como um dom, algo inerente ao sujeito, recebido desde o berço, e que não pode ser aprendido, treinado ou desenvolvido. Wechsler (1993) aponta para a complexidade do termo, com múltiplas facetas e formas diferentes de ser abordada. Neste subcapítulo abordaremos alguns conceitos mais importantes, para então focar em análises e exemplos de processos criativos em grupo no campo das artes.

Este projeto não tem intenção de se aprofundar na criatividade em seus aspectos psicológicos e sociais, necessariamente, mas trazer características relacionadas a criatividade com esse viés se faz importante para análises futuras de determinados processos criativos em grupo. Quando observamos o berço da crítica genética, a literatura, estamos falando de uma arte que é, em grande medida individual, parte de um processo de um autor identificável e, de certa forma, com um espectro mais bem definido em um aspecto de investigação, pois se trata de um autor, e não de um grupo em disputa criativa de ideias com suas próprias referências e questões. Contudo, na abordagem que faremos da sala de roteiristas de uma série de televisão, é preciso adentrar em referências de criatividade que tenham como base a constituição de grupos de artistas.

Distanciando-se da ideia de criatividade como uma ação individual, Csikszentmihalyi (2014) traz três forças modeladoras da criatividade: um conjunto de instituições sociais, domínio cultural estável e o indivíduo, que traz a compreensão da criativa através de uma matriz de coletividade, como um processo de conexão em grupo, organizado a partir da soma da bagagem cultural dos indivíduos. Enquanto isso, Salles (2016) também identifica uma forma de estruturar as interações entre os sujeitos nos

processos criativos, encontrando em De Masi (2005) uma análise histórica que demonstra a passagem de formas individuais para formas coletivas de criatividade. Esse pensamento busca evidenciar uma maior interação na criação, mesmo em casos de identificação de um autor único que no percurso criativo desenvolve um diálogo cultural com outros sujeitos. Para além disso, o autor cita os exemplos de telas coletivas pintadas por Andy Warhol, Basquiat e Francesco Clemente, em que afirma ser inútil perceber as contribuições individuais, já que a força dessas obras reside no conjunto, assim como um concerto de jazz, a criação de um software, de um carro ou a escrita de um roteiro. É desde o fim dos anos 70 que as pesquisas em criatividade passaram a incluir cada vez mais fatores históricos, culturais e sociais (ALENCAR; FLEITH, 2003), para compreender que é “mais fácil desenvolver a criatividade mudando as condições do ambiente do que fazer as pessoas pensarem mais criativamente” (CSIKSZENTMIHALYI, 1996, p. 1).

Pensar no ambiente não significa, necessariamente, falar sobre o espaço físico onde a criação se desenvolve, embora esse espaço também possua relevância para a criação, o ambiente que nos interessa é o das interações. Para Salles (2006) o ambiente das interações é um fundamento para pensar a ideia de rede, como veremos adiante, pois cria interações, laços, interconectividade, que se opõem as fragmentações e disjunções. Recorrendo a Edgar Morin, Salles (2006) define que os elementos de interação situados no ambiente são os nós da rede, ou seja

Ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos; supõem condições de encontro, agitação, turbulência, e tornam-se, em certas condições, inter-relações, associações, combinações, comunicações, etc, ou seja, dão origem a fenômenos de organização. (SALLES, 2006, p. 18).

Portanto, observamos o ambiente das interações da sala de roteiristas como sendo responsável por mediar essas ideias criativas, nutrindo-as e suprimindo-as, de forma a se estabelecer como um espaço de discussão em que o sujeito também se coloca como portavoz, defensor de suas ideias, e ainda, por vezes, tendo limites impostos pelo contexto ambiental, o que afeta diretamente a criação. O artista criativo situado nesse ambiente traz consigo, inevitavelmente, suas próprias interações acumuladas ao longo da vida, não é um sujeito isolado, mas está inserido em uma “efervescência da cultura”, onde há “intensidade e multiplicidade de trocas e confrontos de opiniões, ideias e concepções” (SALLES, 2006, p. 33), enfatizando uma interação dialógica na criação. Essa concepção se faz importante para pensar a sala de roteirista como um espaço de disputa e troca

constante de ideias em que escritores trazem suas próprias efervescências culturais, sendo nós de uma rede, em uma atividade dialógica que produz o crescimento do pensamento.

Até chegar no modelo de sala de roteiristas e escrita colaborativa, podemos pensar diversos outros processos da criação artística que são referências para estudar a criatividade em processo como o teatro e o próprio cinema. Porém, é necessário deixar claro que os estudos dos processos da criação artística também encontram referência em outros de caráter não artístico. Quando Salles (2016) traz o conceito de interação para propor uma análise mais crítica desses processos, a autora utiliza como um dos exemplos as descobertas de uma equipe de cientistas em um laboratório de biologia molecular, em estudos de Kevin Dunbar, observando que as ideias mais importantes vinham à tona nas reuniões dentro do laboratório para apresentação de descobertas e discussão sobre o trabalho. Para Salles (2016) o ambiente de interações é o responsável por revelar problemas, que geram uma resposta em forma de raciocínio de um membro e se torna aquilo que faz suscitar o raciocínio de outro para levar a descobertas fundamentais, que mesmo com toda tecnologia disponível, conclui, que “a ferramenta mais produtiva para gerar boas ideias continua a ser um círculo de seres humanos sentados em volta de uma mesa, discutindo questões de trabalho” (JOHNSON, 2011, p. 55). É então a interatividade

uma das propriedades da rede indispensável para falarmos dos modos de desenvolvimento de um pensamento em criação. Em nossas preocupações relativas à construção dos objetos artísticos como objetos de comunicação, essas interações devem ser especialmente observadas, pois as indagações recaem sobre esse pensamento, que se constrói nas inter-relações, ou seja, como chamamos atenção acima, o processo de criação está localizado no campo relacional. (SALLES, 2006, p. 20)

A interatividade faz com que a rede continue em expansão, seja com a criação de novos nós, ou pelo reforço da interação entre eles, movendo esse processo contínuo que pode ser observado pela ideia de transformação. Essas modificações se dão em diversos níveis e podem operar nos modos de percepção do artista, nos procedimentos, na imaginação, na formulação de ideias novas ou mesmo em novas hipóteses. A partir desse percurso de interações e transformações contínuos Salles (2006, p.28) conclui que é essa a maneira pela qual observamos “sujeitos em ação e autorias se constituindo”. Essa interatividade é construída não só dentro da sala de roteiristas, mas em todo o processo de escrita. Em Boca a boca, como em muitos casos de sala de roteiristas – já que o responsável pela sala é o responsável por fazer a montagem -, a interação entre Esmir Filho e os outros roteiristas já existe previamente, pois o chefe da sala já trabalhou ou teve contato com cada um deles anteriormente. Thais Guisasola, por exemplo, é uma

parceira de vários outros projetos junto a Esmir, o que, provavelmente, contou muito para que ela fosse colocada como a *head writer* da sala e ficasse responsável pela maior parte da escrita do episódio piloto, além das versões de *shooting script*.

Esses conceitos dialogam diretamente com a estrutura organizacional e o processo criativo da escrita de roteiros de séries para televisão como é conhecido. Um espaço dividido pelos roteiristas com intenso debate de ideias, formulação de hipóteses e busca por soluções, sujeitos em ação interativamente contribuindo para o processo criativo em suas diferentes fases da ideia passando pelo argumento, bíblia, esboços, escaletas, até todas as versões do roteiro.

Ao trazer a reflexão da crítica genética para o estudo do processo criativo de roteiro a partir de uma concepção coletiva de sala de roteirista, dialogamos com Salles (2006) ao utilizar o termo criação aplicado não apenas ao campo da arte, mas também ao da comunicação social. Pois

Parece que só a arte é digna desta qualificação. Acreditamos que muito desse ponto de vista se nutre de um conceito de criação que toma como referência a visão romântica do artista, como aquele que concebe obras a partir de sopros de inspiração. No entanto, essa visão que estamos aqui discutindo, reforçada pelos estudos genéticos, nos coloca diante da criação como resultado de trabalho, que abarca o raciocínio responsável pela introdução de ideias novas, que abarca, por sua vez, essa perspectiva de transformação. Acreditamos que, desse modo, pode-se falar que há criação em um espectro maior dos processos de produção, sejam eles concretizados nas artes ou em qualquer outro meio de comunicação. (SALLES, 2006, p. 30)

Outro aspecto importante da criação é a ideia de continuidade, enquanto os registros deixados pelos artistas referentes ao percurso do ato criador reforçam a inexistência de um momento específico inicial da grande ideia da obra, mas que, na verdade, está espalhada pelo percurso da criação. É aqui que Salles (2006, p. 31) reivindica a ideia da condição de inacabamento da obra, no sentido de “multiplicidade de interações e a tensão entre tendências e acasos”. Por isso a atenção que a autora pede para o tempo, porque a criação se dá na continuidade, “no universo do inacabamento”, o que o crítico genético quer é “entender como se constrói o objeto artístico e não recontar como se deu a sequência dos eventos ou das ações do artista”. Observa-se assim, que a continuidade demonstra que a criação está dialogando com a história, com a tradição e com todas as outras obras já feitas pelo artista, e também “aquelas por fazer” (SALLES, 1998, p. 43). Portanto, a partir desses conceitos, entendemos que a prática de criação de um roteiro dialoga com a própria história da escrita, dos modos de escrita para televisão,

de uma tradição criativa e mercadológica, além de um diálogo íntimo com outras obras dos membros roteiristas da sala de Boca a boca, como veremos no último capítulo.

Os conceitos de interação, criação em rede e continuidade que nos debruçamos acima, inseridos na ideia de colaboração, vale a pena destacar, se fazem presentes nas manifestações artísticas mais independentes, mas, sobretudo, constituem um valor fundamental no que atualmente se conhece por ‘indústria criativa’¹⁰. Para Graham e Gandini (2017) as mudanças acontecidas na esfera cultural, tanto nos contextos sociais como econômicos, têm sido centralizadas cada vez mais na ideia de colaboração artística do que na criatividade artística. Desta forma, vale a pena observar a influência das mudanças trazidas pela indústria cultural e como os roteiristas se organizam a partir da ideia de colaboração.

O roteirista enquanto profissional é um sujeito dotado de muitas referências, que pode trabalhar em diversas áreas em que a escrita é necessária, seja de forma isolada ou colaborativa, ou seja, é geralmente um sujeito transdisciplinar. Ao pensar sobre os roteiristas no campo do audiovisual, observa-se que nem sempre esses profissionais obtiveram o reconhecimento da sociedade ou mesmo do próprio campo de trabalho, no Brasil, por exemplo, houve um tempo em que o roteiro nem sequer era exigido para fins de captação de recurso para análise e produção de uma obra audiovisual. Roteiristas de televisão, então, já foram descritos como

[...]profissionais que lutavam por reconhecimento. Séries televisivas eram naquele tempo totalmente sem legitimidade cultural, e os autores socialmente descreditados. Recentes desenvolvimentos na hierarquia dos gêneros televisivos, através do qual alguns formatos foram reconsiderados, levam a um reposicionamento da profissão do escritor de roteiro. (BELIARD; LECOSSAIS, 2020, p.2).

As profundas transformações trazidas pela indústria criativa é um dos fatores que passa a dar mais visibilidade e reconhecimento aos roteiristas de televisão, que começam a ganhar uma importância maior, que se traduz em mais liberdade e criatividade devido a efervescência das produções. Os próprios artistas, que já contavam com apoio de

¹⁰ O termo “indústrias criativas” está associado a mudanças ocorridas a partir do fim do século XX, especialmente econômicas e sociais em um deslocamento do foco da indústria para atividades relacionadas a criatividade e conhecimento. Segundo a descrição do Department For Digital, Culture, Media & Sport (2005) “indústria criativa” se define pelas atividades que são “baseadas em criatividade, talento individual e habilidades, e que tem o potencial de criar postos de trabalho e riqueza através da geração e exploração da propriedade intelectual. A DCMS ainda lista atividades que fazem parte da indústria criativa como publicidade, arquitetura, artesanato, mercado das artes e antiguidades, design, design de moda, cinema, software, software interativos para lazer, música, artes performáticas, indústria editorial, rádio, TV, museus, galerias e as atividades relacionadas às tradições culturais.

sindicatos nos Estados Unidos desde a década de 1920, no Reino Unido desde o fim da década de 1950 e no Brasil desde o início dos anos 2000, passam também a se organizarem em coletivos, o que enfatiza o caráter colaborativo do processo criativo. Bridget Conon, que pesquisa criatividade e autoria na prática de trabalho da profissão de roteirista, enfatiza como a questão da criatividade e colaboração é compreendida a partir de uma longa análise de processo de diversos criativos da indústria, e para ela

Criatividade não é privilegiada como individual, imaginativa e misteriosa, apesar de poder ser construída dessa maneira em alguns casos, em manuais de roteiro, por exemplo. É muito mais uma série de dinâmicas de produção coletiva e colaborativa que alimenta originalidade e inovação em qualquer reino de produção cultural (CONOR, 2014, p.6).

Há de se destacar que essas alterações proporcionadas pela indústria criativa ocorridas no fim do século passado afetam a narrativa em si, para uma lógica que Mittel (2006) vai chamar de narrativas complexas. Para o autor, esse novo tempo traz características específicas que dão mais autonomia ao espectador, que hibridizam formas diferentes de fazer televisão, como o modelo episódico e o modelo seriado, convidando à participação e colaboração. Em si, essas mudanças na indústria enfatizam uma organização estrutural que reafirma a ideia da sala de roteiristas.

Porém, o que queremos destacar aqui é como essas profundas transformações nos modelos de negócios tornam o ambiente ainda mais propício para o estabelecimento definitivo das salas e do trabalho colaborativo. Por um lado, propicia o desenvolvimento do trabalho de forma industrial, com mais pessoas trabalhando juntas em um projeto que tem tempo reduzido disponível para ser concluído, e por outro, estimula a criatividade, interação de diferentes visões de mundo, crescimento pessoal e profissional através do contato com os outros, essa interatividade que é “uma das propriedades da rede indispensável para falarmos dos modos de desenvolvimento de um pensamento em criação” (SALLES, 2016, p.20).

Ao acessar informações da sala de roteiristas de *Boca a boca* (Netflix, 2020), Jaqueline Souza, uma das roteiristas da série traz uma fala que ajuda a entender um pouco do que já observamos anteriormente em relação às teorias na prática coletiva, para ela

Trabalho coletivo é muito sobre entrar no ritmo de um todo, virar parte de um maquinário. Tem uma beleza nisso, é como fazer parte de uma orquestra. Mas também tem desafios, principalmente conseguir manter sua própria voz em meio a todas as outras. Além disso, tempo em geral é uma questão. Se em um longa ou em um processo individual, eu posso repousar um roteiro e deixar que o tempo ajude a mostrar fragilidades, em salas de roteiro, em geral, não há esse tempo. O próprio processo é feito pra agilizar etapas e para que as

trocas sejam imediatas, o que cria um ritmo completamente diferente de qualquer outro processo de escrita que já tive. (SOUZA, 2022)

Outro membro da sala, Marcelo Marchi, descreve suas percepções sobre esse trabalho coletivo, em que participa nesse formato pela primeira vez. O roteirista afirma que fica mais confortável em escrever sozinho no seu próprio tempo e espaço, e sobre o trabalho coletivo em Boca a boca ele diz que a possibilidade de poder desenvolver ideias e escrever em momentos também por conta própria foi muito importante para ele se integrar no ritmo da sala, pois “todo mundo tinha bastante liberdade para trazer suas influências, suas ideias e só depois que a gente confrontava isso com todos os outros, e disso saía um processo bem rico, bem interessante, porque ali acho que um completava o outro” (MARCHI, 2022).

Quem também está presente como membro da sala de roteiristas em Boca a boca é Esmir Filho, cineasta conhecido por seus projetos com marcas autorais que também estava estreando no processo de escrita colaborativa em sala de roteirista. Em Boca a boca Esmir reúne algumas características que são similares ao trabalho de um *showrunner*, figura de extrema importância no modelo de trabalho americano. Na prática o *showrunner* é “o grande cérebro por trás de uma série de televisão episódica, e o executor de uma quantidade de roteiros encomendados para uma dada temporada” (BENNETT, 2014, p.15).

Por mais que essa figura, como observaremos mais adiante, pareça estar longe do contexto de produção nacional, acreditamos ser importante compreender algumas características deste trabalho, já que cada vez mais os roteiristas brasileiros estão trabalhando para serviços de *streaming* estrangeiros tão acostumados a um fluxo de trabalho que engloba a função do *showrunner*. Para Hadas (2017) é preciso questionar se esse modelo de processo de construção das narrativas seriadas realmente é colaborativo ou acaba sendo podado pelo poder de autoria do *showrunner*. Afinal, não são poucos os casos em que a criatividade é inibida, muitas vezes até de forma não intencional, mesmo que muitos líderes “acreditem no valor de ideias novas e úteis[...]a criatividade é minada[...]para maximizar questões relativas aos negócios como coordenação, produtividade e controle” (AMABILE, 1998, p. 77).

3 INT. DIA E NOITE – SALA DE ROTEIRISTAS

Neste capítulo nos aprofundaremos em questões relativas ao roteiro e práticas de escrita para levantar bases teóricas importantes que serão utilizadas na análise do processo

de construção e desenvolvimento do trabalho da sala de roteirista de *Boca a boca* (2020). No primeiro subcapítulo *Da ideia ao roteiro* nos propomos a observar o processo de desenvolvimento do que observaremos como ‘*screen idea*’, quais são as fases do processo de escrita e suas particularidades, mesmo entendendo que os processos são fluidos, existe dentro da dinâmica de trabalho abordagens que já se demonstraram como eficazes no processo de escrita. Para isso, buscaremos referências tanto em autores que são conhecidos por escrever manuais, os acadêmicos e os teóricos da arte.

No segundo subcapítulo *Roteiro e literatura* propomos pensar como obra e suas aproximações com a escrita literária, principalmente pelo uso da crítica genética como metodologia deste trabalho. Como essa forma de crítica teve início e por muito tempo se sustentou em análises literárias, compreendemos que discutir o roteiro como literatura traz, certamente, um peso maior para essa forma de escrita, o torna um “objeto mais nobre e relevante e altera completamente seu status enquanto peça textual”¹¹ (CAÚ, 2020), além de abrir ainda mais caminho para unir a crítica genética e os estudos de roteiro, mesmo que pelo próprio caráter multidisciplinar da crítica, a metodologia já tenha se expandido e abarcado diversos processos criativos.

No terceiro subcapítulo *Sala de roteiristas* buscamos compreender como são caracterizadas e organizadas as salas de roteiristas, das formas mais fluidas às mais hierarquizadas, procurando compreender as funções específicas desempenhadas pelos membros, dos assistentes ao *showrunner*. Entendemos que essa representação é importante pois dialoga com mudanças organizacionais observadas nas duas últimas décadas no país. Enquanto salas e escrita colaborativa podem ser encontradas como referência no Brasil do século XX através de novelas e minisséries da TV Globo, principalmente, a chegada dos *streamings* e o contato maior com outras formas de realização tem uma grande parcela de contribuição em como as salas passam a funcionar no país a partir do fim da primeira década do século XXI. Dessa forma criamos bases interessantes para pensar no processo de *Boca a boca* (2020), ainda mais pelo fato de ser um processo que era diretamente tratado com a *Netflix*, empresa americana acostumada a ter um fluxo de trabalho baseado em salas de roteiristas.

Finalmente, no último subcapítulo, *Quem é o autor?*, sugerimos pensar em como a autoria, tão debatida dentro do cinema, se coloca no universo das séries e da escrita colaborativa, buscando compreender como os créditos fazem essa referência, mas

¹¹ <https://revistamoventes.com/2020/05/31/para-alem-do-entrelugar-o-roteiro-audiovisual-enquanto-genero-literario/>

principalmente, como questões teóricas se estabelecem em contextos colaborativos como é a prática de escrita para séries de televisão. Nesse ponto, observaremos esses agentes “como entes dotados do poder de decisão em processos criativos que envolvem escolhas estilísticas, ou seja: os modos pelos quais a autoria (individual, compartilhada, negociada) imprime suas marcas na arquitetura estilística dos formatos seriados audiovisuais mediáticos” (PICADO; SOUZA, 2018, p. 63).

3.1 DA (SCREEN) IDEIA AO ROTEIRO

Tão novo era o cinema, o som nem havia chegado ainda, mas Ralph Perkins Stoddard (1911) já via a oportunidade de dialogar com novos escritores para as telas e começava a introdução do seu livro dizendo que “há uma grande demanda por ‘*Scenarios*’¹², ou histórias para o cinema. Muitas empresas estão anunciando por ‘*Scenarios*’, e pagam um bom dinheiro por um roteiro adequado” (1911, p.5). Ao longo das pouco mais de trinta páginas o autor fala sobre a história, a grande ideia, a forma do roteiro – com esclarecimentos como tipo de papel, tamanho de fonte e outras informações necessárias para identificar o autor – até chegar a uma página em que indica uma lista de potenciais empresas que podem comprar o seu roteiro. Essa introdução é para mostrar como desde o início do cinema a ideia de um manual para a escrita e para o ofício do roteirista sempre esteve presente, seja através de guias mais rígidos em que explicam determinadas fórmulas de sucesso, sejam modelos mais fluidos, alguns desses centrados na ideia de criatividade.

Antes, acreditamos valer a pena perceber como o verbete utilizado para descrever “a forma escrita de um espetáculo audiovisual” é compreendido em diferentes idiomas, ter uma ideia de como diferentes culturas se relacionam com o que conhecemos como roteiro.

Em cada língua o uso do termo roteiro aponta para uma função diversa e nenhuma menos interessante. No inglês, o termo *script*, de *manuscript*, acena para a ideia de esboço e primeira escrita. A forma norte americana mais usada, *screenplay*, destaca a tela como o local para onde se dirige essa escrita, mas soma a ela o olhar do jogo do teatro, o lugar da troca, do *play*. O *scenário* do francês destaca o caráter de encenação e criação de tudo que o *scénariste* está a fazer. O *guion* espanhol e o *guião* português trazem esse lugar de guia e norte que tanto enfatizamos aqui. O termo brasileiro roteiro traz a ideia de rota, de caminho, de viagem, que os roteiristas aqui estudados parecem

¹² **scenario**, in film making, original idea for a film translated into a visually oriented text. The scenario plan gives the mood of each image and its relationship with the other shots in the sequence. The writer of the shooting **script** sets up each individual camera shot according to the camera directions that are given in the scenario. (<https://www.britannica.com/art/scenario>)

empreender, enquanto constroem seus filmes, antes deles e junto a eles (DOURADO; SALLES; TAVARES, 2020, p. 882).

Observamos então as nuances para nos referir a função do roteirista, ou melhor, daquele que escreve. A partir dos termos da língua inglesa encontramos o *scriptwriter* e o *screenwriter*, enquanto o primeiro se refere a escrita independente do meio – cinema e televisão incluídos, mas também videogames, entre outros – o último deixa implícito a ideia da tela (*screen*) como o destino final do projeto. Compreendemos que todo *screenwriter* é também um *scriptwriter*, mas o inverso não se aplica. Pode parecer pedante ou até mesmo óbvio, mas essa diferenciação é importante para lidar com conceitos de determinados autores, bem como marcar a posição do roteirista na indústria, pois as definições dos cargos e hierarquias trazem prestígio além de variações em cachês. Ainda em relação as definições, é importante citar Macdonald (2013), autor que, inclusive, já traz aproximações da crítica genética com o da produção de roteiros, e define

Eu uso o termo ‘*screenplay*’ como um termo genérico para qualquer documento que define a narrativa proposta para a tela, incluindo ‘*scripts*’. ‘*Script*’ é usado quando eu quero enfatizar a natureza de escrita formal desse documento. Eu também me refiro ao ‘*avant-texte*’, como o entendimento feito da coleção de documentos criados enquanto se desenvolve a ‘*screen idea*’. (p. 10 – tradução nossa)¹³

Resta-nos, então, observar aquilo que o autor descreve como ‘*screen idea*’, provavelmente um dos conceitos mais importantes dentre as abordagens do livro. Primeiro, devemos compreender a intangibilidade do conceito, e também, a multiplicidade de possibilidades que ele evoca, pois a ‘*screen idea*’ é “o que você, como roteirista, acha que está escrevendo, mas, claro, não existe, exceto como um conceito imaginário” (p. 4). Desta forma, ela pode estar escrita, ser dita, registrada ou não, debatida por aqueles que estão envolvidos em determinado projeto, mesmo que “possa nunca ser exatamente a mesma ideia e nunca ser completa. Porém, pode ser discutida em termos comuns ao entendimento compartilhado desse grupo” (p. 5). O conceito, então, também se coloca como fundamental quando relacionamos aqui a Crítica de Processo e o processo criativo de escrita do roteiro de Boca a boca (2020), já que “cada rascunho do roteiro se torna mais uma versão fixa da ‘*screen idea*’” (p. 4). Como observamos através do contato e entrevista com Esmir Filho, os primeiros vestígios da *screen idea* de Boca a boca

¹³ No original “I use the term *screenplay* as a generic term for any document that outlines the proposed screen narrative, including *scripts*. *Script* is used when I want to emphasize the formal written nature of this document. I also refer to the *avant-texte*, as the sense made out of the collection of documents created while developing the *screen idea*.”

surtem no momento em que ele lê as mensagens do fórum sobre a lenda da doença transmitida através do beijo, ou pelo menos, é assim que ele se lembra. A partir desse momento a ideia é compartilhada, discutida, debatida, escrita, reformulada, e o que observaremos aqui é uma parte de sua manifestação já desenvolvida dentro do processo de criação da bíblia e do roteiro do primeiro episódio. Portanto, reafirmamos que sempre que nos referirmos a essa ideia estamos falando de algo que existe como um conceito, mas que não existe concretamente, porque todo aquele documento concreto que se refere a *screen idea* é mais uma de suas manifestações da forma que foi concebida pelo grupo de trabalho, como estamos estudando em Boca a boca.

Sabemos que o roteirista (*screenwriter*) escreve para as telas, mas esse objeto, esse projeto que é o roteiro, como é compreendido dentro da indústria audiovisual? Quais são os modelos, passos, etapas, e como se define que se chegou ao roteiro? Para McKee (2016) o roteiro é a representação de uma estória para as telas, e inclusive, os diálogos seriam secundários, teriam muito menos relevância que o emprego de um poder narrativo, para ele “talento literário não é suficiente” (p. 31). Para Carrière (2015) é impossível “dissociar um roteiro de um filme, apreciá-los separadamente” (p. 117). Estas são apenas duas referências para observar, a princípio, a tensão entre entender o roteiro como um objeto ou como uma prática, que para Maras

Enquanto essa organização se relaciona com o que pode ser visto como um ‘objeto’ – digamos um roteiro ou um filme – não é claro que o roteiro ou o filme sejam melhores tratados como um ‘objeto’ nesse contexto: roteiros estão em transição durante todo o processo de produção fílmica, eles variam em forma e função através de diferentes modos de fazer fílmico; e filmes são mais que produtos finais ou obras que somente existem no fim do processo. A linha onde o roteiro termina e onde o filme começa pode, além disso, ser misteriosa e turva. (MARAS, 2009 p. 11).

Para esta pesquisa, é importante compreender o roteiro como um objeto em si, algo que buscaremos estabelecer melhor no próximo capítulo, porém observamos como Maras (2009) se coloca como um autor pioneiro em problematizar o roteiro como objeto através de teoria, história e prática. Essa dificuldade de estabelecer o que é o roteiro tem sido reiterada através dos manuais, de parte da academia e teóricos da arte, e enquanto se estabelece facilmente “o que o roteiro *não* é, esquece-se do que ele *é*; nesse processo, pressente-se agudamente sua natureza como a afirmação de uma falta” (CAÚ, 2020). Um romance, por exemplo, é facilmente identificável e distinguível como objeto, assim como uma peça, que é “exclusivamente verbal; novelas e *sitcoms* também se enquadram nessa categoria. Um filme é primordialmente visual” (TROTIER, 2014, p.17), e assim temos

mais um exemplo que demonstra como o roteiro vem sendo caracterizado não por sua especificidade, mas pelas diferenças.

Não que busquemos conclusões definitivas sobre o que é o roteiro, o que não é intenção deste trabalho, também não é traçar uma história detalhada das práticas de roteiro ao longo da linha do tempo do audiovisual, mas a discussão para dar características de objeto se faz necessária para situá-lo em um patamar mais elevado para os estudos acadêmicos. De toda forma, o que podemos observar é que existem diferentes formas de se chegar a um roteiro, para isso existem regras, convenções, e conseqüentemente a quebra delas, formas de fazer que partem do que os estúdios desejam, como também de práticas mais livres e independentes que partem dos próprios realizadores, principalmente quando estes são roteiristas-diretores.

Uma das possibilidades é observá-lo como aquele objeto final em forma de texto produzido ao longo de um processo criativo com a intenção de se tornar um futuro objeto audiovisual, de concretizar no texto a *'screen idea'*, mesmo que nunca chegue a esse propósito. Como diria Macdonald (2013, p. 5) “o roteiro é um registro da *'screen idea'* compartilhada, reescrita em etapas à medida que a colaboração prossegue, uma localização e uma descrição parcial daquela ideia, representando uma estrutura em que outros irão trabalhar”¹⁴. Destaca-se aqui a relação entre escritor e leitor, a ideia do texto compartilhado entre ambos, e se pensarmos que a *'screen idea'* é compartilhada entre os membros da sala de roteirista enquanto trabalham para criar o registro que será o roteiro, os momentos de argumentação e análise do que já foi escrito é essa própria relação entre escrito e leitor, em que os roteiristas leem as diferentes versões criadas para a *'screen idea'* para continuar trabalhando no processo de escrita.

Em um dos mais famosos manuais de roteiro, Syd Field busca uma definição prática e concisa, ao afirmar que o roteiro é uma “estória contada com imagens, em diálogos e descrição, e colocada dentro do contexto da estrutura dramática” (FIELD, 2005, p. 20). Contudo, essa proposição se preocupa muito mais em facilitar a vida do leitor que deseja se tornar um futuro roteirista, que necessariamente propor uma reflexão mais aprofundada sobre o objeto, o que é compreensível pelo caráter de manual do livro. Na prática, grande parte dos manuais observam casos de sucesso, além de se apegarem a estruturas dramáticas que já estão internalizadas para o espectador – já se mostraram

¹⁴ No original: “The screenplay is on record of the shared screen idea, re-drafted in stages as the collaboration proceeds, a location for, and partial description of that shared idea, representing a framework within which others will work.”

efetivas para causar um efeito específico – e modos de contar histórias que já há muito tempo fazem parte da literatura de sucesso.

Essa abordagem abre espaço para criação de modelos rígidos que definem as bases de como um roteiro deve ser escrito, seja em estrutura, personagem, diálogo, etc. A divisão em atos representa a típica estrutura de como contar a estória, que no cinema, convencionou-se como o paradigma dos três atos, que Field (2005) divide em I – *set-up*, escrito da página 1 até a 30 e finalizado com o primeiro ‘*plot point*’, II – *confrontation*, que vai da página 30 até a 90 e termina com o segundo ‘*plot point*’ e III – *resolution*, da página 90 até a 120.

Se a explicação acima se assemelha a uma receita, Cannito e Saraiva (2004) propõem um manual, ou como eles se intitulam, manual, o primo pobre dos manuais de roteiro, em que prometem não entregar receitas de bolo. Este manual, que busca se distanciar da maioria dos modelos norte-americanos, também a partir de exemplos que consideram bem-sucedidos, mas se apoiando bastante em análises fílmicas, dissecam estruturas para ajudar a pensar como fazer o seu roteiro “levando em consideração todos os elementos expressivos empregados na sua realização: montagem, trabalho de câmera, fotografia, *mise-en-scène*, cenários, objetos, músicas, ruídos, diálogos, interpretação” (CANNITO; SARAIVA, 2004, p. 17).

Talvez menos rígido que o primeiro exemplo, mas ainda pensando o roteiro através de regras e convenções, McKee (2016) escreve um manual que busca valorizar princípios e não regras, formas eternas e universais e não fórmulas, arquétipos e não estereótipos, eficácia e não atalhos, realidades e não mistérios da escrita, originalidade e não duplicação, um livro para “levantar seu talento além das convenções, para que você crie filmes de substância, estrutura e estilo distintos”. (MCKEE, 2016, p. 23). Observa-se uma disputa entre diferentes abordagens, que apesar de ter suas particularidades, mantém similaridades que podemos encontrar em todos eles como a estruturação da estória, o respeito aos gêneros, a caracterização das personagens, etc. Esses são apenas alguns pontos que indicam uma certa convenção do que a prática da escrita de roteiro faz parte, o que constitui a ideia de uma ortodoxia da escrita.

Para chegar lá, partimos da ideia de doxa, que é o conjunto de regras, valores, juízos elaborados por determinado grupo em um período específico do tempo, geralmente tendo como referência conceitos e estruturas daquele campo que já foram construídos ao longo do tempo, uma “sabedoria recebida”. Contudo, “a doxa é dinâmica, claro – partes podem mudar e outras podem permanecer muito similar à sabedoria de séculos

anteriores” (MACDONALD, 2013, p. 23), tudo isso em constante avaliação dos pares pertencentes àquele grupo específico, e as regras, “convenções, princípios ou instruções sobre uma prática como a escrita, emana da doxa em forma de uma ortodoxia.” (p. 23).

De um lado a ortodoxia e de outro a heterodoxia como duas visões diferentes, que se aproxima e se distancia da doxa respectivamente, enquanto a ortodoxia do roteiro é aquilo que se torna o fundamental dos manuais, o que molda as crenças dos roteiristas e leitores “variando de um entendimento sobre objetivos comuns para o desenvolvimento da *‘screen idea’* para específicas medidas de sucesso. A questão do que roteiristas e aqueles que leem as *‘screen ideas’* acreditam que é o que estão se esforçando para conseguir, é crucial para definir e moldar as atividades deles”¹⁵ (MACDONALD, 2004, p. 7). Portanto, essa ortodoxia “lida quase que inteiramente com o *mainstream*, e pode se tornar doutrina ou a maneira como as coisas ‘devem’ ser feitas.” (MACDONALD, 2013, p. 10), enquanto a heterodoxia busca formas mais fluidas e outras alternativas para a prática, porém, “se você ‘quebra’ a ortodoxia, corre o risco de que seu trabalho seja visto como inovador ou incompetente” (MACDONALD, 2013, p. 24), e se essa ‘quebra’ sobrevive o bastante para se tornar uma prática validada e passa a ser aquilo que deve ser feito, automaticamente se torna parte da ortodoxia do roteiro.

Na análise da escaleta e do *shooting script* do primeiro episódio de Boca a boca é possível observar como as convenções e “regras” estruturais estão presentes na escrita, como o documento que tivemos acesso é um exemplo do que entendemos como uma prática ortodoxa. As cenas, as marcações, as quebras de página, o formato do diálogo, as indicações presentes demonstram que o roteiro foi escrito sendo pensado a partir das regras que mencionamos anteriormente, desta forma, não se colocando como um roteiro que busca se desvincular da poética constituída ou infringir a doxa estabelecida. Contudo, não é possível defini, a partir da análise dos documentos, se esta forma da escrita partiu dos próprios roteiristas, do chefe da sala, como exigência da *Netflix*, ou já era algo natural para todos os envolvidos. Obtivemos a partir do relato de Esmir Filho que a forma como a sala foi constituída e a organização de trabalho era algo que surgiu como uma demanda da empresa financiadora, mas não temos essa resposta em relação a forma de escrita em si.

¹⁵ No original: “ranging from an understanding about common goals for development of the screen idea to specific measures of success. The question of what screenwriters, and those who read screen ideas, believe they are striving for, is crucial because it defines and shapes their activities”

São, portanto, os manuais *mainstream* os maiores responsáveis por estabelecer e propagar o que conhecemos acima como a ortodoxia do roteiro, e ao fazê-lo partem de um caminho muito bem identificado como de sucesso, a *Hollywood* clássica. Manuais

Descrevem uma abordagem tripartida: primeiramente, o estabelecimento do problema, secundamente, desenvolvimento e obstáculos para a resolução do problema com esses obstáculos ficando cada vez mais difíceis, o que levará (terceiramente) a um momento climático conclusivo ou uma inversão com um momento catártico geralmente seguindo muito próximo. Isso descreve, claro, estrutura narrativa clássica (Hollywood).¹⁶. (MACDONALD, 2013, p. 48).

Além disso, a forma que mais se popularizou foi a que ficou conhecida como *Master-scene*, indicada por um cabeçalho da cena, a ação que acontece e o diálogo, sem indicação de ângulo de câmera ou outras informações que ficam a cargo da direção e outros departamentos, tudo isso escrito com uma fonte específica, Courier tamanho 12.

A grande maioria desses manuais compartilham conjuntos de práticas observadas nos Estados Unidos ou Reino Unido, quase que inteiramente, para constituir o que chamam de ‘boas práticas’, e é a partir da análise de muitos desses manuais lançados entre 2002 e 2012 que Macdonald (2013) cria uma tabela de componentes fixos, que segundo esses manuais são atributos que devem aparecer para que as histórias sejam bem contadas. Dessa maneira, “a ideia de que há componentes fixos que precisam ser abordados em todo bom roteiro e que pode ser combinado em maneiras que proporcionam inovação e permite criatividade, é atrativa e relativamente simples de compreender.”¹⁷ (MACDONALD, 2013, p. 46). Abaixo observamos a tabela criada a partir da análise.

¹⁶ No original: “Describe a tripartite approach: firstly, the establishment of the problem, secondly, development and obstacles to the resolution of the problem with these obstacles getting progressively more difficult, which will lead (thirdly) to a conclusive climactic moment or reversal with a cathartic moment often following very closely. This describes, of course, classic (Hollywood) narrative structure.”

¹⁷ No original: “the idea that there are fixed components that need to be addressed in any good screenplay, and which can be combined in ways that provide novelty and allow creativity, is attractive and relatively simple to comprehend.”

Intrinsic Components

'Technical' concepts

unity	unity, connections, causality
units/collections of units	<i>scene, sequence, shot, beat, transition (between units)</i>
visual aspect	<i>'the visuals', camera, point-of-view, background/setting, action</i>
aural aspect	<i>dialogue, sound, music</i>
time	<i>Time (real, screen, emotional, narrative: Parker, 1998 p.23), rhythm, tempo</i>
format	<i>Conventional format(s)</i>

'Content' concepts

story, narrative	<i>story, narrative, theme, premise, conflict</i>
form, structure	<i>form, 3-Act structure, paradigm, acts, obstacles/complications, climax, catharsis</i>
plot	<i>plot, plot/turning points, revelation, concealment, reversal, sub-plots</i>
character	<i>pity/sympathy, empathy, protagonist/antagonist, stakes, motivation, progression, (fatal) flaw, error, suspense, tension, emotions</i>
inference	<i>inference, sub-text, gap (between expectation and what happens), understatement, backstory</i>

External components

archetypal constructions	<i>genre, archetypes, basic plots, style</i>
the industrial process of writing and reading	<i>industrial/commercial drivers, star, marketplace</i>
interaction with the reader/audience	<i>reader, audience, pleasure, evaluation/assessment</i>
the creative process	<i>creativity, authorship</i>

Figura 1: A ortodoxia do roteiro: componentes

A partir do que é visto nos manuais e como o foco, em grande parte deles, se mantém na estrutura clássica e na manutenção da ortodoxia do roteiro, podemos pensar como isso se mostra benéfico para a indústria em si, obtendo mais controle sobre a forma como a prática da escrita se desenvolve, para os roteiristas-leitores e analistas de roteiro, em seus processos de escolha daquilo que será licenciado pelas produtoras, e talvez, com um pouco menos de força, legitimar a posição de roteirista e quem é considerado um

roteirista. Bridget Conon (2014) comenta a partir de Maras (2009) como esse pensamento já estava impregnado nos primeiros manuais com o desenvolvimento de

Uma ‘identidade coletiva’ de roteiristas e sua noção de ‘particularismo’ integrada dentro das formações discursivas do roteiro industrial. Ele argumenta que os primeiros manuais geralmente faziam referência a necessidade de criar um espaço para os roteiristas, para ‘delimitar fronteiras ao redor da prática’ e assim, oferecer proteção de diretores hostis, executivos dos estúdios e assim sucessivamente. (CONOR, 2014, p. 82).

De toda forma, mesmo que pensemos a partir dos componentes fixos, para a grande maioria dos manuais, escrever um roteiro, ou desenvolver a ‘*screen idea*’ continua sendo um problema de criatividade, em que esses elementos “não dão solução, mas meramente os meios para alcançá-lo” (Parker apud Macdonald, 2013, p. 56). Para lidar com esses elementos Parker (1999) traz a ideia de matriz criativa, argumentando que esses elementos não podem estar dissociados, tanto para o roteirista como para o leitor, os componentes devem ser vistos em suas relações, diferentes de críticas ou discussões sobre filmes, por exemplo, que se apegam a aspectos que mais atraem quem está discutindo, e para o autor “dentro da matriz, *story, theme, form, plot, genre e style* são vistos como sendo os pontos chave de referência ao criar um roteiro”¹⁸ (PARKER, 1999, p. 12), ao se apegar a isso, o roteirista estaria com meio caminho andado no processo.

Como já observamos anteriormente o processo criativo dos roteiristas de televisão é primordialmente colaborativo, mesmo que cada episódio seja escrito por um roteirista diferente, contudo, quais os passos desse processo, como a indústria, os manuais e os roteiristas em suas próprias palavras escrevem para televisão? Apesar de não ser o foco de análise e sem querer entrar em detalhes, sempre que falarmos em televisão ou séries de televisão, incluiremos aqui os canais de *streaming* como uma forma de televisão (Jenner, 2018; Lotz, 2017).

Observamos a partir de Field (2005) como a estrutura em três atos se colocou como base para a criação das histórias e escrita de roteiros, porém, uma das primeiras coisas que Douglas (2011) pede ao falar sobre séries é “deixar de lado seus livros de estruturas de três atos” (p. 46). Em geral, a quebra em atos levava em conta a interrupção da programação para os comerciais¹⁹, por isso a importância para as séries televisivas seguirem uma estrutura que dialogasse com a forma da grade de programação. Dessa

¹⁸ No original: “Within the matrix, story, theme, form, plot, genre and style are seen to be the key reference points when writing a screenplay.”

¹⁹ Em canais a cabo Premium esses intervalos podem também ser suprimidos enquanto os episódios são transmitidos sem interrupção.

forma, as séries foram convencionadas a trabalharem sob uma lógica de quatro atos, depois cinco e em alguns casos atualmente, seis.

É certo que as novas formas de televisão que surgem a partir dos serviços de *streaming* quebram com a lógica do intervalo comercial e fazem surgir novos paradigmas (BUONANNO, 2008; TYRON 2013), contudo, mesmo com a possibilidade de quebras e inovações, ainda permanece identificável a lógica estrutural dos cinco ou seis atos, afinal, o sistema continua se mostrando eficaz para as produtoras. Mais atos indicam mais reviravoltas, geram mais engajamento em uma sociedade ansiosa por muita coisa acontecendo o tempo todo. Para Douglas (2011) essa “obrigação” da quebra em atos “não atrapalha sua criatividade; liberta você para ser inventivo dentro de uma estrutura rítmica” (p. 47).

Mas antes, vamos lá, você tem sua história, os atos ainda não existem, a ‘*screen idea*’ é realmente só a ideia intagível que paira na imaginação do roteirista ou dos roteiristas. Em geral, o processo de desenvolvimento da ideia passa criar uma proposta, conseguir apresentar para o canal, para o estúdio, desenvolver um piloto, receber luz verde para produzir os roteiros e seguir com a produção. Para a nossa reflexão as etapas de negociação e apresentação para os canais e estúdio não serão aprofundadas.

O documento mais importante para iniciar o desenvolvimento da ‘*screen idea*’ é provavelmente a bíblia da série, em que irá conter as informações mais importantes sobre a ideia e dará uma visão geral de porque os executivos devem investir naquele produto. Algumas informações são chaves para compor o documento, basicamente é importante conter “elementos estruturais chave (o que acontece?), temas chaves (sobre o que é?), capturar a imaginação do leitor (por que eles devem se interessar?) e capturar o estilo e tom do roteiro, e a audiência pretendida (quem vai querer assistir?)” (BATTY, 2012, p. 41). Além disso é fundamental preencher com referências visuais da construção daquele mundo específico, informações sobre as personagens principais, etc, é a bíblia que fará com que a série possa ganhar vida, e mesmo depois de aprovada, passará por reformulações para chegar a uma versão final antes da escrita da história.

É importante fazer com que essas informações dialoguem com os executivos de uma forma que esteja sempre transmitindo e fazendo referência a história que está sendo contada. Alguns elementos que servem para construir esse documento com uma boa apresentação do projeto citados por Douglas (2011) são “um título que atraia a atenção e sugira o tom da série” (p. 69), a informação do registro da história ou formato, uma “*log*

line”²⁰, algumas páginas que informem a visão geral do projeto, uma introdução incluindo “localização, estilo, tom, contexto e, principalmente, personagens” (p. 71), um resumo do piloto e de informações sobre futuros episódios para mostrar que a série tem fôlego, tem para onde ir.

A partir daí o foco passa a ser a criação do piloto, que é o nome dado ao primeiro episódio da primeira temporada de uma série, em alguns casos o episódio piloto pode ser escrito antes mesmo da bíblia, inclusive “é cada vez mais útil ter um piloto em seu portfólio”²¹ (RABKIN, 2011, p. 9). Apesar dessa especificidade, o processo para escrever um piloto geralmente é o mesmo de qualquer outro roteiro de qualquer outro episódio, porém o piloto é como “anunciar que você teve uma brilhante noção para um capítulo de um livro[...]O piloto compartilha o propósito, mas adiciona outro tão importante: ele existe para servir como um modelo para uma série que pode se sustentar por 22, 50 ou 100 episódios”²² (RABKIN, 2011, p. 17).

Um roteiro robusto tem o seu próprio tempo para ser desenvolvido, mas os roteiristas precisam se adequar aos prazos de quem está bancando o projeto, as produtoras e os canais têm sua própria grade de lançamento e quanto mais bem estruturado o processo estiver, mais bem sucedido será. Dessa forma, como para a maioria dos processos de desenvolvimento de roteiros, a equipe parte da ‘*screen idea*’ para começar a estabelecer os blocos do que acontece na história, geralmente esse desenvolvimento se dá em ‘*sequence outline*’, ‘*step outline*’ e ‘*treatment*’.

Em português tanto o ‘*sequence outline*’ como o ‘*step outline*’²³ podem ser compreendidos como o que entendemos como escaleta, versões simplificadas divididas em blocos, nas cenas da história, mas para fins de melhor compreensão iremos identificar a ‘*sequence outline*’ como uma escaleta mais simples e a ‘*step outline*’ como uma escaleta mais desenvolvida. Batty (2012) descreve a ‘*sequence outline*’ como “um documento curto – geralmente com algumas páginas – que dá uma compreensão condensada da

²⁰ Termo que se originou na televisão para promover os programas em jornais e guias de TV, resumindo a ideia em apenas uma linha.

²¹ Pilotos são apresentados constantemente para showrunners e executivos em geral, muitos roteiristas são especialistas em escrevê-los e vender suas ideias sem ter mais nenhuma continuidade no processo.

²² No original: announcing you’ve come up with a brilliant notion for a chapter of a novel[...]The pilot shares that purpose, but adds another one that’s just as important: It exists to act as the template for a series that can sustain for 22 or 50 or 100 episodes.

²³ Para Parker (1999) o objetivo das escaletas é “estabelecer personagens cativantes com motivações fortes, estrutura dramática clara, eventos narrativos essenciais, incluindo a resolução da história principal, ou histórias, e o estilo da narrativa” (p. 43)

estória completa dividida em suas sequências chaves” (p. 41), elas se dividem em parágrafos curtos que indicam o começo, meio e fim da sequência.

Parte-se, então, para um outro documento de fundamental importância chamado ‘*treatment*’, mas que conhecemos como argumento. Esse documento é uma versão mais longa criada a partir da escaleta mais simples, “escrito em prosa[...]com atenção dada aos detalhes” (BATTY, 2012 p. 42), e a quantidade de páginas e informações é tanta quanto necessária em relação a estória, ele também é geralmente escrito no tempo verbal do presente, “em linguagem cuidadosa para dar textura, sabor e tom que de alguma maneira reflete o que seria a experiência de ver o filme/série” (p. 42-43).

Seguindo-se ao argumento, com a ideia mais desenvolvida, é o momento de voltar para a estruturação em blocos de forma mais consolidada, e assim, focar na escrita da ‘*step outline*’, também é conhecida como ‘*scene-by-scene*’, que é

Um documento esqueleto, que pode ser curto ou na verdade bem longo, em que mapeia a estória em unidades ou cenas separadas. Ele dá uma descrição breve de cada passo da estória – geralmente em algumas frases – contando apenas as ações principais e/ou emoções (jornada física e jornada emocional). Uma escaleta desenvolvida permite que você veja o mapa do roteiro e planeje onde os pontos de viradas estão.²⁴ (BATTY, 2012, p. 42)

A análise dos documentos acessados em Boca a boca mostrou que a equipe trabalhou com um tipo de escaleta mais desenvolvido, como eles mesmos afirmaram, contendo a descrição de praticamente todas as cenas que acabaram por constar no roteiro final e na versão final do *shooting script*. A ideia é que, assim como observado a partir de Craig Batty, esse documento mais robusto permite uma visão melhor da história como um todo e, como observado a partir da entrevista de Esmir, que configurasse um tratamento que deixaria o trabalho na fase de roteiro mais ajustado, sem que fosse necessário fazer acréscimos ou mudanças, já que grande parte estaria previsto na escaleta. Porém, observamos a partir do cronograma de trabalho que posteriormente foram feitas três versões e mais um polimento final de cada roteiro de cada episódio, o que sugere que o processo parece ter sofrido mudanças principalmente após as reuniões com a *Netflix*.

A partir da produção dos documentos citados acima, finalmente se dá início a escritas das diferentes versões do roteiro, que são escritas, lidas e polidas até chegar suas

²⁴ No original: This a fairly bare-bones document, which can be short or actually quite long, and which maps out the story in separate units or scenes. It gives brief descriptions of each step of the story – usually only a couple of sentences – telling only its major action and/or emotion (physical journey and emotional journey). A step outline allows you to see the map of the screenplay and work out where the key turning points are.

versões ditas finais. A fase de escrita dos roteiros completos ainda pode desencadear um formato, a base para a estruturação de uma série que se replica em várias temporadas ou produtos. Mesmo assim, essas versões podem ser alteradas durante a fase de gravação, principalmente os diálogos, a partir do trabalho junto ao elenco. Isso pressupondo o roteiro usado para ser transformado em um produto audiovisual, mas como documento em si, é importante observar algumas características fundamentais, como iremos observar no próximo subcapítulo que trata das discussões do roteiro como literatura.

3.2 ROTEIRO E LITERATURA

Observamos muitas características comuns ao roteiro e algumas definições e visões sobre aquilo que ele não é, mas no percurso de dar peso ao objeto, de torná-lo um objeto, a discussão que por muito tempo paira sobre o roteiro é se ele é ou não literatura ou estilo literário. Certamente, em poucas páginas, não daremos conta de definir completamente as questões sobre o roteiro, mas procuraremos trazer o que acreditamos ser necessário para classificar o roteiro como um objeto literário, colocá-lo em um patamar de maior importância nos estudos acadêmicos, e observar como o roteiro analisado de Boca a boca se coloca ao ser confrontado com esses conceitos.

Muito se tem falado, tanto por teóricos fílmicos como literários, sobre a condição ontológica do roteiro, sua natureza particular, aquilo do qual o roteiro seria indissociável, a partir disso é comum encontrar que “o roteiro não é literatura seja porque é essencialmente incompleto ou porque é essencialmente uma entidade intermediária em vez de uma obra de arte por direito próprio, independente do filme que está associado”²⁵ (NANNICELLI, 2011, p. 405). Seja por sua incompletude ou como objeto intermediário, esses dois fatores têm se mostrado recorrentes nas discussões em torno das considerações do roteiro como literatura.

A ideia do roteiro como uma entidade intermediária, que é um dos passos do processo do fazer fílmico, faz sentido quando pensamos na relação com o filme, e aqui esbarram as noções do roteiro como uma obra autônoma ou um trabalho intermediário. Nesta perspectiva, pensar o roteiro como uma forma autônoma pode trazer o risco de “criar uma imagem pobre na relação entre o roteiro e o filme” (MARAS, 2009, p. 48). Ainda observando essas relações, se para Balasz (1970), o que ele chamava de ‘roteiro

²⁵ No original: the screenplay is not literature either because it is essentially incomplete or because it is essentially an intermediate entity rather than a work of art in its own right, independent of the film with which it is associated.

literário' foi o responsável por marcar mudanças na linguagem cinematográfica, principalmente o 'close-up', e futuramente “poderia determinar a história do cinema” (p. 255), Carrière (2015) afirma que “o roteirista trabalha encurralado por miríades de restrições técnicas e exigências comerciais. Incumbe-se de um projeto que deve necessariamente ser transformado até ficar irreconhecível” (p. 146).

O vínculo entre o roteiro e o filme é enfatizado de várias formas, seja pela forma como um roteiro se transforma através das diferentes fases de produção para se adequar ao filme, como um item fundamental para a produção orçamentária, para a pós-produção, etc. Carroll (2008), por exemplo, conecta o roteiro e o filme a partir da ideia de que o cinema não é uma arte performática, uma forma de arte em dois níveis. O autor considera a música, a dança, e o teatro como artes performáticas, formas de arte em dois níveis, pois a performance representa a interpretação da composição, da coreografia e do texto da peça, respectivamente, que seriam também formas de arte em si mesmas, enquanto o cinema teria sua forma de arte expressa apenas no filme ou vídeo final. Para ele

Nossas práticas a respeito do teatro e do cinema são bastante diferentes. Se, no teatro, o texto da peça é uma receita ou esboço que o diretor e/ou os atores interpretam e, além disso, se a receita e a interpretação pode ser considerada como diferente apesar de formas de arte relacionadas, no cinema a receita e as interpretações são constituintes da mesma obra de arte integral. Quando o dramaturgo cria uma peça, nós a apreciamos independentemente do que os intérpretes fazem dela no teatro. Nós podemos e devemos ler o texto da peça como lemos um romance.²⁶ (p. 68)

Dessa maneira, o roteiro e o produto audiovisual final gerado a partir dele estariam unidos de forma inseparável. Além disso, Carroll (2008) argumenta que o texto da peça permite múltiplas interpretações, enquanto o roteiro audiovisual gera apenas aquela obra específica, não admitindo múltiplas interpretações. Nannicelli (2011) contrapõe essa alegação a partir de alguns exemplos como *Psicose* (Gus Van Sant, 1998), que foi filmado a partir de um mesmo roteiro da versão de Hitchcock de 1960 com algumas alterações, e de um concurso promovido por Spike Lee em que cinco diretores diferentes fizeram um curta metragem cada a partir do mesmo roteiro e com o mesmo orçamento. Ainda como contra argumentação da indissociabilidade entre o roteiro e a obra audiovisual, Nannicelli

²⁶ No original: Our practices with respect to theater and motion pictures are very different. If, in theater, the play-text type is a recipe or sketch that the director and/or the actors interpret, and, furthermore, if the recipe and the interpretation can be regarded as different though related artworks, in motion pictures the recipe and the interpretations are constituents of the self-same integral artwork. When the playwright creates a play, we appreciate it independently of what its theatrical interpreters make of it. We can and should read play-text as we read a novel. (p. 68)

(2011) cita os roteiros que nunca foram filmados, esses “não estão associados com nenhum filme e nunca estarão” (p. 410). De toda forma, seria mesmo necessária toda essa contra argumentação? Por que os planos e esboços arquitetônicos, por exemplo, são considerados um trabalho de arte em si mesmo não sendo performáticos e não seguindo múltiplas interpretações, associados apenas aquela obra finalizada, e não o roteiro? Conseqüentemente, observamos que a investida de Carroll nesse sentido parece não ter tanta força para distanciar o roteiro de um trabalho de arte. Outra aproximação que parece óbvia, mas precisa ser enfatizada é que o roteiro é, “assim como textos de peças teatrais, objetos verbais – e assim sendo, tipos particulares de obras literárias” (NANNICELLI, 2011, p. 412), isso é algo central em muitas discussões em torno do roteiro como objeto, a importância do texto e a escrita como central.

É importante observar que na comparação entre cinema e teatro há uma separação de milhares de anos, e, portanto, uma linha do tempo capaz de promover debates e institucionalizar o texto da peça como literatura – outra arte milenar e completamente estabelecida – e, conseqüentemente um trabalho de valor artístico. Nesse processo histórico, ambas, seja o romance ou a peça escrita, alcançaram um status de arte e valorização em parte “porque podem resistir ao teste do tempo como conteúdo, beleza ou forma, e efeito emocional, e por isso podem ser lidas com prazer e satisfação, então um roteiro também se adequa a esses critérios” (THOMAS, 1986, p. 1).

Argumenta-se também contra o roteiro o fato de que ele seria incompleto, pois seria incapaz de ser uma obra em si mesmo, diferente de um romance ou do texto de uma peça, que poderiam romper o tempo e continuar afetando leitores através de gerações sem depender de nenhum outro fator ou obra para além. Porém, se o filme é considerado completo em si e tem seu status definido, isso não levaria em conta outras versões com finais alternativos, cortes do diretor, cenas excluídas por censura, o que colocaria a obra como aberta. Maras (2009) observa no trabalho de Nichols (1943) argumentos para a incompletude do roteiro por conta das constantes alterações e versões necessárias durante o processo de produção, observando que o roteiro “não é o resultado final do processo de pré-produção” (MARAS, 2009, p. 57). No entanto, Gassner (1943), parceiro de escrita de Nichols, observa um caminho para argumentar em favor do roteiro observando as discrepâncias entre o roteiro ‘final’ do estúdio para o filme finalizado, sendo a versão final do roteiro “mais representativa para o autor” (Gassner apud Maras, 2009, p. 56), enquanto o filme já estaria impregnado por questões políticas, mercadológicas e tabus

observados em Hollywood, e nesse caso trataria os dois produtos como obras separadas, mas que fazem referência entre si.

Os estudos culturais avançaram no sentido de observar o espectador como um sujeito ativo, dotado de capacidade crítica (OROZCO, 2001; STAM, 2000), diferente da concepção de passividade que imperava. Portanto, os textos passam a encontrar eco na relação com o espectador, e dessa forma, os estudos de obras textuais precisam levar em consideração a participação do leitor. Conseqüentemente, tendo o roteiro sua centralidade no texto, as análises sobre a condição de obra completa em si mesmo certamente precisam levar em consideração como o espectador acessa esses textos. Dessa forma, é preciso identificar quem seria esse leitor e, então, relacionar as características de espectadorialidade comparando em como isso dá no romance e na peça teatral, para Carroll (2008), por exemplo,

os votantes do *Academy Awards* não leem o roteiro dos nomeados quando votam para melhor roteiro; eles assistem ao filme em que o roteiro é um ingrediente criativo que contribui. As únicas pessoas que leem o roteiro, além de diretores e atores, são pessoas que estão tentando aprender como escrevê-los ou pessoas que ensinam como escrevê-los ou estudiosos do cinema interessados em pesquisa crítica e/ou histórica²⁷ (p. 68).

É certo que podemos questionar a citação de Carroll demonstrando como cada vez mais roteiros estão sendo publicados e divulgados para o público, porém, o autor responde a esse movimento ao afirmar que esses roteiros apenas seriam publicados a partir do filme, após o sucesso, ou a consideração daquela obra como esteticamente relevante, e dessa forma, o roteiro continuaria sua sina de depender da obra audiovisual. Contudo, é importante fazer aqui uma menção a divisão dos leitores do roteiro, pois é sabido que os roteiristas estão em busca de vender sua ideia para um potencial filme, dessa forma produtores e canais são alguns dos principais consumidores do roteiro, porém a falta de tempo e a quantidade de páginas que precisam ler, muitas vezes reduzem essa leitura a fórmulas de ler que não contemplam as possibilidades do texto em si (Maras, 2009).

Essas versões do roteiro utilizadas para rodadas de negócios são apenas uma das muitas versões que são produzidas, vale destacar. Anteriormente citamos uma ideia de versão final do roteiro em que um potencial representatividade do autor do texto estaria impressa, mas de toda forma precisamos enfatizar a dificuldade de definir uma versão

²⁷ No original: the voters at the Academy Awards do not read the scripts of nominees when they vote for best screenplay; they watch the movie in which it is a contributing creative ingredient. The only people who read screenplays, apart from actors and directors, are people who are trying to learn how to write them or people who teach people to write them or film scholars engaged in historical and/or critical research.

como a final, para Macdonald (2004), por exemplo, “não há nunca uma versão definitiva do roteiro de um filme” (p. 4), já que processo colaborativo produz diversos documentos que dificultam essa identificação. A versão final, portanto, poderia ser uma daquelas produzidas já no fim do processo, no momento em que o trabalho dos roteiristas diminui para dar espaço para os outros departamentos.

Na comparação entre os roteiros publicados, os romances, e as peças teatrais, é certo que o leitor necessita de adaptação, treinamento para enfrentar a leitura do primeiro. Por seu caráter formal específico, em geral formatado como Master Scenes, com desenvolvimento de arcos definidos, o roteiro talvez peça um pouco mais do espectador além daquilo que está acostumado. Aqui vale a pena destacar que além da publicações da indústria editorial, as comunidades de fãs e sites na internet também tem um papel fundamental na maior disseminação dos roteiros, e conseqüentemente nessa transformação das práticas de leitura, como por exemplo o www.simplyscripts.com e o www.imsdb.com.

Aqui, é preciso destacar que as estruturas formais do roteiro normalmente difundidas, através dos manuais e ortodoxia da indústria, fazem muito menos sentido quando observamos os roteiros de certos escritores-diretores. São roteiros que vão além do visual e descrevem cheiros, pensamentos e muitas outras informações que se tornam relevantes para os diretores no momento em que estão trabalhando suas ideias na fase de produção, como observado em Macdonald (2013). Mesmo assim, ainda que siga regras e guias, “essas restrições podem ser tão libertadoras quanto as formas do soneto se provaram para poetas como Wordsworth, Keats, Shakespeare e incontáveis outros que criaram oportunidades para a chegada do inexplicável”²⁸ (CORLEY; MEGEL, 2014, p. 14). Da mesma forma observamos que em outras artes, as regras ou mesmo o trabalho sob encomenda não inviabilizaram a produção de um trabalho artístico de valor expressivo.

Portanto, Nannicelli (2011) argumenta que as fronteiras entre o roteiro, o romance e as peças teatrais, quando se trata da leitura deles todos, estão cada vez mais se esvaindo, com isso ganha a força a ideia de um ato de ler em relação aos roteiros. Por ser uma estrutura extremamente visual, o roteiro pede do leitor que recriem as imagens em suas mentes, conflitando com o “argumento de que o roteiro é estruturalmente incompleto” (MARAS, 2009, p. 70), em outras palavras

²⁸ No original: those restrictions can be as liberating as the sonnet form proved for poets like Wordsworth, Keats, Shakespeare and countless others who created opportunities for the arrival of the unaccountable.

O autor de roteiro pede ao leitor por uma colaboração especial: a saber, um empréstimo ao texto de um complemento “visual” que não existe, mas ao qual se sugere. O leitor é um cúmplice imediatamente dentro da presença das características imediatamente intuídas do roteiro numa operação que lhe é solicitada – e sua imaginação representacional entra em uma fase criativa mecanicamente mais elevada e muito mais intensa de quando lê um romance.²⁹ (PASOLINI, 2005, p. 189).

Para Pasolini (2005), se o roteiro é capaz de evocar no leitor o mundo do potencial filme o qual o roteirista imagina ao escrevê-lo, é possível, assim, descrever o roteiro como um objeto autônomo, independente em si mesmo. Além disso, essa argumentação torna central a importância da comunicação, exigindo do roteirista a capacidade de descrever o filme em potencial. Consequentemente, mesmo os roteiros que sequer foram ou serão filmados, podem e devem ser considerados como objetos autônomos pois, por mais que não encontrem uma referência audiovisual produzida a partir do seu texto, eles fazem comunicar aquele filme em potencial. Para Muylaert a leitura do roteiro

traz ao leitor com precisão – às vezes até mais do que na tela – as intenções do autor, dos personagens, do drama. Pois se ver um filme é ilusão, é envolvimento, é poesia, ler um roteiro é como ver radiografia, o pulsar de um eletrocardiograma, é ver o que está por trás. (Muylaert apud Dourado; Salles; Tavares, 2020, p. 877).

Claudia Sternberg identifica três tipos de leitores do roteiro: *property reader*, *blueprint reader* e *reading stage reader* (Sternberg apud Ingelstrom, 2014, p. 32), o primeiro é o responsável por financiar a produção, o segundo inclui atores, diretores, diretores de fotografia, diretores de arte, enquanto o último interage com o roteiro a partir do filme finalizado, ou seja, críticos, acadêmicos e o público em geral (Ingelstrom, 2014). Portanto, para o roteirista, o mais importante é a forma de comunicar para o *blueprint reader*, são esses agentes que darão forma ao filme a partir do texto determinando a qualidade da obra, isso corrobora com a ideia do roteiro como um objeto autônomo.

Durante o processo de leitura do *blueprint reader* é comum que o roteiro seja dividido, separado e transformado em documentos diferentes, ou mesmo, gerar documentos específicos para cada um daqueles departamentos. Maras (2009) observa dois aspectos da leitura do roteiro, o poético e o técnico, argumentando que não podem

²⁹ No original: the author of a screenplay asks his addressee for a particular collaboration: namely, that of lending to the text a "visual" completeness which it does not have, but at which it hints. The reader is an accomplice immediately-in the presence of the immediately intuited characteristics of the screenplay in the operation which is requested of him-and his representational imagination enters into a creative phase mechanically much higher and more intense than when he reads a novel.

ser postos nem em oposição, nem separadamente. A leitura poética estaria mais aproximada a ideia de uma leitura literária, como observado no caso em que “um diretor de iluminação, por exemplo, pode encontrar alguma parte evocativa da poesia do roteiro” (MARAS, 2009, p. 73), captando a voz do escritor através do texto para representar visualmente. Em contrapartida, a leitura técnica estaria preocupada em pensar o roteiro apenas como um guia, notações ou um projeto do filme, e pensar apenas dessa forma distancia o roteiro de ser um gênero literário. Mais uma vez enfatiza-se assim, a importância do leitor³⁰ e da comunicação como elementos centrais na compreensão do roteiro como um objeto independente e aproximado de um gênero literário. Ao mesmo tempo que observamos essa aproximação, devemos questionar a dependência de um certo tipo de leitor, alguém com competências para captar as nuances e demandas artísticas do roteiro.

Enquanto existe a dificuldade de situar o leitor do roteiro, especialmente o leitor comum, o que poderia melhor institucionalizar a prática de leitura e fortalecer a compreensão do roteiro como um gênero literário, as peças teatrais já contam com leitores formados em suas especificidades. Maras (2009) observa como John Gassner argumenta que as peças teatrais já são consideradas literatura e isso pode abrir caminho para a compreensão do roteiro da mesma forma, inclusive retornando a ideias das publicações Nannicelli (2011) declara que “não é incomum encontrar mais roteiros publicados nas seções fílmicas que peças teatrais publicadas na seção de drama” (p. 408). Além disso a peça projeta a ideia, as personagens e a ação através do texto, e paralelamente podemos encontrar no roteiro algumas similaridades. A forma como o roteiro descreve e situa a cena, a importância do diálogo para contar a história e descrições que leitores atentos poder compreender como a ideia da história, e por fim, ambas estão relacionadas com a produção de uma outra obra.

Neste subcapítulo observamos algumas das discussões em torno da classificação do roteiro como um gênero literário. A partir dessa análise e leitura pudemos observar algumas questões fundamentais que perpassam as discussões como a busca de demonstrar como o roteiro pode ser um objeto completo em si mesmo – mas ao mesmo tempo manter sua vinculação com o filme em potencial -, como o roteiro tem passado a ter um status de maior importância a partir de publicações de suas versões e análises em níveis acadêmicos e críticos, seja no campo dos estudos de mídia como de literatura, também porque o

³⁰ Como Bathes (1968) observa a partir da morte do autor, o leitor é onde o texto se completa, onde encontra unidade.

cinema propriamente dito alcançou um status de arte e pela relação que cria com os leitores, que a partir de uma possibilidade de leitura técnica e poética evidencia o potencial diretorial do roteiro, a partir dos diálogos e de sua estrutura em cenas e ação.

É válido observar que, por mais que o acesso aos roteiros e aos documentos de processo pareça ter aumentado, há, ainda, uma falta de material de estudo para avançar e validar algumas teorias. Os trabalhos aqui citados são apenas algumas que se debruçam em pensar o roteiro para além de um documento como guia de produção, e que deverá motivar muitos outros a vir. Em Macdonald (2004, 2013), por exemplo, de onde observamos o conceito da *'screen idea'* e seu desenvolvimento, podemos obter um solo muito fértil para futuras discussões, principalmente pelo fato de como busca relacioná-la com a Crítica Genética e os documentos de processo registrados ao longo do caminho referentes a uma *'screen idea'* específica.

Observados os conceitos e ideias deste subcapítulo, acreditamos que há evidência suficiente para pensar o roteiro como literatura, principalmente, ao se utilizar de conceitos e ferramentas de análise literária para o estudo do roteiro como objeto autônomo. Dessa forma, se compreendemos o roteiro como literatura então, certamente, poderíamos enquadrar o roteiro da série Boca a boca também desta maneira, mas é necessário pensar em níveis diversos. Por exemplo, a partir do que foi analisado na escaleta e no roteiro do *shooting script* do episódio piloto, é possível observar como vários detalhes estão presentes para fazer com que o leitor se aproxime do mundo do potencial da *screen idea* de Boca a boca, são palavras e referências que descrevem texturas, cores, posição de objetos, movimentos das personagens em detalhes que certamente faz o leitor visualizar aquilo que está para acontecer. Por outro lado, é muito comum o uso de descrições que estão à serviço da pós-produção como por exemplo movimentos de câmera e enquadramento, que podem deslocar o leitor do envolvimento com a estória para se conectar mais com um futuro produto audiovisual, ou seja, menos com o universo, com a estória, como nos conectamos na literatura, e mais com a experiência de ver um filme, e isso, certamente, parece ser um problema na relação entre roteiro e literatura.

Por fim, observamos, principalmente na escrita para as séries de televisão o caráter colaborativo do trabalho criativo, uma forma de compartilhar a *'screen idea'*, moldando-a, tencionando-a a partir de confronto de ideias, de um processo retórico que se desenvolve em um espaço-tempo específico. Se no cinema e no roteiro do filme a identificação do autor já era problematizada, o movimento de escrita compartilhado por vários roteiristas em uma sala para produzir a *'screen idea'* de uma série de televisão,

com certeza traz ainda mais problemas. Acreditamos, a partir da análise dos autores mencionados neste subcapítulo que a questão da autoria também traz argumentações fundamentais na compreensão do roteiro, e é isso que abordaremos no subcapítulo seguinte.

3.3 AUTORIA NA ESCRITA DO ROTEIRO

Questões envolvendo autoria não são novidade no campo da arte, e desde o início da história do cinema permeou as discussões acerca do audiovisual. Por ser uma arte fundamentalmente colaborativa, o cinema desafia os críticos e estudiosos na ânsia de apontar uma autoralidade. O processo criativo ao qual nos debruçamos neste trabalho, a criação do roteiro, ou melhor, os vestígios da manifestação da *'screen idea'* de uma série de televisão também se encontra no campo da colaboração, e sendo parte do processo de criação de uma obra audiovisual, a problemática da autoria se desdobra por outros níveis.

Na década de 1950, na França, teóricos e críticos que escreviam para a revista *Cahiers du Cinema*, publicaram uma série de artigos em que identificavam um grupo de diretores do cinema estadunidense, entre eles Hawks, Hitchcock, Ford, Ray, Preminger como realizadores de obras primas, colocando-os em oposição ao cinema europeu (Pellejero, 2011). Esse movimento, que ficou conhecido como política dos autores, foi apropriado pela crítica estadunidense e moldado em forma de uma teoria (Maras, 2009), que privilegiava a posição do diretor de cinema como o autor do filme.

Elevar a posição do diretor³¹ como criador do filme relega o roteirista a uma posição inferior e de descrédito, assim como diversas outras funções no processo do fazer fílmico. Na perspectiva literária a questão da autoria no roteiro encontra dificuldade já que “gêneros literários estabelecidos possuem um único, conhecido autor” (Sternberg apud Maras, 2009, p. 99), enquanto o roteiro se estabelece como essa prática colaborativa em processo de alterações e reescrita. Essa forma de creditar o diretor afeta diretamente a posição do(s) roteirista(s) dentro da indústria, já que os créditos são um capital simbólico que demarca o seu lugar no campo.

Maras (2009) propõe uma visão diferente a partir da teoria do autor, em que observa a separação entre concepção e execução, pois

³¹ Essa é uma forma de autoria que Mittel (2015) observa como autoria por responsabilidade, em que o diretor é responsável por criatividade coletiva, pois o que acontece no filme pode não ter sido planejado ou executado pelo diretor, “mas ele ou ela é responsável por escolher incluir ou não aquilo no trabalho final.” (p. 88).

Em um sistema em que não há separação, a concepção pode mudar no fazer; o plano exato ou a forma do projeto não é fechado. Se há separação, contudo, a concepção é fixa num processo de design e a execução se torna a implementação desse design. Não há, em outras palavras, uma ‘escrita’ no momento da filmagem; nós apenas podemos ‘filmarmos como foi escrito’³² (p. 101).

Dessa forma, a atenção se volta para o texto, para o roteiro como um objeto que define um outro objeto, o filme, ou indo ainda mais longe, o foco passa a ser a ‘*screen idea*’ como indicado por Macdonald (2004). Historicamente isso pode ser demonstrado através das diferentes fases de modos de produção em Hollywood, desde os primeiros anos quando o câmera e o diretor pensavam e executavam o conceito do filme, até que o roteiro foi ganhando cada vez mais importância e necessidade para a produção (Maras, 2009). Nas séries de televisão, por exemplo, podemos observar com ainda mais força esse movimento quando vários diretores, ou mesmo membros de outros departamentos, diferem de um episódio para o outro, mas a figura do criador e dos roteiristas permanece. Dessa forma, o que buscamos evidenciar aqui, na verdade, é mais trazer importância para o processo de desenvolvimento da ‘*screen idea*’ do que colocar o roteirista em si numa posição de autor acima do diretor, ou seja, entender que “todo roteiro é um filme dirigido e todo filme dirigido é um roteiro. Isso para dizer que escrever e dirigir são fundamentalmente a mesma função³³ (Sarris apud Maras, 2009, p. 109). Buscamos, assim, um olhar para o texto e para o leitor, porque “é a linguagem que fala, não o autor” (BARTHES, 1968, p. 59), um processo mais em torno do ‘sujeito’ do que do ‘eu’, ou melhor, de uma rede de criação em que sujeitos culturais efervescentes constroem uma obra em um processo colaborativo (Salles, 2006).

Voltar a atenção para a ‘*screen idea*’ é um movimento importante, pois já observamos como a figura de quem escreve desempenha um papel no desenvolvimento dela, e Macdonald (2013) observa como para aquele que escreve inicialmente ou propõe a ‘*screen idea*’

Há algum elemento de autoria pessoal, portanto, em que é encontrado nas primeiras versões do roteiro pelo menos; e algo disso pode ser rastreável até o roteiro final. O diálogo é, entre esses elementos, o mais visível na página, mas também é possível para o roteirista identificar outros elementos como contribuição ‘dele’ ou ‘dela’. Pode ser importante isolar esse trabalho, na

³² No original: In a system where there is no separation of conception can change in the doing of the thing; the exact plan or shape of the project is not foreclosed. Where a separation exists, however, conception is fixed in a process of design, and execution becomes the implementation of that design. There is, in other words, no writing in the ‘shooting’; we can only ‘shoot as written’.

³³ No original: every screenplay is a directed movie, and every directed movie is a screenplay. That is to say that writing and directing are fundamentally the same function.

busca por capital cultural, por exemplo; e como iremos observar[...] a aquisição de crédito para autoria pode se tornar uma luta (enquanto permanecer pessoal) política³⁴ (p. 129).

Essa observação traz elementos que, de certa forma, podem constituir traços identificáveis de quem escreve, inclusive, podendo ser relacionado com outros trabalhos do roteirista. Porém, para identificar esses elementos no processo criativo de sala de roteirista, seria necessário observar em detalhes como a *'screen idea'* se desenvolve e é trabalhada ao longo do tempo, além de conseguir reconhecer a intervenção de quem escreve a partir de comparações com outros documentos, outros trabalhos, que muitas das vezes não estão disponíveis. Ainda retornando à citação, como já observamos anteriormente, a disputa por crédito está diretamente relacionada com a obtenção de mais status dentro do campo e entre os pares.

Quando pensamos no diálogo ou em qualquer outro elemento que venha a ser observado em questões de autoria, nos deparamos com uma abordagem do estilo, ou seja, aquilo que se “refere às marcas através das quais o reconhecimento da autoria se origina no interior das obras mesmas[...]os modos próprios de confecção das séries pelos agentes consagrados como autores.” (PICADO; SOUZA, 2018, p. 54). Esses componentes são importantes para o reconhecimento do público e muitas vezes para a escolha das *'screen idea'* que serão desenvolvidas pelas produtoras.

Na escrita no formato de sala de roteirista há um ambiente de extrema colaboração, em que sujeitos disputam ideias, referências, conceitos e a forma como cada um imagina a *'screen idea'*, portanto, tornando mais difícil falar sobre autoria, pelo menos se compararmos com o ambiente da literatura em que imaginamos “autoria por origem³⁵, em que um único criador imagina cada palavra e, portanto, é responsável por criar tudo encontrado no texto”³⁶(MITTEL, 2015, p. 87). De toda forma, com a centralidade das séries contemporâneas de televisão na criação dramatúrgica, o roteirista passa a ser cada vez mais visto como uma figura de autoralidade. Contudo, em uma sala composta por uma equipe com vários roteiristas é necessário compreender melhor essas funções, visto

³⁴ No original: There is some element of personal authorship, therefore, in what is found in the early draft scripts at least; and something of this may be traceable through to the final screenwork. Dialogue is the most visible such element on the page, but it may be possible for a screenwriter to identify other elements as 'his' or 'her' contribution. It may be important to isolate such work, in the quest for cultural capital, for example; and as we shall see[...]the acquisition of credit for authorship may become a political (while remaining personal) struggle.

³⁵ Mittel reforça que essa é uma definição simplista, que minimiza o papel de muitos outros departamentos da indústria editorial, mas demonstra como é a concepção do autor na literatura.

³⁶ No original: authorship by origination, in which a singular creator devises every word and thus is responsible for creating everything found in the text.

que é fundamental perceber o grau de autonomia no controle dos processos, passando por um processo de intencionalidade (Baxandall, 2006), para encontrar aquele(s) “entes dotados do poder de decisão em processos criativos que envolvem escolhas estilísticas, ou seja: os modos pelos quais a autoria (individual, compartilhada, negociada) imprime suas marcas na arquitetura estilística dos formatos seriados audiovisuais mediáticos” (PICADO; SOUZA, 2018, p. 63).

Precisamos nos adentrar nas condições específicas do trabalho do roteirista de televisão para compreender os modos de produção das séries em busca de relacionar com as questões de autoria. Na produção cinematográfica observamos fases bem definidas divididas em desenvolvimento, pré-produção, produção e pós-produção, cada uma delas acontecendo em janelas de tempo diferentes, enquanto em séries de televisão, geralmente

Diferentes episódios perpassam esses vários estágios simultaneamente – um ou mais episódios podem estar sendo escritos, outro em planejamento para futura produção, outro em gravação, e alguns poucos outros no processo de serem editados, musicados e adicionado efeitos especiais. Esse complicado sistema requer supervisão que é tipicamente concedida a um ou mais indivíduos com o vago crédito de ‘produtor’, e a autoridade concedida a esse papel levou a televisão a ser frequentemente conhecida como um ‘meio do produtor’. Sob esse modelo, ao produtor e não ao diretor é concedido a responsabilidade final pelas escolhas que moldam o trabalho final em um modelo de autoria por gerenciamento, evocando a liderança e supervisão que gerentes tem nos negócios e nos esportes³⁷ (MITTEL, 2015, p. 88).

Esse papel de produtor com capacidade de supervisão de uma série que se prolonga no tempo e pode se desenvolver por anos, geralmente, cabe a um roteirista devido o processo de escrita ser central para a visão criativa, que contará com diferentes diretores no processo (Mittel, 2015). Neste sentido, uma figura que surge como centralizadora dentro desse processo é a do *showrunner*, um produtor que também é roteirista, que assume um papel de autoria por responsabilidade se comparado ao cinema, mas grande parte deles ganham o mérito de ambas, “autoria por responsabilidade e gerenciamento por incontáveis decisões de liderança e então são considerados como a primeira figura autoral dentro de um meio intensamente colaborativo” (MITTEL, 2015, p. 92). Aqui, destacamos ainda, que em torno dessa figura há muito mais do que questões

³⁷ No original: different episodes span these various stages simultaneously — one or more episodes might be being written, another in the planning stage for upcoming production, one shooting, and a few others in the process of being edited and scored and having visual effects added. This complicated system requires oversight that is typically granted to one or more individuals with the somewhat vague credit of “producer,” and the authority granted to this role has led television to be frequently termed a “producer’s medium.”¹ Under this model, the producer rather than the director is accorded the final responsibility for the choices that shape the finished work in a model of authorship by management, evoking the leadership and oversight that managers take in businesses and sports teams.

de autoria, na verdade, “o surgimento do *showrunner*-autor forneceu a televisão estadunidense uma fonte crucial de legitimidade cultural”³⁸ (HADAS, 2017, p. 87).

De toda forma, a ideia de autoria nas séries de televisão encontra resistência devido ao caráter colaborativo do meio, vinculando-a como um produto da “programação televisiva, sua prática industrial e circulação cultural” (MITTEL, 2015, p. 95). A autoria é vista mais como uma marca, *showrunners* são celebridades (Hadas, 2017), e a vinculação a reputação desses autores ajuda a delimitar as séries enquanto “apelo, tom, estilo e gênero” (MITTEL, 2015, p. 97). Consequentemente, a indústria se apoia na forma como os *showrunners* são vistos pelo público e como seus históricos falam por si mesmo para emplacar, além da série, outros produtos através de diferentes mídias, criando e autoalimentando uma rede de fãs em torno das séries. Um outro fator que ajuda nessa identificação autoral por parte do *showrunner* é como, em muito dos casos, se envolvem em duas instâncias da criação vinculadas com a concepção de autoralidade, a da escrita dramática e da encenação audiovisual (Picado; Souza, 2018), o que transfere mais controle e autonomia para as mãos do *showrunner*.

Um outro fator que exerce influência no trabalho criativo para os produtores de séries de televisão vem do fato de muito conteúdo ter se tornado *on demand*³⁹, e com isso “produtores de TV tem muito mais que uma semana (e geralmente orçamentos maiores) para produzir um episódio”⁴⁰ (BLAKEY, 2017, p. 322). Esses novos arranjos também afetaram a forma como as séries são produzidas por outros canais, levando alguns deles a criarem suas próprias plataformas para disponibilizar o conteúdo para assinantes, o que também fez com que as empresas conseguissem ter uma melhor resposta na relação conteúdo e audiência a partir das visualizações.

O espectador tem um papel importante na construção do processo de autoria a partir do momento em que o engajamento é criado devido a elementos identificáveis como pertencentes a determinado sujeito. Consequentemente “a autoria é mais vital no processo de recepção, porque é aí que a retórica da função do autor se torna ativa, moldando os

³⁸ No original: The emergence of the showrunner-as-auteur has provided US television with a crucial source of cultural legitimacy.

³⁹ Observamos que mesmo no *on demand* há obras em que tem os episódios liberados semanalmente, enquanto outras tem todos os episódios lançados de uma única vez, fortalecendo a prática do *Binge-watching*. Essas estratégias variam a depender do tipo de série, da relação com o público, entre outros fatores.

⁴⁰ No original: TV producers now have much more than a week (and often larger budgets) to produce an episode of a show, in contrast to the constraints of a regularly programmed, broadcast TV series.

processos de interpretação, avaliação e engajamento do espectador”⁴¹ (MITTEL, 2015, p. 105). Observa-se, então, casos em que há criação de uma rede de espectadores ávidos a seguir um determinado autor em outras obras como são os casos de Shonda Rhimes, J.J. Abrams, David Simon, Joss Whedon, entre tantos outros. Contudo, essa construção da figura autoral por parte do espectador, para Mittel, não está alojado no texto, mas em práticas de visualização, ou, o que ele irá chamar de “função de autor inferida”, que define como “a produção de um espectador da agência de autoria responsável pela narrativa de um texto, com base em pistas textuais e discursos contextuais”⁴² (MITTEL, 2015, p. 107).

Dessa forma, imaginamos que os créditos operam em um caráter de duplidade, tanto para elevar o status de autor de um sujeito dentro da produção e, ao mesmo tempo, atrair o público para aquele determinado show porque um autor específico está a cargo da produção. Ou seja, tanto discursos internos como externos influenciam a forma como a autoralidade é observada. Um dos casos mais interessantes de se observar pode ser o de J.J. Abrams, que continuava a ser referido como o *showrunner* the *Lost* mesmo após já ter deixado o programa⁴³. Ele é o fundador e presidente da produtora *Bad Robot*, com longa reputação no mercado por ter trabalhado em séries como *Felicity* (WB, 1998-2002), *Alias* (ABC, 2001-2006), *Lost* (ABC, 2004-2010), *Fringe* (Fox, 2008-2013), além de filmes e jogos eletrônicos. No período de 2001 a 2016 a sua companhia lançou 11 séries e produziu 12 filmes, e em todos Abrams recebe os créditos de produtor executivo, porém, o real envolvimento dele em todos esses projetos não é exatamente claro.⁴⁴ O que é possível identificar é a recorrência dos mesmos colaboradores em muitos desses projetos, como Bryan Burk, mas que muitas vezes é invisibilizado, o que “serve para concluir que a construção cuidadosa do discurso promocional é intrínseca para a autoria das obras da *Bad Robot*”⁴⁵ (HADAS, 2017, p. 91). Em outras palavras

A subsunção é uma parte fundamental do discurso do autor, que se baseia em uma conexão imediata e íntima entre o autor e a obra de arte: é perfeitamente normal que o nome do autor represente dezenas ou centenas de pessoas que trabalham em um set de filmagem. No entanto, aqui, exclusivamente, o nome

⁴¹ No original: authorship is most vital in the reception process, as that is where the rhetoric of the author function becomes active, shaping viewer processes of interpretation, evaluation, and engagement.

⁴² No original: is a viewer’s production of authorial agency responsible for a text’s storytelling, drawing on textual cues and contextual discourses

⁴³ Ver Mittel (2015), capítulo 3.

⁴⁴ Para informações mais detalhadas ver: Hadas, L. 2017. From the Workshop of J. J. Abrams: *Bad Robot*, Networked Collaboration, and Promotional Authorship. In: Graham, J. and Gandini, A. (eds.). Collaborative Production in the Creative Industries. Pp. 87–103. London: University of Westminster Press.

⁴⁵ No original: serves to drive home the fact that the careful construction of promotional discourse is intrinsic to the auterism of *Bad Robot* shows.

de um criador reúne uma constelação de projetos que não têm conexão além da presença desse nome.⁴⁶ (p. 91)

Todo esse desvio se fez necessário para pensar as diferentes formas de pensar a autoria na criação as obras seriadas contemporâneas, que pode se dar de diferentes formas e, mesmo assim, escapar entre conceitos e definições conclusivas. Retornamos agora para abordar um importante evento que demonstra o peso e importância dos roteiristas e uma aproximação com uma ideia de autoralidade. As greves de roteiristas, sendo a de 2007-2008, talvez a primeira mais significativa da era de ouro da televisão, voltaram a atenção para aqueles considerados os criativos da indústria, então “a greve acentuou a dimensão autoral dos programas favoritos do público, conscientizando o público sobre os sistemas criativos e comerciais que produzem televisão”⁴⁷ (MITTEL, 2015, p. 104).

Dessa maneira, ao entender o *showrunner* como a figura que concentra decisões criativas, tem autonomia, e é visto como um líder da equipe, trabalhando com supervisão e mantendo a unidade de um produto audiovisual, concluímos que uma das habilidades mais importantes deve ser “renderizar em todos os participantes um estado mental, um conjunto de interesses e obsessões que reabastece a fonte criativa[...] escolher seus colaboradores, verificar e, em última análise garantir a aptidão para a rede criativa.”⁴⁸ (HADAS, 2017, p. 94-95).

Esse tortuoso caminho de busca de uma autoria, ou pelo menos, de elementos para identificá-la continua nos levando, na verdade a natureza colaborativa do processo. Acima de tudo isso, tanto a ideia de busca de uma autoria, como aproximações entre o roteiro e a literatura, busca muito mais legitimação do que chegar a definições precisas. Ao acessar esses autores e ler como eles encaram esses problemas buscamos reforçar um olhar que eleve o valor do roteiro como objeto completo em si e enfatizar a posição do roteirista, seja qual for sua participação no processo como alguém que deixa marcas no desenvolvimento da ‘*screen idea*’. Ademais, no próximo subcapítulo observaremos o arranjo e funcionamento do que iremos estabelecer como sala de roteirista.

⁴⁶ No original: Subsumption is a key part of auteurist discourse, which relies on an immediate, intimate connection between auteur and artwork: it is perfectly run-of-the-mill for the author’s name to stand in for the dozens or hundreds of people working on a movie set. Yet here, uniquely, one creator’s name brings together a constellation of projects that have no connection beyond the presence of that name.

⁴⁷ No original: the strike highlighted the authored dimension of people’s favorite programs, raising awareness in the public eye of the creative and commercial systems that produce television.

⁴⁸ No original: rendering all participants as sharing a mind-set, a set of interests and obsessions that replenishes the creative font[...]to choose his collaborators, verify, and ultimately vouch for their suitability to the creative network.

3.4 SALA DE ROTEIRISTAS: ONDE (QUASE) TUDO ACONTECE

Como já observamos anteriormente, a prática da escrita de séries contemporâneas para televisão acontece de forma predominantemente colaborativa, na grande maioria dos casos em um ambiente físico compartilhado o qual acostumou-se chamar de sala de roteiristas. Antes de adentrar em característica e arranjos específicos da composição da sala, vale destacar que há ainda muito a se observar sobre essas dinâmicas, mesmo com muitas entrevistas, livros de ‘regras’ sobre o funcionamento das salas, a falta de acompanhamento, análise e acesso de documentos produzidos durante o espaço-tempo do desenvolvimento da ‘*screen idea*’ dentro da sala, retarda maiores avanços nos estudos acadêmicos. Porém, compreendemos que essa organização costuma ser muito dinâmica e conter particularidades de um projeto para outro. De toda forma, esse subcapítulo nos servirá para melhor compreender o exercício do trabalho do roteirista em sala a partir de uma literatura mais consistente relacionada ao funcionamento de salas nos Estados Unidos e Brasil. Mesmo que tenhamos como objeto de estudo uma série brasileira, observamos que como a produção se direciona para a *Netflix*, em que seus executivos estão acostumados como uma certa maneira de trabalhar, é importante trazer essa referência.

As salas de roteiristas se constituem a partir de um princípio muito básico. Há o sinal verde para o desenvolvimento da ‘*screen idea*’ que alguém conseguiu emplacar, e então, a equipe é formada pensada para aquele projeto específico. Mas a colaboração pode começar mesmo antes, “com um roteirista e um produtor desenvolvendo a ideia juntos e pode terminar com reescritas no dia de filmagem”⁴⁹ (BATTY, 2012, p. 21), e no meio de tudo isso, um longo processo de desenvolvimento, com dezenas de trabalhadores envolvidos.

Antes de compreender melhor as funções desempenhadas na sala de roteiristas, vamos citar algumas características gerais encontradas como referência para habilidades importantes do roteirista que faz parte da sala. Por exemplo, colaboração é uma palavra-chave quando se trata do trabalho na sala de roteiristas, e muitas vezes a habilidade de trabalhar em equipe, lidando com pessoas diferentes e ‘negociando’ suas ideias (Grace, 2014), está em maior prioridade do que a habilidade de escrita em si. Trabalhar de forma

⁴⁹ No original: with a screenwriter and producer developing an idea together, and can end with rewrites on the day of filming.

colaborativa também significa que suas ideias não serão sempre escolhidas para o desenvolvimento da série, é preciso desapegar, portanto,

Tente pensar o que é melhor para a série, não o que infla seu ego. Não importa o quão duro você trabalhou, ou como você chegou aquele raciocínio por um discurso ou ação, ou quanto você não quer perder determinado momento. Se é o consenso da equipe – ou simplesmente a opinião do *head writer/showrunner* – que algo não está claro ou não conta bem a estória ou não é verossímil ou conflita com algo em um episódio diferente, ou qualquer outra crítica, eu aconselho a não discutir.⁵⁰ (p. 203)

Acima de tudo isso, o roteirista precisa conhecer seus traços estilísticos, sua forma de escrita, aquilo que traz mais satisfação e conforto ao desenvolver uma ideia, e com isso compreender que há séries, ou salas, que podem não se adequar. Seja por característica de gênero da série, tipos de diálogo, experiência prévia, ou mesmo, por questões de dificuldade de relacionamento, e principalmente “se sua escrita está sofrendo” (DOUGLAS, 2011, p. 205), siga adiante longe dali. Permanecer fiel a suas ideias e forma de trabalhar fará com que o roteirista encontre seu lugar no mercado, se “muda o trabalho muitas vezes por causa das notas que recebe, poderá perder a fé tanto na indústria como na própria habilidade como roteirista”⁵¹ (BATTY, 2012, p. 197).

A organização das salas de roteiristas nos Estados Unidos, *writers' room*, em sua grande maioria, segue um modelo relativamente padrão, seja pela facilidade de manter a coerência e o entendimento dos profissionais independentemente de onde estejam trabalhando, seja por ter se mostrado eficiente para o mercado local. Esse modelo se baseia numa lógica de hierarquia em que há a presença de um roteirista com a função de dirigir a sala, responsável pela liderança de equipe e mantém a unidade do projeto. Como já observamos e ainda iremos pontuar melhor, essa figura é conhecida por *head writer* ou um *showrunner*, um dos que também é um dos produtores executivos e em alguns casos “a pessoa que criou a série a partir de sua concepção original, a pode ter escrito o piloto, apesar de não ser sempre o caso”⁵² (DOUGLAS, 2011, p. 215).

⁵⁰ No original: Try to think what’s good for the show, not what bolsters your ego. It really doesn’t matter how hard you worked, or how you arrived at the reasoning under a speech or action, or how much you don’t want to lose a certain moment. If the consensus of the staff — or simply the opinion of the head writer/showrunner — is that something isn’t clear or doesn’t tell the story well or is not credible or steps on something in a different episode, or any other criticism, I advise you not to argue.

⁵¹ No original: change your work too many times because of the notes you receive, you might find that you lose faith in both the industry and your creative abilities as a screenwriter.

⁵² No original: the person who created the series from its original conception, and may have written the pilot, though that’s not always the case.

Nesse formato, boa parte dos roteiristas da sala tem, além da atribuição de escrever, participar de reuniões de produção, escolha de elenco, leitura do roteiro, entre outras. Não é surpresa, portanto, que o chefe da sala seja um profissional que alie experiência com escrita e com produção, assim, quanto mais capacidade de gerenciamento o roteirista tiver, mais chances de subir degraus nas futuras salas que trabalhar. Os roteiristas que estão iniciando em salas e que ainda não acumulam funções de produção são chamados de ‘roteirista de equipe’⁵³, estando na base da cadeia. Tudo isso faz da *writers’ room* um ambiente de intensa competitividade e oportunidade (Martin, 2013).

A estruturação hierárquica da *writers’ room* se estabeleceu junto com o crescimento da indústria televisiva, com acompanhamento dos sindicatos, para garantir as melhores condições de trabalho, bem como salários específicos para cada função, essa organização faz sentido ao analisar como o mercado funciona nos Estados Unidos, dificilmente sendo replicado para outros lugares. Contudo, observamos que a ideia central de uma sala onde roteiristas trabalham de forma colaborativa a partir da liderança de um(a) roteirista-produtor é cada vez mais presente em outros mercados.

Na Europa, por exemplo, essa tendência de uma sala sob supervisão de um *head writer* surge no fim dos anos 90 numa tentativa de simular os modelos bem-sucedidos nos Estados Unidos (Redvall, 2014), algo que até então, era raramente observado na produção de séries dramáticas para televisão. No Brasil há muitos exemplos de modelos flexíveis principalmente na escrita de novelas, sem uma característica particular, dependendo muito mais dos próprios autores do que de uma institucionalização do mercado.

Para melhor compreender as funções dentro de uma típica *writers’ room*, recorreremos principalmente a Douglas (2011), que fez um trabalho detalhado da participação e do trabalho de cada uma das denominações pelas quais os roteiristas são conhecidos, desde a base até o topo da cadeia. No modelo da *writers’ room*, a função com menos prestígio, a qual, geralmente, os roteiristas iniciam é chamada de ‘roteirista de equipe’ (*staff writer*), eles trazem ideias, escrevem algumas cenas, partes de episódios e, em alguns casos podem ficar com um episódio inteiro, além disso, não se envolvem com nenhuma função de produção.

Um degrau acima encontramos o ‘editor de história’ (*story editor*)/‘editor de história executivo’ (*executive story editor*), o qual participa de todos os estágios de um

⁵³ *Staff writer*, ver Douglas (2011, p. 211).

episódio como a produção de escaletas, versões do roteiro, podendo também reescrever diálogos. Geralmente escrevem dois episódios por temporada e não tem tanta influência nas questões relativas a produção. O avanço na escada de pessoal permite que eles atuem mais criativamente e possam negociar melhores salários.

O próximo nível da escada é onde se situam os roteiristas que mais acumulam funções de produções e possuem mais poder criativo e de decisão. Os primeiros deles são o ‘co-produtor’ e o ‘produtor’, “responsáveis pela qualidade do produto junto com o showrunner” (p. 213), também ficam a cargo de fazer alterações de última hora, ou mesmo no momento da gravação, mesmo assim, em termos de crédito, será visto em tela o nome do roteirista original do episódio.

Antes de chegar ao topo da cadeia encontramos o ‘produtor supervisor’ (*supervising producer*), que acumula ainda mais responsabilidades, e pode, inclusive, ser encarregado de gerir a sala ou mesmo a série, nos casos em que o produtor executivo precise dar conta de outras tarefas, ou tenha designado o produtor supervisor para aquela função. O quão distante esse cargo estará dos dois níveis anteriores é dado a partir de quanta responsabilidade se tem.

O topo da escada é preenchido pelos ‘produtores executivos’, estes podem variar em responsabilidade e poder entre si, geralmente eles são divididos em duas categorias, uma é “encarregada da produção física: tecnologia, equipe, cronograma, plano de locação, construção, equipamento, entre outras” (p. 214), a outra é o “*head writer*, a cargo do conteúdo, o que significa todo aspecto artístico de criação e execução dos roteiros, incluindo direção, edição e seleção de elenco” (p. 214). Entre todos eles um, ou em alguns casos mais de um que dividem essa função, é o *showrunner*.

Essa estrutura hierarquicamente bem definida, apesar de levantar questionamentos sobre o grau de autonomia e participação dos membros, é observada por muitos roteiristas como uma forma de organizar a criatividade aliando com questões comerciais. Portanto, o *showrunner* tem a liberdade de conduzir a sala da forma que acha mais viável para o desenvolvimento da ‘*screen idea*’, com mais ou menos liberdade para os roteiristas, mais ou menos responsabilidades delegas.

Ao fim do processo, passando pela fase de produção e pós-produção, acredita-se que é através do trabalho do *showrunner* que a série mantém a sua unidade. Acima de tudo deve ser alguém que consiga estimular a colaboração, como Vince Gilligan ao dizer que “você não faz um filme por conta própria, e certamente não faz uma série de televisão também. Você investe as pessoas em seus trabalhos. Você faz as pessoas se sentirem

confortáveis em seus ofícios; você mantém as pessoas falando” (MARTIN, 2013, p. 259). Essa compreensão passa pelo fato de compreender que ter responsabilidade e autonomia não quer dizer trabalhar sozinho pois o *showrunner* “precisa de uma equipe de roteiristas para ajudá-lo a ter ideias, dividi-las em episódios, criar escaletas, escrever roteiros, fazer reescritas completas, e, cada vez mais produzir em set quando o roteiro está em desenvolvimento”⁵⁴ (BENNETT, 2014, p. 76). Na prática, o *showrunner* precisa dar conta de muitas demandas, grande parte envolvendo questões de produção. É por isso que uma das primeiras e mais importantes funções é escolher cada um dos roteiristas que irão compor a sala.

Por mais que os exemplos de como as salas funcionam nos Estados Unidos e a influência que isso tem em outros mercados, também no Brasil, a forma como se estruturam as salas aqui difere em muito. A própria figura do *showrunner* não existe no Brasil a partir de sua definição clássica, o que podemos observar são casos específicos em que alguma aproximação pode ser traçada com ressalvas. Porém, como iremos observar no próximo capítulo, é possível relacionar diversas funções assumidas por Esmir Filho em *Boca a boca* (Netflix, 2020) com as relatadas como sendo o trabalho de um *showrunner*. Longe de querer buscar, encontrar, definir o *showrunner* em séries nacionais, propomos acompanhar e observar o desenvolvimento de novas séries e como demandas vindas em boa parte de canais americanos que investem no Brasil podem afetar os meios de produção, incluindo a organização estrutural das salas de roteiristas.

Um dos primeiros fatos que observamos no comparativo Brasil e Estados Unidos é a divisão e nomenclatura dos membros da sala de roteiristas, como visto nas regulamentações da Associação Brasileira de Autores Roteiristas (ABRA). Em termos de produção para a televisão, a ABRA divide os profissionais entre ‘sala de roteiro’ e ‘telenovela’, na primeira as funções listadas são roteirista chefe, roteirista sênior, roteirista pleno, roteirista júnior e assistente de roteiro, na segunda temos autor titular, primeiro colaborador e colaborador. As nomenclaturas se diferem em muito da *writers’ room*, mas uma ideia de hierarquia ainda existe.

Em relação a como os profissionais são creditados e identificados a ABRA indica para proceder da seguinte forma⁵⁵:

⁵⁴ No original: The majority of showrunners require a functional writing staff to help them brainstorm and break down episode ideas, create outlines, write scripts, complete rewrites, and, increasingly, produce on set when their script is in production.

⁵⁵ Ver <https://abra.art.br/precos-e-creditos/#1476556646453-0f1fd60c-6e67> – acessado em 06 de julho de 2023.

- o(s) nome(s) do(s) criador(es) deve(m) constar no primeiro crédito da abertura da série, em geral sob o título “Uma série de:” ou “Criado por:”

- Para ser considerado criador, o Roteirista deve ter participado efetivamente do processo de criação da sinopse ou bíblia da série, desenvolvendo e/ou criando histórias, personagens e cenários. Apenas “dar uma ideia” sem o consequente desenvolvimento da ideia não é considerado Criação.

- Caso os episódios da série tenham sido escritos em conjunto por toda a equipe de Roteiristas, depois dos créditos do elenco, devem ser creditados todos os seus nomes sob o título de “Escrita por:” ou “Colaboração de:”.

- Caso os episódios da série tenham sido escritos por apenas parte da equipe de Roteiristas, depois dos créditos do elenco, devem ser creditados os nomes dos Roteiristas responsáveis por cada episódio sob o título de “Episódio escrito por:”.

A partir da análise de nomenclatura no guia da ABRA identificamos o uso da palavra autor para o caso da ‘telenovela’, que tem uma longa tradição no Brasil, especialmente sendo vinculada a um roteirista específico responsável pela escrita de todos os episódios. Na sala de roteiristas os membros são todos descritos como ‘roteiristas’ tendo o ‘chefe’ como o líder da sala, que internamente já se acostumou chamar de *head writer*. Na comparação entre o fazer da novela no Brasil e série, no formato de sala de roteiristas exposto, percebe-se como a novela possui uma estrutura que conta uma história em extensão, com escrita contínua dos episódios, com nenhum ou muito pouco tempo para polimento (Campos, 2019), enquanto o processo dentro da sala ocorre por etapas e permite uma visualização completa dos arcos e das personagens, se desenvolve de forma aberta para permitir novas temporadas, se colocando como um processo vinculado ao espaço da sala.

A partir de uma extensa análise de Campos (2019), observamos como algumas séries da Globo⁵⁶, no fim da década de 1970, flertaram com um processo similar ao que já observamos nas salas de roteiristas em termos de estrutura e em questões de colaboração, mas com etapas distintas, principalmente pela questão do formato do produto. As novelas brasileiras têm um autor que define o conceito, conhecemos por ‘uma novela de:’, e nesse sentido de uma certa forma acaba esbarrando no conceito do *showrunner*, porém, devido a forma como as novelas são produzidas, não é possível imaginar o autor, que está em processo de escrita constante dos episódios enquanto a

⁵⁶ Séries como por exemplo *Plantão de polícia* (1979), *Malu Mulher* (1979), *Carga Pesada* (1979), *Lampião e Maria Bonita* (1982).

equipe filma, edita e leva os episódios ao ar, assumindo diversas questões de produção ao longo do processo.

Muitos dos autores de novela, talvez o produto audiovisual de maior apelo e sucesso no Brasil, sendo exportado para diversos outros países, estão cada vez mais abertos a falarem sobre seus processos como é observado em um importante trabalho de Rosane Svartman (2019). A partir de referências e entrevistas com os principais autores de novela no país ela comenta como o processo é, em sua maioria extenuante e solitário, quando Gilberto Braga fala do aumento do tempo dos episódios, quando Benedito Ruy Barbosa afirma que não consegue trabalhar com colaboradores ou Glória Peres que trabalha apenas com pesquisadores e prefere escrever sozinha e sem escaleta. Há, claro, projetos em que os colaboradores são mais frequentes e que se assemelham a organização de sala de roteiristas, mas geralmente com encontros semanais em que os colaboradores recebem indicações para escrever algumas descrições de cenas, ou informações sobre determinado núcleo da novela, isso varia de autor para autor.

Do outro lado, se voltarmos os nossos olhos para as séries contemporâneas brasileiras, sejam de canais a cabo, televisão aberta, *streaming* – nacionais e estrangeiros – identificamos a proliferação do formato de sala de roteiristas nos moldes que já observamos anteriormente, muito disso se dá pelo fato de como os roteiristas tem buscado entender como esses processos funcionam e adaptar para a realidade nacional, em que encontramos salas com um roteirista chefe responsável, comandando o trabalho de escrita do roteiro em etapas ao longo de um período específico de tempo em um ambiente físico compartilhado em que o diálogo e as constantes trocas de informações e reuniões guiam o desenvolvimento da ‘*screen idea*’. Porém, o roteirista chefe da sala no Brasil não é o dono do projeto no sentido contratual (TIEZZI, 2020)⁵⁷, também não tem o controle do orçamento, nem está envolvido em todas as etapas desde o desenvolvimento até a pós-produção. No Estados Unidos o que acontece é que

Quando o *showrunner* cria uma série que será produzida, o estúdio oferece ao criador a estrutura necessária para que ele comande a feitura da série. O DNA da série está no criador, dificilmente o estúdio trocará este criador ou o tirará do comando da série[...] O estúdio, ainda, viabilizará a produção em nome do criador/*showrunner*, o que inclui disponibilizar uma Sala para os roteiristas dentro de sua própria estrutura. (CAMPOS, 2019, p. 207)

⁵⁷ Ver: <https://www.writersroom51.com/post/montando-uma-sala-de-roteiro-com-ricardo-tiezzi> - acessado em 06 de julho de 2023.

No Brasil, o que poderia chegar mais próximo desse modelo seria a Rede Globo, com a ressalva de que as séries são produzidas e pensadas internamente, por produtores e roteiristas integrantes do grupo. A empresa chegou a criar a Casa dos Roteiristas em 2017 – que chegou a receber palestras de roteiristas que frequentaram *writers' rooms* americanas para trazer a informação sobre o funcionamento delas (Campos, 2019) -, um espaço com várias salas preparadas para manter os roteiristas em trabalho constante e estreitar os laços e a colaboração entre eles, porém, após a pandemia a emissora fez várias demissões e não foi possível encontrar mais informações sobre o funcionamento da casa. Ainda a partir da pesquisa de Campos (2019) foi possível observar algumas séries da Globo em que profissionais estiveram presentes em projetos desde o início até algumas etapas da pós-produção, mas, mesmo assim ainda não tiveram controle de orçamento, nem outras funções diretas de produção, que os caracterizassem como um *showrunner* clássico. Alguns desses profissionais foram Lucas Paraizo, Jorge Furtado e Andrucha Waddington (Sob Pressão, 2017 -) que se somavam para dar conta do cargo de *showrunner* na série.

Por outro lado, o crescimento dos serviços de streaming no Brasil, principalmente *Netflix* e *Amazon*, vem colaborando para a criação de séries que se estruturam a partir da ideia de sala de roteiristas, em algumas dessas, podemos observar agentes que tem uma atuação próximo ao que seria o *showrunner*. Um deles é Felipe Braga (Lov3, 2022; Samantha!, 2018-2019; Sintonia, 2019 -) que atuou e atua no controle criativo de séries para *Amazon* e *Netflix* produzindo através de sua produtora Los Cabras, e nesse sentido assume a função de produtor executivo. Quem também trabalhou de forma similar junto à *Netflix* foi Pedro Aguilera (3%, 2016 – 2020), que é

O que a gente pode chamar de *showrunner*, na definição americana da palavra. Ele chegou num ponto que é o que tem que acontecer com todas as séries brasileiras: ser essa pessoa que todos vem perguntar para ela, porque essa pessoa sabe de tudo da série, de todos os departamentos, de tudo, desde o zero. Essa pessoa está acima do diretor. (Fabri apud Campos, 2019, p. 211).

O que podemos observar é que parece haver uma tendência em direção a um possível *showrunner* brasileiro a partir de mudanças de mercado trazidas por empresas de *streaming* estrangeiras, pelo intercâmbio de informações e facilidade de acesso de estudo e descrição do modelo das *writers' room*. Um outro ponto que não abordamos, mas que pode trazer mais liberdade e eventualmente construir *showrunners* é o investimento do governo em produtos seriados através de editais para empresas independentes, que podem desenvolver seus projetos a partir do controle do total do

orçamento e com liberdade de execução da ideia. O fato é que esse processo está em construção, e ainda temos poucos roteiristas-produtores atuando com esse nível de controle, mas, em compensação o modelo de sala de roteirista tem ganhado força e se desenvolvido mais depressa. No próximo capítulo iremos nos adentrar no processo criativo da sala de roteirista da série original *Netflix Boca a boca (2020)* e compreender a atuação de Esmir Filho como chefe da sala.

4 O PROCESSO CRIATIVO DA SALA DE ROTEIRISTAS NA SÉRIE ORIGINAL NETFLIX BOCA A BOCA

Neste capítulo iremos nos aprofundar no processo criativo da sala de roteiristas da série *Boca a boca (Netflix, 2020)*, para isso, iremos investigar o surgimento da ideia para a série e como a ‘*screen idea*’ foi desenvolvida a partir do processo colaborativo dentro da sala, com foco na criação da bíblia e do episódio piloto. A partir de entrevista com a equipe e a leitura de cronogramas, versão da bíblia, escaleta e versão final do roteiro do primeiro episódio, buscaremos compreender os aspectos da ‘*screen idea*’ que estão impressos através das escolhas dos roteiristas, através de uma abordagem e análise retroativa na tentativa de reconstruir esse momento no espaço-tempo.

Para fins de contextualização, buscaremos observar como a *Netflix* vem procurando trabalhar com conteúdo originais, mostrando como essa investida abriu espaço para *Boca a boca (2020)* ser financiada pela empresa e entrar no catálogo mundial da gigante do streaming. Além disso, por semelhança, como já observamos anteriormente, parece haver uma inclinação da empresa por trabalhar com um modelo que já está acostumada no mercado estadunidense, a sala de roteiristas, além de ter alguém no papel de quem esteja por dentro de tudo o que acontece na série, passando segurança para a empresa ao saber a quem telefonar quando precisar. A partir dessa relação, iremos traçar alguns paralelos no trabalho de Esmir Filho, intitulado como *showrunner/criador* nos créditos, e a posição clássica desse profissional, para entender como isso funcionou na dinâmica de desenvolvimento da série.

Compreendemos que essa empreitada na análise de uma sala de roteiristas de forma retroativa, de um produto de uma empresa como a *Netflix*, que tem controle rígido sobre sua produção, pode gerar discussões interessantes e servir como apoio para pensar sobre as salas de roteiristas no Brasil, um país que sempre se desenvolveu culturalmente de forma periférica em termos de indústria, utilizando da criatividade e de invenção para

criar formas particulares de relações de trabalho e produzir mesmo dentro de muitas limitações, mas que agora, cada vez mais, parece encontrar um lugar ao sol.

4.1 QUEM TEM BOCA VAI A *NETFLIX*

A *Netflix* é atualmente uma das maiores empresas de serviço de vídeo *on demand* do mundo, com uma média de 50 milhões de assinantes por mês no Brasil segundo números de maio de 2023 analisados pela Comscore, ficando à frente de concorrentes como Globoplay (18 milhões) e *Amazon Prime* (14 milhões). Soma-se a isso a informação de que, em 2021, 20% dos usuários já utilizavam pelo menos 2 plataformas de vídeo OTT.

Sem a pretensão de nos aprofundar nessa questão, mas entendendo a importância de contextualizar o investimento da *Netflix* em conteúdos originais, observamos que quando a empresa expandiu seu processo de internacionalização em 2016, observara o mercado, “como é tendência em empresas de mídia multinacional (...), como um espaço plano à espera de conteúdo inovador” (LOBATO, 2019, p. 114). Contudo, a abordagem usada para o mercado norte-americano, não poderia ser a mesma para o coreano, o brasileiro, o francês por exemplo, pois

Conteúdo, interface e material de divulgação devem ser traduzidos; conteúdo deve ser classificado para conformar-se com as leis locais, catálogos específicos para cada país devem ser programados e mantidos; categorias devem ser ajustadas para cada país para realçar conteúdo local; sistemas de pagamento devem ser adaptados para que assinantes possam pagar com cartões locais e através das operadoras de celular; sistemas de cobrança devem ser flexíveis o suficiente para coletar impostos nacionais e estaduais e repassá-los à autoridades; e mecanismos de verificação de idade e proteção de PIN devem ser introduzidos para obedecer leis locais. (Lobato, 2019, p. 116 – tradução nossa).

Após dificuldades de se estabelecer em alguns mercados, ou mesmo para reduzi-las, a empresa observou que a produção de conteúdo original atrairia mais assinantes para a plataforma, além de resolver outros problemas, como o de licenciamento, disponibilizando todo esse conteúdo simultaneamente para o mundo todo, já que a empresa possui a propriedade intelectual das obras, dar mais liberdade para criar conteúdo sob demanda, fidelizar a audiência através de um conceito de marca e por entender que “os tradicionais conglomerados deixariam de licenciar seus produtos optando por lançar seus próprios serviços de streaming” (MEIMARIDIS, MAZUR, RIOS, 2020, p. 11).

No Brasil o investimento em conteúdo original da empresa gerou a produção de mais de 60 conteúdos⁵⁸ entre filmes, séries, documentários e reality shows desde 2016 quando estreou *3%* (Pedro Aguilera, 2016 – 2020). Esse movimento fez com que muitos produtores e produtoras nacionais estreitassem o vínculo com a Netflix para apresentar projetos em busca de financiamento, o que neste sentido, se relaciona com a forma com o mercado americano de televisão costuma funcionar, com roteiristas apresentando ideias para produtoras que irão adquirir o projeto para futuro licenciamento em um canal (Batty, 2012). A *Netflix* possui um departamento de criação de conteúdo original que analisa projetos e decide sobre o financiamento e a produção a partir de um orçamento pré-estabelecido. Maria Ângela de Jesus foi diretora de produções originais da empresa no mercado brasileiro de 2017 até 2021⁵⁹, sendo responsável por assegurar o financiamento para a série *Boca a boca* (2020), com Esmir Filho afirmando que

Foi com ela que conversei desde o início, ela quem me incentivou, quem me estimulou. Ela morava bastante com a gente, ela era empolgada com a série também. Foi uma relação muito boa, esse processo de roteiro. Eles estavam querendo fazer a série adolescente, né!? Então foi legal eles estarem participando desse projeto e estarem abraçando o projeto. Mas a Maria Ângela de Jesus foi a pessoa dentro da Netflix quem abraçou o projeto, fez ele acontecer e colaborou muito durante o processo. (FILHO, 2021).

Contudo, *Boca a boca* não foi o primeiro projeto que Esmir Filho apresentou para a empresa. Ele conseguiu uma reunião com a *Netflix* para apresentar projetos que já estavam numa fase de desenvolvimento mais avançada do que *Boca a boca*, que não foram de interesse do canal, que retornou para ele uma demanda de conteúdo voltado para o universo jovem, por ser uma lacuna do canal, especialmente em se tratando de conteúdo nacional. Na época, a *Netflix* já contava com conteúdo de sucesso na temática de *coming-of-age* produzidos em outros países como *Atypical* (Estados Unidos, 2017 – 2021), *Anne with na E* (Canadá, 2017 – 2019), *On my block* (Estados Unidos, 2018 – 2021), *Sex Education* (Reino Unido, 2019 -), *Como vender drogas online* (Alemanha, 2019 -), entre outros. A partir dessa demanda, Esmir preparou o projeto de *Boca a boca* para ter uma nova reunião com a empresa.

⁵⁸ Ver: <https://www.netflix.com/br-en/browse/genre/100373>

⁵⁹ Atualmente o time da Netflix para conteúdo brasileiro é composto por Elizabetta Zenatti, vice-presidente de conteúdo, Haná Vaisman, diretora de séries de ficção; Gilberto Toscano, diretor de negócios e assuntos jurídicos; Cláudia Alves, gerente de desenvolvimento de talento criativo; Elisa Chalfon, diretora de não-ficção; Aline Lourena, gerente de filmes; Alessandra Casolari, diretora de pós-produção; e Samantha Santos, diretora de produção.

4.2 A ‘SCREEN IDEA’ DE BOCA A BOCA

Era uma vez a visualização de uma ideia, muito antes de sua manifestação, a ‘*screen idea*’ “é uma presunção, um jeito de falar sobre uma potencial obra audiovisual, não uma obra concreta” (Macdonald, 2013, p. 5). Como o autor observa, essa ideia pode ser falada, escrita, compartilhada de diferentes formas, pode aparecer em diversos ‘momentos’, portanto uma sinopse, um argumento, uma bíblia, um roteiro, ou mesmo uma versão de cada um desses documentos é uma manifestação da ‘*screen idea*’. Na imaginação de Esmir a ideia de Boca a boca já existia muito antes da sua primeira reunião com a *Netflix* em que apresentou outros projetos, talvez nem mesmo ele saiba precisar o momento exato da manifestação dessa ideia em sua mente.

Boca a boca, como o próprio Esmir cita, é mais uma de suas ideias que mantém uma coerência com temas que busca explorar em outras de suas obras como sexualidade, internet, adolescência e relações afetivas, temáticas que mais tarde iremos citar como comparação entre obras de Esmir a fim de traçar paralelos. Em geral, Macdonald (2013) considera que a ‘*screen idea*’ é desenvolvida através de quatro fases, com propósitos distintos, que produzem textos diferentes. Essas quatro fases são definidas como 1. Proposta (antes do acordo de financiamento), 2. Desenvolvimento, 3. Realização e 4. Representação (p. 74).

A princípio, interessa mais pensar sobre a fase de desenvolvimento, exatamente o momento em que se encontrava a ideia quando Esmir recebeu como demanda da *Netflix* um conteúdo específico. Na fase de desenvolvimento a ‘*screen idea*’ é desenvolvida de forma pensada para ser vendida, para atrair um comprador, e no caso em análise, nota-se que um primeiro passo já havia sido superado, pois já havia o interesse da empresa de ouvir e seguir com um projeto com aquela temática.

A ‘*screen idea*’ de Boca a boca que Esmir imaginava naquele momento se relacionava com algo que ele tinha lido há muito tempo, sem ter uma real noção de quando havia sido, mas

lembrava de uma lenda que eu tinha lido em um fórum há muito tempo, sobre uma menina que tinha acordado com uma mancha na boca. Ninguém sabia o que era, falaram que era bactéria de cadáver, daí descobriram que ela tinha ficado com um cara que tinha um corpo numa geladeira, com o qual ele praticava sexo. E isso fazia com que ele desenvolvesse essa bactéria e ficou com a menina. Isso é uma lenda. Lembro disso lá atrás. Nossa, olha o pavor que isso gerou numa comunidade virtual de jovens. No sentido de que era uma pequena cidade e, gente, a gente não pode beijar ninguém, porque a gente vai passar um para o outro. (FILHO, 2021)

Com essa referência em mente, Esmir passou a construir, sozinho, elementos que dessem vida a essa história, ele cita algumas frases que serviram como primeiras *loglines*, texto curtos que tentavam transmitir um pouco daquela ideia, como “numa juventude ultra conectada o perigo mora no físico. É um momento para falar sobre essa geração que a gente vive agora, de multitelas, e onde o físico e o virtual estão cada vez mais borrados” (FILHO, 2021). Ele cita que o momento de conservadorismo exacerbado gerava imagens de controle, culminando em um ‘asfixiamento’ dos corpos, e decidiu que gostaria de falar sobre “o desejo, sobre vontade do toque, vontade do beijo, sobre vínculo afetivo. Então eu construí essa doença do beijo. Foi a primeira coisa que me veio na história. É a construção dessa doença e desse pavor, mas para questionar corpos que estão se conhecendo, tendo desejos e pulsões” (FILHO, 2021).

Até esse momento, Esmir trabalhava para elaborar a ideia com mais consistência para ser apresentada para a *Netflix*. Ele lembra que pensou na doença a partir de estudos de um neurocientista, Antônio Damásio, que faz uma relação em como os sentimentos afetam a biologia do corpo, para imaginar e

se criasse uma doença em que a gente perdesse a trilha dos sentimentos, que os sentimentos ficassem estancados e não pudessem ser expressos. Para mim seria um pesadelo. Então daí que surgiu a ideia toda do Boca a boca. Todo esse desenho já existia antes de entrar em sala de roteiro. E eu já tinha colocado 3 personagens em questão, 4. O Alex, filho do fazendeiro, a Fran filha da funcionária da fazenda[...]O Chico que era novo na cidade e ia questionar esse sistema de regras que todo mundo já se via e estava acostumado[...]Esse trio já estava bem formado com a Manu, que é essa máscara da mentira, a menina da máscara, esse lugar do para eu conseguir viver eu tenho que sair daqui, mas ao mesmo tempo eu não consigo me desgarrar desse lugar. (FILHO, 2021)

Além disso, Esmir precisa situar a doença, os personagens e essa ideia geral em um lugar, uma ambiência. Então, assim como na lenda que leu na internet, essa história se passaria em uma cidade pequena do interior, baseada na produção pecuária, e que estaria dividida entre os habitantes da cidade e os marginalizados da aldeia. Nenhum deles cruza a fronteira. Portanto

Todo esse conceito: os adolescentes querendo viver, esse sistema de margens querendo apagar, a cidade de Progresso, a doença e sua mitologia em relação ao sentimento e expressão do afeto, e esses personagens principais, já estavam lá antes de a gente começar a sala de roteiro. Acho muito importante quando você começa qualquer projeto que você conceitue bem. Nesse sentido, é criar um universo que está ali para questionar aquilo que você quer expressar numa narrativa. E que tem a ver com a sexualidade, os afetos, os vínculos e tudo isso que a gente tá questionando. Brasil colonial, sistema de imagens, as regras e a pulsão dos corpos, dos desejos. (FILHO, 2021)

Então, foi a partir dessa estruturação da ideia que Esmir organiza a apresentação do projeto para a *Netflix*. Após imaginar a ‘*screen idea*’, ela toma forma de um *pitching* em uma de suas primeiras manifestações documentais, ao qual não obtivemos acesso. Esse processo individual de Esmir levou entre dois a três meses trabalhando de forma paralela com outros projetos. Durante esse processo a *Netflix* pediu algumas alterações nessa primeira bíblia⁶⁰ que foi apresentada, até finalmente dar o sinal verde para a produção, e então, Esmir se encarregar de buscar e montar sua equipe de roteiristas para iniciar o trabalho em sala, que a partir desse momento, definido pela própria empresa, teria 31 semanas de duração, sendo 14 dias de recesso e feriados. Para essa próxima fase a *Netflix* queria a bíblia melhor desenvolvida, as sinopses também mais desenvolvidas, as escaletas e os roteiros.

4.3 BOCA A BOCA EM SALA

Observamos anteriormente como o *showrunner* é responsável por escolher os membros roteiristas e suas devidas funções na sala, ou, em outros modelos o *head writer*/roteirista chefe pode arcar com essa demanda. Isso é fundamental não apenas por questões criativas, mas pelo caráter colaborativo e a interação dos membros, que se tornam uma família, e para o bem do projeto, o ideal é que não seja uma disfuncional, por isso

Roteiristas tendem a querer trabalhar com outros que permitam que eles façam seu melhor trabalho. O que geralmente significa escolher colaboradores que os façam confortáveis o suficiente para tomar riscos criativos, e que possam ser confiáveis para entregar diálogos de qualidade, ou viradas na estória, ou humor, ou contos da vida. Muito disso se apresenta na página. Mas nenhum produtor-escritor tem tempo para vasculhar cada amostra escrita. Produtores contratam quem eles conhecem.⁶¹ (DOUGLAS, 2011, p. 198).

O processo colaborativo se demonstra através de uma tensão entre a criação particular e a total (Salles, 2016), a sala de roteiristas é só mais um exemplo onde essas questões estão em conflito constante, o quanto de uma ideia, um diálogo ou escrita particular estará impressa, o quanto o roteirista irá abrir mão em prol do que é melhor para o projeto, para a criação total. A sala é ambiente que se torna a casa dos roteiristas

⁶⁰ Essa primeira bíblia continha o conceito da doença, o porquê da doença, as 4 personagens já mencionadas e as sinopses dos 6 episódios.

⁶¹ No original: Writers tend to want to work with other writers who enable them to do their own best work. That often means choosing collaborators who make them comfortable enough to take creative risks, and who can be trusted to deliver quality dialogue or story twists or humor or tales of life. Much of this rests on what’s on the page. But no producer-writer has the time to comb every writing sample. Producers hire who they know

diariamente durante meses, e cada equipe “desenvolve um tipo de cultura, assim como famílias fazem. Isso parte de interesses, experiências, memórias e (nos melhores casos) objetivos comuns”⁶² (DOUGLAS, 2011, p. 203).

Agora o projeto da ‘*screen idea*’ passa para a fase de desenvolvimento, como observamos a partir de Macdonald (2013) com a formação da ‘*Screen Idea Work Group*’⁶³, que representa o grupo de trabalho que irá participar do desenvolvimento da ideia, o que engloba não apenas os roteiristas na sala, mas também outros produtores, produtores executivos e qualquer outro profissional, independente da função, que de alguma forma tenha influência durante o desenvolvimento da ideia. Neste momento o “desenvolvimento, na forma de reuniões, notas, reescrita e outras formas de comunicação está sob o controle do financiador, que é livre para levar o desenvolvimento na direção que achar melhor sob os termos do contrato”⁶⁴ (Macdonald, 2013, p. 75). Ainda acrescentamos a importância desse momento, pois, aqui, as práticas de escrita, o entendimento da ortodoxia, dos gêneros de escrita e do audiovisual, são ajustados para que o processo siga sua proposta colaborativa.

Desta forma, a equipe de trabalho da *screen idea* de Boca a boca na fase de desenvolvimento e escrita, que é aquilo que importa para esta pesquisa, se resume não apenas aos roteiristas já mencionados, mas também a Fabio Baldo, que contribui durante os primeiros encontros antes de ser substituído por Marcelo Marchi, os produtores executivos da Gullane, Caio Gullane e Fabiano Gullane, os assistentes da sala de roteiro, os executivos da *Netflix* que estavam presentes nas reuniões para avaliar cada escaleta e roteiro, estes não identificados a partir da nossa análise de dados, os sócios da produtora de Esmir, Fernando e Tereza, e ainda o elenco principal que também contribuiu para polimento e ajustes nos diálogos.

Por mais que não seja intenção de adentrar a próxima fase, a da realização, vale destacar que a fase de desenvolvimento tem uma relação bastante próxima com ela, mas a realização é uma fase concreta enquanto o desenvolvimento é conceitual. O que

⁶² No original: develops a kind of culture, just as families do. This comes from shared interests, experiences, memories, and (in the best cases) shared goals.”

⁶³ O grupo de trabalho da ideia audiovisual, como citado por Macdonald (2013) não se resume apenas a quem trabalha no desenvolvimento e escrita do roteiro, mas a todos aqueles que estão envolvidos com a ideia, indo desde a sua primeira manifestação até as fases de pós-produção, no caso em que as ideias se tornam um produto audiovisual, pois cada um dos envolvidos contribui de alguma forma para manifestar a *screen idea*.

⁶⁴ No original: Development, in the form of meetings, notes, re-drafts and other communications is now under the control of the employer, who is free to take that development in whatever direction is available under the terms of contract.

normalmente acontece é que, por mais ‘completo’ que estejam os roteiros, é comum que haja alterações e/ou adaptações, reescrita de diálogo, que ainda continuam a ser feitos por algum ou alguns membros fase anterior, como iremos pontuar no caso específico de *Boca a boca* (2020).

A sala de roteiristas de *Boca a boca* (2020) possuiu duas formações distintas, uma que ficou junta por quase todo o processo e outra, que contou com um roteirista diferente nos primeiros dias. A formação final da sala foi Esmir Filho, como o roteirista chefe e criador da série, a roteirista/coordenadora de sala Thais Guisasola, e os roteiristas Juliana Rojas, Jaqueline Souza e Marcelo Marchi – que substituiu Fábio Baldo (nos créditos dos episódios da série na *Netflix* observamos o nome de Fábio como consultor na fase de desenvolvimento da bíblia, porém não obtivemos mais informação a partir das entrevistas e outros documentos, nem seu nome aparece na capa da bíblia, portanto, não é algo que iremos explorar, pois para esta pesquisa, seu trabalho específico não é identificável). É possível observar que no documento inicial do cronograma, como visto na figura abaixo, Fábio Baldo ainda constava como membro da equipe, e Esmir Filho é creditado como *showrunner*, informação que iremos utilizar para futuros comentários.

BOCA A BOCA 6 episódios de 45 minutos	DESENVOLVIMENTO [31 semanas] de 22/out a 27/maio * recesso + feriados = 14 dias	Showrunner e Roteirista Chefe	Esmir Filho
		Roteiristas	Juliana Rojas Fábio Baldo Jaqueline Souza
		Roteirista / Coordenadora sala	Thais Guisasola
[10 semanas] sala de roteiro: universo, personagens, sinopses, bíblia, escaletas 10h às 18h (8 horas)			

Figura 2: equipe de roteiristas e prazo para execução do desenvolvimento retirado do cronograma da série *Boca a boca*.

Antes de concluir a montagem da sala, Esmir conta que, pelo tamanho do projeto – era a primeira vez que a Fetiche estava assumindo uma série desse tamanho –, decidiu se associar a outra produtora, com uma capacidade gerencial maior e mais estrutura para ter mais segurança, além de transmitir mais segurança para a *Netflix*. Então, o projeto passou a ser desenvolvido pela Fetiche Features, que além de Esmir contava com os produtores Thereza Menezes e Fernando Sapelli, associados a Gullane com os produtores Caio Gullane e Fabiano Gullane. Consequentemente, como produtores, de alguma forma esses profissionais também trariam influência sobre a fase de desenvolvimento.

O próximo passo seria o da escolha dos membros roteiristas da sala, e esse processo de Esmir seguiu uma lógica pensada para o projeto específico – por questões temáticas, por afinidade e diversidade na equipe. *Boca a boca* foi o primeiro projeto de

Esmir no comando de uma sala de roteiristas, além disso, contou com um grupo de trabalho que também estava pela primeira vez nesse modelo de organização. Portanto, ele conta que precisou convencer a *Netflix* que aquelas pessoas eram as pessoas certas para o projeto, que a falta de experiência da equipe dentro de uma dinâmica de escrita colaborativa de uma série seria suprida pela capacidade de escrita de cada um deles, pela personalidade, pela facilidade de trabalhar de forma colaborativa e pela relação que boa parte deles já tinham entre si. Vamos, então, a partir das considerações de Esmir, e de breve análise do histórico dos roteiristas, e de características da série, compreender como se deu a escolha de Thais Guisasola, Jaqueline Souza, Juliana Rojas e Marcelo Marchi para compor a equipe de roteiristas da série.

O primeiro convite de Esmir para integrar a sala foi Juliana Rojas, diretora e roteirista em vários projetos como *Trabalhar cansa* (2011), *O duplo* (2012), *Sinfonia da necrópole* (2014) e *As boas maneiras* (2017). Juliana tem um trabalho consistente com direção e escrita de longas metragens com um viés autoral que flerta com o horror e o fantástico, caracterizado por personagens femininas buscam romper estereótipos impostos pela sociedade sobre elas. Ela fez faculdade no mesmo ano que Esmir, ela na ECA e ele na FAP, ambas em São Paulo, e sempre se encontravam em festivais universitários criando uma afinidade a partir dos filmes que viam um do outro. Esmir conta que sempre admirou a forma como ela fala do “terror, um terror interessante, mas que sempre trabalha uma questão social e muito original, muito bem escrito” (FILHO, 2021), e como nunca tinham trabalhado juntos, viu a oportunidade de poder contar com ela para colaborar com o mundo da série que ia de encontro com características de outros trabalhos dela. Além disso, a ideia de Esmir era de que, pela experiência, Juliana também dirigisse alguns episódios, e caso ela estivesse criando desde o começo, isso seria uma ótima adição ao projeto.

O universo de *Boca a boca* (2020) contém muitos elementos que se relacionam com os trabalhos de Juliana, são elementos de terror fantástico e mistério, representados pela doença, que paralisa os jovens e se manifesta em manchas escuras, que brilham no escuro, no corpo das personagens. Além disso, a trama da série traz experiências genéticas com animais que irão se desdobrar em cenas de horror com um dos personagens. Observamos que essas questões que estão expostas na ideia, muito antes de estarem em tela, já dialogam fortemente com o histórico do trabalho de Juliana.

Outra das roteiristas, que assumiu também, como está descrito no arquivo do cronograma, a coordenação da sala, é Thais Guisasola. Ela e Esmir se conheceram em um

laboratório do SESC, o Laboratório Novas Histórias⁶⁵ (2013), quando ele foi um selecionado com o roteiro de Verlust para receber consultoria e ter encontros de mercado, naquele ano alguns alunos da pós do SENAC/SESC em cinema iriam acompanhar alguns projetos e Thais foi designada para o de Esmir, como se fosse um estágio. A partir daí

a gente se deu muito bem. Me identifiquei muito com a cabeça dela, como ela pensava o mundo. Ela trabalhou como AD, roteirista de um projeto que eu fiz de curta metragem e depois ela entrou num processo comigo com o SESC que chamava Filosofia Pop, que eu fiz com a Marcia Tiburi. Era um programa de debates sobre questões abrangentes do cotidiano, mas com um viés filosófico. E ela chamava convidados e a Thais construía comigo o roteiro, trabalhava direto com a Marcia criando pautas e foi minha AD. A gente tinha uma ligação muito forte e eu queria ter a cabeça dela, a mente dela. Porque sei que é contestadora, e ao mesmo tempo tudo o que contesta tem embasamento, pesquisa. E eu já tinha essa afinidade com ela. Então chamei para integrar a sala de roteiro. (FILHO, 2021).

Thaís é formada em cinema e filosofia política, e sua relação próxima com Esmir, tanto como roteirista ou assistente de direção, a coloca como um braço direito nessa estrutura da sala, quase como uma segunda voz, ou mesmo uma voz de contestação. Em 2018 ela estreou na direção de longa metragens com o filme *O sussurro do jaguar*.

Outra adição a equipe, Jaqueline Souza, também criou relação com Esmir a partir do Laboratório Novas Histórias (2018) - neste mesmo ano Juliana Rojas era uma das consultoras. Esmir fazia parte da curadoria e um projeto de Jaqueline foi selecionado para receber consultoria no laboratório. Ele conta que os projetos eram analisados sob pseudônimos, e que tinha gostado muito de dois projetos, que mais tarde, ao abrir os envelopes, descobriu que ambos eram escritos por ela – no fim um desses projetos foi selecionado. Esses projetos tinham “um lugar muito pop, algo contemporâneo, ao mesmo tempo trazendo questões raciais muito fortes. Que eram bem importantes de serem discutidas em Boca a boca” (FILHO, 2021). Como mulher negra e com uma escrita que busca priorizar temas raciais, Jaqueline se coloca como uma voz importante em *Boca a boca* (2020) para pensar a relação entre os empregados e o patrão na fazenda, seja através

⁶⁵ O **Laboratório Novas Histórias** é um projeto idealizado e organizado por Carla Esmeralda, e faz parte do Programa Sesc e Senac São Paulo de Desenvolvimento de Roteiros, uma iniciativa conjunta do Sesc São Paulo e do Senac São Paulo voltada para o desenvolvimento de roteiros e o aperfeiçoamento do ofício do roteirista no Brasil. Com o objetivo de oferecer a roteiristas brasileiros a oportunidade de um espaço de encontro com especialistas do mercado para a troca criativa de ideias e experiências sobre a arte de escrever uma história para o cinema, o **Laboratório Novas Histórias** é voltado a roteiristas estreantes ou não estreantes com até 1 (um) longa-metragem produzido na função de roteirista e/ou de diretor. Ver: <https://labnovashistorias.sescsp.org.br/>

dos diálogos ou de situações que são observadas e escritas a partir do ponto de vista de quem se sente confortável com lugar de fala.

Último membro da equipe, o roteirista Marcelo Marchi conheceu Esmir no primeiro ano do programa da Residência Base⁶⁶ em 2013, em que seu roteiro, *Perdidos no supermercado*, com temática jovem e pop, foi selecionado. Marcelo é de uma cidade pequena do interior de São Paulo, e boa parte de suas histórias mais autorais se passam em cidades com essa característica, o que trazia um reforço interessante para a construção da série, já que a cidade fictícia de Progresso se enquadra nesse mesmo perfil. Segundo Esmir, fez a diferença a visão que ele tem do interior, a forma como conseguia, em suas histórias sintetizar esse microcosmo. Ele entrou na sala já na fase final.

A sala ainda contou com a assistente de roteiro Julia Anquier, que tinha experiência como assistente da série *Todxs nós* (HBO, 2020) e Gabriella, que Esmir conheceu através do programa *É NÓS NA FITA*⁶⁷, que era estagiária, mas em alguns momentos fez funções de assistência de roteiro quando Juliana Rojas precisava se ausentar. No geral, elas tinham como função anotar tudo o que era conversado na sala, criar pautas, organizar agenda – dizer o que iriam fazer e falar na semana – e anotar as atas de brainstorm. Geralmente, no modelo de *writers' room*, os assistentes de roteiro têm um caderno de notas sempre à mão para escrever tudo o que está acontecendo nos encontros, mas não tem voz, o trabalho é garantir que tudo que está sendo debatido esteja registrado, porém, no caso de *Boca a boca* (2020), Esmir conta que ouvir as assistentes trouxe também boas reflexões, principalmente pelo fato de em termos de idade elas estarem mais próximas das personagens da série.

A partir do exposto acerca da composição da sala de roteiristas de *Boca a boca* (2020) gostaríamos de pontuar como a questão da diversidade de gênero se fez presente, e como o perfil e experiências pessoais foram importantes para a escolha dos roteiristas, aliado ao fato de que, tirando Marcelo Marchi, todos os outros já se conheciam e tinham algum tipo de contato, mesmo que não tivessem trabalhado juntos anteriormente. É importante enfatizar essa característica da sala já que há relatos dando conta de que

⁶⁶ Criada por Esmir Filho, Mariana Bastos e Thereza Menezes, a *Residência BASE* é um programa imersivo voltado ao desenvolvimento de roteiros de Cinema, TV e Web. O intuito da residência é reunir em meio à natureza jovens talentos em fase de criação e proporcionar um espaço que inspire o diálogo e a troca de experiências entre eles, além de promover consultorias individuais especializadas e bate papo com convidados especiais. Ver: <https://www.projeto-paradiso.org.br/parceiros/residencia-base/>

⁶⁷ Idealizado e coordenado pela atriz, diretora e professora Eliana Fonseca, o projeto *É NÓS NA FITA* nasceu em 2014, oferecendo cursos de cinema, gratuitos e presenciais, para jovens de todas as regiões de São Paulo. Ver: <https://www.enoisnafita.com.br/>

A literatura acadêmica sobre as *writers' rooms* nos Estados Unidos aponta para diversos problemas, desde a estrutura hierárquica e precariedade das condições de trabalho, questões de gênero, raça e idade na formação das salas, até questões de direitos autorais e crédito. Contudo, há muitos benefícios criativos em trabalhar em uma sala de roteirista.⁶⁸ (REDVALL, 2014, p. 224)

4.4 BOCA A BOCA O PROCESSO CRIATIVO

Esse percurso e definições do subcapítulo anterior nos permitiram conhecer um pouco mais sobre os envolvidos no processo de desenvolvimento da *'screen idea'* de *Boca a boca* (2020) para, então, nos aprofundar em como se deu o trabalho de criação colaborativa em sala. A partir da análise do cronograma ao qual obtivemos acesso, o processo de desenvolvimento se deu em duas etapas, a primeira, uma imersão de 8 horas diárias compartilhadas em uma casa, que se iniciou no dia 22 de outubro de 2018 e terminou no dia 28 de dezembro de 2018, configurada propriamente como uma sala de roteiristas, para trabalhar no desenvolvimento do universo, personagens, sinopses, bíblia, argumentos e escaletas. Essa fase contou com Esmir Filho, Juliana Rojas, Thaís Guisasola, Jaqueline Souza, Julia Anquier, Gabriella, e, quando o foco foi para as escaletas, a presença de Marcelo Marchi.

É muito comum que os estúdios e as produtoras disponibilizem um espaço dentro de seu próprio prédio para a instalação da sala de roteiristas, pois isso aproxima a equipe de outros departamentos e facilitam a comunicação. No caso do espaço onde aconteceram os encontros da sala de *Boca a boca* (2020) e da dinâmica desenvolvida, a produtora Fetiche possui uma casa que fica em um local mais afastado da cidade, mas não na sede da empresa, Esmir descreve como

uma casinha muito simpática. Aqui em SP. Ela tem um grande quintal. Uma casinha super pequenininha e fofinha, uma casinha mesmo. Muito confortável, mas pequena. Mas tem um terreno muito grande. Lembro muito bem que a gente estava na nossa sala que era composta por uma mesa onde todo mundo ficava sentado olhando todo mundo e tinham umas lousas onde a gente rabiscava, uma TV onde a gente via referências, umas coisas, abria o computador, e uns quadros de cortiça também onde a gente colocava tabelas, linhas do tempo. Tabelas de personagens. Tudo estava na nossa visualização. Mas eu adorava quando a gente ia para fora. Várias vezes a gente ia para a mesa lá fora no grande quintal. Conversava ali e eu trazia os quadros ali para fora, e tudo o que a gente estava fazendo a gente conseguia fazer. Era muito gostoso esse lugar. Era sempre uma mesa onde todos estavam envolvidos, bastante horizontal, como não tinha nenhum tipo de hierarquia, nenhum lugar

⁶⁸ No original: scholarly literature on US writers' rooms points to several problems, from their hierarchical structure and the precarity of the work situation, to issues of gender, race and age when casting the rooms, to questions of copyright and credit. Nevertheless, there are many creative benefits in working with writers' rooms.

marcado. A gente trabalhava todos os dias de segunda a sexta. Chegando as 10h e saindo as 18h. (FILHO, 2021)

A segunda etapa desse processo era focada no roteiro propriamente dito e suas diferentes versões, este momento foi iniciado no dia 03 de janeiro de 2019 e prolongou-se até o dia 29 de maio de 2019 com a aprovação do roteiro do episódio 6 pela Netflix. Esta fase do desenvolvimento contou com trabalhos individuais e coletivos, o roteirista designado para escrever determinado episódio escrevia a escaleta e o roteiro a partir de tudo que foi discutido – em casa ou no espaço que julgasse ser mais confortável – e se encontravam para fazer a leitura em conjunto, anotações e revisões, geralmente com 3 ou 4 dias para escrita individual e 1 ou 2 dias para os encontros durante a semana para aquele roteiro específico, porém, enquanto um deles estava fora escrevendo, os outros seguiam juntos nas discussões para outro episódio. Portanto

Quando digo que era deles, era no sentido de que eles eram responsáveis por escrever tudo o que a gente pensou em conjunto, desenvolver o roteiro do início ao fim. E isso sempre voltava para mim, fazendo a redação final em conjunto com quem era responsável pelo roteiro. No começo estava todo mundo junto, a partir do momento que a gente tinha discutido o primeiro episódio, Thais saía da sala e ela voltava quando o outro saía. Ficava um sistema rotativo onde a gente fazia com que o máximo de participantes estivesse em sala pra discutir, mas sabendo que sempre um deles estava ausente porque tinha que escrever ou desenvolver o episódio em questão. (FILHO, 2021)

Retornando a primeira etapa, observamos a partir do cronograma que a primeira semana de trabalhos foi descrita como uma semana de imersão focada nos personagens e universo da série, seguida de uma semana para desenvolver apenas as sinopses dos episódios, com a terceira semana dividida entre a finalização das sinopses e a redação final da bíblia. A versão final da bíblia da série aprovada pela *Netflix* é composta por 56 páginas e descreve em detalhes todos os pormenores que iriam se desdobrar nos futuros roteiros. A bíblia foi estrutura contendo uma sinopse curta, uma introdução – que descreve de forma simples quem são as personagens principais e resume o início da história, basicamente, o primeiro episódio -, a abordagem e os objetivos – que descrevem as intenções, a estética e os principais temas da série -, a descrição da cidade e dos locais mais importantes, os detalhes da doença do beijo e sua mitologia. A bíblia também descreve o perfil das personagens mais relevantes (Alex, Fran, Chico, Manu, Donino Nero, Carminha, Bianca, Josh, Renée, Dalva, Isabel, Aline, Pastor Tomás, Joaquim, Maurílio, Guimar, Pontocom, Soraya). Dentre todas essas mencionadas acima Josh e Renée foram excluídos ou unidos em um mesmo personagem na fase dos roteiros. Após

as personagens vem a estruturação da trama, divididas em duas tramas principais (A doença do beijo e o mistério da garota de máscara) e três subtramas (Alex e o gado, Chico e a cidade, e Fran e o despejo), seguidas de seus respectivos detalhes.

Após essas informações a bíblia se dedica a esmiuçar cada um dos seis episódios, sendo 3 páginas em formato paisagem para cada um deles, que inclui toda a estrutura, as cenas mais relevantes, as indicações das viradas e dos conflitos, inclusive com indicação de trilha sonora para momentos específicos, de flashback, outras indicações de montagem e planos como, por exemplo, “O rosto de Da’Mask preenche a tela” (bíblia, p. 41), além de frases de indicação de diálogo. Por fim, na última página da bíblia, temos algumas referências para a série que são a série *Dark* (Netflix, Baran bo Obar, 2017 – 2020), a série *Sharp Objects* (HBO, Jean-Marc Vallee, 2018), a HQ *Black Hole* (DarkSide Books, Charles Burns, 1995 – 2004), e os filmes *RAW* (Julia Ducournau, 2016), *Beach rats* (Eliza Hittman, 2017), *Assassination nation* (Sam Levinson, 2018) e *Os famosos e os duendes da morte* (Esmir Filho, 2009). A bíblia foi concluída após as revisões nas semanas quatro e cinco de trabalho.

Da semana 6 até a semana 10, o grupo de trabalho da ‘*screen idea*’ desenvolveu as escaletas de todos os episódios em conjunto, mantendo a mesma programação dos encontros semanais das 10h às 18h. A última semana, a décima, além da finalização do desenvolvimento da escaleta do episódio 6, já se iniciou com o primeiro tratamento do roteiro do episódio piloto de forma individual.

Essa contextualização nos permite ter mais embasamento para melhor compreender a forma de trabalho e o desenvolvimento da ‘*screen idea*’ de *Boca a boca* (2020). Neste momento, vamos descrever como o processo colaborativo se deu a partir das informações retiradas das entrevistas e dos créditos dos episódios. Primeiramente, vamos observar que a responsabilidade de escrita dos episódios, e das escaletas daqueles episódios, ficou dividida da seguinte maneira, episódios 1 e 4 por Juliana Rojas e Thais Guisasola, episódios 2 e 5 por Jaqueline Souza, e episódios 3 e 6 por Marcelo Marchi. Vamos recordar que essa responsabilidade se dava no sentido de escrever o roteiro e a escaleta a partir do que já havia sido discutido, em melhor detalhes, o roteirista que ia para a fase individual saía com os *beat sheets*⁶⁹ descrevendo o que acontecia nos 5 atos do episódio. A ideia de dividir em cinco era algo que Esmir já queria fazer, porque queria dar dinamicidade a série, e isso se confirmou quando em reunião com a *Netflix* ele recebeu

⁶⁹ O *beat sheet* é um documento que divide a história em atos e descreve os elementos, mas sem especificar cenas, dando a possibilidade de observar as viradas dramáticas. (Douglas, 2011)

que a demanda era que os episódios deveriam ser escritos numa estrutura de 5 atos. Essa questão de uma demanda da empresa nos leva a buscar entender o quanto houve de influência deles no processo de criação do roteiro. Isso é, certamente difícil de mensurar, além de que não tivemos acesso as notas que os executivos da *Netflix* fizeram de cada versão do roteiro que receberam, portanto, apenas temos a palavra da equipe. Abaixo podemos observar uma imagem de um momento de um dos quadros utilizados para fazer a divisão dos atos na sala de roteiristas de *Boca a boca* (2020).

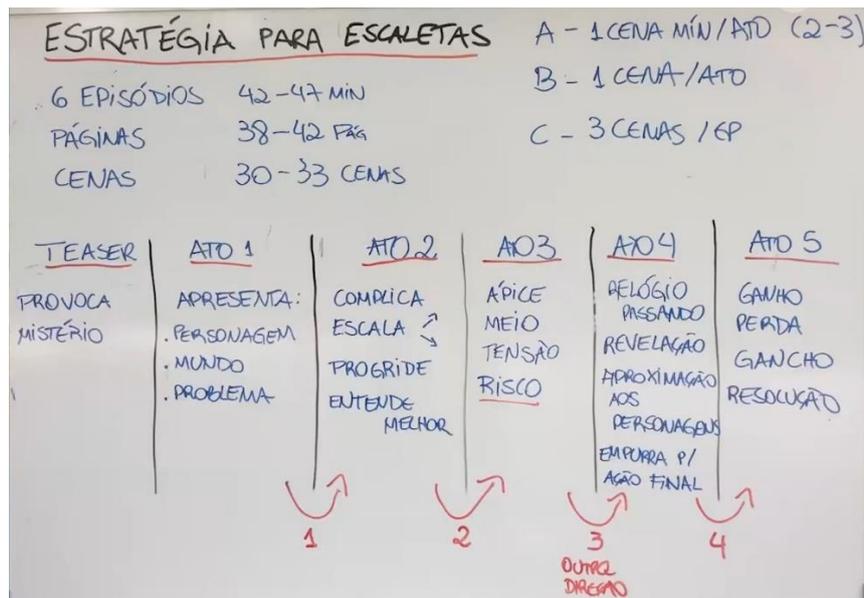


Figura 3: Estratégia para escaletas de Boca a boca (*Netflix*, 2020)

Importante relembrar de duas figuras que também contribuíram com ideias para o momento do desenvolvimento, a Thereza e o Fernando, que eram os produtores executivos criativos. Eles não estavam na sala de roteiristas, mas estavam sempre em contato com Esmir, tinham acesso às notas e a todo o material produzido, colaborando com feedbacks, “eles tinham um olhar mais fresco antes de mandar para a *Netflix* e eles conseguiam apontar coisas muito boas” (FILHO, 2021). Então, a dinâmica funcionava da seguinte forma, sempre que a equipe dos roteiristas batia o martelo em relação a um roteiro ele ia para a redação final de Esmir, então voltava para uma leitura para confirmar que todas as observações estavam ali incluídas, com isso, eles tinham um encontro virtual com a *Netflix*, e nesse encontro estava presente, além de Esmir, o roteirista designado para a escrita daquele episódio. Nesta reunião, que acontecia semanalmente, sempre com uma versão do roteiro seguinte, seguindo a ordem cronológica, os executivos faziam observações e, a partir delas, acontecia uma nova versão do roteiro, o que aconteceu quatro vezes para cada um dos seis episódios, ou seja, a quarta versão de cada roteiro foi

considerada o ‘*shooting script*’⁷⁰. Uma observação importante sobre o ‘*shooting script*’ é que, no acordo assinado com a *Netflix*, tudo aquilo que estiver descrito no roteiro precisa ser gravado, mesmo que acabe não entrando na versão final, isso é importante para o processo de desenvolvimento, especialmente, no que tange o orçamento, já que na fase de produção não terá espaço para cortes, muito menos acréscimo. Esmir detalha que o sistema da *Netflix* é assim, “é super fechadinho, a gente cria em conjunto com eles dentro dos seis meses” (FILHO, 2021).

Diante disso, observamos que as opiniões dos roteiristas em relação a liberdade criativa dada pela *Netflix* foram surpreendentemente boas. Jaqueline Souza lembra que era muito falado sobre a necessidade de se fazer um projeto ‘pop’, mas que lembra do “processo de uma forma muito aberta, criativa e pouco norteadas em escolhas devido ao *player*. Existia, sim, um cuidado com o público, a vontade de criar uma obra com viradas, que gerasse e mantivesse expectativas no público” (SOUZA, 2021). Marcelo Marchi também lembra do processo com bastante liberdade, o que achou surpreendente, pois “tinha coisas que eu achava que não eles não iam deixar passar, por serem temas mais delicados ou cenas mais ousadas, e foi muito tranquilo nessa parte” (MARCHI, 2021). Nas palavras de Esmir ele aprendeu que

você fica ao lado do canal e eles acompanham toda a evolução do pensamento. Não existe nenhum tipo de surpresa das versões que chegam, como, nossa a gente não imaginava que fosse assim. Porque eles estão acompanhando todo o processo, entendendo nossas dificuldades, o que a gente está descobrindo, apoiando as nossas reivindicações quando a gente acredita na história, quando dizemos é melhor esse caminho. Eles deram muito suporte a isso. E os feedbacks eram sempre para melhorar o que a gente estava apresentando e também em função do que eles tinham em relação as pesquisas deles de audiência relacionada aos jovens adultos. Mas em nenhum momento foi tolhido a nossa criatividade ou ousadia em algumas propostas, pelo contrário, era bastante celebrado isso. (FILHO, 2021)

Porém, é importante reforçar um comentário anterior agora na relação com a criatividade. Apesar do reforço dos roteiristas em relação a liberdade e criatividade para escrever os roteiros, é, de certa forma, estranho pensar que o roteiro tenha passado por 4 versões diferentes para chegar a suas versões finais, lembrando que cada uma dessas versões era lida junto aos executivos do canal. Por falta de acesso a cada uma das versões ficamos limitados a ter certeza o que mudou em cada uma delas, mesmo que tenhamos observado relativamente uma quantidade pequena de alterações entre a última escaleta e a última versão do roteiro. Isso nos leva a crer que os executivos podem ter feito questão

⁷⁰ O *shooting script* é considerado a versão do roteiro que vai ser usada para ser produzida. (Douglas, 2011)

de detalhes muito específicos na construção das cenas ao pensar no produto final, provavelmente em questões de ritmo e visualidade.

Essas relações são importantes para pensar questões de liberdade e também esbarram em questões de autoria no texto. Macdonald (2013) fala sobre como as “tensões entre modos de poder e controle versus o modelo de colaboração e confiança afeta o desenvolvimento do discurso” (p. 77), e deixa claro que é normal a mudança entre eles dentro de um mesmo processo, que é dinâmico, afetado por opiniões e atitudes, mas que deve manter o propósito do grupo de trabalho que é “moldar a ‘*screen idea*’ em uma narrativa aceitável para aqueles que controlam o investimento” (p. 77).

Isso também nos leva a uma busca pelas relações da colaboração dentro da sala entre os próprios membros. Como já observamos anteriormente, o processo se desenvolveu de forma aberta, colaborativa e compartilhada, em que os roteiristas tinham voz própria e possibilidade de deixar marcas na escrita de cada roteiro. Jaqueline observa como “em um dia, dezenas de ideias são dadas, testadas, negadas, desenvolvidas. E isso tem pouco a ver com a ideia em si, mas como para onde o chefe de sala quer levar aquela história” (SOUZA, 2021). Marcelo descreve que, às vezes, esse processo de argumentar sobre sua ideia é difícil por conta de algumas partirem do instinto da criação, mas que com a questão da estrutura, do ritmo, é algo mais fácil de defender. Ele cita que

na equipe a gente tinha vivências muito diferentes, influências muito diferentes, então, às vezes, essas ideias se chocavam numa boa e aí quando você vê que a maioria das pessoas tá pensando de uma forma e você tá pensando de outra, acaba sendo uma coisa da democracia né!? As opiniões que são mais concordantes elas acabam prevalecendo, e muitas vezes eu via que realmente funcionou melhor daquela maneira, do que eu havia pensado antes (MARCHI, 2021).

Observamos esse processo de participação coletiva e intensa a partir da fala de Marcelo, e do que já analisamos anteriormente, Esmir também traz relatos dessa coletividade na criação partindo da ‘*screen idea*’, que ele trouxe para eles através de uma primeira bíblia, ao citar que “fazia questão de todo mundo ler os episódios de todos e a gente discutir em sala. Fazer com que todos trabalhassem ou então como se fossem consultores dos outros episódios” (FILHO, 2021). Jaqueline também cita que nos momentos individuais em que os roteiristas iam desenvolver uma escaleta com base nas discussões prévias, era de praxe que o *beat sheet* utilizado fosse mais aberto, “o que nos permitia criar muito como roteiristas” (SOUZA, 2021).

Em termos temporais, a oficina de atores começou quando a sala de roteiristas estava chegando ao final, e isso fez com que os roteiristas voltassem para se debruçar nos

diálogos para algumas alterações, “mas alterado num lugar de dar mais vida, mais frescor, mais organicidade, entender qual é a cara do nosso personagem” (FILHO, 2021), e como a sala ainda estava aberta, essas alterações ainda foram trabalhadas pelos roteiristas de cada episódio.

A partir do que foi observado até o momento, concluímos que de forma geral, as atribuições dentro da sala de roteiristas da série eram as mesmas para todos os membros e se mantiveram constantes até o final. Porém, Thais e Marcelo, tiveram outros trabalhos específicos extra no fim ou mesmo após a sala ter se encerrado. Marcelo ficou conhecido entre os roteiristas como caçador de furos de roteiro, e por isso, após a entrega de todos os roteiros, Esmir pediu para que ele os revisasse e ficasse “trabalhando para eu dar uma geral em todos os roteiros, acertar aquelas últimas coisinhas, foi um trabalho de uma coisa quase no microscópio para pegar alguma coisa que pudesse ter passado batido” (MARCHI, 2021). Marcelo também conta que já no final da sala, e com as visitas de locações acontecendo, algumas coisas ainda precisaram ser revistas, e portanto, Kity Féo, teve papel fundamental nesse processo, junto com Esmir ela trouxe questões relacionadas a locação, diárias e orçamento que causaram alterações no roteiro, mas o mais interessante observar é que, segundo ele, Kity

influenciou até na questão da formatação do roteiro, porque a forma como a gente via uma cena, a gente considerava aquele trecho como uma cena, mas ela, enquanto assistente de direção, pedia para a gente quebrar aquela cena em duas porque na locação eram espaços um pouco diferentes, havia mais do que um único espaço em que a ação ocorria, então para a assistente de direção, para a produção, aquilo na prática era mais do que uma cena, então, a gente acabou seguindo as indicações dela e quebrando em algumas cenas para que ficasse mais fácil para todo mundo. (MARCHI, 2021)

A partir daí, com o avanço da fase de produção, com outras definições de locação, e já com a sala encerrada, Esmir manteve Thais contratada por mais um mês para continuar com essas eventuais alterações para adaptar para o *shooting script* receber aprovação, e tudo o que ele observava como diretor nas locações e com os atores ele relatava para ela proceder com as alterações.

Por fim, o que procuramos descrever neste subcapítulo foram as responsabilidades e interações criativas entre os membros da sala de roteiristas e também com outros departamentos, como produção e direção. Como documentos acessamos a última versão da escaleta do episódio 01, finalizada em 17 de dezembro de 2018 e o *shooting script* também do primeiro episódio, finalizado em 01 de julho de 2019. Como já observamos, a sala havia sido concluída com a finalização dos roteiros do dia 29 de maio de 2019,

mostrando que nesse um mês até a versão final o roteiro foi alterado para a versão final para a produção. No próximo subcapítulo iremos pensar o *showrunner* e questões de autoria nesse processo, além de fazer comentários entre a última versão da escaleta e do *shooting script* do primeiro episódio.



Figura 4: capa da última versão da escaleta (v.2) e o do *shooting script* (v.6) do episódio 1.

4.5 O *SHOWRUNNER* E AUTORIA EM BOCA A BOCA

No capítulo 2 tivemos a oportunidade de discutir a posição do *showrunner* e questões de autoria na escrita do roteiro, partindo da teoria do autor e da mudança de relevância do diretor para o roteirista, na televisão, e em especial o surgimento da figura do *showrunner*-autor. Como está descrito, faz muito sentido pensar nesse cargo na configuração mercadológica das séries nos Estados Unidos, e como as séries ganham legitimidade a partir de um agente que une a escrita do texto (independente do quanto põe a mão nas teclas) com a produção, enfatizando controle e autonomia.

Sabemos também, como o mercado brasileiro no audiovisual se distancia e muito das práticas norte americanas, podendo ser melhor comparado com outros países, se esse fosse o caso dessa pesquisa. Consequentemente, podemos, a princípio negar por diferença o *showrunner* dentro do esquema de produção de séries no Brasil. Contudo, através de algumas características em comum, alguns tendem a considerar o autor de novela como o mais próximo do que o Brasil teria dessa figura, mas, ao mesmo tempo, muitas questões que são principais na descrição do cargo *showrunner* não se enquadram. Nem mesmo uma palavra temos para isso. Porém, alguns exemplos citados anteriormente levantam possibilidades para compreender como empresas estrangeiras, trazendo suas práticas para a produção de conteúdo no país, podem influenciar no processo do desenvolvimento de um cargo que se assemelhe ao que é o *showrunner*. Muito se enfatiza que são, acima de

tudo, roteiristas, mas a habilidade de boa escrita, apenas, jamais faz um bom *showrunner*. A combinação de escrita, produção e capacidade de gerenciamento de projetos é fundamental (Bennett, 2014), e além disso a de conhecer, saber trabalhar e se envolver com todas as fases de um projeto. Isso nos leva a imaginar o porquê alguém gostaria de estar nessa função, assumindo tantas funções ao mesmo tempo.

Um dos objetivos aqui é pensar em como Esmir Filho se envolveu com a série Boca a boca (2020) e traçar paralelos com o que é compreendido como sendo função de um *showrunner*. Neste capítulo vimos que Esmir foi o responsável por imaginar a ‘*screen idea*’ e manifestá-la pela primeira vez em forma de uma bíblia de apresentação para a *Netflix*, o que, para a empresa o credita como o criador da série. Na sala de roteiristas ele foi o líder e responsável pela redação final de todos os episódios, em comum acordo, os outros seriam creditados todos como roteiristas, inclusive em todos os episódios, como é visto nos créditos na *Netflix*, não importando a ajuda dos outros, e Esmir seria o responsável “para trazer essa unidade de voz a todos os roteiros” (FILHO, 2021).

Dos seis episódios da série, os quatro primeiros são dirigidos por Esmir Filho e os dois últimos por Juliana Rojas, o que é importante trazer à tona já que não é tão comum que o *showrunner* nas séries norte americanas sejam diretores ou dirijam tantos episódios. Esmir vem de uma tradição de cinema autoral em que é responsável por criar, desenvolver e dirigir seus trabalhos, e queria fazer isso com a série, porém a impossibilidade de tempo de dar conta de tudo, fez com que ele chamasse Rojas para dividir a direção, porque ele também queria alguém que já estivesse dentro do projeto, de forma que não precisasse ter um diretor que chegasse quando o processo já estivesse mais desenvolvido.

Sabemos também o quanto o *showrunner* se envolve no set, em questões de produção e também de pós-produção – assim como, geralmente, se envolve o diretor no cinema – tudo para garantir a unidade da ideia. Esmir também se envolveu ativamente nos processos de montagem (lembramos que na análise da bíblia já era possível ver especificações de planos), de edição de som, dublagem e composição (também observado nos trechos de músicas específicos que eram citados na bíblia e no roteiro), o que podemos aproximar de uma ideia de uma manutenção de voz autoral da ‘*screen idea*’.

Outro fator que pesa no controle e autonomia do projeto por parte de Esmir é que sua produtora, junto com a Gullane, faz parte do contrato executivo com a *Netflix*, dessa forma, ele tinha acesso a gerência de orçamento, estava presente nas visitas de locação, em contato e nos encontros de produção, para, a partir das disponibilidades orçamentárias levar para a sala as demandas do que precisaria ser alterado ou cair.

Esmir conta que, de certa forma, toda sua experiência anterior com outros projetos o preparou para este momento. Ele sempre foi atrás de financiamento para bancar os filmes e trabalhava ativamente na produção, desde a criação até a finalização e mesmo na distribuição deles, criando o selo Saliva Shots e depois se associando a Fetiche Features para projetos maiores. Ele começou como roteirista e diretor, e foi se tornando produtor à medida que surgia a necessidade de cobrir essas demandas, ele que “lidava diretamente com os canais, negociava, conversava, então acho que foi todo um caminho para eu chegar até a *Netflix*. Foi um grande desafio, mas eu já me sentia preparado. Confirmou uma coisa que eu gosto de fazer” (FILHO, 2021). Em relação a como se vê nessa função e como a compreende, Esmir disse que aproveitou

do melhor que eu acreditei que fosse da estrutura americana. Era o encontro desta estrutura, desse modelo americano com a forma que eu trabalho: de diálogo, sentar junto, compartilhar tudo, ouvir, discutir em conjunto. O que eu gosto muito da sala de lá que eu trouxe é essa dinâmica ativa, essa seriedade nos compromissos e entregas, enfim, o respeito aos horários de trabalho, a gente tinha muito isso. Eu li um livro muito bom sobre séries: *Homens Difíceis*, sobre as primeiras séries da HBO. E li um livro também na sala de roteiristas. Vi masterclass da Shonda (Rhimes). Tem muitas coisas que eu bebi de lá. Até porque a empresa que a gente trabalhava na *Netflix* era de lá e trabalhava dessa forma. Mas eu acho que uni com a forma que eu trabalho e que venho trabalhando durante todos esses anos. (FILHO, 2021)

Essa busca de descrever a forma como Esmir desenvolveu seu trabalho de criação e traçar paralelos com o que já vimos em relação a um *showrunner*, não tem a pretensão de defini-lo como um, ou mesmo de definir quem ou como é um *showrunner* no modelo de produção vigente no país. É muito mais pensar em arranjos diferentes de produção a partir de demandas, como neste caso, uma empresa que já tem um modelo de trabalho consolidado e direciona essa forma de trabalho quando decide financiar um projeto. Observamos que a partir dos conceitos de Mittel (2015), Esmir se relaciona com *Boca a boca* (2020) tanto num processo de autoria por responsabilidade, como também por gerenciamento, acumulando as funções de produtor-roteirista e de direção, algo um pouco mais incomum quando se trata de séries. Portanto, assim como observamos nos exemplos de Pedro Aguilera e Felipe Braga (através de outras pesquisas e referências, mas sem acessar mais dos projetos), Esmir Filho se aproxima de uma possibilidade de um *showrunner* brasileiro, ou, mais precisamente um agente com forte tendência de assumir as funções de produtor-roteirista e dar conta de gerenciar um projeto com autonomia.

Como observado, falamos sobre a relação autoria-*showrunner* a partir da legitimação dessa função como um autor que reivindica para si o universo da série e

gerencia toda equipe para que a sua visão ou voz autoral se expresse no produto final. Compreendemos também que, mesmo com a ampliação de autonomia e controle, é muito difícil que essa voz ou visão não seja perpassada por outras pertencentes aos departamentos do projeto, ou aos outros roteiristas da sala, talvez nem mesmo a redação final seja suficiente para isso. Portanto, gostaríamos de abordar algumas questões relativas a marcas do autor a partir da visão dos próprios roteiristas.

Jaqueline Souza, por exemplo, teve muita influência na construção de personagens, principalmente no núcleo da Fran, que vive na fazenda com sua mãe, trabalhadora do local. Ela disse que sua maior preocupação eram fazer as “personagens tridimensionais, porque é o que eu gosto de ver” (SOUZA, 2021). Além disso, a forma como o processo foi feito fez com que ela sentisse que não estava apenas escrevendo algo que era solicitado, mas que tinha espaço para sua própria escrita e visão de mundo.

Marcelo comenta que todo o processo o deixou muito à vontade, tanto pelo tempo total para a finalização dos roteiros, como também pela liberdade de poder escrever da forma que se sente confortável. Ele cita que mesmo trabalhando com uma equipe que tinha pontos de vistas diferentes, se sentia “respeitado, extremamente respeitado como autor, extremamente valorizado” (MARCHI, 2021), que o texto dele só estava se beneficiando de poder fazer parte daquele processo.

Essa relação de colaboração citada por todos no processo, com troca de experiências, influências da efervescência cultural de cada sujeito envolvido no processo, nos leva de volta à quando Salles (2016) fala dos sujeitos em forma de comunidade, em que

a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito e o *locus* da criatividade não é a imaginação de um indivíduo. Proponho, assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o sujeito e os outros. É uma autoria distinguível, porém não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação. Trata-se de um conceito de autoria em rede. (p. 25)

Esse aspecto leva a criação vista como um processo de transformação, assim como a transformação da ‘*screen idea*’ ao longo do processo de escrita dos roteiros, se alimentando das informações do entorno (Salles, 2016), da complexidade das interações, esse ambiente se torna, então a própria matéria prima da criação. Por isso, acreditamos na importância de observar como os sujeitos interagem com a criação, aqui através das

próprias percepções, de marcas observadas nos documentos analisados e de referências pessoais e de outros projetos como os temas da obra de Esmir, a forma de abordagem do horror social de Rojas, as personagens com dimensão, e a representação do corpo negro por Jaqueline, a ambientação do microcosmo interiorano de Marchi. No próximo e último subcapítulo buscaremos perceber relações e diferenças entre a escaleta final e o *shooting script* do primeiro episódio.

4.6 DA ESCALETA AO *SHOOTING SCRIPT*: UMA QUESTÃO DE VERSÕES

Neste subcapítulo gostaríamos de observar a última versão (v.2) da escaleta aprovada no dia 17 de dezembro de 2018 e o *shooting script* (v.6) do dia 01 de julho de 2019, para traçar similaridades e diferenças. Como observamos, na fase de sala de roteiristas as escaletas tinham duas versões e os roteiros quatro versões, estas eram as versões finais aprovadas. Para esta pesquisa nós não obtivemos acesso a v4 do roteiro do primeiro episódio aprovado no fim de maio, mas iremos assumir que essa versão mencionada estaria muito próxima da v2 da escaleta. Além disso, sabemos que o roteiro sofreu intervenções devido a questões de locação, orçamentárias, entre outras, e aqui, a intenção é buscar identificar e descrever algumas dessas alterações.

O estudo de documentos de processo é algo que a Crítica de Processo, como expansão da Crítica Genética, já vem fazendo por um bom tempo. Até aqui, analisamos manifestações da criação através da impressão da ‘*screen idea*’ de Boca a boca, além de ouvir os roteiristas, e neste momento final, nos aproximamos do último passo para observar a criação em movimento a partir de últimas demandas específicas do projeto para o roteiro, sem a pretensão de descobrir o porquê de cada escolha ou de comparar com o episódio filmado, mas abertos a nos surpreender. Abaixo, para facilitar a compreensão, uma tabela com as personagens mais relevantes do episódio.

Escaleta	Descrição	<i>Shooting script</i>
Personagem		Personagem
Fran	Garota negra de 16 anos, filha de Dalva, moradora da fazenda Nero	Fran
Isabel "Bel"	Melhor amiga de Fran, 15 anos, primeira infectada	Bel
Alex	17 anos, filho de Nero, o dono da fazenda	Alex
Maurílio	42 anos, principal trabalhador da fazenda. Tem um caso com Chico.	Maurílio
Dalva	42 anos, negra, funcionária da fazenda, sofre com dores por conta do trabalho. Mora em uma casa cedida pelo patrão.	Dalva
Caio	16 anos, estudante.	Caio
Carminha	48 anos, mãe de Alex e esposa de Nero.	Carminha
Nero	52 anos, dono da fazenda, cria e faz experiências genéticas.	Nero
Renée	54 anos, irmã de Nero.	(inexistente)
Tomás	46 anos, pai de Chico e Joaquim. Pastor e instrutor de academia.	Tomás

Joaquim	12 anos, filho de Tomás e irmão de Chico.	Joaquim
Chico	16 anos, filho de Tomás, recém-chegado da cidade, tem um relacionamento com Maurílio.	Chico
Leitinho	16 anos, estudante.	Leitinho
Raissa	16 anos, estudante.	Raissa
Thereza	40 anos, mãe de Bel.	Thereza
Guiomar	46 anos, diretora da escola.	Guiomar
Professor Tavares	38 anos, professor(a) de biologia	Professora Tavares
Manu	16 anos, filha de Guiomar, saiu da cidade.	Manu
Guilherme	16 anos, estudante.	Guilherme
Pontocom	33 anos, vive na aldeia, tem partes eletrônicas pelo corpo, uma câmara no lugar de um dos olhos.	Pontocom
Marina	16 anos, estudante.	Marina
Soraya	50 anos, uma das líderes da aldeia.	Soraya
Da Mask	Youtuber mascarada que faz ASMR.	Da Mask
Neto	16 anos, estudante.	Neto
Jeferson	16 anos, estudante.	Jeferson
(inexistente)	17 anos, DJ da festa	DJ Rana
(inexistente)	17 anos, jovem neon da festa rave	Tom
(inexistente)	16 anos, estudante.	Beto
(inexistente)	47 anos, mãe de um dos jovens	Joana
(inexistente)	Pai de um dos jovens.	Edgar
(inexistente)	Mãe de um dos jovens.	Maristela

Tabela 1: Lista de personagens do episódio 01. Do lado esquerdo os mencionados na escaleta e do lado direito os mencionados no roteiro.

Citamos a partir de falas dos roteiristas algumas alterações feitas nas escaletas e roteiro por questões de produção, como mudança em alguns personagens. Na observação da tabela 1, percebemos mais personagens citados no roteiro do que na escaleta, mas vale observar que nos casos acima, essas indicações de personagens já eram sugeridas na escaleta a partir de interações gerais dentro da cena. Muitos desses personagens no roteiro têm apenas uma ou duas linhas de fala, mas eles aparecem para compor a cena e tornar mais crível a interação das personagens mais relevantes dentro da história.

Como observado na figura 4, a primeira diferença mais acentuada está no nome dos episódios, enquanto a escaleta apontava para “A doença”, o *shooting script* nomeava como “A gota”, na versão para a *Netflix* o título mudaria novamente para “Te peguei”. Na primeira cena, o *teaser*, havia uma indicação na escaleta em que a maquiagem da personagem Bel se transformava em sangue, isso foi suprimido no roteiro e a personagem apenas pressiona as mãos contra o rosto tentando esconder a mancha da doença, provavelmente, por questões de produção e diária essa mudança pode ter sido feita.

No ato I, entre a cena em que Fran e a mãe estão na cozinha e a cena na casa de Alex há um elemento a mais no roteiro que não aparece na escaleta, é uma indicação de montagem, uma inserção de um *flashback* da festa da noite anterior, provavelmente uma decisão já pensando na montagem, aqui deixa claro como Esmir estava trabalhando pensando já em várias frentes e, inclusive, na versão finalizada do episódio. A cena seguinte se passa na casa de Alex, na escaleta ela é descrita toda em um único cabeçalho,

e há a presença da tia de Alex, no entanto, no roteiro, essa cena é quebrada em cabeçalhos diferentes para cada cômodo onde acontece uma ação, e a personagem da tia não existe mais, decisões que passam por diminuir o elenco e descrever melhor o que acontece para indicar para a assistência de direção.

Em mais uma cena ainda no ato I, Alex encontra Fran esperando o ônibus e oferece carona para ela, na escaleta essa cena tinha dois cabeçalhos e Alex dava parabéns para Fran, além disso era seguida de uma inserção de *flashback*, porém, no roteiro, a cena dos dois é mais curta, os parabéns ficam para duas cenas depois – provavelmente mais uma decisão pensando em ritmo e montagem, para diminuir o tempo de tela dos dois na caminhonete, intercalando com outra cena - e não há o *flashback*, que provavelmente foi movido para o começo, como já observamos. Nas outras cenas do ato I há apenas algumas inversões das ações, mas aquilo que estava presente na escaleta ainda aparece no roteiro.

O início do ato II inicia com a chegada atrasada de Chico na escola. Na escaleta, a diretora está conversando com Alex e ameaça ir à polícia se ele não falar o que sabe sobre a festa e a garota doente, há também uma inserção de *flashback* das lembranças de Alex. No roteiro, no entanto, essa cena fica para o fim desse ato. Vemos então a cena de Chico sendo interrogado, Alex deixa de ser o primeiro e passa a ser o último. Os *flashbacks* que apareciam neste momento da cena de Alex também não aparecem mais. Na escaleta, o ato II terminava com Fran no banheiro, procurando ver se tinha alguma mancha no rosto, após o interrogatório com a diretora, mas no roteiro, após essa cena de Fran e Guiomar, há uma longa sequência de *flashbacks* da festa que levam a indicação do fim do ato II. Esses *flashbacks*, na escaleta, são o início do ato III. Aparentemente é mais uma solução pensada no ritmo e na montagem.

Na escaleta, o ato III é composto basicamente por *flashbacks* da festa, interações dos estudantes no pátio da escola e um encontro nas ruas da cidade entre Fran, Chico e Alex. O roteiro também segue a lógica dessas cenas, mas há uma intercalação maior entre elas. Mais uma vez parece estar a serviço da montagem, do ritmo.

No ato IV as mudanças dizem respeito as cenas da personagem Chico. Na escaleta, as cenas na academia são mais longas e há uma sequência de *flashbacks* em três locações diferentes: quarto de Chico, ruas de Progresso e estrada de terra. No roteiro, no entanto, a cena na academia é mais curta, descrita em uma página a ação completa com os diálogos, levando a considerar sobre a economia de locações e diárias. Por essa comparação também não conseguimos afirmar se essas cenas foram deslocadas para outro episódio ou se apenas foram excluídas, já que estamos analisando apenas o episódio 01,

sem compará-lo também com o que foi filmado. As cenas de Chico que foram cortadas eram junto com a personagem Maurílio, mas no roteiro toda essa relação só ficou implícita quando só dois se cruzam e se olham na frente da academia. O ato IV termina da mesma forma na escaleta e no roteiro, com Fran no cemitério em frente ao túmulo da irmã gêmea, recebendo uma mensagem de Bel, a garota que está doente.

O ato V na escaleta contém cenas na academia, mais um *flashback* entre Chico e Maurílio, Alex no quarto interagindo com a Da'Mask e um *flashback* em que ele a encontra, e termina com Fran no hospital observando Bel doente no leito, e lembrando alguns momentos da festa em forma de *flashback*. No roteiro, as cenas de *flashback* entre Chico e Maurílio foram cortadas mais uma vez e todas as outras indicadas na escaleta permanecem no roteiro.

Destaca-se também que a formatação do roteiro segue o padrão clássico de um *shooting script* com a descrição da cena, numeração, indicação da página, ação detalhada, mas com quase nenhuma indicação de planificação. O roteiro anterior tinha 45 páginas, mas após as cenas acrescentadas e omitidas, o *shooting script* ficou com 55 páginas, porém, mantendo a numeração para preservar a estrutura de divisão de cenas, numerando as páginas como 42, 42A, etc. Além disso, há uma série de cenas 'omitted' a 12A, 18, 19, 26, 27, 35A, 43, 55, 56 e 61, enquanto as 51A, 51B, 51C, 63A, 69A, 69B e 69C foram desdobradas para se adequar a assistência de direção. Anteriormente essas cenas tinham a mesma numeração, mas como se passavam em locais diferentes, era necessário para a equipe mencioná-las com suas devidas especificidades.

Nessa comparação, podemos inferir que a escaleta e versão do *shooting script* do roteiro são relativamente bem próximas. A primeira observação mais consistente é de que não houve acréscimo de nenhuma cena, ação ou situação, salvo apenas o desenvolvimento do que estava descrito na escaleta, ou a quebra para especificar locações ou espaços diferentes dentro de uma locação. Observamos também que tanto na escaleta como no roteiro há uma forte indicação de elementos de montagem, porém, estão bem mais presentes e de forma mais estruturada no roteiro. Por mais que tenham muitas similaridades, o *shooting script* já se mostra muito mais preocupado com o ritmo e a dinâmica de planos para futura montagem. Além disso, várias das alterações que foram citadas têm, claramente, o intuito de reduzir gastos desnecessários para a produção sem perder o conteúdo da história. Como já abordamos anteriormente, Esmir junto com os outros produtores executivos tomavam essas decisões, que foram repassadas por ele para os roteiristas em sala no intuito de proceder com as alterações, que nas últimas instâncias

foram feitas por Thais Guisasola. No cinema, como já citamos, é comum que os roteiristas não estejam presentes no processo de filmagem, em séries, como os roteiristas-produtores continuam no processo, ainda estão trabalhando nessa fase e podem ter influência sobre o *shooting script*. No caso de Boca a boca chama a atenção que Thais Guisasola, que era roteirista e coordenador de sala, tenha ficado responsável pelas alterações e formatação do *shooting script*, tudo isso sob supervisão e demandas de Esmir.

Nesta última análise a ideia era observar algumas das informações que tínhamos recebido dos roteiristas através das entrevistas e poder perceber no texto o processo de desenvolvimento da escaleta até a versão final. Constatamos que essas mudanças, na grande maioria dos casos, estiveram a serviço de questões ligadas a produção, porém, com uma alteração mínima em relação a história e ao conceito, o que também nos leva a reparar que o processo de desenvolvimento da escaleta foi bem pensado e estruturado, contendo de maneira bem sedimentada todos os elementos da história que pouco mudaram em uma versão de seis meses depois, mesmo após início da fase de produção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos ao último tópico desta pesquisa certamente com mais considerações que conclusões definitivas. Com este trabalho tivemos o objetivo de adentrar o processo criativo de escrita da bíblia e do roteiro do primeiro episódio da série original *Netflix Boca a boca* (2020) a partir da organização de sua sala de roteiristas. A expectativa era poder acessar de forma retroativa esse processo, buscar compreender escolhas e observar a manifestação da ‘*screen idea*’ (Macdonald, 2004) em documentos de processo (Salles, 2016).

Neste percurso, partimos da Crítica Genética, por ser um campo de estudos literário que visa analisar manuscritos para melhor compreender obra e autor, passando para o que veio a ser chamado como Crítica de Processo, ou uma forma expandida de Crítica Genética que investiga diversos processos criativos no campo artístico. Dessa forma, para assumir a escrita do roteiro como arte, entendemos que era necessário justificar essa escolha, e, portanto, elevar o patamar do roteiro a um outro nível se fazia necessário. O estudo do roteiro vem cada vez mais ganhando força e consistência no âmbito acadêmico, e com a maior legitimidade do roteirista a partir do impacto que as séries contemporâneas têm ganhado a partir de canais de televisão, incluindo *streaming*, esse é um caminho que entendemos como natural.

Não é nenhuma novidade, mas, para seguir esse caminho que mencionamos acima, aproximar o roteiro de um gênero literário traria o efeito necessário para essa justificativa, bem como o debate acerca da autoria. Estas são, certamente, duas questões que não estão resolvidas no roteiro como ‘estão’ na literatura, na pintura, na música, entre outras artes, até mesmo no cinema com a mistificação criada em torno do diretor. Para isso, buscamos revisar a literatura a partir de autores como Maras, Macdonald, Mittel, entre outros, por acreditar que existe uma discussão muito atual na forma como estudam o roteiro e a prática da escrita.

O conceito de ‘*screen idea*’ de Macdonald (2004) adaptado de Philip Parker (1998) é central para pensar o desenvolvimento e estudo do processo criativo desta pesquisa. É a partir dos primeiros sinais da ‘*screen idea*’ que uma estória começa a ganhar forma e é através de seu compartilhamento e manifestações que ela pode ser acessada por outros agentes, mesmo que tenha uma visão diferente daquele que primeiro a elucubrou.

Foi a partir disso, unindo-se a crítica de processo, que esta pesquisa encontrou força. Porém, a dificuldade de reconstruir um processo finalizado no tempo nos limita a certos resultados, e nesta pesquisa, sabíamos que trabalhar com um produto original

Netflix, em que a empresa detém os direitos autorais por contrato sob a obra, seria um grande desafio. Mesmo assim, por acreditar que essa proposta pode servir como força para outros estudos acadêmicos, e principalmente, para compreender um pouco mais sobre os processos criativos de escrita, suas particularidades, as relações entre autores brasileiros com demandas de empresas produtoras estrangeiras e um pouco do que é necessário para realizar um trabalho dessa magnitude, seguimos em frente.

Dentro do que nossa limitação nos impôs, acreditamos que esta pesquisa deixa reflexões interessantes sobre o atual estado de produção audiovisual de séries no país, mesmo que sob um viés muito específico. Acreditamos que é um processo natural que empresas estrangeiras continuem e passem a produzir cada vez mais conteúdo realizado com uma equipe inteiramente nacional. E em uma ‘indústria’ que muito em parte é subsidiada por financiamento estatal⁷¹, buscar outras formas de produzir se faz necessário. Desta forma, aquilo que conseguimos acessar em forma de entrevista, cronograma, bíblia, escaleta e roteiro, nos dão uma dupla observação de análise, por um lado marcas de desenvolvimento da ‘*screen idea*’, por outro um vislumbre de um processo na relação de produção com uma empresa de *streaming* estrangeira. Não era nossa intenção pensar em relações mercadológicas e de demanda, mas consideramos que esta pesquisa também pode influenciar na compreensão de como se dão essas relações.

Neste processo, a partir da palavra dos roteiristas, observamos também como é possível se sentir respeitado e livre em relação ao desenvolvimento de um trabalho artístico, deixando pistas para acreditar e afirmar suas ideias com argumentos. Esse processo colaborativo também demonstra como a relação entre os sujeitos se constitui para produzir uma obra e de que forma cada um contribui, como observamos a partir do background de cada roteirista, da relação com suas outras obras, dos seus temas de interesse, criando uma rede complexa em que a sua “densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém. No caso do processo de construção de uma obra, podemos dizer que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas” (SALLES, 2006, p.122).

Encontramos essas relações entre os próprios sujeitos atuantes no processo, mas também no confronto com problemas encontrados durante o percurso, que coloca o artista como aquele agente que através da criatividade encontra soluções para adequar a obra em

⁷¹ Também observamos que é provável que essas empresas estrangeiras acabem encontrando espaço para produzir e financiar projetos a partir de iniciativas estatais, isso seria uma outra modalidade.

determinada demanda, como observamos nas alterações a partir de limitação de orçamento, ajustes devido as locações, etc.

Entendemos também que é importante aceitar, de certa forma, a impossibilidade de chegar em determinações, pois compreendemos o processo criativo como inacabado, ou seja, o que observamos é apenas uma das possibilidades daquela obra, e quanto mais nos aprofundamos, mais “nos deparamos com novas ramificações das redes e enfrentamos mais indeterminação” (p.157). Desta maneira, assumimos este estudo como um estudo inacabado, como uma manifestação de uma das possibilidades de obra a partir da primeira ideia.

Reforçamos, como já citado anteriormente, a importância da definição do grupo de trabalho para o desenvolvimento da obra. Em Boca a boca e em séries de televisão a montagem da sala é um trabalho para o *showrunner* ou produtor executivo, que devem entender esses grupos como “reuniões de pessoas com interesses similares que criam algo muito maior do que qualquer uma delas poderia criar individualmente” (Robinson apud Silva, 2014, p.42). Então, por mais que observemos a autonomia e controle exercido pelo chefe da sala de roteiristas, a obra desenvolvida se constitui como algo muito além da capacidade individual de criação daquele agente. É assim que compreendemos esses grupos criativos.

Deixamos também uma reflexão para o que poderia ser esse *showrunner* brasileiro dentro da dinâmica de criação de uma série de televisão, ou como Esmir gosta de se intitular, um ‘choranne’ – numa referência a palavra choro. Nos parece que a forma como agentes produtores trabalham no Brasil, com as dificuldades impostas, o acúmulo de funções mais por necessidade do que por escolha, dá pistas para um perfil de sujeito acostumado a estar presente em todas as fases de criação. Longe de querer abrir as portas para a entrada da palavra norte americana, mas muito mais para pensar como essa dinâmica se aplica nas relações com os estrangeiros, e para compreender o nosso papel como criador na nossa realidade.

Em nenhum momento esta pesquisa se propôs a fazer julgamento de valor ou qualificar determinado processo, mas sim, se debruçar sobre a criação para ver até onde era possível analisar seus pormenores. E desta forma, acreditamos que podemos deixar ao leitor, este mesmo que emancipa um texto, que é quem colabora para a construção de formas, estruturas e modos de ler, uma perspectiva aberta do estudo de processos criativos no campo de escrita de roteiros. Além disso, um convite para que os próprios autores documentem seus processos, arquivem os materiais produzidos, entendendo a

importância que isso tem na construção e compreensão de seu próprio processo, bem como no engrandecimento do campo de trabalho. Analisar processos específicos também pode nos dar luz para montagem de outros futuros, a partir do que funcionou, afinal, isso não é nada diferente do que a ciência vem fazendo há séculos.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Eunice M. L. S de.; FLEITH, Denise de N. Contribuições Teóricas Recentes ao Estudo da Criatividade. In: **Psic.: Teor. e Pesq.**, Vol. 19, n. 1, p. 001-008 Brasília, Jan-Abr, 2003.
- AMABILE, T. M. How to kill creativity. **Harvard Business Review**, September/October, 1998, p. 77-87.
- ANDRETTA, LUANA M. Um Teto Para a Crítica Genética: A Teoria e o Pesquisador da Gênese. In: **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, vol. 2, n. 1, junho, 2020.
- BALAZS, Bela. **Theory of film: Character and growth of a new art**. Denis Dobson Ltda, Londres. 1970.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. 2ª edição. Martins Fontes. São Paulo. 2004.
- BATTY, Craig. **Screenplays: how to write and sell them**. Kamera Books. Harpenden, UK. 2012.
- BATTY, Craig. **Screenwriters and screenwriting: Putting practice into context**. Palgrave Mcmillan. New York, US. 2014.
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BELIARD, Anne-Sophie; LECOSSAIS, Sarah. Screenwriters' collectives or the "making of" a profession. **Biens Symboliques / Symbolic Goods** [Online], 6. 2020.
- BENNETT, Tara. **Showrunners: The Art of Running a TV Show: The Art of Running a TV Show: The Official Companion to the Documentary**. Titan Books. London. 2014.
- BLAKEY, Elizabeth. Showrunner as Auteur: Bridging the Culture/Economy Binary in Digital Hollywood. **De Gruyter Open**, Open Cultural Studies, 1, 321-332 set/nov, 2017.
- BOCA a boca. [seriado]. Creator and executive produced by Esmir Filho. Brasil: Netflix, 2020. (244 min).
- BUONANO, Milly. Serialidade: continuidade e ruptura no ambiente midiático e cultural contemporâneo. **MATRIZES**, São Paulo, V.13 – n.3 set/dez, 2019.
- CALVINO, Italo. **Um roteiro**. Portural: Editora Teorema, 1996.
- CAMPOS, Bartira. **Sala de roteiristas: a Writers' Room brasileira e seu processo de escrita colaborativa de séries televisivas**. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- CANNITO, Newton; SARAIVA, Leandro. **Manual de roteiro: ou manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e tv**. São Paulo. Conrad Editora do Brasil. 2004.

CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. A ascensão do showrunner: autoria e legitimidade na era da peak TV. In: HOLZBACH, Ariane; CASTELLANO, Mayka (Org.). **TeleVisões: Reflexões para além da TV**. 1. ed. Rio de Janeiro: E-papers, 2018, v. 1, p. 195-217.

CARRIERE, Jean-Claude. A linguagem secreta do cinema. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro. 2015.

CARROL, Noel. **The philosophy of motion pictures**. Blackwell. 2008.

CAÚ, Maria. Para além do entrelugar: o roteiro audiovisual enquanto gênero literário. In: **Revista Moventes**. Disponível em: <https://revistamoventes.com/2020/05/31/para-alem-do-entrelugar-o-roteiro-audiovisual-enquanto-genero-literario/>. Acessado em: 15 de julho de 2023. 2020.

CONOR, Bridget. **Screenwriting: Creative labor and professional practice**. Routledge. New York. 2014.

CÓRDOVA, Fernanda P.; SILVEIRA, Denise T. Unidade 2 – A Pesquisa Científica. In: **Métodos de Pesquisa**. Org: Tatiana Engel Gerhardt e Denise Tolfo Silveira. Editora da UFRGS. Porto Alegre. 2009.

CORLEY, Elisabeth Lewis; MEGEL, Joseph. White Space: An approach to the practice of screenwriting as poetry. In: **Screenwriters and screenwriting: putting practice into context**. Edited by Craig Batty. Palgrave Macmillan. 2014.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. Flow and education. In: CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Applications of flow in human development and education**. Dordrecht: Springer, 2014. p. 129-151.

DE BIASI, Pierre M. Entrevistas. In: **Cadernos de Tradução** N° 29, p. 223-238, GOTZ, Hanna B.; ROMANELLI, S. Florianópolis, 2012/1.

DE MASI, Domenico. **Criatividade e grupos criativos: Descoberta e Invenção**. vol. 1. Rio de Janeiro: Sextante, 2005.

DOUGLAS, Pamela. **Writing the TV Drama Series: How to succeed as a professional writer in TV**. 3ª Edição. Califórnia. Michael Wiese Productions, 2011.

DOURADO, Patrícia; SALLES, Cecília; TAVARES, Miriam. Práticas de roteiro: conceito revisitado In **Avanca | Cinema** Coord: Antonio Costa Valente. Cap V – Cinema – Convidados, 2020, p. 875-885.

FIELD, Syd. **Screenplay: The foundations of screenwriting**. Bantam Dell, New York, 2005.

GATRELL, Simon. **Between philology and hermeneutics: Proceedings of the 11th International Conference Hermeneutic Study and Education of Textual Configuration**, edited by Kazuhiro. Nagoya University. 2011.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4ª Edição. Editora Atlas S.A. São Paulo. 2002.

GRAHAM, James; GANDINI, Alessandro. **Collaborative Production in the Creative Industries**. University of Westminster Press. London. 2017.

GRESILLON, Almuth. Alguns pontos sobre a história da Crítica Genética. **Estudos avançados** 11(5). 1991.

HADAS, L. From the Workshop of J. J. Abrams: Bad Robot, Networked Collaboration, and Promotional Authorship. In: Graham, J. and Gandini, A. (eds.). **Collaborative Production in the Creative Industries**. p. 87–103. London: University of Westminster Press. 2017.

HAY, Louis. Genetic Criticism: Another Approach to Writing? In: **Research on Writing: Multiple Perspectives**. Sylvie Plane, Charles Bazerman, Fabienne Rondelli, Christiane Donahue, Arthur N. Applebee, Catherine Boré, Paula Carlino, Martine Marquilló Larruy, Paul Rogers, and David Russell (ed.). The WAC Clearinghouse, Colorado-US/Metz-FR, 2017.

INGELSTROM, Ann. Narrating voices in the screenplay text: how the writer can direct the reader's visualisations of the potential film. In: **Screenwriters and screenwriting: putting practice into context**. Edited by Craig Batty. Palgrave Macmillan. 2014.

JENNER, Mareike. **Netflix and The Re-invention of Television**. Cambridge. Palgrave Macmillan. 2018.

JOHNSSON, Steven. **De onde vêm as boas ideias**. Rio de Janeiro. Zahar, 2011.

KALLAS, Christina. **Na sala de roteiristas**: conversando com os autores de Friends, Família Soprano, Mad Men, Game of Thrones e outras séries que mudaram a TV. Rio de Janeiro. Zahar, 2016.

LERNOUT, Geert. Genetic criticism and philology. Vol. 14, p. 53-75. Indiana University Press. 2002.

LOBATO, Ramon. **Netflix Nations: The Geography of Digital Distribution**. New York. New York University Press, 2019.

LOTZ, Amanda. **Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television**. Michigan, 2017. Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/m/maize/mpub9699689/> Acesso: 24 de março de 2021.

MACDONALD, Ian. **The presentation of the screen idea in narrative film-making**. Tese. Leeds Metropolitan University. 2004.

MACDONALD, Ian. **Screenwriting Poetics and the Screen Idea**. Palgrave Macmillan. New York, 2013.

MARAS, Steven. **Screenwriting: History, Theory and Practice**. 1ª Edição. London. Wallflower Press, 2009.

MARTIN, Brett. **Difficult men: Behind the scenes of a creative revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad**. The Penguin Press. 2013.

MCKEE, Robert. **Story: Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita do roteiro**. Arte e Letra, Curitiba. 2016.

MEIMARIDIS, Melina; MAZUR, Daniela; RIOS, Daniel. A Empreitada Global da Netflix: uma análise das estratégias da empresa em mercados periféricos. **Revista GEMInIS**, São Carlos, UFSCar, v. 11, n. 1, pp. 04-30, jan. / abr. 2020

MITTEL, Jason. Narrative complexity in contemporary american television. *Velvet light trap*, volume 58, p 29-40. 2006.

MITTEL, Jason. **Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling**. New York University Press. 2015.

MORIN, Edgar. **A inteligência da complexidade**. São Paulo: Peirópolis, 2000.

NANNICELLI, Ted. Why can't Screenplays be artworks. In: **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. 69:4. 405-414. 2011.

OROZCO, G. (2001). **Televisión, Audiencias y Educación**. Colombia: Grupo Editorial Norma.

PARKER, Philip. **The art and science of screenwriting**. Intellect books. 1999.

PASOLINI, Pier Paolo. **Heretical Empiricism**. New Academia Publishing, LLC. Washington. 2005.

PELLEJERO, Eduardo. Política de autores e morte do homem: Notas para uma genealogia da crítica cinematográfica. **Interfaces**. Guarapuava, vol 2 n 1, jul 2011, p. 69-85.

PICADO, Benjamin; SOUZA, Maria C. J. Dimensões da autoria e estilo na ficção seriada televisiva. **Matrizes**, v12, n 2, maio/Agosto. São Paulo. 2018.

RABKIN, William. **Writing the pilot**. moon & sun & whiskey inc, California, US. 2011.

REDVALL, Eva Novrup. Working the writers' room: the context, the creative space and the collaborations of Danish television. In: **Screenwriters and screenwriting: putting practice into context**. Edited by Craig Batty. Palgrave Macmillan. 2014.

SALLES, Cecília. **Redes da Criação: Construção da obra de arte**. 2ª Edição. Vinhedo-São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília. **Crítica genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 3ª Edição. São Paulo: EDUC, 2008.

SALLES, Cecília. **As complexidades dos processos de criação em equipe: uma reflexão sobre a produção audiovisual**. Relatório (Pós-doutorado em comunicação) – Universidade de São Paulo. 2016.

SALLES, Cecília. Da crítica genética a crítica de processo: uma linha de pesquisa em expansão. **SIGNUM**, Londrina, n. 20/2, p. 41-52, ago. 2017.

SILVA, Márcia I. de L. Crítica Genética na Era Digital: O processo continua. In: **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 45, n. 4, p. 43-47, out./dez. 2010.

SILVA, Angélica Beatriz Souza. **Abordagens de processos criativos: O teatro de Hugo Rodas**. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Arte – PPG-Arte, Universidade de Brasília. 2014.

STAM, R. **Introdução à Teoria de Cinema**. São Paulo: Editora Papyrus. 2000.

STODDARD, Ralph Perkins. **The Photo-Play: A book of valuable information for those who would enter a field of unlimited endeavor**. University of California. 1911.

SVARTMAN, Rosane. **Televisão em transformação: Como a telenovela pode indicar estratégias para a televisão corporativa diante das transformações na espetatorialidade, da convergência de mídias e das plataformas interativas**. Tese. Programa de Pós-graduação em Comunicação Social – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2019.

TIEZZI, Ricardo. Montando uma sala de roteiro com Ricardo Tiezzi. In: **Writer's room 51**. Disponível em: <https://www.writersroom51.com/post/montando-uma-sala-de-roteiro-com-ricardo-tiezzi>. Acessado em 6 de julho de 2023. 2020.

THOMAS, Sam. **Best American screenplays: First series – complete screenplays**. Crown. 1986.

TROTTIER, David. **The screenwriters' bible: A complete guide to writing, formating, and selling your script**. Silman-James Press. Los Angeles. 2014.

TYRON, Chuck. **On-Demand Culture: Digital delivery and the future of movies**. New Brunswick, NJ. Rutgers University Press. 2013.

VIEIRA, Marcel. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galaxia**, São Paulo, Online, n. 27, p. 241-252, jun. 2014.

WECHSLER, Solange. **Criatividade: Descobrimdo e encorajando**. Lamp. 1993.

WILLEMART, Philippe. Crítica Genética e História Literária. In: **Manuscrita Nº 10**, Laboratório do Manuscrito Literário. Universidade de São Paulo, 2001.

WILLEMART, Philippe. A Crítica Genética Hoje. In: **ALEA**, Volume 10, Número 1, p. 130-139, Janeiro-Junho, 2008.

Fonte – Entrevistas:

FILHO, Esmir. Online. 2021.

MARCHI, Marcelo. Online. 2021.

SOUZA, Jaqueline. Online .2021.

APÊNDICE 1 – PERGUNTAS PARA ENTREVISTA COM ROTEIRISTAS

Entrevista *showrunner* - Esmir Filho (realizada em 13/08/2021)

Antes de iniciar de fato com a sala de roteiristas em Boca a boca, descreva o que já existia previamente escrito. (sinopse, argumento, personagens [quais?], estruturas, etc)

Na verdade, o que mais me chamou atenção foi que depois que eu fui fazer uma reunião com o Netflix para falar sobre uns projetos que eu tinha, inclusive mais desenvolvidos, eu recebi de volta deles essa demanda do universo jovem. A lacuna que tinha no canal e que vinha muito de encontro ao que eu já venho há muito tempo trabalhando nas minhas obras, que é a sexualidade, a internet, a adolescência, pulsão dos corpos, as relações afetivas. E falei, legal, acho que é um momento para falar sobre essa geração que a gente vive agora, de multitelas, e onde o físico e o virtual estão cada vez mais borrado. Foi essa a sensação que eu tive. Cheguei com uma frase assim, eu lembrava de uma lenda que eu tinha lido em um fórum há muito tempo, sobre uma menina que tinha acordado com uma mancha na boca. Ninguém sabia o que era, falaram que era bactéria de cadáver, daí descobriram que ela tinha ficado com um cara, que tinha um corpo numa geladeira, o qual ele praticava sexo. E isso fazia com que ele desenvolvesse essa bactéria e ficou com a menina. Isso é uma lenda. Lembro disso lá atrás. Nossa, olha o pavor que isso gerou numa comunidade virtual de jovens. No sentido de que era uma pequena cidade e, gente, a gente não pode beijar ninguém, porque a gente vai passar um para o outro. Eu lembrava disso e o quanto toca e tange essa questão do físico, dos Famosos duendes da morte, meu primeiro longa, que falava que estar perto não é físico, e o virtual cada vez mais neste papel, vamos dizer, crucial na vida do adolescente, cada vez mais engendrado. Então partiu deste sentimento. Numa juventude ultra conectada o perigo mora no físico. Veio essa frase na minha cabeça. E como a gente está numa época que a gente vem com ideias ou vem de encontro a governos e instâncias, com ideias cada vez mais conservadoras, as imagens de controle exercendo seu característico asfixiamento dos corpos, das pulsões, dos desejos. É sobre isso que eu quero falar, sobre o desejo, sobre vontade do toque, vontade do beijo, sobre vínculo afetivo. Então eu construí essa doença do beijo. Foi a primeira coisa que me veio na história. É a construção dessa doença e desse pavor, mas para questionar corpos que estão se conhecendo, tendo desejos e pulsões. E como dentro de uma cidadezinha que é Progresso, que isso já tinha, essa cidade com essas imagens de controle muito forte. É quase como se fosse o grande antagonista, a cidade de Progresso, essas imagens de controle exercidas por essas autoridades da cidade, em geral os pais e a diretora, e esses adolescentes querendo viver, querendo experimentar, querendo sentir. E um vírus, que acho também uma força do antagonismo muito forte, que impede que isso aconteça. Por conta desse acontecimento de libertação dos corpos começa a sufocar esses adolescentes. E impedir eles de exercer o desejo deles. Tudo isso para dizer, não para ir para o lugar do impeditivo, mas que é difícil sentir hoje em dia e viver com liberdade nossos desejos e pulsões. A gente tem que atravessar, é uma travessia de tudo o que a gente está vivendo aqui. Esse controle que tenta ser exercido diante dos nossos corpos. É assim que eu vejo que o vírus ele tem esse simbolismo e essa mitologia de algo que quer apagar e ofuscar. O Caio Horowitz falava muito: é o vírus do conservadorismo que pegou esses adolescentes. Eu achava interessante a visão dele, mas é mais que isso. Como toda essa mitologia da doença existia lá e fazia com que os corpos, por mais que esses

adolescentes fossem perdendo os sentidos e as sensações, ficando quase mortos, a gente via que a expressão no corpo era essa luminância, ou seja, não tem como apagar, eu vou ver o que você tá sentido. Tudo foi construído, a doença principalmente, baseada numa ideia muito interessante numa ideia do Antônio Damásio, um neurocientista, que fala como funciona biologicamente o nosso sentimento do nosso corpo. O sentimento é interno e a emoção é paisagem corporal. Tudo o que a gente acata com os cinco sentidos o corpo absorve e isso gera um impacto, afeta o nosso organismo. Tudo que trabalha dentro é o sentimento, só que o corpo põe para fora de algum jeito, e aí que ele se expressa, a paisagem corporal. O choro é uma emoção, uma paisagem corporal. Ombros caído, olhar baixo, ou o contrário, um peito aberto. É tudo expressão do corpo, que é essa emoção. Então eu pensei, imagina se criasse uma doença em que a gente perdesse a trilha dos sentimentos, que os sentimentos ficassem estancados e não pudessem sem expressos. Para mim seria um pesadelo. Então daí que surgiu a ideia toda do Boca a boca. Todo esse desenho já existia antes de entrar em sala de roteiro. E eu já tinha colocado 3 personagens em questão, 4. O Alex, filho do fazendeiro, a Fran, filha da funcionária da fazenda, que é tratada quase como da família, e a gente questionar essa ideia de colônia. Porque quando eu fui ao universo do interior e da pecuária, que é forte no Brasil, pesquisando fazendas eu via que existia isso mesmo. Os trabalhadores moram na colônia, eles mantem essa nomenclatura até hoje. Isso me assustava, ao mesmo tempo deixava claro o que é a herança colonial no Brasil. Essa ideia de quase família era meio errada. Porque a gente sabia que as condições eram totalmente diferentes. Que quem era da sede da fazenda ou dono da fazenda e os funcionários da colônia. Isso foi expresso através desses dois personagens. E o Chico que era novo na cidade e ia questionar esse sistema de regras que todo mundo já se via e estava acostumado. E ele vem de fora justamente por isso. Por que vocês vivem assim? Por que tem que ser dessa forma? Esse trio estava bem formado junto com a Manu, que é essa máscara da mentira, a menina da máscara, esse lugar do “para eu conseguir viver eu tenho que sair daqui, mas ao mesmo tempo eu não consigo me desgarrar desse lugar.” E o universo da aldeia que são esses marginalizados, que são esses corpos diferentes da normalidade do que é típico de Progresso. Mas a gente trabalha com a não binaridade, uma mistura étnica de todos os personagens que vivem ali e vivem com outros corpos e outras roupas muito diferentes, falando de Progresso e esse status quo que a cidade prega, que faz com que eles digam, eles são de fora. Ninguém cruze a fronteira. Então isso é muito simbólico. Todo esse conceito: os adolescentes querendo viver, esse sistema de margens querendo apagar, a cidade de Progresso, a doença e sua mitologia em relação ao sentimento e expressão do afeto, e esses personagens principais já estavam lá antes de a gente começar a sala de roteiro. Acho muito importante quando você começa qualquer projeto que você conceitue bem, nesse sentido é criar um universo que está ali para questionar a aquilo que você quer expressar numa narrativa. E que tem a ver com a sexualidade, os afetos, os vínculos e tudo isso que a gente está questionando. Brasil colonial, sistema de imagens, as regras e a pulsão dos corpos, dos desejos.

Pensando na montagem da sala de roteirista como atribuição do *showrunner*, explique a escolha por Juliana Rojas.

Juliana eu conheço desde a época dos curtas que a gente fazia, curtas universitários, porque a gente fez faculdade juntos, nos mesmos anos, só que eu fiz FAP em SP e ela ECA na USP. E a gente se encontrava muito em festivais. Primeiro em festivais universitários e depois a gente foi se encontrando em festivais internacionais e em Cannes a gente esteve na mesma sessão com Saliva e Ramo. Eu sempre admirei muito esse olhar da Ju com o Marco e sem ele também. Que existe um lugar que ela fala desse terror, um terror interessante, mas que sempre trabalha uma questão social e muito original, muito bem escrito. Gosto muito dela como pessoa, a gente se encontrava e tinha uma afinidade forte, só que eu nunca tinha trabalhado com ela. Quando eu percebi que tinha esse universo adolescente de encantamento e fantasia que era meu e ia de encontro com um terror fantástico de cunho social que ela também trabalhava, eu disse que era a primeira pessoa que eu queria chamar. Queria que você entrasse comigo na sala de roteiro e que dirigisse alguns episódios também. Queria que a diretora estivesse comigo desde o início para a gente poder conceituar a série, os personagens, trabalhar os episódios e por fim trabalhar na direção. Foi a primeira opção minha e foi legal que ela aceitou de cara isso.

Pensando na montagem da sala de roteirista como atribuição do *showrunner*, explique a escolha por Thais Guisasola.

Eu conheci num dos laboratórios do SESC. Laboratório novas histórias. Foi interessante porque eu fui lá com um projeto (Verlust) e quando eu cheguei lá a organizadora falou que esse ano tinham alguns alunos da pós do SENAC/SESC em cinema que iriam acompanhar alguns projetos e ela gostaria que a Thais acompanhasse meu projeto. E ela acompanhou e a gente teve várias consultorias e ela foi acompanhando como se fosse um estágio. E a gente se deu muito bem. Me identifiquei muito com a cabeça dela, como ela pensava o mundo. A partir daí eu comecei a chamar ela para as coisas. Ela trabalhou como AD, roteirista de um projeto que eu fiz de curta metragem e depois ela entrou num processo comigo com o SESC que chamava filosofia pop, que eu fiz com a Marcia Tiburi. Era um programa de debates sobre questões abrangentes do cotidiano, mas com um viés filosófico. E ela chamava convidados e a Thais construía comigo o roteiro, trabalhava direto com a Marcia criando pautas e foi minha AD. A gente tinha uma ligação muito forte e eu queria ter a cabeça dela, a mente dele ali. Porque sei que é contestadora, e ao mesmo tempo tudo o que contesta tem embasamento, pesquisa. E eu já tinha essa afinidade com ela. Então chamei para integrar a sala de roteiro.

Pensando na montagem da sala de roteirista como atribuição do *showrunner*, explique a escolha por Jaqueline Souza.

Eu fui curador do novas histórias em outro ano. E a gente seleciona por pseudônimo e tinham dois projetos que eu tinha gostado muito. Esses dois são muito interessantes. Quando a gente abriu os nomes os dois eram da Jaqueline. Quem é ela? Eu preciso conhecer. Mande uma mensagem e contei essa história dos roteiros. Um deles foi selecionado na seleção final. Mas eu queria contar isso para ela. E foi assim que a conheci. Depois falei que o Boca a boca tinha a ver com esse processo, com esses roteiros que ela tinha escrito. Porque tinha um lugar muito pop, algo contemporâneo, ao mesmo tempo trazendo questões raciais muito fortes. Que eram bem interessantes e eram bem

importantes serem discutidas no Boca a boca. E ela integrou. E foi muito legal porque foi a primeira série que ela entrou. Já tinha feito longa, mas foi a primeira sala de roteiro. Toda a sala de roteiro foi composta por jovens escritores que assim como eu estavam ingressando no universo de series. Eu já tinha criado e desenvolvido roteiros para aquele seria tudo o que é solido. Criei com ele. A gente tinha participado de um desenvolvimento de serie da Alice HBO, mas só na parte de desenvolvimento. Mais tarde ganhei alguns editais onde eu fiz toda uma sala de roteiro para um projeto que ainda nem consegui, nem vendi para nenhum canal. Mas foi um lugar onde tive muito treino, além de coordenar a produtor que sou socio, que trabalho muito quando tenho meu projeto. Quando tem projeto de outros eu trabalho com orientação. Par mim foi muito natural chegar no *showrunner* para fazer o Boca a boca. Mas queria que cada roteirista tivesse um frescor. Para fazer essa série jovem.

Pensando na montagem da sala de roteirista como atribuição do *showrunner*, explique a escolha por Marcelo Marchi.

Conheci na Residência Base. Promove uma imersão na natureza para roteirista com consultoria especializada. Marcelo esteve no primeiro ano com um roteiro que eu adorei. Ele é do interior, Amparo, talvez, mas é do interior. Não sei se ainda vive lá, mas no momento da sala vivia lá. Ele tem uma visão do microcosmo do interior muito interessante. Sintetizava bem a ideia de Brasil. As histórias dele se passam em cidades pequenas. Eu gostava desse poder de síntese do microcosmo. Isso tinha tudo a ver com a cidade de Progresso e chamei ele pra integrar.

Quais foram as metas e objetivos traçados no início do processo?

Eu tinha uma bíblia escrita com base em toda essa conceitualização que falei no começo. Tinha sinopse, os personagens, o conceito da doença, do porquê da doença. E as sinopses. As primeiras sinopses para entender o arco dos personagens. 6 episódios. Tudo isso já existia e a Netflix deu o sinal verde a partir disso e então eu chamei essas pessoas. Desde o início a gente tinha que acertar o cronograma com a Netflix. A gente tinha que desenvolver melhor a bíblia, entregar as sinopses dos roteiros mais desenvolvidas, depois virava uma escaleta, que eram quase pré roteiros. Uma escaleta tinha 15 páginas e o roteiro tinha 45. Mas essas 15 páginas já tinham estrutura de cenas de como a gente ia fazer os episódios para depois virar o roteiro. A gente tinha isso no cronograma. Entrega de bíblia, de sinopses, de escaleta e de roteiros. Versões 1, 2 e 3. Era tudo muito organizado. A partir disso a gente começou a sala destrinchando tudo, todos os conceitos. O que é essa cidade? O que essa doença dignifica nessa cidade? O que é a doença da cidade? O que precisa tratar aqui? Uma das coisas mais interessantes é que a gente viu ali que quando a gente ia pesquisar quadros epidêmicos, principalmente o HIV, que vimos bastante, mas também em algum lugar dialoga com a tuberculose e a gripe espanhola, tinha essa coisa que tinha um padrão comportamental da sociedade diante de epidemias. Primeiro é esse desespero, depois virar um lugar onde informações erradas e cruzadas eram passadas, isso fazia com que gerasse o preconceito, ao mesmo tempo alguns corpos privilegiados com acesso a tratamentos que outros não. Isso desembocava em mais preconceito, mais divisão e as lutas de classe ficavam mais intensas nessas épocas de pandemia. Quando a gente criou a nossa epidemia levamos isso em consideração. Isso foi muito antes da Covid acontecer. Muita gente relaciona a Covid com o Boca a boca, como

se fosse visionário. Mas o que eu acredito é que já existe um quadro comportamental da sociedade com epidemias na história. É visionário, mas é assim, vamos olhar para o que está acontecendo, para o que se repete. Para não se repetir mais, para que a gente trate não só a doença, mas a sociedade. Esses foram os conceitos que fomos aprofundando em sala de roteiro para poder desenvolver melhor esses personagens. Que foi o foco primeiro. A gente conceituou tudo o que essa cidade representa. E entramos no universo de cada personagem e em como eles poderiam desenvolver seus arcos e como eles se cruzavam. Porque eles são postos em situações de pressão que obrigam eles a fazer escolhas. E a gente conhece os personagens através de suas escolhas, através da atitude, não através das características. As características é o básico. O arco vai sendo moldado a partir das escolhas. E a gente vai conhecendo as complexidades. Para gente interessava personagens complexos, tirar o lugar do vilão, fazer um cruzamento. As fronteiras vão sendo borradas ao longo dos episódios. Há adolescentes ultraconservadores que abrem os olhos e pais que também abrem. Outros que se tornam mais rígidos ao longo do arco. Então a gente tá mostrando essa sociedade doente dentro desse microcosmo. Então acho que era isso. A primeira meta era ficar muito atento, alinhado nesse conceito todo, sobre o que estamos falando aqui para poder desenvolver os personagens. E a partir dos personagens a gente começou a discutir pontos para cada episódio, evoluímos nas sinopses dos episódios para depois fazer as escaletas, que são as sinopses desenvolvidas em cenas, para depois chegar no roteiro. Foram essas nossas primeiras metas.

Na sua opinião, quais metas e objetivos não foram alcançados no fim do processo?

Eu diria que eu tive uma sala maravilhosa nesse sentido. Porque a gente abria tudo, a gente expunha nossas questões. Discutia em prol do projeto. Todas as discussões eram muito saudáveis. Porque as ideias ficavam muito livre ali naquela sala de roteiro. A gente estava querendo o melhor para a série. Acho que funcionou muito a estratégia que a gente fez. Não consigo apontar o que foi alcançado. Tudo o que a gente desenhou foi e a gente descobriu algo mais ao longo do processo.

Descreva o espaço físico da sala de trabalho da equipe.

A gente tem uma casinha, a produtora, uma casinha muito simpática. Aqui em SP. Ela tem um grande quintal. Uma casinha super pequenininha e fofinha, uma casinha mesmo. Muito confortável, mas pequena. Mas tem um terreno muito grande. Lembro muito bem que a gente estava na nossa sala que era composta por uma mesa onde todo mundo ficava sentado olhando todo mundo e tinham umas lousas onde a gente rabiscava, uma TV onde a gente via referências, umas coisas, abri o computador, e uns quadros de cortiça também onde a gente colocava tabelas, linhas do tempo. Tabelas de personagens. Tudo estava na nossa visualização. Mas eu adorava, trazendo essa questão, quando a gente ia para fora. Várias vezes a gente ia para mesa lá fora no grande quintal. Conversava ali e eu trazia os quadros ali para fora, e tudo o que a gente estava fazendo a gente conseguia fazer. Era muito gostoso esse lugar. Era sempre uma mesa onde todos estavam envolvidos, bastante horizontal, como não tinha nenhum tipo de hierarquia, nenhum lugar marcado. A gente trabalhava todos os dias de segunda a sexta. Chegando as 10h e saindo as 18h.

Como se deu a divisão hierárquica dentro da sala de roteiristas?

Era muito claro que eu tinha criado a ideia e que eu ia ser o *showrunner*. Essa figura da pessoa que cria e desenvolve, é chefe da sala de roteiro. Ao mesmo tempo u tenho esse trabalho há muito tempo como líder de equipe, seja como chefe de roteirista ou chefe de equipe como diretor. As pessoas acham que o chefe, o diretor é aquele que aponta. Na verdade, é aquele que ouve, que sabe ouvir. Por mais que ficasse muito claro ali a minha posição como chegue de roteirista, o meu trabalho era ouvir todos eles, fazer de mim um canal para que aqueles talentos se fundassem. Eu precisava estimular isso. Manter a harmonia da sala. Respeitar o momento e o tempo de fala de cada um. Ouvir o que cada um tinha para falar. Pegar isso e sintetizar e chegarmos juntos a um pensamento. Conduzir essa sala dessa forma. Cada um era responsável por dois episódios. A Ju teve que sair no meio porque ela tinha outro projeto. Então Thais e Ju trabalharam em conjunto em dois episódios, porque as vezes a Ju saía e ficava a Thais, então o episódio 1 e 4 eram da Ju e Thais, 2 e 5 da Jaque, e 3 e 6 do Marcelo. Quando digo que era deles, era no sentido de que eles eram responsáveis por escrever tudo o que a gente pensou em conjunto, desenvolver o roteiro do início ao fim. E isso sempre voltava para mim, fazendo a redação final em conjunto com quem era responsável pelo roteiro. No começo estava todo mundo junto, a partir do momento que a gente tinha discutido o primeiro episódio, Thais saía da sala e ela voltava quando o outro saía. Ficava um sistema rotativo onde a gente fazia com que o máximo de participantes estivesse em sala para discutir, mas sabendo que sempre um deles estava ausente porque tinha que escrever ou desenvolver o episódio em questão. Quando ele chegava numa versão, mandava a versão para todos e a gente tinha uma discussão sobre aquele episódio. Aí dessa discussão vinha uma outra etapa para desenvolver melhor esse roteiro. Depois eu entrava em conjunto, pegava, fazia uma redação final, sempre em conjunto, falando com a dupla, fechava uma versão e mandava para o Netflix, que mandava o feedback deles. O feedback era feito em reuniões virtuais também com o roteirista responsável. Então eu estava como chefe de roteiro, mas sempre com eles e entre eles para trabalhar nos roteiros.

Além dos 5 roteiristas principais, mais alguém trabalhou na sala de roteiristas?

Nós temos nossas assistentes de roteiro. Julia Anchier que já tinha sido assistente em outras salas. Tinha sido indicada pela Vera Egito, que tinha trabalhado em “Todes”, na HBO. O assistente está ali para anotar tudo, criar pautas, organizar agenda, dizer sobre o que a gente vai fazer, o que vai falar essa semana. Atas de brainstorm. Mas também colabora muito. Ela era bastante jovem, mais do que a gente. Ela era mais próxima desse universo. Tinha 21 ou 22 anos. Então era muito legal escutar ela. No sentido do que fazia sentido para aquela geração. Não gosto muito da palavra, mas ela estava bem próxima da idade para o que estava sendo discutido.

Depois entrou a Gabriela Saloon, que eu conheci porque eu dava aula no programa *É nós na fita*, que é um programa gratuito de cinema, que eu dava aula de roteiro e direção para comunidades menos assistidas. Eram só alunos de 16, 17 querendo fazer cinema e eu já via ela ali com ideias, como ela discutia em grupo, como liderava as coisas, e era muito engajada e eu gostei muito da Gabi e já tinha até chamado ela para trabalhar em estágio em alguns outros projetos. Ela estava ali como estagiária e quando a Ju teve que sair entrou como assistente e colaborou bastante com esse quadro.

Tínhamos os produtores executivos criativos, Fernando e Tereza, sócios na produtora. Trabalhavam muito nos feedbacks. Como estavam envolvidos na história, mas não estavam na sala de roteiro, eles tinham um olhar mais fresco antes de mandar para o Netflix e eles conseguiam apontar coisas muito boas.

E todas as pessoas que a gente fez pesquisa. Fomos a fazendas conversar com funcionários, fazendeiros, falamos com infectologistas para falar sobre epidemias. Enfim, foram muitos colaboradores que trabalhavam com a gente para pesquisa.

Qual era a frequência de trabalho da equipe em sala? (Dias e horas por semana)

Cinco vezes por semana, segunda a sexta das 10h às 18h. Nem todos estavam sempre na sala. Tinha o esquema rotativo e que uma pessoa não estava na sala porque estava trabalhando no episódio ou na sinopse que tinha que ser entregue. Esse esquema fazia com que sempre outros colaborassem no episódio de alguém. Como era rotativo não calhava de ser sempre igual. Misturava. As vezes a Thais estava colaborando com o Marcelo, as a Jaque estava colaborando, as vezes as duas. Isso ao longo do processo deu esse sentido de que todo mundo colaborou nos episódios de todos.

Descreva quanto tempo levou cada uma das etapas do trabalho do início ao fim do processo em sala. (Argumento, criação de personagens, arcos, divisão dos episódios, mapa da temporada, escaletas, versões do roteiro, etc.)

A primeira bíblia já estava pronta. Eu não consigo mensurar o tempo porque eu tive a ideia, apresentei a ideia para o Netflix, eles gostaram, comecei a desenvolver o corpo desse conceito, adoraram, pediram algumas atualizações e fomos fazer a sala de roteiro. Vamos contar a partir daí.

Você pode pôr esse universo levantado em dois, três meses. Num lugar mais livre, eu não trabalhava todos os dias nisso, estava em um outro projeto de série. Nesse momento eu conseguia procurar alguns dias e mergulhar nessa composição, nessa primeira bíblia.

A partir do momento que eles disseram para abrir a sala de roteiro. Eram seis meses. Eu posso te enviar um calendário para você ver como a gente organizou. Mas a gente tinha praticamente duas semanas para desenvolver melhor a bíblia. Primeiro mês era isso, bíblia, personagens e sinopses. Os outros meses a gente dividia de modo que trabalhava cada semana em um episódio, estruturando. Toda semana tinha entrega de um episódio para o Netflix. Primeiro, sinopse, depois escaleta, depois roteiro. Na hora da primeira versão do roteiro, que a gente trabalha mais, debruça sobre mais coisas, aumentou para duas semanas. Mas é sempre assim, de forma que se eu estou entregando a versão 1 do roteiro 6, eu já estou fazendo a versão 2 do roteiro 4. Eu já entreguei a versão 2 do roteiro 1. O sistema do Netflix é um pouco assim. É super fechadinho, a gente cria em conjunto com eles dentro dos 6 meses. Fazia com que toda semana a gente tivesse uma entrega e tudo isso totalizou 6 meses.

Como se deu a escolha de quem iria escrever cada episódio?

Eu tinha uma coisa que pela Ju ser diretora, eu falei você pega o 1, que eu acho interessante. EE daí eu não sei. O Marcelo entrou depois porque ficou só eu, a Jaque e a Thais num momento de desenvolvimento. Marcelo entrou só para os roteiros. A gente estava com o Fabio Baldo e ficamos só nós desenvolvendo as sinopses. Quando partiu para os roteiros foi quando eu consegui falar com o Marcelo que antes não podia trabalhar e entrou para o nosso processo. Eu lembro que ficou assim: Ju o 1, Jaque o 2, e Marcelo o 3. Mas quem faz o 1 faz o 4, quem faz o 2 faz o 5 e quem faz o 3 faz o 6. Por causa da rotatividade. Se a gente tem entrega toda semana, quem tá terminando de escrever o 2 vai ter que começar o 5 para dar tempo enquanto quem escreve o 1 está fazendo o 4. É um pouco uma matemática. Os primeiros episódios foram escolhidos assim. No fim foi muito interessante. Ju e Thais colaboraram muito entre si nos episódios 1 e 4, que é o episódio de entrada com o de virada. A Jaque nos que são os mais emocionais e que se aprofundam em questões dos personagens que são o 2 e o 5. O 2 porque você já apresentou o mundo e vai desenvolver melhor o mundo, e o 5 porque você está destrinchando tudo o que você levantou do 2 para desembocar no 6. E o Marcelo vinha como um fechamento. O 3 que ia para o meio da série que levantava a questão maior e depois fechava a série.

Como foi definida a questão autoral em relação a cada um dos episódios?

Cada um ia assinar o projeto como roteirista. Não importa a ajuda dos outros, inclusive o meu trabalho. A gente tinha falado no começo porque existe uma porcentagem do quanto um *showrunner* mexer num roteiro e quanto ele assinava em conjunto, mas depois eu achei que ficaria mais interessante atribuir o crédito a mim a redação final. Que era o que realmente acontecia. Eles trabalhavam em todo o roteiro para depois chegar a mim para trazer essa unidade de voz a todos os roteiros. Esse é o grande desafio. Cada um tinha uma voz forte ali. E isso era muito legal para os episódios, ao mesmo, todos os episódios era de uma série. Eu achei que eu organizando cada um e fazendo a redação final, conseguia trazer todos para uma voz, tornava aquilo uníssono. No fim é isso, cada um assinou seu roteiro e eu a redação final.

Quanto era o prazo total para finalização do processo?

Seis meses

Qual foi sua relação com o canal, Netflix? (Havia contato regular para informação do andamento do projeto? Foi recebido, por parte da Netflix, notas de roteiro?)

É uma agendinha o Netflix. Então tem entrega de sinopse versão 1, entrega de sinopse versão 2, entrega de escaleta versão 1, 2 e 3, entrega de roteiro versão 1, 2, 3 e 4. A princípio você pensa que eles vão ter total controle, mas o processo foi muito bom. O que eu aprendi é que você fica ao lado do canal e eles acompanham toda a evolução do pensamento. Não existe nenhum tipo de surpresa das versões que chegam, como, nossa a gente não imaginava que fosse assim. Porque eles estão acompanhando todo o processo, entendendo nossas dificuldades, o que a gente está descobrindo, apoiando as nossas reivindicações quando a gente acredita na história, quando dizemos é melhor esse caminho. Eles deram muito suporte a isso. E os feedbacks eram sempre para melhorar o que a gente estava apresentando e em função do que eles tinham em relação as pesquisas deles de audiência relacionada aos jovens adultos. A dinâmica do roteiro era importante.

De cara eu falei: vamos fazer em 5 atos. Porque quanto mais atos num episódio, mais dinâmico ele é, porque proporciona arcos menores e mais viradas. Então você ver que Boca a boca é muito dinâmico. Eu já sabia que era assim, que era uma diretriz do canal por conta de ser um produto para jovens, e então, era esse o pensamento, e a gente seguia sim as diretrizes do canal, era interessante o feedback deles. Mas em nenhum momento foi tolhido a nossa criatividade ou ousadia em algumas propostas, pelo contrário, era bastante celebrado isso.

O roteiro foi alterado após ensaio com os atores? Quem foi responsável pelas alterações? (Caso mais de um roteirista tenha participado dessas alterações descreva indicado quem e quais episódios.)

Sempre é. Mas num lugar mais de como eles falam. A gente fez a oficina de atores. Enquanto estava rolando ainda as versões finais de roteiro, os workshops já tinham começado, e era muito interessante ver aqueles jovens na nossa cara: olha só como eles falam, como eles agem. Principalmente em diálogos foram alterados. Mas alterado num lugar de dar mais vida, mais frescor, mais organicidade, entender qual é a cara do nosso personagem. Isso muda muito. Foi muito interessante.

Ainda estava no final da sala de roteiro. Então eles conseguiam administrar isso. Só que depois de um tempo, a questão principal depois foram as locações. Onde a gente ia filmar. Porque quando você chega nas locações você entende que algumas coisas escritas têm que ser adaptadas. Em alguns casos nem tinham, outros tem que ser adaptados, outros melhores ainda, então volta para a versão do roteiro só para entender. Detalhes de casas que não tinham porta, então não dá pra ter uma porta no roteiro escrito, ou tem escadas nessa casa, o quarto é no outro andar. Coisas que você descobre na locação. Mas quem ficou responsável no final, contratada por mais um mês para fazer essas alterações foi a Thais. Tudo o que eu via como diretor na pesquisa de locação e alguns ensaios com atores eu passava para Thais e ela ficou responsável por isso.

Quais etapas foram individuais e quais etapas foram coletivas?

Tudo foi muito coletivo na criação e no desenvolvimento da série, e quando cada um escrevia, o feedback de todo mundo, eu fazia questão de todo mundo ler os episódios de todos e a gente discutir em sala. Fazer com que todos trabalhassem ou então como se fossem consultores dos outros episódios, mas eu acho que a etapa individual eu vou dar um exemplo. A gente levantava juntos como era um episódio, os *bullets* (a escaleta para gente era a escaleta desenvolvida – um pré roteiro), os *bullets* eram os tópicos do que aconteciam nos 5 atos de cada episódio e a gente fazia em sala de roteiro. Daí os roteiristas saíam para trabalhar numa sinopse, para depois voltar para gente discutir em sala. Quando a sinopse estava aprovada eles iam fazer a escaleta, que era a quebra de cena. A gente desenvolvia mais ou menos quantas cenas para cada ato, o que acontecia em linhas gerais e esse roteirista saía individualmente para desenvolver essa escaleta que eram 15 páginas que detalhavam cada cena, mas não tinham diálogo, só as situações. Isso voltava para gente em sala, discutia, fechava com eles e fazia a redação final. Com o roteiro a mesma coisa. Individualmente cada um ia trabalhar, voltava para discutir e eu trabalhava com essa pessoa na redação final. Os momentos individuais era quando eles saíam para desenvolver uma sinopse, uma escaleta e uma versão de roteiro. O resto era tudo coletivo

porque a gente dava feedback e depois a fase de duplas que era eu com cada roteirista para fechar o roteiro, a escaleta ou a sinopse para entregar para a Netflix.

Quanto foi debatido e/ou escrito sobre desdobramentos para próximas temporadas? (argumento, novos personagens, sinopse de episódios, etc.)

Foi muito debatido. Tinham várias coisas que a gente queria contar e não cabiam na história ou ao longo das versões ia amadurecendo, deixando mais coeso, mais enxuto e ia deixando tramas e coisas para serem desenvolvidas depois. Agora o que a gente precisa falar nessa temporada é isso, deixa para a próxima. No final a gente criou um gancho para dar continuidade, tinha muita coisa, a gente via muito potencial para os personagens seguirem vivendo. Então, tinha personagem que caiu. De repente ele vem numa outra temporada, episódio inteiro não caiu. Caía mais uma sub trama. Por exemplo, tinha uma sub trama da origem da doença, de onde veio, como aconteceu, como foi o primeiro contato. Precisa disso? Quando acontece uma epidemia a gente vê isso. A gente está numa epidemia agora e ninguém sabe direito o que aconteceu. Sabe-se que veio da Ásia, mas ninguém do epicentro, o que aconteceu. É como se o nosso epicentro fosse progresso, mas não saber o que aconteceu é mais interessante. E tornaria a série investigativa. Isso era um arco que a gente limou ao longo da série, que foi muito interessante. Alguns personagens menores caíram. A Bianca, irmã do Alex, que tem um projeto de DNA tinha um marido que era professor dela, cientista, e ele ajudava nessas experiências do pai escondido. Então, foi uma coisa que a gente pensou que não precisava, que ela poderia falar por si só, poderia ser a cientista responsável. Tinham coisas que iam cair. A origem da aldeia foi algo que a gente tinha definido, a aldeia são aqueles personagens marginalizados, qual a relação deles com aquele óleo? Um óleo que eles tratavam e provou-se eficaz contra a síndrome. Essa origem a gente tinha dissecado bastante, mas deixamos misteriosa na temporada, para lá na frente, de repente, a gente desenvolver melhor porque que essa aldeia se formou ao redor da cidade de Progresso. Isso foi uma coisa que deixamos para depois, por exemplo. Tudo foi colaborando para deixar a temporada mais coesa. Foram cortes para o melhor do projeto.

Descreva sua relação com os outros produtores e com pessoas ligadas à Netflix durante o processo.

Até falei da minha relação com os meus sócios da Fetiche, Fernando e Tereza, eles são produtores, tem uma sensibilidade ímpar em entender a minha linguagem, propor coisas dentro do universo que eu estou querendo trabalhar, e a gente já tem uma afinidade muito forte trabalhando vários projetos da produtora. Aí a gente se associou a Gullane, o Fábio e o Caio, porque era uma série muito grande. A Fetiche desenvolve e produz também, mas a gente nunca tinha produzido uma série desse tamanho, então associamos com a Gullane, uma produtora grande, com expertise. E foi ótimo como eles abraçaram a série, empolgados com a narrativa e todo o processo de produção. Com eles foi muito fluido, eles eram muito entusiastas da série. Toda a equipe lá mergulhou no nosso universo.

Na Netflix tive uma relação muito boa com a Maria Ângela de Jesus, que não está mais, mas estava na época. Foi com ela que troquei no início, que esteve comigo, que me estimulou. Ela morava bastante com a gente. ela era empolgada com a série também. Foi uma relação muito boa, com o processo de roteiro. Eles estavam querendo fazer a série adolescente, né. Então foi legal eles estarem participando do projeto. Mas a Maria Ângela

de Jesus foi a pessoa dentro da Netflix foi quem abraçou o projeto, fez ele acontecer e colaborou muito durante o processo.

Essa foi sua primeira experiência como *showrunner*?

Sim, nesse sentido. Nos EUA é aquele que cria, desenvolve a série, abre a sala de roteirista e só. Porque ele não é o diretor, são outros diretores que filmam. A gente está acostumado aqui no Brasil, eu pelo menos, nos meus longas, de criar, desenvolver e dirigir. Então eu fiz essa proposta, falei que gostaria muito de dirigir, eu gosto muito de set, disse que poderia ser o *showrunner* e dirigir. Eu gostaria de dirigir o máximo possível, dirigir todos. Uma questão de filmagens, de a gente organizar e eu dirigir o projeto. Só que não dava, não tinha tempo hábil. Então eu tive a ideia de ter alguém comigo desde a sala de roteiro, e aí veio a Juliana. O meu medo era chamar diretor lá na frente que não tivesse participado da sala e não entendesse todo o conceito. Não entendesse, exatamente. Porque sempre entende, é só contratar um diretor e alinhar com ele. Mas eu digo de ter participado de todas as discussões, o que era muito importante. Dentro desse contexto de ser *showrunner*, criar, desenvolver, fazer sala de roteiro e dirigir foi a primeira sim.

Descreva sua experiência como *showrunner* na série Boca a boca.

Uma coisa que é interessante que não falei ainda é o fato de como eu vinha sendo preparado para ser um *showrunner* até o ponto de eu me tornar um. Eu sempre roteirizei os meus projetos e dirigi. A partir de um ponto eu percebi que eu me movimentava bastante para conseguir dinheiro, parcerias, e trabalhava muito ativamente na produção. Então passei a produzir as coisas que desenvolvia e assim criei uma produtora a Saliva Shots e se associou com a Fetiche Features. A Saliva é para longas, curtas e projetos menores, e a fetiche para séries e projetos maiores.

Eu era roteirista e diretor, e fui me tornando produtor porque eu percebia a minha participação ativa, inclusive porque quando eu estava com a produtora da saliva que produzia apenas os programas da minha irmã, que eu fazia direção geral. A Sarah Oliveira é minha irmã, que foi da GNT, MTV, Globo, e eu fiz direção geral de alguns, produtor em outros. Mas eu lidava diretamente com os canais, negociava, conversava, então acho que foi todo um caminho para eu chegar até a Netflix com esse projeto grande e foi muito natural o processo. Foi um grande desafio, mas um lugar que eu já me sentia bem-preparado para isso. Foi uma experiência intensa, mas confirmou uma coisa que eu gosto de fazer e me sinto apto para fazer, que é criar e desenvolver uma série, chefiar uma sala de roteiro, fazer a direção geral e de alguns episódios. Adoraria repetir essa experiência.

Quão presente em questões de produção você esteve envolvido? (descreva as situações e suas ações).

Totalmente. O *showrunner*, a função aí não é só chefiar a sala de roteiro e nem só responder pelas questões criativas do projeto. Ele é responsável, acho que essa é a diferença, pelo orçamento também. Tem que ter noção de todo o orçamento e chegar na sala de roteiro e dizer temos que cortar locação, temos que unir duas locações (como já aconteceu). Na fase de orçamento nós tínhamos um elenco muito vasto e nós começamos a unir elencos. O Alex tinha uma tia e a mãe. A gente uniu a tia e a mãe, então era coisas que eu voltava com questões orçamentárias, a gente não pode colocar tudo, temos que

tirar uns personagens, a gente vai ter que tirar essa locação e gravar só em outra. O *showrunner* acompanha as funções orçamentárias, é muito importante deixar claro aqui.

Que semelhanças e diferenças você apontaria ao comparar a estrutura de *writers' room* americana (e a figura do *showrunner*) com a estrutura da sala de roteiristas em Boca a boca?

Eu aproveitei do melhor que eu acreditei que fosse da estrutura americana. Era o encontro desta estrutura desse modelo americano como a forma que eu trabalho: de diálogo, sentar-se junto, compartilhar tudo, ouvir, discutir em conjunto. O que eu gosto muito da sala de lá que eu trouxe é essa dinâmica ativa, essa seriedade nos compromissos e entregas, enfim, o respeito aos horários de trabalho, a gente tinha muito isso. Eu li um livro muito bom sobre séries: homens difíceis, sobre as primeiras séries da HBO. E li um livro também na sala de roteiristas. Vi masterclass da Shonda Rhimes. Tem muitas coisas que eu bebi de lá. Até porque a empresa que a gente trabalhava na Netflix era de lá e trabalhava dessa forma. Mas eu acho que uni com a forma que eu trabalho e que venho trabalhando durante todos esses anos.

Entrevista roteiristas – Jaqueline Souza (realizada em 10/09/2021)

Descreva sua formação profissional. (graduação, cursos, etc)

Graduação em Cinema e Vídeo (CinetvPR - Unespar)

Descreva sua experiência como roteirista. (roteiros realizados, cursos ministrados, consultoria, tempo de experiência etc.)

Curtas-metragens como Julieta de Bicicleta (2012; Comkids-Prix Jeunesse) e Ângela (2020; Grande Prêmio do Cinema Brasileiro); Adaptação dos quadrinhos de Sirlanney Nogueira Magra de Ruim através de edital Prodav de Desenvolvimento 2018; Prêmio de Desenvolvimento Novos Roteiristas -Ministério da Cultura em 2017 com o longa de ferro Íncubo, posteriormente selecionado para Laboratório Novas Histórias 2018 e Incubadora Projeto Paradiso; edital Proac de Desenvolvimento com o longa infanto-juvenil Ashanti 2019. Desenvolvi projetos de séries e longas com produtoras como Vermelho Profundo no Núcleo Gênero como Espelho do Real, Gullane Entretenimento, RT Features, Rede Globo e Amazon Studios. Como consultora, atuei em laboratórios diversos como laboratório Griot de Cinema Negro, Curitiba_Lab; Frapa_Lab, Pan_Lab, além de ter dado aulas no Porto Iracema das Artes, no Centro Afrocarioca e na SPCine.

Já participou de sala de roteirista antes de Boca a boca?

Não.

Qual era o seu nível de relação e conhecimento com os outros integrantes da equipe de Boca a boca antes de trabalharem juntos na série? (Descreva abaixo identificado o nome junto à resposta)

Conheci Esmir já em conversas para trabalhos em projetos na produtora e Juliana Rojas como consultora no Laboratório Novas Histórias.

Quais são seus trabalhos atuais em desenvolvimento? (Descreve sua função em cada um deles).

Por questões contratuais prefiro não especificar. Hoje, desenvolvo trabalho na área executiva de desenvolvimento, mas meu último projeto original segue em desenvolvimento com as outras co-criadoras na emissora anterior que atuei e deve ir ao ar ano que vem.

Como você descreveria seu método de trabalho? (processo criativo, desenvolvimento da ideia, estruturação do processo, inspirações em outras mídias ou processos, etc.)

Em cada processo e projeto, posso acabar tendo métodos diferentes. O que diria que há em comum entre todos e mais pode se aproximar de uma metodologia padrão de criação é entender o tema e a partir daí o conflito e personagens. Mas os pontos iniciais antes disso são muito distintos. Uma coisa característica do meu trabalho, pelo menos eu sempre gostei de pensar assim, é o cuidado com a estrutura, então eu dificilmente saio escrevendo cenas antes de ter um rascunho mais ou menos sólido quanto a trama. Daí sim, gosto de ir de forma bem focada na cena, primeiro quase como um vômito, depois desenhando e aprimorando as ações e intenções, o ritmo interno etc. E depois disso, eu gosto de deixar maturar, voltar com os olhos frescos pelo tempo e poder repensar e redescobrir o material.

Pensando no seu método de trabalho, quais as diferenças gerais entre seu processo de escrita individual e coletivo?

Pode parecer óbvio, mas a primeira questão é que em um processo coletivo, as escolhas, tanto de processo, quanto artísticas, não são só suas. Se em um processo individual você pode escolher pular um documento de trabalho ou dedicar mais tempo a um do que outro, essa é uma escolha sua, a não ser que você esteja trabalhando comissionado e não consiga negociar isso. Então para mim, trabalho coletivo é muito sobre entrar no ritmo de um todo, virar parte de um maquinário. Tem uma beleza nisso, é como fazer parte de uma orquestra. Mas também tem desafios, principalmente conseguir manter sua própria voz em meio a todas as outras. Além disso, tempo em geral é uma questão. Se em um longa ou em um processo individual, eu posso repousar um roteiro e deixar que o tempo ajude a mostrar fragilidades, em salas de roteiro, em geral, não há esse tempo. O próprio processo é feito para agilizar etapas e para que as trocas sejam imediatas, o que cria um ritmo completamente diferente de qualquer outro processo de escrita que já tive.

Em sala de roteiristas os membros da equipe estão sempre oferecendo ideias. De sua parte, como descreveria o processo de argumentação para afirmar o valor de suas ideias?

Como disse, salas são processos de depurações aceleradas de ideias. Em um dia, dezenas de ideias são dadas, testadas, negadas, desenvolvidas e assim por diante. E isso tem pouco a ver com as ideias em si, mas para onde o chefe de sala quer levar aquela história. Eu não tenho um perfil muito falador em salas, o que é muito curioso, já que as pessoas não costumam entender que perfis diferentes fazem parte da dinâmica de uma sala. Eu gosto de fazer proposições muito a partir das relações dos personagens. Posso usar filmes e séries como referência ou mesmo experiência pessoais ou histórias que escutei. Mas o que mais gosto é entender onde poderiam estar tensões e faíscas entre personagens propor a partir daí. Agora preciso dizer que apesar de muito comum, se um roteirista precisa com frequência afirmar o valor de suas ideias, há algo errado na dinâmica.

Descreva suas atribuições no processo de escrita da série Boca a boca.

Roteirista. Entrei no começo da sala, e tão levantamos sinopses a partir da Bíblia v0, fizemos perfis de personagens, escaletas etc. Então fiquei responsável desde a escaleta até o final do processo de desenvolvimento pelo roteiro dos episódios 102 e 105.

Descreva suas relações com outros membros da equipe da série além dos outros roteiristas. (Produtores, atores etc.)

Conhecia apenas os produtores da Fetiche e conheci Caio Gullane durante as filmagens.

De que forma escrever para a Netflix influenciou suas escolhas narrativas e processo de escrita?

Sempre se falava sobre a necessidade de fazer um projeto “pop”, mas sinceramente lembro do processo de uma forma muito aberta, criativa e pouco norteadas em escolhas devido ao player. Existia sim um cuidado com o público, a vontade de criar uma obra com viradas, que gerasse e mantivesse expectativas no público, mas nada que lembro que tenha gerado escolhas de “deveríamos fazer isso” ou “não deveríamos fazer isso”. Acho que uma das coisas que mais tinha na minha cabeça eram personagens. Na época, para mim, não tinha muitas séries nacionais contemporâneas como referência para personagens tridimensionais, interessantes, e essa era uma preocupação constante, mais do que por conta do player, mas porque era o que eu gosto de ver.

Descreva como foi sua experiência especificamente na escrita do roteiro por você assinado na série.

Eu nunca tinha escrito um episódio de série antes, então para começar, parece com domar uma fera. Depois das primeiras semanas e sinopses, nós saímos com um *beatsheet* para abertura da escaleta de cada episódio. Eu já trabalhei em salas que usam *beatsheets* mais e menos detalhados e o que posso dizer é que, em geral, quanto mais detalhado o *beatsheet* que você sai para a escrita nessa fase menos espaço você tem para a criação. Em Boca a Boca, nós tínhamos *beatsheets* bem abertos, efetivamente com o núcleo da ação, o que nos permitia criar muito como roteiristas. A partir disso, com a escaleta feita, se voltava para a sala e discutia, desde o desenho de cena, até as intenções e motivações dos personagens, o encadeamento etc. Na hora de abrir roteiro, parte da fera já está controlada. Você tem um bom senso sobre o episódio como um todo. Na hora de abrir roteiro, não era só colocar diálogo, porque o cuidado de Esmir com o roteiro fazia com que a gente não deixasse aquelas cenas escaletadas (coisa comum dessa etapa), então tinha um detalhamento de ação e muitas vezes *misè-em-scene* no próprio papel. Eu adoro, é como já costumava escrever e foi ótimo poder fazer isso em sala, com os diretores juntos. Antes do envio pra Netflix, sempre rolava essa reunião da sala, aonde todos já vinham com notas e as vezes ainda líamos em voz alta. Se a gente sentia que faltava algo, a gente já discutia pontualmente. Depois, Esmir fazia redação final e fazia a entrega. Netflix mandava notas e incluíamos essas notas junto com as nossas próprias para alterações no próximo tratamento. Como tínhamos dois roteiros cada, a ordem e alternância dos roteiros foi fundamental para conseguirmos fazer com qualidade e mesmo darmos um tempo em um roteiro e podermos nos focar em outro, e aí recomeçar. Esse desenho de rodízio criou um fluxo muito saudável.

Entrevista roteiristas – Marcelo Marchi (realizada em 02/08/2021)

Descreva sua formação profissional. (graduação, cursos, etc)

Bom, eu sou formado em Comunicação Social habilitação em Radialismo pela UNESP-Bauru e concluí ano passado meu mestrado em Imagem e Som pela UFSCAR, Universidade Federal de São Carlos.

Descreva sua experiência como roteirista. (roteiros realizados, cursos ministrados, consultoria, tempo de experiência etc.)

Eu fui, então, roteirista do Boca a Boca, fui roteirista também de uma série anterior que chama Marias, eu tenho um roteiro de longa-metragem que chama Perdidos no Supermercado, que ganhou o Edital PRODAV da Ancine em 2013, atualmente está em fase de captação de recursos com a produtora, inclusive, do Esmir, né, porque a gente se conheceu quando eu participei da 1ª edição da Residência Base, que foi em 2013, esse ano tá rolando as inscrições para a 3ª edição, eu fui um dos selecionados para a 1ª edição justamente com o argumento desse longa Perdidos no Supermercado, e aí o Esmir gostou da história, que tinha muito a ver com o tipo de obra que ele produz, né, esse universo pop, jovem. E aí ele abraçou o projeto. Eu também trabalhei com coisas para a internet, fiz alguns roteiros para o canal de animação Sociedade da Virtude, que é do Ian SBF, um dos fundadores do Porta dos Fundos, são episódios de animação parodiando universos dos super-heróis, escrevi algumas coisas para o canal e para o aplicativo de quadrinhos digitais Sociedade da Virtude, também fui redator do programa Queimando a Língua do Canal do Jovem Nerd, que é um programa de entrevistas. Fui redator do programa de humor da Band News FM Saca-rolha, que é criação do Marcelo Zorzanelli, um dos caras do Sensacionalista. Eu também trabalho com quadrinhos, eu fui roteirista da HQ Bilhetes, que foi desenhada por vários desenhistas diferentes, são 6 histórias, eu escrevi as seis e cada uma foi desenhada por um desenhista diferente. A gente ganhou 2 prêmios com essa HQ no Troféu Ângelo Agostini, eu como melhor roteirista e a publicação como melhor lançamento independente de grupo, a gente também foi indicado ao Troféu HQ Mix, também com essa HQ, e é isso, ataquei em várias frentes, em várias mídias.

Eu também dou cursos, já faz bastante tempo que eu dou oficinas de roteiro e nesses últimos dois anos eu criei um curso próprio de roteiro, que eu venho ministrando e também estive dando aulas pelo Instituto de Cinema, que é uma escola de cinema daqui de SP. Consultoria, também, costumo fazer para roteiros de outras pessoas. Tempo de experiência, eu estou trabalhando profissionalmente com roteiro na verdade desde 2000, 2001, por aí, porque eu comecei a escrever quadrinhos, tiras de quadrinhos, para os jornais, então comecei, na verdade, nos quadrinhos né, e depois que eu me formei em Rádio e TV, que eu comecei a fazer mais coisas para audiovisual, então já se vão aí, contando com os quadrinhos, uns 20 anos. Mas com audiovisual mesmo, basicamente desde 2009, 2010, por aí.

Já participou de sala de roteirista antes de Boca a boca?

Eu não participei de nenhuma sala de roteiristas antes do Boca a Boca. No caso da série Marias, era um esquema um pouco diferente, não tinha uma sala de roteiristas, a gente recebia os argumentos e a gente não chegava a se encontrar, a trabalhar todo mundo junto. Eram episódios curtos, era uma série que foi exibida no Canal Sony, mas era inicialmente uma iniciativa da Íntimos, que é aquela marca de produtos de higiene feminina, eles queriam fazer um *branded content* e aí, através da produtora Paranoid, eles criaram essa série e eu fui chamado pela Mariana Bastos, que estava envolvida ali na série, dirigiu, escreveu alguns episódios também, ela me chamou para escrever e aí era

um trabalho assim, mais a distância, a gente não se encontrava como uma sala de roteiros mais tradicional.

Qual era o seu nível de relação e conhecimento com os outros integrantes da equipe de Boca a boca antes de trabalharem juntos na série? (Descreva abaixo identificado o nome junto à resposta)

Bom, como eu já respondi antes, eu conheci o Esmir na Residência Base, que eu fui um dos selecionados, e a partir daí a gente começou a fazer várias coisas juntos. Lá eu conheci também a Teresa Menezes, que é a socia dele na produtora. Agora as outras roteiristas eu ainda não conhecia, conhecia a Juliana Rojas por nome, né, mas nunca tinha encontrado ela pessoalmente, nada. A gente se conheceu mesmo na sala de roteiro.

Quais são seus trabalhos atuais em desenvolvimento? (Descreve sua função em cada um deles).

Bom eu tenho 2 projetos que eu estou participando de rodadas de negócio atualmente, tive conversas com vários players. Um deles se chama Tabula Rasa, os dois são projetos de séries né, sou criador, roteirista. E o outro chama Fazendo Monge, também né sou criador e roteirista, trabalhei sozinho, não tive nenhum coautor junto comigo. São trabalhos independentes, né, com ideia e concepção toda minha, como eu falei, atualmente estou apresentando para os players. Eu também estou escrevendo um livro, um romance, ainda estou no começo. E tenho alguns projetos de quadrinho, basicamente eu estou trabalhando bem sozinho em todos esses projetos aí por enquanto e é isso, né, mais as aulas também.

Como você descreveria seu método de trabalho? (processo criativo, desenvolvimento da ideia, estruturação do processo, inspirações em outras mídias ou processos, etc.)

Bom, quando é um projeto próprio como esses que eu citei anteriormente, muitas vezes são ideias que já estão martelando na minha cabeça faz uns bons anos. Eu gosto bastante de maturar as coisas, de deixar elas rolando primeiro na minha cabeça, ver se elas fazem sentido para mim, ver se elas sobrevivem ao tempo, porque tem muita coisa que a gente acha magnífico e no outro dia a gente já faz ah talvez não fosse tão bom, sei lá, não é tão legal assim como parecia de primeira, e eu gosto bastante de deixar a ideia meio que ir crescendo, primeiro na minha cabeça, depois se eu acho que vale a pena eu começo a anotar ela, rascunhando assim mesmo no caderno e só então que eu passo para um argumento um pouco mais detalhado no computador, em arquivo de word, é, ou seja, o roteiro vem só lá pra frente, quando eu sento para formatar o roteiro direitinho, é só a última coisa e isso aí já teve um bom tempo transcorrido antes disso né, comigo trabalhando a ideia de outras formas assim, mas fica um bom tempo na minha cabeça, primeiro de tudo.

Agora quando eu sou chamado para um projeto como o Boca a Boca, o que aconteceu foi que os argumentos já estavam prontos, o Esmir já tinha pincelado ali a história da temporada toda, aí ele dividiu quem iria escrever cada roteiro, basicamente cada roteirista pegou 2 episódios e aí a gente cada um escrevia ali na sua casa, mandava para todos os outros roteiristas, que também faziam suas observações e aí a gente encontrava uma vez por semana na produtora, para a gente fazer a leitura todo mundo junto do roteiro daquela semana, e aí cada um apresentava suas observações e aí o roteiro ia se transformando bastante. O Esmir dava a revisão final, o roteirista incorporava essas opiniões, essas sugestões das coisas que a gente tinha decidido por alterar ali e ia para a Netflix, a Netflix dava suas sugestões, então voltava de novo para o roteirista, que também incorporava essas sugestões da Netflix e aí estava pronto o primeiro tratamento. A gente fez esse ciclo

umas 6 vezes para cada roteiro, então acho que é mais ou menos por aí. Agora é difícil dizer de onde vem as ideias, eu tenho uns temas que me agradam muito e mexem muito comigo e me deixam curioso, são coisas que sempre voltam e eu acabo escrevendo sobre isso, e claro que tem muita influência de tudo que a gente consome. eu tenho uma predileção ou talvez uma facilidade, não sei, pelo gênero mais fantástico, de ficção científica, fantasia, terror, cinema de gênero, uma coisa que eu gosto muito, inclusive meu mestrado foi sobre cinema de terror, é a área que eu tenho escrito bastante coisa, e é isso, são os temas que ficam martelando na cabeça da gente, que a gente acaba escrevendo mais.

Pensando no seu método de trabalho, quais as diferenças gerais entre seu processo de escrita individual e coletivo?

Eu acho que em partes eles são bem parecidos, porque a gente escreve em casa, eu gosto bastante dessa coisa de poder escrever sozinho, tenho uma certa dificuldade assim em escrever junto de outras pessoas, escrever mesmo, essa parte da escrita mesmo junto com outras pessoas. Eu gosto, como falei, de maturar a ideia, de estar no meu espaço para entender o que é aquilo, sobre o que é cada cena, sobre o que é cada fala, e só então mostrar para as outras pessoas. Como a gente fez no Boca a Boca mesmo, todo mundo tinha bastante liberdade para trazer suas influências, para trazer suas ideias e só depois que a gente confrontava isso com todos os outros e disso saía um processo bem rico, bem interessante e um completava o outro, era bem legal né. O Boca a Boca se passava numa cidade do interior, eu sou do interior, nascido e criado no interior, então eu tinha uma vivência, que de repente outros não tinham, aí outros tinham essa vivência de rave, que era uma coisa mais ou menos presente na série também, que eu já não tinha, então os universos um do outro se completavam. Agora quando eu escrevo sozinho e faço o processo todo sozinho, eu acho legal também, porque eu só mostro para as pessoas quando eu já acho bem bom, eu não sou do tipo que escreve um pouquinho e já mostra um rascunho para alguém, sabe, porque eu tenho essa coisa meio de atirador solitário, de tentar fazer com que a ideia faça sentido para mim primeiro, para que eu goste primeiro da ideia, para que só assim eu mostre para alguém depois.

Em sala de roteiristas os membros da equipe estão sempre oferecendo ideias. De sua parte, como descreveria o processo de argumentação para afirmar o valor de suas ideias?

Ah, eu acho que assim, criação né, arte, tem muito aquela coisa instintiva e muito coisas que estão dentro da gente e a gente às vezes não consegue verbalizar o porquê de você ter feito o personagem falar daquela forma ou porque que você fez a história ir por aquele caminho, tem muita coisa que é, sei lá, muito instintiva, muito entranhada, assim, na nossa psicologia. Então tem coisas que às vezes é difícil mesmo explicar para alguém por que está daquele jeito no papel. Mas falando mais em termos de estrutura, isso é uma coisa que a gente consegue explicar, porque estrutura é uma coisa um pouco até matemática às vezes, causa e efeito, porque as coisas acontecem naquele momento, a questão do ritmo, então você consegue defender esse tipo de coisa. Mas como eu falei, ali na equipe a gente tinha vivências muito diferentes, influências muito diferentes, então às vezes essas ideias se chocavam numa boa e aí quando você vê que a maioria das pessoas está pensando de uma forma e você está pensando de outra, acaba sendo uma coisa da democracia né, as opiniões que são mais concordantes elas acabam prevalecendo, e muitas vezes eu via que realmente funcionou melhor daquela maneira, do que eu havia pensado antes. E isso também são coisas que não adianta, a gente vai descobrindo depois que está pronto só, né, porque se o trabalho já é coletivo na sala de roteiristas, imagina depois na produção

que entram centenas de profissionais e às vezes você escreveu aquela fala com determinada entonação e o ator vai entregar com outra entonação que para ele fazia sentido e no fim você assiste e pensa pô deu certo, ficou bem melhor do que eu tinha pensado. Então a gente argumenta, claro, e tem que ouvir os outros, o importante é se você vai entregar alguma coisa, você tentar entender o melhor possível o motivo de você tá entregando daquela forma e simplesmente não é estou fazendo assim porque quero, porque eu acho legal, você tem que ter um porque né, um motivo pelo qual você ter escrito daquela forma, mesmo que às vezes seja difícil explicar porque tem a questão do inconsciente né.

Descreva suas atribuições no processo de escrita da série Boca a boca.

A gente recebeu os argumentos, a gente falou bastante sobre a série antes de começar a escrever, e além de escrever os roteiros dos episódios que eu assino era um trabalho muito coletivo, então a gente estava todo mundo dando sugestões no roteiro de todo mundo, foi uma coisa bem viva, bem mutante, e as coisas mudaram bastante dos roteiros iniciais para os roteiros finais, teve um monte de cena que deixou de existir, ou fundiram duas cenas em uma, cenas novas que passaram a existir, personagens que caíram, personagens que acabaram com funções diferentes que a gente acabou juntando em um personagem só, porque a questão de produção acaba influenciando muito no que você está escrevendo, aí entra tudo né, orçamento, questão das diárias de filmagem, tudo isso entra, questão das locações e tudo mais, né. Mas dentro da sala de roteiro, eu acho que a minha atribuição era a mesma dos outros. Ainda me elegeram lá como o caçador de furos, porque falavam que eu sempre encontrava uns furos de roteiro que ninguém mais tinha visto, então eu ganhei essa alcunha de caçador de furos do Boca a Boca e eu fiquei lisonjeado na verdade, porque eu na verdade sou muito preciosa nessas coisas e sabe, não consigo deixar passar alguma coisa que eu vejo que de repente tem um errinho. E com isso, depois que todo mundo entregou seus roteiros o Esmir pediu para eu ficar mais um mês trabalhando para eu dar uma geral em todos os roteiros, acertar aquelas últimas coisinhas, foi um trabalho de uma coisa quase no microscópio para pegar alguma coisa que pudesse ter passado batido. E aí como eu era o caçador de furos então foi na verdade uma honra ter podido usar esse meu olho clínico nessa parte também. Então acho que a única atribuição que eu tive diferente dos outros foi essa, com exceção da Juliana, que além de escrever, também dirigiu alguns episódios.

Descreva suas relações com outros membros da equipe da série além dos outros roteiristas. (Produtores, atores etc.)

Na sala de roteiro a gente tinha contato com o Gabriel, com a Gabriela que trabalha na produtora, foi nossa assistente ali na sala de roteiro, uma pessoa importantíssima, que deu muitas ideias e tinha uma visão muito legal sobre as coisas, a gente deve muito a ela também. A Teresa e o Fernando, que são produtores, sócios do Esmir. A Kit que foi assistente de direção, ela participou de algumas reuniões com a gente já numa certa altura quando a gente já estava na reta final dos roteiros, ela participou e trouxe questões do dia a dia mesmo, coisas que a gente teria que fazer diferente, porque a locação era diferente, por questões do orçamento, das diárias, e ela também influenciou até na questão da formatação do roteiro, porque a forma como a gente via uma cena, a gente considerava aquele trecho como uma cena, mas ela enquanto assistente de direção pedia para a gente quebrar aquela cena em duas porque na locação eram espaços um pouco diferentes, havia mais do que um único espaço em que a ação ocorria, então para a assistente de direção, para a produção, aquilo na prática era mais do que uma cena, então a gente acabou seguindo as indicações dela e quebrando em algumas cenas para que ficasse mais fácil

para todo mundo. Os atores eu conheci assim muito por cima, nas festas que teve de lançamento, de encerramento das filmagens, eu fui ver uma das noites de filmagem, uma das cenas da festa, aí eu conheci alguns atores, um pessoal da técnica, uma galera da Gullanne também, mas a relação mais foi, além dos roteiristas, o Fernando, a Teresa, o Gabriel, a Gabriela e a Kit.

De que forma escrever para a Netflix influenciou suas escolhas narrativas e processo de escrita?

Bom, é, eu até achei que a Netflix ia talvez interferir mais no nosso processo criativo, mas foi até surpreendente porque eles deixaram a gente bem livres, bem livres mesmo, tinha coisas que eu achava que eles não iam deixar passar, por serem temas mais delicados ou cenas mais ousadas, e foi muito tranquilo nessa parte assim, foi bem legal, então eu acho que isso seria a coisa que eu ficaria mais com o pé atrás quanto a estar escrevendo para a Netflix, mas logo de cara eu percebi que não seria um problema. E no mais eu acho que foi, nossa, bem tranquilo o processo, tirando essa coisa de ser da Netflix e o mundo inteiro vai ver, né, é uma mega plataforma ali e tal né, mas eu escrevo para um site de Youtube da mesma maneira, do mesmo carinho, com mesmo empenho que eu escrevo para a Netflix, então para mim isso num processo de escrita acho que não afetou tanto.

Descreva como foi sua experiência especificamente na escrita do roteiro por você assinado na série.

Bom não sei se eu entendi da maneira correta a pergunta né!? Minha experiência na escrita do roteiro foi excelente, um processo assim de muito trabalho, claro, mas eu achei que foi tranquilíssimo, assim, muito tranquilo pelo que eu achei que seria, muito também porque a gente dedicou um bom tempo né no roteiro, é, inclusive falaram que em outras séries esse tempo do roteiro, dedicado à escrita do roteiro, geralmente não é tão longo, então achei assim um prêmio, a gente poder se dedicar tanto tempo ao roteiro, para ir lapidando tudo e conhecendo aqueles personagens, conhecendo aquele universo. Então acho que isso foi um diferencial que deixou o processo tranquilo foi a gente ter tanto tempo para escrever o roteiro, 6 meses por aí, para 6 episódios então a gente conseguiu mesmo, as vezes não tá funcionando, a gente tá dando murro em ponta de faca aqui, vamos demolir tudo que a gente fez nesse episódio e começar do zero praticamente, a gente fazia isso sabe, as vezes dava um friozinho na barriga, as vezes a gente sentia ali num beco sem saída, mas a gente não tinha tantos pudores em demolir tudo o que a gente tinha construído e começar do zero. Dava uma energia nova, as coisas vinham com outro frescor, a gente percebia que era aquilo que a gente estava precisando mesmo, aprendi a ter coragem de fazer isso em coisas que eu escrevi depois, que eu estou escrevendo hoje, de chegar o momento e falar putz não é por aí, eu sei que eu passei dias escrevendo, mas eu tenho que voltar atrás, páginas e páginas atrás, e escrever diferente, tudo de novo, ir por um caminho totalmente diferente porque não dá, porque não é por aqui, e se eu fizer isso eu não vou ficar contente e eu sei que não vai sair um negócio tão bom quanto poderia ser, e eu acho que eu rompo essa barreira principalmente por causa do Boca a Boca sabe, da gente se forçar a fazer isso sempre e ter essa coragem. Acho que trabalhar com uma galera que tinha pontos de vista diferentes, energia diferentes um do outro, o Esmir com aquela energia contagiante, não tinha como cara, você não se sentir parte da coisa e ser respeitado, extremamente respeitado como autor, extremamente valorizado ali, sensacional cara, então essa experiência foi ótima. E assistir a série depois, sensacional, a beleza plástica dos episódios é um negócio ímpar em seres brasileiras, aquele visual, aquela fotografia, tudo né aquela cara acho que é única, pelo menos acho que ela tá aí como aquela mosca branca em termos de séries brasileiras, porque ela tem uma assinatura

muito forte, pra mim ali falei meu texto só tá se beneficiando com essa beleza plástica, só elevou ainda mais aquilo que felizmente consegui entregar de bom ali no texto, e ali é outra coisa, vira outra coisa, vira outro mundo, diferente do que você imaginou, mas felizmente muito melhor.