



**Melissa de Araújo Cabral**

**Produção e consumo do audiovisual: o trabalho de roteirista e o poder do cineasta no cinema brasileiro**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Everardo Pereira Guimarães Rocha

Rio de Janeiro  
Julho de 2021



**Melissa de Araújo Cabral**

**Produção e consumo do audiovisual: o trabalho de roteirista e o poder do cineasta no cinema brasileiro**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo

**Prof. Everardo Pereira Guimarães Rocha**

Orientador

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

**Prof<sup>a</sup>. Bruna Sant`Ana Aucar**

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

**Prof. Marina de Castro Frid**

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

**Prof. William de Almeida Corbo**

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

**Prof. Ricardo Ferreira Freitas**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Rio de Janeiro, 19 de julho de 2021

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da autora, do orientador e da universidade.

### **Melissa de Araújo Cabral**

É mestre em Bens Culturais pela FGV (2013), com créditos cursados na Universidad Del Cine, em Buenos Aires, Argentina. Possui bacharelado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – ECO/UFRJ (1997), MBA em Administração na PUC- Rio (2008) e especialização em Filosofia e Arte também na PUC-Rio (2014). Exerceu cargos de assessora da presidência, gerente e chefia na área de comunicação empresarial, e hoje atua como roteirista e na produção de conteúdo audiovisual.

#### Ficha Catalográfica

Cabral, Melissa de Araújo

Produção e consumo do audiovisual : o trabalho de roteirista e o poder do cineasta no cinema brasileiro / Melissa de Araújo Cabral ; orientador: Everardo Pereira Guimarães Rocha. – 2021.

208 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2021.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Roteirista. 3. Cinema. 4. Narrativas. I. Rocha, Everardo Pereira Guimarães. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

A minha mãe, Annelise, pela presença constante ao meu lado em tudo, especialmente, para assistir a filmes.

## Agradecimentos

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio (PPGCOM). A meu orientador, Everardo Rocha, pela parceria e paciência nessa grande jornada que é um doutorado. Aos professores José Carlos Gomes, com quem pude aprender sobre Pierre Bourdieu, e Tatiana Siciliano, que me trouxe o tema de representações sobre o trabalho no cinema, impactando a pesquisa. A todos os colegas do Laboratório de Antropologia do Consumo (LAC) e, especialmente, ao Padre Héilton Marconi Dantas de Medeiros, pelas conversas e conselhos espirituais ao longo desses quatro anos. E a Marise Lima pelo apoio constante.

Agradeço aos meus queridos entrevistados, informantes, por se colocarem a meu lado para elaborar comigo esta pesquisa. A Antonio Carlos da Fontoura, amigo de anos, com quem tive o prazer de aprender como aluna e como colega de trabalho na televisão. A Cristiane Oliveira, mais do que uma excepcional diretora e roteirista de uma nova geração, uma criadora instigante. A meu amigo David França Mendes, profissional indispensável se quisermos falar de cinema e roteiro hoje no mundo. A Doc Comparato, o primeiro autor de livro sobre roteiro que li. A Flavia Castro, aural e única, uma pessoa com quem almejo trabalhar algum dia. A Fellipe Gamarano Barbosa, meu diretor favorito, um lorde. A Guel Arraes pela atenção afetuosa, ao colocar tão disponível o seu tempo para minha pesquisa. A Karen Sztajnberg, minha amiga de infância, roteirista renomada, uma fonte de troca de ideias constante. A Karim Aïnouz, uma generosidade sem limites desse cineasta, de quem sempre fui fã. A Lucas Paraizo, que, além da excelência no que escreve, adora refletir sobre o que é ser roteirista. A Marcílio Moraes, eternamente aberto para estar comigo. A Marcos Bernstein, com o melhor roteiro do cinema brasileiro nas últimas décadas, *Central do Brasil*, e de tantas ideias. A Patrícia Andrade, que, sem me conhecer, colocou-se tão prontamente a contar sobre seu ofício. A meu amigo querido Renê Belmonte, responsável por algumas das maiores bilheterias do cinema brasileiro, por ter-me dado um relato impecável e cheio de humor sobre sua carreira. A Sandra Kogut pela delicadeza e profundidade em pensar o fazer cinema no Brasil.

Por fim, agradeço a meu pai, Muniz Sodré, aos meus amigos e à minha família pelo suporte em tudo na minha vida, especialmente, minha filha, a linda Rafaela.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## Resumo

Cabral, Melissa de Araújo; Rocha, Everardo Pereira Guimarães. **Produção e consumo do audiovisual: o trabalho de roteirista e o poder do cineasta no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro, 2021. 208 p. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

“Produção e consumo do audiovisual: o trabalho de roteirista e o poder do cineasta no cinema brasileiro” tem como proposta aprofundar a reflexão sobre a autoria dos roteiros na produção audiovisual brasileira e o jogo de forças entre os profissionais da área de roteiro e os da área de direção. Ao tomar como ponto de partida para esta reflexão o fato de que o campo de produção cinematográfica no país não valoriza o roteirista tal como na televisão, é o foco da pesquisa investigar o domínio de poder de criação por parte do diretor, considerando os impactos no exercício do trabalho de roteirista e, subsequentemente, nas condições de criação de histórias para o cinema. A estratégia metodológica envolveu recursos qualitativos, como a realização de entrevistas em profundidade para a análise da profissão de roteirista. O objetivo é que o resultado do trabalho sirva como base de informações que possam fomentar reflexões sobre a questão da construção de narrativas no cinema brasileiro, com abordagens que envolvem as formas de representações desse trabalho e de suas condições sociais, econômicas e financeiras para permanecer na cadeia produtiva do audiovisual.

### Palavras-chave

Roteirista; cinema; narrativas.

## Abstract

Cabral, Melissa de Araújo; Rocha, Everardo Pereira Guimarães. (Advisor). **Audiovisual production and consumption: screenwriting as work and the power of directors in Brazilian cinema**. Rio de Janeiro, 2021. 208 p. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

"Audiovisual production and consumption: screenwriting as work and the power of directors in Brazilian cinema" is an in-depth examination of screenwriting professionals in Brazil, specifically those who work on the scripts of feature-length narrative films. The study begins with the fact that screenwriters are not valued in the field of feature-length narrative film production as they are in television. The investigation focuses on what it truly is to write Brazilian cinema; what structures are behind the profession of creating cinematic stories; and what is the director's dominion of power regarding creation, considering its impact on the screenwriter's work and, therefore, the conditions for creating stories for cinema. The methodological strategy involves qualitative resources, such as in-depth interviews analyzing the screenwriting profession; the use of data gathered through bibliographical research as a trigger for discussions with the screenwriters themselves; media material on the subject; and the actions of other actors in the field, such as audiovisual project sponsors. The finished project should serve as a source of information which can inspire further examinations of narrative construction in Brazilian cinema, especially regarding approaches that embrace the field's representational forms, as well as the social, economic, and financial conditions required for enduring as a part of the audiovisual production chain.

## Keywords

Screenwriter; cinema; narratives.

## Sumário

1. Introdução .....	10
2. O roteirista no Brasil: um panorama do setor .....	23
2.1. Um conceito para roteiro .....	23
2.2. Uma câmera e muitas ideias .....	29
2.3. Escrever para televisão: um campo diferente do cinema .....	41
2.4. Relações de trabalho no cinema .....	50
2.5. Potencial do campo e indústria criativa .....	58
3. Pierre Bourdieu e os conceitos de campo, capital, <i>habitus</i> e agente ...	61
4. Estratégias de pesquisa .....	80
5. Os discursos dos informantes .....	113
5.1. O início de uma carreira profissional .....	117
5.2. Escrever roteiro: o nome de uma profissão .....	133
5.3. <i>Habitus</i> do roteirista .....	138
5.4. Ideia original e adaptações .....	147
5.5. Jogo de forças .....	153
5.6. O roteiro na prática .....	163
6. Considerações finais .....	182
7. Referências bibliográficas .....	202



## Lista de quadros

Quadro 1: Roteiristas entrevistados .....	91
Quadro 2 .....	99
Quadro 3 .....	100
Quadro 4 .....	101
Quadro 5 .....	102
Quadro 6 .....	102
Quadro 7 .....	103
Quadro 8 .....	104
Quadro 9 .....	105
Quadro 10 .....	105
Quadro 11 .....	106
Quadro 12 .....	106
Quadro13: Número de público cinema nacional no período e 2000 a 2018 .....	107
Quadro 14 .....	111

## 1. Introdução

Qualquer justificativa que eu apresente para falar de roteiro e sua importância para o desenvolvimento da cadeia produtiva do audiovisual deve-se, sobretudo, à minha vida profissional. Formada em comunicação social – publicidade e propaganda – e tendo voltado o exercício de minha profissão para determinadas áreas da comunicação no âmbito empresarial, identifique-me também em ser chamada de roteirista. Quando chego a um hotel, durante uma viagem, e tenho de preencher um formulário, gosto de me anunciar como publicitária e roteirista.

Ao longo de vinte anos, atuei no Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) como executiva em diversas atividades, desde a gestão de marca, pesquisa, produção de conteúdo audiovisual, assessoria de imprensa, publicidade, relacionamento institucional, passando por coordenação de atividades de promoção e de patrocínio, mais especificamente na área cultural, incluindo o apoio à produção do cinema brasileiro, com a participação nas seleções de filmes, no âmbito do processo de Seleção de Projetos Cinematográficos. Simultaneamente, nesse período, pude ter o prazer de realizar um grande sonho profissional: escrever roteiro de novela<sup>1</sup>.

Esse meu trabalho como roteirista ficou restrito à televisão. Não que eu julgue esse espaço algo menor, em face de os textos produzidos terem fins puramente mercadológicos, visando obter audiência e atingir objetivos de comunicação de massa, sendo planejados e dotados de métricas claras de efetividade no que diz respeito ao retorno financeiro dos investimentos em teledramaturgia, relacionado à receita de publicidade e percentuais de audiência. Pelo contrário, nesta pesquisa vou abordar o fato de que, justamente pelas questões financeiras envolvendo a criação de ficção na televisão, trabalhar com novela possibilita, em geral, uma vida cheia de recompensas para o roteirista, com um retorno financeiro que dá certa estabilidade – a relação de trabalho é sempre estabelecida por vínculos contratuais em que são definidos deveres e obrigações do contratado e do contratante –, assim como prestígio, considerando-se a perspectiva

---

<sup>1</sup> Ao vencer na segunda posição o concurso de autores da TV Record em 2006, com A Canção de Lara, fui contratada pela emissora onde trabalhei em novelas como Vidas Opostas, Amor e Intrigas e Mutantes.

de poder ver sempre produzidos, filmados e exibidos aquilo que se escreve, a história criada e os diálogos inventados.

Escrever para novela era um sonho meu desde criança. Eu não tinha claro o termo que se usava para quem exercia a atividade de criar aquelas histórias que consumia, compulsivamente, de forma diária, na televisão. Palavras como “autor”, “criador”, “roteirista” não eram claras em minha cabeça. Eu sabia que a novela era de Sílvio de Abreu ou de Gilberto Braga, e pronto. Pertencia a quem inventava tudo que seria narrado, o que para mim era muito claro. E eu queria muito criar uma história como aquelas que via; eram muitas histórias, subtramas dentro de uma trama principal; personagens nasciam, conflitos apareciam, e, mesmo que parecesse ser possível prever como aquilo acabaria, o telespectador precisava assistir até o fim. E não seria esse o desejo inicial de quem quer escrever dramaturgia, criar personagens e traçar o destino que caberá a cada um deles?

Ocorre que eu também quis escrever para o cinema. Quase todo roteirista tem um roteiro de filme na “gaveta”, uma história que ele cria ou uma ideia original, um argumento<sup>2</sup> que deseja mostrar a pessoas do setor de cinema, mas que dificilmente é lido por dirigentes de alguma produtora.

As produtoras, de um modo geral, são geridas por cineastas e produtores que, comumente, já têm suas histórias. Ainda que algumas delas estejam abertas para receber roteiros, os profissionais da área, na maioria das vezes, só são convocados de fato para desenvolver um outro argumento já delineado. Ou seja, entram no projeto como mão de obra para formatar, com técnicas de roteiro, principalmente com a criação de diálogos, a ideia de outros. Essa é a razão para, apesar de desejar muito trabalhar no setor cinematográfico, eu não conseguir ter tido nenhum roteiro nem ao menos considerado como objeto de análise por qualquer produtora.

Assim, ao longo desse tempo, diversas questões se colocaram para mim diante do desafio de ser roteirista de cinema, um espaço regido por diretores (e produtores), por extensas normatizações e permeado por desgastantes processos burocráticos para captar recursos. Ao contrário da televisão – em que, de maneira geral, para o roteirista contar a sua história já existe um sistema dotado de uma série de processos operacionais bem constituídos, com recursos e investimentos sendo

---

<sup>2</sup> O resumo da história, em forma textual, que não conta com diálogos, mas no qual é possível saber o início, o desenvolvimento e o final da trama, além dos principais personagens.

feitos –, o cinema tem a sua relação com o roteirista fundada na base do risco, com o pagamento podendo até vir a ser feito (ou integralizado) apenas se houver a captação de recursos financeiros. Ainda no que diz respeito ao desenvolvimento do roteiro, enquanto na televisão o roteirista conta com outros profissionais – os chamados “colaboradores” – auxiliando-o, tornando seu ofício ainda mais especializado, para o roteirista criar e escrever para cinema significa vir a fazer parte de um processo mais amplo, como a de assumir o papel de pesquisador, por exemplo, ou até o de participante de rodadas de negócio ou de *pitchings*,<sup>3</sup> se necessário.

Talvez isso sejam apenas percepções, mas são sentimentos que, sem dúvida, inspiraram esta pesquisa. No entanto, sabia que o reconhecimento desse sentimento em mim e em vários colegas da área de roteiro poderia ser também um elemento dificultador na pesquisa, algo que me levasse sempre para uma mesma perspectiva de análise, certamente, tendenciosa. No entanto, é fato que o meio atual de roteiristas no Brasil tem uma divisão clara entre televisão e cinema, que agora se depara com um mercado de *streaming* crescendo de forma exponencial.

Tendo isso em mente, sabia ser necessário tomar como ponto de partida refletir, levantar hipóteses e analisar dados de forma conjunta e colaborativa. Ou seja, sabia que não poderia fazer isso sozinha, com base apenas em livros e em fundamentação teórica. Eu tinha plena consciência de que precisaria ir a campo e falar com eles, os roteiristas. Então, é importante destacar que a essência do trabalho foram eles assim como a forma como, juntos, discutimos a questão do que é, afinal, ser um roteirista de cinema no Brasil, por meio de uma série de entrevistas em profundidade.

Portanto, é propósito deste trabalho refletir sobre a participação do roteirista na criação da narrativa, na estrutura de encadeamento do que se narra e do que vai ser narrado, logo, na forma como se estabelece o ofício de roteirista no Brasil, sem priorizar a mensuração quantitativa de produção do setor – número de público, salas de exibição e empregos gerados –, e sim vislumbrar as perspectivas de ocupação, pelo profissional de roteiro, do campo de produção de conteúdo audiovisual.

Para entender como isso ocorre no Brasil, é preciso voltar a atenção para questões culturais que moldam a formação de um trabalho no país e o

---

<sup>3</sup> Defesa oral do projeto do filme para uma banca de investidores ou jurados de um edital de apoio ao cinema.

reconhecimento de práticas e sentimentos relacionados ao exercício de determinada atividade. Rocha (2003) observa que o exercício desse trabalho tem um caráter simbólico, uma função social:

Existe, na esfera racional, concreta e utilitária das relações de trabalho e da empresa, um poderoso espaço de ação cultural que faz destes mundos profissionais um campo de observação privilegiado para a percepção de aspectos valorativos – que não têm compromisso com a objetividade ou a razão –, aspectos simbólicos típicos da ordem cultural. (ROCHA, 2003, p. 33.)

O roteiro e sua concepção têm incontestável importância em termos de construção narrativa, porque ambos não são somente as palavras escritas, mas concentram em si tudo o que os gerou: quem escreve, em que condições e dentro de que ordem social, cultural, econômica e, sobretudo, em que momento. Aquilo que se narra é um bem cultural, instaura a produção de sentidos e organiza realidades e elementos de identidades, conjugando enunciado e enunciação. Ao pensarmos em narrativa, conforme discorre Muniz Sodré, vale distinguir os dois conceitos:

Enunciado é o resultado da ação, o produto fechado ou acabado da prática social de linguagem ou discurso, que tem forma verbal, visual, audiovisual, etc. Quanto à enunciação, costuma ser referida ao ato comunicativo que gerou o enunciado, portanto, às circunstâncias de tempo, lugar e sujeito, necessárias à produção da fala. (SODRÉ, 2009, p. 175.)

Bazin (2018) traça uma divisão na história do cinema (do início do século XX até 1938) segundo a qual a linguagem técnica – a montagem e o som são exemplos – se confundia com a elaboração de roteiros e, em um período posterior, em que o roteiro adquire um protagonismo, e todo o progresso técnico – mesmos os efeitos visuais – já conta com suas bases de potencial de desenvolvimento estabelecidas:

Tudo passa, portanto, como se a temática do cinema tivesse esgotado o que ela podia esperar da técnica. Já não basta inventar a montagem rápida ou mudar o estilo fotográfico para emocionar. O cinema entrou insensivelmente na época do roteiro; vale dizer: de uma inversão da relação entre o fundo e a forma. Não que esta se torne indiferente, muito pelo contrário – é provável que ela nunca tenha sido mais rigorosamente determinada pela matéria, mais necessária, mas sutil –, mas toda essa ciência tende ao desaparecimento e à transparência diante de um tema que

apreciamos hoje em dia por si só e com o qual somos cada vez mais exigentes. (BAZIN, 2018, p. 146.)

Já houve, ao longo da retomada do cinema brasileiro,<sup>4</sup> diversos empenhos bibliográficos em pensar as leis de incentivo fiscal e as políticas públicas ou, ainda, em empreender análises sobre ações pontuais e estudos de casos que estão muitas vezes mais voltados para questões pertinentes a captações e explicações sobre mecanismos de apoio financeiro. No entanto, a proposta desta pesquisa é deter-se sobre a profissão do roteirista, em face da disputa de poder na condução da narrativa do filme, tentando uma investigação sobre o ofício de escrever para cinema, bem como sobre as perspectivas reais de exercício do trabalho de roteirista no país. Assim, não se trata de discorrer sobre técnicas de roteiro, mas sobre quem é que está por trás do roteiro, quem é esse roteirista de cinema no Brasil.

Há também farta bibliografia e matérias na mídia impressa registrando a história do cinema ficcional em períodos passados, como o Cinema Novo, o cinema erótico dos anos 1970 e até o sucesso das comédias nos anos 2000, às vezes denominadas “nova chanchada” ou “nova comédia”,<sup>5</sup> sem deixar de tratar do cinema autoral, destaque na última década, como participante com expressividade nos principais festivais de cinema do mundo, como os Festivais de Cannes, Berlim e Veneza. Essa história deve ser levada em conta e fundamentar este trabalho, mas não é o coração dele.

Assim, a ideia de fazer esta pesquisa surge como forma de entender não a história do cinema brasileiro ou tampouco os mecanismos de patrocínio e financiamento ao setor, mas, sobretudo, as estruturas de poder que configuram o trabalho de criação das narrativas nas atividades relativas ao roteiro. A pesquisa compreende o filme como um texto visual que funda suas significações sobre estruturas narrativas e caminhos estéticos. O conceito de texto visual foi desenvolvido pelo escritor espanhol Gonzalo Abril, considerando dois princípios teóricos: o de que sempre há sujeitos de discursos que interagem e o de que tais interações se inscrevem em práticas discursivas (ABRIL, 2012). Gonzalo Abril trabalha com a ideia de textos visuais e não de imagens. Essa análise, na pesquisa

---

<sup>4</sup> Período compreendido entre 1995 e 2005, com a volta de produções de longa-metragem posteriormente a uma fase de estagnação.

<sup>5</sup> A comédia brasileira representou, na última década, cerca de 90% de toda a renda bruta do cinema nacional. Fonte: G1, de 8-4-2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/globo-news/noticia/2013/04/>; acesso em: 13-11-2019.

aqui apresentada, vai justamente na direção de uma visão mais ampla da expressão “imagem”. De fato, ao tentar entender quem escreve e por que se escrevem histórias para o cinema, navega-se não somente pela imagem em si do que foi exatamente filmado, mas por toda uma estrutura que molda a história, envolvendo significações e representações sociais e políticas.

O mercado cinematográfico brasileiro passa por um momento de alterações em sua estrutura. Como serão os editais de apoio ao cinema ou quais serão os impactos na produção da cadeia produtiva do audiovisual nos próximos anos? O país vive um momento de crise que desestabiliza posições antes estabelecidas. Ao não se saber ao certo as perspectivas para o setor, com a retirada de cena de alguns dos maiores patrocinadores culturais, e em face da indefinição sobre a implantação de novas políticas culturais, apresentou-se um grande desafio para a realização da pesquisa: o de elaborar um estudo sobre a atuação de roteiristas no que diz respeito ao campo de criação de histórias e suas questões de condições de trabalho. Um campo, aliás, dos mais dinâmicos, em que eu mesma estou inserida não apenas como pesquisadora, mas também como interessada no assunto por questões profissionais. Portanto, de saída, configurou-se um duplo desafio: investigar e ao mesmo tempo me despir de interesses individuais relacionados ao tema de estudo.

Durante o empenho em fazer o trabalho, o tempo todo uma pergunta trazida por um dos meus entrevistados<sup>6</sup> ecoava: “E, afinal, quem é que tem de tirar o branco da folha do papel?” É o roteirista, ele me respondeu, enfático. É uma questão que suscita a reflexão proposta aqui sobre o que é, então, ser hoje aquele que “tira o branco da folha do papel” em um país como o Brasil, considerando-se sua produção de filmes de longa-metragem ficcionais para o cinema.

Como se configura o trabalho para o roteirista hoje no país? Quais são suas possibilidades de atuação no mercado de produção audiovisual, considerando-se as perspectivas de atuação em outras frentes de atividades que possam torná-lo mais detentor do poder de produção? Como passar a agir como um diretor, um realizador, e associar-se como produtor, como um profissional que não escreve a história que será contada, mas que ele, efetivamente, conta?

As novas tecnologias de mídia, envolvendo os *games* e as mídias sociais, bem como a produção de séries e filmes para *streaming*, sem dúvida, nos

---

<sup>6</sup> Entrevista com Marcfílio Moraes, realizada em 8-8-2020.

apresentam pontos de reflexão a respeito do papel que o formulador de narrativas pode ocupar nessa profusão de meios midiáticos, as chamadas plataformas de conteúdo, dando espaço ao surgimento de novas formações narrativas, ainda que baseadas em velhas estruturas discursivas, apoiadas em texto, som e imagem.

O processo de reprodução de produtos audiovisuais vem mudando de forma bastante acelerada. Por um lado, o que se conhecia antes no rádio, na televisão e no cinema oferece hoje um outro panorama, com novas tecnologias da informação e de distribuição de conteúdo, transformando sua produção e seu consumo. Por outro, a produção aumenta a escala – consequentemente, o número de profissionais alocados como mão de obra –, o consumo passa a ser algo mais aberto e acessível, um filme pode ser visto quando se quer, não “precisa ser no cinema mais perto de você” ou após a novela das 8 horas da Rede Globo. As transformações do sistema de produção, distribuição e consumo vão estruturar novas formas de trabalhos para os roteiristas, assim como nos faz pensar sobre como passam a se configurar aspectos como a remuneração pelo trabalho de roteiro ou sobre como ele, o roteirista, se posiciona frente aos profissionais de direção.

Netflix, Globoplay, Prime, Zulu, Apple TV e o próprio YouTube, entre outras plataformas, descolam os sistemas produtivos antes concentrados em grandes grupos empresariais de produção de conteúdo e de exibição e passam a congrega e pulverizar a exibição e a produção, fomentando a reflexão em torno dessas relações de trabalho.

O roteiro de filme é sempre resultado da imaginação de um roteirista, ainda que ele possa originar-se de adaptações literárias. Trata-se de um produto cultural. Assim como são outros produtos culturais as roupas que vestimos, as comidas com que nos alimentamos, que podem nos dar imenso prazer, ou um carro, que é meio de transporte, mas também representante de *status*, por exemplo, que se prestam à expressão de personalidades.

No entanto, a diferença do trabalho do roteirista em um filme em relação ao projetista de carro consiste no suposto protagonismo do primeiro na originação da ideia e no desenvolvimento do produto. Talvez o roteirista pareça mais com um arquiteto, que desenha na planta o projeto da casa, no qual o processo de construção vai estar calcado. Um filme pode até abrir mão, a princípio, do roteirista, com uma história conduzida sem roteiro, só pela câmera do diretor, atores em cena, do mesmo modo que casas são criadas sem arquiteto. No entanto, serão projetos subordinados



ao processo de improvisação ou experimentação, que não corresponde à realidade do mercado profissional de produção de filmes ou de casas.

Néstor García Canclini afirma que as práticas culturais abarcam a circulação e consumo da significação na vida social, representando e simulando as ações sociais (CANCLINI, 2015, p. 350). De fato, a cultura se apresenta como processos sociais com os quais efetivamente entramos em contato, e o cinema é um deles. Já quando Jean Baudrillard afirma que a realidade é composta de simulacros, em que as imagens não têm exatamente “relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro” (BAUDRILLARD, 1991, p. 13), e ao pensarmos o cinema como representação da realidade, vemos um campo amplo em termos de diversificação dos formatos e gêneros de filmes, mesmo em uma escala de produção ainda em desenvolvimento como a de um país como o Brasil. Ou seja, podemos pensar em cinema autoral ou cinema comercial, mas é preciso refletir sobre quem escreve todo e qualquer cinema.

Além disso, sem dúvida, o impacto de uma denominada “economia digital” sobre o mundo transforma a divisão do trabalho e promove novos arranjos produtivos. Nesse sentido, escrever roteiros pode colocar-se ao mesmo tempo como um trabalho artesanal e criativo e também como um trabalho rotineiro, industrial. No Brasil, a televisão trouxe à escrita de roteiro essa forma habitual com obrigações comerciais, que também pode até se estabelecer no cinema, se pensarmos na quantidade de tratamentos e versões de um mesmo roteiro de um único filme, ao longo de um percurso de anos, até ser efetivamente produzido. Há técnicas para elaborar um roteiro, mas, simultaneamente, é uma expressão de personalidade do roteirista, mesmo ao levarmos em conta o fato de a coletividade de profissionais envolvidos na obra poder tornar essa autoria criativa além de um limite puramente individual.

Esse quadro nos faz reportar a questões referentes à formação do roteirista, aos cursos e manuais, e se isso bastaria para criar roteiristas, como faculdades de medicina formam um médico. Existe uma técnica que coloca o texto do roteiro dentro de um formato, com uma série de regras, mas existe um talento artístico da ordem da criatividade, havendo, pois, uma dualidade nessas vertentes. A criação artística pode, certamente, acabar muitas vezes por promover a formalização de suas atividades em manuais, que vão permitir a sua reprodução de forma comercial e menos distante dessa ordem mercadológica. Richard Sennett (1999) – ao abordar

o talento em um mercado de trabalho de busca constante por uma capacitação de alta tecnologia, de finanças globais e de novas empresas de prestação de serviços terceirizados, evitando a contratação direta – constata a existência de uma nova formulação das capacidades e capacitações, modeladas por uma cultura do consumo em que poderiam muito bem enquadrar-se a difusão de cursos e os manuais de roteiros.

O cinema é um espaço de produção no qual o roteirista, por princípio, estabelece-se como responsável pela criação do conteúdo audiovisual, com o objetivo de alcançar o público, portanto, o consumo, para que o produto cumpra as expectativas dos outros atores do campo, como o diretor, e dê conta de seus anseios individuais de criar algo, uma história, um personagem, uma fala de diálogo. Ou seja, é como se ele tivesse três públicos a interpretar: o mercado de consumo, seu principal representante da mercadoria, aquele que vai realizar, na figura do diretor (e igualmente, em muitos casos, do produtor, quando ambas as funções não se sobrepõem), e a si mesmo, sua própria expressão. Ele precisa existir como um suporte para as ideias do diretor, ao mesmo tempo que tenta criar um produto que sirva também a seus interesses de criador, buscando a segurança financeira.

Assim, a profissão de roteirista já nasce com alguns propósitos, além de criar algo novo, uma ideia, uma história. No caso do Brasil, ainda que haja associações, como a Associação Brasileira de Roteiristas (ABRA),<sup>7</sup> não há um sindicato forte, como nos Estados Unidos, com regulações que protejam o trabalho deles, como garantir a divulgação da autorialidade – exposição dos nomes nos créditos, por exemplo –, pagamentos por direitos em obras exibidas posteriormente em reprises ou o pagamento antecipado por entrega de partes executadas. Se voltarmos à minha experiência, nunca recebi pagamento por reprises de novela que escrevi e já precisei exigir que meu nome entrasse nos créditos de abertura de uma novela em que trabalhei porque comecei a escrever no grupo de roteiristas já com ela no ar, fato que a produção alegava como obstáculo à inserção de meu nome, uma vez que a abertura estava pronta e seria complicado mexer na edição do material produzido.

---

<sup>7</sup> A ABRA (Associação Brasileira de Autores Roteiristas) foi criada a partir da união de duas associações de roteiristas, uma voltada para roteiristas de televisão e a outra para os de cinema, e tem como objetivo representar, exercer e defender os direitos dos autores de roteiros e argumentos de obras audiovisuais de qualquer natureza, televisão, cinema ou quaisquer meios eletrônicos de difusão de roteiros de obras audiovisuais, existentes ou a serem criadas, bem como aproximar os roteiristas de um modo geral.

Ocorre que a novela, devido ao sucesso de audiência, seguia muito além do tempo inicial previsto, e vários atores entravam na trama e tinham seus nomes incluídos nos créditos de abertura. Sem ter a quem recorrer, esperei, pacientemente, o nome entrar depois de meses trabalhando na história. A fundação da própria AR (na época, chamada de AR-TV) emerge de um caso similar, no ano 2000, como uma associação de roteiristas de televisão a partir de um episódio de não menção de crédito autoral a um dos roteiristas que escrevia um humorístico da Rede Globo.

A análise da profissão de roteirista, como trabalho primordial de sustentação criativa da indústria do audiovisual, é importante porque mostra, sob a perspectiva de um processo acelerado de inovações tecnológicas e de novos mecanismos de distribuição e exibição, como uma cadeia produtiva apresenta novos riscos e novos modelos de remuneração.

O objeto de uma pesquisa pode resultar de um interesse pessoal ou de um pensamento crítico sobre determinado tema, e “esse objeto será, primordialmente, um objeto negociado que depende, ao mesmo tempo, de circunstâncias particulares e de fatores estruturais” (DESLAURIES e KÉRISIT, 2014, p. 134). Ele estará entre o que sabemos, sentimos e vivemos e o que se quer ainda saber, sentir e viver. Portanto, o objeto aqui situa-se entre o que já sei e o que percebi que ainda precisa ser visto. Nesse processo, do ponto inicial de reflexão até onde cheguei, os objetivos mudaram, ampliaram-se em alguns pontos e limitaram-se em outros, porque não há certeza absoluta de todas as variáveis de fatores que envolvem um objeto de estudo, antes de começarmos.

Quando, a partir de dados coletados, fui entrevistar alguns dos roteiristas mais destacados no mercado brasileiro de cinema, contemplando moldar um grupo diverso, em termos de gênero, idade e estilos, não foi minha proposta criar uma amostra de representatividade de tipos de roteiristas. Tratou-se mais de reunir um conjunto de vozes para entender a trajetória passada e elaborar cenários do que é ou pode ser o trabalho dos roteiristas brasileiros de cinema, compreendendo como vivenciam e refletindo sobre como encaram seu trabalho de modo individual e coletivo e como eles se definem em termos de categoria, com perspectivas de aumentar os limites do campo e passar para outras atividades, como a de direção, envolvendo todas as implicações existenciais de exercer determinada profissão.

Além disso, os termos adotados como identidade profissional são sinais a serem observados na análise. Se pensarmos em um médico, ele precisa de uma

formação universitária, que no Brasil leva seis anos para ser concluída, e depois ele segue, na maioria das vezes, para uma residência médica. Após o período de estudo, o exercício da medicina só pode se dar com o registro médico, obtido na conclusão das respectivas etapas de formação. Também ao formar-se, com o diploma, o médico sempre irá definir-se como médico, não restando dúvidas sobre isso. Ao perguntar para um roteirista como ele se define, o próprio questionamento já suscita possibilidades de percepção a respeito de como eles se inscrevem no ofício de escrever para um registro audiovisual.

Considerando-se, na história do cinema brasileiro, portanto, a atividade de escrever roteiros, diversas angústias típicas da necessidade de um recorte do corpo da pesquisa colocaram-se diante do trabalho. Dessa forma, trataremos aqui, na análise da profissão, dos roteiristas de longa-metragem (a partir de 70 minutos de duração) e ficcionais.<sup>8</sup> Em vista disso, mesmo que considerássemos todo filme um documentário, uma vez que ele traz representações da cultura, da vida cotidiana, de estilos de vida, assim como de valores e comportamentos, define-se aqui como ficção os filmes cujos roteiros não têm compromisso com a realidade ou que nos queiram fazer aceitar que o mundo representado é necessariamente algo real:

Todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela. Na verdade, poderíamos dizer que existem dois tipos de filme: (1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social. Cada tipo conta uma história, mas essas histórias, ou narrativas, são de espécies diferentes. (NICHOLS, 2005, p. 26.)

Partindo-se desse recorte, no Capítulo 2 tratamos do conceito de roteiro e discutimos o trabalho do roteirista em dois campos distintos, a televisão e o cinema, passando pela estruturação da indústria cinematográfica no país, tendo em vista questões como precarização das condições de trabalho, dadas as conjunturas dos modos de produção no contexto da economia criativa, com mais liberdade e flexibilidade, mas com menos direitos trabalhistas e segurança. De fato, os problemas do setor audiovisual, no que se refere às atividades de roteiro, apresentam-se em dois grandes espaços, com seus dispositivos muito claros de

---

<sup>8</sup> Não serão considerados os filmes de animação por se tratarem de um segmento específico, com quantidade ainda não relevante de longas-metragens no país, onde o desenvolvimento dos aspectos tecnológicos de animação muitas vezes se sobrepõe a questões de roteiro.

produção, e devem ser olhados sob eixos de análise distintos. É por isso que o desenvolvimento da carreira de trabalho na televisão entra como um parâmetro comparativo em relação a seu equivalente no cinema.

Em seguida, no Capítulo 3, é apresentado o contexto teórico para a pesquisa, construído a partir dos conceitos e pensamentos de Pierre Bourdieu, com uma revisão bibliográfica de outros autores voltados para estudos culturais.

No Capítulo 4, sobre a estratégia de pesquisa e a seleção dos entrevistados, mostramos como foi realizada a coleta e a análise de dados. A pesquisa examinou relatórios em *sites*, com foco nos editais; analisou políticas e diretrizes; realizou o levantamento de documentos, como orçamentos de filmes, de forma a conhecer, para efeitos comparativos, os valores e as formas de remuneração dos roteiristas; além de apurar, em matérias nas mídias impressa e de televisão, pistas sobre a forma como os roteiristas são vistos (ou não vistos) quando a produção de conteúdo audiovisual é tema de matérias jornalísticas.

Considerando algumas perspectivas de pesquisa qualitativa, com o uso de entrevista em profundidade com roteiristas, foi possível chegar à formação de um *corpus* de pesquisa em que o relato oral de cada depoente, com experiência em escrever para cinema, conversa com a sua própria obra cinematográfica, buscando não somente uma reflexão a partir das perguntas preestabelecidas do questionário de pesquisa, mas também uma articulação dessas perguntas com as próprias experiências dos profissionais selecionados para as entrevistas.

Após a explanação a respeito da estratégia de pesquisa, o Capítulo 5 faz, propriamente, uma análise das entrevistas, ao mesmo tempo que se empreende uma relação com a fundamentação teórica, de forma a conjugar teorias com as análises do que foi dito pelos entrevistados.

O estudo foi realizado em meio à maior pandemia do século, a da covid-19, e ainda que isso não fosse uma questão estrutural do problema levantado – escrever para cinema em um contexto pandêmico –, tornou-se inevitável identificar o fato neste momento. Não há como negar que é em crises mundiais como essa que é possível observar um rompimento de estruturas solidificadas – no caso do Brasil, em razão do ambiente político em relação ao cinema e à cultura de maneira geral, já havia um movimento de paralisar o desenvolvimento da cadeia produtiva do audiovisual – e o potencial para uma mudança social e produtiva.

Finalmente, no Capítulo 6, das considerações finais, além de uma conclusão sobre o exposto, são apontadas tendências da profissão no país e possibilidades de desdobramentos deste estudo, ou seja, fazem-se algumas reflexões e se apontam oportunidades de aprofundamentos em outros trabalhos sobre o assunto.

A dificuldade de escrever esse capítulo foi além das implicações de traçar planos futuros em um contexto de profundas transformações, que envolvem desde as relacionadas a políticas públicas de incentivo à produção de cinema, com a extinção dos principais editais de produção de longa-metragem do país – de empresas estatais como o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) e a Petrobras –, até fatos como a citada pandemia mundial da covid-19, que paralisou o setor em escala global. Tratou-se de agregar as proposições dos entrevistados com a minha própria visão, estabelecendo uma formulação que possa servir como indicações a respeito de um mercado de trabalho que tenta subsistir em meio à série de acontecimentos mundiais e a outros relativos ao cenário político e econômico do país.

A crise pelo qual vem passando o mercado de cinema nos últimos anos tem sido e provavelmente será alvo de diversos estudos não somente em razão das questões políticas, econômicas e sociais do setor no contexto brasileiro, mas também pela pandemia da covid-19 em uma abrangência mundial. A maior parte dos trabalhos na área da comunicação tendo como objeto de estudo o mercado de cinema foca a situação de captação de recursos para a realização de filmes, a análise de representação de temas ou a obra de determinado cineasta. Neste trabalho, o foco de análise é em uma categoria de trabalho que compõe o campo do mercado cinematográfico no Brasil e as relações de poder existentes no campo como regentes da sua própria existência. É uma história que começa e termina sob a ótica do personagem Roteirista.

## 2. O roteirista no Brasil: um panorama do setor

### 2.1. Um conceito para roteiro

Antes de versar sobre a profissão de roteirista de ficção no cinema brasileiro, faz-se necessário abordar a respeito do que é um roteiro ficcional. Por princípio básico, o roteiro conta uma história por meio de imagens, um produto textual compreendido dentro de uma estrutura de tempo narrativo, com começo, meio e fim. Ele tem uma forma única que o caracteriza como roteiro, portanto, não se enquadra como literatura, nem tampouco como uma peça de teatro, ainda que possa fazer uso das mesmas técnicas para ser escrito. Em relação a formas de narrar uma história, o roteiro possui códigos que o distinguem de outros tipos de narrativa, considerando-se que sua concepção finalística está circunscrita à função de se tornar uma imagem filmada (gravada). Sobre isso, Doc Comparato, um dos entrevistados selecionados para a pesquisa qualitativa deste trabalho – e um dos primeiros roteiristas brasileiros a escrever sobre técnicas de criação de roteiro –, discorre sobre a semelhança com a escrita literária e teatral, quando diz:

A “representação” do roteiro, no entanto, é perdurável em função da tecnologia da gravação. Ela se assemelha ao romance na possibilidade de manipular a fantasia na narração, já não na sua capacidade de jogar com o espaço e o tempo de forma mais fidedigna, mas sim, inclusive, no fato de não depender da representação do humano ao vivo. Em outras palavras, o ator continua atuando mesmo depois de morto. (COMPARATO, 2018, p. 39.)

Também ao contrário do texto literário, o roteiro necessariamente desenvolve o que se conta por meio de ação e de diálogos:

Ação não deve ser entendida aqui no sentido vulgar em que é usada quando se fala em “filmes de ação”, por exemplo. A “ação” que qualifica esses filmes é mera atividade física – socos, correrias, tiros, explosões etc. A atividade pode – e deve –, como o diálogo, expressar a ação, mas não se confunde com ela. A ação é o que um personagem faz com o propósito de alcançar alguma coisa. Ela é essencialmente interna embora sempre se manifeste exteriormente, de alguma maneira. (MACIEL, 2017, p. 23.)

O roteirista e diretor francês Tudor Eliad, em seu livro *Como escrever e vender um roteiro*, divide a ação em física e emocional, quando envolve os

sentimentos e expectativas dos personagens; e uma ação não exclui a outra, elas podem ocorrer juntas:

(...) a ação emocional e física se mistura em algum tipo de equilíbrio. Cabe ao roteirista escolher que tipo de ação usar em seu roteiro ou, antes, que tipo de história vai escrever. Um filme de aventura, ação ou história sobre relacionamentos humanos, uma história emocional. Depois de fazer essa escolha, ele pode cuidar de seus personagens. Mas, novamente, antes de fazer isso, ele deve primeiro definir suas necessidades, seus objetivos. (ELIAD, 1980, p. 25, tradução minha.)

Os manuais e estudos de roteiro sempre beberam da *Poética* de Aristóteles, mas Renata Pallottini, em seu livro sobre a construção do personagem, volta a Hegel para estudar o personagem por meio de um movimento que ocorre na existência de um confronto. Esse movimento também é ação, como um resultado de acontecimentos contraditórios:

Com outra terminologia se poderia falar, aqui, em tese (primeira posição), antítese (segunda posição) e síntese (o conceito final, resultado da interpenetração dos dois anteriores e da sua exclusão mútua; que não é nem um nem outro em estado puro, mas um terceiro conceito, ou uma terceira coisa, oriunda das duas primeiras mas diferente delas e avançada em relação a elas – ou seja, resultante de movimento). (PALLOTTINI, 1989, p. 25.)

Enquanto diálogo e ação, o roteiro não contempla, em princípio, todos os elementos de cenas de uma produção audiovisual, como cenário, vestuário, som, trilha sonora, mas ele tem o papel de iniciar o olhar sobre a história, assim como os movimentos de câmera. Os movimentos de câmera, por sua vez, acompanham um personagem ou objeto, descrevem um espaço, estabelecem relação entre elementos componentes da ação, proporcionam realce dramático de um objeto e a expressão subjetiva do ponto de vista de um personagem (MARTIN, 2013). Logo, o roteiro é o texto que permite o “sair do branco da página” para encadear o processo de filmar, é um ponto de partida da forma como a história será contada.

Os roteiros de filmes são formas narrativas. Eles contam histórias, e sua estrutura de texto apresenta semelhança com outras formas narrativas, como as lendas folclóricas, os relatos orais, as narrativas de marcas de empresas ou de artistas ou pessoas famosas midiaticamente e o próprio romance. Segundo Roland Barthes (2013), a narração faz parte de todas as sociedades, em todas as épocas, tendo seu início junto com a própria história da humanidade.



Só nos Estados Unidos, existem cerca de 200 (SALMON, 2007) festivais voltados ao tema narração, como o National Storytelling Network. Hoje, é notável a vendagem de livros em torno de como narrar, alardeando a competência de contar histórias como uma estratégia de sucesso, o que a partir dos anos 2000 ganhou o nome de *storytelling*, como uma forma de conseguir caminhos para obter desde um emprego ou conseguir conquistar um grande amor, por exemplo. Um estudioso de *storytelling*, Christian Salmon, coloca em evidência a importância que ganha o saber criar uma história na construção de valor de um produto:

Tornou-se lugar-comum falar em fragmentação de valores, perda de referência, explosão de códigos de conduta: os consumidores não seriam mais atraídos por um produto, nem mesmo por um estilo ou modo de vida, mas por um “universo narrativo”. Assim, em tempos de crise econômica, ao mobilizar, como tal, uma marca inglesa de mobiliário comercializa a coleção Bogart para glorificar o “regresso à época mais romântica de Hollywood, cheia de estilo e elegância, ou a coleção Ernest Hemingway, que incorporaria a “reputação e o respeito” inspirados no autor e sua linha de móveis. (SALMON, 2007, p. 36-7, tradução minha)

No entanto, não se pode confundir a criação de roteiro com a formulação de uma história, simplesmente. Como um produto da indústria cultural, o roteiro se relaciona com outros elementos além do que é narrado. Ele deve indicar uma forma de visualização, por meio de palavras (que são ditas pelos personagens), daquilo que se pretende contar, incorporando uma sequência de ações e diálogos, com um formato que pode variar ao longo do tempo e de país, mas que dispõe de uma técnica mínima para expor uma estrutura de cenas – externa e interna, com descrição breve do que consta no ambiente de cena, objetos que podem ajudar a movimentar e produzir significados para a história, do que vai ocorrer e quando, se de dia ou de noite – e como pode ser mostrado o acontecimento, com sugestões de movimentos de câmera e o que vai ser falado, como no exemplo:<sup>9</sup>

**INTERIOR. CASA DE LAPADITE. DIA**

A porta da casa da fazenda se abre e o fazendeiro acena para o CORONEL SS entrar. O alemão tira o boné cinza da SS e entra na casa do francês. O CORONEL LANDA fica na presença da esposa do fazendeiro e de suas lindas filhas, as três juntas na cozinha, sorrindo para ele.

O fazendeiro entra atrás dele e fecha a porta.

<sup>9</sup> Trecho do roteiro do filme *Bastardos inglórios* (Estados Unidos, 2008), de Quentin Tarantino.

**AGRICULTOR**

Venha para casa e feche a porta! (para Julie) Julie, pegue um pouco de água com a bomba, para me lavar, e depois vá para casa com sua mãe.

O termo francês *mise-en-scène* bem se aplica para definir essa profusão de elementos de produção sob a responsabilidade do roteirista. Ele deve descrever tudo o que a câmera capta, chamando a atenção para outros aspectos da imagem, “a montagem do cenário, o figurino, o arranjo e o movimento das personagens, as relações espaciais (quem é obscurecido, quem parece dominar, e assim por diante)” (TURNER, 1997, p. 66).

Portanto, o talento literário de um escritor não significa, necessariamente, que ele seja um bom roteirista, sendo comum o fracasso de escritores que se aventuram a escrever, muitas vezes com base em seus próprios livros, animados por um sucesso editorial. São formas narrativas distintas, considerando-se o fato de o sentido do texto do roteiro estar vinculado ao desejo de não ser somente texto, mas imagem. Ao perceberem isso, muitos escritores renomados preferem ficar de fora da elaboração de roteiros baseados em seus livros, ainda que os nomes deles possam constar como coautores nos créditos do filme. Em 1993, por exemplo, o livro *Casa dos espíritos* (1982), de Isabel Allende, foi adaptado para o cinema. Sobre ter seu livro adaptado, ela diz:

Filmes, peças de teatro, ópera – eu nunca me envolvo, porque é outro meio, um produto totalmente diferente do qual não conheço nada. Eu não gostaria que ninguém olhasse por cima do meu ombro quando estou escrevendo. Por que eu estaria olhando por cima do ombro de um diretor? Você vende a opção por dinheiro, e eles fazem o que querem.<sup>10</sup> (tradução minha)

O talento literário, portanto, pode não ser suficiente, se não se consegue contar uma história por meio de imagens e diálogos. Assim, é possível afirmar que, enquanto escritores com farta bagagem literária podem ter dificuldade em moldar seu empenho criativo nesse formato, outros, com pouco talento literário, têm um forte potencial de roteirizar histórias e acabam por ver suas criações em uma tela de cinema:

Se um roteirista falha em envolver-nos com a pureza da cena dramatizada, ele não pode esconder-se atrás de suas palavras, como um romancista na voz autoral, ou um dramaturgo no

<sup>10</sup> Entrevista da escritora Isabel Allende à *Havard Business Review*. Disponível em: <https://hbr.org/2016/05/isabel-allende>; acesso em 18-10-2020.

solilóquio. Ele não pode suavizar falhas de lógica, motivações sem sentido ou emoções fúteis com uma camada de linguagem explicativa ou emotiva, dizendo-nos o que pensar ou como nos sentir. (MCKEE, 2006, p. 20.)

O significado de um filme não é uma propriedade única da criação de seu roteirista, depende de uma organização de seus elementos, e o seu significado ou significados, porque ele não é único, além das interpretações do público ao assistir a um filme, o roteirista deve levar em consideração o significado dado ao texto por aquele que vai filmar.

Para Bazin, é com base na técnica de roteiro ficcional que a estética do cineasta se estabelece. Por meio das técnicas narrativas, como no romance, o filme acontece “como uma sucessão de fragmentos de realidade na imagem, num plano retangular de proporções dadas, a ordem e a duração de visão determinando o sentido” (BAZIN, 2018, p. 322).

Seja sob as leis aristotélicas referentes à trama ou a unidades de ação ou, numa perspectiva contemporânea, inspirados pela obra de Joseph Campbell, com a jornada do herói – uma estrutura de narrativa de história com base em mitos –, trouxe-se à ficção cinematográfica nas últimas décadas, especificamente a partir dos anos 1970 (BERNARDET e REIS, 2018), uma estrutura técnica de filmes cujo tema, a “história”, consagra-se acima da busca pelo cineasta de novas linguagens cinematográficas (um estilo de filmar).

Há autores que gostam de tratar do “Tema”, com o T maiúsculo, considerando-o como uma soma de assuntos. Sob essa ótica, se levarmos em conta que o cinema “já descobriu parte de suas potencialidades estruturais, e deve considerá-las na escolha de seus temas, resta-nos perguntar ‘o que é um tema de filme?’” (BURCH, 2015, p.168):

Com exceção dos grandes “primitivos” (como Georges Méliès, Émile Cohl, Louis Feuillade), para quem o tema já tinha uma certa função formal, pode-se dizer, a grosso modo, que os cineastas tradicionais adotaram, em relação ao tema, algum dos seguintes comportamentos: ou proclamaram que só o tema conta e que a maneira de tratá-lo só importa na medida em que o realça (posição de Claude Autant-Lara, por exemplo), ou, inversamente, consideram que o tema não tem importância alguma, e que o importante é a maneira de tratá-lo (posição de Henri-Georges Clouzot e de Josef von Sternberg). Paradoxalmente, essas duas atitudes aparentemente tão opostas refletem uma única idéia, hoje inteiramente ultrapassada, segundo a qual a pessoa que faz o filme é apenas um diretor,

alguém que, a partir de um tema, faz ou encomenda. (BURCH, 2015, p. 168.)

Evidencia-se aí, nas temáticas, um capital simbólico relevante no conteúdo daquilo que é filmado no âmbito ficcional, sendo capaz de conferir uma espécie de valor histórico às representações dispostas:

A obra de ficção é uma pilha radioativa de projeções-identificações. É o produto objetivado (em situações, acontecimentos, personagens, atores), reificado (numa obra de arte) dos “devaneios” e da “subjetividade” dos seus autores. Projeção de projeções, cristalização de identificações, apresenta as características alienadas e concretizadas da magia. Mas essa obra é estética, isto é, destina-se a um espectador que continua consciente da ausência de realidade prática do que está a ser representado: a cristalização mágica reconverte-se, pois, para este espectador, em subjetividade e sentimentos, isto é, em participações afetivas. (MORIN, 2018, p. 129.)

Portanto, o roteiro é uma história filmada ou um tema desenvolvido. Consequentemente, um roteirista pode ser definido como um contador de história, levando-se em conta que essa história deve ser enunciada por meio de imagens e diálogos, contemplando elementos sonoros.

O texto visual não tem como que uma espécie de débito com o texto literário (ABRIL, 2013). O conceito de texto designaria, então, qualquer unidade de comunicação sustentada por uma prática discursiva em uma rede textual que pode ou não congrega elementos verbais.

No entanto, ainda que se considere o cinema como uma espécie de “narrativa textual”, Christian Metz (1972) discorre, ao tratar da significação do cinema, que existe uma linguagem cinematográfica, mas que o cinema não é uma língua. Logo, para ele, o discurso imagético e o discurso do próprio filme não podem ser entendidos como uma língua, pois não apresentam uma organização de código, abrangendo uma amplitude maior, o que contemplaria a própria língua (verbal):

A inteligibilidade da fusão ou da sobreimpressão nunca esclarecerá o enredo de um filme, a não ser para os espectadores que já viram outros filmes em que apareciam inteligivelmente uma fusão ou uma sobreimpressão. Mas o dinamismo narrativo de um enredo, que entenderemos sempre mais que o suficiente, já que nos fala com imagens do mundo e de nós mesmos, nos levará como que obrigatoriamente a entender a fusão ou a sobreimpressão, se não no primeiro filme em que os

encontrarmos, pelo menos no terceiro ou no quarto. (METZ, 1972, p. 55.)

Ele é o ponto de partida em uma obra audiovisual, mas sua criação não dota o roteirista de uma centralidade autoral, também diferindo-o do escritor. Se pensarmos na realização de um filme, o processo de criação do “texto visual” é construído além do roteiro, na montagem, na edição e, sobretudo, na direção. Nesse sentido, o roteirista Lucas Paraizo – um dos entrevistados do trabalho –, reafirma, em seu livro *Palavra de roteirista*, o que Burch ressaltou:

Em suma, todo filme resulta de um processo de sucessivos ajustes, de tentativas, de erros e de acertos, de adaptações e de correções de rumo, em que um grupo trabalha junto para contar uma história por meio da linguagem do cinema. Nenhuma dessas pessoas é autora do filme. Todas são autoras juntas, cada uma na sua função. Pensar o roteiro fora desse contexto é pensar o roteiro de maneira idealizada. O mesmo vale para a direção. Os roteiristas não são autores de filmes, são autores de roteiros. Os diretores não são autores de filmes, são os que os dirigem. (PARAIZO, 2015, p. 13.)

## 2.2. Uma câmera e muitas ideias

Conforme dados do estudo *O impacto econômico do setor audiovisual brasileiro*,<sup>11</sup> no ano de 2013<sup>12</sup> a cadeia produtiva do audiovisual foi responsável por 0,57% do Produto Interno Bruto (PIB) nacional – com participação equivalente a setores como o têxtil, autopeças e produtos farmacêuticos –, chegando a movimentar em torno de R\$ 15,7 bilhões na economia brasileira. Tal pesquisa ainda aponta que o setor de mídia e entretenimento que emergiu da crise apresenta mudanças. Segundo a Agência Nacional do Cinema (Ancine),<sup>13</sup> o valor adicionado ao PIB do Brasil é de cerca de R\$ 25 bilhões, e até 2020 o país poderia transformar-se no quinto mercado do mundo em produção e consumo de conteúdos audiovisuais para cinema, televisão e novas mídias. No mercado nacional, os filmes estrangeiros mantêm o domínio de público e do total de lançamentos, enquanto o total de público

<sup>11</sup> Encomendado pela Motion Picture Association – América Latina (MPA-AL) e pelo Sindicato Interestadual da Indústria do Audiovisual (Sicav).

<sup>12</sup> Dados de 2016 referentes à atualização do estudo *O impacto econômico do setor audiovisual brasileiro*, de 2014, realizado pela Motion Picture Association – América Latina (MPA-AL) e pelo Sindicato Interestadual da Indústria do Audiovisual (Sicav).

<sup>13</sup> Disponível em: [www.ancine.gov.br](http://www.ancine.gov.br); acesso em: agosto de 2020.

dos filmes brasileiros continua em patamares entre 10% e 15% em relação aos estrangeiros e o total de lançamentos fica em torno de 30%, considerando-se o período dos anos de 2015 a 2019.

A cadeia produtiva do audiovisual congrega um conjunto de atividades que se articulam progressivamente, desde os insumos básicos até o produto final, constituindo-se em segmento de uma corrente. Para o audiovisual, a cadeia produtiva é basicamente composta por seis etapas: planejamento, pré-produção, produção, pós-produção, distribuição e exibição. Embora a proposta da pesquisa não pretenda fazer um aprofundamento de todos os aspectos que compõem cada etapa da cadeia produtiva hoje, é preciso destacar alguns pontos-chave que deverão ser considerados na análise da profissão de roteirista.

No planejamento, ocorre o desenvolvimento do projeto, da ideia, quando o roteiro é escrito, de modo que ele fique pronto para seguir para a fase de pré-produção. Também é definido nesse momento os principais membros da equipe de trabalho, como os profissionais de direção, direção de fotografia, assim como sugestões de elenco do filme, além das linhas gerais do orçamento, com estimativa de todos os custos necessários, de forma a viabilizar a obra pretendida.

Já a pré-produção é uma etapa mais detalhada dos aspectos gerais que foram levantados na etapa anterior, a de planejamento. A contratação da equipe de profissionais envolvidos ocorre nessa fase, assim como a captação de recursos.

Em sequência, a etapa de produção corresponde ao momento de filmagem, obtendo-se um material filmado em estado “bruto”, sobre o qual se deterá o trabalho de pós-produção, com a edição, montagem, finalização, tratamentos de som e trilha sonora. Finalmente, sucedem-se as fases de distribuição e comercialização, com a venda do filme (o conteúdo audiovisual) para as salas de exibição.

Ao relembrar a frase “uma câmara na mão e uma ideia na cabeça”,<sup>14</sup> máxima popularizada por Glauber Rocha, ao que parece, o que se queria dizer é que a construção de um filme ocorria no momento em que se filmava, não existindo nada que antecederesse ao que já estivesse previamente desenhado na cabeça do diretor. Ou seja, é como se as fases descritas anteriormente estivessem concentradas na figura do diretor do filme, quando ele pegava a câmera e partia para filmar.

---

<sup>14</sup>Na verdade, segundo o próprio Glauber, a frase teria sido dita por Paulo Cesar Saraceni (disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/>; acesso em: 19-8-2019).

O Cinema Novo – movimento cinematográfico do início dos anos 1960 aos anos 1970, marco fundamental do cinema brasileiro e do qual Glauber Rocha seria um de seus principais representantes – assinala o momento do cinema no país como algo que poderia ser descrito como uma indústria cinematográfica propriamente dita, quando são consolidadas as implantações de grandes estúdios – que vinham já desde os anos 1950 –, no contexto de um crescimento geral da indústria brasileira, com o surgimento da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, criada no final de 1949. Essa empresa contava com o interesse e o apoio da intelectualidade e da elite financeira paulista. A partir de sua criação, o cinema não seria mais considerado atividade marginal por setores da crítica e da academia. Segundo CATANI (2018), novas companhias cinematográficas – além da Vera Cruz, eram destaques a Maristela e a Multifilmes – surgiram em São Paulo, onde acontecia um grande desenvolvimento industrial, com a substituição de importações, mais especificamente após a Segunda Guerra Mundial, aliada à acumulação de capital pelas empresas produtoras de bens de consumo. Segundo o autor, existia uma estreita relação entre a burguesia paulista e o mecenato cultural e, sequencialmente, entre o mecenato cultural e a indústria cinematográfica naquele momento:

O que se chamou de “indústria cinematográfica paulista” surge num momento de intensa atividade cultural na cidade, pois, em apenas cinco ou seis anos, se observam a criação de dois museus de arte, o Museu de Arte Moderna (MAM) e o Museu de Arte de São Paulo (Masp); a formação de uma companhia teatral de alto nível, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC); a multiplicação de concertos, escolas de arte, conferências, seminários, exposições, revistas de divulgação artística e cultural; a construção de uma grande e moderna casa de espetáculos; a criação de uma filмотeca; a inauguração de uma bienal de artes plásticas, entre outros empreendimentos de destaque. (CATANI, 2018, p. 434.)

Era uma década em que o Brasil encontrava novos desafios e também novas necessidades, que geravam mais perspectivas de investimentos para dar sequência à transição de um país agrário para um país industrializado, com forte crescimento urbano:

Veio todo o tipo de empresa nacional e estrangeira – alemães, suecos, japoneses e outros –, talvez a primeira onda de investimento direto estrangeiro de caráter global, isto é, de várias procedências e não apenas dos EUA, que não estavam apoiando muito. Foi a construção da matriz industrial, que, com altos e

baixos, continuou até 1980. O projeto básico da infra-estrutura e da industrialização continuou o mesmo, com ou sem ditadura, atravessando os regimes políticos e cambiais. (Maria da Conceição Tavares, depoimento para a publicação *BNDES: 50 anos de desenvolvimento*, in: AZEVEDO e GORAYEB, 2002, p. 76.)

À época em que se estabelecia no país o setor de bens de consumo, com financiamentos à produção de matérias-primas e a produtos como geladeira, roupas, bebidas, rádio e televisores, Brasília estava sendo construída, e o país também passava a contar com uma indústria de automóveis, navios, máquinas e equipamentos:

Em meio ao torvelinho de um cenário fumacento, a geladeira, sem dúvida, agiganta-se. Alva e altaneira, assemelha-se a uma mangueira fincada no centro de um quintal nostálgico. Inteiramente fabricada no Brasil, orgulho nacional, ela prodigaliza-se em maravilhas e esperanças. Em suas prateleiras e gavetas se escondem, junto ao queijo-de-minas e à manteiga, catarses de um amor proibido.

Como um legítimo totem urbano, serve-nos este refrigerador com resignada fidelidade e eficácia. Por isso merecendo que lhe enalteçamos os caprichos tecnológicos e os detalhes de sua forma. Sobretudo por haver sido no passado um simples armário de madeira, com pedaços de gelo no interior, e hoje exibir-se belo e consistente.<sup>15</sup> (PIÑON, 2002, p. 81.)

Alguns anos depois, o período é marcado pela chegada do movimento *hippie* ao país, juntamente com o fenômeno da contracultura, que ganha visibilidade no período entre 1960 e 1970, com o conceito de rebeldia contra o que estava já estabelecido. Luiz Carlos Maciel, conhecido como o “guru da contracultura” e parceiro de Glauber em diversos projetos, conta que a arte da contracultura buscava uma liberdade total, sem com isso ir, exatamente, contra os cânones da crítica acadêmica ou dos grandes filósofos. O que se pretendia era “fazer a sua música, pintura, literatura, cinema e teatro da maneira como eles brotam espontaneamente” (MACIEL, 2014, p. 83).

Nesse contexto, a produção de filmes também se configurava como parte fundamental do desenvolvimento de uma indústria cultural, conceito instituído por

---

<sup>15</sup> A crônica da Néida Piñon foi criada como peça publicitária em 2002 – envolvendo outros renomados escritores, como João Ubaldo Ribeiro – para os cinquenta anos de criação do BNDES, que explorava, publicitariamente, os objetos como representantes dos ciclos de investimentos industriais e todo os seus significados, além do seu uso-fim. O plano de mídia da campanha foi voltado para os principais jornais do país.



Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985), uma produção capitalista de produtos culturais, com objetivos de lucro, obedecendo a uma divisão e racionalização do trabalho. Tratava-se dos anos 1960, do Cinema Novo, em que produzir cinema no Brasil revelava uma autoralidade – a criação de uma linguagem cinematográfica, com destaque para o próprio Glauber –, em que não importava de fato a história que se contava, mas como ela era contada.

O filme já nascia com a autoria estabelecida, antes de qualquer registro de imagem. Ela era única e pertencia ao diretor, e a autoralidade da obra audiovisual era destinada ao momento da filmagem propriamente, quando o diretor podia firmar a sua marca.

*La Politique des Auteurs*, um movimento teórico criado nos anos 1950 por cineastas que escreviam na revista *Cahiers du Cinéma*, reafirma a importância da questão da autoralidade do filme à época, ressaltando o potencial de expressão do diretor com a sua obra:

Na primeira metade dos anos 1950, a revista francesa *Cahiers du Cinéma* lança uma proposta de crítica cinematográfica conhecida como a política dos autores, que se tornaria célebre. A proposta teve imensa repercussão mundial, inclusive no Brasil, e hoje as expressões cinema de autor tornaram-se usuais no vocabulário cinematográfico. A existência de um cinema de autor e de autores cinematográficos ficou em evidência entre a maioria da crítica cinematográfica e o público cinéfilo. Os autores da proposta foram jovens críticos que pouco depois se tornariam realizadores famosos, como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Éric Rohmer, Jacques Rivette e Jacques Doniol-Valcroze, expoentes da Nouvelle Vague. (BERNADET e REIS, 2018, p. 16.)

Nos Estados Unidos, o principal divulgador dos princípios da política de autor foi o crítico Andrew Sarris, que descreve em 1962, de forma mais sistemática, a teorização francesa, destacando que a *auteur theory* está calcada em três premissas: a técnica do diretor, a personalidade desse diretor, que o distingue dos demais, e a significação interior, que pode ser entendida como a glória máxima do cinema como arte (BERNADET e REIS, 2018).

Para Ismail Xavier (2019), no Brasil, no início dos anos 1960, a política de autor era de fato um componente do Cinema Novo. A valorização do autor vinculava-se ao problema-chave de uma cultura nacional e a uma postura francamente anti-industrial.

A ideia do movimento *La Politique des Auteurs* é justamente colocar o diretor separado dos demais profissionais na realização de um filme, consolidando sua posição de autor como distinta das demais, muito acima do roteirista, por exemplo:

(...) a *Politique des Auteurs* parece-me sustentar e defender uma verdade crítica essencial de que o cinema precisa mais do que as outras artes, precisamente porque um ato de verdadeira criação artística é mais incerto e vulnerável no cinema do que em outros lugares. Mas sua prática exclusiva leva a outro perigo: a negação do filme em benefício de uma louvação de seu autor. Tentei mostrar por que autores medíocres podem, por acidente, fazer filmes admiráveis e, como, por outro lado, um gênio pode ser vítima de uma esterilidade igualmente acidental. (BAZIN, 1957; tradução minha.)

O diretor, dessa forma, atuava como uma estrutura produtiva centralizada nele mesmo: ele inventava a história, era um roteirista; escolhia os atores, era diretor de elenco; escolhia a música, era o produtor musical; editava o material bruto, era o montador; e buscava ele próprio os recursos para filmar, sendo, finalmente, também o produtor. Estabelecia-se nele todo o elo da cadeia produtiva na realização de um filme.

Passada a fase de “uma câmara na mão e uma ideia na cabeça”, o cinema brasileiro passou a oscilar continuamente entre os seus interesses empresariais e a conquista de público. As leis de incentivo à cultura forjaram cada vez mais um modo de pensar a produção do filme como um plano de negócio.<sup>16</sup> Mas, ainda assim, esse plano tinha como figura central a produtora por trás do filme e o nome do diretor, deixando mais uma vez de lado o desenvolvimento do roteiro por um profissional especificamente identificado somente como roteirista, segundo José Mário Ramos,

O questionamento da forma de produção autoral e a maior abertura ao esquema industrial trazem em si a reformulação da linha em que o Cinema Novo buscava encontrar uma “linguagem nacional”. Esta passa a ser, cada vez mais, confrontada com as

---

<sup>16</sup> A partir de 2007, o BNDES – historicamente, o maior patrocinador do cinema brasileiro – começa a exigir nos seus editais de apoio ao cinema, por meio da Lei do Audiovisual, questões referentes à estratégia corporativa da produtora, aos principais diferenciais competitivos da produtora, às formas de avaliação do resultado dos seus últimos projetos, aos objetivos da produtora para os próximos anos, às qualidades e diferenciais competitivos do projeto, à definição do público-alvo, aos riscos e oportunidades externos ao projeto, às ações da produtora para mitigar os riscos do projeto, às forças e fraquezas internas do projeto e ao cronograma físico-financeiro do projeto.

necessidades do mercado. A “linguagem maldita do Cinema Novo”, como foi chamada na época, não é mais defendida com tanta segurança pelos diretores. Joaquim Pedro de Andrade, em entrevista de 1966 a Alex Vianny (81), faz uma autocrítica da própria estilística do Cinema Novo e mostra como, em *O Padre e a Moça*, para além de seu desejo de “autor”, tenta buscar uma fórmula de comunicação mais direta com o público. Toda a produção alegórica do final da década teria como embasamento a tentativa de se alcançar o público através do “espetáculo”. (RAMOS, 1987, p. 356.)

Depois da década de 1960, na qual a autoralidade artístico-cultural conduzia a produção cinematográfica, há uma tendência de formação de uma nova estrutura de produção, aliada a mecanismos de apoio estatal que viria a consolidar-se décadas depois, com a Lei do Audiovisual,<sup>17</sup> e começa a surgir, assim, uma nova vertente no campo cinematográfico. Uma vertente mais comercial e de larga escala.

No entanto, isso não significou um deslocamento de centralidade de liderança do diretor no campo cinematográfico, já que “manifestações poéticas, posturas autorais e tratamentos de linguagem elaborados vão despontar aqui e ali no interior de uma crescente diversificação das atividades cinematográficas” (ORTIZ, 2003, p. 87).

Ainda segundo José Mário Ramos, é sob as tendências de mercado e de um Estado ditatorial que o cinema vai traçar seu caminho no Brasil a partir dos anos 1960 e início dos anos 1970. Além da censura, sem dúvida brutal, que acaba por desarticular alguns dos movimentos artísticos, intimidando artistas, há uma gradativa industrialização da produção cultural:

A década de 1970 vai explicitar uma nova situação para a cultura, com a esfera de mercado assumindo proporções surpreendentes. Em todos os setores ocorrem expansões da produção e consumo de bens simbólicos. Na música, a indústria do disco atravessa notável fase de crescimento, atingindo o final da década como o sexto mercado do mundo. São expressivas também a expansão e a diversificação das edições de livros e revistas. E no caso da

<sup>17</sup> Lei Federal 8.685/1993, também conhecida como Lei do Audiovisual, que rege os investimentos em produção e coprodução cinematográficas e audiovisuais de infraestrutura, considerando apenas as etapas de produção e de exibição. O art. 1º diz que, ao investir até 3% do imposto de renda a ser recolhido, esse percentual é descontado do imposto da empresa e pode ser contabilizado como despesa operacional, diminuindo o lucro contábil e, por consequência, o imposto devido. É destaque também no contexto o Fundo Setorial Audiovisual (FSA), que contempla três linhas: o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema (Prodecine), para a produção e distribuição de longas-metragens para o cinema; o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual (Prodav), para a produção destinada ao segmento de TV; e o Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura do Cinema e do Audiovisual (Proinfra), voltado para investimentos em projetos de ampliação e modernização do parque exibidor.

televisão ocorre a implementação das redes nacionais, a decisiva implantação da cor e um vertiginoso aumento do número de aparelhos. O cinema brasileiro vai acompanhar o processo, dobrando sua presença no mercado e expandindo sua produção. (RAMOS, 1987, p. 402.)

De fato, tal qual outros setores da cultura, como a indústria fonográfica, em 1979, com a venda de 39 milhões de discos (SILVA, 2001), o cinema foi impactado pelos efeitos do golpe militar. A produção de filmes do Cinema Novo, em particular, sofre certa paralisia quando, ao mesmo tempo que havia obstáculos para continuar com um cinema que provocava uma discussão sobre o país, dentro de uma estética do chamado cinema-verdade, existia uma crise política impondo censura a conteúdos, o que levava os cineastas a encontrarem outras temáticas e a investigarem caminhos estéticos distintos desse tipo de fazer cinema:

Em 1967, sem querer retomar os embates com os censores, Leon Hirszman filma *Garota de Ipanema* e Paulo César Saraceni realiza *Capitu*, uma adaptação da obra de Machado de Assis. Era o Cinema Novo ajustando-se mais explicitamente à desfavorável conjuntura política. Ainda que outros membros do grupo estivessem ocupados com futuros filmes, já se notava certa dispersão do movimento como projeto coletivo, pois cada um buscava individualmente produzir algo possível na nova realidade. Não haveria, naquele momento, como se expressar por meio daquele cinema da fome, conforme seu projeto estético original. (CARVALHO, 1989, p. 302.)

Diversos fatores econômicos e culturais passam, ainda na ditadura militar, a influenciar o modelo de produção do cinema brasileiro, considerando-se os mecanismos de apoio público e o desenvolvimento industrial do país, possibilitando o surgimento do cinema erótico, conhecido pelo termo “porno-chanchada”. É nesse período que surge o Instituto Nacional de Cinema (INC), assim como a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme),<sup>18</sup> e a “modernização intensa da sociedade brasileira particulariza-se então no cinema, através de uma articulação entre expansão da produção, mercado e propostas culturais estatais” (RAMOS, 1987, p. 419).<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Empresa estatal com função de apoiar o desenvolvimento da produção e distribuição do cinema brasileiro. Criada em 1969, foi durante cerca de vinte anos um fator de viabilização do cinema no país, com foco na produção e comercialização.

<sup>19</sup> Filmes como *Xica da Silva* (Brasil, 1976) e *Bye bye Brazil* (Brasil, 1979), de Carlos Diegues, e *Dona Flor e seus dois maridos* (*Dona Flor e seus dois maridos* (Brasil, 1976) e *Tenda dos milagres* (Brasil, 1977)), de Nelson Pereira dos Santos, são destaques desse período.

A produção, com mais recursos, acaba por evidenciar a atividade de roteiro, quando roteiristas oriundos da literatura, do teatro e da televisão passam a escrever para o cinema. Dessa forma, o roteirista brasileiro ganha visibilidade, e nomes como o de Leopoldo Serran, Walter Durst, Armando Costa e Cassiano Gabus Mendes (que viria, posteriormente, a se tornar um autor de novela de sucesso) começam a configurar-se como representantes da função, desempenhando um trabalho específico de roteirização não simultâneo ao de direção:

(...) roteiristas passam a ter destaque nesta produção, caso de Leopoldo Serran, com passagens pelo CPD (Centro Popular de Cultura), e pelos filmes iniciais de Cacá Diegues, e que participa dos filmes de Bruno Barreto, inclusive de *Dona Flor*, tornando-se modelo de profissional de textos para cinema. E outros vão chegando, como José Louzeiro, presente em *O caso Cláudia* (direção de Miguel Borges, 1979) e *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (direção de Hector Babenco, 1977), ou Aguinaldo Silva, que escreve *República dos assassinos* (direção de Miguel Farias Jr., 1979). (RAMOS, 1987, p. 425.)

A produção de filmes no país prosseguiria com uma série de sucessos comerciais, com filmes baseados em personagens televisivos, como os filmes dos Trapalhões – quarteto formado pelos comediantes Dedé, Mussum, Zacarias e Renato Aragão –, com programa de mesmo nome na televisão, e de personalidades artísticas midiáticas, como o cantor Roberto Carlos. Os filmes dos Trapalhões, por exemplo, conseguem um desempenho notável, com mais de dez filmes e número médio de espectadores entre 3 e 6 milhões.<sup>20</sup> As novas temáticas e o foco comercial da produção acabam por contribuir para a consolidação da profissão de roteirista no cinema. O cinema começa cada vez mais a assimilar o modelo de mercado do setor com base em um modo de trabalho com divisão de tarefas, articulando diferentes etapas e relacionando-as a especializações profissionais diferentes.

Faz-se importante ressaltar que a transição para um momento de produção menos centralizador de todas as etapas do filme no diretor não significava que o Cinema Novo tivesse criado uma cinematografia sem qualidades técnicas. Carlos Diegues, um dos fundadores do Cinema Novo, também realizador de sucessos nessa nova fase, como o já citado *Bye bye Brazil* (Brasil, 1979), no livro em que trata, justamente, do “antes, durante e depois” do Cinema Novo, diz:

<sup>20</sup> Dados disponíveis no *site* Filme B; acesso em: 22-11-2019.

Um dos maiores equívocos, entre tantos outros criados a propósito do Cinema Novo, é o de pensar que não tínhamos nenhum interesse pela técnica cinematográfica, que não nos incomodávamos com ela. Muito pelo contrário, foi o Cinema Novo que introduziu a moderna tecnologia audiovisual no Brasil, a partir do início dos anos 1960. Assim como sem os modernos microfones mais sensíveis não haveria bossa nova, sem o negativo de maior sensibilidade e as leves câmeras europeias não haveria Cinema Novo. (DIEGUES, 2014, p. 97.)

Mas, de fato, o Cinema Novo tinha um sentido de expressar resistência a valores da indústria cultural, de “ataque à sua aura de universalidade e ao seu padrão de competência cinematográfica” (XAVIER, 2019, p. 86). O cinema de autor significava ser independente em relação a um modelo menos artesanal da produção, com suas formas narrativas mais esquemáticas – com início, meio e fim, e um enredo de tramas estruturadas em partes lineares – e sem um viés ideológico. A referida autoralidade não se enquadrava na lógica de mercado, visando sempre novas formas de expressão artística. Filmes como *Deus e o diabo na terra do sol* (Brasil, 1964), de Glauber Rocha, são exemplos de uma filmografia que apresenta uma montagem inovadora e disruptiva em relação à edição tradicional, a de contar histórias de modo linear:

Afinal, no Cinema Novo, a ideia de experiência assume uma conotação particular, identificando-se com a ideia de realidade brasileira. A contestação do universal abstrato, convenção vigente, traduz-se num projeto cultural anticolonialista porque a particularidade vivida a que se quer dar expressão mais autêntica é a do subdesenvolvimento, e o lugar dessa autenticidade é a ideologia da revolução brasileira, por oposição à “mentira” do cinema colonizador. (XAVIER, 2019, p. 88.)

Nesse contexto, é preciso reconhecer que, se, por um lado, em toda arte se dá a expressão de um artista, por outro, ao considerarmos uma indústria cinematográfica, não será o objetivo dela a busca por novas linguagens ou experiências estéticas. Logo, uma história do cinema deve levar em conta que o seu objetivo tem fins lucrativos, mas que isso não se coloca “em oposição ao uso de meios estéticos para obter determinados efeitos e para satisfazer um grande mercado de consumidores, sem visar, todavia, na maioria dos casos, à criação de obras de arte” (ROSENFELD, 2013, p. 35):

Uma produção cinematográfica aproveitável de filmes de ficção é impossível sem organização industrial e sem o investimento de

consideráveis capitais. Ora, a Paramount não dirá a um diretor: “Mr. Ford, tome aí um milhão de dólares e vá expressar-se!” Sem dúvida, as empresas cinematográficas recorrem também a recursos estéticos. Fazem-no a modo dos comerciantes que acondicionam as suas mercadorias, antes de entregá-las ao freguês, em embrulhos bem feitos, amarrados com fitinhas cor-de-rosa ou azul-celeste. (ROSENFELD, 2013, p. 35.)

No entanto, o desenvolvimento da cadeia produtiva do audiovisual no cinema no Brasil não passou a seguir um contexto de sistema de produção industrial, como era, e ainda é, a produção norte-americana, com estúdios construídos para produzir filmes em escala industrial, um modelo em que a televisão no Brasil também viria a se basear. Assim, o cinema no país continuou a sua produção de um modo que se pode chamar de artesanal:

Diante da impossibilidade de desenvolver uma indústria cinematográfica brasileira baseada no sistema de produção norte-americano, estudam-se novas formas de produção fundamentalmente artesanais, que não utilizem grandes estúdios e dispensem todo o aparato técnico que caracteriza a produção estrangeira. Diretamente relacionado a tais propostas, começa a ser elaborado todo um processo de descoberta e de reflexão sobre a significação cultural do cinema brasileiro. A produção deveria ser artesanal, rápida, barata, realizada por pequenas equipes e, de preferência, fora dos estúdios. (CATANI, 2018, p. 447.)

O ajuste entre questões mercadológicas e fins artísticos converge bastante para a figura do roteirista, que exerce o papel de “contador da história”, configurando-se como um operador de uma “relação entre dois movimentos, contemplando um movimento que Rancière chamou de “processo de exposição e de dissipação das aparências” e que caracteriza os enredos narrativos:

Tal lógica faz do enredo um encadeamento de ações que parece ter certo significado e levar a determinado fim. Mas esse encadeamento chega a um ponto em que as expectativas são desmentidas: a ligação entre as causas produz um efeito bem diferente do que era esperado; o saber torna-se ignorância e a ignorância, saber; o êxito se transforma em desastre ou a desgraça em felicidade. Como pode o desenrolar visual das imagens em movimento desposar essa lógica de desvelamento de verdade das aparências? (RANCIÈRE, 2012, p. 29.)

Enquanto nos Estados Unidos, um país com uma indústria propriamente de cinema, a função de roteirista consolida-se, com sindicatos fortes e produtores ávidos por histórias, no Brasil até hoje o roteirista ainda briga para ser visto como

um criador de histórias e não como um braço que faz florescer as histórias do diretor e suas aspirações estéticas.

O modelo de produção de cinema no Brasil vem mudando significativamente ao longo das últimas quatro décadas, ampliando a cadeia produtiva do audiovisual no país. Contudo, tal como antes, em que os cineastas imperavam no mercado e contavam com os recursos necessários para exercer e manter essa posição, o domínio permanece com os editais de seleção – principalmente, os já extintos, de empresas públicas, como o BNDES e a Petrobras, dois dos maiores patrocinadores do cinema antes do governo atual (2019) –, que continuam a favorecer o renome do diretor e pouco baseando suas análises nos roteiros ou mesmo nos nomes dos roteiristas envolvidos. O foco de análise dos editais são as perspectivas de desenvolvimento de um cinema autoral, em que o diretor é figura principal, ou de alavancamento de público, de consumo, o que também recai na figura do diretor, a quem cabe propor a ideia do filme (muitas vezes, em comunhão com o produtor).

A Agência Nacional do Cinema (Ancine), autarquia vinculada atualmente ao Ministério da Cidadania, por exemplo, trabalha com conceitos de notas para categorizar as produtoras e os projetos.<sup>21</sup> A nota dos diretores é dada pelo desempenho comercial e pela quantidade de obras, mas não há qualquer pontuação para o roteirista do filme.<sup>22</sup>

Embora na avaliação do projeto apresentado seja possível observar que também o roteiro é levado em consideração, além da sinopse e da visão do diretor, ainda assim, tal avaliação do roteiro não envolve qualquer análise do roteirista, ou seja, não importa, para fins de pontuação, quem escreve o roteiro, não sendo exigido, por exemplo, que seja um roteirista profissional que o tenha escrito.

Também não há, de forma significativa, incentivos à destinação de recursos à etapa de desenvolvimento do roteiro, seja por meio dos próprios editais, seja por

---

<sup>21</sup> Por meio do Regulamento de Notas, que sintetiza os requisitos necessários para a habilitação de projetos da Ancine.

<sup>22</sup> São atribuídas aos profissionais de direção notas de 1 a 10, de acordo com o número de obras produzidas. Já a avaliação de desempenho comercial desses profissionais será feita com base nos dados de desempenho comercial das obras de longa-metragem produzidas e exibidas em salas de cinema e listadas no *site* do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA) e da Ancine ([www.oca.ancine.gov.br](http://www.oca.ancine.gov.br)).



meio de laboratórios de roteiro<sup>23</sup> (são poucos) especificamente para a elaboração de roteiros ou para a capacitação de roteiristas. É comum ainda, quando surge uma iniciativa nesse sentido, haver exigências de vinculação do roteirista a uma produtora, o que seria o mesmo que dizer “vinculação a um diretor”. Os editais e programas de financiamento exigem que o roteiro já esteja pronto no ato da inscrição ou na solicitação de recursos, mas, ainda que ele conste como item de orçamento, o roteirista é a única mão de obra da cadeia produtiva que presta, antecipadamente, todo o serviço sem a garantia de pagamento integral ou muitas vezes sem nenhum pagamento.

Ora, desse modo, vale pensar na hipótese de que o diretor, tal como hoje está estabelecido na mídia, na publicidade e no *marketing*, constitui uma atração de investimentos para um filme, isto é, uma espécie de novo modo de acumulação do capital, nesse caso, além do simbólico. É ele quem é capaz de gerar confiabilidade para que um investidor (empresa patrocinadora) decida apoiar a produção.

No entanto, vale aqui ressaltar que esse é um fato que diferencia o cinema em relação à televisão, na qual a confiabilidade do projeto é calcada no autor. Na televisão, é como se houvesse uma aposta no valor do texto, que o cinema não faz; e é por isso que se diz que uma novela é da autora Glória Perez e não do diretor Mauro Mendonça Filho, por exemplo.

### **2.3. Escrever para televisão: um campo diferente do cinema**

Nos anos 1960, dez anos depois de sua inauguração no Brasil,<sup>24</sup> a televisão passou a receber expressivamente investimentos publicitários, com forte influência das agências de publicidade no processo de consolidação da própria televisão:

(...) existiam quinze emissoras de televisão operando nas mais importantes cidades do país. Entretanto, só quando os efeitos do consumo de produtos industrializados cresceram e o mercado se consolidou foi que as emissoras de televisão se tornaram economicamente viáveis como empresas comerciais e começaram a competir pelo faturamento publicitário. A fim de receber uma maior quantidade de anúncios, a televisão começou

<sup>23</sup> Evento que reúne consultores e roteiristas selecionados, previamente, para promover consultoria especializada ao desenvolvimento de roteiros. No Brasil, o Laboratório de Roteiro do Sesc (Serviço Social do Comércio) é um exemplo de laboratório.

<sup>24</sup> No dia 18 de setembro 1950, foi inaugurada a sede da TV Tupi no Rio de Janeiro.

a direcionar seus programas para grandes audiências, aumentando assim seus lucros. (MATTOS, 2010, p. 31.)

O início da televisão estava calcado em uma série de mudanças de ordem econômica, social e política. Foram transformações referentes à industrialização, segundo Sodré (1984), que acabaram acelerando também a modernização das cidades:

Nenhuma análise sincera poderia recusar à tevê esse evidente efeito modernizador. O impacto dos conteúdos ideológicos “metropolitanos” (novo estilo de vida, novas opiniões, toda a pletora de bens e serviços da moderna sociedade de consumo) sobre comunidades fechadas, com sua poderosa carga pedagógica, é capaz de alterar comportamentos e de remanejar atitudes. (SODRÉ, 1984, p. 30.)

Foi justamente esse caráter comercial da televisão que criou uma estrutura de financeirização na indústria de produção de novelas. Foi na década de 1960 que a televisão passou a receber grandes investimentos publicitários de anunciantes dessas empresas produtoras de bens de consumo, que entendiam a televisão como um fomento à ampliação de um mercado consumidor:

(...) os conglomerados necessitavam de um sistema que levasse seus produtos aos quatro cantos do país. A fragmentação dos outros meios, sem um jornal ou emissora verdadeiramente nacional, impedia isso. O outro lado da moeda: enquanto as grandes instituições industriais e financeiras se concentravam geograficamente, principalmente no eixo Rio-São Paulo, a inversão publicitária nas redes de televisão ali localizadas ocasionava, igualmente, uma concentração de capitais nestas emissoras, impedindo uma divisão das verbas para as emissoras regionais. (CAPARELLI, 1982, p. 80.)

Nesse momento, surgem as primeiras telenovelas, resgatando a linha trágica das radionovelas. Se nos Estados Unidos a TV podia contar com sua evolução tecnológica e a implantação de uma infraestrutura de produção do cinema (grandes estúdios, como Hollywood), no Brasil, a televisão iria ter no rádio a sua base. O fato de a Vera Cruz não produzir mais filmes a partir de 1954, acrescido de um predomínio das chanchadas no cinema, faria com que a televisão buscasse por uma qualidade de texto e de profissionais envolvidos, principalmente os atores, algo não associado a esse tipo de filme. Na verdade, isso não se restringia ao país, segundo Cristina Brandão (2018); em toda a América Latina a teledramaturgia televisiva teve seu começo marcado pela ficção dos teleteatros:

O teatro ajudou a TV a construir seus formatos teledramáticos de programas e emprestou ao veículo, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro, seus principais atores, que, por sua vez, tornaram-se mais populares ao grande público. Contudo, a maioria dos profissionais, imortalizados por sua atuação nos teatros, e muitos, ainda hoje, engajados na produção ficcional da TV, nos anos 1950 e meados de 1960, pertenceram ao *cast* dos teleteatros. Poderíamos citar uma centena deles, mas anotamos aqui participações em teleteatros de Procópio Ferreira, Maria Della Costa, Ziembinsky, Sérgio Cardoso, Cacilda Becker, Sérgio Britto, Ítalo Rossi, Paulo Autran, Nathália Timberg, Zilka Salaberry, Francisco Cuoco, Laura Cardoso e Fernanda Montenegro. (BRANDÃO, 2018, p. 40.)

A relação com o rádio era direta, e o que parecia ser a substituição de um meio pelo outro, na verdade, dava a impressão de continuidade. Alexandre Bergamo, ao tratar da reconfiguração do público nesse período, ressalta que era comum, até mesmo em anúncios nos meios impressos (revistas e jornais) de produtos de bens de consumo, como aspirador de pó, a representação do rádio como elemento de ambientação de cena, posteriormente substituído pela televisão (BERGAMO, 2018, p. 61).

No início, as telenovelas não eram diárias ainda, elas iam ao ar em uma frequência média de três vezes por semana, com capítulos curtos, entre 20 e 30 minutos, e os roteiristas de televisão oriundos do rádio trabalhavam mais com adaptações literárias que com base em suas próprias ideias.

A primeira novela com frequência diária, em 1963, *2-5499 ocupado*, da TV Excelsior, foi baseada em obra do escritor argentino Alberto Migré. Depois, seguem-se sucessos de Ivani Ribeiro, também inspirados em dramalhões latinos, chegando-se ao grande êxito da TV Tupi, a novela *O direito de nascer* (1964-1965), obra clássica escrita por Talma de Oliveira e Teixeira Filho com base no livro do cubano Félix Caignet. A figura de Glória Magadan, escritora de novela de sucessos, dava seguimento à criação de enredos descomprometidos com a realidade do país, com histórias integradas no ambiente islâmico e seus *sheiks* (*O sheik de Agadir*, TV Globo, 1966-1967) ou na corte francesa (*A rainha louca*, TV Globo, 1967).<sup>25</sup>

O crescimento do número de aparelhos na década de 1960 em todo o país, aliado ao também aumento da audiência e à chegada do videoteipe à televisão, ganha difusão, consolidando-se como um meio midiático de massa. Com as

---

<sup>25</sup> Informação disponível no *site* do pesquisador de telenovela Nelson Xavier, autor do *Almanaque da telenovela*: <http://teledramaturgia.com.br/telenovela-brasileira-historia>; acesso em: 22-7-2020.

transformações do veículo e do público receptor, as novelas começam a estruturar novos caminhos dramáticos, vislumbrando a necessidade de mostrar um universo ficcional mais brasileiro, sob uma ótica mais cotidiana, conjugado a personagens igualmente mais próximos de uma possível identificação com o público do que os *sheiks* e condes de uma dramaturgia dissociada do contexto cultural do país. *Beto Rockefeller*, de Cassiano Gabus Mendes e Bráulio Pedroso, exibida pela TV Tupi entre 1968 e 1969, marca essa transição, com um enredo cotidiano, mostrando cenas simuladas de um real, dentro das casas, com café da manhã e jantar, trama contemporânea e personagens com histórias familiares à realidade do público:

O produto cultural mais importante exibido, o teleteatro, que consistia de peças e de adaptações de filmes ou de obras da literatura, vai gradativamente sendo substituído por produções originais especialmente “criadas para a televisão”. Com isso, as produções consagradas do teatro que ganhavam uma versão ou um espaço na TV, servindo como um meio de divulgação para as companhias de teatro, começaram a ser substituídas por produções cuja viabilidade estava ligada de forma indissociável a esse novo veículo. Mas se o teatro exibido pela televisão era o seu produto cultural de maior prestígio, o que pode ter motivado os profissionais a buscarem outros caminhos para a dramaturgia, a tal ponto que se pôde, posteriormente, falar em uma teledramaturgia? (BERGAMO, 2018, p. 60.)

O processo continua a consolidar-se com a entrada de mais autores que mais tarde iriam consagrar-se no mercado de televisão, criando suas próprias histórias. Eram os anos 1970. A televisão começa a fortalecer a ideia de grade de programação e farta produção de novelas, criadas com base em ideias originais, de que é exemplo as novelas de Janete Clair. Inicia-se um novo caminho teledramático, com o estabelecimento da Rede Globo como a principal produtora e distribuidora de telenovelas. Essa produção massiva de novelas molda uma grade de programação por faixas de horários, demonstrando já uma adequação de estilos e temáticas em função do que se pretendia atingir, segmentando-se a produção por público e por horário de ir ao ar.

O momento de crescimento da Globo ocorre em uma espécie de transição entre dois períodos no desenvolvimento histórico da televisão, que Mattos (2010) chamou de transição entre a fase populista (1964-1975) – a televisão representava a modernidade, mas com muitos programas de auditório, visando ao grande público

– e a fase do desenvolvimento tecnológico (1975-1985), quando a Globo produz sua primeira novela colorida, *O bem amado*, e passa, já nos anos 1970, a liderar os índices de audiência. Hoje, que Mattos também considera como nova fase, iniciada nos anos 2000, com interatividade digital das novas mídias, a Globo continua a liderar a audiência em números gerais na TV aberta, servindo como modelo de negócio de produção e distribuição no país para outras emissoras na produção de novelas, como o SBT e a Record.

As histórias e os enredos de uma telenovela, que envolvem o telespectador durante uma média de nove meses, por meio de capítulos veiculados quase diariamente, estão inseridos numa esfera de significação que absorve quem a assiste numa dimensão cotidiana das imagens. Em uma novela, podemos acompanhar o dia a dia de um grupo de pessoas como se fossem elas muito próximas a nós: vemos o café da manhã, a ida ao trabalho, o jantar, o dormir à noite, entre outras ações tipicamente rotineiras. Ao assistir “à história dentro de sua casa, em doses paulatinas, o espectador, por sua vez, estabelece familiaridade com ela” (CAMPEDELLI, 1987, p. 39).

Desse modo, a novela não deixa marcado de forma clara o seu estilo visual, ou seja, diferentemente do cinema, em novela, por exemplo, a etapa de edição não pretende produzir uma linguagem simbólica, apenas uma coerência interna de imagens. O que importa é contar uma história, desenvolver a trama com características folhetinescas.

Cada capítulo é como uma parte de um romance que será desenrolado pelo criador da história. Ainda que fatores externos, da ordem do imponderável – a morte de um ator ou o não rendimento de um personagem na trama –, possam alterar os rumos da sinopse,<sup>26</sup> caberá ao autor, também conhecido como “cabeça de novela”, as decisões acerca de eventuais alterações. Ou seja, na televisão, as posições invertem-se, a produção desenvolve-se em torno da função de quem escreve o texto, algo, no entanto, que vai muito além do próprio texto em si. Há igualmente uma centralidade de poder decisório em torno das questões mercadológicas, de inserções de *merchandising* em cena até aspectos relacionados à produção:

---

<sup>26</sup> Similar ao conceito de Argumento, como um resumo da trama, a sinopse deve ser apresentada pelo autor à emissora e produtora da novela e deve conter o início, o meio e o fim da história.

Ele<sup>27</sup> dava as opiniões dele, mas a palavra final era minha, porque eu era o autor principal. Mas ele me dava um *feedback* muito valioso e me ajudou a encontrar Denise Saraceni como diretora. Ele me ensinou, também, a escalar um elenco. Um autor de novela também é um produtor executivo. Não basta apenas escrever, você precisa saber escalar, precisa se relacionar com a direção, com a produção, com a imprensa. (João Emanuel Carneiro, depoimento *in: Autores: histórias da teledramaturgia*, livro 2, 2008, p. 23.)

Também a novela não deixa espaço para que o público possa imaginar, refletir, pois a lógica da estrutura de roteiro do folhetim televisivo pressupõe sempre uma saturação da própria história. Assim, quando se escreve uma cena em que um personagem descobre que não é filho de quem pensava ser – clássico acontecimento dentro de uma trama –, o fato deve ser repetido em diversas outras cenas, por meio do mesmo personagem ou de outros, repercutindo a dramaticidade de tal descoberta. Em outras palavras, deve ocorrer um excesso daquilo que se quer informar.

A novela tem funções claras, finalidades objetivas, como as de persuadir, trazer emoção, fazer rir e chorar, por exemplo. Tais objetivos são possíveis de ser realizados por recursos da execução técnica de texto e, claro, também, ainda que em segundo plano, pela excelência da equipe envolvida e pelo aparato tecnológico, entre outros elementos. Desse modo, ao contrário do cinema, a liberdade artística não seria possível de ser vista (ou sentida) ao desfrutarmos uma cena de novela na TV, por mais emoção ou qualidade técnica que possam estar a serviço da trama.

A novela é o principal produto audiovisual ficcional da televisão brasileira, um meio de comunicação de massa. Nesse contexto de objetivos exclusivamente mercadológicos, o monitoramento da audiência por mecanismos tecnológicos de medição, assim como por meio de metodologias de pesquisa qualitativas, tem um peso grande na definição do que será produzido e no próprio rumo das tramas desenvolvidas. Diferentemente de um filme, a novela dialoga com o público durante o desenvolvimento, colocando-o no centro da atividade de criação do autor:

A audiência é o indicador que permite fixar o valor do espaço publicitário colocado em prática, essencial para as transações entre emissoras e anunciantes. O sistema de medição implementado responde com muita precisão a essa necessidade do mercado. Disponibiliza a cada momento uma série de contatos, ou seja, de pessoas afetadas por tal ou qual canal. Os

<sup>27</sup> Sílvio de Abreu, autor de novela e então chefe do departamento de dramaturgia da Rede Globo.

resultados de audiência obtidos são os dados mais regulares, mais sistemáticos e legítimos da quantificação dos públicos atingidos. (CHANIAC, 2009, p. 11, tradução nossa).

O texto de novela visa sempre a ordem do mercado, quando os interesses publicitários e capitalistas são os que, na verdade, regem a técnica ali mostrada. Por isso, o investimento em roteiristas, em sua formação, e a alta remuneração de autores de novela deram-se no Brasil de forma expressiva, enquanto o desenvolvimento do cinema como cadeia produtiva estabelecia-se numa força centrípeta em torno do próprio cineasta, um criador livre de objetivos financeiros e focado na busca não exatamente de uma história, mas de uma estética e de uma linguagem audiovisuais.

Ao ser perguntada sobre sua relação com o diretor de televisão Luiz Fernando Carvalho durante uma de suas novelas, a autora Maria Adelaide Amaral<sup>28</sup> demonstra a força do roteiro e o poder dominante do roteirista na televisão em face da busca de uma linguagem e uma estética da imagem, quando conta:

Luiz Fernando é um diretor autoral, uma pessoa extremamente cuidadosa e refinada, por quem tenho grande admiração. É claro que lhe sou grata pelo resto da vida por ele ter conferido o visual espantosamente belo de *Os Maias*. Mas entramos em rota de colisão em alguns momentos, porque o meu foco principal é o texto. Mas isso faz parte. (Maria Adelaide Amaral, depoimento in: *Autores: histórias da teledramaturgia*, livro 2, 2008, p. 138.)

Podemos pensar que o que se propaga é a afirmação de um poder já existente que orienta a ação de todos os agentes dentro de um setor<sup>29</sup> produtivo, bem como as formas de aceitação desse exercício de poder. Dessa forma, é natural, no cinema, supor que quem filma e não quem escreve a história a ser filmada constitui uma categoria de força com mais poder, uma vez que a origem da produção de filmes no país nunca esteve apoiada no que se vai contar, em termos de sinopse, argumento, roteiro – a história em si mesma –, mas em quem vai filmá-la.

De fato, a TV e o cinema são estruturas de campo muito distintas no Brasil e é por meio delas que os agentes se distinguem um do outro. Na TV, o autor goza

<sup>28</sup> Maria Adelaide Almeida Santos do Amaral, roteirista de televisão e escritora de sucesso, venceu o prêmio Jabuti em 1987 com o romance *Luísa: quase uma história de amor* (Círculo do Livro, 1986). Entre suas novelas e minisséries de sucesso, são destaques *Dalva e Herivelto: uma canção de amor* (Globo, 2010), *Os maias* (Globo, 2001) e *Sangue bom* (Globo, 2013).

<sup>29</sup> O conceito de “setor” aqui segue a concepção de Adam Smith em *A riqueza das nações* (2003) em que a separação das atividades econômicas é dada pela divisão do trabalho e pela especialização.

de prestígio, consagração e, quando em posição de autor principal, de ótimos salários. Ele conta com sua habilidade em contar uma história com uma média de 150 capítulos, custo alto de produção, envolvendo inúmeros agentes da cadeia do audiovisual, como atores, técnicos e produtores, que fazem dele um profissional digno da posição que ocupa.

Na produção de uma telenovela, o autor é o centro da produção, o responsável não somente pelo texto, mas também o ponto para onde converge a governança da produção da obra, envolvendo desde a inserção de *merchandising*, portanto, ações de venda de produtos, até a de forte influenciador na escolha de elenco, da música de abertura e da trilha sonora. Os envolvimento com os aspectos de produção e seu poder catalisador de congregar em si os demais profissionais, como o diretor, o produtor e o diretor de elenco, dão ao autor de novelas uma autonomia e um poder de decisão muito grandes.

Na sua análise sobre uma leitura social da novela do horário nobre da Globo, a chamada “novela das oito” (ou atualmente “das nove”), a autora Ondina Fachel Leal lembra do caso de *Sol de verão*, que mostra que o envolvimento do autor com os atores é tão intrínseco à elaboração do texto que nem mesmo a morte de um ator cujo personagem foi escrito para ele pode impedir a continuação do trabalho do novelista:<sup>30</sup>

Sol de Verão, a telenovela em torno da qual girou esta pesquisa, foi uma das novelas das 20h da Rede Globo, que foi ao ar de novembro de 1982 a março de 1983, em 136 capítulos, apresentados diariamente (exceto aos domingos). Sol de Verão foi escrita por Manoel Carlos até o capítulo 119, quando, com a morte de um dos atores, Jardel Filho, que desempenhava um papel central, o texto passou a ser escrito por Lauro César Muniz. (LEAL, 1986, p. 59.)

O trabalho de escritor de novela não se resume à elaboração do texto. Portanto, como “autor”, ele assume, além de todas as funções e responsabilidades de um escritor, diversas atribuições de gestão. Um roteirista de televisão pode ser também o chamado colaborador, que tem a função de escrever o texto junto com o autor, embora sem os deveres de criar a trama espinhal da novela, a sinopse. Ele

---

<sup>30</sup> Em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, de 1986, o autor Manoel Carlos diz que sentiu demais a morte do ator e amigo e não conseguiu seguir escrevendo *Sol de verão*. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/tv/felicidade-marcou-volta-de-manoel-carlos-apos-briga-com-a-globo,4cf6dc9662b50ce76627d5f839a7b53elbplj6j3.html>; acesso em 27-12-2020.



pode inventar subtramas para determinados personagens, mas sem ter as responsabilidades de interagir com outros processos da produção e, por outro lado, sem as recompensas de reconhecimento midiático e financeiro do autor.

De um modo geral, as novelas são compostas de uma equipe de no máximo cinco colaboradores e um ou dois autores, sendo os créditos de autoria divididos sob a denominação, em primeiro lugar, “uma novela de”, para apresentar o autor, e “escrita por”, para divulgar os nomes dos colaboradores.

Quando um autor de novelas, mesmo com base em um trabalho de equipe com seus colaboradores, não consegue harmonizar a condução de uma trama – não apenas a condução narrativa, mas o andamento de toda a produção –, o campo o deixa de lado, por meio do poder de outros agentes, como os executivos (chefes ou diretores) da emissora, podendo ser dispensado. São inúmeros os casos de roteiristas que, ao ocuparem a posição de autor de novela, não conseguiram manter a trama com uma boa audiência e nunca mais voltaram a escrever uma novela na posição de autor. Bosco Brasil, Euclides Marinho e Mário Prata são exemplos de ótimos dramaturgos em outros campos, como o literário e o teatral, que não conseguiram se manter como autor de telenovela.

Na produção de roteiro para a TV, os rendimentos publicitários com a obra – além de inserções de anúncios entre os chamados blocos de uma novela, também há que considerar as perspectivas de realizar ações de *merchandising* ao longo de uma trama – são primordiais para a existência e continuidade da cadeia produtiva do audiovisual na televisão. Os roteiristas, assim como os outros agentes envolvidos, vão disputar serem bem-remunerados, ainda que a busca pela notoriedade no campo também se faça notar. Relata um autor de novela, Marcílio Moraes, entrevistado para este trabalho:

Durante os últimos trinta e poucos anos no Brasil, a aspiração profissional máxima para os autores roteiristas foi trabalhar na Globo. Porque é a produtora-exibidora que tem mais recursos, maior visibilidade e a que paga melhores salários. Até aí, a resposta é óbvia.<sup>31</sup>

A expressa relevância dada a trabalhar na Globo é uma admissão da busca de prestígio e reconhecimento de êxito pelos roteiristas. Já no cinema, o sinal de

---

<sup>31</sup> Marcílio Moraes, autor de novelas na TV Record e Rede Globo (disponível em: [www.marciliomoraes.com.br](http://www.marciliomoraes.com.br); acesso em: 8-7-2019).

prestígio de um roteirista é dado pelo diretor do filme. Ao contrário do que ocorre na TV, em que os roteiristas competem com o objetivo de serem recompensados financeiramente pelo mercado e contam com contratos com as emissoras que viabilizam a produção de suas criações, no cinema a situação de fragilidade da posição do roteirista é tão grande que não é incomum trabalhar sem qualquer remuneração prévia, contando somente com a expectativa futura de arrecadação do filme. Além disso, o roteirista não possui os meios de produção para executar sua ideia, dependendo da vontade do diretor para chamá-lo para trabalhar. Desse modo, o prestígio do roteirista está vinculado a “ser escolhido, desejado” por um diretor.

Conseqüentemente, como os filmes brasileiros são produzidos sem altos investimentos em desenvolvimento de roteiros, enfraquecendo a profissão de roteirista e privilegiando a do diretor, o saber roteirizar pode ficar estagnado em uma única concepção de roteiro, segundo os critérios de direção.

#### **2.4. Relações de trabalho no cinema**

O roteirista de cinema entra em uma lógica produtiva em que assume um custo subjetivo bem alto, em que o retorno financeiro é um risco, dado que não é garantido, e, ao mesmo tempo, há uma certa renúncia da condução narrativa da história, portanto, de um poder referente à autoralidade da obra. Ele se torna um empregado das produtoras e do cineasta – fica limitado em muitos aspectos de criação –, usando sua técnica de roteiro para roteirizar a ideia que muitas vezes não foi originada nele, ciente de que outros roteiristas poderão associar-se ao projeto para reescrever aquilo que ele roteirizou, os chamados “novos tratamentos”. Assim, ele pode fazer o terceiro tratamento do texto, enquanto outros virão a fazer, sucessivamente, o quarto e o quinto.

A entrada de uma série de roteiristas para tratar de uma mesma base textual é como um dispositivo que coloca o roteirista como um empregado autônomo, diante de cada novo projeto, sem vínculos duradouros com cada produtora, conjugando uma suposta liberdade para poder estar vinculado a muitos projetos e à necessidade de sempre encontrar um novo projeto a que possa vincular-se. Ele é encorajado a assumir riscos e deve ser capaz de realizar todas as etapas do desenvolvimento de um roteiro por sua própria conta – pesquisas que envolvam deslocamentos e tempo para entrevistas ou coleta de dados –, sem contar com a

colaboração de outros profissionais, dentro de uma lógica neoliberal que institui uma capacidade de “render” mais, um *plus* (LAVAL e DARDOT, 2016).

Conceito dado por Émile Durkheim (2016), a divisão do trabalho trata da forma como uma sociedade organiza-se não somente em um contexto de aumento de produção, mas também em termos sociais, com causas e efeitos sociais, um conjunto de atividades que são realizadas dentro de um sistema de produção econômica em que todas as pessoas podem fazer a mesma tarefa ou ter uma função especializada.

Ao se pensar o cinema como uma indústria, pode-se atentar para a divisão de trabalho industrial em dois modelos: o fordismo – termo que remete à produção industrial de carros de Henry Ford, com princípios tayloristas de racionalização e constante mecanização –, com sua produção em massa, com o trabalhador sem qualquer autonomia em relação ao produto, com forte separação de tarefas, em que quem concebe não executa, e a produção artesanal, envolvendo pequenas empresas, com trabalhadores qualificados e alto grau de especialização para produzir produtos específicos. A televisão, conforme Sodré (2002, p. 79, *apud* GARNHAM, 1991, p. 68-75), tem como modelo econômico o regime fordista, com produção em série e marcado pela divisão de trabalho rígida.

No pós-fordismo, os profissionais são motivados a procurar novas possibilidades de trabalho, mais autônomo e flexível, no âmbito de estruturas capitalista mais complexas, com o avanço tecnológico em jogo. No entanto, pensadores como Bauman (2001), e sua tão repercutida “modernidade liquefeita”, face a uma modernidade sólida, em que a *fábrica fordista* é um símbolo, abordam as mudanças no trabalho como o fim de um eixo seguro em torno do qual são criados nossos projetos de vida, sem deixar de ressaltar que, de certa forma, muita coisa não mudou:

Pessoas com as mãos livres mandam em pessoas com as mãos atadas, ao mesmo tempo que a falta de liberdade das últimas é o significado último da liberdade das primeiras. Nesse aspecto, nada mudou com a passagem da modernidade pesada à leve. Mas, a moldura foi preenchida com um novo conteúdo; mais precisamente, a busca da “proximidade das fontes da incerteza” reduziu-se a um só objetivo – a instantaneidade. (BAUMAN, 2001, p. 139.)

No caso do cinema no Brasil, o modelo não é industrial propriamente. A forma artesanal coloca a produção num paradoxo entre uma estrutura burocrática, com a atuação do Estado e, conseqüentemente, a interferência de mecanismos de controle para aferir sua própria atuação – além da Ancine, a Advocacia Geral da União (AGU) e o Tribunal de Contas da União (TCU) –, e um modelo de produção privada das produtoras, com acentuada separação de tarefas e uma exigência de criar uma individualidade, uma unicidade do filme. Para Edgar Morin, a indústria cultural “precisa de unidades necessariamente individualizadas”:

A indústria do detergente produz sempre o mesmo pó, limitando-se a variações das embalagens de tempos em tempos. A indústria automobilística só pode individualizar as séries anuais por renovações técnicas ou de formas, enquanto as unidades são idênticas umas às outras, com apenas algumas diferenças – padrão de cor e enfeites. No entanto, a indústria cultural precisa de unidades necessariamente individualizadas. Um filme pode ser concebido em função de algumas receitas-padrão (intriga amorosa, happy end) mas deve ter sua personalidade, sua originalidade, sua unicidade. Do mesmo modo, um programa de rádio, uma canção. (MORIN, 1997, p. 25.).

Na chamada “retomada”<sup>32</sup> do cinema brasileiro, nos anos 1990, o setor do audiovisual passou a contar com investimentos por meio das leis de incentivo fiscal, investimentos esses oriundos de empresas tanto privadas quanto públicas (estatais). O fato é que, nos anos 1990, a indústria do cinema no país não era relevante como setor produtivo. O fechamento da Embrafilme, no governo de Fernando Collor, marcou o fim de uma política cultural do governo federal e paralisou o setor à época. Ao longo da última década, o número de público de filmes nacionais saltou de 30 milhões em 2001 para 153 milhões em 2019. Já em termos de percentual de público e renda da produção nacional de participação no mercado, houve crescimento no período de 1997 até 2016, com seu ápice em 2003 – percentual de público de 21,4% e renda de 20,3% –, mas foi continuamente ascendente essa curva de crescimento, se pensarmos o ano de 1997 com apenas 4,6% e 5,3%, respectivamente, de público e renda e, posteriormente, em 2016, com 16,4% e 13,9%.<sup>33</sup> Cabe destacar que a participação do filme nacional no mercado tem relação com o total do público no

<sup>32</sup> Período reconhecido por uma espécie de revitalização da produção de filmes no país, após um período de estagnação, marcado pelo fim da Embrafilme. O filme *Carlota Joaquina* (Brasil, 1995), de Carla Camurati, marca o processo desse novo ciclo.

<sup>33</sup> Dados disponíveis em: [www.filmeb.com.br](http://www.filmeb.com.br); acesso em: 12-8-2020.

fim do ano e com o total arrecadado, em comparação com a produção internacional, incluindo a norte-americana, mas como o filme nacional não conta com filmes em 3D, que são exibidos em salas específicas, isso pode acarretar em percentuais bem menores.

Nesse período, a política de incentivos fiscais praticada pelo governo federal permitiu o surgimento de nova geração de diretores e fez com que várias esferas da atividade cinematográfica no país se tornassem mais capacitadas, diferenciadas e especializadas. A propósito, o desenvolvimento de atividades na cadeia produtiva das artes promove o aparecimento de especialidades diversas:

As esferas de atividades como as artes e as ciências tornaram-se gradualmente autônomas, de acordo com o processo de racionalização por diferenciação das atividades produtivas analisadas por Max Weber. (...) A história das artes pode ser escrita como a do desenvolvimento de atividades artísticas em um número crescente de profissões e especialidades profissionais complementares ou coexistentes de ofícios existentes. (MENGER, 2002, p. 13.)

No entanto, surgiram novos profissionais em outras áreas, embora em menor escala do que os de direção. No caso de produtores, por exemplo, é algo bastante preocupante para o sucesso de qualquer projeto:

Essa ausência de produtores é fatal para qualquer projeto que queira ir além de seus aspectos estéticos e estabelecer conexões profissionais fortes com o mercado (a distribuição e a exibição, principalmente). É o produtor, afinal, que faz a ponte entre essas três etapas no histórico de um filme. Isso, muitas vezes, tem deixado o setor desprotegido nas complexas negociações que o mundo do audiovisual compreende hoje. (ALMEIDA e BUTCHER, 2003, p. 104.)

No caso do cinema brasileiro, os diretores, e não somente os produtores, têm acesso aos meios de produção, portanto, ao capital. E isso possibilita um modelo de controle que leva o trabalhador a enfrentar as exigências das multitarefas em uma economia capitalista, acarretando a precarização de seu trabalho.

A posição na estrutura das relações de força, econômicas e simbólicas, coloca, de um lado, os cineastas emergindo com todas as estratégias possíveis para defender, conservar e perpetuar sua ocupação (são princípios basilares do próprio fundamento da dominação). De outro, os roteiristas têm interesse na ruptura desse modelo, em que a sua força de trabalho só está a serviço de uma lógica que não

promove com investimentos a qualidade de seu texto, flexibiliza continuamente seu ofício e pode distanciar o resultado de seu trabalho – o roteiro – da versão final que será filmada.

Assim, o controle da utilização do capital cabe aos próprios mecanismos que asseguram sua produção e reprodução e determinam sua distribuição entre os diferentes profissionais que atuam no setor, que vão concorrer para se apropriar deles, sem abrir mão da força de trabalho de outros:

É preciso que se diga de forma clara: desregulamentação, flexibilização, terceirização, bem como todo esse receituário que se esparrama pelo “mundo empresarial”, são expressões de uma lógica societal onde o capital vale e a força humana de trabalho só conta enquanto parcela imprescindível para a reprodução deste mesmo capital. Isso porque o capital é incapaz de realizar sua auto-valorização sem utilizar-se do trabalho humano. Pode diminuir o trabalho vivo, mas não eliminá-lo. Pode precarizá-lo e desempregar parcelas imensas, mas não pode extingui-lo. (ANTUNES, 2005, p. 73.)

Os cineastas, de um modo geral, apresentam características em comum: terem iniciado sua carreira com a realização de um curta-metragem ou alguma obra audiovisual de cunho autoral, o que lhes deu um poder de produzir já inicialmente um material audiovisual; seguirem a carreira; liderarem seu processo de captação de recursos (dificilmente, um cineasta consagrado não teve um envolvimento profundo com os mecanismos de patrocínio ou financiamento); e nutrirem, em seus desejos originários de vocação profissional, a pretensão de fazer parte da produção cultural artística de cinema. Por outro lado, os roteiristas vão apresentar características mais distanciadas, por exemplo, do capital financeiro: não estão naturalmente envolvidos com a captação, assim como a atividade de escrever não está muitas vezes, em sua origem, vinculada à realização de filmes, mas à atividade literária, jornalística ou mesmo à dramaturgia de teatro.

Na verdade, é ilusória a oferta de uma espécie de administração do risco que envolve fazer um filme. É um projeto, uma ideia, que pode não passar da primeira etapa dos elos de produção, a de planejamento ou de desenvolvimento do roteiro, sendo a oferta de responsabilização pelos riscos aos roteiristas também um mecanismo de controle, no contexto de uma relação em que o diretor é quem administra de fato os meios de produção.

Ainda que o setor do audiovisual esteja entre os mais dinâmicos e inovadores no segmento denominado “economia criativa”, desde o momento da “retomada” e da nova estruturação dos mecanismos de apoio e de políticas culturais, com as leis de incentivo, o mercado nacional de produção vem cada vez mais estabelecendo-se em um modelo de organização do trabalho em caráter flexível, no qual um mesmo profissional pode realizar diversas tarefas, descaracterizando sua identidade original de trabalho.

Dentre as cerca de 500 produtoras atuantes no país nas últimas duas décadas, o setor de audiovisual conta com algumas grandes produtoras, como a Globo Filmes, O2 Cinema e Diler & Associados. No entanto, a consolidação dessas empresas não impediu a contínua precarização e flexibilização do ofício dos roteiristas, com trabalhos curtos e temporários. De fato, a especialização flexível substituiu o sistema de produção fordista; o que há são “ilhas de produção especializadas” (SENNETT, 1999, p. 59).

São profissionais que trabalham por projeto, sem vínculos formais de empregos. Além disso, o roteirista muitas vezes assume um trabalho em condições financeiras precárias, em que escreve sabendo que poderá receber apenas um percentual do valor contratado, em face da perspectiva incerta de realização do filme, que pode levar anos para ocorrer, diferentemente do ator profissional, por exemplo, que não atua, propriamente, sem receber ou ter um contrato que garanta seu pagamento. Já os contratos dos roteiristas muitas vezes são vinculados a percentuais em função da filmagem, ou seja, a atividade de escrever é feita sem a garantia de que ele receberá o total. A forma de deixar isso de modo menos evidente é considerar que o trabalho de roteirização é operado por etapas de tratamento de texto, sendo os pagamentos vinculados à quantidade de tratamentos do roteiro. Em outras palavras, eles não sabem ao certo como chegarão ao final do processo de realização do filme.

Para Sennett (1999), o sistema de poder está inserido nas formas de flexibilidade pela reinvenção das instituições, na especialização flexível de produção e na concentração de poder sem centralização. No que se refere ao setor do audiovisual do cinema para o roteirista, o trabalho pode, em princípio, ser feito de casa, com um comportamento tal como o do escritor literário, na crença de que o processo exaustivo de criação de histórias possa vir a ser reconhecido por um gestor e justamente recompensado. No entanto, não há um poder central gerindo o

trabalho do roteirista – há um diretor do filme com desejos de instruir o roteirista sobre a concepção do filme –, e o pagamento e os benefícios são mais fluidos do que os efetuados por editora de livros a um escritor contratado (no caso de um escritor com êxito comercial), já que não há sempre a garantia de realização do filme.

O campo da produção cinematográfica aqui observado é um território, portanto, em que ocorre um enfrentamento de uma categoria dominante, a dos cineastas (a categoria dominante também inclui os produtores, assim como os representantes de empresas patrocinadoras, os cargos executivos relacionados a departamentos de comunicação, por exemplo), com uma categoria dominada, a de roteiristas, que está misturada a outras especializações, como a de figurinista, diretor de elenco, diretor de arte, editor, produtor musical, entre muitas outras que formam um conjunto de partes que fundamentam a produção de um filme.

Nesse contexto, na indústria do audiovisual do cinema de longa-metragem ficcional, o tempo de trabalho não está restrito ao de produção dos filmes. A parcela relativa ao trabalho de consagração cresce à medida que o campo artístico se torna mais autônomo em relação à imagem social dos diretores, como é o caso da vida particular do artista:

(...) a orelha cortada de Van Gogh ou o suicídio de Modigliani fazem parte da obra destes pintores, do mesmo modo que suas telas, que lhes ficam devendo uma parcela de seu valor. Ninguém teria a ideia de reduzir a produção do profeta às sentenças e parábolas que professou, deixando de lado as adversidades que superou e os milagres que realizou. E, sob pena de se autocondenarem, os pintores de vanguarda devem saber que são obrigados a agir, continuamente, como seus próprios empresários, frequentando os críticos, os diretores de galerias e, sobretudo, os organizadores das grandes exposições internacionais, vendendo em todos os instantes seu discurso e seu comportamento de artista, tanto a seus concorrentes, quanto aos negociantes e potenciais compradores. (BOURDIEU, 2008, p. 169.)

Com a necessidade de captar recursos para produzir um filme, fica mais claro que os signos, os discursos, os instrumentos e os dispositivos técnicos são os pressupostos do processo de constituição de uma forma nova de produção e, de um modo geral, de organização.

Concebida como uma cadeia produtiva de etapas interligadas de produção, circulação e consumo, nela a figura do diretor revela-se ainda como ponto



organizativo central. Em outras palavras, a estrutura da cadeia produtiva do cinema está baseada no peso hegemônico do cineasta para alavancar a produção de um filme. O aspecto econômico está relacionado ao seu potencial financeiro, e é em torno de seu prestígio que se concentram as potencialidades de captação.

O fato é que o pouco do prestígio do roteirista diante do cineasta não se deve somente à objetividade da liderança deste no desenvolvimento da narrativa do filme, mas, sobretudo, ao valor social, cultural e mesmo político de sua produção. Em torno da falta de prestígio, o roteirista funciona como um ponto periférico em redor do qual gravitam as demais especializações profissionais do audiovisual cinematográfico. Desse modo, o posicionamento do roteirista no setor da produção de cinema no país se dá até hoje, em termos econômicos, em torno da posição do diretor.

Já no âmbito social, as relações de redes úteis e prestigiosas fazem parte da construção de um posicionamento na estrutura do audiovisual. Por exemplo, Michael Hauge<sup>34</sup> dedica, em um dos seus livros sobre a escrita de roteiro, um capítulo inteiro a respeito dos “negócios” que envolvem sua elaboração, explicitando o *marketing* individual necessário para um roteirista ocupar uma posição de destaque, em que conhecer gente constitui um dos principais passos para o sucesso:

Um contato é alguém que você conhece, ponto final. A filha do namorado da irmã do seu contador pode ser a gerente de Hollywood que estará disposta a ler o seu roteiro ou o financista que desejará investir no seu filme. (...) O que você está realmente adquirindo de cada pessoa nessa cadeia, cada indivíduo em sua rede, são informações: sobre (ou apresentações de) outras pessoas ou sobre as necessidades de roteirização desse indivíduo. (HAUGE, 2011, p. 238.)

Escrever um roteiro, ao mesmo tempo que se enquadra em aspectos artesanais do trabalho, também fica circunscrito em um contexto industrial, com entregas de textos moldados por uma lógica de produção – alinhados com objetivos de audiência e viabilidade de produção –, e não, exclusivamente, pelos seus anseios criativos. Além disso, a forma como esses profissionais movem-se em busca da sobrevivência de sua própria vontade de criar, simultaneamente à busca de recursos

---

<sup>34</sup> Michael Hauge é consultor de roteiro norte-americano e faz parte do Conselho de Administração da American Screenwriters Association e do Conselho Consultivo da Scriptwriter Magazine, em Londres.

financeiros, posição política e social, indica um empenho na defesa da imprevisibilidade do exercício da função e da necessidade de escapar dos riscos que lhes são impostos.

Luc Boltanski e Ève Chiapello, em *O novo espírito do capitalismo* (2011, p. 361), abordam os temas da precariedade do trabalho e do desenvolvimento da subcontratação como fatores que fazem com que o tempo do trabalho seja pago exatamente pelo tempo disposto na ação de escrever. O roteirista deve ser pago pelo tempo que levou para entregar o texto escrito. No entanto, o trabalho do roteirista engloba um tempo além do ato de escrever ou pesquisar sobre o tema que irá escrever. Há um tempo inativo, usado para adquirir inspiração, como um treinamento, podendo envolver até cursos de roteiro, um momento adicional que forma a personalidade profissional de um criador. Ao viver de projetos, o tempo sem estar vinculado não é remunerado; é um tempo no qual ele está por conta dele mesmo, em que precisa utilizar suas reservas financeiras.

## 2.5. Potencial do campo e indústria criativa

Conforme estudo da Firjan<sup>35</sup> (Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro) realizado em 2019, antes considerada um nicho de mercado, a economia criativa passou a ser fundamental na organização de toda cadeia produtiva do país. Desde meados da década anterior, pode-se observar clara tendência de aumento da participação da indústria criativa na economia nacional, ainda que o cenário macroeconômico dos últimos anos tenha retardado tal tendência, com certa estabilização já desde 2014. No entanto, mesmo nesse contexto, o chamado PIB Criativo totalizou R\$ 171,5 bilhões, com destaque para a Região Sudeste, com São Paulo e Rio de Janeiro com média acima da nacional, de 2,61%, de 2,9% e 3,8%, respectivamente.

A intensividade do trabalho qualificado, gerando ativos intangíveis, sob a forma de propriedades intelectuais, como as criações de histórias dos roteiristas, faz com que haja um deslocamento da busca por profissões mais tradicionais na área de comunicação (e de humanas em geral), como a de jornalista (-9,1%), diante do aumento de profissionais criativos da produção audiovisual (+28,4%)

---

<sup>35</sup> Disponível em: <https://www.firjan.com.br/EconomiaCriativa/pages/default.aspx>; acesso em: 23-10-2020.

Estudos realizados no âmbito da Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (Unctad)<sup>36</sup> em 2015 apontam que o crescimento do mercado global de produtos criativos mais do que dobrou, passando de US\$ 208 bilhões no ano de 2002 para US\$ 509 bilhões em 2015, mantendo uma taxa de crescimento constante de cerca de 7% no período, sendo a participação das economias em desenvolvimento no comércio de bens criativos maior do que nas economias desenvolvidas. Outro estudo, da Ernst & Young e da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco),<sup>37</sup> também de 2015, mostra que o valor de mercado das indústrias criativas e culturais no mundo foi estimado em US\$ 2,25 trilhões em 2013, totalizando 3% do produto interno bruto (PIB) do referido ano, gerando empregos para 29,5 milhões de pessoas. O campo das artes visuais e da televisão apresentaram as maiores receitas, com 39% das vendas e 35% dos empregos. Por outro lado, com 17% das receitas e 46% dos empregos encontram-se os setores de música, filmes, livros e artes cênicas.

Já considerando as variações de cada país, um estudo da McKinsey & Company de 2017<sup>38</sup> sobre o impacto do processo de automação no mercado de trabalho aponta a tendência de crescimento do emprego em atividades que exijam interação emocional e criatividade, o que máquinas ainda não conseguem fazer.

Philippe Chantepie e Alain Le Diberder (2010) atribuem a autores como Tocqueville, Proudhon, Bastiat e Baudelaire a origem de uma primeira reflexão sociológica e econômica, a partir de meados do século XIX, a respeito da indústria cultural. Já no século XX, com o conceito de reprodutibilidade técnica, de Walter Benjamin, a noção de indústria cultural ganha fôlego nos anos de 1960, com a escola de Frankfurt (Adorno e Horkheimer) e com Hannah Arendt. Depois vieram economistas e sociólogos que ampliaram o conceito e o aplicaram nas análises dos meios midiáticos e na produção cinematográfica. Nos anos de 1990, o conjunto de atividades culturais em escala de produção industrial expande seu conceito para o de indústrias criativas.

Hesmondhalgh, Oakley, Lee e Nisbett (2015) discorrem sobre o conceito de economia criativa por meio de análises teóricas e estudos de casos sobre cultura,

---

<sup>36</sup> Disponível em: <https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/>; acesso em: 30-10-2020.

<sup>37</sup> Disponível em: <https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/>; acesso em: 30-10-2020.

<sup>38</sup> Disponível em: <https://www.mckinsey.com/~media/mckinsey/industries>; acesso em: 30-10-2020.

economia e políticas públicas. O conceito refere-se às atividades de produção de bens culturais, assim como às de outros produtos de qualquer setor industrial, embora o consumo seja distinto, uma vez que se apropria deles como bens simbólicos. A produção de livros, filmes, músicas, séries de televisão, artes plásticas, fotografia e teatro são exemplos da indústria criativa. O termo “economia criativa” originou-se de “indústrias criativas”, expressão surgida em um discurso, em 1994, do primeiro-ministro da Austrália Paul Keating, “Nação criativa”. Depois, ele se consolida na Inglaterra, com a implementação de políticas de governo em vários setores produtivos da cultura. De fato, o caso do Reino Unido tornou-se emblemático, ao investir na economia criativa para sua recuperação econômica, nos anos 1990:

Por exemplo, em um discurso para a Confederação da Indústria Britânica (os principais representantes da capital britânica) em novembro de 1997, Blair expôs seis princípios por trás da política econômica para a Nova Economia do Trabalho, todos baseados em “uma crença” de que “para ter sucesso, hoje, a Grã-Bretanha deve ser a economia criativa nº 1 do mundo. Venceremos por cérebros ou não venceremos. Competiremos na empresa e no talento ou no fracasso” (Blair, 1997). Não surpreendentemente, os *think tanks*<sup>39</sup> e os intelectuais políticos intensificaram seu foco na criatividade em resposta a essas sugestões. (HESMONDHALGH, OAKLEY, LEE e NISBETT, 2015, p. 56.)

Nesse contexto, a criatividade significa mais do que a base da economia criativa. Era uma competência a ser buscada nos desafios de empreender por meio do cultivo de habilidades, talento e empreendedorismo pelo governo, em vez de apenas um grupo particular de indústrias especificamente delineadas como criativas.

O trabalho criativo valoriza o recurso de imaginar histórias, e a criatividade encontra-se disposta numa ordem produtiva em que a “arte fornece um modelo de organização para outras esferas” e permite que “o mundo das artes e do entretenimento esteja se tornando um setor economicamente significativo” (MENGER, 2002, p. 7, tradução minha.)

---

<sup>39</sup> Expressão inglesa para laboratório ou fábrica de ideias.

### 3. Pierre Bourdieu e os conceitos de campo, capital, *habitus* e agente

Neste capítulo, apresentam-se alguns conceitos e teorias de Pierre Bourdieu que servirão de base para a pesquisa e análise dos dados coletados. Isso permitirá, nos capítulos subsequentes, uma reflexão com mais camadas e nuances a respeito da figura do roteirista e seu trabalho. Esta parte emprega conceitos conectados que abrem um espaço para o exame da escrita do roteiro como uma forma particular de profissão na produção de cinema.

Os estudos culturais vão analisar o modo como a cultura é produzida e experimentada, além de examinar como ela é influenciada pelo Estado e pela economia. No caso deste estudo, são analisadas as propriedades específicas da profissão de roteirista de cinema. Paralelamente, também há interesse em entender as relações de poder que se observam na gestão de pessoas, fazendo com que conceitos de sociólogos como Pierre Bourdieu possam ser usados como referência teórica para a análise do objeto de estudo que envolva setores produtivos, empresas e instituições públicas.

Um dos principais objetos de estudo de Bourdieu foi o setor da produção cultural, que, assim como o literário, o de teatro, o das artes plásticas, entre outros, é configurado por esse autor como “campo”. Diversos trabalhos em comunicação investigam os setores relacionados à área da cultura com base nos conceitos formulados por ele. Neste estudo, o uso desses e de outros conceitos criados por Bourdieu, da mesma forma como foi bastante útil para a análise de diferentes campos culturais, pode ser valioso para a reflexão e o entendimento a respeito dos fenômenos que ocorrem no setor de audiovisual do país.

Compreender Bourdieu, no que se refere ao cinema como um campo, é sublinhar alguns de seus principais conceitos, contemplando o próprio relacionamento entre eles. Foi na década de 1960 que Bourdieu, com Jean-Claude Passeron, desenvolveu a maioria desses conceitos, especialmente quatro deles, os quais muito servirão como fundamentação do trabalho: o próprio conceito de campo – campo de poder, campo cultural –, o de agente, o de capital, e o de *habitus*. São conceitos que permitiram a Bourdieu analisar o funcionamento macroestrutural da sociedade, particularmente os processos de dominação social.

Além disso, por meio desses conceitos é possível empreender uma análise sobre o mercado cinematográfico como um campo de forças e de disputas no qual diversos indivíduos e organizações que estão relacionados a essa indústria disputam poder, visando, no caso dos roteiristas, a uma nova posição privilegiada no campo e a uma perpetuação da posição já existente. Ao longo das entrevistas realizadas para o trabalho, esses conceitos fundamentaram as perguntas e funcionaram como tópicos para explorar o campo e o que significava ser roteirista em termos de experiência, personalidade e estruturas de pensamento.

Um profissional de cinema relacionado à criação da história a ser filmada – o cineasta ou o roteirista –, além do *habitus*, que lhe permita entrar nesse campo de produção cultural, deve reunir uma quantidade mínima de propriedades, como conhecimento, talento ou habilidades, que lhe possibilite fazer parte da estrutura e, dessa forma, ser considerado agente legítimo no meio do cinema. Assim, quem estiver em uma posição dominante terá mais poder na condução da narrativa de um filme. No cinema, os diretores dominam a posição de poder de produção, por um lado, e, por outro, são tão “criativos” quanto os roteiristas na construção de uma ideia, ponto de partida para o desenvolvimento do próprio roteiro.

Trata-se de uma competição em que considerações econômicas e o prestígio no mercado são levados em conta, num contexto de disputa entre roteiristas e diretores por reconhecimento financeiro pelo mercado e socialmente pelo próprio meio do cinema. Questões que vão envolver dicotomias como “prestígio ou dinheiro” e “mercado ou reputação”, muito analisadas por Bourdieu, estão inseridas nessa disputa.

Segundo Bourdieu, na produção cultural, com tudo o que ela congrega, como a história do cinema, por exemplo, podemos obter interpretações que ele chamou de “internalistas” ou “internas” e “externalistas” ou “externas”. Essa divisão, tomando o exemplo, mais especificamente, do cinema brasileiro, engloba a percepção dos que compreendem a história do cinema brasileiro por meio dos seus filmes produzidos e a dos que interpretam a filmografia do país em um contexto social e econômico.

Embora os estudos e as pesquisas sobre a produção cinematográfica tenham sua origem mais na prática da análise fílmica do que nos estudos acadêmicos de pensadores fora da área específica de cinema, a teoria de Bourdieu coloca-se como uma hipótese indissociável do fenômeno contemporâneo do cinema brasileiro,

quando observamos as condições do próprio campo e as do *habitus* dos profissionais envolvidos na cadeia produtiva do audiovisual, que não deixam de perpetuar a relação de submissão e de domínio dos agentes envolvidos.

Bourdieu foi considerado um pós-estruturalista porque seu posicionamento teórico afasta-se do estruturalismo, assim como do subjetivismo. No entanto, ao mesmo tempo, ele não descarta o que o estruturalismo permitiu, metodologicamente, analisar, ainda que o estudo dos signos não pudesse ser utilizado como uma teoria para todo e qualquer objeto de estudo quando não leva em conta questões econômicas ou políticas na análise dos sistemas simbólicos (BOURDIEU, 2008). Fundamentada em conceitos basilares como *habitus* e campo, o pensamento teórico dele molda-se com base na relação entre as estruturas objetivas dos campos sociais e as estruturas incorporadas do *habitus*. Uma filosofia que engendra relações entre as potencialidades dos agentes e a estrutura das condições em que agem. Chamada de “disposicional”, ela

(...) opõe-se radicalmente aos pressupostos antropológicos inscritos na linguagem, na qual comumente se fiam os agentes sociais, particularmente os intelectuais, para dar conta da prática (especialmente quando, em nome de um racionalismo estreito, consideram irracional qualquer ação ou representação que não seja engendrada pelas razões explicitamente dadas de um indivíduo autônomo, plenamente consciente de suas motivações). Opõe-se também às teses mais extremas de certo estruturalismo, na sua recusa em reduzir os agentes, que considera eminentemente ativos e atuantes (sem transformá-los em sujeitos), a simples epifenômenos da estrutura (o que parece torná-la igualmente deficiente aos olhos dos que sustentam uma ou outra dessas posições). (BOURDIEU, 2011, p. 10.).

Segundo Michael Grenfell (2018), ao tratar da oposição entre as abordagens objetivistas e subjetivistas estabelecidas pelas ciências sociais, Bourdieu queria ir além dessa dicotomia, utilizando o que ele considerava pertinente em cada uma das correntes teóricas. Para ele, as estruturas sociais formam uma realidade autônoma que se impõe aos atores sociais, mas que, ao mesmo tempo, atribui aos indivíduos uma autonomia. Bourdieu refere-se ao subjetivismo e ao objetivismo como formas de conhecimento, preservando o que poderia interessar ao seu trabalho de sociólogo com cada um deles:

Ele continua referindo-se ao subjetivismo e ao objetivismo como “modos de conhecimento”, e declara ser necessário ir além de seu antagonismo mútuo, mas também preservar o que foi ganho

com cada um deles. Ambos são essenciais, mas só oferecem um lado de uma epistemologia necessária para compreender o mundo social. O mundo não pode ser reduzido à fenomenologia nem à física social; ambas precisam ser empregadas para constituir uma “teoria da prática” autêntica. (GRENFELL, 2018, p. 67.)

Primeiramente, cumpre falar de *habitus*, ponto central na teoria de Bourdieu. A noção de *habitus* é uma tradução, por Santo Tomás de Aquino (WACQUANT, 2017, p. 213), da noção aristotélica de *hexis* (hábito) pela escolástica medieval – definido como um estado adquirido e orientador de sentimentos e de comportamentos (BOURDIEU, 2018). Bourdieu recupera, nos anos 1960, esse termo em suas obras iniciais, para descrever hábitos (como os dos fazendeiros de Béarn), mas depois amplia o seu emprego para “um foco cognitivo que abrangia mais o corpóreo (principalmente por meio do conceito de *hexis* e da ênfase em formas socializadas da ação para o destaque da criatividade da prática)” (MATON, 2018, p. 83). Ao se questionar por que a utilização de uma palavra tão antiga, ele responde:

Porque esta noção de *habitus* permite afirmar algo que se assemelha ao que a noção de hábito evoca, ao mesmo tempo que se distingue num ponto essencial. *Habitus*, como a palavra diz, é o que se adquiriu, mas que se incorporou de forma duradoura ao corpo na forma de disposições permanentes. (...) Por outro lado, a escolástica também colocou sob o nome de *habitus* algo como uma propriedade, um capital. E, de fato, o hábito é capital, mas que, ao ser incorporado, se apresenta sob o exterior do inato. Já ao também se perguntar sobre a razão de não querer usar a palavra “hábito”, ele é sucinto ao dizer que o hábito “é espontaneamente visto como repetitivo, mecânico, automático, mais reprodutivo do que produtivo” e que ele desejava destacar “a ideia de que o *habitus* é algo gerador poderoso”. (BOURDIEU, 2018, p. 134; tradução minha.)

De fato, ao longo de seus trabalhos, ele conceberia muitas definições para o conceito, mas a que calcou em seu livro *Senso prático* pode ser uma das fundamentais para compreender o *habitus*:

Os condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência produzem *habitus*, sistemas de disposições duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, ou seja, como princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptadas ao seu objetivo sem supor a intenção consciente de fins e o domínio expresso das operações necessárias para alcançá-los,



objetivamente “reguladas” e “regulares” sem em nada ser o produto da obediência a algumas regras e, sendo tudo isso, coletivamente orquestradas sem ser o produto da ação organizadora de um maestro. (BOURDIEU, 2013, p. 87.)

O termo abarca os modos de agir, sentir, pensar, ser, congregando nossa história de vida e como fazemos essa história se dar no contexto atual. Para Bourdieu, *habitus* é um sistema das disposições socialmente constituídas que, ao mesmo tempo, gera e unifica o conjunto das práticas e das ideologias de um grupo:

(...) o princípio de divisão em classes lógicas que organiza a percepção do mundo social é, por sua vez, o produto da incorporação da divisão em classes pelas propriedades relacionais inerentes à sua posição no sistema das condições que é, também, um sistema de diferenças, de posições diferenciais, ou seja, por tudo o que a distingue de tudo o que ela não é e, em particular, de tudo o que lhe é oposto: a identidade social define-se e afirma-se na diferença. (BOURDIEU, 2017, p. 164).

Estamos sempre diante de várias escolhas possíveis, e dependentes da posição que ocupamos num campo social, mas, ao mesmo tempo, relacionadas com o resultado de nossa trajetória passada. Mas o *habitus* não é estático, é um processo contínuo e consequência de uma história passada que organiza nosso trajeto de vida. O *habitus* posiciona os indivíduos no campo em termos da configuração do capital que eles possuem e que, como tal, se alinha, ou não, aos princípios governantes da lógica do campo. Para esta pesquisa, isso implica dar atenção maior a aspectos como a biografia e a trajetória (pessoal e profissional) em relação à lógica da prática nos campos em que elas ocorrem:

Primeiramente, uma análise da posição dos intelectuais e dos artistas na estrutura da classe dirigente (ou em relação a esta estrutura nos casos em que dela não fazem parte nem por sua origem nem por sua condição). Em segundo lugar, uma análise da estrutura das relações objetivas entre as posições que os grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade intelectual ou artística ocupam num dado momento do tempo na estrutura do campo intelectual. (...) O terceiro e último momento corresponde à construção do *habitus* como sistema das disposições socialmente constituídas, que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes. (BOURDIEU, 2015a, p.191).

Segundo Bourdieu (2018), *habitus* são construídos por meio de esquemas de percepções sobre o mundo e as coisas, as maneiras como empreendemos nossos julgamentos e ações, nossos comportamentos. Tais esquemas foram adquiridos ao longo de nossas vidas, na escola, no meio social, na família, incorporando formas de pensar e agir, de maneira mais ou menos inconsciente. Eles geram “práticas distintas e distintivas, envolve desde a escolha do filme a que assistimos, o que consumimos, até o que pensamos em termos de política”, mas “são também esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e de divisão e gostos diferentes” (BOURDIEU, 2011, p. 22). Por isso, os *habitus* podem mudar conforme as condições de vida transformam-se, implicam adaptação, “atinge[m] constantemente um ajustamento ao mundo que só excepcionalmente assume a forma de uma conversão radical” (BOURDIEU, 2018, p. 136):

As disposições do *habitus* são duráveis à medida que, sendo enraizadas nas pessoas, elas tendem a se perpetuar e a resistir à mudança. Salvo uma mudança radical das condições socioeconômicas do entorno, os indivíduos tendem a conservar as disposições adquiridas ao longo de sua socialização. Às vezes, quando o mundo social muda, mas os comportamentos oriundos do *habitus* se perpetuam sem se adaptar, um efeito de histerese aparece. A histerese designa a persistência de um efeito ao passo que sua causa desapareceu. (JOURDAIN e NAULIN, 2017, p. 50).

O *habitus* é duradouro, as disposições são dadas a perpetuar-se e resistentes a transformações. Mas as disposições não são aptidões naturais; ao variar no tempo e no espaço; elas são, sobretudo, sociais, atuando na distribuição de poder no campo, um poder “transferível” entre indivíduos.

Por fim, pode-se dizer que o *habitus* é dotado de dinamismo nas suas disposições, sofrendo influência de diversos fatores que se sucedem na vida de uma pessoa. Ainda que estruturado e estruturante, em conformidade com o mundo social vivido no presente, não é necessariamente coerente e único. Nesse sentido, para exemplificar, Bourdieu lembra Dom Quixote e sua insistência em ser um cavaleiro andante depois de ler muitos romances de cavalaria sozinho, sem qualquer correspondência de disposição e postura com o mundo real em que vivia:

Enquanto produtos estruturados (*opus operatum*) que a mesma estrutura estruturante (*modus operandi*) produz, mediante retraduições impostas pela lógica própria aos diferentes campos, todas as práticas e as obras do mesmo agente são, por um lado,

objetivamente harmonizadas entre si, fora de qualquer busca intencional da coerência, e, por outro, objetivamente orquestradas, fora de qualquer concertação consciente, com todos os membros da mesma classe: o *habitus* engendra continuamente metáforas práticas, isto é, em uma outra linguagem, transferências – a transferência de hábitos motores é apenas um exemplo particular – ou, melhor, transposições sistemáticas impostas pelas condições particulares de sua aplicação prática; assim, o mesmo *ethos* ascético que, de acordo com a expectativa, deveria exprimir-se sempre na poupança pode, em determinado contexto, manifestar-se em uma forma particular de utilizar o crédito. (BOURDIEU, 2017, p. 164).

Já a noção de campo para Bourdieu configura-se como espaços estruturados de posições cujas propriedades dependem de sua posição nesses espaços e que podem ser analisadas independentemente das características individuais de quem ocupa o campo. Trata-se de um campo de forças, portanto, um campo de poder, um campo em que determinados grupos de agentes vão disputar poder como uma base de dominação:

É, por assim dizer, a ferramenta por meio da qual é possível acessar a totalidade social, composta por mundos sociais distintos. Ao preferir a noção de campo em detrimento de conceitos como “grupos”, “populações”, “organizações” ou “instituições”, Bourdieu pretende chamar a atenção para os jogos de interesse e lutas que modelam a existência do mundo social, apresentando-se como uma metáfora espacial-chave em sua sociologia. (PASSIANI e ARRUDA, 2017, p. 71).

O conceito de campo foi fundamental para a metodologia pela qual Bourdieu mapeou relações estruturais objetivas e mostrou como elas eram construídas por subjetividades individuais constituídas pelo *habitus*. Para efeitos deste trabalho, ele possibilita, por exemplo, a análise do mercado audiovisual como um campo de forças e de disputas no qual diversos profissionais, como os roteiristas, disputam determinados recursos de poder, tal como o de quem define o rumo da história (poder de criação).

A ideia do campo é como a de um jogo de interesses ou de uma luta num campo de batalha ou numa área determinada. Ao criar uma relação metafórica de campo da existência social como um jogo, o conceito se afasta de simplificações de significado de termos como “grupos” ou “organizações”. Para Bordieu, o jogo de forças opera as posições dos agentes por meio da influência do capital cultural e econômico. A possibilidade de analogia do termo “campo” – *champ*, em francês –

com jogos foi feita pelo próprio Bourdieu e outros autores, como a comparação com um campo de futebol, um lugar onde ocorre um jogo com uma bola e as posições dos jogadores e regras preestabelecidas:

O jogo tem regras específicas que os jogadores novatos precisam apreender, além das habilidades básicas, quando começam a jogar. O que os jogadores podem fazer e onde eles podem ir durante o jogo depende de suas posições no campo. A própria condição física do campo (se ele está molhado, seco, se o gramado é bom ou cheio de buracos) também tem efeito no que os jogadores podem fazer e, portanto, em como o jogo pode ser jogado. (THOMSON, 2018, p. 97.)

O conceito de campo surge inspirado em Émile Durkheim, com a divisão social do trabalho, e em Max Weber, na diferenciação das atividades sociais. Podem também ser entendidas como reinterpretações do conceito aristotélico de *bios*, na *Ética a Nicômaco*, sendo cada *bios* um “gênero qualificativo, um âmbito no qual se desenrola a existência humana, determinado por Aristóteles a partir do bem (*to agathon*) e da felicidade (*Eudaimonia*)” (SODRÉ, 2002, p. 25), em que é considerado um universo próprio de determinado tipo de produção, com seus agentes e os responsáveis por esse tipo de produção inseridos sob leis sociais específicas. Assim, o campo do cinema poderia ser visto como uma espécie de “mundo social como outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas” (BOURDIEU, 2004, p. 20).

O campo como um universo social próprio traz imposições que não estão diretamente relacionadas ao mundo social maior, global, que o contempla. Os campos são como espaços estruturados de posições “cujas propriedades dependem de sua posição nesses espaços e que podem ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes (em parte, por eles determinada)” (BOURDIEU, 2002, p. 113). Por exemplo, um fator externo ligado à macroeconomia brasileira, como uma recessão, poderia servir como uma variável externa à produção de filmes em dado período, ocasionando um número decrescente de filmes realizados no período, mas, por outro lado, também seria possível pensarmos, no contrário, em um aumento de filmes, talvez mais autorais e de baixo orçamento, já que os investimentos por meio de políticas públicas seriam reduzidos. O fato é que dentro do campo tal variável externa aconteceria configurada pelas condições que esse

campo vai dar, diante de uma lógica própria, o que o torna autônomo, ou seja, quando as pressões externas só se exercem por intermédio e lógica do campo.

A noção de campo está aí para designar esse espaço relativamente autônomo, esse microcosmo dotado de suas leis próprias. Se, como o macrocosmo, dotado de suas leis próprias, ele é submetido a leis sociais, essas não são as mesmas. Se jamais escapa às imposições do macrocosmo, ele dispõe, com relação a este, de uma autonomia parcial mais ou menos acentuada. E uma das grandes questões que surgirão a propósito dos campos (ou dos subcampos) científicos será precisamente acerca do grau de autonomia que eles usufruem. (BOURDIEU, 2004, p. 20-21).

Portanto, o campo é um microcosmo dentro de um macrocosmo, possui regras específicas, estrutura posições, como um sistema em que as práticas dos agentes estão relacionadas a tal estrutura, moldando um espaço de lutas cujo objetivo será adquirir um domínio do capital econômico e simbólico. Dessa forma, é pelo acúmulo de capital que são dispostas a posição dos agentes no campo, no exercício de poder dos dominantes sobre os dominados:

A estrutura do campo é um estado de equilíbrio de poder entre os agentes ou instituições engajadas na luta ou, se preferir, na distribuição do capital específico que, se acumulada nas lutas anteriores, orienta as estratégias subsequentes. Esta estrutura, que é em princípio estratégias destinadas a transformá-la, está ela mesma sempre em jogo: onde campo é o lugar que coloca em jogo o monopólio da violência legítima (autoridade específica), que é característico do campo em questão, ou seja, em última instância, a conservação ou subversão da estrutura de distribuição do capital específico. (BOURDIEU, 2018, p. 114; tradução minha.)

Também há diferenças no que ele chamou de “aparelho” (*appareil*) e a própria noção de campo, considerando que o aparelho está destinado a determinados objetivos finalísticos. No entanto, Bourdieu alerta que, sob certas condições, um campo pode tornar-se um aparelho. Isso ocorre quando os dominantes do campo conseguem recursos e formas de anular a resistência dos dominados:

O sistema escolar, o Estado, a Igreja, os partidos não são aparelhos, mas campos. No entanto, sob certas condições, eles podem começar a funcionar como aparelho. Essas são as condições que devem ser examinadas. Num campo, agentes e instituições lutam, com forças diferentes, e de acordo com as regras constitutivas desse espaço de jogo, para se apropriar dos

ganhos específicos que estão em jogo. Aqueles que dominam o campo têm os meios para fazê-lo funcionar em seu benefício, mas eles devem contar com a resistência dos dominados. Um campo se torna um aparelho quando os dominantes têm os meios para cancelar a resistência e as reações dos dominados. (BOURDIEU, 2018, p. 136; tradução minha.)

Pensar o campo é olhar para as forças de conservação, instâncias de reprodução de produtores e também reprodução de produtores de consumidores pelos que ocupam o campo. Em *As regras da arte* (BOURDIEU e WACQUANT, 1992), ao investigar a estrutura do campo literário na França no século XIX com Gustave Flaubert – sobre quem já havia pesquisado em *A invenção da vida do artista* (1975) – e Charles Baudelaire, Bourdieu discorre sobre uma teoria geral dos campos com base em uma reflexão sobre a função dos intelectuais, levantando questões como: quem cria as opiniões; onde publicar e sobre que temas. São as estruturas de relações e oposições objetivas entre os intelectuais que vão determinar o que eles devem ou não devem publicar:

Assim, a primeira tentativa de análise do “campo intelectual” se deteve nas relações imediatamente visíveis entre os agentes envolvidos na vida intelectual: as interações, entre autores e críticos ou entre autores e editores, tinham ocultado aos mesmos olhos as relações objetivas entre as posições relativas que um e outro ocupam no campo, ou seja, a estrutura que determina a forma das interações. (BOURDIEU, 2015b, p. 299; tradução minha.)

Em relação ao conceito de espaço social, Bourdieu o diferencia do campo, em termos das posições relativas ocupadas por indivíduos e agrupamentos em seu interior. Utilizou-se do conceito mais amplo de espaço social para indicar todas as posições sociais possíveis de serem ocupadas em qualquer momento e lugar, enquanto definiu campo como um modo particular de expressar tais posições; o campo mostra-se com um uso mais restrito a um subconjunto das posições, que, segundo ele, envolvem interesses, atividades e disposições (HARDY, 2018, p. 296).

Dessa forma, Bourdieu não considerou o campo apenas como um panorama geral, como um cenário, como o contexto amplo sobre o qual está situado determinado fenômeno social. A perspectiva dele para o campo é relacional, o campo seria um subconjunto, enquanto o espaço social, o conjunto que o engloba.

A lógica do campo é complexa e para Bourdieu ele deveria ser um conceito a ser utilizado por pesquisadores compreendendo mundos sociais distintos e

levando em conta uma análise do campo, sua história, a relação entre os agentes que o compõem e seu *habitus*. Sob a perspectiva relacional, Bourdieu vai expor, em dois eixos, por meio da distribuição das posições e condições sociais, o volume de capital, os estilos de vida e as perspectivas de transformação desses estilos como mecanismo distintivo de tais posições e condições:

(...) a construção de um espaço com duas dimensões permite, de fato, perceber que a taxa de conversão das diferentes espécies de capital é um dos pretextos fundamentais das lutas entre as diferentes frações de classe, cujo poder e privilégios estão relacionados com uma ou outra dessas espécies e, em particular, da luta sobre o princípio dominante de dominação – capital econômico, capital cultural ou capital social, sabendo que este último está associado à antiguidade na classe por intermédio da notoriedade do nome, assim como da extensão e da qualidade da rede de relações – que, em todos os momentos, estabelece a oposição entre as diferentes frações da classe dominante. (BOURDIEU, 2017, p. 115.)

Ao tratar de aspectos de reprodução do campo, como em seu empenho em deter-se na análise da educação escolar no livro *A reprodução*, os estudos de Bourdieu consideraram as mudanças envolvidas. De fato, o campo deve possibilitar a construção de uma realidade nova a todo tempo, compreendendo a sua historicidade e novas leis operacionais:

Conhecendo de um lado as relações que unem as características sociais ou escolares das diferentes categorias de receptores aos diferentes graus da competência linguística e de outro lado a evolução do peso relativo das categorias caracterizadas por níveis de recepção diferentes, pode-se construir um modelo que permita explicar e, numa certa medida, prever as transformações da relação pedagógica. Vê-se imediatamente que as transformações do sistema das relações que unem o sistema escolar e a estrutura das relações de classe, transformações que se exprimem, por exemplo, na evolução da taxa de escolarização das diferentes classes sociais, levam a uma transformação (de acordo com os próprios princípios que a comandam) do sistema das relações entre níveis de recepção e as categorias de receptores (...). (BOURDIEU, 2018, p. 119).

Ao pensar especificamente no campo de produção cultural, a disputa de poder se dá entre produtores de cultura, que buscam preservar o seu capital, seja ele simbólico, seja ele convertido em econômico, para garantir prestígio em determinada área da cultura.

Em sua teoria dos campos, Bourdieu considerava a ideia de divisões do campo em subcampos, ainda que “subcampo” não fosse um termo usado com frequência por ele, “preferindo a expressão ‘campo’ para se referir, a rigor, àquilo que seriam os subcampos do campo cultural, como o literário, o da moda, o do jornalismo, o da pintura, o científico, o religioso e outros” (PASSIANI e ARRUDA, 2017, p. 71). Por isso, o campo do cinema está dentro do campo cultural, ou seja, poderia ser um subcampo desse campo abrangente, e essa é a razão por que chamaremos aqui de campo do roteirista, mesmo sendo um subcampo do campo do cinema.

Se pensarmos no campo do cinema, é possível identificar uma hierarquização significativa das profissões envolvidas na realização do filme por uma ordem de um capital simbólico e econômico em que o prestígio e a autoridade estão primordialmente nas funções de direção e produção. Veja-se, por exemplo, que na distribuição de prêmios para o cinema – Festival de Cannes, Festival de Berlim, Oscar, entre outros – nos âmbitos mundial e nacional as categorias principais são de melhor diretor e melhor filme (quem recebe é o produtor). A premiação no campo de cinema adquire um caráter primordial na obtenção de prestígio e reconhecimento pelos agentes do campo porque o prêmio é como um título que permite uma ascensão, significativamente, simbólica, ainda quando envolve o recebimento de capital econômico:

Os agentes reúnem-se em grupos, formam alianças, elegem adversários para levar adiante as contendas, cuja vitória significa conquistar a hegemonia do campo, posicionar-se e manter-se como grupo dominante, o qual, inevitavelmente, sofrerá a concorrência constante dos grupos subordinados. Entronizar-se como grupo ou agente hegemônico significa adquirir e exercer o poder de nomeação, de classificação, atribuindo e distribuindo título, rótulos oficiais, batizando, consagrando certos intelectuais e obras em detrimento de outros. (PASSIANI e ARRUDA, 2017, p. 72.)

A maior utilidade da noção de campo de produção cultural, quando aplicada à indústria cinematográfica, é a de perceber as dinâmicas que ocorrem no setor e compreender como acontece a estruturação e reestruturação do profissional de roteiro no campo ao longo do tempo. Isso porque Bourdieu olha o campo da produção cultural considerando uma perspectiva de uma luta por poder, congregando forças econômicas, sociais, culturais e políticas. Aqui o campo



cultural, como um todo, pode ser inserido naquilo que Bourdieu denomina “campo de poder”, que contém forças econômicas, políticas, entre outras. Nesse ponto, destaca-se que o campo de poder para Bourdieu, além de não significar campo político, não deve ser visto como um campo como qualquer outro. Ele é o “espaço de relações de força entre os diferentes tipos de capital” (BOURDIEU, 2011, p. 52):

Bourdieu não usava a abordagem do campo do poder como algo que comporta uma classe dirigente, sempre uma elite, guiada por determinados interesses em comum, dominando outra classe, a classe baixa. Ele considerava que seria o posicionamento no campo que conferiria propriedades de poder de um indivíduo sobre outro. Desse modo, a expressão “campo do poder” é utilizada como “classe dominante”. A classe dominante não pode ser olhada como uma posição simplesmente estruturada por um acúmulo de capital que lhe fornece imediatamente poderes. O que significa dizer que o campo do poder é um “espaço em que se estabelece valor relativo dos diferentes tipos de capitais que proporcionam um poder sobre o funcionamento dos diferentes campos”. (DENORD, 2017, p. 75.)

Bourdieu (1993) traça uma divisão do campo cultural, com a produção cultural restrita, de um lado, e, de outro, o campo de produção cultural de larga escala, respectivamente, exemplificada no cinema como uma produção para outros agentes do campo (críticos, profissionais do cinema, imprensa). Neste, temos de um lado o cinema autoral, não objetivando “bilheteria” prioritariamente, e de outro o dos produtores, que produzem para o mercado, não se importando com a opinião da crítica especializada; é o chamado “cinema comercial”, com o fim mercadológico de atrair público. Enquanto o primeiro caracteriza-se por ser um espaço em que os produtores buscam prestígio diante de outros diretores e profissionais do campo do cinema, como eles, o segundo se caracteriza como um campo em que os produtores produzem para conseguir público.

Em relação à autonomia do campo do cinema, ainda que Bourdieu não tenha falado propriamente do setor, a sua teoria não relacionava diretamente a obtenção de autonomia à produção restrita, com menos poder influenciador em termos de objetivos de mercado. Assim, o cinema autoral não é mais autônomo do que o comercial, porque ele estará sob as ordens de um poder simbólico, do qual não estará inteiramente livre para empreender uma busca pela atuação financeira por parte de outros produtores. Ou seja, é como se a produção cinematográfica ficasse em uma certa posição intermediária entre a produção restrita e a de larga escala.

Por exemplo, no campo da literatura, ainda que a lógica econômica se faça acontecer, com objetivos mercadológicos de venda, prevalece para os escritores com prestígio a busca por uma arte literária. Em outras palavras, o capital específico forma-se no reconhecimento de outros escritores, entre outros agentes do campo, como editores e críticos, com o prestígio e a projeção dados por prêmios literários e destaques em eventos, como feiras de livros. Na literatura, o interesse de ser literário “não tem outro princípio senão a universalização não só de um modo de ser, mas também do princípio a partir do qual esse modo de ser é o modo excelente de ser” (BOURDIEU, 2015d, p. 140; tradução minha). Logo, a questão que Bourdieu colocava, se levarmos em conta o livro, seria definir se o verdadeiro produtor de seu valor seria o autor ou o editor, que ao explorar o texto escrito e inseri-lo no mercado literário consagra o produto editorial, logo, o próprio autor, ao mesmo tempo que o livra das preocupações de ordem financeira:

(...) passando do criador ao descobridor como criador do criador, limitamo-nos a deslocar a questão inicial; neste caso, restaria determinar de onde vem o poder de consagrar o que é reconhecido ao comerciante de arte. Ainda aqui, a resposta carismática se oferece já pronta: os grandes *marchands*, os grandes editores, são “descobridores” inspirados que, guiados por sua paixão desinteressada e irrefletida por uma obra, “fizeram” o pintor e o escritor, ou então, permitiram-lhe que ele se fizesse, amparando-o nos momentos difíceis, respaldados na fé que havia colocado nele, orientando-o com seus conselhos e livrando-o das preocupações materiais. (BOURDIEU, 2008, p. 23).

Esse reconhecimento é o que Bourdieu chamou de capital simbólico, utilizando o conceito de “capital” para diversos significados. Distintamente do capital econômico – além de recursos financeiros, considera-se aqui também a ideia de patrimônio, envolvendo posses diversas –, o capital simbólico refere-se justamente à acumulação de prestígio, consagração, visibilidade e valorização de uma pessoa ou instituição em determinado campo:

(...) o valor mercantil da obra de arte não tem qualquer relação com seu custo de produção: verdadeiro, se levarmos em consideração somente a fabricação do objeto material, da qual o único responsável é o artista; mas, falso, se entendermos a produção da obra de arte como objeto sagrado e consagrado, produto de um imenso empreendimento de alquimia social na qual colabora, com a mesma convicção e com benefícios bastante desiguais, o conjunto dos agentes envolvidos no campo da

produção, ou seja, tanto os artistas e os escritores obscuros quanto os mestres consagrados, tanto os críticos e os editores quanto os autores, tanto os clientes entusiastas quanto os vendedores convencidos. (BOURDIEU, 2008, p. 29.)

Em uma única palavra, Bourdieu resume o capital simbólico, de fato, como um capital de “reconhecimento”. Para ele, é uma forma de ser percebido que “implica, por parte de quem percebe, um reconhecimento de quem é percebido”, sendo a luta simbólica, justamente, “mudar o ser ao mudar o ser percebido, na medida em que o ser percebido faz parte da verdade completa do ser quando se trata do mundo social” (BOURDIEU, 2015d, p. 131; tradução minha):

Porque os indivíduos ou os grupos são objetivamente definidos não somente pelo que são, mas também pelo que supostamente são, por um ser percebido que, embora dependa estreitamente de seu ser, não é jamais totalmente redutível a esse ser, a ciência social deve levar em conta as duas espécies de propriedades que lhe estão objetivamente vinculadas: por um lado, propriedades materiais que, começando pelo corpo, se deixam enumerar e medir como qualquer coisa do mundo físico, e, do outro, propriedades simbólicas que não são mais do que propriedades materiais quando são percebidas e apreciadas em suas relações mútuas, isto é, como propriedades distintivas. (BOURDIEU, 2009, p. 226.)

O reconhecimento não é construído pela influência de um determinado grupo de pessoas ou de organizações, mas estabelecido no próprio campo da produção em que tais grupos disputam o monopólio do poder de gerar reputação e, conseqüentemente, gerar também valor àquilo que produzem, um livro ou um filme. Na produção do campo cultural, os bens simbólicos são usufruídos no momento em que os consumidores podem de fato compreendê-los; em outras palavras, seria dizer que a “apropriação destes bens supõe a posse prévia dos instrumentos de apropriação” (BOURDIEU, 2015a, p. 297).

Bourdieu (2008) reforça que, essencialmente, o valor de uma obra está calcado na disputa pelo seu valor, mas não é uma luta só entre agentes que ocupam a mesma posição em um campo com seus interesses distintos – roteiristas, escritores, artistas plásticos –, como também entre agentes que ocupam posições diferentes nesses campos – diretores de cinema, editores, *marchands* –, mesmo não enquadrados em uma oposição evidente entre o “comercial” e o “não comercial”.

Outro ponto a destacar sobre isso é o potencial de influência de um certo desinteresse, um cinismo, pode-se dizer, como forma de aumentar a reputação. O

desinteresse demonstra um descomprometimento com o mercado, desdenha aspectos mercantis da obra, portanto, empurra a força do capital para o simbólico, no qual vai estar também o cultural. Ao citar a vida do nobre em *Razões práticas*, ele afirma que, em determinados campos, o objetivo exclusivamente econômico – obter ganhos financeiros – não é prioritário, tal como estabelecido pelas próprias regras sociais do campo. Assim, o universo social da nobreza exige que o nobre para ser nobre deve demonstrar um certo desinteresse, porque ser um membro da nobreza é, em essência, ser desinteressado, demonstrando uma dose certa de generosidade:

As condutas de honra das sociedades aristocráticas ou pré-capitalistas têm como princípio uma economia de bens simbólicos fundada no recalque coletivo do interesse e, de maneira mais geral, da verdade sobre a produção e a circulação, que tende a produzir *habitus* “desinteressados”, *habitus* antieconômicos, dispostos a recalcar os interesses, no sentido estrito do termo (isto é, a busca de lucros econômicos), particularmente nas relações domésticas. (BOURDIEU, 2011, p. 151.)

Muitos dos roteiristas entrevistados nesta pesquisa podem ser enquadrados como roteiristas de um cinema autoral, portanto, interessa o que Bourdieu pensou como uma lógica da dissimulação, próprio da lógica mais autoral, como no cinema de Glauber Rocha, que caracteriza determinado modo comportamental do campo artístico e daqueles que, justamente, buscam ser mais “arte” e menos comercial. São roteiristas dispostos a criar formas narrativas disruptivas em relação às normas, de acordo com aquelas dominadas pelos consumidores, o público. Logo, pode-se afirmar que quanto mais de acordo com as capacidades de recepção dos consumidores potenciais, menos o texto estará bem reconhecido como aquilo que é exigido pela própria comunidade de roteiristas ou pelo campo de cinema autoral. Segundo Bourdieu, isso poderia ser explicado pelo fato de que o consumo dos bens simbólicos está “restrito aos detentores do código necessário para decifrá-los, a saber, os que detêm as categorias de percepção e de apreciação adquiridas pelo convívio com as obras produzidas segundo tais categorias” (BOURDIEU, 2015a, p. 198).

O capital simbólico, ou bens simbólicos, deixa de lado as questões economicistas de valor do produto, uma vez que não prioriza o interesse puramente econômico, embora mantenha algumas ordens da lógica econômica, ao sustentar

um desequilíbrio em termos de igualdade social nas relações de poder configuradas no campo:

(...) a recepção dos produtos do sistema da indústria cultural é mais ou menos independente do nível de instrução dos receptores (uma vez que tal sistema tende a ajustar-se à demanda), as obras de arte erudita derivam sua raridade propriamente cultural e, por esta via, sua função de distinção social, da raridade dos instrumentos destinados a seu deciframento, vale dizer, da distribuição desigual das condições de aquisição da disposição propriamente estética que exigem e do código necessário à decodificação (por exemplo, através do acesso às instituições escolares especialmente organizadas com o fim de inculcá-la), e também das disposições para adquirir tal código. (BOURDIEU, 2015a, p. 117).

Bourdieu não retira a ideia simbólica do capital econômico, pelo contrário, ele insere o “simbólico” em qualquer tipo de capital, desde que ele esteja sendo percebido de acordo com categorias de percepção e sistemas de classificação das estruturas do campo considerado:

O capital simbólico que faz com que reverenciemos Luís XIV, que lhe façamos a corte, com que ele possa dar ordens e que essas ordens sejam obedecidas, com que ele possa desclassificar, rebaixar, consagrar etc., só existe na medida em que todas as pequenas diferenças, as marcas sutis de distinção na etiqueta e nos níveis sociais, nas práticas e nas vestimentas, tudo o que compõe a vida na corte, sejam percebidas pelas pessoas que conhecem e reconhecem, na prática (que incorporaram) um princípio de diferenciação que lhes permite reconhecer todas essas diferenças e atribuir-lhes valor (...). (BOURDIEU, 2011, p. 149-50.)

Há outros dois capitais de que Bourdieu vai tratar, o cultural e o social. Mas, o capital simbólico incorpora em si o capital cultural, recursos culturais que possibilitam a uma pessoa apreciar e fazer uso da produção cultural, que configura posições nas hierarquias sociais. Já o conceito de capital social é apresentado como uma espécie de sistema de relações no artigo “Le capital social” (1980), no qual Bourdieu

expõe a rede sólida (duradoura ou institucionalizada) de relações, que precisa de esforços para ser mantida e multiplicada, caso contrário ela pode desaparecer, ou seja, ela não é como uma relação de parentesco – mesmo que se herde a rede – precisa ser preservada. (SAINT-MARTIN, 2017, p. 113).

As relações constituídas pelo capital social permitem ascender socialmente e representam ganho de poder. Desse modo, o capital social constitui-se relacionado aos outros capitais, ainda que de maneira desigual entre os agentes do campo:

Era preciso, portanto, construir o objeto que chamo de capital social – o que deixa claro desde o início que os coquetéis dos editores ou as trocas de relatórios equivalem, na ordem do campo intelectual, ao trabalho mundano dos aristocratas –, perceber que a vida mundana é, para algumas pessoas, cujo poder e autoridade são baseados no capital social, a atividade principal. A empresa baseada no capital social deve assegurar a sua própria reprodução por meio de uma forma específica de trabalho (inauguração de monumentos, presidir instituições de caridade etc.) que envolve uma profissão, portanto, um estágio e um dispêndio de tempo, dinheiro e energia. (BOURDIEU, 2018, p. 57; tradução minha).

Conjuntamente com a noção de campo, o conceito de “agente” ou “agente social” define-se pelas práticas realizadas no interior do campo, destacando-se as ações dos indivíduos originadas pelos próprios *habitus*; em outras palavras, seria dizer que ele vai observar os agentes pelas ações práticas que estes empreendem.

O conceito de agente é adotado por Bourdieu como uma forma de se opor a estruturas objetivas externas aos indivíduos, tal como o faz não só o objetivismo, mas também o estruturalismo, visando investigar como essas estruturas se encontram interiorizadas nos agentes, constituindo um conjunto estável de disposições estruturadas, um *habitus*.

Segundo Claudio Marques Martins Nogueira (2017, p. 27), ao optar por agente, Bourdieu sinaliza, por um lado, a distância em relação à forma subjetivista do sujeito e à análise sincrônica do estruturalismo, com o indivíduo estático, sem atentar para uma abordagem que abarcasse as condições sociais do mundo norteadoras do curso das ações:

Os “sujeitos” são, de fato, agentes que atuam, dotados do que ele chamou de senso prático – título de uma de suas obras –, que seria um sistema adquirido de preferências, de princípios de visão e de divisão (que comumente chamamos de gosto), de estruturas cognitivas duradouras (que são essencialmente produto da incorporação de estruturas objetivas) e de esquemas de ação que orientam a percepção da situação e a resposta adequada. (BOURDIEU, 2013, p. 42.)

Nesse sentido, ele abre mão da ideia de ator racional para trazer com o agente uma concepção na qual estaria contemplado o agir, tanto quanto o que é

acionado internamente, ou seja, os comportamentos e as estruturas subjetivas do *habitus*. Assim, enquanto o agente significa ação, o ator é atuação, conforme aquilo que ali já é dado como estabelecido, como um ator de um filme que tem suas falas decoradas, sendo passivo na criação dessas falas. Os agentes são “alunos que escolhem uma escola ou uma disciplina, famílias que escolhem uma instituição para seus filhos etc., não são partículas submetidas às forças mecânicas” (BOURDIEU, 2011, p. 42).

Ainda que, primordialmente, Bourdieu afirme que os agentes vão ter suas ações relacionadas ao *habitus* adquirido de seu grupo social, ou seja, seguem suas disposições socialmente estruturadas, eles podem escolher usar os meios mais adequados para realizar tais ações, o que estiver disponível para que seja possível manter e legitimar a estrutura, recursos materiais e simbólicos, da forma estrategicamente mais pertinente para sujeitos localizados em sua posição social. Com isso, acabariam por agir da maneira que mais contribui para a manutenção e legitimação da posição de dominação (BOURDIEU, 2018). Um exemplo de manutenção da posição seria a adoção de estratégias de distinção, de modo a “controlar as duas operações fundamentais da lógica social, a união e a separação, por meio das quais pode advir o crescimento ou a diminuição da escassez, portanto, do valor simbólico do grupo” (BOURDIEU, 2013, p. 231).

“Fazer moda” não é somente desclassificar a moda do ano anterior, portanto, desapossá-los de sua autoridade sobre a moda. As estratégias dos recém-chegados, que são também os mais jovens, tendem a rejeitar para o passado os mais velhos e estes colaboram com a translação do campo que desembocará em sua desclassificação (ou, aqui, em seu desaparecimento) pelas estratégias que utilizam para assegurar sua posição dominante que é também a mais próxima do declínio. (BOURDIEU, 2008, p. 137-8.)

Ou seja, estratégias que, por serem as melhores para a preservação de uma posição, acabam por formar também o *habitus*. Na luta pela dominação do campo, ao tratar do campo da moda, por exemplo, Bourdieu analisa os agentes em debate sobre o próprio esquema dominante, que estrutura a produção e não somente a produção em si, implicando mudanças em toda a estrutura.

## 4. Estratégias de pesquisa

O processo de pesquisa adotado neste trabalho é de natureza qualitativa, por meio de coleta de dados e entrevistas em profundidade, com o propósito de desenvolver conceitos e questões, além de levantar hipóteses (GIL, 2019). As principais ideias da pesquisa qualitativa são contemplar estratégias que permitam empreender uma análise sob diferentes perspectivas e métodos, baseando-se em mais de um conceito teórico. Dessa forma, a pesquisa qualitativa transcende a escolha única por determinados métodos e processos em detrimento de outros; ou seja, “cada etapa pode ser tomada e considerada uma após a outra e separadamente” (FLICK, 2009, p. 95).

Em suas análises sobre o ofício do sociólogo, ao falar de metodologias de pesquisa, Bourdieu alerta para que as práticas de pesquisa não sejam submetidas a um procedimento mecânico, estático, como uma fórmula a ser aplicada a qualquer problema:

À tentação sempre renascente de transformar os preceitos do método em receitas de cozinha científica ou em engenhocas de laboratório só podemos opor o treino constante na vigilância epistemológica que, subordinando a utilização das técnicas e conceitos a uma interrogação sobre as condições e limites de sua validade, proíbe as facilidades de uma aplicação automática de procedimentos já experimentados e ensina que toda a operação, por mais rotineira ou rotinizada que seja, deve ser repensada, tanto em si mesma quanto em função do caso particular. (BOURDIEU, 2015c, p. 14).

De fato, ao estudar um fato social, como uma profissão, com suas identidades e perspectivas de sobrevivência em um mercado de trabalho, como a de roteirista, o pesquisador deve, primeiramente, transcender a obrigação de colocar-se restrito a qualquer olhar puramente objetivo. São certas inclinações ou mesmo interesses particulares norteadores de todo um sistema de valores pessoais que se colocam em ação durante o empreendimento da pesquisa:

Diferentemente do pesquisador que atua no mundo das coisas físicas – que não se encontra naturalmente envolvido com o objeto de seu estudo –, o cientista social, ao tratar de fatos como criminalidade, discriminação social ou evasão escolar, está tratando de uma realidade que pode não lhe ser estranha. Seus valores e suas crenças pessoais o informam previamente acerca do fenômeno, indicando se é bom ou muito justo ou injusto. (GIL, 2019, p. 4.)



A pesquisa qualitativa caracteriza-se por um olhar direcionado a uma interpretação instaurada numa ordem não estática dos dados, dando suporte a aspectos subjetivos, o que, entretanto, não significa estar distante de processos executados sem rigor, envolvendo, por exemplo, a descrição detalhada sobre os dados coletados (VIEIRA e ZOUAIN, 2004).

Considerando-se o objeto de estudo aqui exposto, trata-se de uma pesquisa desenvolvida para resgatar de forma conjunta, por meio dos roteiristas, os significados atribuídos por eles ao tema “roteirizar histórias”, adotando uma perspectiva analítica de suas falas. Os roteiristas considerados estão dentro do escopo da pesquisa, o de filmes brasileiros de longa-metragem no segmento de ficção.

No entanto, é claro que a simples identificação com o objeto de estudo não é a única singularidade que se configura como uma tendência de um julgamento afetivo das questões acerca do tema. Mas o caso desta pesquisa, por ser uma roteirista e haver uma relação entre pesquisador e objeto, evidenciou a relevância da inclinação de uma imediata aproximação entre mim e os entrevistados.

A tradição da pesquisa qualitativa frequentemente insistiu no caráter pessoal dos trabalhos. O envolvimento do pesquisador em seu objeto é, portanto, emocional e constituiria o ponto de partida. Para esta pesquisa, o tema escolhido é alvo de preocupação, de atração pessoal, e acaba por instigar uma necessidade de olhar mais de perto, quando há um sentimento de pertencimento ao grupo social estudado. Portanto, são condições influenciadoras do processo, orientando alguns posicionamentos diante de algumas ideias e dos próprios dados coletados previamente.

Robert K. Yin (2016) afirma que o mais comum é que tais condições pessoais sejam um forte fator de influência no que diz respeito a interpretações dos dados, como nas interações com os entrevistados do campo:

Com frequência, os pesquisadores podem residir no mesmo bairro em que vivem os participantes, usando a residência local para estabelecer vínculos mais estreitos, bem como desenvolver maior familiaridade com condições culturais e outras condições contextuais. Entretanto, essas situações não parecem criar um possível conflito tão forte como quando pesquisadores estão estudando a mesma organização da qual fazem parte (YIN, 2016, p. 37).

Portanto, a aproximação com o objeto de estudo me estimulou a criar, em contraposição, e durante o tempo todo, um estranhamento do que era dado como certo, o das constatações há muito solidificadas no exercício da profissão, numa tentativa constante de “desconfiar” daquilo que parecia óbvio.

Por outro lado, o princípio de um suposto purismo de objetividade foi deixado de lado logo de partida, quando ficou claro que os objetivos de entender não poderiam ser padrão ou quantificados, já que eram concebidos por e carregados de sentimentos. Não se tratava de responder a perguntas abertas ou fechadas, mas de promover uma colaboração entre pesquisador e pesquisado para esclarecer o que realmente se coloca como pergunta, ou seja, quais eram as questões a serem investigadas.

Nesse caso, não há uma hipótese a ser testada ou validada. Assumidamente, por um lado, trata-se de uma pesquisa exploratória, e nem todas as pesquisas têm hipóteses: “o que se espera como produto final é o conhecimento mais aprofundado de determinado tema” (GIL, 2019, p. 48). Por outro, o trabalho partiu da formulação de um problema – motivação inicial da pesquisa – no âmbito de um contexto de reflexão sobre determinado campo.

No entanto, as questões levantadas no início, como o poder do diretor em relação ao poder do roteirista na concepção de um filme, foram reformuladas ao longo do processo, no sentido de que não se tratava mais exatamente de uma disputa de forças entre duas categorias profissionais, mas qual seria a posição de cada uma delas no campo e o que significa estar na categoria de roteirista. Em outras palavras, o que é ser roteirista de cinema no Brasil não somente em relação à função de diretor, mas incluindo todos as informações que constituem a formação de uma existência profissional, abrangendo o contexto de toda uma cadeia produtiva, além da atividade de direção.

A pesquisa tem realmente um caráter descritivo e exploratório, buscando “informações contextuais que poderão servir de base para pesquisas explicativas mais desenvolvidas, ainda que ela não esteja dependente de uma continuidade imediata” (DESLAURIERS e KÉRISIT, 2014, p. 130). Sobre isso, Jean-Pierre Deslauries e Michéle Kérisit, ao discorrerem sobre tipos de pesquisa qualitativa, refletem sobre um estudo que chamam de “sentido da ação”, algo que se aplica ao propósito do trabalho, quando eles alertam para o fato de o caráter qualitativo não

se reduzir a uma descrição minuciosa de ações ou de fenômenos observáveis, mas sim que é preciso interpretá-las:

Nisso, pode-se dizer que o objeto por excelência da pesquisa qualitativa é a ação interpretada, simultaneamente, pelo pesquisador e pelos sujeitos da pesquisa; de onde a importância da linguagem e das conceituações, que devem dar conta tanto do objeto “vivido”, como do objeto “analisado”. (DESLAURIES e KÉRISIT, 2014, p. 131.)

Também foi necessário, considerando o caráter novo e atual do objeto estudado, levantar dados e ouvir profissionais engajados. Dessa forma, para a coleta de informações já processadas ou desenvolvidas por grupos envolvidos com o objeto de investigação desta pesquisa, optou-se por realizar, além das pesquisas bibliográfica e documental, um conjunto de entrevistas com roteiristas.

Para esta pesquisa, empreendida no campo da comunicação, o que interessou foi observar as práticas da atividade de roteirista no setor do audiovisual. A metodologia aplicada para essa proposta compreendeu, além da bibliografia sobre o tema do audiovisual e da coleta de dados sobre o setor e o exercício da profissão, entrevistas em profundidade com 15 roteiristas profissionais.<sup>40</sup>

De maneira geral, a pesquisa empírica seleciona evidências que possam servir para argumentar, para o que é necessário que se explique a seleção dessas evidências, que formarão a base de investigação, descrição, demonstração, prova ou refutação de uma afirmação específica (BAUER e GASKELL, 2015). Por isso, apesar de as entrevistas ocuparem um lugar central no trabalho, elas estão posicionadas em um contexto de levantamento de outros dados, incluindo a própria análise do desenvolvimento da carreira de cada entrevistado.

As entrevistas têm forte tradição na pesquisa qualitativa e sua centralidade, sendo um dos métodos mais usados nas pesquisas em comunicação e nas ciências sociais, com explicada em farta bibliografia sobre o assunto:

Enquanto técnica de coleta de dados, a entrevista é adequada para a obtenção de uma multiplicidade de informações, como características demográficas, conhecimentos, comportamentos, opiniões, sentimentos, valores, expectativas e reações sensoriais dos participantes. Presta-se tanto para obtenção de dados qualitativos como quantitativos. Representa uma das formas mais tradicionais de coleta de dados, mas constitui também

---

<sup>40</sup> O termo "profissional" aqui aplica-se a roteiristas que tenham escrito filmes de cinema produzidos e exibidos em circuito comercial.

estratégia básica de algumas das mais recentes abordagens de pesquisa, como grupos focais e levantamentos baseados na Web (GIL, 2019, p. 216).

As vantagens da entrevista são muitas, da economicidade à viabilidade de execução, se comparada à técnica de observação, além de proporcionar uma aproximação face a face com os envolvidos, que representam o objeto do estudo. No caso aqui, não caberia a técnica da observação porque não faria sentido observar um roteirista de cinema escrevendo, e, ainda que fosse possível acompanhar as reuniões com diretores e produtores, elas acrescentariam poucos dados surpreendentes, considerando-se que o objeto desta pesquisa não é o processo da escrita do roteiro. Desse modo, o que importava para o trabalho era ter as entrevistas como um recurso para tratar do tema, sem deixar que elas representassem um meio substituto ao processo de observação, enquanto também não fossem uma espécie de outro tema da pesquisa, o que significa dizer que as entrevistas deveriam ser um meio de tratar do tema e não o próprio tema.

De fato, o uso primordial da entrevista e sua alardeada centralidade e influência no quadro de pesquisas qualitativas apresentam falhas que poderiam ser resumidas por meio de uma argumentação em que o que se diz não é exatamente o que se faz. Percebemos isso, por exemplo, quando perguntei a um roteirista que é diretor dos filmes que escreve se ele tinha vontade de dirigir roteiros que não fossem de sua autoria, e ele disse que sim, que sempre teve muita vontade. Imediatamente, ao ter os dados da filmografia dele em mãos, pude observar o fato de que, depois de mais de cinquenta anos de carreira, ele nunca dirigiu um filme que não fosse de sua própria autoria. No entanto, cabe ressaltar que essa não foi a resposta de outros diretores e roteiristas. É possível, dessa forma, concluir que se faz necessário manter constante verificação da declaração com a prática real, não se constatando como uma dicotomia sempre presente a todos os entrevistados. Assim, o que as pessoas disseram nas entrevistas não necessariamente estava correlacionado com o que fizeram na prática.

David Silverman (2010), um crítico do uso excessivo das entrevistas de forma sistemática na pesquisa qualitativa, levanta outra questão a respeito do foco no ponto de vista do entrevistado, sem se perguntar o contexto dessa perspectiva. A sua preocupação consiste em que muitas vezes a fala do indivíduo não é puramente individual, ocorrendo em uma dinâmica de representação social de identidades

diversas de grupos. Assim, um roteirista não fala por si somente, mas carrega a voz de um grupo de profissionais de roteiro e, contraditoriamente, carrega a de outros profissionais que não são somente roteiristas, que podem exercer a função de diretor, por exemplo, ou seja, ele carrega a voz do diretor junto:

Um exemplo gritante dessa perspectiva é um episódio a respeito de um dos estudantes de doutorado de Jay Gubrium (Gubrium e Holstein, 2002: 21-22). Esse estudante entrevistou farmacêuticos envolvidos em abusos de drogas. Seu objetivo era entender como justamente aqueles que “deveriam saber de tudo” iriam explicar como tudo aquilo havia acontecido com eles. Pelo que se viu, aquilo que esses farmacêuticos disseram ajustou-se com exatidão nas familiares rubricas dos grupos de auto-ajuda. Na verdade, muitos deles haviam frequentado grupos como os Alcoólatras Anônimos (AA) e Drogaditos Anônimos (DA). Por isso mesmo, em que sentido poderiam ser tais relatos histórias “próprias” dos farmacêuticos? (SILVERMAN, 2010, p. 185).

Além disso, David Silverman considera a análise do dado uma etapa mais importante do que a coleta; em outras palavras, ele desdenha das teses em que o pesquisador constrói um texto sobre um apanhado de referências bibliográficas, numa demonstração de seu esforço de leitura (e fichamento). Não obstante, ele não consegue chegar de forma coerente a uma análise do disposto, deixando sem resposta a questão de para que serviu o levantamento de todas aquelas referências, quando qualquer um poderia ir direto à leitura dos livros citados.

Sem dúvida, isso foi motivo de atenção, e o tempo despendido na análise, com o processo de transcrição e comparação dos relatos, foi centralizador de todos os outros esforços. Ao longo do processo, a análise era feita também no momento da coleta, não somente após, o que permitiu que perguntas inicialmente elencadas como cruciais para serem feitas fossem suprimidas, diante da compreensão de que aquilo não fazia mais sentido.

Existem vários tipos de entrevistas, em que são estabelecidas interações por meio de perguntas feitas por um entrevistador e de respostas dadas pelos entrevistados, obedecendo a um padrão de ordem ou de forma de exposição dos pontos abordados ou um modo chamado de entrevistas semiestruturadas, quando há menos rigidez de formato (ROULSTON e CHOI, 2018). Nesse caso, foram realizadas entrevistas semiestruturadas, com perguntas abertas, formando mais um conjunto de tópicos a serem abordados do que um questionário, de modo a construir um conjunto de informações para fomentar a análise do objeto de estudo, sendo a

sequência das perguntas dispostas em uma ordem preestabelecida, mas que estava aberta a mudanças a partir da interação com os entrevistados.

Como podemos constatar, as entrevistas têm o formato mais de conversas informais, com base em tópicos para reflexão, promovendo engajamento, suscitando comentários e permitindo a exposição de narrativas pelos entrevistados. As perguntas abertas tendem a obter mais interações do que as questões fechadas e estruturadas, colhendo mais opiniões e experiências narradas:

As entrevistas semiestruturadas, em particular, têm atraído interesse e passaram a ser amplamente utilizadas. Este interesse está associado à expectativa de que é mais provável que os pontos de vista dos sujeitos entrevistados sejam expressos em uma situação de entrevista com um planejamento aberto do que em uma entrevista padronizada ou em um questionário. (FLICK, 2009. p. 143.)

As 15 entrevistas foram realizadas ao longo de cinco meses, de julho a novembro de 2020. Com duração média de uma hora, elas foram realizadas face a face virtualmente, em razão da pandemia da covid-19, e não houve apresentação prévia por escrito aos entrevistados das questões a serem tratadas, com apenas o tema, de maneira geral, sendo introduzido. Se, por um lado, a realização de reuniões virtuais para as entrevistas facilitou a aproximação, ainda mais em tempos pandêmicos, por outro, trouxe alguns obstáculos nas interações para ambas as partes. Foram inúmeros os problemas técnicos ao longo de quase a totalidade das conexões com os entrevistados, envolvendo desde a queda de sinal da internet, a falta de bateria de celular ou do computador até falhas sem explicações técnicas claras, como defeito de câmera e falhas no som.

A preparação da entrevista envolveu uma seleção de entrevistados que considerasse que todos deveriam ser roteiristas exclusivamente ou roteiristas e diretores simultaneamente, com experiência em cinema ficcional de longa-metragem. A ideia era justamente abordar esses dois tipos de profissionais porque, desde o início, um dos principais postulados da pesquisa era que o poder do diretor inibiria o processo criativo dos roteiristas, impactando o desenvolvimento de histórias originais. Conforme veremos no capítulo de análise dos resultados, esse tópico tendo deixado de fazer o sentido central, o diretor-roteirista precisava constar como um tipo de profissional da lista de selecionados, por ser comum no Brasil o diretor roteirizar seu filme.

O primeiro contato com os entrevistados foi feito por escrito, por e-mail, por mensagem em mídia social ou mensagem por WhatsApp, ou, ainda, por intermédio de outros roteiristas. Esse foi o caso de Karen Sztajnberg, que intermediou a entrevista com Lucas Paraizo, e de Antonio Carlos da Fontoura, que me auxiliou na abordagem a Marcos Bernstein.

Mesmo não sendo alvo na seleção dos entrevistados, roteiristas que tivessem experiência ou identidades profissionais além da direção eram interessantes para a formação de um grupo heterogêneo e diverso. Dessa forma, foi selecionado um roteirista que exerce a profissão de ator, mas a entrevista acabou não ocorrendo em função de dificuldades de agendamento do profissional, que só poderia ser entrevistado após o período das entrevistas estipulado pelo cronograma da pesquisa. Além desse roteirista e ator, foram feitas tentativas de entrevistas com outros oito roteiristas e diretores, que não responderam às solicitações de entrevista ou não conseguiram conciliar seus compromissos de trabalho ou pessoais com a data solicitada.

Todas as entrevistas foram gravadas por meio de recursos de vídeo e áudio, exceto a de Patrícia Andrade, registrada apenas em áudio. Transcritas as entrevistas, foi preciso retirar do material coletado para análise toda a conversação classificada como prévia, de tom informal, concebida como forma de reconhecimento e aproximação com os entrevistados, visando criar um clima descontraído, propício a um espaço de diálogo. Além disso, todos os entrevistados concordaram que fossem citados seus nomes, fator fundamental para a análise, em face do perfil de cada um deles, profissionais renomados e experientes, o que acaba por qualificar e tornar mais relevante o que é dito e evidencia as informações sobre a filmografia de cada um, elemento significativo para a compreensão do conteúdo das entrevistas.

As primeiras entrevistas, além de servirem como teste das que viriam a seguir, também foram formas de alavancar outros entrevistados ou contatos de entrevistados previamente selecionados. Em outras palavras, após apresentar a um dos entrevistados uma lista de pessoas com quem tinha a pretensão de falar, era perguntado sobre com quem mais eu deveria conversar e se esse entrevistado teria o contato desse outro roteirista e como poderia ajudar a chegar até ele.

O preparo de uma entrevista qualitativa leva tempo, não restrito ao tempo em si do momento da relação entrevistador e entrevistado. Para entrevistar cada roteirista, além de uma pesquisa bibliográfica em livros, revistas, jornais e *sites* –

como o Filme B, um dos sites mais completos de informações sobre o mercado de cinema do Brasil –, fazendo parte do levantamento de dados gerais, era imprescindível assistir a boa parte dos filmes de cada um dos 15 entrevistados, o que totalizou cerca de 67 filmes. No caso de alguns entrevistados, toda a filmografia foi assistida, assim como foi analisada a ficha técnica de produção, visando conferir o exercício da função do diretor na equipe de roteiro.

A etapa de preparação envolveu a seleção dos entrevistados, a qual, por ser uma pesquisa qualitativa, não teve a intenção de expor apenas as opiniões dos roteiristas, mas de analisá-las e explorá-las, diante de outros dados. George Gaskell (2015), ao abordar a questão da seleção, enfatiza o termo “amostragem”. Álvaro P. Pires (2014) também difere “amostra” de “seleção”, quando afirma que “não é porque se deve selecionar que se extrai uma amostra; e, inversamente, também não é porque se considera um conjunto completo localizado que não se faz uma amostragem” (PIRES, 2014, p. 163):

Isto porque a amostragem carrega, inevitavelmente, conotações dos levantamentos e pesquisa de opinião onde, a partir de uma amostra estatística sistemática da população, os resultados podem ser generalizados dentro de limites específicos de confiabilidade. Na pesquisa qualitativa, a seleção dos entrevistados não pode seguir os procedimentos da pesquisa quantitativa por um bom número de razões. (GASKELL, 2015, p. 67).

Já sobre o número de entrevistas, a reflexão sobre a seleção identifica um ponto essencial da pesquisa, que pode ser visto como um dilema a respeito de quantas entrevistas são necessárias. Há autores de pesquisa que não promovem qualquer fórmula para definir o número de entrevistas (FLICK, 2009, p. 120-5; YIN, 2016, p. 80). No entanto, outros autores, como Gaskell (2015, p. 71), estabelecem um limite entre 15 e 25 entrevistas. De maneira geral, ele explica o limite em razão do número reduzido de versões da realidade; portanto, se as entrevistas podem ser surpreendentes em determinado momento, em outro pode ocorrer a saturação, quando há um grau de redundância nas falas dos entrevistados, ocasionando uma repetição do conteúdo, sem quaisquer acréscimo significativo em termos de informações ou novas abordagens. Além disso, há outros aspectos, como a questão do tamanho do *corpus* a ser analisado: se considerarmos o tempo médio de uma entrevista em profundidade como a deste trabalho, a transcrição do número



máximo sugerido poderia chegar a mais de 300 páginas. Por outro lado, menos de 15 entrevistas poderiam significar uma perda do contraste das falas dos diferentes entrevistados.

Ao repensar por diversas vezes o número de entrevistados, cheguei a considerar 15 um número baixo, mas, ao observar a quantidade da produção de filmes desses entrevistados por ano na produção nacional e a relevância profissional deles, compreendi que o limite sugerido por Gaskell era um bom parâmetro.

Bourdieu pensa o campo pelas instâncias de conservação e de reprodução, consideradas em termos estatísticos, ou seja, quando pensamos nos roteiristas de cinema do Brasil, olhamos para um modo de agir de um determinado grupo. Ao colocar em questão a relevância estatística desse grupo – menos de 200 pessoas mereceriam ser observadas? –, estabelece-se uma reflexão sobre o tamanho do campo que se quer estudar. Nesse caso, ele diz que o campo é o “grupo pequeno”, estatisticamente, e o próprio campo ao mesmo tempo. Ao indicar caminhos para estudá-lo, por exemplo, ele cita o campo cultural na França na década de 1950, especificamente os campos artísticos do teatro e literário (BOURDIEU, 2015d, p. 546):

(...) se eu estudar o estado do campo na França nos anos 1950, com a posição dominante ocupada por um homem, Sartre, o homem-orquestra que domina teatro, literatura, etc.? Não estou condenado a uma monografia de Sartre porque, embora seja verdade que Sartre se define pela dominação, só posso compreendê-lo compreendendo tudo o que ele domina: Sartre é o campo; o campo é Sartre. (BOURDIEU, 2015d, p. 547, tradução minha).

Nesse empenho de busca pelos meus entrevistados, decifrando questões afetivas que me levavam a eles, fui orientada na seleção por sentimentos de admiração, pelo conhecimento referente ao conjunto da obra, pelo notório saber,<sup>41</sup> pela consagração da crítica e do público e pelas facilidades de acesso (relações já constituídas de amizade ou de trabalho). Assim, desde o contato inicial com o intuito de uma primeira aproximação para realizar as entrevistas até chegar ao grupo final dos selecionados, todo esse movimento de interação foi incluído na análise.

---

<sup>41</sup> Conforme a Lei 8.666/93 (Lei de Licitações e Contratos), é aplicado aqui o conceito jurídico de notório saber, como a especialização profissional notória decorrente de desempenho anterior, experiências, outros requisitos relacionados com suas atividades que permitam afirmar que seu trabalho é essencial e indiscutivelmente o melhor.

O respeito a meus sentimentos na escolha dos roteiristas a serem entrevistados pode ser resumido em quatro critérios norteadores. O primeiro deles foi selecionar roteiristas com uma carreira consagrada em longa-metragem ficcional. Isso significa que realizaram filmes bem avaliados pela crítica especializada em cinema, com bom desempenho na bilheteria e em outras janelas de exibição – televisão e *streaming*, contemplando desdobramentos em outros formatos –, com destaque em festivais e com premiações no país e no exterior, considerando o reconhecimento – capital simbólico – adquirido por eles. O segundo é que era preciso considerar que o conjunto a ser entrevistado tivesse uma diversidade de gênero, de região geográfica do país – não poderiam ser 15 paulistas e cariocas, ainda que a produção cinematográfica seja concentrada no Rio de Janeiro e em São Paulo –, de faixa etária, de estilos e histórias de vida. Outro ponto, como mencionado, é que as questões afetivas influenciaram a definição de possíveis nomes com quem gostaria de interagir. Nesse sentido, a filmografia e os dados colhidos em entrevistas em meios midiáticos a que assisti ou que li, formando um enfoque, uma biografia deles, também contribuíram para o enquadramento do grupo para servir como meus informantes. Por fim, as oportunidades e facilidades oferecidas pelas conexões imediatas com os entrevistados. Sobre esse último critério, cumpre ressaltar que foi preciso entrar em contato com roteiristas renomados, aos quais não tive absolutamente nenhum acesso, com o intuito de incluir profissionais com os quais não tinha nenhum envolvimento sob nenhum aspecto, pessoal ou profissional, e, igualmente, de compreender as barreiras de aproximação quando não houvesse relações estabelecidas.

No quadro a seguir, apresento a lista dos 15 entrevistados em ordem alfabética:

**Quadro 1: Roteiristas entrevistados**

	<b>Roteiristas entrevistados</b>
1	Antonio Carlos da Fontoura
2	Cristiane Oliveira
3	David França Mendes
4	Doc Comparato
5	Flavia Castro
6	Fellipe Gamarano Barbosa
7	Guel Arraes
8	Karen Sztajnberg
9	Karim Aïnouz
10	Lucas Paraizo
11	Marcílio Moraes
12	Marcos Bernstein
13	Patrícia Andrade
14	Renê Belmonte
15	Sandra Kogut

A primeira entrevistada foi, propositalmente, Karen Sztajnberg. Por ser amiga de infância, fundamental como informante principal, no sentido de testar as perguntas, pedir indicações sobre o que poderia abordar e com quem seria importante falar. O fato de termos intimidade permitiu que a entrevista seguisse caminhos mais exploratórios, fundamentais para construir as 14 entrevistas seguintes.

Karen Sztajnberg, 48 anos, é uma carioca radicada em Nova York há mais de duas décadas, onde fez mestrado em cinema na Columbia University School of Arts. Também professora de cinema, ela deu aulas na Sacred Heart University e é uma roteirista e montadora reconhecida no mercado, com prêmios em Sundance e em Paulínia, com o roteiro do filme *Casa grande* (Brasil, 2014) de Fellipe Garamano Barbosa. Atualmente, cursa doutorado em cinema na Amsterdam School on Cultural Analysis. Evidentemente, o fato de ser uma pesquisadora de cinema, além de exercer a profissão de roteirista, fez dela uma informante primordial no trabalho.

Antonio Carlos da Fontoura, 82 anos, paulista, é diretor, produtor e roteirista. É um representante notório em termos de direção e roteiro do cinema brasileiro do final dos anos 1960 e início dos 1970, com *Copacabana me engana* (Brasil, 1968), vencedor do prêmio de melhor roteiro no Festival de Brasília, escrito em parceria com Leopoldo Serran e Armando Costa, e *Rainha diaba* (Brasil, 1973),

também premiado por seu roteiro, selecionado para a Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes. Nos anos 1980, Fontoura destacou-se na produção nacional com o polêmico filme *Espelho de carne* (Brasil, 1985). Além de uma carreira exitosa no cinema, trabalhou por décadas na televisão (redes Globo e Record), tendo dirigido e escrito programas e séries.

Cristiane Oliveira é representante de uma geração nova no cinema brasileiro. Gaúcha, 41 anos, além de roteirista é diretora. O primeiro longa-metragem de Cristiane, *Mulher do pai* (Brasil, 2016), chamou a atenção da crítica, tendo participado de mais de 20 festivais e conquistado inúmeros prêmios, como o de melhor direção no Festival do Rio e o prêmio do júri da Federação Internacional de Críticos de Cinema (Fipresci), no Festival Cinematográfico Internacional do Uruguai. Seu segundo filme, *A primeira morte de Joana* (Brasil, 2021), conseguiu destacar-se na captação de recursos para ser produzido, conseguindo vencer alguns dos principais editais de cinema do país, como o do BNDES.

David França Mendes, carioca, 59 anos, foi um dos fundadores do grupo Estação Botafogo, escreveu críticas de cinema e resenhas literárias para o *Jornal do Brasil* e para a *Folha de S.Paulo*. Na década de 1980, iniciou sua carreira de roteirista e ao longo dela ganhou diversos prêmios por filmes como *Corações sujos* (Brasil, 2011), de Vicente Amorim, e *Um romance de geração* (Brasil, 2008), dirigido por ele. Além de atuar em cinema, David escreve para televisão e é também um nome reconhecido por sua expressiva atuação como *script-doctor* (consultor de roteiro) e professor de roteiro.

Doc Comparato, médico, carioca, 72 anos, é um roteirista de cinema e televisão reconhecido pelo seu trabalho também como autor de livros e manuais de roteiro. Foi um dos fundadores da Casa de Criação, na Rede Globo, onde, entre outros trabalhos na emissora, foi um dos criadores da série de sucesso *Plantão de polícia*, exibida nos anos 1970 e 1980. São destaques na sua filmografia sucessos de bilheteria e de crítica como *O cangaceiro trapalhão* (Brasil, 1983), dirigido por Daniel Filho, e *Bonitinha mas ordinária* (Brasil, 1981), dirigido por Braz Chediak.

Flavia Castro, 55 anos, gaúcha, é roteirista e diretora, tem larga experiência com documentários e ficções. O seu primeiro filme, *Diário de uma busca* (Brasil, 2010), recebeu diversos prêmios, entre eles o prêmio de melhor documentário no Festival do Rio de 2010, e participou de mais de trinta festivais internacionais. Como roteirista, pesquisadora e assistente de direção, trabalhou com importantes

documentaristas, como Richard Dindo e Eduardo Escorel. Foi roteirista de *Nise: o coração da loucura* (Brasil, 2015), de Roberto Berliner. O longa-metragem de ficção *Deslembro* (Brasil, 2018) foi o primeiro filme roteirizado e dirigido por ela.

Fellipe Gamarano Barbosa, 41 anos, é carioca, fez mestrado em cinema na Universidade de Columbia, Nova York. Iniciou sua carreira com o curta-metragem premiado *Salt kiss* (Brasil, 2007), exibido no Festival de Sundance. Com seu documentário *Laura* (Brasil, 2011), ganhou o prêmio de melhor documentário no Hamptons Film Festival 2011, o que o tornou reconhecido pelo trabalho de diretor. Com o filme *Casa grande* (Brasil, 2014), também como roteirista, participou do Sundance Lab de roteirista. *Casa grande* ganhou 12 prêmios, incluindo o prêmio do público no Festival do Rio. Depois vieram outros sucessos de crítica, como *Gabriel e a montanha* (Brasil, 2017) e *Domingo* (Brasil, 2019).

Guel Arraes, diretor e roteirista, 64 anos, pernambucano. Na televisão desenvolveu uma carreira com inúmeras produções consagradas, como *Armação ilimitada*, *TV Pirata* e *Comédia da vida privada*. No cinema foi responsável pelo roteiro e direção de um dos filmes de maior bilheteria no cinema brasileiro, *O auto da compadecida* (Brasil, 2000), inspirado na peça de Ariano Suassuna. Outros filmes, como *Romance* (Brasil, 2008), *Lisbela e o prisioneiro* (Brasil, 2003), *Caramuru – A invenção do Brasil* (Brasil, 2001), fazem parte de sua obra.

Karim Ainouz, diretor e roteirista, 54 anos, cearense. Além de roteirizar filmes como *Abril despedaçado* (Brasil, 2002), de Walter Salles, consolidou uma carreira como diretor de filmes premiados, roteirizados por ele, como *A vida invisível* (Brasil, 2019), escolhido para concorrer a uma indicação na categoria de melhor filme internacional do Oscar de 2020. Outros sucessos de destaque foram *Praia do Futuro* (Brasil, 2014), selecionado para a mostra competitiva do Festival de Berlim de 2014; e *Abismo prateado* (Brasil, 2011), selecionado para a mostra Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes de 2011. Além desses, são destaques *O céu de Suely* (Brasil, 2006) e *Madame Satã* (Brasil, 2002).

Lucas Paraizo é roteirista de uma geração nova, carioca, 40 anos, com trabalhos de destaque na televisão e no cinema, formado em jornalismo pela PUC-Rio e em roteiro pela EICTV (Escuela Internacional de Cine y Televisión, em San Antonio de los Baños, Cuba). Pós-graduado em roteiro pela ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisuales de Catalunya) e mestre em Artes Cênicas pela Universidade Autônoma de Barcelona, tem no currículo séries de sucesso, exibidas

na Rede Globo, como *Sob pressão*, *Justiça* e *A teia*. No cinema, Lucas assinou os roteiros de *Gabriel e a montanha* (Brasil, 2017) *Domingo* (Brasil, 2019), de Fellipe Garamano Barbosa e Clara Linhart, e *Aos teus olhos* (Brasil, 2017), de Carolina Jabor.

Marcílio Moraes nasceu no estado do Rio de Janeiro, é romancista, dramaturgo e roteirista. Formado em Letras, foi professor, tradutor, jornalista, crítico de teatro e também presidente da Abra. Na década de 1980, passou a escrever para televisão. Iniciou sua carreira na Rede Globo, onde fez *Roque Santeiro*, com Dias Gomes, *Roda de fogo*, *Mandala*, *Mico preto*, *Sonho meu*, além de minisséries como *Noivas de Copacabana*, *Dona Flor e seus dois maridos* e *Chiquinha Gonzaga*, entre outras. No final de 2002, saiu da Globo e lançou seu primeiro romance, *O Crime da Gávea*, pela Editora 7 Letras (2003). Depois, na Record, escreveu as novelas *Essas mulheres*, *Vidas opostas* (com a qual ganhou o Troféu Imprensa) e *Ribeirão do tempo*. Produziu e roteirizou o filme *O crime da Gávea* (Brasil, 2017), com base em seu romance de estreia.

Marcos Bernstein, 50 anos, carioca, é roteirista, cineasta e ator brasileiro. Escreveu o roteiro de *Central do Brasil*, (Brasil, 1998), de Walter Salles, vencedor do prêmio Sundance/NHK de roteiro e do Urso de Ouro de melhor filme no Festival de Berlim. Sua filmografia é extensa e inclui mais de dez filmes. Além disso, atuou como diretor também no filme *O outro lado da rua* (Brasil, 2004) e *Meu pé de laranja lima* (Brasil, 2012). É também roteirista contratado pela Rede Globo, onde escreve como autor principal e colaborador.

Patrícia Andrade, 54 anos, carioca, roteirista de cinema e televisão (TV Globo). No cinema são destaques de sua obra o roteiro de um dos dez filmes brasileiros mais vistos nos últimos anos: *2 filhos de Francisco: a história de Zezé di Camargo & Luciano* (Brasil, 2005), *Era uma vez...* (Brasil, 2008), *A mulher do meu amigo* (Brasil, 2008) e *Gonzaga – De pai pra filho* (Brasil, 2012), todos dirigidos por Breno Silveira.

Renê Belmonte, roteirista, 50 anos, paulista. Também trabalhou em televisão, com dramaturgia de novela, mas foi no cinema que seu trabalho de roteiro ganhou destaque, com filmes de grande sucesso de público, como *Sexo com amor?* (Brasil, 2008), de Wolf Maia, *Sexo, amor e traição* (Brasil, 2004), de Jorge Fernando, *Se eu fosse você* (Brasil, 2006) e *Se eu fosse você 2* (Brasil, 2009), ambos

dirigidos por Daniel Filho. Ainda para a televisão, escreveu os seriados *Avassaladoras* (Rede Record e Canal Fox) e *Sob nova direção* (Rede Globo).

Sandra Kogut, carioca, 56 anos, é premiada cineasta brasileira, atuando como roteirista, diretora e diretora de fotografia. Estudou filosofia e comunicação e é especializada em videoarte e documentários. Seu documentário *Passaporte húngaro* (Brasil, 2001) recebeu diversos prêmios, como o que a tornou reconhecida, ao conquistar o prêmio do júri do Festival *É Tudo Verdade*. Dirigiu ainda e roteirizou ou corroteirizou *Três verões* (Brasil, 2019), *Campo Grande* (Brasil, 2016) e *Mutum* (Brasil, 2007). Atualmente, Sandra também atua como comentarista do programa da GloboNews *Estúdio i*.

Como o interesse maior da entrevista era deixar o interlocutor falar e escutá-lo, baseando-se em tópicos, a conversa não contou exatamente com perguntas, ainda que os tópicos fossem referidos como tais durante as entrevistas, como quando se dizia, por exemplo, “Agora, vou fazer a terceira pergunta”. Também realizamos várias mudanças na ordem dos tópicos, conforme os temas abordados foram colocando-se ao longo das conversas, não obstante procurássemos seguir uma diretiva.

Houve sempre um ponto de partida para a reflexão. A pergunta introdutória da entrevista, de maneira geral, ocorria no momento em que era explicado, novamente de forma mais detalhada, o contexto da entrevista. A abertura da entrevista tem a função de desencadear o processo de narração, solicitar a autorização para gravá-la e estabelecer algumas orientações de como irá ser desenvolvida a conversa (JOVCHELOVITCH e BAUER, 2015, p. 98).

A primeira pergunta feita dizia respeito à trajetória do roteirista no audiovisual, em que cada um era instigado a contar sobre o início da carreira, por quais outras atividades da cadeia produtiva ele passou até tornar-se roteirista, evidenciando como ele se descobriu roteirista, ou seja, em que momento de acúmulo de experiência eles passaram a se considerar efetivamente um roteirista. Ao colocar essa pergunta introdutória, a crítica de Silverman aos aspectos subjetivos das narrativas – destacando uma perspectiva particular de vida, que reflete uma dinâmica parecida com a dos programas de entrevistas, que se multiplicam na televisão – ficou presente se pensarmos no processo planejado. Foi preciso reafirmar que o interesse aqui não estava apenas no entendimento de como cada um iniciou-se na carreira de roteirista. Eram duas as intenções com essa

abordagem. A primeira foi criar um vínculo inicial com os entrevistados, entendendo suas histórias, com uma espécie de pergunta-*chão* sobre as quais as outras estariam sustentadas. A segunda também teve a ideia de ouvir a forma como cada entrevistado narrava sua vocação, o criador de histórias criando a narrativa sobre sua própria história de como começou a criar histórias, sendo a relevância, justamente, a forma como eles embalavam a origem do desejo de escrever, contrariando qualquer possibilidade de uso de medição estatística sobre “como os roteiristas começam sua carreira”, por exemplo.

A busca era por um sentido, na própria fala da existência individual deles, em sua atividade do trabalho, porque “essas atividades não se reduzem à troca econômica de um gasto de energia por um salário, mas possuem uma dimensão simbólica em termos de realização de si e de reconhecimento social” (DUBAR, 2020, p. 14). Ao narrarem suas histórias de vida profissional mescladas às suas vidas pessoais, os entrevistados, em certa medida, além de contar experiências, eram provocados a refletir sobre elas com base em uma atualização de suas histórias pessoais no contexto da entrevista.

Ainda que, ao longo do processo, as perguntas ou tópicos para reflexão pudessem ter sofrido alterações após a primeira pergunta, a segunda sempre era a mesma e colocada desta forma: “Como você identifica-se profissionalmente, por exemplo, ao preencher um formulário em um hotel; no momento de chegada, você coloca o quê?” Interessava, com esse questionamento, entender qual a terminologia que eles usavam na identificação profissional. A profissão de roteirista não é regulamentada por lei, não é necessário ter uma formação acadêmica para seu exercício, portanto, poderia haver uma certa dificuldade por parte dos entrevistados em optar por um termo específico que os definisse. Dessa maneira, a ideia do formulário de hotel serviu para forçar a escolha por uma palavra com a qual eles identificassem como a mais adequada para assegurar seu reconhecimento como profissional na cadeia produtiva do cinema.

Ao estudar identidades, Stuart Hall remete a Ferdinand de Saussure, Jacques Lacan e Jacques Derrida e atesta que o significado das palavras não é fixo, “ele procura fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença)” (HALL, 2003, p. 41). A interação na recepção do hotel é uma socialização, um momento no qual, ao ter de escolher uma determinada palavra, como “cineasta”, deixava-se de lado a autonegação como “roteirista”. Ou seja, a



identidade profissional tornava-se mais ampla, para além da escrita, com o entrevistado identificando-se com a profissão de diretor também. Ainda que tais significados sejam instáveis e não garantam qualquer descrição estática sobre determinada profissão, o uso de um termo define em muitos aspectos a identidade de quem escreve para o cinema. A narrativa sobre a profissão precisava ser processada com base em uma identidade dada por um nome representativo do trabalho em questão.

A terceira pergunta tem mais a ver com uma lista prévia de tópicos que seriam abordados do que, de fato, com o que seria a terceira pergunta propriamente dita sempre feita aos entrevistados. Como se tratava de entrevistas abertas, muitas vezes ela foi deixada mais para o fim das conversas. Na dimensão da pergunta, foi abordado o conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu, visando entender o que funda o ser roteirista, quais são suas aptidões e práticas essenciais. É interessante notar que falar em *habitus* – ainda que a explicação sobre o conceito fosse dada no momento da pergunta – causava certa estranheza aos entrevistados, por que eles não pareciam reconhecer o termo de imediato e apresentavam certa relutância em responder, como se não soubessem se a pergunta era exatamente a que tinham compreendido.

Ainda que explicitamente apoiada na teoria de Bourdieu, a preocupação não era saber se eles tinham entendido o *habitus* em si, mas a definição do termo aplicada ao tema e à entrevista, mesmo porque o próprio Bourdieu deu muitas definições para o conceito. No entanto, era importante para a pesquisa explicar esse enquadramento, buscando uma transparência sobre o referencial teórico em torno do qual a pesquisa estava debruçada. Isso implicou um tempo maior na formulação do tópico abordado. Foi um momento em que se fez necessário recorrer a explicações, visando fornecer algo mais preciso do que se queria saber, como, por exemplo, “o que torna uma pessoa roteirista, o que ela precisa ter de nato, de experiência e de comportamentos?”.

Como tópico seguinte, um assunto que era ponto central da pesquisa: a questão da disputa autoral e de poder na realização do filme entre diretor e roteirista. Essa argumentação era importante para entendermos como estão dispostos os diferentes capitais, de forma a observar como o poder detido por cada uma das atividades, roteiro e direção, cria o funcionamento do próprio campo.

Diante dessa pergunta, cabia compreender não apenas a opinião deles sobre quem detém mais poder, mas também ouvir o modo como tratavam o assunto,

percebido em um certo sentido como bastante desconfortável, já que permeia a própria relação de trabalho pregressa e futura deles com outros profissionais do campo. Aqui importava, sobretudo, traçar as posições assumidas por meio das disposições. Em outras palavras, “conhecendo as posições dos agentes neste espaço e os arranjos a que normalmente estão vinculados, temos, portanto, grande previsibilidade quanto às suas posições” (BOURDIEU, 2015d, p. 460).

Outro objetivo dessa questão era refletir se o campo do poder referente ao diretor ou os poucos investimentos em editais de desenvolvimento de roteiro – com escassos recursos para a etapa de pesquisa, por exemplo – influenciam na criação das histórias originais. Nesse momento, era apresentado a eles (oralmente pois eles não tiveram acesso a texto e quadros) o resumo de um levantamento de dados, por meio do qual introduzia-se a reflexão sobre roteiros com base em ideias originais.

Conforme os quadros a seguir, e tomando como base para as reflexões deste estudo a amostragem de filmes apoiados pelo BNDES<sup>42</sup> – o maior patrocinador do cinema brasileiro em valores desembolsados para todas as etapas da cadeia produtiva do audiovisual –, desde o início de seu apoio ao cinema até a realização do seu último edital,<sup>43</sup> é possível identificar um percentual de apenas 30% de roteiros originais, sendo apenas 16 (do total de 109 filmes) escritos exclusivamente por roteirista profissional, além de não haver um único filme escrito apenas por roteirista sem a divisão de autoria com um diretor.

No ano de 2005, apesar de metade dos filmes ser original, nenhum deles foi escrito exclusivamente por um roteirista.

---

<sup>42</sup> Desde o início de seu apoio ao cinema, o BNDES investiu cerca de R\$ 200 milhões na realização de 435 projetos cinematográficos, com recursos de incentivos fiscais, no âmbito da Lei do Audiovisual (Lei 8.685/93).

<sup>43</sup> Aqui é considerado como último edital o de 2016-2017, com a divulgação do resultado dos vencedores, já que o último, no ano de 2018, foi suspenso.

Quadro 2

ANO 2005	Critérios de originalidade do roteiro					Divisão da autoralidade do roteiro					
	Sequência de outro filme	Original	Adaptação	Baseado em história real (ou canção)	Biografia	Cineasta (ou produtor) e roteirista	Exclusivo roteirista	Exclusivo cineasta	Não profissional	Próprio autor do livro	Roteiro com base em argumento do roteirista
1											
2											
3											
4											
5											
6											
7											
8											
9											
10											
11											
12											
13											
14											

Fonte: Elaboração própria com base em pesquisa de informações no *site* e em documentos de editais do BNDES.

No ano seguinte, em 2006, além dos anos de 2010, 2013, 2014 e 2015, apenas dois filmes foram escritos somente por roteiristas profissionais, sem envolvimento de diretor. Nos demais, além de a autoria ter sempre a participação dos próprios diretores, há também a própria participação do autor do livro no qual o filme foi baseado, ou até a realização de um filme escrito por um cantor, o caso do filme *O magnata* (Brasil, 2007), de autoria do falecido músico Chorão, que não tinha qualquer formação ou experiência na área de roteiro, mas que também faz parte do próprio filme que escreveu, como atração musical. Sobre o roteiro escrito pelo músico, o crítico do jornal *Folha de S.Paulo* Cássio Starling Carlos<sup>44</sup> diz que “a insuficiência dramática do roteiro e suas reviravoltas, que põem tudo a perder”,

<sup>44</sup> Disponível em: [www.folha.com.br](http://www.folha.com.br), de 15-11-2007; acesso em: 18-11-2019.

parecem estar a serviço da entrada de Chorão para um número musical. Tais considerações foram colocadas nas entrevistas.

**Quadro 3**

ANO 2006		Critérios de originalidade do roteiro					Divisão da autoralidade do roteiro					
		Sequência de outro filme	Original	Adaptação	Baseado em história real (ou canção)	Biografia	Cineasta (ou produtor) e roteirista	Exclusivo roteirista	Exclusivo cineasta	Não profissional	Próprio autor do livro	Roteiro com base em argumento do roteirista
1	<i>A casa de Alice</i>		Original				Cineasta					
2	<i>A montanha</i>				Baseado em história real		Cineasta					
3	<i>Condomínio Jaqueline (Quanto dura o amor?)</i>		Original				Cineasta					
4	<i>Eu prefiro a maré</i>			Adaptação			Cineasta					
5	<i>Meu nome não é Johnny</i>					Biografia	Cineasta					
6	<i>Não por acaso</i>		Original				Cineasta					
7	<i>O magnata</i>		Original						Não profissional			
8	<i>Ó pai, ó</i>			Adaptação			Cineasta					
9	<i>Polaroides urbanas</i>			Adaptação			Cineasta					
10	<i>Primo Basílio</i>			Adaptação				Exclusivo roteirista				
11	<i>Romance</i>		Original				Cineasta					
12	<i>Sexo com amor</i>			Adaptação				Exclusivo roteirista				
13	<i>Sexo, crochê e bicicleta (Sonhos roubados)</i>			Adaptação			Cineasta					
14	<i>Território livre (Os inquilinos)</i>		Original				Cineasta					

Fonte: Elaboração própria com base em pesquisa de informações no *site* e em documentos de editais do BNDES.

Quadro 4

ANO 2010		Critérios de originalidade do roteiro					Divisão da autoralidade do roteiro					
		Sequência de outro filme	Original	Adaptação	Baseado em história real (ou canção)	Biografia	Cineasta (ou produtor) e roteirista	Exclusivo roteirista	Exclusivo cineasta	Não profissional	Próprio autor do livro	Roteiro com base em argumento do roteirista
1	<i>À beira do caminho</i>											
2	<i>A hora e a vez de Augusto Matraga</i>											
3	<i>Acorda, Brasil</i>											
4	<i>Beleza (Real beleza)</i>											
5	<i>Flores raras e banalíssimas (Flores raras)</i>											
6	<i>O menino no espelho</i>											
7	<i>O velho marinheiro</i>											
8	<i>O vendedor de passados</i>											
9	<i>Os últimos dias de Getúlio</i>											
10	<i>Romance policial</i>											
11	<i>Todas as coisas mais simples (Hoje eu não quero voltar sozinho)</i>											
12	<i>Xingu</i>											

Fonte: Elaboração própria com base em pesquisa de informações no *site* e em documentos de editais do BNDES.

Quadro 5

ANO 2013		Critérios de originalidade do roteiro					Divisão da autorialidade do roteiro					
		Sequência de outro filme	Original	Adaptação	Baseado em história real (ou canção)	Biografia	Cineasta (ou produtor) e roteirista	Exclusivo roteirista	Exclusivo cineasta	Não profissional	Próprio autor do livro	Roteiro com base em argumento do roteirista
1	<i>Juízo final</i>											
2	<i>Qualquer gato vira lata 2</i>											
3	<i>Aquarius</i>											
4	<i>Aos olhos de Ernesto</i>											
5	<i>Tim Maia</i>											
6	<i>Toquei todas as suas coisas</i>											

Fonte: Elaboração própria com base em pesquisa de informações no *site* e em documentos de editais do BNDES.

Quadro 6

ANO 2014		Critérios de originalidade do roteiro					Divisão da autorialidade do roteiro					
		Sequência de outro filme	Original	Adaptação	Baseado em história real (ou canção)	Biografia	Cineasta (ou produtor) e roteirista	Exclusivo roteirista	Exclusivo cineasta	Não profissional	Próprio autor do livro	Roteiro com base em argumento do roteirista
1	<i>Meu amigo hindu</i>											
2	<i>Minha fama de mau</i>											
3	<i>Redemoinho</i>											
4	<i>Depois da saída (Dentes)</i>											
5	<i>Califórnia</i>											

Fonte: Elaboração própria com base em pesquisa de informações no *site* e em documentos de editais do BNDES.

Quadro 7

ANO 2015	Critérios de originalidade do roteiro					Divisão da autoralidade do roteiro					
	Sequência de outro filme	Original	Adaptação	Baseado em história real (ou canção)	Biografia	Cineasta (ou produtor) e roteirista	Exclusivo roteirista	Exclusivo cineasta	Não profissional	Próprio autor do livro	Roteiro com base em argumento do roteirista
1	<i>A memória é um músculo da imaginação</i>										
2	<i>As boas maneiras</i>										
3	<i>Como nossos pais</i>										
4	<i>De onde eu te vejo</i>										
5	<i>Malasartes (Malasartes e o duelo com a morte)</i>										
6	<i>O filme da minha vida</i>										
7	<i>O grande Circo Místico</i>										
8	<i>O rastro</i>										

Fonte: Elaboração própria com base em pesquisa de informações no *site* e em documentos de editais do BNDES.

Em relação aos anos de 2007, 2008, 2011, 2012, 2016 e 2017,<sup>45</sup> esse número é reduzido a apenas um filme.

Quadro 8

ANO 2007		Critérios de originalidade do roteiro					Divisão da autorialidade do roteiro				
		Sequência de outro filme	Original	Adaptação	Baseado em história real (ou canção)	Biografia	Cineasta (ou produtor) e roteirista	Exclusivo roteirista	Exclusivo cineasta	Não profissional	Próprio autor do livro
1	<i>As doze estrelas</i>										
2	<i>Besouro</i>										
3	<i>Capitães da areia</i>										
4	<i>Cegueira</i>										
5	<i>Corpos celestes</i>										
6	<i>Era uma vez</i>										
7	<i>O bem amado</i>										
8	<i>O homem que não dormia</i>										
9	<i>O menino da porteira</i>										
10	<i>O signo da cidade</i>										
11	<i>Plastic city</i>										
12	<i>Salve geral</i>										
15	<i>Se eu fosse você 2</i>										
16	<i>Verônica</i>										

Fonte: Elaboração própria com base em pesquisa de informações no *site* e em documentos de editais do BNDES.

<sup>45</sup> Os anos de 2011 e 2012 contaram com um único edital de cinema, assim como os anos de 2016 e 2017.



Quadro 9

ANO 2008	Critérios de originalidade do roteiro					Divisão da autoralidade do roteiro					
	Sequência de outro filme	Original	Adaptação	Baseado em história real (ou canção)	Biografia	Cineasta (ou produtor) e roteirista	Exclusivo roteirista	Exclusivo cineasta	Não profissional	Próprio autor do livro	Roteiro com base em argumento do roteirista
1	<i>A morte e a morte de Quincas Berro D'Água</i>										
2	<i>A primeira vez de Priscila (Desenrola)</i>										
3	<i>Corações Sujos</i>										
4	<i>Eu e meu guarda-chuva</i>										
5	<i>Eu receberia as piores notícias dos lábios seus</i>										
6	<i>Helena, o homem que chutava com a cabeça</i>										
7	<i>Mano (As melhores coisas do mundo)</i>										
8	<i>Olhos szuis</i>										
9	<i>Paraísos artificiais (inserido como adaptado porque título e temática são inspirados em livro de Baudelaire)</i>										
10	<i>Somos tão jovens</i>										
11	<i>Um dia (Bröder)</i>										
12	<i>Uma professora muito maluquinha</i>										

Fonte: Elaboração própria com base em pesquisa de informações no *site* e em documentos de editais do BNDES.

Quadro 10

ANO 2011/2012	Critérios de originalidade do roteiro					Divisão da autoralidade do roteiro					
	Sequência de outro filme	Original	Adaptação	Baseado em história real (ou canção)	Biografia	Cineasta (ou produtor) e roteirista	Exclusivo roteirista	Exclusivo cineasta	Não profissional	Próprio autor do livro	Roteiro com base em argumento do roteirista
1	<i>Espertezas e aventuras (Meus dois amores)</i>										
2	<i>A esperança é a última que morre</i>										
3	<i>Confissões de adolescente</i>										
4	<i>Do fundo do lago escuro</i>										
5	<i>O inacreditável roubo da Jules Rimet</i>										
6	<i>O olho e a faca</i>										
7	<i>Órfãos do Eldorado</i>										
8	<i>Quase memória</i>										
9	<i>Trinta</i>										

Fonte: Elaboração própria com base em pesquisa de informações no *site* e em documentos de editais do BNDES.

Quadro 11

		Critérios de originalidade do roteiro				Divisão da autorialidade do roteiro						
ANO 2016/2017		Sequência de outro filme	Original	Adaptação	Baseado em história real (ou canção)	Biografia	Cineasta (ou produtor) e roteirista	Exclusivo roteirista	Exclusivo cineasta	Não profissional	Próprio autor do livro	Roteiro com base em argumento do roteirista
1	<i>Canastra suja</i>											
2	<i>Simonal</i>											

Fonte: Elaboração própria com base em pesquisa de informações no *site* e em documentos de editais do BNDES.

No entanto, vale destacar o edital referente ao ano de 2009, quando o número de filmes escritos exclusivamente por roteiristas cresce para quatro.

Quadro 12

		Critérios de originalidade do roteiro				Divisão da autorialidade do roteiro						
ANO 2009		Sequência de outro filme	Original	Adaptação	Baseado em história real (ou canção)	Biografia	Cineasta (ou produtor) e roteirista	Exclusivo roteirista	Exclusivo cineasta	Não profissional	Próprio autor do livro	Roteiro com base em argumento do roteirista
1	<i>Boca do lixo</i>											
2	<i>Cabeça a prêmio</i>											
3	<i>Era uma vez eu, Verônica</i>											
4	<i>Estrelas caídas do céu (O segredo dos diamantes)</i>											
5	<i>Gonzaguinha e Gonzagão - Explode coração</i>											
6	<i>Não se preocupe, nada vai dar certo!</i>											
7	<i>Os famosos e os duendes da morte</i>											
8	<i>Praia do Futuro</i>											
9	<i>Sex delícia (De pernas pro ar)</i>											
10	<i>Vendo ou alugando</i>											
11	<i>Vips</i>											

Fonte: Elaboração própria com base em pesquisa de informações no *site* e em documentos de editais do BNDES.

Já se observarmos o *ranking* nacional de filmes com mais público no período de 2000 a 2018 (Quadro 12), é possível concluir que apenas dois filmes, *Loucas para casar* (Brasil, 2015) e *Se eu fosse você* (Brasil, 2006), partem de ideias originais.

O filme *Nada a perder* (Brasil, 2018) assim como *Chico Xavier* (Brasil, 2010) e *2 filhos de Francisco* são biografias. *Minha mãe é uma peça* (Brasil, 2013) é baseado em uma montagem teatral, sucesso estrondoso do ator Paulo Gustavo no palco. *De pernas pro ar* (Brasil, 2011) também parte da história real de uma vendedora de produtos eróticos. Há também espaço para o filme bíblico, *Os dez mandamentos: o filme* (Brasil, 2016), assim como para os baseados em livros ou em programas de televisão, respectivamente, os casos de *Vai que cola* (Brasil, 2013) e *Carandiru* (Brasil, 2003), incluindo ainda roteiros inspirados em livros de autoajuda, como o filme *Até que a sorte nos separe* (Brasil, 2012),<sup>46</sup> que rendeu três sequências. Também chama a atenção constar, entre os líderes de público, filmes sequências de outro, como o *Se eu fosse você 2* (Brasil, 2009).

**Quadro13: Número de público cinema nacional no período e 2000 a 2018**

1	2018	<i>Nada a perder</i>	11.985.261
2	2016	<i>Os dez mandamentos: o filme</i>	11.261.270
3	2010	<i>Tropa de elite 2</i>	11.204.815
4	2016	<i>Minha mãe é uma peça 2</i>	9.320.359
5	2009	<i>Se eu fosse você 2</i>	6.137.345
6	2005	<i>2 filhos de Francisco: a história de Zezé di Camargo &amp; Luciano</i>	5.319.677
7	2012	<i>De pernas pro ar 2</i>	4.794.658
8	2003	<i>Carandiru</i>	4.693.853
9	2013	<i>Minha mãe é uma peça: o filme</i>	4.604.505
10	2010	<i>Nosso lar</i>	4.060.000
11	2013	<i>Até que a sorte nos separe 2</i>	3.988.386
12	2006	<i>Se eu fosse você</i>	3.780.941
13	2015	<i>Loucas pra casar</i>	3.779.702
14	2011	<i>De pernas pro ar</i>	3.563.723
15	2012	<i>Até que a sorte nos separe</i>	3.435.824
16	2010	<i>Chico Xavier</i>	3.414.900
17	2002	<i>Cidade de Deus</i>	3.370.871
18	2015	<i>Até que a sorte nos separe 3</i>	3.329.770
19	2015	<i>Vai que cola</i>	3.317.275
20	2003	<i>Lisbela e o prisioneiro</i>	3.174.643

Fonte: Disponível em: [www.filmeb.com.br](http://www.filmeb.com.br); acesso em: 20-11-2019. Elaborada com base na tabela constante do *site* Filme B.

<sup>46</sup> Filme baseado no livro de Gustavo Cerbasi *Casais inteligentes enriquecem juntos: finanças para casais* (São Paulo, Editora Gente, 2004).

A parte final da entrevista focou na questão da sociabilidade do roteirista como um requisito a ser buscado para conseguir exercer o ofício. Ao partir do conceito de capital social de Bourdieu para tratar dessa sociabilidade, quis-se com isso pressupor que o capital social não é algo que nasce pronto em cada um, constituído para sempre, como as relações de parentesco, e que tal sociabilidade se colocava como “estratégia de investimento social consciente e inconscientemente orientada para a instituição ou reprodução das relações sociais diretamente utilizáveis, a curto ou longo prazo” (BOURDIEU, 1980, p. 2; tradução minha). Desse modo, indagava-se: “Qual a importância da ida a festas, pré-estreias e festivais como obrigações de trabalho necessárias para a projeção profissional, como modos de garantir trocas simbólicas de reconhecimento, amizade e informações na carreira de um roteirista?” Um desdobramento da pergunta – um pouco provocativo – trazia um ponto sensível, ao se referir à expressão “panelinhas”, como alusão a grupos fechados no campo: “Você sente que há grupos de relações que acabam por fechar parcerias muito baseadas nos sentimentos afetivos, quando vemos um diretor que sempre trabalha com o mesmo roteirista na equipe?”

Essa ideia de capital social, muito mais ampla do que o antigo “caderno de contato” ou hoje os chamados “seguidores em rede social”, abrange todos os outros capitais de que Bourdieu trata, o econômico, o cultural e o simbólico (BOURDIEU, 1980). Significa dizer que o capital social está relacionado a outros tipos de capitais sobre os quais pode exercer um efeito multiplicador, especificamente o econômico e o cultural (SAINT-MARTIN, 2017, p. 113). Portanto, consequência da sociabilidade e das redes de relações, a questão passa para o lado financeiro da vida do roteirista, os riscos da profissão, a ilusão de um pacto de trabalho que oferta flexibilidade com liberdade, mas que, em troca, revela uma essência sem garantias trabalhistas, sem vínculos duradouros ou mesmo sem controle sobre o filme produzido.

Nesse momento, o importante era caracterizar a condição financeira proporcionada pelo trabalho de roteirista. Esse registro não só deu margem ao tratamento de todas as questões referentes à remuneração, como permitiu um acesso a uma parte de cunho íntimo, muitas vezes velada, quando tratamos de profissão, indo direto ao ponto: “Você se sustenta com o trabalho de roteirista?” ou “É possível

viver de roteiro no país? Sempre foi assim para você?” Algumas perguntas devem facilitar a intimidade entre entrevistado e entrevistador, essa foi uma delas.

Conforme mostra o Quadro 14, para argumentar sobre a sustentabilidade financeira da profissão, foram analisados alguns dos orçamentos<sup>47</sup> dos projetos apresentados ao BNDES na seleção de 2018 (último edital realizado no âmbito da Seleção de Cinema, que foi cancelado), no sentido de demonstrar a variação de valores do trabalho, a depender do filme, de percentuais de valores desses pagamentos em relação ao custo total e a referência a roteiro como item orçamentário na etapa de desenvolvimento do projeto, sem envolvimento dele nas etapas subsequentes. O nível dos salários está relacionado com o consumo de cada ocupação, dos salários de outras profissões do mesmo campo ou de outros que possam impactá-lo, além do poder de negociação e influência dos profissionais. Nesse sentido, as atividades de roteiro, a trajetória profissional, o capital simbólico, o *habitus* e o próprio capital social vão influenciar o quanto é pago por um roteiro. Vale também ressaltar que o trabalho de um roteiro não envolve apenas o desenvolvimento de uma ideia, por meio de diálogos, mas vários desenvolvimentos, os tratamentos de texto, além de toda a pesquisa que a criação exige, especialmente quando se trata de biografias e filmes de época.

Sobre esses dados do Quadro 14, a proposta era ter alguma base referencial de valor do salário de roteirista de cinema, entendendo sua relação com duas outras atividades na realização do filme – direção e figurino –, assim como o percentual de custo de mão de obra no custo total do projeto cinematográfico. A atividade de direção foi uma escolha natural na comparação, dada a abordagem da pesquisa em relação ao trabalho de roteirista e de direção, sendo que a de figurino entra como uma atividade diversa das duas para balizamento de valor, compreendendo uma representação de qualquer outra atividade, como a de diretor de arte ou mesmo a de ator.

Além disso, é importante destacar tratar-se de orçamentos de filmes ficcionais de longa-metragem, seguindo o recorte da pesquisa, e os custos de roteiro

---

<sup>47</sup> Os dados foram obtidos por meio de solicitação realizada no mês de novembro de 2020, ao Serviço de Informações ao Cidadão (SIC), criado como recurso para obter informações públicas com base na Lei de Acesso à Informação – LAI (Lei 12.527/2011) e seu regulamento (Decreto 7.724/2012).

não incluem os de direitos autorais nos casos de filmes baseados em livros,<sup>48</sup> mas contemplam a equipe de roteiro como um todo, nos casos em que há mais de um roteirista envolvido, seja na função de corroteirista, argumentista ou dialogista (voltado exclusivamente para o desenvolvimento de diálogos). Outro ponto a destacar é o fato de que cabe observar o tempo de conclusão de realização de um filme, em torno de um tempo médio de três a cinco anos (ou mais), dependendo das condições políticas e econômicas do país. Dessa forma, o valor recebido por um roteirista é por filme, sendo que, dificilmente, mesmo o mais renomado consegue manter uma periodicidade constante de trabalho de mais de um filme por ano, por exemplo.

---

<sup>48</sup> Os custos de direitos autorais referem-se à compra dos direitos de adaptação para o cinema de uma obra literária, que apresentam, neste levantamento, uma variação grande, com valores que vão de 50 mil até 500 mil reais.

Quadro 14

Orçamentos		
Item	Valor (\$)	Valor percentual sobre o total
<b>FILME</b>	<b>UMA NOVA CHANCE</b>	
Direção	441.430,00	5,20%
Figurino	41.350,00	0,49%
<b>FILME</b>	<b>HEBE</b>	
Roteiro	250.000,00	3,3%
Direção	402.550,00	5,3%
Figurino	108.000,00	1,4
<b>FILME</b>	<b>CONSELHO TUTELAR</b>	
Roteiro	200.000,00	4,3
Direção	340.500,00	7,3
Figurino	16.200,00	0,3
<b>FILME</b>	<b>AVASSALADORAS</b>	
Roteiro	100.000,00	1,5
Direção	231.360,00	3,4
Figurino	69.040,00	1
<b>FILME</b>	<b>O MEU SANGUE FERVE POR VOCÊ</b>	
Roteiro	160.000,00	0,2
Direção	263.500,00	3,1
Figurino	52.000,00	0,6
<b>FILME</b>	<b>AGRESTE</b>	
Roteiro	30.000,00	0,8
Direção	204.400,00	5,2
Figurino	34.100,00	0,9
<b>FILME</b>	<b>LEITE DERRAMADO</b>	
Roteiro	180.000,00	1,80%
Direção	548.500,00	5,40%
Figurino	56.700,00	0,60%
<b>FILME</b>	<b>ELA DISSE ELE DISSE</b>	
Roteiro	70.000,00	1,90%
Direção	148.350,00	4,00%
Figurino	82.000,00	2,20%

Por fim, para concluir a fase final da entrevista, foi pedida uma narrativa a respeito do futuro da profissão, em face do momento político no Brasil após as eleições de 2018, do encerramento de inúmeros editais de apoio ao cinema, como os já citados do BNDES e da Petrobras, e da pandemia mundial da covid-19, que também paralisou o setor cultural como um todo. Além disso, conforme Flick (2009), faz-se útil deixar esse momento para uma conversa mais informal, livre, na

qual entrevistador e entrevistado toquem em assuntos fora dos tópicos apresentados para reflexão.



## 5. Os discursos dos informantes

O processo de análise das entrevistas começou não somente no momento de sua realização, mas abarcou todo os procedimentos prévios, na seleção dos entrevistados, nas solicitações não atendidas, em todas as etapas da preparação, dado que a análise da pesquisa implica observá-la na maneira como ela se desenvolve, “em vez de confiná-la na observância de um decálogo de processos que só devem, talvez, parecer avançados em relação à prática real na medida em que são definidos de antemão” (Bourdieu, 2015c, p. 19).

A análise da entrevista é um capítulo em que se procura dar um sentido para a fundamentação da teoria e dos dados levantados, diante das interações com os entrevistados. Neste capítulo, a organização do que foi dito pelo entrevistador e pelos entrevistados segue a ordem dos tópicos, conforme explanação no Capítulo 4, “Estratégias de pesquisa”. A escolha dos fragmentos da narrativa apresentou alguma complexidade, e a etapa de transcrição revelou-se uma fase importante para auxiliar, já que na própria transcrição há elementos de decisões acerca do que deve constar. Procurou-se manter o estilo de como cada entrevistado falou, sem um padrão de exatidão, visando deixar mais evidentes as entonações e os sentimentos deles ao discorrer sobre o tema, sem perder de vista que o propósito não era uma análise linguística:

Quando os estudos analíticos linguísticos e de conversação concentrarem-se na organização da linguagem, esse tipo de exatidão poderá ser justificado. Contudo, no caso de estudos mais psicológicos ou sociológicos, nos quais o intercâmbio linguístico representa um meio para o estudo de determinados conteúdos, apenas casos excepcionais justificam padrões exagerados de exatidão na transcrição. (FLICK, 2009, p. 271.)

Como os entrevistados, eventualmente, sabiam que eu também já havia escrito roteiro, era frequente que diversos nomes e fatos que eles supunham que pudesse ser de conhecimento comum fossem mencionados de modo rápido, sem preocupação de maiores explicações, como nomes sem sobrenomes ou nomes de prêmios internacionais sem estar completo. Isso acabou fazendo com que eu despendesse mais tempo na transcrição, porque se fazia necessário contextualizar melhor as informações para que elas fizessem sentido.

Desse modo, ao considerar todo o processo envolvido, faz-se importante abordar, inicialmente, quem respondeu e quem não respondeu à solicitação de entrevistas.

Para chegar aos 15 entrevistados, foi considerada uma lista prévia com 25 nomes, após a realização de um filtro, conforme explicitado no Capítulo 4. Os primeiros passos de aproximação com os agentes do campo não foram guiados pelo meu capital social. Deixei meu caderno de telefone com informantes de lado, e sem esses dados a incursão no campo dos roteiristas se deu como se realmente eu não conhecesse nenhum roteirista de cinema no Brasil. Escolhi 11 nomes da lista prévia, que eram aqueles com quem não tinha qualquer relacionamento anterior.

Dessas 11 pessoas sondadas, duas responderam, explicando a impossibilidade de atender aos pedidos de entrevistas na ocasião (um deles, o “roteirista e ator”, já mencionado no Capítulo 4); oito não responderam absolutamente nada, com nenhum tipo de mensagem, ainda que houvesse registro de recebimento; uma respondeu negando a possibilidade de entrevista; e apenas um respondeu demonstrando interesse.

Em relação ao único roteirista que respondeu à solicitação, mesmo desconhecendo minhas relações como roteirista, e considerando somente minha identificação como pesquisadora de doutorado da PUC-Rio, pode-se dizer que foi uma surpresa: um dos mais renomados diretores e roteiristas, hoje radicado em Berlim, Karim Aïnouz. Para chegar até Karim, foi enviado um e-mail para a produtora pela qual ele faria um filme, do qual eu tinha lido o roteiro. Uma pessoa da equipe que trabalha com ele fez toda a intermediação e favoreceu com muita gentileza a compatibilidade de data e horário, de forma que sem qualquer alteração o encontro aconteceu como agendado. Todo o ritual de entrevista com Karim foi diferente do ritual com os demais roteiristas, cercado de mais cuidado, em que o tempo todo eu não falava diretamente com ele, mas com a pessoa que intermediava o contato. Outro ponto diferente dos outros foi o pedido de um tempo máximo, estipulado em 20 minutos, o que não ocorreu com outros entrevistados. Eu aceitava todas as condições, empolgada por ter conseguido um dos maiores nomes do cinema atual sem que fosse necessário solicitar a amigos que nos apresentassem.

No dia da entrevista, repassei todos os assuntos que precisava abordar e não consegui imaginar como poderia tratar de todos em apenas 20 minutos. Mas aconteceu o inverso. Karim deu a entrevista mais longa de todas, brincou sobre o

tempo de 20 minutos, declarando ser uma pessoa que fala muito, o que tornaria impossível ajustar sua fala a esse tempo. A informalidade, a educação e a simpatia fizeram de Karim um dos meus principais informantes, com seu relato completo, com revelações muito íntimas sobre a vida de um roteirista. Karim adora dar entrevista para pesquisadores, é um pensador sobre o cinema e as questões relacionadas a toda a cadeia produtiva: pensa na montagem, escolha de elenco e em como ensinar outros a escreverem roteiro. Karim se mostrou tão disponível a conversar que, ao longo da entrevista, interrompi várias vezes a gravação porque, empolgados, conversávamos sobre outros assuntos, fora do programado. Isso foi muito comum durante todas as entrevistas, mas com Karim foi mais.

Já sobre os roteiristas que não responderam de volta ou não puderam disponibilizar suas agendas para as entrevistas, são profissionais com os quais não tenho nenhuma relação, não sou amiga, não sou “amiga de um amigo” e tampouco trabalhei com alguns deles.

A construção de um discurso sobre a profissão também se efetua nas ausências de falas, nas negativas de conversar com um pesquisador sobre o tema. Ou seja, o difícil acesso aos profissionais do campo, quando não se conta com um capital social que permita aproximações, mostra a dificuldade do pesquisador em estabelecer contato sem uma intermediação. Então, impressionaram-me respostas negativas, como a de um dos mais famosos diretores e roteiristas brasileiros – não cabe divulgar o nome, claro –, com expressiva projeção nacional, que restringe seu empenho de reflexão sobre o cinema a entrevistas apenas a determinados veículos de imprensa, com objetivos de divulgação de seu próprio trabalho:

(...) Está indisponível para entrevistas nos próximos meses. E até por conta da demanda que recebemos diariamente (do Brasil e exterior) não atendemos a este tipo de solicitação. Apenas as de imprensa mesmo para divulgação e, ainda assim, com uma triagem super específica, levando em conta os assuntos, o tipo de veículo e o histórico de abordagens com a produtora/diretores.<sup>49</sup>

Vale dizer que também foi feito contato com a Abra, a já citada associação que reúne os roteiristas, que muito gentilmente enviou e-mail a todos os associados com uma convocação para as entrevistas. Apenas um roteirista apresentou-se como

---

<sup>49</sup> Resposta da assessoria de imprensa do roteirista, enviada em 23-9-2020, após a solicitação enviada por e-mail no dia anterior.

possível entrevistado, mas infelizmente ele não se enquadrava nos critérios de seleção, como o de ter experiência como roteirista em longa-metragem de ficção.

Nessa perspectiva de avaliação do momento de preparação das entrevistas, é preciso destacar que Sandra Kogut também foi uma entrevistada da qual eu não detinha o telefone ou para a qual não precisei de intermediação de qualquer pessoa para chegar até ela. Meu contato inicial com Sandra foi feito pelo Facebook, o que implica ela ter alguma noção de minha rede de relacionamento, que apresenta inúmeras interseções com a dela no que se refere a profissionais de roteiro e cinema.

Portanto, diante da dificuldade de entrar em contato com informantes sem acessar meu capital social, estruturei minha rede de relações no campo para identificar quem caberia na seleção e como poderia a eles ter acesso. No que se refere aos demais entrevistados do grupo, sempre havia um informante, um amigo, que me apresentava. Assim ocorreu com Karen Sztajnberg, que me pôs em contato com Lucas Paraizo; com Antonio Carlos da Fontoura, que intermediou a entrevista com Marcos Bernstein; e com a professora e pesquisadora Conceição Evaristo, da UFRJ, que indicou Flavia Castro como fundamental para a pesquisa e a quem me apresentou, entre outros casos.

Alguns dos entrevistados eram amigos, colegas de trabalho na área de roteiro ou profissional com o qual tive contato atuando no campo, o que facilitou a marcação das entrevistas. O esforço colaborativo era algo que eu buscava; era importante observar o quanto cada entrevistado tinha de interesse em construir a pesquisa por meio da intermediação da entrevista com outro roteirista. Nesse sentido, pode-se dizer que Karen e Fontoura tiveram muito interesse para que eu chegasse a Lucas e a Marcos, dois renomados roteiristas.

Concluindo, o campo dos roteiristas – podemos pensar aqui como o subcampo do cinema e da televisão, da produção audiovisual ficcional, para ser mais precisa – não é de fácil acesso. É preciso conhecer para conseguir entrevistas, para conseguir os telefones de contato, mostrando que o retorno às solicitações acontece quando há uma rede envolvida. Há muitos que dirão que sempre dão entrevistas. É verdade, muitos dos entrevistados têm experiência com entrevistas, que fazem parte da vida deles. O ponto aqui não é o quanto eles são abertos a conversas. Primeiramente, cumpre ressaltar o fato de os entrevistados aceitaram dar a entrevista; portanto, eles, de algum modo, claro, mostraram-se abertos. No

entanto, eles não são fáceis de acessar. Como, por exemplo, para chegar a Marcos Bernstein, precisei de um informante, Antonio Carlos da Fontoura.

Assim, o campo é aberto quando se consegue chegar até eles, mas não se contacta um roteirista profissional de cinema e televisão tal como se contacta um ator ou celebridade, uma vez que eles não contam, em geral, com assessoria de imprensa. Em sua maioria, funcionam sozinhos, sem secretários ou pessoas que possam intermediar. No caso de Karim e de outros roteiristas que sejam diretores também, é possível haver alguém exercendo esse papel, mas isso deve-se ao fato de eles estarem vinculados a produtoras, como sócios ou proprietários. Outro ponto dificultador era que eu me identificava, quando não conhecia o roteirista, como pesquisadora. As pessoas mencionadas que não responderam não costumam falar com pesquisadores, mas com veículos de mídia.

Pelas perguntas e temas abordados a seguir, os roteiristas entrevistados contaram suas histórias sem receios, com sinceridade e descontração. O envolvimento com o trabalho de pesquisa acadêmica interessa a eles, que se dispõem a falar sobre a profissão, sobre outros agentes do campo do cinema, como os diretores, produtores, instituições financiadoras, e cobram políticas públicas do Estado para fomentar os investimentos na cadeia produtiva na qual estão inseridos. Eles mostram ter voz, mais individualmente do que como uma categoria propriamente, e querem cada vez mais falar de suas histórias, como articuladores de suas posições no campo e como criadores. A seguir, algumas dessas histórias.<sup>50</sup>

### **5.1. O início de uma carreira profissional**

Sobre essa primeira pergunta, o que estava em questão era o início da carreira do roteirista, ou seja, como se forma o profissional de roteiro, ao considerar que não há no país uma formação clássica, acadêmica, para isso. Há cursos de graduação de cinema, mas não especificamente de roteiro. A certificação de conclusão de um curso de cinema pode ser traduzida como “formado em cinema”, sendo o roteiro uma ou duas das disciplinas da grade curricular do curso de cinema,<sup>51</sup> como pode ser verificado se observamos a grade curricular da graduação

---

<sup>50</sup> A última pergunta, referente às perspectivas da profissão, foi tratada no último capítulo, “Considerações finais”.

<sup>51</sup> Disponível em: [http://www.puc-rio.br/ensinopesq/ccg/comunicacao\\_cinema.html#periodo\\_1](http://www.puc-rio.br/ensinopesq/ccg/comunicacao_cinema.html#periodo_1); acesso em: 23-11-2020.

de cinema na PUC-Rio – uma das habilitações do curso de comunicação social; as outras duas são jornalismo e publicidade –, quando há apenas uma direcionada exclusivamente para roteiro, denominada argumento e roteiro.

Ainda que tenha indicado como objetivo capacitar e tornar o aluno apto a criar um roteiro, seja ele original ou adaptado, a profissionalização de roteirista decorre da prática, do capital simbólico individual adquirido por cada um, e não está vinculado a um registro, como o de médico ou de engenheiro, tampouco ao diploma de cinema. Como uma atividade artística, a capacidade de roteirizar é dada nas experiências e moldada pelo mercado. Por outro lado, diferentemente de muitas das atividades artísticas, a atividade de roteiro só se constitui quando na ordem da profissionalização, não é uma capacidade natural. Vejamos o canto, em que a pessoa pode ter nascido com grande voz, mas pode não se tornar um profissional, desenvolvendo uma carreira de cantor. Nesse caso, saber cantar não depende da profissionalização de ser cantor. Saber roteirizar é diferente. A habilidade se constitui dentro do campo porque o roteiro precisa ser transposto para o filme (ou o produto audiovisual). A prática que identifica o roteirista não é somente a textual, mas também é relativa às ações do agente no campo com relações instituídas com outros agentes, além de roteirista, como diretores, montadores e produtores.

Para Guel Arraes, a atividade de roteirista profissional começa sob o enquadramento em um sistema em que o que se produz é filmado e vai ao ar. No caso dele, chama a atenção seu início na televisão, com a alternância mensal entre a atividade de escrever e dirigir um mesmo projeto:

Eu comecei a ensaiar a escrever mais profissionalmente numa parte dos trabalhos, quando fiz *Armação ilimitada*, quando fiz *TV Pirata*, e eu acompanhava muito os roteiros, participava da seleção final dos esquetes e sugeria uma coisa ou outra. Mas acho que, depois disso, quando comecei a fazer uma série chamada *Brasil especial*, ali por volta de 90 e poucos, foi quando comecei a fazer filme mambembe. Depois a gente fez *O alienista*, que na época era o Pedro Cardoso, Jorge Furtado, eu e depois entrou o João Falcão. A gente fez uma série de especiais bimensais: eu escrevia um mês e dirigia o outro, então se chamava *Brasil especial* na época, nem lembro o ano direito. Me lembro que o primeiro episódio foi *Mambembe* e nessa série a gente fez o *Lisbela*, uma versão de *Lisbela e o prisioneiro* para a TV, *O coronel e o lobisomem*, uma série de oito ou nove comédias que a gente fez. Fizemos *Comédia da vida privada*, que depois virou uma série, enfim, foi um pouco o início da minha carreira pré-cinema.

O fato de não ter uma formação de roteirista e um sindicato forte da categoria confirma, segundo os relatos, que o início dificilmente ocorre já diretamente com roteiro. Por exemplo, ao observarmos uma formação em jornalismo, é possível imaginar que um estudante possa estagiar em um jornal e seguir direto da faculdade para trabalhar em algum veículo de imprensa. No entanto, aqui um aspirante a roteirista não se forma roteirista em um curso de graduação; logo, ele pode ter qualquer formação, mas, ainda que detenha uma formação em cinema, dificilmente sairá do curso superior para exercer a atividade de roteiro.

Todos os entrevistados forneceram narrativas sobre o início da carreira, de como começou a ser roteirista. A história sobre como eles se legitimaram como profissionais sempre foi algo presente nas entrevistas. É possível dizer que era o momento de maior prazer de todos, como se a origem da profissão provocasse a construção de uma abordagem sobre significados a respeito do discurso profissional, em que a compreensão sobre a razão de ser roteirista pudesse ser explicada por uma narrativa com começo, meio e fim, tal como na estrutura clássica de uma obra, estabelecida por Aristóteles. Em outras palavras, ser roteirista não é algo dado pelo acaso, como se se pudesse dizer: “A vida me empurrou para isso”, ou mesmo algo hereditário, como um filho de músico que diz que toda sua família tocava um instrumento e que, portanto, foi natural para ele tocar piano, por exemplo. Pais e mães não sonham que seus filhos sejam roteiristas de cinema; não obtive nenhum relato de que a atividade de roteirista foi uma reprodução de um sistema familiar ou escolar. Não há narrativas como essa quando o roteirista conta o início da vocação profissional.

O roteirista que é diretor é quase sempre um diretor que começou a escrever para dirigir seu próprio filme. Por outro lado, não é comum um roteirista passar a dirigir. O roteirista-diretor é um profissional típico do audiovisual brasileiro, em que o diretor é quem, comumente, concebe a ideia. Isso não quer dizer que eles não se vejam como roteiristas ao contar sua trajetória profissional.

O caso de Antonio Carlos da Fontoura é exemplo dessa situação. Desde o final dos anos 1970, quando ele começa sua carreira no cinema, já era visto como roteirista e diretor:

Na ficção, então, comecei a fazer roteiro no meu primeiro longa-metragem, que era um projeto original meu chamado *Copacabana me engana*, para o qual convidei dois roteiristas

para desenvolver junto comigo, o Leopoldo Serran e o Armando Costa.

Ao contrário de Fontoura, surpreendentemente, Guel Arraes, um roteirista sempre identificado em entrevistas ou em menções de meios midiáticos como um diretor, ao começar a entrevista, quando estimulado a contar sua trajetória, deixou claro que se assume como roteirista. Nesse momento, é interessante pensar em toda a problemática das entrevistas qualitativas, quando a narrativa do entrevistado confronta a ideia projetada midiaticamente sobre ele. Ao selecionar Guel Arraes, eu o compreendia como um diretor que roteirizava seus próprios filmes. Mas, ele realmente não se via assim, afirmando ser, antes de um diretor, um roteirista. Além disso, ele fez questão de contextualizar o meio em que ele se enxergava como roteirista, o da televisão, mais que o de cinema. E isso foi a primeira afirmação que ele fez ao começar a entrevista:

Então, deixa eu te falar logo: sou muito mais roteirista de televisão do que de cinema, de cinema sou muito bissexto. Segundo, ultimamente, talvez eu tenha feito muito mais roteiros do que direções, porque escrevi muito em séries, coisas para outras pessoas dirigirem. Então, no fim das contas, comecei como um diretor-roteirista e no momento sou mais um roteirista-diretor.

Para boa parte dos entrevistados, de um modo geral, o início não é dado como um plano profissional, é um processo de descobertas, experimentações, um caminho que começa em alguma atividade do audiovisual e poderia ou não acabar no ofício de roteiro. É como se fosse uma passagem natural ir da direção ou edição para o roteiro, desde que a função de narrador estivesse assegurada. É o exemplo de Sandra Kogut, que começou com uma vontade de fazer cinema, mais do que de ser roteirista:

Eu queria contar alguma história, queria falar de algum assunto e foi assim que fui avançando. E isso me fez pensar que, na minha trajetória, sou uma pessoa que navega no universo audiovisual. Vai ser em função de cada projeto que vou escolher a ferramenta, o formato, o que se presta melhor pra falar daquilo, contar aquela história, falar daquele assunto. Então, pode ser um filme, um vídeo, um livro, uma instalação... Não é um plano de carreira, é muito mais uma escolha artística. Tenho feito assim até hoje. Aquele sonho de fazer cinema nunca me abandonou.



Segundo David França Mendes, hoje com a produção de conteúdo audiovisual de séries para a televisão e o *streaming*, muitos querem ser roteiristas, com a ambição de assumir a posição de *showrunner*:<sup>52</sup>

No ponto de vista do que leva uma pessoa para o roteiro, acho que isso se transformou. Tem muita gente hoje que vai para o roteiro com a fantasia de que vai ser *showrunner*, por causa da popularidade das séries e por conhecer, saber que existem esses caras que chefiam as séries americanas e que são poderosíssimos e riquíssimos.

Contudo, o próprio David não se identifica muito com esse propósito: “(...) Por que eu quis fazer roteiro? Porque eu queria fazer cinema e foi muito por uma paixão pelo cinema autoral.”

Além das atividades de direção, a atuação no jornalismo também é uma base comum para a passagem rumo ao trabalho de roteiro. Patrícia Andrade, há muitos anos contratada da Rede Globo como roteirista e que também é autora de filmes de sucesso, é uma jornalista com formação em comunicação. O interessante no caso da Patrícia é o fato de uma história aparentemente distante do gosto musical e estilo de vida dela introduzir uma perspectiva de criação ficcional em sua atividade de escrever: foi o caso da história da dupla sertaneja Zezé di Camargo e Luciano, que constituiu a base do roteiro de autoria de Patrícia para um dos filmes mais vistos do cinema brasileiro, sem ela nunca ter escrito um.

A vontade de narrar sobrepõe-se totalmente a qualquer técnica e formação em roteirização. Patrícia, como jornalista, identificou uma boa história que não faria sentido contar como jornalista. Mas era também uma perspectiva de uma vida mais tranquila, o que não corresponde à própria realidade dela no futuro, assim como a de outros roteiristas. A vida de roteirista, por exemplo, no trabalho em novela é participar da elaboração de cerca de cinquenta páginas de história, diariamente, para compor os blocos de seis capítulos semanais. Diversos roteiristas relatam a rotina de trabalho intensa, que não lhes permite, ao longo de uma novela, manter uma vida social normal. Aguinaldo Silva, ao relatar a rotina de trabalho de uma novela no ar, cita a necessidade de o dia ter “36 horas porque há sempre uma corrida contra o

---

<sup>52</sup> Termo que poderia equivaler ao de autor de novela, um autor-criador com responsabilidades centrais de gestão, de decisão e influência em relação a outros roteiristas e profissionais da produção, como o elenco.

relógio”<sup>53</sup>. No cinema, além de inúmeros tratamentos, a pesquisa para criar a história depende muitas horas de trabalho, com nenhuma estabilidade, o que em muitos aspectos acaba por lembrar a vida de um jornalista em uma redação de jornal. O jornalismo é um campo formador de roteirista. O caso de Patrícia representa outros muitos, como o do autor citado, Aguinaldo Silva, ou de João Ximenes Braga, outro nome que sai do jornalismo do Grupo Globo para escrever novela.

Patrícia não saiu do jornalismo apenas porque queria escrever uma grande história que havia vislumbrado em uma dupla de cantores de sucesso; ela desejava a oportunidade de ter mais tempo com as filhas e abriu mão de “carteira assinada” no jornal. Isso é uma clara sinalização de que trabalhar com roteiro, fora da televisão, seria abrir mão de garantias trabalhistas. Também cabe observar a forma como Patrícia (e isso se repetirá em outros relatos) trata a técnica de roteirização, a de algo que se apreende de maneira autodidata, por meio da observação de outros roteiros:

Lá no *O Globo* eu era editora, colunista, acumulava mil funções, e aí fiquei com vontade de sair de lá, porque era muito puxada a minha vida lá. Chegava muito cedo, saía muito tarde e ficava muito pouco com as minhas filhas. E aí nesse meio tempo a Conspiração estava abrindo a parte de internet. Isso foi em 2000, com aquele *boom* da internet. Eles me chamaram para ser diretora de conteúdo e eu topei. Abri mão de carteira assinada, de tudo, porque eu tinha um horário para começar a trabalhar, tipo meio-dia, uma da tarde. Então eu podia ficar com as minhas filhas, coisa que no jornal não dava. Eu as deixava na escola e ia trabalhar. Quando fui para lá como diretora de conteúdo cuidar dos *sites* que a gente começou a desenvolver e, como a Conspiração é uma produtora de cinema, comecei a fazer *sites* dos filmes também, ler os roteiros.

Para Patrícia, sair do jornalismo para o roteiro não foi planejado. Foi uma boa história, um bom roteiro, que transformou a jornalista em roteirista:

Um dia, o Leo Monteiro de Barros, que é um dos sócios, me pediu para ir a São Paulo entrevistar o Zezé di Camargo (...). Fui lá entrevistar, achei a história linda e escrevi um argumento com dezessete páginas que ficou um tempão na Conspiração. Eu falava com os diretores, mas ninguém se interessava muito, até que um dia o Breno [Silveira] se interessou, e começamos a

---

<sup>53</sup> Em entrevista para o livro *Autores: histórias da teledramaturgia*, projeto de memória da Globo, p. 73.

escrever. Eu sem nunca ter escrito um roteiro, só vendo o modelo de roteiro dos outros, e assim foi. Mudei de vida [risos].

Ao analisar a experiência narrativa, Muniz Sodré (2009) afirma que a atividade literária sempre se manteve ligada ao jornalismo, especialmente, no Brasil a partir do Segundo Reinado. Segundo ele, nos aspectos profissionais, o texto jornalístico sofria o que denominou uma ideologia corporativa a respeito da objetividade da produção do conhecimento de fato. Isso, sem dúvida, “tentava sempre recalcar a persistência evidente do fabulativo ou do imaginário em determinadas técnicas retóricas da narração jornalística” (Sodré, 2009, p. 139).

Lucas Paraizo, também jornalista, ao relatar seu desenvolvimento no campo, fala desse sentimento limitador na concepção do texto jornalístico:

Eu me formei em jornalismo na PUC em 2000-2001 e comecei a trabalhar na área na própria TV Globo. Mas o jornalismo era uma profissão que trazia histórias durante o dia e no dia seguinte trazia outras. Você não consegue se aprofundar muito. Essa coisa das *hardnews*, de alguma maneira, limitava um pouco a minha curiosidade: eu queria saber mais sobre o personagem.

David França Mendes também veio do jornalismo, mas era um jornalismo imbuído da vontade de fazer cinema. De fato, a formação em comunicação, seja com especialização em jornalismo, produção editorial ou publicidade, apresenta um campo vasto de perspectiva de trabalho, sendo a cadeia produtiva do audiovisual um campo natural de trabalho para os profissionais dessa área:

Na faculdade, resolvi que queria fazer cinema e acabei sendo jornalista só de cinema e literatura. Trabalhei no [caderno] "Ideia", do antigo JB. Mas eu já queria fazer cinema. Então, comecei a fazer matérias, críticas, a conhecer as pessoas do meio e a maneira de eu entrar foi através da escrita porque eu escrevia. Não vou dizer que eu não gostava da ideia. Gostava, claro, mas era muito mais viável, tanto que os curtas que eu fiz eu mesmo escrevi. Então, fui me aproximando do audiovisual em geral pelo roteiro, porque era o mais natural para mim. Hoje você fala que eu fui diretor, roteirista, crítico, mas a coisa de crítico está muito distante, não é mais algo que eu faça.

A propaganda também é um campo de passagem e faz intercessões com o campo de roteirista. Redatores de publicidade são profissionais aptos e dispostos a atuar nesse outro campo de escrita. Renê Belmonte é um dos roteiristas mais bem-sucedidos do cinema atual no Brasil, não dependendo da televisão para manter-se financeiramente, acumulando diversos trabalhos de longa-metragem. Renê não

concluiu o curso de graduação em publicidade, mas trabalhou em agência, com propaganda, antes de tornar-se roteirista. Sem dúvida, o trabalho com publicidade leva um profissional a ter contato com produtoras, o que acaba por ser um facilitador para a passagem de um trabalho em agência de publicidade para uma produtora, especialmente nas décadas anteriores a 2010, quando a produção de conteúdo de mídias sociais ainda não estava no auge do crescimento no Brasil. O início da carreira, no entanto, segundo sua narrativa, não tinha nada a ver com a propaganda. Era relacionado à literatura:

Eu comecei a escrever assim com dez, onze anos, baseado nessas crônicas do Veríssimo, que depois eu descobri serem avassaladoras na minha vida, porque muito daquilo que sou hoje vem dali, que é o diálogo rápido. O humor, a ironia, a discussão de relacionamento, vem tudo dali. Então, desde criança descobri que gostava de escrever. Comecei com as crônicas, passei para os contos, fui tentando formas maiores. Chegou a hora de fazer faculdade e fui para a propaganda porque era uma época que não tinha cinema, e cinema não era voltado para a escrita, e meu interesse já era esse. Na propaganda achei que poderia ser criativo e foi ali, em algum momento, que decidi que gostava de roteiro. Talvez porque a ideia de viver de literatura no Brasil fosse uma coisa meio que impossível, mas achei que trabalhando como roteirista eu poderia fazer televisão ou teatro, [que] era um lugar mais realista para mim.

A fala do Renê é muito representativa de todos os relatos, quando recai a narrativa vocacional em um momento da infância, que poderia também ser expresso como um “sonho desde muito antes de tudo começar”:

Isso é o que eu achava na época quando era mais novo, porque hoje vejo que nunca fui um escritor literário, nunca tive um apreço pela palavra. O meu interesse sempre foi o personagem, desde o começo. A dramaturgia sempre foi a coisa que, mesmo antes que eu soubesse, já era o meu norte narrativo.

Um ponto importante na trajetória de um roteirista no Brasil é a Oficina de Roteiro da Globo, com mais de três décadas. É um método de seleção e formação de roteiristas. Previamente selecionado por meio de formatos diversos ao longo dos anos<sup>54</sup> – com a apresentação de um roteiro como um teste, a partir de um tema, conjugado com uma entrevista –, a carreira de Renê está ligada à Oficina, ainda que não da forma mais bem-sucedida: ele não foi selecionado para participar da Oficina,

---

<sup>54</sup> Informação com base em experiência própria, na seleção para a Oficina de 2004.

mas participou do concurso de seleção. A Rede Globo desenvolve a atividade de roteirização, além de sua função natural de empregadora de roteiristas. Como produtora e distribuidora de produção de conteúdo audiovisual, ela mantém cursos estruturados de longa duração, processos de seleção com critérios, fases de aprovação e períodos de aprendizado para os escolhidos, além de manter, atualmente, um espaço de capacitação de roteiristas, chamado de Casa do Roteirista<sup>55</sup> (o que já existiu no passado como Casa de Criação). No momento de nossa entrevista, Renê ressaltou a importância desse projeto de capacitação de roteiro da Globo na sua trajetória:

Da faculdade, fui trabalhar em produtoras, e trabalhar em produtora naquela época significava trabalhar fazendo institucional. Fiz alguns, mas já queria trabalhar com dramaturgia de alguma forma. Naquela época não tinha nem televisão a cabo ainda. Então existia a Globo e a Oficina da Globo. Tentei no ano seguinte, fui chamado, fiz a Oficina, fui até o final mas não fui contratado, porque o orientador, que era o Flávio de Campos, queria que a gente escrevesse melodrama, e não era isso que eu queria fazer, eu queria fazer humor, queria essas minhas histórias um pouco diferentes.

Outro resultado de não ser uma carreira que necessite de formação clássica é o roteirista poder vir de uma área de ciências exatas ou biológicas, indicando um início que não tinha relação direta com a atividade de escrever para cinema. Um dos entrevistados, cujo nome artístico carrega sua formação de graduação, é médico. Doc Comparato (com o Doc de *doctor*) chama a atenção para o fato de a formação de roteirista ser um processo individual, de não ser necessário ter qualquer formação específica. No entanto, Doc frisou que estudar medicina não foi à toa. Os seis anos para tornar-se médico fizeram com que o escritor lidasse com pessoas, com o ser humano, configurando-se em uma experiência maravilhosa para sua base de conhecimentos dramaturgicos. Em determinado momento, Doc chega a dizer que são muitos os médicos roteiristas e que haveria, inclusive, uma associação de médicos roteiristas, informação que não pude checar:

Você pode ser matemático... Não interessa, não importa. Aliás, a maioria dos roteiristas e escritores é [constituída] de médicos, a maioria no mundo. É porque o médico lida muito com o humano

<sup>55</sup> A Casa do Roteirista, localizada na Zona Sul do Rio de Janeiro, criada em 2017, conta com 11 redações de roteiristas, criando e escrevendo dramaturgia, além de promover cursos, leituras e outras ações de capacitação na área de roteiro.

e você tem de extravasar aquilo de algum modo, sendo a literatura um escape maravilhoso.

Considerando o tempo gasto e o grau de dedicação no trabalho de roteirista, dificilmente um médico seria capaz de manter-se em caráter profissional em ambas as atividades. Escrever um roteiro com cinco tratamentos e dar plantão? O caso de Doc ilustra que a transição de uma profissão para outra deu-se justamente na impossibilidade de conjugá-las. Ele conta:

Quando fui escrever *O beijo no asfalto*, eu estava de plantão, e o Bruno Barreto me ligou e falou: "Mas o que você está fazendo aí? Afinal, você é médico ou artista?" Ele me pegou [risos]. Depois disso eu renunciei, saí do cargo no hospital e me dediquei a escrever. Então, isso foi já aos trinta e poucos anos.

Ao começar a falar com os entrevistados, eu sabia que todos de alguma forma relacionariam seu início de trajetória como uma vocação. Também sabia que, por serem latinos em um país com poucos incentivos à carreira de roteirista, os percursos seriam repletos de obstáculos, e as respostas dadas sempre permeiam a vida pessoal deles. Flavia Castro conta:

Queria te dar uma resposta simples, mas não é possível [risos]. Tem a ver com a minha história pessoal e a mistura de línguas, porque eu cheguei ao Brasil de volta do exílio. Meus pais foram exilados, e eu voltei para o Brasil com catorze anos. Eu sempre quis escrever, escrevia em francês, fui alfabetizada em espanhol, cheguei à França...

E mais uma vez, também com Flavia, roteirista e diretora, a ausência de uma formação específica fez parte de sua formação de roteirista. Ler roteiros e analisá-los fazia parte de seu cotidiano profissional:

Teve essa coisa de eu me dizer roteirista, mas sem ter tido uma formação específica disso. Eu tinha tido uma formação de cinema na faculdade, mas achava que era [só] isso. Então foi algo absolutamente selvagem. Eu estudava muito a questão do roteiro, analisava muito, tinha toda uma prática que aprendi nessa faculdade de análise de filme que me ajudou muito e nem sei como começou aqui no Brasil...

Flavia também passa por outras atividades, além da direção. Uma das características da atividade é a multidisciplinaridade para chegar ao roteiro. Ela exerceu, por exemplo, a função de figurinista em sua trajetória:

Com dezenove anos, comecei a trabalhar em cinema, fiz alguns estágios na parte de figurino, mas sempre com o foco de escrever. Aí fiz um curso com o Alcione Araújo, que ele tinha na casa dele e que foi maravilhoso, porque foi a primeira vez que fui atrás do meu desejo. Porque sempre me senti um blefe em tudo o que é profissão, porque eu fazia figurino, mas no fundo sabia que não era isso que eu queria, não me sentia boa, adequada naquela função.

Ser roteirista assemelha-se à atividade de ator, mais uma atividade artística da economia criativa. Ninguém será ator porque lhe ofereceram uma oportunidade de atuar e ele estava sem emprego, ou é pouco provável que se conte a história assim. A vontade de atuar, tal como a de escrever, vem sempre embalada como um sonho antigo.

Todos os roteiristas com quem conversei expressaram, de alguma forma, um senso de vocação da ordem criativa, artística, em relação à trajetória profissional. No entanto, nenhum deles discorreu sobre uma trajetória linear de carreira, no sentido de inserção no mercado de trabalho já como roteirista. Todos passaram por outras atividades, sem uma progressão contínua apenas no roteiro. As atividades podem ser muitas e diversas, como redação publicitária, jornalismo, edição, montagem, medicina, em que a questão da formação com ensino superior (e, sequencialmente, mestrados e doutorados), ainda que não seja necessária para exercer a profissão, é uma conquista importante e citada com orgulho por aqueles que fizeram. As narrativas sobre como iniciaram a carreira e em que momento se percebem profissionais do roteiro – quando passam a ser vistos como tal e são remunerados por isso – referiam-se a uma inspiração maior, orientada por sentimentos; a vocação não era expressa como o desejo de ser roteirista; e a expressão “contar história” descreve melhor como eles diziam querer ser.

Os projetos literários que impulsionam o roteirista também é algo muito comum. Essa passagem de ser escritor para roteirista pode se dar com escritores que participam de suas adaptações para o cinema ou televisão, mas pode originar-se de um desejo de ser escritor e quando a realidade do mercado sinaliza uma mudança de planos, indicando o roteiro como sendo mais viável financeiramente como trabalho.

Para Marcílio Moraes, ser escritor vem antes de ser roteirista. Como seu desejo inicial era escrever romance, ele coloca “ser roteirista” como uma consequência dos caminhos literários. Reparamos que ele não começa como

escritor propriamente – ele só escreveria seu primeiro romance muitos anos depois. Definir-se como escritor tem a ver com seu sonho de vida profissional. O seu começo foi de fato como roteirista em teatro, no qual o termo mais usado é dramaturgo:

Na minha trajetória, identifico-me mais como escritor, em que incluí ser roteirista. No início, na juventude, o meu projeto era muito mais literário, eu não pensava em audiovisual. Naquele tempo, aliás, o audiovisual, a televisão, não era uma coisa tão importante quanto veio a ser depois. O cinema brasileiro tinha uma coisa que estava explodindo com Glauber Rocha e aquele pessoal que vinha basicamente das chanchadas, mas em nenhuma das duas o roteiro, o escritor, era valorizado. Mas, onde eu comecei profissionalmente não foi na literatura. Embora tivesse escrito contos, romance, aventura, todos publicados em bancas de jornal sob um pseudônimo, foi no teatro que comecei a ter uma vivência profissional como escritor.

A relação entre as atividades de direção e de roteiro é outra característica a aparecer nos relatos, demonstrando que são duas atividades próximas. Tal como um pianista, voltando à analogia com o campo musical, poderia cantar ou ser maestro, há uma sinergia entre os campos, fazendo com que os campos de roteiro e direção estabeleçam com muita facilidade interseções em seus conjuntos de ações. Fellipe Garamano Barbosa enxergou ser roteirista como uma possibilidade de conseguir dirigir seu primeiro filme:

Eu sempre tive essa sensação de que, se eu não escrevesse, não iria conseguir dirigir o meu primeiro longa. Achava que seria um caminho mais fácil, mais evidente, se eu mesmo escrevesse o que gostaria de dirigir. Sempre amei escrever; desde muito novo, sempre amei ficção. E aí isso veio naturalmente para mim, mas não sei o que vem antes: se é roteiro ou direção, mas acho que as duas coisas vêm bem juntas para mim. O desejo de fazer cinema é o desejo de escrever e dirigir. Só depois é que entrou a montagem, pelo que me encantei e passei muito tempo montando em Nova York. Depois, fiz mestrado, mas inicialmente era roteiro e direção.

Karen Sztajnberg também ressaltou a bagagem de experiência por diversas atividades da produção de um produto audiovisual (não somente cinema) como uma característica para encontrar-se como roteirista. É como se o roteirista não nascesse pronto nem pudesse se dar, em algum momento específico, como formado. Ele é formado pela sua vivência no campo:



A diversidade de atividades no cinema é uma marca. (...) Então, a partir disso, acho que fiz uma mescla do meu trabalho de editora com a de roteirista. Sempre senti que eram capacidades suplementares, *né?* Tanto na edição quanto no roteiro, você tem de desenvolver um *feeling* do que é essencial para contar uma história e quais são as coisas que você pode excluir para fazer o filme mais interessante. Acho que eu trouxe para o roteiro aprendizados da edição. Se tem um diferencial a meu respeito é ter esse conhecimento profundo da edição, que é quase o último estágio de se fazer um filme, a pós-produção. Mas acho que é uma genética compartilhada com o roteiro.

Cristiane Oliveira começou na fotografia, no âmbito do curso de comunicação, e depois foi trabalhar em uma produtora de publicidade e cinema. A produtora – assim como as emissoras de televisão –, de fato, é a empresa do roteirista, se pudesse haver um espaço empresarial ao qual ele pudesse estar permanentemente alocado:

De alguma forma, antes do roteiro veio a imagem, e quando fui para o cinema, foi o roteiro que veio primeiro em relação à direção. Sou formada em comunicação e desde a faculdade me envolvi com fotografia. Fiz um curso de formação em paralelo à faculdade e achava que meu caminho ia ser por aí. Então, comecei a fazer ensaios, fotografar por conta própria, mas também fazendo trabalhos diversos. Até que com o meu portfólio consegui um estágio na DPI Filmes, que era uma produtora de publicidade e cinema lá de Porto Alegre, que depois [se] expandiu para São Paulo.

Portanto, observa-se a narrativa sobre múltiplas tarefas, antes de chegar ao roteiro, de forma sempre ligada a uma busca pela vocação. Nunca é algo negativo. São funções que criam conexões no próprio campo. Em seu relato, ao relembrar o começo, Cristiane estabelece o tempo todo relações de atividades que não são referentes à de escrever, como as ligadas de alguma forma ao exercício de narrar uma história. No caso dela, ela traz a fotografia e a montagem como partes desse processo:

Quando tive uma oportunidade lá dentro, pedi para ser estagiária de finalização, porque havia a possibilidade de criar uma narrativa temporal que não estava mais só restrita a um quadro. Porque a foto já era um pouco isso, que registra uma história, a possibilidade de guardar para si um momento da história. Então, a possibilidade de trabalhar com imagem me instigou muito a entrar nesse estágio de finalização na DPI e me permitiu começar a ter algumas ideias de montagem. Comecei a entender um pouco mais do *timing* das imagens e como isso conta a história.

O sistema de premiações no campo do roteiro de cinema é um capital simbólico impulsionador de carreiras e ponto decisivo para a profissionalização e o reconhecimento de um roteirista no campo. Todos os entrevistados citam algum prêmio ao longo da narrativa de sua trajetória. No caso do roteirista brasileiro, o prêmio é capital simbólico e econômico, no sentido de que realmente pode permitir a captação de recursos e a produção do filme. Karen Sztajnberg teve uma formação clássica de roteirista, um caminho mais tradicional em termos de sequenciais de estudos estruturados, como curso superior, mestrado e hoje doutorado em cinema. Mas foram os prêmios conquistados que impulsionaram e moldaram sua carreira. O prêmio é interpretado como o reconhecimento dos outros agentes do campo, uma confirmação de que o profissional está no campo “certo”:

Fiz mestrado na Columbia, e ganhei um dos prêmios mais significativos da universidade, que é o prêmio da Swan Foundation, por um roteiro que escrevi, e aí dá aquela *confirmadinha, né?* Pô, de repente eu tenho talento para a coisa. Eu não sabia se tinha talento ou não, mas certamente tinha gosto, e isso requer uma disciplina enorme.

(...) Cheguei a finalista do Hubert Bals,<sup>56</sup> trabalhei com o diretor português João Maia num filme que se chama *Variações* e continuei a roteirizar meu próprio trabalho. Continuo a achar que é um *métier* que se beneficia de um conhecimento multidisciplinar, sabe?

O caso de Fellipe Garamano Barbosa é bem semelhante ao de Karen. Ambos tiveram formação tradicional nos Estados Unidos, onde há diversos cursos universitários de graduação e pós-graduação na área de cinema e roteiro. Assim como Karen, o início foi marcado por prêmios por meio de bolsas de estudo que estruturaram esse processo de estudo e depois o de entrada no mercado: “Então, consegui a bolsa do Institute of International Education, que era patrocinado pelo Ibeu, e aí eles me deram três opções de faculdade, e fui para a Hofstra, em Long Island.”

Lucas Paraizo também passou pelos estudos universitários. Depois de formado em jornalismo, Lucas quis estudar roteiro de modo estruturado. Ele foi para Cuba e a seguir deu continuidade aos estudos em roteiro com uma bolsa de estudos: Em Cuba, frequentou a Escuela Internacional de Cinema y Televisión

---

<sup>56</sup> O Hubert Bals é um fundo dedicado a apoiar cineastas da África, Ásia, América Latina, Oriente Médio e partes da Europa Oriental em todas as fases do processo de filmagem, do desenvolvimento do roteiro à pós-produção.

(EICTV), considerada uma das mais importantes instituições de formação em audiovisual do mundo:

Então acabei descobrindo a escola de Cuba, fiz a prova e fui para lá em 2002, ficando três anos estudando roteiro especificamente. Essa era uma maneira de pegar a parte do jornalismo, [de] que eu gostava, a parte de contar e descobrir histórias e poder, de alguma maneira, flexibilizar aquelas histórias, "mentir", criar, inventar e dar novas camadas àquilo. Então foi muito importante para mim poder dar esse passo na história. Fui para Barcelona fazer uma pós-graduação em roteiro, com uma bolsa que era uma parceria entre as duas escolas em que eu estudei e acabei ficando lá; emendei pós, mestrado e comecei o doutorado.

Uma trajetória com variedades de atuações constitui muito provavelmente formas de construir empregos e meios de subsistência em determinado momento da vida deles. Por isso, vários de meus informantes usaram o ensino como um meio de ter acesso a empregos. A profissão de professor está relacionada a um interesse de muitos, e dar aulas pode surgir como um modo de subsistência e de realizar um objetivo de ensinar a outros a técnica de criação e escrita. A função não os aproxima do campo, não representa um capital simbólico almejado, mas congrega a chance de ter um capital cultural mais amplo do que quando estabelecido apenas no mercado. Para Karim Aïnouz, pode ser a concretização de um sonho, como é o de escrever e dirigir para cinema:

O que eu adoraria fazer... e já tenho um projeto... eu já fiz esse projeto, fiz orçamento... Então, se eu pudesse, pegaria e bancaria uma escola de roteiro por dez anos, com formação clássica, para roteirista de longa-metragem e de séries de televisão. Acho que mudaria a história do Brasil. Mudaria mesmo, mas de maneira contundente. Acho que a maior contribuição política que a gente podia dar, claro, que é educação e saúde, evidentemente. Mas o sentido da cultura eu acho que é de formação de contadores de história no audiovisual. Olho para os Estados Unidos, cara, os caras descobriram isso em 1910. (...) Então, o que eu faria hoje é uma coisa que a Globo já fez ... é o que eu faria... Quando você olha bem: quantas escolas de roteiro você tem dentro das escolas brasileiras? Nenhuma. Não é uma loucura? Não parece que é um projeto... Por isso nunca foi tão importante contar história e nunca tão estratégico formar contadores de história.

Lucas Paraizo também deu aulas de roteiro na graduação de comunicação da PUC e também em Cuba, nas duas universidades onde estudou. Lucas considera ser um professor algo alinhado à sua própria atividade de roteirista. Mas, a certo

ponto da entrevista, assume que conciliar a atividade de roteirista com a de docente tornou-se incompatível, e ele precisou parar:

Eu sempre quis ser professor. Para mim, dar aula era uma maneira de aprender (por mais estranho que isso pareça), era uma maneira de eu ter de organizar toda a minha bagagem para expor aquelas informações, juntar um pouco com a experiência prática que eu estava tendo, e a aula acabava sendo um vetor catalisador para uma outra coisa. Atualmente, a academia está bem menos, porque, como eu te falei, para você fazer direito você precisa se dedicar, ter tempo, ainda mais de roteiro, que só tem uma disciplina obrigatória de roteiro na PUC. Então, era muito importante que eu estivesse em cima dos alunos, do conteúdo, e eu dei um tempinho agora. Dei aula também na escola de Cuba, durante dez anos. Vou todo ano lá no Carnaval dar um curso específico. Dei também aula em Barcelona. Em suma, dei muita aula, mas agora parei um pouquinho.

David França Mendes também é famoso pelos seus cursos e *workshops*, além de exercer a função de consultor, o denominado *script doctor*. Nesse enfoque de prestar consultoria a outros profissionais mais novos em idade ou começando a carreira, o roteirista diversifica seus ganhos financeiros, mantendo-se no campo e criando ainda mais conexões. Outro ponto a destacar é que ser um consultor significa uma senioridade, uma posição de acúmulo de conhecimento. Em cursos fora do ambiente universitário, David lida com todos os tipos de aluno, com expectativas diversas, um fator citado por ele como enriquecedor no processo de ensinar: “Minhas turmas de aulas de roteiro sempre têm bastante gente jovem, mas sempre têm também pessoas na faixa dos 40.”

Por fim, nas intenções de transmitir ensinamentos, além das citadas, é destaque a elaboração de manuais ou livros voltados para conceitos teóricos e práticos para quem quer apreender técnicas de roteiro. Nos Estados Unidos, a produção bibliográfica nessa categoria é extensa, com nomes reconhecidos mundialmente, como Syd Field, Robert McKee, Joseph Campbell. No Brasil, Luiz Carlos Maciel escreveu um clássico sobre o assunto, *O poder do clímax: fundamentos do roteiro do cinema e TV* (2003), e Doc Comparato consagrou *Da criação ao roteiro: teoria e prática* (1984) como um dos principais livros sobre o assunto no país. Ao desconsiderar a necessidade de cursar uma graduação de roteiro como condição para a profissionalização, ele chama a atenção para o quanto seu livro é referencial no campo:

(...) ele não precisa de faculdade nenhuma, ele não precisa de nada. (...) "Ah, agora você vai ter de fazer uma prova?". Eu não vou fazer prova nenhuma, francamente. Se eles usam meus livros para fazer as provas, eu não vou fazer nada [risos]. Sou roteirista, estou há quarenta anos na praça, nem faz sentido.

De forma muito direta, Antonio Carlos da Fontoura conclui, com seus 82 anos, com muita experiência no audiovisual, que o que vai definir um roteirista não é ser capaz de digitar um texto na estrutura ensinada em cursos ou manuais. Eles podem ser úteis, mas escrever um roteiro não o torna um roteirista. É preciso que você consiga tirá-lo do papel, é preciso estar em jogo no campo e conseguir ser visto pelos agentes do campo como um roteirista, porque nenhum título dará esse reconhecimento, a não ser sua própria história no campo:

(...) as pessoas pensam que para ser roteirista é só sentar e escrever um roteiro. Claro, todo mundo pode ser roteirista. O problema é se você vai ser um bom roteirista ou um pavoroso roteirista. Assim como todo mundo pode tentar ser médico. "Ah, precisa de diploma", tudo bem, precisa de diploma para ser médico, mas para roteirista, não. Nem existe.

## 5.2. Escrever roteiro: o nome de uma profissão

A segunda questão estava relacionada à construção e negociação da identidade por meio de como eles nomeiam a profissão de roteirista. Os entrevistados deveriam imaginar o momento do *check in* na recepção de um hotel, em que as pessoas devem escrever em uma palavra sua profissão. Todos tiveram dificuldade em dar um nome com o qual se identificavam profissionalmente. No entanto, quando a ideia do *check in* num hotel era citada, eles reviviam a experiência e, cientes do espaço limitado para preencher um formulário de modo rápido, respondiam como definir suas identidades de profissional por meio de um único termo.

De modo geral, foi interessante perceber a reação dos entrevistados a essa pergunta. A forma como um roteirista se autodenomina não é algo inerente à rotina de trabalho deles. O campo é pequeno, os que se destacam pelo trabalho tornam-se notórios no campo e não é habitual eles refletirem sobre a palavra que os define. Por isso, foi comum ver o quanto a pergunta tinha um viés provocativo, até engraçado, e eles gostaram de pensar sobre a questão.

Para Fellipe Garamano Barbosa, assim como a autodesignação como diretor, “cineasta” passa a ser uma palavra que engloba mais adequadamente não só os sentimentos de pertencimento a uma atividade, mas também como um termo que representa aquele que cria, realiza o filme, contemplando roteiro e direção, ainda que escrever seja primordial para ele:

Cineasta... Hoje em dia coloco diretor de TV também, já que comecei a fazer novela, mas até então colocava só cineasta, como realizador, em francês *réalisateur*, que inclui o roteiro também. Mas, uma vez, quando ganhei o prêmio de roteiro em Paulínia, com *Casa grande*, falei isso no palco, que era um tema muito importante para mim porque eu poderia viver sem dirigir, mas não poderia viver sem escrever.

Esse também é o caso de Flavia Castro, com uma diferença: ela substituiu a direção pelo ofício de montagem:

Cineasta... porque acho que engloba... Durante muito tempo eu me definia como roteirista, mas acho que cineasta engloba o conjunto, e gosto muito de escrever. Para mim, o processo de fazer um filme é o roteiro e a montagem, [que] são os dois lugares onde me sinto melhor, mais confortável e, atualmente, menos blefe, digamos assim.

A necessidade autoral instaura uma concepção de trabalho mais de criação do que de fornecedora de serviço. Então, nesse sentido, a palavra “cineasta” apareceu com Sandra Kogut também:

Eu já nem tenho mais essa dúvida, mas é uma boa pergunta, porque existe uma hora definidora. Eu gosto muito de “cineasta” porque engloba tudo. E também pelo seguinte: eu sou editora? Sou, mas não edito para os outros. Eu falei isso pra te dar um exemplo de como vejo essas etapas, pensando no roteiro.

O registro profissional, de fato, não tem relevância para a identidade de um roteirista. Além do reconhecimento dos agentes do campo e de outros campos, além do cinema e da televisão, o próprio profissional da área institui sua categoria a partir de desejos individuais e pessoais. Sobre isso, Cristiane Oliveira disse:

Como tenho DRT [referência ao registro profissional concedido pela Delegacia Regional do Trabalho] de diretora cinematográfica, em função da minha experiência não só no cinema, mas também na animação, que tive na atividade de direção, tirei o DRT como diretora. Quando tenho que assinar, coloco cineasta, mas se alguém me pergunta me coloco como

realizadora, porque realizo vários processos, *né?* Trabalho com produção; em outros projetos já trabalhei como assistente de direção; então, sou uma apaixonada pela atividade de forma mais ampla e me envolvo em diversas funções, dependendo do projeto.

Guel Arraes foi um dos entrevistados mais bem-sucedidos na carreira de diretor e roteirista em termos do que Bourdieu chamou de capital econômico, considerando-se as funções executivas assumidas ao longo de cerca de trinta anos na Rede Globo, que podem ser resumidas como a de diretor de dramaturgia. Guel em nenhum momento denominou-se como executivo ou lembrou de sua função hierárquica de gestor de outros roteiristas. Ao definir-se, o cinema surge como ponto central de sua identidade – ele é um cineasta:

No aeroporto eu coloco cineasta, porque faço isso desde sempre. Quando eu era diretor, colocava cineasta. Na verdade, sou um diretor-produtor-roteirista-de-audiovisual, *né?*

Expressão similar à usada por Guel Arraes ao fim de sua fala foi a usada por Antonio Carlos da Fontoura, ao autodenominar-se “diretor-produtor-roteirista-de-audiovisual”:

Eu sou como os americanos chamam: hifenizado [risos], coloco diretor-produtor-roteirista ou produtor-diretor-roteirista. Não preencho uma coisa só; está tudo interligado. Geralmente, produzo, dirijo e escrevo. (...) Nunca consegui descobrir se eu sou um roteirista que dirige ou um diretor que escreve roteiros.

No caso de Karim Ainouz, pelo seu reconhecimento internacional como diretor, apesar de ter uma atuação quantitativa expressiva como roteirista em filmes de outros diretores, era natural esperar que usasse a autodesignação de cineasta, contemplando seu trabalho intenso com direção, montagem e roteiro. Karim demonstrou dúvidas ao escolher a palavra, como se a escolha por uma palavra pudesse não fazer sentido ou até sentido demais, o que seria igualmente inibidor. Ele mostrou receio em optar por uma única identidade profissional: “Eu ponho cineasta. (...) Menina, isso é um problema. Esse negócio que tu falou aí, durante muito tempo eu chegava nos lugares e era tentado a colocar diretor. Mas pensava: Não, vou botar cineasta.”

Doc Comparato é um caso atípico entre meus informantes: um médico. A formação em medicina não é um percurso a se abandonar com facilidade, depois de

seis anos de curso e mais dois de residência. Os cursos de graduação, mesmo sem conexão direta com o campo, são sempre assumidos como parte da experiência de roteirista, como uma etapa natural em sua profissionalização. Do ponto de vista entre profissão e formação, cabe observar que os roteiristas são orientados pelo princípio da heterogeneidade de categorias profissionais, sendo todas elas uma base de formação. Logo, para Doc, uma vez médico, sempre médico. Então, ele encontrou uma boa solução para o impasse entre ser médico e criador de histórias:

Eu me defino mais como médico-escritor. Eu tenho curso de médico, fiz mesmo medicina, acho formidável qualquer tipo de metodologia ou pensamento da literatura e na estrutura dramática. Então, sabe?... Eu acho o pensamento médico muito interessante.

A multidisciplinaridade também é uma constante na definição do trabalho de roteirista. Quando envolvido com arte, o roteirista toma para si a condição de “artista”. O conceito de arte é sempre desprovido de um intuito mercadológico, de um fim específico, de modo que, quando o roteirista se assume como um artista – apesar do uso da palavra, propriamente, não ter surgido em nenhum momento pelos outros entrevistados –, o campo dele muda. Ora, exceto Karen Sztajnberg, os roteiristas, embora sejam profissionais da indústria criativa, parecem não se enxergar como artistas, conforme definição da Unesco<sup>57</sup> como uma pessoa que, vinculada ou não em uma relação, “cria arte e considera sua criação artística uma parte essencial de sua vida, que contribui dessa forma para o desenvolvimento da arte e da cultura e que é ou pede para ser reconhecido como artista”. No caso de Karen, ela transita pelo campo das artes visuais, com a produção de videoarte. E, para ela, isso só traz mais capital simbólico e cultural:

Eu me identifico como artista multidisciplinar porque também me frustrei com as dificuldades dos ciclos da produção de cinema. E isso foi ideia de um amigo meu, Henry, que disse: “Você deveria se propor, a todo ano, fazer um trabalho, seja um curta-metragem, seja uma videoinstalação, com o objetivo de ter esse sentimento cumulativo de crescimento.” Foi aí que comecei a fazer esses trabalhos de videoarte, dos quais hoje tenho três ou quatro, que já mudaram pra caramba. Tive um certo sucesso com uma exposição solo em Lisboa, mas prefiro me identificar menos

---

<sup>57</sup> Dados do estudo *Recommendation concerning the Status of the Artist*. Disponível em: <https://en.unesco.org/creativity/governance/status-artist>; acesso em: 21-11-2020.



pelo formato das minhas criações e mais pelo que vejo como a constante temática.

Lucas Paraizo e Marcílio Moraes, respectivamente, trouxeram uma interpretação sobre a denominação de roteirista bastante singular, retornando para uns dos significados em dicionários, o do campo semântico de um itinerário de viagem. Ambos lembraram esse contexto e preferiram referir-se, respectivamente, à formação acadêmica e à atividade de escritor. Lucas viu a questão com bom humor:

Eu boto jornalista! Mas que boa pergunta essa [risos]. Porque assim eu já botei roteirista várias vezes e as pessoas ficam “ah, é guia de turismo, né?”, e eu: “não, não é isso”. (...) Até porque tenho a carteira de jornalista, trabalhei um pouquinho como jornalista, mas é uma boa pergunta! Vou começar a botar só roteirista daqui para frente [risos].

Já Marcílio foi categórico:

Me defino como escritor, não boto roteirista. Sempre pensei em ser escritor e, além de roteiro, já fiz várias outras coisas, como teatro, literatura. Então, roteirista faz parte dessa atividade. Roteirista é uma palavra muito ruim para designar a nossa profissão. O camarada que estabelece os percursos, os caminhões de entrega da lavanderia, é quem faz o roteiro das entregas [risos]. Nesse caso, a gente cria a história, o que vai ser gravado, o que vai ser filmado, antes é escrito por alguém.

Patrícia Andrade também retorna à graduação de jornalista para encontrar a palavra. Assertiva, ela declara: “Jornalista [risos]. É a minha formação, né?”

Finalmente, dois usaram o termo “roteirista”. David França Mendes e René Belmonte foram diretos. De fato, David, apesar de ter dirigido um filme, declarou que se tratou de um projeto muito autoral, ele não se vê como um diretor, propriamente. Ele traz uma explicação baseada em um período de trinta anos atrás, quando era importante, segundo ele, definir-se em um único campo:

E eu nunca me vi como um diretor profissional, no sentido de “ah, eu vou ser alguém que tem todas essas *skills* técnicas que se espera de um diretor profissional”, e como autoral eu tinha e tenho desejos, ideias e vontades, mas nunca tive esse *drive* de levantar os filmes. Tanto que o longa de ficção que eu dirigi eu fiz com o meu próprio dinheiro e a ajuda dos amigos, *O romance de uma geração*. Então, eu me considero de fato roteirista, porque, num determinado ponto da vida, juntei a vontade de fazer cinema com a necessidade de ganhar a vida de alguma forma e

me parecia que, se eu tivesse mais clareza na minha opção profissional, o mercado entenderia melhor. Hoje isso até que mudou, mas há vinte anos não era bem visto se você fizesse mais de uma coisa.

Desse modo, David não tem dúvidas: “Em *check-in* de hotel, em geral eu boto roteirista.”

Para Renê, a remuneração também é definidora de como definir sua profissão: “Por que eu sou roteirista e não outra coisa? Porque, se você for me contratar, você vai me contratar para escrever um roteiro. O que eu faço por dinheiro, como encomenda, é roteiro”.

Em relação aos 15 entrevistados, fui checar como eles se definiam no LinkedIn, rede social voltada para aspectos profissionais. Primeiramente, poucos puderam ser encontrados. Os termos aparecem em inglês, podendo ganhar outros contornos. David França Mendes e Renê Belmonte são roteiristas. Marcos Bernstein é um especialista em filmes. Patrícia Andrade na rede não é jornalista, mas roteirista. Assim como Sandra Kogut, que se coloca como artista, no âmbito do que Karen Sztajnberg discorreu. Já a própria Karen apresenta-se com uma palavra que poderia ser traduzida como “cineasta”, que ela não usou. Doc Comparato não menciona a medicina, define-se como *script doctor*-, consultor. Portanto, ao responder à pergunta, as relutâncias em encontrar uma palavra foram sinalizadoras de que não precisa haver uma palavra, ela pode variar de acordo com a necessidade, objetivos de projeção, mas, mesmo quando é encontrada, não a torna uma constante.

### 5.3. *Habitus* do roteirista

A pergunta sobre o *habitus* do roteirista, como exposto no Capítulo 4, confundiu um pouco os entrevistados. Muitos entenderam, para citar os hábitos, como a forma como eles criam histórias, quais os mecanismos de inspiração. Nesse entendimento, eles se perderam tentando explicar os sentimentos que buscam em seus processos criativos. O interessante a observar aqui é como todos acabaram por falar de questões subjetivas, evitando uma homologia de posições com outros roteiristas, ou seja, os modos de ser, agir e pensar foram expressos subjetivamente, naquilo que fosse individual. As respostas dos entrevistados foram enfáticas,

idealizadas por fantasias sobre o que é viver em um mundo de trabalho ficcional, o que significa que escrever roteiro é sempre visto como muito atraente.

Haveria, portanto, o modo de ser de Fellipe Garamano Barbosa como roteirista, quando ele diz que um dos modos de sentir a profissão poderia ser a solidão:

Acho que é um processo bastante solitário. A gente vive em solilóquio constante, num diálogo com a gente mesmo. Acho que nessa solidão está contida muito uma busca pelas memórias importantes, as memórias que ficaram, que te marcaram, te transformaram de alguma maneira. E é como se a gente precisasse desse isolamento, dessa solidão para poder acessar esses lugares mais profundos da memória.

Lucas Paraizo, Renê Belmonte e Marcílio Moraes, respectivamente, confirmam o estado de solidão como parte integrante de suas condições profissionais, descrevendo-o mais como um estar menos em evidência.

Lucas afirma ser

um cara que na festa você sabe rapidamente que não sou ator [risos]. Eu sou mais de dois, de três, nem de *set* de filmagem eu gosto; é muita pergunta, é muita gente. Gosto disso que a gente está fazendo, gosto de sentar com o diretor e falar com ele, então, para mim tem muito a ver com como você consegue usar a sua bagagem, sua experiência pessoal no trabalho.

Renê, por sua vez, ressalta a condição de estar dividido entre a solidão e a necessidade do contato:

Primeiro que o roteirista é um animal esquisito, que não sai de casa. Então, tem uma certa solidão aí, junto com uma necessidade de troca muito grande porque, de novo, o meu olhar está sempre para o meu personagem, e todas as pessoas que eu conheço são personagens para mim.

Já Marcílio assinala a condição de escritor do roteirista:

Nesse caso, é uma questão de você ser escritor, ter um certo distanciamento sempre. Acho que é isso que caracteriza mais. Ele não se identifica mais com um artista, mas sim com esse ato e [essa] obrigação de observar, criar e recriar personagens. Essa é uma posição mais interiorizada, mais intimidada, ao contrário da do artista, que é mais expansivo, usa uma roupa diferente, ao contrário do pessoal que escreve. Somos um pessoal mais do canto, mais calados, acostumados a trabalhar e viver solitariamente, mais sozinhos.

As respostas também se misturavam em torno da definição do que é roteirista, comparando-a, inclusive, com outras profissões. Fellipe Garamano Barbosa, Antonio Carlos da Fontoura e Karim Aïnouz, respectivamente, são também diretores e, para eles, a comparação da profissão de roteirista com outras profissões contempla uma analogia com o papel do diretor em relação a outras profissões:

Fellipe vê a atitude solitária do matemático ou a do arquiteto-construtor como próxima da do roteirista:

Eu vejo o roteirista como construtor. O roteirista é como um obreiro que vai botando um tijolo em cima do outro. O diretor tem muito disso. A diferença é que o diretor já tem a planta. O roteirista é mais arquiteto e matemático mesmo. O roteiro é um problema matemático a ser resolvido, e a solução mais linda, assim como na matemática, é que a resolução é a mais simples. Enfim, só uma analogia com profissões que eu acho que têm muito a ver com o que ele faz. A matemática é também solitária, em busca de resolver problemas, assim como fazemos com os roteiros. Do início ao fim.

Já Fontoura faz uma homologia da profissão do roteirista com a do arquiteto:

Pensando que um filme seria um prédio, vamos dizer que o roteirista faz a planta baixa do prédio. Ele não constrói, faz apenas a planta baixa. O diretor é quem constrói e bota esse prédio em pé. São funções diferentes.

A percepção de Fontoura tem seu equivalente na de Karim:

(...) Então, o meu trabalho como roteirista nunca foi de fato um trabalho clássico de ficar digitando e pensando nas cenas. Era um trabalho de ficar muito mais no todo, de estrutura, e aí é um trabalho que voltava um pouco para o engenheiro e o arquiteto, se você pensar assim na estrutura, de pensar trama, de pensar personagem, mas nunca eu como roteirista. Então, por isso que eu fico brincando que acho que não sou roteirista porque acho que sou corroteirista, que é bem diferente do roteirista... Geralmente, sou aquela pessoa que tá ali, né?

A pergunta era entendida mais propriamente como o que uma pessoa precisa ter para ser roteirista, o que poderia reduzir o *habitus* ao acúmulo de investimentos para adquirir capital cultural e social. Fontoura fala de uma profissão sujeita à aquisição de um capital cultural como imprescindível para estar em jogo no campo. O roteirista tem uma essência autodidata; estar no campo ao qual pertence é estar em muitos outros, é um ser que deve se alimentar de todas as vivências para obter

conteúdo dramaturgico, uma vez que conhece a base fundamental da estrutura dramática, tal como discorreu Aristóteles:

Mas, para além disso, vejo roteiro como uma técnica também, é criatividade, claro, mas é muita técnica, muito *know how*. Em primeiro lugar, um roteirista tem de ver cinema, ler muitos roteiros, conhecer muito das técnicas do roteiro, ter uma habilidade narrativa e conhecer dramaturgia. Por exemplo, quando comecei a escrever os meus roteiros, a única referência que eu tinha era da dramaturgia aristotélica, que é mais ou menos a base de toda a construção dramática. Não que o Aristóteles tenha inventado isso, mas ele era como o Syd Field daquela época. Ele via as tragédias todas e pensava o que funciona e o que não funciona numa tragédia?

É preciso também saber escutar. Uma habilidade, um jeito de ser de quem observa. O roteirista vai incorporar na sua escrita muitas vozes, a voz de um personagem que é traficante, a voz de um personagem que tem metade da idade dele ou a voz de um personagem que é de outro país que não é aquele onde ele nasceu. Em seu primeiro filme, Cristiane Oliveira trouxe como personagem principal uma adolescente, quando ela, Cristiane, já era uma adulta. Foi preciso escutar, aproximar-se desse lugar de fala, sem que isso significasse falar por uma adolescente:

(...) a forma de falar das adolescentes de *Mulher do pai*, eu escrevi o que eu achava que era necessário para a história. Mas, quando começou o processo de preparação, não entreguei o roteiro para a atriz. Contei as minhas intenções de cada cena e pedi para ela me devolver, respondendo como é que ela falaria sobre aquilo. Então fui absorvendo a forma dela de falar e, se em algum momento ou outro ela não chegasse na ideia que era necessária para mim, na narrativa, aí eu jogava para ela: “O que *tu acha* disso?” E às vezes ela assimilava e em outras me respondia com outras palavras, o que era muito importante. Então, essa forma de falar de uma menina de dezesseis anos, eu não tenho mais.

A ação de observador também é o ponto central na resposta de Karen Sztajnberg quando diz: “Para mim, o que define a capacidade do roteirista é a capacidade de observação, uma curiosidade infinita de olhar o mundo à minha volta.” Essa também é a percepção do Lucas Paraizo:

Existem muitos livros técnicos de roteiro, muitos livros que falam sobre como escrever sinopse, tema, premissa, *storyline*, argumento, escaleta... Eu ficava muito atento a como os alunos

gostam de cumprir esse protocolo, essa estrutura do processo criativo para alcançar o seu objetivo. Porém, dominar essa estrutura do processo criativo, no caso do roteirista, não é suficiente. Por quê? Porque eu acho que o roteirista tem uma característica que é o olhar, é o ponto de vista. E aí eu acrescentaria o hábito de olhar sem julgar, porque, hoje em dia, o julgamento é sumário: seja nas redes sociais ou pessoalmente, a gente está sempre julgando.

O *habitus* também foi interpretado como as ilusões incorporadas ao desejo pela profissão. David França Mendes conta uma história sobre um ponto em comum na carreira de roteirista, que é a gestão do tempo. Uma ilusão, segundo ele, que os roteiristas tomam como um benefício da atividade criativa, o tempo de criação, sem amarras. Ele ressalta que a televisão, mercado para o roteirista, coloca-o em uma posição de trabalhador industrial, escrevendo, no caso de uma novela, cerca de quase quarenta páginas, se considerarmos um padrão de bloco semanal de seis capítulos (um capítulo pode chegar a sessenta páginas). O controle sobre o tempo de trabalho, tal como um escritor literário, é algo que o roteirista carrega como inspiração, mas nem sempre traduz a sua rotina.

A fala de David trouxe outros três pontos relevantes como definidores do *habitus*. O primeiro é sua manifestação em dizer que não fala pela categoria. Em todas as entrevistas, o sentido individual das experiências e práticas é muito marcado. A fala perpassa a própria filmografia como narrativa dos posicionamentos de vida e profissionais. No segundo ponto, David expressa a percepção de uma certa falta de interesse de outros agentes de outros campos e do próprio público dos filmes a respeito da vida do roteirista, quando se pode dar atenção ao ator ou diretor, por exemplo. No entanto, vale ressaltar que ele se referia a roteirista de cinema, porque de novo há uma diferença grande em relação a quem é autor de novela. A vida pessoal do autor de novela é notória por meio de matérias jornalísticas. Por fim, ele ressalta a disposição do roteirista no campo para lutar pelo seu espaço autoral em relação ao diretor:

Acho que só consigo responder por mim, não pela categoria. Mas só um parêntese para contar uma história que talvez seja interessante a você: uma vez, tinha sete roteiristas numa mesa para o Festival de Gramado e três pessoas na plateia. Ninguém se interessou pela vida dos roteiristas. Mas aqui tem essa mística: uma vez fui questionar uma coisa com uma produtora, que o diretor tinha mudado, e eles perguntaram: mas onde fica a liberdade do diretor? Não faço a mínima ideia onde fica a liberdade do diretor. Eu quero é saber da qualidade do que a gente

está fazendo aqui. Então, as próprias pessoas da equipe mistificam muito essa figura.

A escrita do roteiro, como já dito, é composta por uma técnica determinada. Há uma forma específica; como a partitura de música; há regras, mas também é marcada pela criatividade. Há dois enquadramentos sobre o ofício, que não representam necessariamente uma dicotomia. A carreira no campo do roteiro move-se por essa oposição. Doc Comparato, ao destacar a questão “criativa” como estrutura do pensamento de um roteirista, contrapõe-se, em certa medida, à sua própria obra, considerando-se a importância e influência dos livros e manuais na bibliografia de qualquer estudante de roteiro, não somente no Brasil, como em muitos outros países, como a Espanha. Para Doc, o roteirista é antes de tudo um criador, um profissional dotado de imaginação.

Todos os entrevistados deixam clara a posição discreta do roteirista nos bastidores. É nesse espaço que o roteirista sente conforto e gosta de estar. Ao mesmo tempo, estar fora de evidência é estar em qualquer lugar. A essência da atividade criativa da escrita permite estar em qualquer lugar porque é possível criar uma história, não sendo, a princípio, necessário um determinado espaço para isso. Um roteirista pode ser um nômade, por exemplo. Como médico, Doc não poderia. O registro de um médico brasileiro só é aceito no próprio país; então, ser médico está vinculado ao país no qual o diploma foi emitido:

Também precisa ter uma ótima imaginação. Por quê? Porque o olho da câmera é diferente do olho humano, e a imaginação trabalha para o olho da câmera. Para aquele olho que vai entrar aqui, parar, subir aquela montanha, tum! Vai estourar lá em cima. O olho da câmera é muito diferente do olho humano. Então tem de ter alguém que compreenda o olho humano, alguém que saiba fazer esse texto, uma pessoa que saiba fazer personagens, enfim. Tem várias equipes de roteirista em que eu posso ter várias pessoas e cada uma com uma habilidade. Quando você entra num restaurante, quem é o criativo? É o cara que está lá atrás, na cozinha. Você nem vê a cara dele. Quem vem é o garçom, o dono, a caixa, não sei o quê. Você nunca vê o rosto do cozinheiro. Um urso polar não pode morar no Rio de Janeiro, porque morre. Eu posso perfeitamente morar no Alasca.

O roteirista, de fato, não se permite com constância falar como categoria. Ele pode até demonstrar um certo desinteresse em se considerar um roteirista. Como a trajetória é sempre composta por diversas atividades, algumas com objetivos tão só de subsistência, visando poder dedicar-se a criar histórias, é possível ocorrer uma

confusão ao colocar-se como um roteirista em um campo de roteiristas. Flavia Castro, também uma diretora, manifestou dificuldade em falar do *habitus* porque ela não se sente só roteirista, e chegar a ser roteirista não foi a sua vocação ao escrever para o cinema:

Eu não acho que eu seja uma roteirista... Quer dizer, não sei.... Sinto que, hoje, estou muito num momento de mutação, sabe? Acho que tive essa experiência com séries e coisas que não tinham nada a ver com o que eu queria, com a minha vivência, com o meu desejo do que eu queria colocar no mundo, digamos assim. E de dez anos para cá estou muito mais próxima sempre de algo que quero projetar, de coisas em que acredito e pelo que realmente sinto entusiasmo em fazer e escrever. Então, não sei direito como lhe responder essa pergunta...

Guel Arraes distingue dois cinemas, o popular e o clássico, como a diferenciação que Bourdieu faz em *A distinção: crítica social do julgamento* em relação aos campos literários. Para ele, a divisão distingue *habitus* também diferentes:

Primeiro, eu acho bom distinguir dois tipos de cinema. Acho que existe o cinema de arte e o cinema mais pop, do qual faço parte. São quase duas artes distintas, quase música clássica e música popular. Para minha área, mais especificamente, que é o cinema popular brasileiro ou televisão popular brasileira, acho que a característica é ser um contador de história. É você ser um bom dramaturgo. Acho que é um pouco essa característica, de se contar histórias através de uma ação dramática. Já num cinema mais experimental, de arte, você pode fazer um cinema literário, um cinema ensaísta, você pode ser um tremendo filósofo, mas aí entram outras questões.

Enquanto o diploma para ser roteirista pode ser dispensado, o autoconhecimento é peça-chave. Para criar pessoas, personagens, é preciso entender de psicologia, de comportamentos e personalidades, ser analisado e ter vivências de vários países e culturas. Lucas, por exemplo ressalta a importância de acumular uma “bagagem de vida”:

Outra coisa que acho importante é o roteirista ser bem analisado, né? [risos]. Eu brinco muito que, na Argentina, todo mundo é analisado. Você vê que existe uma análise, um interesse de querer saber sobre o ser humano e é um interesse nato de uma pessoa que escreve. Então, para mim, o mais importante é pegar essa bagagem de vida, juntar com a teórica e transformar em alguma coisa.



Enquanto isso, embora na mesma direção, Renê fala da importância do olhar as coisas com o “olhar do outro”:

É muito importante para o roteirista ser um pouco migrante. Sair do lugar onde você está, ir para outro. Enxergar as mesmas coisas com outro ponto de vista não só lhe dá uma base importante, mas é fundamental para você conseguir enxergar o todo não através dos seus olhos, mas do olhar do outro. Essa é a minha principal ferramenta. Eu tenho uma certa desconfiança de quem escreve sem nunca ter morado em outro lugar, porque a pessoa só tem aquele ponto de vista, aquela perspectiva das coisas.

Sandra Kogut percebe como uma necessidade de expressão, é uma lógica que se aproxima mais do campo literário. Ser roteirista envolve paixões, não envolve diplomas, nem tampouco a segurança das antigas e sólidas profissões. Parece que todos podem ser, que qualquer um pode entrar no campo, mas essa atividade é regulada por outras aptidões difíceis de serem adquiridas, contemplando um modo de ser singular e envolvendo a solidão, o distanciamento e a potência criativa. Ela explicou como ocupa o seu lugar no mundo. Não se trata de emprego; ser roteirista é uma questão existencial:

Na verdade, não vejo exatamente como uma profissão. Esse trabalho que faço é o meu lugar no mundo, é de onde vejo o mundo e é também quem eu sou. É algo que me define existencialmente. Sou essa pessoa que faz esses filmes e, quando você vê os filmes, você tá vendo muita coisa minha, muito íntima, tanto que, quando apresento os filmes, estou me expondo de uma maneira gigantesca.

Karen Sztajnberg destacou uma expressão muito repetida nas conversas (ainda que a repetição não conste dos trechos selecionados): “narrador de história” ou “contador de história”. Ser roteirista é, antes de escrever para o cinema, ser dotado da capacidade de contar uma história, em formas até desvinculadas do filme em si e alheias ao modelo norte-americano, dos manuais, como os de Syd Field, com início, meio e fim, abarcando os ganchos dramáticos para a transição dessas três partes:

Eu acho que existem bons narradores em qualquer cultura, em qualquer lugar do mundo, e vão ser narrativas diferentes. Tem filmes de uns cineastas que eu adoro lá de Mali, de Burkina Fasso. É outro tempo, outra estrutura temporal, mas que também me emocionaram. A prova de sucesso é quando aquela situação me toca, e eles vivem num universo que é muito distante do meu.

Eu não preciso viajar para conhecer: ele traz uma coisa para mim, ando metade do caminho, e nós temos um encontro de emoção, de se tocar mutuamente. (...) Sim, existe o roteirista formado, catedrático, e que faz muito bem um cinema que funciona (e eu também gosto, de vez em quando, de ver um cinemão convencional), mas não são as contribuições que eu tendo a fazer, porque isso traz um certo grau de subestimação do espectador, dando tudo muito mastigado, muito pré-formatado, e você está cumprindo um desejo preexistente.

Na minha última entrevista, com Karim Aïnouz, eu já tinha um material vasto de relatos, o que permitiu entender mais sobre as semelhanças do roteirista com o escritor, ainda que ele tenha menos liberdade no formato, com a descrição de cena e diálogo. Importava entender como eles se percebem. O roteirista explicita o quanto deseja falar de si mesmo, mas todos os entrevistados têm sua filmografia extremamente relacionada a suas vidas. Além disso, um fato que levei em consideração o tempo todo em que conversava com eles: eu conhecia a obra de cada um. A forma como eles se organizam tem relação profunda com uma pulsão – no sentido freudiano – de expressar sua história, suas memórias e o modo como foram criados. A declaração de Karim resume brilhantemente tal tendência, ao falar de seu filme *A vida invisível*:

*O Vida invisível* é a história da minha mãe. Tinha ali um *blueprint* em que eu consegui trazer a história da minha mãe e colocar – sem fazer a história da minha mãe, porque eu também não queria fazer a história da minha mãe. Minha mãe já morreu, ela não queria que ninguém contasse a história dela, com detalhes, mas a essência do que era o personagem da minha mãe é a Guida. Então, acho que autoralidade é quando você traz coisas que são absolutamente suas, da sua experiência, da sua fantasia, seu medo, o que for, mas que é do seu inconsciente, porque você de alguma maneira contamina o material que lhe é oferecido, seja ele como roteiro, como romance.

*O céu de Suely* também é sobre a mãe dele:

Eu fui fazer *O céu de Suely* porque fui criado por uma mãe que era professora universitária. Quando chegava no final do ano vinham as férias, tinha passado o Natal, aquela mulher tinha que viajar comigo, e eu pensava: “Essa mulher não quer viajar comigo, ela quer ir para outro lugar, quer fazer outra coisa. Aí lá ia minha mãe me levar para as cidades históricas de Minas Gerais, em vez de ir para as farras dela... Então em *O céu de Suely* eu pensei: “Por que essa mulher não pode largar essa criança e viver a vida dela, igual a todos os homens?” E não é que ela abandona, ela deixa a criança com a avó e com a tia e tal?... Então, trago uma coisa para essa história que possa fazer sentido

emocionalmente. São esses pontos de interseção que acho que são pontos de interseções afetivos. (...) Mas, nem todos os filmes que eu faço são sobre as minhas vidas, óbvio. Eu adoraria, por exemplo, fazer um filme sobre *serial killer*. Eu não sou um *serial killer*, não sei o que é um *serial killer*. Então, às vezes tem o outro lado, não o que você traz, mas o que você tem curiosidade de saber através daquele personagem.

Como ele bem alerta, isso não significa uma propensão por marcar seus textos com a própria história. Trata-se de uma impressão de sua autoralidade, que pode dar-se na curiosidade pessoal, nas angústias, até no oposto daquilo que se é.

#### 5.4. Ideia original e adaptações

A questão do impacto do jogo de forças no campo de criação de ideias originais no cinema brasileiro foi pautada em um levantamento conforme explicado no Capítulo 4, sobre estratégias de pesquisa. Nessas entrevistas, os participantes descrevem suas opiniões sobre a hipótese de haver mais histórias adaptadas de livros ou inspiradas em uma história real ou em biografias por falta de investimentos em desenvolvimento de roteiros ou pelo fato de as ideias originadoras dos filmes virem do diretor.

Em torno desse tema, os participantes discutiram o campo de poder, as regras do campo e as mudanças em curso. Nota-se que algumas das respostas apontam o alto número de histórias adaptadas como um caminho natural do cinema de maneira geral. Para Antonio Carlos da Fontoura, por exemplo, isso não se restringe ao cinema brasileiro, além de não representar algo significativo o fato de o filme ser original ou adaptado:

O cinema americano surgiu assim, os roteiristas americanos começaram assim: "Adaptado do livro tal, adaptado do *novel* tal." É um cinema construído muito em cima de adaptações. Com muitos originais, claro, mas muitas adaptações também. (...) o importante não é você inventar a história, mas, sim, você fazer bem e chegar à pessoa.

Sandra Kogut também levantou a hipótese de isso se dar em outros países como um curso natural na originação de filmes: "Eu não sei se é verdadeiro ou não, porque nunca me debrucei nesses dados. Mas será que isso é uma particularidade brasileira? Tô aqui pensando...".

Flavia Castro ficou surpresa com o quadro apresentado. Ela fez uma ressalva importante para a análise. A história real não deveria entrar no conceito de adaptação, como é o caso do seu filme *Deslembro*, uma autoficção, escrito e dirigido por ela. A visão de Flavia coincide com a classificação mais comum em prêmios relevantes do cinema no mundo. O Oscar, por exemplo, considera como não original o roteiro baseado em romance, peça de teatro, outros filmes já realizados ou séries de televisão. Aqui o conceito utilizado tinha como objetivo provocar uma ideia nascida inteiramente da imaginação do roteirista:

Eu acho surpreendente. Porque, de fato, vejo muitas biografias e tal, mas me surpreende que sejam tantas. Até porque, se a gente pensar na relevância dos filmes que têm viajado,<sup>58</sup> por exemplo, que eu acho interessante pensar... os filmes brasileiros que viajam não são esses. Acho que talvez o acontecimento real não possa fazer parte do seu corte, porque nesse caso *Deslembro* até entraria. Embora seja um roteiro absolutamente original, é baseado numa coisa real.

Para David França Mendes e Cristiane Oliveira, respectivamente, não se trata de uma proposição clara a ser testada, já que a diferenciação entre roteiro original e roteiro adaptado pode ser inexistente. Só faria sentido se fossem considerados dois tipos de roteiro: o do cinema autoral e o do cinema comercial:

Para David, essa diferenciação é possível entre filmes de produtora e produções para TV:

Se você for olhar, eu não sei, talvez você devesse refazer essa conta, considerando só os filmes autorais. Você provavelmente não vai ter essa proporção. Vão ser aqueles filmes de produtora, digamos assim, ou produções para a TV, que tendem mais a se basear em material preexistente.

Já Cristiane evita ser taxativa sobre isso, em face do número de produções que sequer chega ao cinema:

Olha, nunca tive essa visão ampla que você teve nesse estudo, e, na verdade, ele varia muito, de acordo com o campo pesquisado. Por exemplo, eu fui por muitos anos ao Festival de Tiradentes. O festival traz uma mostra enorme de filmes, e a maioria são autorais. Então, em termos de quantidade, não consigo dialogar muito com essa sua concepção em relação ao mercado nacional. É que eu acho que são tantos cinemas, *né?* Acho que o Brasil está num ponto que tem tanta produção, tanta produção que não chega

<sup>58</sup> Refere-se aos filmes com forte participação em festivais de cinema do mundo.

aos cinemas, e a gente vê mais em festivais e outras formas alternativas de distribuição, que não consigo falar sobre a produção cinematográfica brasileira, mas sei que ela é muito diversa. Esse que você analisou do BNDES, ele tende a buscar uma noção de resultado, e quando se tem um projeto que não tem início-meio-fim conhecido, isso de alguma forma é uma base sólida para se apoiar opiniões de jurados: “Essa história eu conheço, conheço o início, meio, fim delas”, e eu vejo aquilo ali, então, já está posto.

Mas o que disse Cristiane sobre o corte da amostra do levantamento revela um erro de interpretação dela no que se refere à seleção de cinema do BNDES, porque o próprio banco trabalhou com a divisão de cinema autoral e comercial, e, portanto, nunca houve um propósito único de filmes que obtivessem exclusivamente sucesso comercial.<sup>59</sup>

David também disse que não concorda com a hipótese. Mas, talvez tenha ocorrido um ruído na comunicação entre nós, porque a resposta dele sinaliza que as estruturas de forças no campo são justamente um fato para o impedimento do desenvolvimento de roteiros originais segundo uma determinada perspectiva de produção. Repare-se que, em nenhum momento, o levantamento – base para a questão – sugeriu a falta de ideias originais, mas a concretização delas na produção:

Não acho que seja isso, não. Não há uma falta de ideias originais circulando por aí. (...) O que acho que acontece, e que é até relativamente comum no mundo do audiovisual, é uma certa insegurança de apostar. Então, algo que já foi alguma coisa antes já tem um ponto de partida, e isso é clássico. A maioria do cinema americano *mainstream* é sempre de continuações de franquia, e isso não quer dizer que não existam várias outras ideias circulando entre os roteiristas americanos. É porque ninguém quer produzir. Então, acho que não é realmente um perfil de mercado.

Guel Arraes concorda com a tendência, mas reafirma a argumentação de que é natural no mercado e explica porquê:

Eu tenho a impressão de que é uma tendência geral. Acho que histórias originais são muito difíceis por duas razões: a primeira é que a demanda da indústria é muito grande, histórias originais são muito difíceis; e a segunda é que, em bons roteiros, você se dedica à carpintaria de um bom roteiro, a contar bem alguma

<sup>59</sup> O segundo filme de Cristiane foi um dos selecionados no edital de 2016, quando havia seis categorias de análise: projetos de ficção que priorizavam a busca de resultados econômicos; projetos que priorizassem a busca de reconhecimento artístico; curta-metragem de animação; longa-metragem de animação, documentário; coprodução de países da América Latina; e projetos de filmes em etapa de finalização.

boa história, já é tão complicado que, se você partir de uma boa história, a maneira de contar não será uma criação igual à de ter uma boa história. Então, criar uma boa história e arrumar uma boa maneira dramaturgicamente de contá-la te demandam muito mais tempo. Outro dia eu estava vendo uma entrevista daquele diretor canadense que... qual o nome dele?...<sup>60</sup> Ficção científica... sempre faz roteiros originais [não se lembra do nome], e ele fez um filme recentemente adaptado de um romance, e perguntaram para ele porque ele resolveu adaptar. Ele disse: “Porque, quando eu faço uma história original, levo três anos para fazer um filme e, quando faço adaptado, levo um ano” [risos].

Por outro lado, Karen Sztajnberg concorda com que haja um campo de poder que influencia na elaboração de roteiros e pode impactar o desenvolvimento de histórias originais. Os editais e premiações, as políticas públicas de incentivo à produção de cinema no país, atentam mais para a viabilidade de realização do filme do que para a qualidade em si do roteiro. O nome do diretor e o elenco ficam mais sob julgamento do que a história que se quer contar:

Mas vejo o cinema no Brasil como uma indústria relativamente pequena, com um profundo mistério nos sistemas de pontuação, dos concursos. Cadê a banca formada de roteiristas para avaliar um roteiro? Então, acho que desgraçadamente ainda se valoriza muito a viabilidade, mais do que a qualidade do roteiro em si. (...) Na minha rele experiência, falta a avaliação da qualidade do roteiro em si, sem pensar na viabilidade.

Karim Aïnouz, como diretor e roteirista, filma e escreve histórias originais, assim como trabalhou com adaptação, como é o caso do bem-sucedido *A vida invisível* e o seu primeiro longa como diretor, *Madame Satã*, baseado em uma história real. Contudo, ele mesmo não enxerga muita relevância na questão:

É um pouco mais complicado que isso... Acho que tem uma coisa para mim que é a seguinte: não tenho nenhum problema em dirigir roteiro de outras pessoas, não tenho nenhum problema em adaptar. Eu adoraria na minha vida adaptar, porque na adaptação você já sai de um lugar, de um autor que passou ali anos escrevendo, fazendo um negócio. Então, a arquitetura do negócio está resolvida. Eu não tenho nenhum problema em reagir ao material de outro, de dirigir o roteiro de outro, de adaptar. (...) Então, quando você lê o livro... o livro do *Vida invisível*... (...) eu acho que o livro da Martha [Batalha] é uma coisa e o filme é outra. São duas coisas muito diferentes, e eu já conversei muito sobre isso com ela, inclusive. Mas acho que o DNA do material é o mesmo: a história daquelas duas meninas que foram separadas de um pai brutal, que não conseguiram se ver de novo

<sup>60</sup> Ele devia estar se referindo a Daniel Villeneuve.

e passaram a vida sonhando uma com a outra. Isso é a história do livro, é a história do roteiro.

O critério de originalidade, para Karim, está no olhar do roteirista sobre a história e não na história:

Eu acho que qualquer história, e aí eu te digo do autor, mas não esse autor do cinema francês, é um olhar que se tem sobre o material, e esse olhar, ele é de alguma maneira, quando você passa para o roteiro e tem que entender se aquilo fica de pé ou não, concreto: é a camisa, é o sapato, é a comida, é a viagem, e a outra coisa que eu acho que é muito divertida. Por isso adoro adaptar, adoro quando me dão um roteiro que é incrível, [mas] nunca chega...

Lucas Paraizo considera a premissa apresentada válida e coloca esse panorama no cinema em contraposição ao campo do roteiro em televisão:

Sim, acho essa hipótese bastante plausível. A questão da biografia, de uma história real, acho que traz para o diretor uma certa segurança de que aquilo vai funcionar melhor do que uma história original. Acho, inclusive, que isso remonta a lá no começo, de quando as primeiras obras cinematográficas eram adaptadas da literatura. É quase como se a literatura desse um selo de qualidade para que o cinema pudesse acontecer. O Kleber [Mendonça], o Gabriel Mascaro, o Karim [Aïnouz], que é do Ceará, são pessoas que vão fazer histórias originais. (...) Eu concordo, sim, porque a TV é um lugar onde a gente está motivado a criar e onde a gente pode errar mais também. Por mais contraditório que isso possa parecer, como você produz muito e você que fez novela sabe disso, os seus erros vão ao ar, *né?* [risos]? A gente aprende muitas vezes vendo e fala: “Ai, meu Deus, por que eu fiz isso?”, porque não dá muito tempo de a gente decantar uma ideia ou às vezes dá, mas ela é mal levada a cabo com o diretor. Então, o volume de produção da televisão permite que essa autoralidade do roteirista seja posta em prática. Acho que tem a ver com isso.

A explicação de Marcílio Moraes coloca as posições em campo como um jogo de forças em que o diretor tem preponderância e domínio sobre os meios de produção e, conseqüentemente, mais poder na autoralidade do filme, o que acaba por seguir o caminho da adaptação, já que a ideia parte dele:

(...) Acho que, de um modo geral, do que me contam e eu observo, não há essa valorização do escritor. Geralmente é assim: o produtor ou o diretor tem uma ideia e o escritor ou o roteirista entra para obedecer e fazer um filme de acordo com o que está na cabeça do outro. Mas isso não é legal, o resultado não é bom.

Por outro lado, ele pondera que as adaptações podem ter um lado positivo por dar mais consistência às histórias:

Um dos filmes mais icônicos do Brasil, o *Deus e o Diabo na terra do sol*, é um filme baseado num livro do José Lins do Rêgo, e isso nunca foi dito.<sup>61</sup> Então, se recriou um universo a partir dos livros, um universo dele absolutamente original e genial, mas era baseado em livro. Então, acho bom ser baseado, porque o livro tem uma consistência ficcional, dá mais conteúdo, e o roteirista já parte de alguma coisa consistente.

Marcos Bernstein também concorda com a hipótese suscitada na pergunta. No entanto, ele diz não saber se isso é exatamente “errado”:

Acho que você não está nem falando sobre uma hipótese, mas sim sobre uma verdade. Você nem precisa mais fazer a sua ressalva. É por isso. Não estou dizendo que é ilegítimo ou errado, mas, de um modo geral, a pessoa que está mais ligada à criação original da história... porque a gente está falando de uma história, uma narrativa mais ou menos clássica. Vamos colocar assim: quem domina o universo da criação de histórias normalmente é o escritor. Mas existe uma questão de vontade autoral que também existe nas pessoas que não são os escritores, que são o diretor ou o produtor, mas não são profissões que favoreçam a criatividade da ideia original.

Autor de um filme indicado ao Oscar, *Central de Brasil*, e também autor de novela, Marcos é um roteirista que transita nos dois campos. E para ele a televisão é o espaço do roteirista, logo, da criação de histórias originais:

Você vai na Rede Globo, a maior parte das coisas são originais: as novelas são originais, as séries de comédia, todas essas coisas são muito mais originais. E você vê isso também nas séries. Mesmo no *streaming*, você continua vendo isso. Tem uma quantidade de coisas ainda muito elevada de séries, e tudo isso é muito elevado, talvez porque o risco é menor, o custo financeiro de você financiar série, a amortização, tudo isso é uma equação menos arriscada que a do cinema, acho que tem tudo a ver com o que você falou. E na TV e no *streaming*, o escritor tem um papel de muito mais destaque.

Patrícia Andrade é uma roteirista de muitos sucessos e todos os seus roteiros são baseados em biografias ou histórias reais. Ela não vê isso como um problema. Pelo contrário. Diz que existe uma dificuldade imensa em adaptar, o que torna a

---

<sup>61</sup> Ele se refere à suposta inspiração de Glauber Rocha nos romances sobre o cangaço de José Lins do Rego, como *Cangaceiros* (1953), uma continuação de *Pedra bonita* (1938).



adaptação ainda mais importante. Aqui também vale ressaltar que, mais uma vez, a entrevistada sentiu a pergunta como uma desvalorização do roteiro adaptado, o que não era o caso:

Não, não acho, não. Eu acho que as adaptações, se você for procurar em livros, elas são muito ricas, *né?* Se você pega hoje a carteira de séries da HBO, por exemplo, 80% são adaptações. Então acho que todo caminho é louvável, que não existe uma coisa mais fácil do que a outra, porque adaptação é muito difícil. E a biografia, que é uma coisa que eu fiz muito, é mais difícil ainda, porque em geral você tem de pegar a história de alguém. Por exemplo, hoje em dia estou fazendo a Rita Lee e Roberto Carlos, então, é pegar 70 anos e transformar em duas horas. É muito difícil. Por mais legal que seja a história, não acho que seja uma questão de não investir em desenvolvimento, não, porque acho que é tudo igualmente difícil.

A explicação mais completa no sentido de fornecer pistas mais contundentes à questão veio de René Belmonte. Segundo ele, isso tem uma razão para acontecer. O fato de o diretor ser o originador de ideias e de ele nem sempre ser um roteirista, essencialmente, faz com que ele tenda a roteirizar com base em ideias já existentes, como um livro de sucesso. Diante disso, a posição do roteirista no campo não é vista como o “originador” da ideia:

Porque normalmente a ideia não surge do roteirista, surge do diretor, do produtor, de alguém, de um ator, de um astro que quer contar uma determinada história, já tem um apelo. Sabe, então, que vai conseguir o dinheiro e já fala: “Se você fizer a minha história, eu vou fazer.” E o fato de ele estar fazendo já vai chamar gente e gerar interesse, porque ele é uma pessoa pública. É muito difícil um roteirista vender uma ideia original dele, [embora] todo mundo queira ser criativo, todo mundo queira ter ideias e, por isso mesmo, achem as próprias ideias melhores. Um diretor, um produtor, uma pessoa qualquer que leu um artigo, um livro, alguma coisa que alguém contou e fala: “Olha só que legal; vou contratar alguém para escrever.” O mercado não tende a ver o roteirista como um originador de ideias, ele tende a ver um roteirista como um executor das ideias.

## 5.5. Jogo de forças

A pergunta sobre a disputa de poder entre roteirista e diretor tinha uma relação com a questão sobre o desenvolvimento de histórias originais. Também havia um certo desconforto com esse tópico, uma vez que se tratava de abordar a relação profissional com agentes do campo, seus parceiros de trabalho. Portanto,

era natural haver uma certa defesa por parte deles, com elogios e reverências sendo feitos a todos os que participam do processo. Isso é significativo pois se trata do modo como eles dizem interpretar o jogo no campo, ou seja, não como disputa exatamente, mas como uma comunhão de interesses e afinidades.

Cristiane Oliveira e David França Mendes, respectivamente, dizem que o jogo de forças no campo não existe como uma disputa. É um jogo em que todos têm o mesmo propósito, e essa dinâmica é coletiva, unificando posições:

Cristiane, por exemplo, ressalta o sentido coletivo:

Eu vejo o fazer cinematográfico como uma arte coletiva que surge do autor como uma pedra bruta e vai sendo lapidada junto aos colaboradores que ele elege. É nisso em que acredito. Se estou escolhendo aquela pessoa para trabalhar comigo, é porque ela tem algum traço de personalidade ou algum talento em que confio que vá me ajudar a chegar aonde eu quero.

David teve boas experiências tanto com diretores quanto com roteiristas:

Essa é uma questão complicada, porque nem sempre é uma disputa de poder. Eu mesmo tenho experiências ótimas com diretores e diretoras. Tive uma experiência maravilhosa com a Júlia Jordão, por exemplo, que é uma diretora relativamente nova, mas que já dirigiu duas temporadas de *A garota da moto*, que eu fiz, dirigiu algumas coisas da Netflix, dirigiu *O negócio*; da HBO, e era uma relação ótima. O que é essa questão? Você entender que uma ideia não é melhor porque é minha e nem porque é dela.

Quando eu perguntava diretamente aos meus entrevistados, que além de roteiristas são diretores, se eles gostariam de filmar com base em uma ideia que não fosse dele, seja ela uma adaptação ou original, quase todos, exceto um, Guel Arraes, disseram que gostariam, tinham interesse. Sobre isso, minha atenção foi direcionada para um ponto analítico em que as falas de alguns deles indicam um sentido contrário ao capturado na filmografia, pois afirmam ter o referido interesse, embora isso não se cumpra, a se considerar a filmografia deles. Antonio Carlos da Fontoura é um exemplo. Ele disse ter interesse em filmar algo não escrito com base em uma ideia dele, mas em sua extensa obra ele nunca o fez: “Sim, já aconteceu de receber o roteiro e pensar: ‘Puxa vida, quero fazer isso.’ Já aconteceu, mas não consegui filmar, e acabou que o projeto não pôde ser feito.”

Fontoura acrescenta o fato de as séries norte-americanas serem comandadas pelos roteiristas, o *showrunner*, e mostra a diferença de contextos dos Estados Unidos e do Brasil:

Eu acho que isso é um caso particular do cinema brasileiro, porque não é sempre assim. No cinema americano, muitas vezes, quem toca o filme não é nem o diretor nem o roteirista, é um produtor, que compra os direitos da obra, contrata um diretor para dirigir e um roteirista para roteirizar. Então, não é necessariamente assim. Só que no Brasil surgiu muito essa figura do diretor-dono-do-filme, em que ele tem a ideia do projeto e acaba virando o produtor. Mas a que isso se deve? Porque aqui não temos a cultura de produção. Se eu não sou o produtor, eu não vou fazer os meus filmes. Se eu tivesse uma estrutura de produção, se tivesse uma *major*<sup>62</sup> brasileira a quem eu pudesse dizer: “Olha aqui, eu estou querendo realizar esse projeto, estou com essa ideia”, e o cara dissesse: “Beleza, eu até produzo, mas quero Fulano para escrever o seu roteiro, não Sicrano.”

No Brasil, segundo ele, além de com o produtor, está nas mãos do diretor o poder:

É que aqui a relação normalmente é muito colocada na mão do diretor, não tenha dúvida. É ele quem tem a ideia do projeto, chama o roteirista, enfim... Mas não é necessariamente assim, e acho uma pena que seja assim, porque poucos roteiristas fazem o que, nos Estados Unidos, se chama de roteiro especulativo: você escreve o roteiro e depois você cata produtor para ele.

Flavia Castro abordou os aspectos jurídicos contratuais como um mecanismo de impor limites ao poder de criação e participação do roteirista no filme. Ela também compreende haver um agente, além do diretor, nesse jogo e que é o produtor:

Como os diretores, penso mais no produtor, que é uma coisa que está muito mal resolvida nas relações entre produção e roteirista no Brasil, que é o seguinte: muitas vezes lhe chamam para um projeto e os contratos não lhe garantem a posição; depois de um ou dois tratamentos, você pode ser trocado por outro roteirista. Só que acho que muitas vezes isso se faz de forma extremamente violenta e é como se não lhe dessem o tempo para fazer bem o seu trabalho, sabe? Eu tive duas experiências muito marcantes nesse sentido, de um envolvimento enorme de pesquisa, trabalho, escrita e na hora em que o roteiro finalmente poderia começar a ficar bom eles lhe tiram e passam para outro roteirista. Então, acho que às vezes nos usam como uma peça de uma engrenagem descartável no cinema, sem investirem no nosso trabalho. (...)

<sup>62</sup> Grandes produtoras e distribuidoras de filmes.

Acho que isso vem do fato de que muitos produtores não sabem ver o processo do roteirista, não sabem a diferença entre um primeiro e um segundo tratamento, têm uma vaga ideia de que têm de melhorar o processo e não sabem discutir com você. Aí a gente chega naquela história da análise de roteiro, *né?* Acho que até entre os produtores poucos sabem ler um roteiro, ler e lhe dar um *feedback* que lhe permita ir adiante com ele. Nesse sentido, acho que os núcleos criativos<sup>63</sup> ajudaram os próprios produtores a entenderem melhor como se dá esse processo de escrita e como se dá esse trabalho do roteirista, porque a ideia de que um roteiro nasce pronto, que você tem dois meses para escrever e que você vai entregar uma obra pronta, não é assim...

Com os diretores, ela vê como uma relação mais conexas, em que cada um sabe o seu papel, e ela teve experiências sempre muito colaborativas, de parceria:

E com os diretores é mais tranquilo, porque é muito claro para mim que você está ali para botar em palavras e imagens o que aquela pessoa deseja, e eu gosto disso. Então, não tive tanta questão de trocas. Claro que às vezes posso não ficar muito feliz com o resultado final, mas acho que fui até onde pude para ajudar aquela pessoa a ir até onde ela queria.

Para David França Mendes, a questão crucial sobre esse jogo de forças está no fato de que os donos das produtoras são, em geral, os diretores e não os roteiristas: “É uma questão capitalista clássica, são os donos dos meios de produção. Não tem uma grande produtora no Brasil cujo dono seja o roteirista, pelo menos que eu saiba.”

O roteiro do filme *Domingo*, dirigido por Fellipe Garamano Barbosa, é uma história criada por Lucas Paraizo. Nesse caso, Fellipe deu a resposta com sua própria produção, sempre coletiva e sendo capaz de ter de fato filmado a ideia de um roteirista:

Nesse caso do roteiro do Lucas, toda vez que a gente tem oportunidade de falar sobre filmes, fazer debates, a gente sempre deixa bem claro que é muito difícil de a gente responder por esse filme como autor/diretor porque a ideia não veio da gente, *né?* A gente faz brinde ao autor, que é o Lucas, que foi quem escreveu essas palavras, sem as quais não podíamos realizar absolutamente nada. Então, questiono muito essa ideia de autoria presente no cinema, essa ideia de que o diretor é o autor. Questiono bastante a teoria do cinema de autor, inclusive, que coloca muitos roteiristas incríveis à margem. Andrew Sarris, que

---

<sup>63</sup>O programa Núcleos Criativos foi lançado pela Ancine em fins de 2013, em conjunto com o Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE), com recursos do Fundo Setorial do Audiovisual. Seu propósito é desenvolver, por meio da reunião de profissionais criadores do cinema, “projetos de forma colaborativa”. Desde 2018, não houve mais chamadas para o programa.

foi professor nosso em Columbia, foi extremamente importante para provar que havia uma consistência na linguagem e que existia um corpo de trabalho a partir de cada diretor analisado naquela época. Mas não sei, me parece pequena essa coisa do diretor e da diretora serem os principais nessa cadeia. Não vejo assim mesmo... E eu honro muito o Lucas pelo *Domingo*. Acho que ele é o mais importante desse processo, desse filme, são memórias de infância dele.

Por outro lado, Fellipe considera que na televisão é diferente. Trata-se de outro ambiente: “E, de fato, na TV o autor é a figura central, não tem nem como questionar isso. E é como deveria ser.”

Ao pedir para Lucas contar sobre a experiência com Fellipe, ele explorou um aspecto específico. No filme *Domingo*, há na trilha sonora o uso significativo de músicas de Nei Lisboa, um cantor muito conhecido no Rio Grande do Sul. Perguntei se ele, como roteirista, havia influenciado na escolha da inserção da música de Nei Lisboa no filme. Ele disse ter sido mais que influência. A música fazia parte do roteiro, demonstrando os desdobramentos de um trabalho com forças de criação equilibradas:

Sobre a trilha com o Nei, nesse caso fui eu mesmo [risos]. É coisa da minha infância. Minha mãe é gaúcha, então, a gente conhece. E o melhor era eu ensinando para o Chay Suede a música que ele tinha de cantar no carro, *né?* Puxei ele de lado e falei: “Olha, vou cantar.” E ficou estranho eu cantando uma música para o cara, para ele aprender [risos]. Mas eu concordo com você, tem duas coisas: existe, sim, eu acho, uma preponderância do valor do autor no cinema para o diretor, e isso é uma coisa com que, feliz ou infelizmente, a gente tem de conviver.

Existe uma dominação da visão do diretor sobre o filme. Para Lucas, o mercado profissional de roteirista de cinema concebe-se nesse sistema hierárquico, e é percebido como natural. O problema é quando o roteirista quer ser o diretor e também o único autor da história. Quando isso acontece, a relação é reduzida a uma briga de egos, deixando de lado os instrumentos de conhecimento de que cada um é dotado. Ele se coloca fora dessa briga e se declara uma pessoa bem resolvida. Nota-se o uso da palavra inferiorizado, ao dizer que acha natural o diretor ter uma posição de domínio, quando em nenhum momento os sentimentos de superioridade e inferioridade estavam no contexto da pergunta. Ao dizer o que não se sente, surge o sentimento de sentir-se inferior como possível na relação entre dominantes e dominados no espaço de trabalho da criação audiovisual:

Claro, eu já tive muitas frustrações com decisões que os diretores tomaram sobre filmes que eu escrevi, [a ponto de] eu pensar: “Eu não teria feito isso.” Mas não sou o diretor no filme, *né?* Então, acho que é por isso que muitos roteiristas acabam virando diretores, para ter um pouco dessa rédea. Mas eu, Lucas, brinco que meu psicanalista é muito bom [risos], não é nesse lugar que eu me sinto inferiorizado, tem outros na minha vida, mas nesse lugar entendo a minha importância.

Lucas tem certeza de que não quer ser diretor. Tem certeza de que sua profissão é a de roteirista, entendendo sua função dentro de um limite:

Mas, voltando para a minha experiência, não quero ser diretor, não tenho nenhuma vontade de ser diretor, acho que não é a minha vocação. Porém, a minha vocação é: a partir de uma história sua, ou a partir de um livro que você leu, ou de um produtor que lhe trouxe essa ideia, ou de um roteirista que lhe deu essa ideia, a minha função é potencializar essa ideia. A minha função é melhorar e entender o seu desejo para que ele se efetive. É claro que na grande maioria das vezes existe uma racha entre o roteirista e o diretor, mas acho que no cinema, feliz ou infelizmente, a decisão final é do diretor. (...) Dentro de uma hierarquia de decisão, o diretor existe para que, num impasse, decida. Se existe algum impasse com relação à história, no fim das contas é ele quem decide, porque é ele quem se responsabiliza mais por aquilo do que eu, roteirista. (...) Então, para mim, essa reclamação de falta de história é também uma reclamação, por um lado, do diretor, que não quer depender de um roteirista, e também do roteirista, que às vezes quer ser diretor e se arvorar, e, por outro, é fazer mais do que ele já faz. Tem muito dos dois lados.

A experiência de Lucas sobre a relação com o diretor é singular. Eu diria só conhecer o caso dele, em toda a história do cinema brasileiro. De fato, é difícil encontrar um diretor que queira filmar uma história pessoal de um roteirista:

(...) Infelizmente ou felizmente, o cinema ainda é o espaço do diretor. A minha experiência com *Domingo* é muito única. Tem poucas histórias que eu soube que um projeto nasceu de um roteirista. Eu conheço, mas são poucas.

Karim Ainouz – assim como Fellipe Gamarano Barbosa – gosta da coletividade. Ele precisa ter a figura de um outro roteirista envolvido, amigos, parceiros, mesmo quando não estão na ficha técnica do filme. No entanto, ele concorda: na narrativa do filme, a figura máxima na hierarquia é o diretor, ele é o gestor juntamente com o produtor, e a tomada de decisão sobre a forma como a história será contada é dele:

Eu acho que me dei conta disso quando estava dirigindo *Madame Satã* na época. Tinha uma cena em que eu queria tanto ligar para alguém para me dar uma força, porque eu não estava conseguindo resolver o problema... Como é que faço com esse ator? Como é que treino esse troço? É o que eu adoro... De novo, eu venho de uma geração, uma geração dessa coisa do coletivo. A gente sempre trabalhou com o coletivo. Adoro dar a palavra final, mas adoro também poder dividir o processo, você entende?

O depoimento de Guel Arraes, único dos entrevistados a ocupar há décadas cargos executivos em uma das maiores produtoras e emissoras de conteúdo, a Rede Globo, foi fundamental para confirmar a configuração do campo de poder:

De modo resumido, durante uma época pelo menos, a televisão era a arte do produtor, o cinema era a arte do diretor e o teatro era a arte do autor. Mas, na verdade, na televisão e no cinema a dinâmica mudou um pouco. O autor de novela é soberano na televisão, ainda é hoje em dia... “uma novela de...” Uma novela é quase um diálogo filmado *ad infinitum*, e o autor comanda muito. Tem, inclusive, autores muito mais *showrunners*, que se metem na obra e escalam o seu elenco. É muito comum o autor começar a combinar o seu elenco mesmo quando nem havia esse nome *showrunner* [risos]. Autores como Silvio de Abreu, Gilberto Braga, eles meio que já escreviam para um elenco. Então, esse autor é quase 70% de uma produção de TV. Nas séries, os autores de televisão começaram a ganhar mais autoria nos últimos anos... Houve um tempo desse embate com a série de autor, com os diretores frustrados com suas participações em novela, onde eles eram meio secundários em relação aos autores. Então, passaram a querer autores que escrevessem séries para eles dirigirem. Isso eu acho que, durante um tempo, ficou meio assim, nessa espécie de passagem de televisão autoral de diretor, mas acho que ultimamente os autores recuperaram muita força nas séries.

Karen Sztajnberg procurou situar o roteirista em suas disposições no campo. Para lidar com relação ao campo do poder, o roteirista precisa saber que sua ideia só vai acontecer se ela for filmada, mas não há de fato um controle de como ela será filmada. Existe uma dependência da ação do diretor. Deve existir, portanto, uma certa aderência às estruturas definidas:

Eu acho que tem duas coisas que são fundamentais: uma é você ter um entendimento claro de que o roteiro não é o filme. Temos filmes maravilhosos que foram feitos a partir de roteiros esquisitíssimos e roteiros maravilhosos para filmes que são apenas ok. Então, para mim, é muito claro que dou o melhor de mim na fase do roteiro, e você confia que o outro, o diretor, vai fazer o que for preciso pra extrair desse roteiro o melhor filme possível. Eu tenho um limite do meu poder e acho certo que o

diretor tenha a última palavra, porque, senão, eu vou me bancar como diretora. Se eu tiver tanto apego a um roteiro a ponto de achar que só eu vou fazer justiça àquela história, àquele modelo, então, ok, eu tenho de me animar a ser um diretor.

Como roteirista, Renê Belmonte confirma a disputa e acha que, de fato, o poder no cinema está com o diretor, pois é ele quem dá o acabamento final à ideia, e o que foi escrito pode ser mudado se ele assim o desejar. Ele aceita isso como parte do processo e também pensa ser natural a forma como o campo está disposto:

Eu sempre convivi bem com isso, porque sempre foi uma coisa estabelecida. O cinema é o lugar do diretor e, como sempre trabalhei com diretores grandes, renomados, Daniel Filho, por exemplo, o meu papel era justamente este: ser a pessoa que executa a ideia. E muitas vezes, em mais de um projeto, eu tinha quase que contrabandear coisas minhas por baixo dos panos para não parecer que eu estava indo além da encomenda. Isso desde o primeiro filme. Vejo isso com naturalidade. Então, o que vou falar não é pessoal.

Outro caso que chamou a atenção é o de Marcílio Moraes. Autor de novelas, Marcílio adaptou para o cinema, em 2017, o livro de sua autoria, *O crime da Gávea*. Ele queria ter o domínio sobre o filme, além de ser o roteirista. Então, contratou um diretor – ele não queria executar a direção – e liderou a produção. Diante dessa estratégia de legitimar sua posição dominante, ele trocou a chamada nos créditos, que usualmente indica o diretor do filme, para “um filme de”, com o seu nome, ou seja, o nome do roteirista. À época, o fato teve repercussão midiática, causou estranheza no meio do cinema. Contudo, ele não considerou isso um exercício de poder em relação ao diretor. Para ele, a inversão de posição pode ser considerada natural dentro das disposições dos profissionais envolvidos. Então, nessa lógica, o roteirista pode assinar um filme, não sendo necessariamente o diretor o “dono do filme”:

Esse foi um caso específico. Não era uma questão de poder e tudo o mais. Normalmente, no cinema, o filme é do diretor. Mas eu acho que nem sempre isso acontece. Você tem de ver de quem é aquele universo ficcional, quem criou. Isso vai fazer a diferença, esse [que criou é] que é o dono, é a ele que o possessivo deve ser dado. Então, tenho essa posição. Muitas vezes um diretor muito criativo pega o roteiro e cria uma linguagem em cima do roteiro, que é dele, pessoal, e em outras vezes não, coloca apenas o que está escrito. Isso faz muita diferença. No *Crime da Gávea* não tinha isso. Primeiro, eu escrevi um romance e depois resolvi fazer um roteiro. Em algum momento, resolvi fazer um filme e me



incentivaram a isso, mas sem nenhuma experiência de produção. Graças a essa falta de experiência, tive muita dificuldade, porque é complexo fazer um filme, muita coisa falhou e, ao final, as imagens ficaram um pouco dúbias. Então, assumi para mim, sem diminuir o trabalho do diretor, a tarefa de dar a forma final, porque achei que, se não fizesse isso, talvez não chegássemos a resultado nenhum. Eu resolvi assinar o filme. Era dirigido pelo André [Warwar], mas "um filme de Marcílio Moraes", porque o roteiro fui eu que fiz, a produção, a música, o corte final, foi tudo meu. Então aquele universo era realmente meu.

Marcos Bernstein entende o maior espaço ocupado pelo diretor no sentido da linha temporal de realização do filme, porque é ele quem acompanha todas as etapas, sendo o roteiro uma parte dessas etapas:

No cinema você demanda um tempo enorme para fazer um roteiro. Você demanda um tempo enorme para o financiamento, um tempo razoavelmente grande para a feitura efetiva, a filmagem, uma edição de um modo geral, que tenha uma maleabilidade muito maior do que na televisão. Então, o processo de um filme, que é uma peça de apenas duas horas, pode ser o caso de demorar cinco anos [para ser concretizado (hoje em dia, quatro anos)]. (...) E a única pessoa que acaba podendo acompanhar aquilo ou que de fato acompanha em todas as suas etapas, interferindo criativamente e dando os limites, é o diretor. Então, o roteirista talvez seja a peça individual criativa mais importante do filme, num certo sentido, mas ele é uma etapa dessa participação do diretor. Mesmo que o diretor não escreva nada, ele estará lá o tempo inteiro, influenciando em inúmeras decisões, até nas propostas que o roteirista vai fazer. As decisões de o que fica, o que sai, o que muda. Mesmo depois, quando vai passar para outra etapa, ele continua coordenando, incluindo a escolha das pessoas que vão fazer aquilo.

Em outro campo, a televisão, para ele a dinâmica da relação se comporta de outra maneira. Marcos traça um comparativo dessa relação com um famoso personagem de videogame nos anos 1980, o Pac Man:

(...) Tem um acompanhamento dramático dinâmico. Ela não está fechada em si, quando é realizada essa obra de televisão. Ela tem algum fechamento, mas não é total. Numa série você tem a segunda temporada, você não vai ter as cinco temporadas escritas. É impossível você desenvolver cinco temporadas com um diretor e o diretor ter esse tipo de influência que ele tem no cinema. Numa novela nem se fala. Quer dizer, se o autor ficar doente, o diretor normalmente vai ficar perdido, não vai saber como resolver aquilo. Você tem de resolver até o final da série diária programada, [ao mesmo tempo que ela] está indo para o ar. A cada dia está indo para o ar e você tem quase que uma arma na sua cabeça. Costumo dizer que na TV, quando vai para o ar, é tipo um Pac Man. Na verdade, isso até virou uma analogia de

velho [risos], porque nem todo mundo mais sabe o que é Pac Man... Nem sei se você chegou a conhecer [risos]. Então, o Pac Man vem loucamente atrás de você, te comendo. Isso é a televisão. Na televisão, o autor é o cara que domina quem são aqueles personagens, quem sabe daquela história que ainda não está totalmente no papel, que não está totalmente revelada, que ainda não aconteceu totalmente e que está acontecendo dinamicamente ao longo do tempo.

Quando um roteirista encontra suas grandes parcerias profissionais, é difícil para ele falar o termo “jogo de forças”. A ideia é de colaboração, segundo Patrícia Andrade:

Olha, eu acho que é bem forte porque eu fiz o *2 filhos [de Francisco]* com o Breno,<sup>64</sup> participei de todo o processo, escolha de elenco, enfim, tudo, até a edição, e escrevi todos os filmes do Breno. A gente costuma trabalhar assim, a gente tem essa troca muito grande. Então, às vezes vou para a reunião a que ele não pode ir, tipo no caso do filme sobre Gonzaga. Julinho Andrade<sup>65</sup> não era conhecido na época, queria fazer o papel, e o Breno disse que eu fosse lá ver o que eu achava. Aí eu fui, falei o que eu achava e deu certo. A gente tem essa parceria, mas é algo com ele, com os outros diretores é super diferente, *né?* Com os outros diretores, você entrega o roteiro, e eles vão para o *set* e fazem o que eles quiserem. Mas com Breno eu tenho isso. É muito legal porque você participa do filme inteiro, não é uma surpresa [tal como] quando você assiste a ele pronto.

Assim como Marcos, que tem uma posição bem estabelecida nos dois campos, televisão e cinema, Patrícia enxerga essas relações de maneira distinta:

Na televisão, tem aquela coisa de "a TV é do autor e o cinema é do diretor", mas acho que agora tem uma união maior entre essas duas áreas, sabe? Tanto que na televisão, na Globo, essas parcerias estão sendo mais estabelecidas, *né?* De você falar com os diretores, estar mais perto... Mas existe, sim, essa diferença de o diretor estar mais à frente no cinema, porque ele toca o *set* inteiro, e o autor está mais na televisão.

Sandra Kogut, como roteirista e diretora, por fim, assume que, com o seu lado diretora, detém um poder maior sobre a autoralidade: a ideia começa nela, com os rumos narrativos sob o seu controle:

A vivência com os roteiristas é naturalmente desigual desde o começo. Em geral, já chego com uma ideia do projeto e quero uma pessoa para uma parceria, numa ideia que já está definida,

<sup>64</sup> Breno Silveira, diretor e sócio da produtora Conspiração.

<sup>65</sup> Ator e diretor, fez o papel de Gonzaguinha no filme *Gonzaga – De pai pra filho*.

com várias coisas que já sei [risos]. Mas tem uma troca boa. Acho que as pessoas ficam felizes de fazer. Por mais que exista uma situação de impasse, é claro que quem vai decidir sou eu, entende? Mas acho que as pessoas que vêm trabalhar comigo acabam vindo porque querem essa troca, porque se alimentam de muita coisa, porque ao fazer o roteiro a gente está dividindo muita coisa, visões de mundo, mil informações, vemos filmes juntos... Tem algo que alimenta, é interessante, e vai além do que é especificamente do trabalho do roteiro. Acho que roteiro – e por isso que gosto tanto de fazer com alguém – é falar alto. Falar em voz alta, até a voz dos personagens fazerem algum sentido. Tem uma coisa muito viva na escrita e que tem a ver com essa troca.

O trabalho dela, por outro lado, precisa ser com a colaboração de outros roteiristas, ou seja, também implica parcerias.

## 5.6. O roteiro na prática

Em relação à questão da prática da escrita do roteiro como forma de capacitação, ela só é válida se existir a perspectiva de o roteiro ser produzido. De modo geral, os entrevistados não demonstraram ânimo com a ideia da prática da escrita, situando o roteiro na situação concreta de trabalho. Assim, ele não pode ser considerado como um conto ou um romance escrito independentemente de ter uma editora para publicar. Pelo fato de terem tido formação em uma especialidade cuja relação pode não ser direta com a profissão, a capacitação não segue um plano definido de treinamento. A orientação sobre como crescer e melhorar será dada no âmbito dos projetos nos quais estão inseridos ou no próprio campo, seguindo a orientação interna, quase intuitiva, de como a evolução profissional desenrola-se:

Se você tiver tempo e condições para isso, vale a experiência. Eu não escrevo para colocar nada na gaveta, [o que escrevo] para na gaveta por circunstâncias. Escrevo roteiro porque acho bonito escrever roteiro? Não, escrevo porque gostaria que virasse um filme, uma série.

Fellipe Garamano Barbosa, assim como outros, acredita que vale a pena escrever um roteiro mesmo não tendo uma destinação definida, mas faz ressalvas no sentido de que a prática sem finalidade pode tornar-se um exercício inútil ou “fútil”. Para eles, o roteirista tem de considerar na criação aspectos de viabilidade de produção. Desse modo, a escrita estaria associada a toda a cadeia produtiva e sua exequibilidade como projeto audiovisual:

Eu tive um professor que falava para a gente que o roteiro não é uma obra literária e que ele não existe se ele não for filmado. Ninguém pode falar de roteiro algum que não tenha sido filmado. Então, escrever para praticar, como puro exercício, acho válido, mas todo mundo que escreve espera que aquilo vire filme e, portanto, que as pessoas possam falar daquele roteiro como objeto. Porque, até que o filme esteja pronto e montado, não existe roteiro como objeto, que pode se tornar um exercício um pouco fútil, se não existe uma preocupação, se aquilo é viável ou não nas circunstâncias em que a gente escreve.

Uma opinião semelhante tem Lucas Paraizo.

Acho que vale, claro, mas também acho que é muito mais estimulante quando a perspectiva de produção está próxima daquilo que você está criando. Por isso acho que, ao longo do processo de formação, essa escrita cega precisa existir. Por outro lado, confesso, comecei a escrever muito mais quando comecei a ser pago. Não porque eu não tivesse desejo de escrever antes, mas é porque antes você não tinha a certeza da produção.

Sobre isso Marcílio concorda que “você estar contratado e ter alguém te pagando para isso, certamente, é muito mais estimulante. Você coloca uma disciplina muito maior”.

Já Marcos Bernstein assume ter a necessidade de escrever com um objetivo claro de produção. Ele diz:

Escrevo pensando no que vou fazer com aquilo, quer eu seja contratado para um filme ou uma série, quer eu queira fazer porque vou vender para (no sentido de convencer) a Globo fazer a minha série, minha novela. Então, escrevo sempre com objetivos. Não escrevo para mim, mas acho que tem gente que talvez escreva.

Flavia Castro destacou a necessidade de ler livros como um exercício para o roteirista. Se o músico precisa de oito a dez horas por dia de prática do instrumento, o roteirista deveria ter a leitura como um exercício:

Para mim, tem a ver com a leitura. Essa é a primeira coisa de todas. Uma das minhas maiores alegrias da vida foi aprender a ler. Acho que me lembro disso de maneira até romântica [risos], porque tem um antes e depois disso. Então, viver nesse mundo imaginário que a leitura lhe permite, isso tem uma função muito concreta na sua vida. Ler, para mim, era que nem respirar, porque não conseguia conceber a vida sem isso depois de um tempo. Escrever está diretamente ligado com o amor absoluto e a necessidade de se alimentar de livros. Acho que isso, para mim, é muito mais forte do que o cinema, porque veio antes do cinema.

No mestrado em cinema na Columbia, Karen Sztajnberg lembra de um ensinamento a respeito da prática como qualificação para o roteirista:

O meu professor no mestrado dizia que "é como se eu fosse um guitarrista e eu só tivesse a chance de ensaiar a cada três semanas ou um nadador olímpico que só entra na água a cada seis meses". É difícil criar um sentimento de melhoramento constante.

Nesse sentido, Karen acha que é preciso estar sempre melhorando a escrita, mas isso não significa escrever roteiro, propriamente. O desenvolvimento da escrita pode se dar por meio da prática de outros gêneros:

Por isso, eu busco, neste momento, esse melhoramento constante. [Não importa] se vou adquirir ele escrevendo uma tese de doutorado – e percebendo coisas aguçadas e avançando a minha sensibilidade – ou se vou acontecer como roteirista. Para mim, é menos importante do que essa sensação de progresso constante.

Lucas destaca outro ponto importante para o “progresso constante”, citado por Karen, que é a leitura de roteiros:

Mas acho que os roteiristas deveriam ter essa prática de não só escrever roteiros independentemente de serem filmados ou não, mas de ler roteiro incessantemente. Todos os meus livros aqui são de dramaturgias e, dentre eles, tenho pelo menos 40 roteiros. Em toda viagem que vou compro roteiro e fico realmente lendo. Foi assim que aprendi.

O melhoramento constante, como Karen citou, pode ser praticado em outros meios, como adquirindo e vendo filmes, com um olhar de quem está em treinamento. Para Patrícia Andrade, assistir a filmes é um treinamento, assim como analisá-lo pode ser uma prática de estudo: “Vendo filme, vendo série, e isso é uma coisa que identifica os roteiristas. É impossível você ver um filme sem estar avaliando o roteiro, entendeu?... e tentando adivinhar o que vai acontecer.”

Marcos acha que isso depende do momento da carreira em que você está. O tempo no campo e o grau de reconhecimento dentro dele ajustam a medida do empenho de autoaperfeiçoamento pela própria prática de roteirização:

Acho que depende da etapa em que você está na vida, né? Se você é um roteirista iniciante, você tem de escrever, você tem de estar escrevendo, e o ideal é a pessoa escrever bastante, realmente praticando.

Atuando só como roteirista, a opinião do Renê Belmonte difere. Como um filme demora de três a cinco anos para ser realizado, ele acha que é preciso praticar. Isso porque ele confessa um medo de, escrito o roteiro e entregue para a produção, só voltar a escrever quando aparecer nova demanda. E para ele é como tocar um instrumento, surgindo mais uma vez a comparação com o trabalho do músico: “Eu acho que tudo na vida é prática, é músculo. Andar de bicicleta é prática, tocar sax é prática, meditação é prática, academia é prática. Se você não está sempre fazendo, você perde”.

Sandra Kogut acha que também faz parte do processo de criação escrever sem uma finalidade de produção. Mas nesse caso ela traz mais uma visão particular de direção:

Acho muito importante. A prática artística é não só válida como necessária. Às vezes você faz coisas que vão ser só aquilo, não vão sair dali, e isso existe em todas as etapas do trabalho. Para mim, é muito claro, por exemplo, até como diretora. Quando fiz o *Passaporte húngaro*, fiz coisas que sabia que não iriam entrar no filme, mas que eu precisava filmar.

Ao me aproximar do fim das entrevistas, o ponto da sustentabilidade financeira da profissão de roteirista era sempre um tópico abordado. Expor ou falar em salários é um tema que pode ser interpretado como invasiva à intimidade das pessoas. Se pensarmos sobre a transparência a respeito de salários no setor público do país, por exemplo, decorreram muitos anos até que pudessem ser expostos os proventos do funcionalismo no Portal da Transparência do governo federal, criado em 2004. Por exemplo, no país, a promulgação da Lei 12.527, de 18 de novembro de 2011, que obriga órgãos públicos dos três poderes nas esferas federal, estadual e municipal a disponibilizarem a qualquer cidadão informações públicas que não sejam sigilosas, causou muita polêmica, levantando a questão a respeito de a divulgação de salário do funcionalismo público ferir o princípio constitucional do direito à intimidade.

Portanto, era importante na análise do ofício saber quanto se ganha e se o valor é suficiente para sobreviver com despesas com moradia, alimentação, saúde, consumo de bens, entre outros gastos. Tratava-se de um assunto que demandava muito cuidado na abordagem, porque não era desejável invadir a intimidade dos entrevistados. Indagar “quanto você ganha” não é bem visto culturalmente. É uma pergunta que pode ser percebida como indelicada sob certos aspectos. Por isso, ao

falar da questão financeira, foi preciso muito cuidado, contextualizar o propósito e explicar que a partir de alguns levantamentos de dados, como explicitado no Capítulo 4, com o levantamento de custo de roteiro em orçamentos de filmes, já seria possível concluir que não se trata de uma profissão que traz ganhos rápidos e fáceis quando se consegue entrar no campo.

No entanto, foi surpreendente a forma transparente, enfática e emocionada com que eles discorreram sobre o tema. Provavelmente, as condições ao longo da carreira, em relação aos riscos altos e aos valores de pagamento nem sempre justos, os períodos sem trabalho, podem ter contribuído para essa abertura, em tom de desabafo. Todos os entrevistados se sentiram muito confortáveis em comentar o tema, falando sobre o assunto sem reservas e deixando muito claro como o lado financeiro contribui para situar a disposição deles no campo.

Os diretores e roteiristas do grupo de entrevistados colocaram a direção como uma outra forma de sustento. Para Antonio Carlos da Fontoura, o lado financeiro de sua atividade como roteirista mistura-se com as outras, sendo a de roteirista no cinema a que menos o remunerou ao longo da carreira:

Não, nunca foi porque eu sempre escrevi para filmes que eu produzi e dirigi. Sempre ganhei mais dinheiro como diretor e produtor do que como roteirista. Agora, quando passei 14 anos dentro da Globo, realmente, eu ganhava um salário mensal para escrever roteiros, era contratado. Em cinema nunca foi minha atividade principal. No meu caso, é difícil de dizer porque eu nunca fui roteirista para outras pessoas; então, talvez não se aplique. Tem alguns roteiristas que ganham bem, mas é difícil. O Marcos Bernstein foi um dos primeiros, imagino, a ganhar bem. Eu mesmo o contratei, mas ele ainda optou por ir para a televisão, que era onde podia ter a ascensão financeira. Ali você escreve roteiros, séries, e o dinheiro é certo. O problema do roteiro de cinema é que é inconstante, [enquanto] na televisão você tem um pagamento constante.

Como um profissional há mais de cinquenta anos no mercado – Fontoura é o mais velho dos entrevistados –, seu posicionamento é bem condicionado a não tomar riscos desnecessários, como o de trabalhar sem contrato ou só receber algum pagamento se o projeto for realizado:

Jamais aceitei escrever um roteiro sem um salário fixado e um contrato assinado. Essa coisa de "escrever um roteiro para ver se vai dar certo", acho antiprofissional com os roteiristas. Nunca fiz, por exemplo, roteiro especulativo. Faço se eu quiser especular, mandar para um produtor e tal. Agora, um produtor me dizer:

“Ah, eu quero um roteiro sobre a fadinha do bosque. Me escreve um roteiro que, se der certo, eu te pago...”. Nunca, jamais.

Fellipe Garamano Barbosa também considera a direção sua principal fonte de renda. Além de atuar no cinema, ele trabalha em televisão como diretor de novela. Mas acredita que muitos amigos roteiristas vivem um bom momento, conseguem acumular vários projetos. Como ele tem a direção como profissão também, conciliar muitos projetos de roteiro é um dificultador:

Como roteirista eu conseguiria escrever uns três roteiros por ano, mas não conseguiria ter um sustento com o valor que o roteiro tem no mercado. Tenho colegas que estão se dando super bem com isso, estão sendo muito convidados, muito requisitados, muitos até por mim, porque agora estou com menos tempo para escrever. Então, estou convocando gente para escrever coisa para mim ou para a gente, se formos fazer essa parceria.

Karen Sztajnberg traz uma questão bem conhecida no mercado: o pagamento feito somente após a primeira entrega do roteiro, o chamado “primeiro tratamento”. As outras parcelas ficam condicionadas a outras entregas dos tratamentos de roteiro. E, por fim, o pagamento é totalizado apenas quando a captação junto às empresas promotoras do filme acontece. E se não acontecer? Ora, Karen contesta a postura de aceitar essas condições. Acredita ser possível negar-se a isso, visando não perpetuar a prática e marcar uma posição no campo: a de um profissional ser pago como qualquer outro da cadeia produtiva:

Eu conversei com várias pessoas e fiz uma proposta de salário que nem era grande coisa. Era o justo de tabela. E minha condição era metade no começo, porque você vai sentar em casa por três meses para fazer. Fiz um cronograma dizendo quando daria a primeira versão, quando encontraria com o diretor, *feedback*, incluo uma ou duas revisões (não mais que isso) e mandei. O resto seria na saída, depois de tudo isso pronto. Eles voltaram com uma resposta absurda: nada de entrada, 1/3 depois da primeira versão, 1/3 quando o filme estiver sendo filmado e o outro 1/3 quando o filme estiver pronto. E se por acaso, no meio do caminho, eles desistem do projeto? Eu teria me dedicado à toa. Então, é por isso que digo que a gente não é impotente, a gente tem o poder de dizer: “Querido, um abraço, não é para mim.”

Cristiane Oliveira, como roteirista contratada por outros, teve poucas experiências, mas elas se deram de forma clara, apesar de ter consciência de ser prática no mercado escrever submetendo-se ao risco, quando o pagamento é



condicionado à captação de recursos. Ela chama a atenção para a necessidade de investimento no desenvolvimento, na etapa inicial de criação:

Eu costumo brincar, nos meus momentos de cansaço, de dizer que a gente trabalha demais de graça [risos]. Acho que nos últimos anos a gente teve um processo de significação de alguns editais, porque até então a gente escrevia verdadeiras bíblias para os editais. Então, costumo dizer que eles querem muitos livros de graça que não são publicados. Um certo investimento, quando se é diretor-autor, é natural. A gente sabe que é necessário. Porém, [creio que] os editais de desenvolvimento são muito importantes para sanar isso e [para] que se construa uma base criativa, investindo-se mesmo em criação, e não vir comprar quando já está pronto.

David França Mendes é um roteirista que vive da profissão, não precisa realizar outras atividades não conexas à escrita de roteiro para garantir seu sustento. Ele dá aulas de roteiro, participa de bancas, dá consultorias e escreve para cinema e televisão. Ao responder sobre os ganhos de roteiro, ele conta:

Eu vivo de roteiro há bastante tempo. Fiz o meu primeiro roteiro de longa em 1998, 1999, o *Caminho das nuvens*. Durante alguns anos, ainda fiz outras coisas dentro do audiovisual, como vídeo institucional. Mas logo comecei a viver de roteiro, inclusive dando aula. Agora, existe, sim, uma instabilidade, a menos que você seja contratado. Fiquei quatro anos e meio numa produtora, quis sair da estabilidade por conta de várias questões criativas e tal, mas é bastante instável. Eu olho para a frente e penso: “É provável que me contratem”, mas não é a coisa mais certa do mundo.

David acredita que o roteirista deve em algum momento dominar os meios de produção para realizar seus projetos, tornando-se menos dependente das produtoras e dos convites de diretores para escrever. Além disso, ele lembra a possibilidade de o roteirista tornar-se um coprodutor do projeto, como uma forma de garantir o próprio trabalho:

(...) Todo roteirista deveria considerar produzir algum projeto seu ou pelo menos no sentido de tentar vender. Eu já tenho nomes, já tenho contatos, então, o projeto que estou criando no momento, eu pretendo levar diretamente, porque estou pensando mais em TV do que em cinema, porque é estrategicamente melhor para o roteirista e eu também gosto mais de fazer. Estou negociando um projeto agora que resolvi levar para uma produtora por motivos específicos do projeto, mas não vou topar aqueles contratos. Eu disse que só topo se eu for coprodutor. Coprodutor minoritário, beleza, mas coprodutor. Foi um susto da parte da produtora, mas

conseguimos chegar a um acordo, e acho que vai rolar. Eu também já sei de outras pessoas que estão conseguindo isso também...

Com muito humor, David, com duas filhas, conclui que o roteirista não deve criar uma vida com gastos altos fixos. Férias, décimo terceiro salário, plano de saúde são direitos trabalhistas que não fazem parte da vida do roteirista:

Mas, sem dúvida, se você não tem um contrato de longo prazo, que hoje em dia nem existe mais, é um trabalho extremamente instável. Eu digo que um roteirista de bom senso não deveria ter filho. Nem pensar [risos]. Não deveria ter um peixinho num aquário, um hamster, planta, nada.

Karim Aïnouz diz que o sucesso nunca o deixou seguro. Ele menciona também os impactos da flexibilidade na formação de uma família com filhos e a manutenção de gastos de subsistência, ressaltando como essa insegurança o levou a mudar de país. Em determinado momento da resposta, refere-se à pergunta sobre como “falar sobre intimidade”, reforçando a ideia de o assunto suscitar uma abordagem sobre algo íntimo:

Eu nunca me senti seguro, não. Inclusive, esse é um ponto péssimo para te falar agora... porque, cara, nunca vai ser seguro... Eu vou te falar uma coisa muito louca – se quer falar de intimidade -, eu não sei se eu tivesse filho, se estaria fazendo cinema hoje! E acho que isso é um problema de todo *free-lancer*. O problema, no nosso caso, especificamente, e uma das razões de estar morando aqui onde eu moro agora... Comecei a fazer cinema em 1991, fazia mestrado, e comecei a trabalhar como assistente nos Estados Unidos em 1994. Ia voltar para o Brasil, voltei, fiz um curta e acabou a Embrafilme. Eu pensei: “Não vou fazer nada.” Bem, fiquei lá, trabalhei como assistente, trabalhei na montagem, até que fiz o *Madame Satã*..., até que fui trabalhar com Waltinho [Walter Salles] em *Abril Despedaçado*, em 1999-2000, e voltei. Fiquei lá trabalhando por dez anos e tal... Aí teve uma época em que eu disse assim: “Cara, eu tô com 45 anos, se eu fizer cinquenta e acabar a Ancine?”

Karim nunca teve instabilidade financeira e deixou isso claro de todas as formas. Para ele, faz-se necessário manter uma constante de relações contratuais que permita receber um pagamento pelo serviço prestado, o que não costuma acontecer na trajetória do roteirista:

(...) Você fala: “Eu vou ganhar uma grana com esse projeto!” Aí você ganha uma grana, [mas] só que você passa três anos sem ganhar a grana. Então, o que eu tenho vivido nos últimos trinta

anos, e é muito louco falar assim... mas, estou aqui porque não tenho filho, não tenho que pagar a escola... uma loucura! Eu não acho que isso aconteça em países onde você tem uma estrutura de financiamento perene. Tem um cineasta alemão de que eu morro de inveja porque ele faz um filme, dois anos depois ele faz outro filme, aí ele aplica para tal fundo, aí o fundo entra com dinheiro, ele tem distribuidor, ele tem um trabalho!

Sobre a pandemia, Karim, radicado na Alemanha, confessa temer o momento. Acha que, no caso do Brasil, a solução é ter um emprego na televisão que possa garantir minimamente um pagamento mais constante:

(...) Esse ano para mim é montanha-russa, eu não filmei. Como é que faz? Então, é uma loucura, entendeu? O problema não está resolvido. Se Deus quiser, ele vai ficar resolvido em algum momento, porque ninguém é de ferro. Tem uma hora em que é muito cansativa essa sensação de “puxa vida!”. Já pensei em dar aula, mas também acho que não é hora, acho que estou em um momento bom, pode ser que ano que vem melhore... Mas não acho que esse problema se resolve para um roteirista brasileiro, não, a não ser que você tenha um contrato com a televisão.

Doc Comparato vive dos direitos autorais e consultorias, principalmente, internacionais, e não mais de roteiro. São diversos os livros que Doc escreveu, e eles vendem muito bem, no Brasil e no exterior, ainda que ele não tenha especificado os números de vendagem: “Eu tenho muitos livros na Europa de que recebo os direitos até hoje. Vendo ainda muitos livros, enfim... Eu vivo de direitos autorais, obviamente. Também faço *script doctors* internacionais.”

Flavia Castro traduz a instabilidade como a sensação de não ter um emprego. Diante desse sentimento, ela diz não ter planejado isso quando decidiu ir para o campo do cinema. Os supostos benefícios da flexibilidade, como o controle do tempo e a liberdade de transitar por projetos diversos, acabaram por revelar-se em altos e baixos financeiros. Com duas filhas, ela chama a atenção para a necessidade de adquirir habilidades de gestão financeira, considerando-se alguns períodos de intervalo entre um projeto e outro. No caso dela, como cidadã também francesa, ela pode traçar um comparativo do mercado nos dois países onde atua:

É uma opção que fiz com muita clareza, embora tenha sido intuitiva, porque nunca pensei aos vinte anos: “Eu nunca vou ter emprego” [risos]. Mas acho que quando vi que era assim que se trabalhava nesse meio, era muito claro que isso faria parte da minha vida com os altos e baixos. Agora, acho que tem várias coisas: primeiro, que a gente não aprende a viver desse jeito. A não ser que você seja uma pessoa de um tipo de organização.

Você não tem uma organização interna para saber que você recebe tanto. Nesse tempo, tem de guardar dinheiro para depois... Até porque comecei a trabalhar no início na França, e lá você tem um sistema pelo qual, quando você não está trabalhando, você recebe um auxílio de desemprego automático. Quando cheguei ao Brasil, com duas crianças pequenas, foi depois de ter ganho muito dinheiro e foi muito chocante quando acabaram as economias desse dinheiro. Eu não sabia me organizar, sabe? Tinha uma série de questões, além do pânico de não ter dinheiro no final do mês. Então, o que acho que aconteceu nesse momento foi que a sobrevivência era o único foco, e isso deixa a sua criatividade muito embotada. Você não consegue ter tempo para pensar num projeto, escrever.

Hoje, é o roteiro que sustenta Flavia, não o trabalho de diretora: “É engraçado porque, depois de ter dirigido, é o roteiro que me sustenta. Antes já era, mas era de uma forma em que eu fazia o que dava, o que era possível. Hoje em dia eu posso escolher, o que é maravilhoso...”.

Além de diretor, roteirista, produtor, Guel Arraes tem um emprego em cargo executivo na Globo, o que torna sua situação bem específica. No entanto, ele coloca em foco a questão de ser produtor também. A atividade de produção, aliada às de direção e roteiro, modifica bastante a posição no campo, em termos financeiros:

Na verdade, a minha carreira financeira começou como diretor e depois diretor-produtor, que lá na Globo tinha uma coisa chamada "Núcleo", que era uma espécie de produtora dentro da Globo. Então, comecei como diretor, mas talvez tenha ganho mais dinheiro como produtor-diretor do que como roteirista. Colegas meus roteiristas que escrevem mais e que são mais ou tão talentosos quanto eu ganhavam menos que eu porque eu era produtor também.

Trabalhar na televisão, na Globo, é visto como um trabalho fixo, com certa estabilidade, como Marcos Bernstein relatou:

Hoje, já tem dez anos que eu trabalho na Globo. Então, é uma maneira de trabalho fixo que realmente viabiliza. Você estar em alguma emissora, pode ser na Record, enfim, se você é contratado de alguma emissora, lhe permite isso que você falou. Antes disso, passei vinte anos só fazendo cinema ... e eu vivia de roteiro. Eu diria que não eram muitas pessoas que viviam de cinema, mas também tinha o fato de eu ter feito *Central do Brasil*, de ter tido outros filmes de sucesso logo depois. Então, tinha uma posição que não era a média do mercado.

Marcos traça uma diferença entre o período dos anos 1990 e o que veio depois, com a chamada Lei da TV a Cabo.<sup>66</sup> Ele se vê com uma carreira que não representa um padrão para efeitos de comparação com a de outros roteiristas. Ele atingiu um patamar que lhe permitiu poder viver exclusivamente da atividade de roteiro no cinema, fato não comum no mercado:

(...) Eu vivia legal de roteiro. Diria que quem vivia mais ou menos de roteiro não era muita gente, mas tinha alguém, dava pra quebrar o galho, *né?* (...) Acho que esses vinte anos foram realmente uma guerra... Era uma exceção conseguir. Nos últimos dez anos, já é possível dizer que alguém tenha vivido com dignidade, ainda que pudesse viver melhor se fosse um mercado mais equilibrado.

Lucas Paraizo diz sustentar-se com o trabalho de roteirista em televisão na Globo. Considerando apenas o seu trabalho no cinema, ele afirma que sua vida seria diferente, ainda que fosse possível garantir a sobrevivência. Mas, como Marcos, Lucas acha que o ganho financeiro com roteiro no cinema melhorou nas últimas duas décadas:

Sim, hoje, sim. Mas acho que me sustento porque trabalho em uma empresa com salário fixo. Se a gente fosse parar para pensar, se eu não tivesse a Globo na minha vida ou se eu fosse sazonal nos trabalhos da Globo, provavelmente não estaria morando no Jardim Botânico, provavelmente não teria alguns confortos que esse emprego me proporciona. Agora, se fosse somar o que ganhei no cinema e comparar com o que ganho na televisão, não dá nem 5%. Porque, infelizmente, acho que, apesar de ter melhorado... e eu acho muito importante ficar olhando para trás, dez, vinte anos, melhorou, *né?*

Apesar de uma carreira singular, com muitos sucessos no cinema que permitiram a Patrícia Andrade viver por dez anos como roteirista de cinema, foi na televisão, onde já está há dez anos, que ela encontrou uma estabilidade, com direitos trabalhistas assegurados. Patrícia, assim como Flavia Castro, chamou a atenção para o fato de que quem vive de cinema necessita de uma habilidade de gestão financeira, porque o trabalho é por projeto, não se recebendo um pagamento mensal:

Eu fui roteirista de cinema por dez anos. Entrei na Globo há dez e estou nesse *métier* já faz vinte anos, mas consegui sobreviver. Fiz vários filmes. Tive, sim, alguns percalços, porque algumas

---

<sup>66</sup> A Lei 12.485/2011 criou o Serviço de Acesso Condicionado (SeAC), que regulamenta os serviços de TV a cabo no Brasil, tornando obrigatória as cotas para programas nacionais.

produtoras não me pagaram. Claramente tem essa galera pelo caminho, mas é isso em toda profissão. Mas eu consegui sobreviver, e isso demanda uma organização financeira também, porque você está fazendo um filme, você tem de prever que no mês que vem talvez você não vá ter. A televisão me trouxe essa estabilidade de hoje, com salário, fundo de garantia, todos os benefícios da CLT.<sup>67</sup>

Em relação a riscos, para Marcílio Moraes, quem assume o risco na produção de um filme é sempre o roteirista, porque é a partir dele que tudo começa. Ninguém pode captar recursos sem a sinopse, o argumento e o roteiro:

Quem trabalha no risco nessa atividade é o roteirista. Aí alguém pega, ele escreve, vai buscar recursos para aquilo e só te pagam se conseguirem. Isso é absolutamente injusto e muito ruim para a própria indústria, porque você não vai dar conta daquilo. Vai fazer três, quatro [roteiros], só para tentar ganhar um dinheiro. Isso que você chama de flexibilidade, de ele poder estar aqui ou ali, mas a indústria funcionar assim, é difícil, não se tem aporte nenhum. No início, olhando para a página branca, é dali que tudo vai se estruturar, é ali que está a obra, não é depois disso.

Marcílio, aos 75 anos, diz ter conseguido a estabilidade financeira com o trabalho de autor de novela, ao acumular reservas de recursos e geri-lo de forma a poder colocar-se em uma posição de mais liberdade para decidir o que queria realmente escrever, quando mais velho. É o que ele brincou com a ideia de criação de um fundo, o “Fundo Dane-se”. O tal fundo seria uma forma de poder do roteirista no campo, sem os meios de produção, mas com um capital econômico que lhe permita ter algum controle sobre as bases contratuais do que decidir fazer e, sobretudo, decidir o que e para quem quer escrever:

Agora, no final da minha vida, tenho o fundo e ultimamente só faço o que quero mesmo. (...) Então, você tem que ter o fundo acumulado para não se colocar em certas situações. Início de carreira é mais complicado, mas você constrói ao longo da vida.

Marcos Bernstein é um roteirista com uma carreira diferenciada, autor de novela e com roteiros com muito reconhecimento no campo, principalmente, por ser o autor de *Central do Brasil*. Ele lembra que o início foi promissor, mas que, ao longo da carreira, houve fases difíceis, sem trabalho e com gastos pessoais fixos:

---

<sup>67</sup> Consolidação das Leis Trabalhistas é uma unificação de regras do direito do trabalho feita pelo presidente Getúlio Vargas durante a ditadura do Estado Novo, por meio do Decreto-Lei 5.452.

Eu tive um início de carreira muito bom, mas, no todo, existem fases. Tem fases que você tem três trabalhos, mas tem fases que às vezes você ficava seis meses sem ter nada, com dois filhos, pagando apartamento, aqueles problemas de classe média que todo mundo enfrenta. Então, tinha momentos em que você tinha de abaixar o cachê, arriscar, fazer no risco, e eu fiz algumas vezes. Poucas, não muitas, mas uma foi muito boa, deu muito certo, algumas foram médias.... mas, no fim das contas... não era uma regra... Eu sempre evitei muito fazer isso. Foi um caso que vislumbrei que realmente poderia ser muito bom. E os casos que foram ruins foram mais por necessidade, porque você diminui o seu cachê inicial e entra com um certo risco... Mas o escrever assim do zero, zero, não... O que eu digo é que conquistei rapidamente esse início mais promissor, numa posição mais vantajosa, mas que poderia não ter acontecido.

Renê Belmonte contou uma história muito representativa do que Marcílio Moraes resumiu como uma organização financeira para exercer o trabalho autoral, dentro de uma visão romântica do escritor literário: permitir-se escrever sobre o que de fato lhe interessa. No início de sua trajetória, ele foi chamado para escrever um projeto de baixo orçamento e lembra de ter perguntado se iriam pagar a ele. A pergunta em si é estranha, porque qualquer trabalho deve ser pago. No entanto, os idealizadores do projeto alegaram que todos iriam tomar parte no risco. Nesse momento, Renê defendeu-se, ao dizer que eles entrariam no risco com um roteiro em mãos, que o serviço deles, propriamente, só aconteceria após a entrada de recursos, enquanto o roteiro seria feito sem nenhum aporte financeiro. Então, Renê disse: “*Peraí*, mas vocês vão entrar no risco depois que o roteiro estiver escrito, vocês vão entrar no risco em cima de algo, e eu vou estar sem absolutamente nada garantido...” Concluindo, Renê coloca tal negociação de trabalho como uma prévia de muitos casos similares a acontecer na carreira dele. Se levarmos em consideração toda a parte textual de um projeto, incluindo sinopse, argumento e o roteiro em si, totalizam-se cerca de 150 páginas. Ou seja, nesse caso citado, o roteirista escreve um livro no risco, sem receber nenhum pagamento. Por isso, ele se posicionou:

Se alguém me chama para fazer algo, eu pergunto se vão me pagar ou não, porque é assim que divido meu tempo. Entre as coisas que não estão me pagando, coloco as minhas coisas. Se alguém vai me pagar, entra no espaço das coisas pagas. Se não vai me pagar, entra no espaço dos meus projetos pessoais.

Com o passar do tempo, o reconhecimento no campo possibilitou um acúmulo de capital simbólico que permite ao profissional cobrar mais do que o

trabalho anterior. No entanto, Renê, assim como todos os outros entrevistados, diz que o dinheiro nunca foi seu objetivo finalístico. A finalidade de seu empenho é ver o filme apto a ser produzido:

Meu preço sempre melhorou, mas sempre melhorou com base no que deveria ter recebido pelo projeto anterior. E isso eu falo sem muito problema porque isso nunca foi a minha coisa mais importante, porque eu nunca entrei num projeto por conta do que ia receber por ele. O dinheiro sempre foi uma consequência, uma consequência importantíssima. Eu faço questão de ganhar bem, porque é ganhando bem que posso escolher os projetos que vou fazer, o tempo que vou gastar entre um projeto e outro, essa certa relativa tranquilidade financeira. (...) Em algum momento até fiz uma opção entre ser ambicioso e ganancioso. Escolhi ser ambicioso. Entre ganhar 10 mil reais por um projeto que sei que vai ser realizado e 100 mil reais por um projeto que não vai ser exibido, prefiro ganhar 10 porque prefiro ter o meu trabalho, melhorar com a prática e ter o retorno do trabalho, do que o dinheiro pelo dinheiro, do que sentir que joguei fora seis meses da minha vida.

Festivais, festas, pré-estreias fazem parte da etapa de comercialização de um filme, sendo natural toda a equipe técnica estar presente a esses eventos. A pergunta sobre a sociabilidade foi recebida com um certo desconforto. O próprio *habitus* interioriza *um preceito de* que ficar mais sozinho envolve uma tarefa dura de digitar o texto e ao mesmo tempo criar história. Portanto, ser muito sociável não poderia ser assumido como uma prática de requentar festas com objetivos de inserção e projeção no campo.

Na realidade, não havia nada de absolutamente negativo na sociabilidade implicada na pergunta. O que interessava aqui era saber o quanto eles e elas consideram na profissão ser visto por outros agentes do campo socialmente fazendo uso de eventos sociais como forma de reconhecimento e sinal de pertencimento.

Para Cristiane Oliveira, a tarefa de contato com outras pessoas do meio é importante. As conexões servem como promoção para indicações, que não decorrem de aspectos puramente racionais:

(...) Em funções criativas, a conexão se dá por mecanismos diversos. Não é algo tão objetivo, como quando a gente contrata um engenheiro: a gente precisa de uma indicação de que ele já fez uma obra, algo que já tenha ficado em pé [risos], um arquiteto que já tenha uma experiência técnica num determinado tipo de construção. Já o trabalho criativo te pede essas conexões mais sensíveis, que se dão por identificação. Então, essa identificação



e essa confiança com o outro só se dão na conversa, na troca, no diálogo.

A identidade do roteirista se inscreve também pelo capital social, em uma dinâmica de socialização que lhe permita articular meios de inserção no campo, já que ninguém irá até você. Não existe um *headhunter* (um recrutador de talentos) no campo de roteirista no Brasil. Nos Estados Unidos, por exemplo, existem os agentes. O roteirista evidencia-se no campo e o próprio campo o posiciona dentro dele. O campo não é aberto. Você tem de penetrar nele, ao contrário do campo da engenharia, por exemplo. David França Mendes fez questão de afastar o termo “panelinha”, mencionado como algo dito por outros de fora de campo. Quando David usou essa palavra, entende-se o desconforto que a pergunta pode ter causado. Os campos das atividades criativas não gostam de utilizar o termo “panela” como significado do conjunto de relações afetivas no âmbito de ações de trabalho:

Eu acho superimportante. Acho, inclusive, que quem vai ser roteirista achando que vai ficar solitário escrevendo está cometendo um erro, por vários motivos. Um porque o trabalho cada vez mais é menos solitário. Você tem essa coisa de sala de roteiro, reunião com diretor, você tem muita interlocução, você recebe notas de diretor, produtor, do canal, às vezes até de ator. (...) Não é como se você fosse um engenheiro químico com pós-graduação na Alemanha, pós-doutorado no MIT, vou mandar meu currículo para as empresas químicas e alguém vai me contratar. Não é isso. As pessoas entendem isso errado, como panelinhas, que, embora às vezes até sejam, normalmente não são. É que num trabalho criativo é inevitável: você vê o trabalho dela, mas também vê a pessoa. Se eu for montar uma equipe de uma sala de roteiro para uma série, tento sacar como ela é socialmente, porque vou passar meses com ela fechado numa sala. (...) Meus alunos até me perguntam: como você começa? De várias maneiras, mas uma que não existe é aquela fantasia de ficar escrevendo em casa e mandar o roteiro pelo correio. Essa não existe.

O termo “panela” designa um conluio, envolve um empenho de união e exclusão ao mesmo tempo, o impedimento de que outros possam entrar em um grupo. Mas, para Lucas Paraizo, a sociabilização não é fazer contatos ou criar “panelas”, é formar pares. Essas parcerias de dois ou três são naturais, é um encontro afetivo referente à pessoa e ao trabalho dela. Lucas citou três dos entrevistados como grandes parceiros: Karen Sztajnberg, Fellipe Gamarano Barbosa e Flavia Castro. O afeto de Lucas pelos parceiros como os citados sugere uma rede afetiva em torno de seus projetos:

Tem muitos agentes que me procuram, dizendo que querem me agenciar. Não faz muito sentido para mim, não preciso disso. Me perguntam qual é o meu LinkedIn, eu digo que não tenho, e as pessoas ficam "Hein? Mas você tem um cartão?" E eu digo que também não tenho. É quase como se eu fosse invisível por não ter rede social. Facebook? Não tenho. (...) Por outro lado, o que acho que é a melhor rede social de um roteirista são as parcerias que ele faz. Acho que a minha rede de contatos tem a ver com a minha rede de disponibilidade profissional. Tenho certeza de que o Fellipe, toda vez que ele for fazer um filme, não que ele vá me chamar, mas eu vou estar ali, ele sabe que confia em mim, sabe que a gente tem uma linguagem parecida, sabe que vou, de alguma maneira, participar daquilo. A Flavia é a mesma coisa: fiz dois filmes com ela, estamos fazendo um terceiro, fiz um curta e ajudei um pouco no *Deslembro*. Então, para mim, o que você tem de fazer para se sociabilizar é encontrar pares. (...) Na verdade, nós três estávamos sempre juntos desde o começo, a Clara [Linhart], o Fellipe e eu, a Karen também, somos um grupo de amigos que sempre trabalhou junto.

Nenhum profissional gosta de dizer que o quanto você frequenta determinado lugares ou o quanto viaja a festivais de cinema pelo mundo são importantes para o exercício da profissão. É claro que o trabalho deve ser bom, mas a questão detinha-se no grau, no “quanto” é necessário de sociabilidade. Então, os entrevistados tiveram alguma dificuldade de definir porque percebiam como algo que desmerecesse a qualidade do trabalho. Um ponto levantado na fala de Fellipe deixa evidenciada a associação da festa como algo não produtora, envolvendo bebida alcoólica, desperdício de tempo e, conseqüentemente, um estado improdutivo de trabalho:

O *networking* é sobrevalorizado na nossa sociedade. Cada vez mais, acho que o que vale é o que está no papel e como aquilo toca o leitor que vai se deparar com o material virgem. Não adianta você ser superquerido se o que você escreveu não tocar a alma de alguém. Livros, quando você lê, eu não conheço os autores dos livros que eu amo e eles não fizeram o menor esforço de chegar até mim, foram livros que chegaram por interesse ou indicados. Então, essa coisa do *networking* é sobrevalorizada. O que importa mesmo é o trabalho. E eu duvido muito de roteirista que está sempre em festa porque você vai para uma festa, bebe, socializa, se diverte e no dia seguinte o seu dia demora muito para começar, organizar as ideias e tal.

Sandra Kogut teve uma fala muito em sintonia com o que foi dito por Fellipe. Ela não vê o capital social como algo a ser conquistado em eventos, mas pela atenção aos trabalhos dos outros:

Olha, para mim, a maneira de chegar em profissionais e descobrir pessoas é pelos filmes. Não é por ir aqui ou ali, numa pré-estreia e tal. É vendo um filme [de] que eu gostei, um trabalho que me interessou, e aí eu me interessei por aquele profissional. Até porque não sou a pessoa mais sociável do mundo, não vou a milhões de coisas [risos].

Flavia Castro reconheceu a importância da sociabilidade, mas confessou não ter talento para isso também. Ao chegar ao Brasil, depois de muito tempo trabalhando com roteiro na França, ela sentiu receio de ativar seu capital social, não ligava para quem conhecia, e acredita que isso atrapalhou sua inserção no campo:

Essa pergunta é maravilhosa [risos]. Eu sou péssima nisso. Esse quesito é mesmo uma questão e é uma questão há muito tempo. Por exemplo: odeio ir às estreias. Vou nas dos amigos mais próximos e, se puder não ir, não vou. Acho que se eu tivesse feito mais teria sido melhor para mim. Ao mesmo tempo, ao longo da vida, fui desenvolvendo relações profundas. Então, as poucas pessoas com quem eu convivo no meio são pessoas com as quais posso contar e tenho com elas uma relação forte.

Marcílio Moraes conseguiu discorrer sobre o grau de sociabilidade necessário. Ele reconhece que é preciso conhecer pessoas, porque o mercado não funciona sem a lógica de empreender interações pessoais, mas a inserção não precisa depender só disso. Há outras formas, como concursos ou prêmios. Um sucesso também pode levá-lo ao reconhecimento, o que é também uma maneira de ser visto. Ele mesmo foi reconhecido por uma peça teatral de sucesso, um campo que serviu de transição à sua entrada na televisão e, posteriormente, no cinema:

(...) Eu sempre tive extrema dificuldade em fazer isso. Era bobo, não conhecia as pessoas, era muito difícil. Depois ficava achando que deveria ter ido e tudo o mais. Acho importante porque você conhece as pessoas que podem lhe ajudar, lhe chamam, mas não sei em que ponto é realmente decisivo. Se você consegue escrever um negócio legal e colocar na mão de algumas pessoas, acaba indo em frente. Os concursos são bons, os prêmios. Uma peça foi o que me tornou conhecido. Esses são os caminhos.

Já Marcos Bernstein assume que é necessário um alto grau de sociabilidade para o desenvolvimento da carreira de roteirista. Para ele, saber relacionar-se com outros agentes é uma competência importante:

Eu acho que no mundo contemporâneo é muito difícil se você não nascer numa posição extremamente privilegiada. É um mundo de interações, de conhecimentos. Você não precisa ser

nenhum gênio da sociabilidade, e acho que estou longe de ser, mas você sendo sociável ajuda. Tem carreiras piores que você sabe que conseguem coisas ótimas ou melhores porque tem a sociabilidade, mas também é só uma ideia. Não vou ficar aqui demonizando, porque faz parte, a vida é assim. Não existe um gênio encastelado, sabe? Se você for um megagênio, talvez você consiga um espaço sem ter o mínimo de convivialidade, mas acho que prejudica muito.

Karen Sztajnberg também ressalta a importância da sociabilidade, como um exercício de sedução, para estabelecer parcerias profissionais:

Acho que, desgraçadamente, é importante que o cara não seja necessariamente um sedutor, no sentido de brilhar nas festas, mas saber endereçar aos outros as suas ideias durante uma festa, por exemplo. Saber iscar o outro e trazer interesse para a sua ideia.

Patrícia Andrade também demonstrou não ter prazer em realizar tal sociabilidade, mas considera como parte relevante do trabalho. Por outro lado, ao atingir um determinado êxito de reconhecimento na profissão, ela diz que o grau de importância do capital social decresce:

Hoje em dia, já estou numa situação muito mais tranquila, mas no começo, sim. Acho que você tem de mostrar trabalho, mais até do que circular. Tudo bem você ir a uma pré-estreia, sim. É importante prestigiar seus amigos, sua classe, mas acho que a maneira como você se estabelece é através do trabalho, é ralando. Acho também que hoje as produtoras estão mais abertas às ideias originais dos roteiristas.

Karim Ainouz trouxe o relato de algo talvez um pouco escondido nos outros:

Mas, é claro, vou sempre. Isso não acabou, não! Opa! Você precisa estar na pista. Se você não estiver na pista, ninguém vai lhe chamar para dançar. É muito simples. Então, existe *networking*, existe tudo isso, e acho importante porque... E é um negócio que faço com um puta prazer porque, em algum momento, estou observando gente. Então, em algum momento aquilo me enriquece enquanto estou construindo personagem... E outra coisa que acho é que você tem que ter algum traquejo social, tem que saber trocar, tem que saber ouvir... E acho que esse ecossistema, de encontro, de troca, de interesse, é parte de uma coisa que é a indústria... Não fico lá no meu quarto pintando o meu quarto, é muita gente... Então, é importante que eu convença alguém de que a minha ideia é importante, que vale a pena. (...) E acho que, como é uma indústria que move muito dinheiro, é normal esse tipo de relação que você vai tendo, em que você vai ter que ir na pré-estreia, que você... Acho que é isso: você vai ter que estar na pista. Até existem uns autores que ficam

escondidos, que não dão entrevistas, e adoraria não ter que dar entrevista, por exemplo, mas quando eu dou, adoro.

Ele assumiu gostar muito das interações, das festas, dos festivais, do circuito de eventos, e deixou claro que tais interações sociais, ir a determinados lugares, fazem parte da construção do capital social, muito importante na indústria criativa. Karim observa que não ir a lugar nenhum também é uma forma de estruturar uma posição, ou seja, a não sociabilidade pode provocar interações, demonstrar um certo desinteresse. Além disso, ele destaca o ponto de que qualquer situação, a mais trivial, mesmo a décima festa da noite durante o festival de Cannes, serve de alimento à observação do roteirista, é conteúdo para a criação. Assim, ele atesta que a sociabilidade não tem um grau de participação na vida do roteirista. No entanto, ela, mais que isso, permite estruturar em certa medida a vida do profissional, o que, em outras palavras, poderia ser resumido como “ela é o trabalho também”.

## 6. Considerações finais

O trabalho pode ser definido como uma atividade capaz de gerar um produto ou um serviço para uso imediato ou para troca, sendo o emprego um ambiente social no qual o trabalho pode ser realizado (JOHNSON, 1997, p. 241). Max Weber (2004) naturaliza o trabalho como parte do sistema capitalista industrial, ocupando lugar central entre esse sistema e a ética protestante. A “racionalização da conduta de vida no mundo, mas de olho no Outro Mundo, é o efeito da concepção de profissão do protestantismo ascético” (2004, p. 139). Weber, ao tratar da moralidade puritana na sua obra célebre, *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, põe o trabalho e o empenho individual como fator impulsionador da expansão capitalista.

Marx (2015), em seus *Manuscritos econômicos-filosóficos*, de 1844, coloca a arte como um desdobramento do trabalho, e em uma sociedade pós-capitalista ela não seria restrita à categoria de trabalhadores especializados na arte, estaria presente nas atividades usuais de todos.

Hoje, o trabalho de roteirista de cinema de longa-metragem ficcional no Brasil, uma atividade criativa, é restrito a um grupo pequeno de profissionais, não são muitos.<sup>68</sup> Eles não contam com o exercício de outras profissões, além das conexas às atividades de produção de conteúdo audiovisual e precisam lidar com as pressões do sistema econômico, de como conseguir meios de subsistência, como qualquer outra atividade não criativa.

Os mecanismos de financiamento de um filme estão no mercado e dependem de políticas públicas. Não estão nas mãos dos profissionais, mas no campo, no jogo, no qual eles devem exercer suas atividades e posicionar-se para ocupar seu espaço. Segundo Pierre-Michel Menger, nesse contexto, uma dicotomia se apresenta para o trabalho artístico, com uma forte concorrência pela originalidade e diferenciação, quando o artista atua por conta própria, na flexibilidade dos projetos intermitentes, e ao mesmo tempo conjuga uma “adaptabilidade e assunção de riscos associadas à *expertise* e gestão de carreira por

---

<sup>68</sup> Segundo dados referentes aos associados na Abra, aos nomes citados no *site* Filme B e à análise das fichas técnicas dos filmes produzidos nos últimos dez anos, o número de profissionais de roteiro de cinema gira em torno de duzentos efetivamente atuantes, com trabalhos constantes. Acesso ao *site* da Abra em 22-8-2020; disponível em: <https://abra.art.br/>; e acesso ao *site* Filme B em 11-10-2020 (estudos e estatísticas restritas à obtenção de assinatura paga); disponível em: <http://www.filmeb.com.br>.

meio da reputação, que aproxima as profissões artísticas do mundo das profissões liberais” (MENGER, 2002, p. 24-5; tradução minha).

A atividade de roteirista congrega outras dualidades, como aptidões de viver em um profundo individualismo, gerindo a si próprio, e a necessidade de estar em trabalhos coletivos, porque a produção de um filme congrega diversas profissões. É uma atividade solitária e ao mesmo tempo coletiva, quando pensamos em um modelo como a Casa do Roteirista, da Globo, ou as chamadas “salas de roteiro” – processos de criação coletivos de roteiro, com encontros, literalmente, em uma sala, onde ocorrem etapas similares ao processo individual, como definição de cenas, tramas etc. –, que envolvem colaboração e estar em grupo.

Ainda que todos tenham frisado o prazer da criação coletiva em frases como “cinema não é obra de um só” ou outras similares, o roteirista narra seu modo de ser, pensar e agir, seu *habitus*, como solitário. A solidão é um pressuposto da imaginação, que lhes permite inventar tramas, personagens e histórias. Nesse sentido, há uma ambiguidade no que eles falam, porque exaltam o trabalho coletivo, estar com outros, criar parcerias, enquanto também são observadores, na quietude. Ora, a escrita de roteiros é de fato individual. O roteirista senta-se à frente de um computador e digita seus diálogos e cenas. Por outro lado, ele precisa estabelecer parcerias para tirar o seu roteiro de seu computador. O seu objetivo-fim é estar trabalhando em um projeto de forma a ter sua história filmada. O roteiro, que não é uma obra literária, só existe se for filmado; e para um roteirista filmar sua obra é necessário sair dessa condição de criador e tornar-se um pouco produtor. Roteirista não é escritor de romance, porque não haverá um editor para intermediar a venda de sua obra no mercado editorial<sup>69</sup>. Ser roteirista é sociabilizar-se não por prazer, mas em busca de uma posição no campo.

No livro de Brett Martin, *Homens difíceis* (2014), sobre um período da televisão norte-americana entre o final de 1990 e o início dos anos 2000 – quando canais como HBO, FX e AMC, entre outros, começaram a investir mais em produções autorais e com narrativas originais, diferentemente do que vinha sendo produzido –, é feita uma análise do trabalho dos *showrunners* por meio de entrevistas com os criadores de séries emblemáticas como *Família Soprano* e *Mad men*. Em determinada parte do livro, ele cita o fato de que os roteiristas de

---

<sup>69</sup> A publicação de roteiro por uma editora ocorre quando o mesmo foi filmado, e, principalmente, quando obteve sucesso.

Hollywood não gostam de elogiar os outros roteiristas, mas diz que tal comportamento pode não se dar em outros lugares, sendo restrito aos norte-americanos:

Pode ser que esse hábito não se mostre pior entre roteiristas de Hollywood do que entre outros grupos, mas num mundo em que o sucesso pode realmente ser um jogo com resultado nulo – existe um número limitado de pilotos que podem ser escolhidos a cada temporada –, seguramente não é melhor. Assim, quando determinado trabalho dispara um frenesi de inegáveis elogios por parte de outros roteiristas, você pode supor duas coisas: (1) é muito bom mesmo; (2) traz alguma vantagem para eles. (MARTIN, 2014, p. 122).

De fato, aqui é diferente, os roteiristas do cinema brasileiro gostam de elogiar outros não porque possam tirar alguma vantagem disso. São inúmeros os elogios ouvidos nas entrevistas. São tantos que há indícios de as afetividades estabelecerem parcerias que, em certa medida, parecem excludentes à entrada de novos roteiristas no grupo. Essa é uma máxima do cinema brasileiro, de os grupos serem fechados, de diretores sempre trabalharem com a mesma equipe. No entanto, vários frisaram não serem os grupos “panelas”, como quando Karim Aïnouz diz:

São encontros de afinidades que vão mudando de acordo como você está... Tem uma pessoa só com quem eu trabalho, desde que comecei, que é o Sérgio Machado. Com o Sérgio Machado tenho uma afinidade que é gigante, e tudo que faço mando para ele.

Pode-se observar um tempo longo despendido em cada entrevista para citar os parceiros. Isso chama a atenção se pensarmos nos objetivos da conversa: voltados para uma pesquisa em que as falas não seriam divulgadas em veículos de mídia. Eles não elogiavam com um interesse ou destacando aspectos profissionais exatamente, ou seja, se eram roteiristas ou diretores excelentes. As palavras sobre os parceiros de trabalho eram sempre como as de Karim, demonstrando afeto, vontade de estar sempre em outros trabalhos com eles e relatando um passado em comum, com memórias repletas de lembranças. A produção em grupo de Karim é até chamada por ele carinhosamente de “cinema dependente”, uma brincadeira exaltando a dependência afetiva. São essas redes afetivas que os une em um trabalho tão individualizado, sem vínculos empregatícios com empresas, exceto quando estão em uma emissora.



Émile Durkheim (2016) ofereceu sua visão sobre a divisão do trabalho da sociedade industrializada moderna, afirmando haver uma única possibilidade de uma profissão ser regulada de modo eficaz por um grupo que conheça a profissão e suas perspectivas de variações. Para Durkheim, esse grupo seriam os sindicatos:

Os únicos grupos que têm alguma permanência são aqueles que hoje chamamos de sindicatos, seja de patrões, seja de operários. Certamente há aí um começo de organização profissional, mas ainda bem informe e rudimentar. Pois, antes de tudo, um sindicato é uma associação privada, sem autoridade legal, desprovida, por conseguinte, de qualquer poder regulamentar. Sua quantidade é teoricamente ilimitada, até mesmo no interior de uma mesma categoria industrial; e, como cada um deles é independente dos outros, se não se aliarem e não se unificarem, não haverá nada neles que exprima a unidade da profissão como um todo. (DURKHEIM, 2016, p. 17).

A profissão de roteirista no país não conta com sindicatos, diferentemente de países como os Estados Unidos. Não há uma organização que os una com contatos regulares e capaz de articular uma regulamentação sobre as relações no campo. Existem associações – uma das principais diferenças entre os sindicatos e as associações são os limites formais de representatividade, quando o primeiro pode representar juridicamente a categoria –, como a Abra, grupos de estudos informais sobre o tema e movimentos de determinados grupos, caso um tema seja suscitado.

Por outro lado, em termos regulamentares, a profissão de roteirista conta com as leis 6.515/78 e 6.533/78, que dispõem sobre todas as profissões de artistas, além da lei que regula os direitos autorais (Lei 9.610/98), fundamental para a preservação de seus direitos sobre a produção, garantindo, por exemplo, os direitos morais do autor como inalienáveis, irrenunciáveis e imprescritíveis. No entanto, isso não é suficiente para garantir direitos e regras que não os deixem muitas vezes em situação de desigualdade de forças, estabelecendo sistemas de promoção de direitos sociais específicos, auxílio em situações de desemprego ou de dificuldades de saúde, acidentes ou doenças crônicas, ou estabelecer o piso salarial do roteirista, bem como regras objetivas de progressão dentro de cada empresa, como produtoras de conteúdo audiovisuais ou emissoras de televisão. O mínimo de direitos profissionais possíveis de conseguir é estruturado em um ambiente de incertezas em que cada um está mais por sua própria conta do que pelo grupo ou pelo seu pequeno subgrupo de tal rede de relacionamentos e parceiros à qual o roteirista pertence.

Bauman (2001) coloca a incerteza como uma força individualizadora. De fato, os termos que melhor definem a trajetória de um roteirista são flexibilidade, instabilidade e curto prazo. A capacidade de subsistir no campo depende da capacidade de escrever um roteiro e da competência de engendrar a oportunidade de inserir-se simultaneamente em outro projeto antes mesmo de o primeiro ser filmado:

A incerteza do presente é uma poderosa força individualizadora. Ela divide em vez de unir, e, como não há maneira de dizer quem acordará no próximo dia em qual divisão, a ideia de “interesse comum” fica cada vez mais nebulosa e perde todo o valor prático. Os medos, ansiedades e angústias contemporâneas são feitos para serem sofridos em solidão. Não se somam, não se acumulam numa “causa comum”, não têm endereço específico, e muito menos óbvio. (BAUMAN, 2001, p. 170).

Há um termo utilizado por Bauman ao expor sua teoria da modernidade líquida de uma nova ordem do emprego, em que o emprego parece “um acampamento que se visita por alguns dias e que se pode abandonar a qualquer momento se as vantagens oferecidas não se verificarem ou se forem consideradas insatisfatórias” (BAUMAN, 2001, p. 171). Ora, essa constatação do autor está presente de alguma forma em todas as falas dos entrevistados, que relatam as experiências transitórias em todos os seus projetos de cinema e as rupturas, quando situações financeiras ou de garantias de direitos são descumpridas, como o respeito aos limites de reelaboração de textos, os tratamentos de roteiro, sem consultar ou obter a anuência do autor do primeiro texto.

No entanto, a continuidade da carreira na forma acumulativa de trabalhos e a experiência de viver em planos de longo prazo podem dar-se na televisão, um campo onde eles detêm poder, implicando investimentos neles próprios, com cursos e oficinas de capacitação, direitos trabalhistas garantidos e a perspectiva de permanecerem empregados por um tempo não vinculado somente a projetos. Vale ressaltar aqui que isso vem mudando, pois os contratos têm sido de médio prazo, com muitos roteiristas da Rede Globo, por exemplo, sendo contratados para determinado produto audiovisual e, findo o contrato de curto prazo, ficando desempregados.

A identidade do roteirista se molda em um campo desregulado, flexível, intenso nas inseguranças provocadas pela ausência de uma empregabilidade

constante e com práticas estabelecidas nas relações com outros campos da economia criativa em caráter de forte disputa. O diretor no cinema, por exemplo, pode exercer a função de roteirista, e isso acontece com frequência.

A relação do roteirista com o diretor tem limites claros, estabelecidos em até onde cada um pode ir no que se refere às decisões finais sobre a história a ser filmada. As falas dos entrevistados oferecem pontos de vista importantes para se entender como a identidade profissional é construída e também alterada. Hall (2003), a partir de três concepções de identidade – a do sujeito do Iluminismo, do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno –, afirma que as identidades modernas são cada vez mais fragmentadas, considerando-se um contexto de transformações estruturais das sociedades modernas no final do século XX:

Isto está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido em si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. (HALL, 2003, p. 17).

Instigados a dar um nome para a profissão, os entrevistados refletem sobre as várias identidades assumidas simultaneamente à de roteirista. São identidades fragmentadas, compostas de várias outras profissões. Todos têm um passado de atividades desempenhadas em outros campos, como a medicina, a direção, o figurino, a edição. Elas são múltiplas, desde aquelas que constituíram sua formação, como as que precisam existir para complementar seus ganhos financeiros. Há várias palavras encontradas para autodefinir-se: produtor-diretor-roteirista, escritor, autor, cineasta. São muitas. No Brasil, eles não podem encontrar uma definição única, assim como o fato de serem brasileiros não lhes dá uma perspectiva de roteiristas brasileiros. São roteiristas e não há nada que os impeça de exercer a profissão em qualquer outro lugar do mundo. Eles não precisam de ferramentas de trabalho, o trabalho são eles próprios. Por isso, eles podem ser e estar no mundo como roteiristas.

Não se forma um roteirista; não há um sindicato de roteirista; não existe uma aposentadoria de roteirista; o roteirista é uma ação, um estado de inspiração; não é algo que pode ser apropriado a partir somente de investimentos em aquisição de um

capital cultural. Trata-se de um anseio, uma inquietação, uma forma de olhar o mundo por meio de imagens. Ou seja, deve ser uma habilidade incorporada pela vivência e pela vocação.

Quando narram suas biografias profissionais, os entrevistados falam de suas próprias vidas. Não há uma diferença nítida entre trabalho e vida pessoal, porque a atividade de escrever é sentida como uma espécie de liberação de tudo imaginado a partir do que sentem, observam e carregam do mundo. Por isso, há relatos indicando a necessidade de o roteirista morar em mais de um país, de que deve acumular experiências de outras culturas porque quanto mais tiver suas próprias experiências de vida, observando as pessoas, mais informações eles obtêm para elaborar novas histórias. Em outras palavras, eles precisam de um capital imagético e narrativo, quando só é possível na medida em que se colocam no jogo além do próprio campo.

Assim, as férias no campo não são apenas férias. É observação do mundo, história, o que poderia representar quase um processo de pesquisa, uma mistura constante de vida e trabalho. É o que mostra Karen Sztajnberg, ao relatar as férias na casa de campo do ex-marido, em Nova York, quando, com base na observação de um acontecimento trivial – uma minhoca comendo uma mosquinha –, ela transforma isso em uma reflexão originadora de ideias para escrever. Enquanto muitos podem ver apenas uma “minhoca comendo uma mosquinha”, ela compreende como uma inspiração:

Então eu subi e contei pro meu amigo, dizendo: “Isso é a maior metáfora do desejo, seduzir e dar o bote é que é o bacana.” Depois você tem de dar conta da pessoa, ter trabalho com ela, é indigesto, aí já viu. Mas é isso, esse *insight* nasceu da minha disponibilidade em estar ali, presente, sentada na natureza, ver uma coisa e ler outra. Isso para mim é o cerne do roteirista.

O trabalho de roteirista é sempre narrado como excitante, profundo, transformador. Eles são apaixonados pela profissão. É uma vocação, um chamado que eles interpretam como o destino de vida, uma posição que lhes cabia ocupar, não é uma escolha.

Claude Dubar (2020), nos seus estudos sobre a construção das identidades sociais e profissionais, ressalta casos em que o reconhecimento de alguns trabalhos não se dá pela empresa ou pelo diploma, mas, sobretudo, pela vontade de realizar o ofício. Ele compreende como nessas identidades em transformações está ausente o

sentimento de unidade. O processo identitário constitui-se dessa vontade “de nunca ser aquele por quem todos o tomam” (DUBAR, 2020, p. 312), considerando a formação como um processo contínuo. Para um roteirista estar em formação, é preciso estar no jogo da vida, sem uma única palavra identitária. É observar, é relacionar-se e adquirir experiências de vida:

Esses saberes que estruturam e desestruturam incessantemente sua identidade não são nem saberes profissionais construídos no ofício praticado, nem saberes de organização vividos em jogos de poder; são puros saberes, teóricos e culturais, isto é, desprovidos de qualquer interesse imediato e que nunca dirão o que fazer, mas somente o que saber. Desse modo, essa vontade de saber se autoengendra no ciclo renovado de seus programas, de seus desmembramentos e de suas progressões indefinidas. (DUBAR, 2020, p. 312).

Eles podem assumir tão somente a busca por retorno financeiro ao aceitarem projetos, mas não é o pagamento pelo serviço que os move. Se o fazem por dinheiro é para depois poderem aceitar menos para realizar projetos que a eles interessem no que diz respeito aos anseios intelectuais. O roteirista brasileiro não precisa demonstrar sua riqueza material; se a detém, mantém-se discreto em relação aos bens. A leitura, assistir a filmes e adquirir capital cultural são as suas práticas, em que manifestam sua distinção de outros agentes do campo cultural. Não precisam de cursos ou estudos estruturados para a projeção da carreira. Eles necessitam inspirar-se, andar nas ruas, sentir as histórias reais para torná-las ficção por meio de palavras. Não planejam uma carreira, mas ela acontece, ainda que sem a certeza de obter sucesso ou de fracassar. É uma necessidade escrever, com o cinema constituindo-se em uma das motivações, mas não a única. O que importa é contar histórias. São essas as condições do *habitus*:

Caso se observe regularmente uma correlação muito estreita entre as probabilidades objetivas cientificamente construídas (por exemplo, as possibilidades de acesso a este ou àquele bem) e as esperanças subjetivas (as “motivações” e as “necessidades”), não é porque os agentes ajustem conscientemente suas aspirações a uma avaliação exata de suas chances de êxito, à maneira de um jogador que regularia seu jogo em função de uma informação perfeita sobre as possibilidades de ganho. Em realidade, pelo fato de que as disposições duravelmente inculcadas pelas possibilidades e impossibilidades, liberdades e necessidades, facilidades e impedimentos que estão inscritos nas condições objetivas (e que a ciência apreende por meio das ligadas a um grupo ou a uma classe) engendram disposições objetivamente

compatíveis com essas condições e de alguma forma pré-adaptadas às suas exigências, as mais improváveis práticas se encontram excluídas, antes de qualquer exame, na qualidade de impensável, por essa espécie de submissão imediata à ordem que inclina a fazer da necessidade virtude, ou seja, a recusar o recusado e a querer o inevitável. (BOURDIEU, 2013, p. 89).

Em relação às disputas de poder autoral entre roteiristas e diretores, os entrevistados, apesar de confirmarem o fato de o cinema, diferentemente da televisão, reservar ao roteirista um espaço secundário na passagem do roteiro, do texto, para som e imagem (o filme), isso para eles é natural. Reconhecem o poder do diretor como a figura do “chefe”, a quem cabe tomar as decisões. Também influencia na argumentação deles a conciliação com outros trabalhos, nos quais eles podem ter mais liberdade criativa, podem ter a possibilidade de dirigir seu próprio roteiro. Além disso, apontam a forma como está estruturado o mercado brasileiro, com os meios de produção nas mãos de diretores, como fator impeditivo de fomento ao desenvolvimento e de seleção de roteiros, ao contrário do feito há décadas na televisão, mais ainda agora com as novas possibilidades das plataformas de *streaming* e uma produção televisiva provocada por essa concorrência.

Por fim, sobre a questão das ideias originais e das adaptações, as entrevistas permitiram a conclusão de a premissa não ter uma relevância na reflexão sobre a profissão de roteirista de ficção, já que ser o texto original ou adaptado não é considerado uma diferença significativa no processo de criação. As dificuldades são as mesmas, e a transposição de uma linguagem para outra emprega a força criativa do roteirista na mesma proporção da necessária para elaborar uma história nova, sem inspirar-se em livros, canções, histórias reais ou memórias pessoais. A autoficção é uma linha criativa muito característica do cinema autoral brasileiro, e, segundo eles, essa base, como fonte de inspiração, estrutura um roteiro tão criativo como o que parte “do zero”. Ou seja, tudo entra dentro de um conceito de elaborar algo novo, sendo a definição de adaptado e original uma categorização que se presta a critérios de separação de dois tipos de roteiros para efeitos de premiações, como as muito usadas categorias “roteiro adaptado” e “roteiro original”.

Todo roteirista aborda diferentemente a adaptação de um livro. Aliás, a palavra “adaptar” no cinema significa “tornar alguma coisa adequada ou oportuna fazendo mudanças ou ajustes; ou alterar ou apropriar uma condição existente” (FIELD, 1997, p. 207). Além dessa argumentação, a história baseada em livro

sustenta a possibilidade de uma estrutura menos arriscada, seja porque se conhece a história, seja porque já se sabe do sucesso editorial dessa história. Em termos dos recursos empregados em um filme, a margem de erro de investimento é menor do que na televisão, o que explica os investimentos em ficção fora do contexto de adaptações – e, portanto, em certa medida mais arriscadas – terem se dado nos últimos vinte anos na televisão ou no formato de programa criado por ela e hoje perpetuado em outros meios de produção e distribuição.

Cinco conceitos de Bourdieu ajudaram a construir a espinha dorsal para fundamentar a análise dos dados e das entrevistas: o de campo, o de capital social e de capital simbólico, o de *habitus* e o de agente, complementando outras perspectivas teóricas sobre a produção do trabalho criativo, ao explorar como o roteirista é formado, construído, moldado pelo campo e pelo *habitus* e também como eles elaboram sua própria narrativa por meio das entrevistas qualitativas, estabelecendo-se como agentes da sua história e não como atores nela. Este estudo do roteiro, como um trabalho da economia criativa, é uma investigação que ilustra as formas como essa profissão é construída no discurso e na prática, dentro da dinâmica da produção audiovisual, configurando-se como um dos principais segmentos de trabalho do setor do audiovisual, sendo a partir de seu produto de trabalho que se desenvolvem filmes, séries, novelas, entre outras formas de narrativa por meio de som e imagem.

O roteiro não é romance, não é filme, não é diálogo, o roteiro é um processo de escrita único, artesanal e industrial, dependendo do meio em que esteja inserido. Ser roteirista, portanto, não é ser escritor. Ser roteirista é exercer um trabalho criativo, base de toda uma produção de conteúdo produzida no país e no mundo. É, antes de tudo, ser por vocação um contador de história implicado em uma dicotomia de ser sozinho no processo de criação, ainda que sociável para alavancar parcerias visando filmar suas histórias, pois sua ideia de história só é um roteiro, efetivamente, quando filmada.

Passando de um projeto a outro, as contradições de desenvolver uma carreira como roteirista carregam a flexibilidade do trabalho do mundo contemporâneo, sem certezas ou garantias, transitando entre televisão e cinema, entre outras mídias, e muitas vezes passando também pelo palco, com textos para o teatro. O roteirista no Brasil nunca escreve para um fim apenas. Nas dinâmicas de produção para sobreviver no campo, como agente, tenta incorporar várias possibilidades de escrita

em uma só carreira: sendo múltiplo, não pode ser apenas roteirista de cinema. Ele pode também ser médico, figurinista, ator, montador, diretor de fotografia, dramaturgo. É o tempo todo sua própria trajetória de vida e de formação, contemplando várias atividades e experiências.

Os estudos na área de comunicação sobre cinema brasileiro são muitos e diversos, mas há de fato poucas tentativas de deter-se nas profissões da cadeia produtiva do cinema. Então, se por um lado há farta bibliografia sobre filmes, manuais ensinando a fazer roteiros e análises das representações sobre profissões no cinema, existem poucos estudos sobre as profissões que produzem conteúdo audiovisual. E se flexibilidade é uma palavra que hoje define inúmeras profissões do setor, no caso do roteirista sempre o definiu. O cinema, no Brasil, não existe em uma produção com escala industrial, nem sempre absorve a mão de obra especializada, deixando diretores ou produtores liderarem a ideia a ser desenvolvida, fato que permitiu a apenas poucos roteiristas viverem exclusivamente de cinema. A transição para o campo da televisão é constitutiva do exercício da atividade no país, o que torna o campo da televisão e do cinema simbióticos.

Atualmente, no Brasil, há R\$ 477 milhões em patrocínios garantidos aos produtores culturais, mas os recursos não podem ser movimentados porque os projetos aguardam decisões administrativas da Secretaria Especial da Cultura – 432 propostas esperam a homologação pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura, a CNIC, e a publicação no *Diário Oficial* da União. Dessa forma, no primeiro trimestre do 2021, o valor captado e executado por iniciativas enquadradas na Lei Rouanet totalizou R\$ 58 milhões, quase a metade dos R\$ 107 milhões no mesmo período do ano passado.<sup>70</sup>

Portanto, além dos efeitos da pandemia mundial da Covid-19, ao considerarmos a paralisação no setor cultural no contexto do governo atual, é preciso cautela para tecer afirmações sobre o futuro do cinema no Brasil, de modo que as perspectivas de trabalho para o roteirista no país são hoje difíceis de prever. As incertezas da profissão indicam oportunidades para estudos e pesquisas no sentido de aprofundar e relacionar temas que lhe são inerentes – como a situação da profissão de roteirista, a economia criativa, a autoralidade, o ensino de roteiro, a participação política de roteiristas – a reivindicações que impactem seus direitos e

---

<sup>70</sup> Disponível em: *O Globo*, de 1-4-2021.



as identidades sociais do roteirista em um mundo pós-moderno, compreendendo conexões analíticas a respeito de novos campos de atuação.

Atividade artesanal ou industrial? Criativos ou artistas? Enfim, são muitas as questões a serem tratadas em possíveis desdobramentos. Por enquanto, para compreender tendências futuras da profissão no país, sigo o que fiz ao longo da pesquisa: ouvir as vozes dos roteiristas entrevistados. Se frases para definir o momento político foram ditas por todos, classificando o que ocorre como “uma coisa de destruição, querem acabar com o cinema”, caminhos revelaram-se nas especulações sobre como o campo pode vir a estruturar-se, com até mesmo algumas visões otimistas sobre certos aspectos.

Cristiane Oliveira enxerga a carreira de roteirista ganhando contornos mais amplos. Os roteiristas podem incorporar-se na gestão de marca de empresas, por exemplo:

Eu acho que é uma profissão cada vez mais necessária porque hoje a criação audiovisual está para todo lado. Então, tem muitos roteiristas que se especializaram em fazer roteiro para marcas, por exemplo. Assim como criar um universo, uma trajetória, um emocional do personagem, eles criam para marcas também. Hoje em dia, eles criam *branded content*, coisa em que as marcas estão investindo muito, como as das iniciativas sociais, que estão se realizando bastante agora e também precisam de roteiro, porque exige uma pesquisa. Então, tem aspectos comerciais que estão se ampliando.

A preocupação de todos foi representada muito bem na fala de David França Mendes, quando ele destaca o medo de uma ausência de políticas públicas para desenvolver a produção de cinema no país e quando, por outro lado, frisa a entrada de novos agentes no campo. Ele cita casos de outros países em que investimentos externos provocaram transformações e afirma que o produto audiovisual não pode ser distribuído em um país sem envolver as questões culturais, sociais e políticas locais. Assim, a expansão do poder das novas plataformas impacta as novas configurações do cenário nacional no que se refere à economia criativa:

(...) Mas, se for para fazer uma previsão num nível médio de normalidade, acho que a gente não tem por que ficar pessimista... Tem muita gente que fala: “Ah, sei lá, esses gringos vão começar a trazer pronto de fora e só traduzir para o português”, mas acho improvável, porque temos mil casos no mundo demonstrando que produzir nos locais dá certo. A Espanha é uma prova disso, a Escandinávia é uma prova disso, então não teria por quê... E o

Brasil tem uma produção de audiovisual, que são as novelas, então não teria por quê... Mesmo que a coisa com apoio estatal se reduza a quase zero, uma Netflix, a Amazon, HBO, Fox, Disney, Hulu, algumas dessas vão entrar em algum momento e vão precisar de conteúdo. Então, vai ter trabalho.

No entanto, David alerta sobre o fato de a criação de novos empregos não significar absorção de toda a demanda de novos roteiristas dispostos a entrar no mercado: “Agora, o problema é que as pessoas acham que vai ter trabalho para setecentas pessoas, mas não vai. Não sei que tamanho tem o mercado de trabalho, mas duvido muito que seja para setecentas pessoas”.

Flavia Castro compreende essa transformação com base também em uma percepção muito negativa sobre a atuação do Estado. Para ela, as novas plataformas é que vão configurar as novas estruturas do campo:

Eu acho que a gente está num buraco muito, muito profundo e eu não sei quando é que a gente vai sair dele. Mas, o que sinto é que estamos numa mutação muito grande do cinema, que estava num movimento muito ascendente para as plataformas, em nome de uma necessidade muito grande de continuar os projetos sem ter mais nenhum tipo de Estado que faça parte dessa cadeia. É confuso ainda dizer o que vai acontecer, mas certamente muito da nossa criatividade está indo para as plataformas, com essa questão da regulação das plataformas estrangeiras do Brasil.

Para Guel Arraes, a indústria está em crescimento no mundo, e o roteirista, conseqüentemente, valoriza-se no movimento de concorrência do *streaming*:

Eu acho que, hoje em dia, com essa demanda de conteúdo, o crescimento da indústria de entretenimento, *streaming* e toda essa concorrência, o roteirista está cada vez mais valorizado. Você vê lá toda a época de ouro da série americana, que começou com a greve dos roteiristas. Foi uma migração dos roteiristas do cinema para a TV, e eles revolucionaram a TV americana, quando começou lá atrás com *The Sopranos*, que talvez tenha sido a *primeirona*. Você vê a grande migração de roteiristas, que foi trazendo também os grandes atores que faziam cinema, teatro. Um Al Pacino não fazia televisão, não fazia série, coisas assim, e essa mudança começou com o roteirista.

Segundo Karim Aïnouz, a destruição da produção cinematográfica pela política do governo atual e o cenário de pandemia geram incertezas, mas também um sonho:

(...) o que eu queria fazer, se pudesse, era abrir uma escola de roteiro no Brasil. Sabe uma escola careta assim, de três anos, em

que as pessoas recebam todo mês para estudar? Porque o que estou querendo te dizer é que, se a gente não fizer isso, a gente vai dançar, porque a gente passou tantos anos querendo criar um sistema de financiamento de produção cinematográfica, que não foi nem destruído, ele está sendo sangrado, que é pior do que destruído... Quando você destrói, você corta a cabeça da pessoa, mas ele tá sendo sangrado... Então, se eu pudesse, bancaria uma escola de roteiro por dez anos, com formação clássica, para roteirista de longa-metragem e de séries de televisão. Acho que mudaria a história do Brasil. Mudaria mesmo, mas de maneira contundente.

Marcos Bernstein aborda dois efeitos decorrentes da pandemia. Um refere-se às dificuldades para a implementação de políticas culturais em virtude da política de desincentivo governamental e o outro refere-se ao tempo que se levará para ser superada a paralisia devida ao covid-19. Diante disso, ele coloca como ponto central de reflexão sobre o futuro da profissão o tempo que será necessário para reconstruir o que foi destruído:

Eu estava outro dia pensando nisso. Quando o Collor acabou com a Embrafilme, a gente demorou quase dez anos para ter um nível de produção ok, que eram trinta, quarenta filmes por ano. Demorou vinte anos para a gente ter um nível de produção parecido com o que a gente tinha antes do Collor, porque não é simples, *né?* Você precisa de todo um arcabouço legal, normativo, uma agência estruturada, que atue a seu favor.

Para Renê Belmonte, o contexto de pandemia e o quadro político o deixaram inerte, com poucas opções de trabalho em vista, uma situação de suspense. A referida paralisia do período certamente afetará o tempo para uma retomada da produção. Além disso, as opções voltam-se para a televisão e o *streaming* e plataformas como YouTube, se levarmos em conta a impossibilidade a médio prazo de uma produção intensiva em cinema e teatro. Ninguém nesse momento sabe afirmar quando cinemas e teatros serão reabertos no país. Mas, deixando a pandemia fora de uma especulação sobre o futuro da profissão, ele disse ver a descentralização dos meios de produção como uma oportunidade e um risco. Oportunidade porque os meios de produção estarão descentralizados no que se refere ao seu controle e risco no que se refere à perda de qualidade:

Antigamente, para você produzir alguma coisa, você precisava de câmeras e luzes caríssimas, estúdio, condições não só de captação, mas também de edição e transmissão, posteriormente. Já hoje, com celular, eu capto com boa imagem, bom som, posso editar, jogar num YouTube da vida ou em outras coisas

semelhantes. Então, essa descentralização facilita e possibilita, gera não profissionalização muito grande, gera o que estamos vivendo agora. É um amadorismo muito grande que está imperando e tendo mais valor que as coisas profissionais. Não sei se isso é um preconceito de roteirista, mas minha impressão é que isso não vai muito longe. Daqui a pouco, as pessoas que não sabem fazer vão procurar como fazer, vão se profissionalizar e procurar fazer com mais qualidade, ou as pessoas que fazem com qualidade vão aprender esse universo novo e muito mais informal. Acho que a gente vai ter um outro tipo de produto, feito de um jeito mais simples e mais barato.

Para Fellipe Garamano Barbosa, um novo modelo de trabalho pode surgir. Um modelo mais igualitário no qual todos os profissionais envolvidos tenham participação autoral, tenham o controle dos meios de produção e também dos lucros (com todos sendo sócios do projeto), em um ajuste no jogo de forças do campo. Os limites impostos por um isolamento possibilitaram uma prática que ele já buscava em filmes anteriores: consolidar-se. Isolado na Serra da Bocaina, no Rio de Janeiro, ele fez um filme, durante a pandemia, dentro do que seria possível filmar:

E a gente fez esse filme com muito pouco dinheiro. Todos trabalharam e de graça. Então, não teve salário, e todos são sócios igualitários do filme, todos têm 10% de direito no filme. É um modelo realmente socialista, com a gente aplicando nossa vontade numa sociedade mais igualitária num momento em que não só a parte financeira é melhor distribuída, mas a autoria também, entre todos aqueles que estão participando desse evento que é o filme, que é um objeto de poder. E um objeto de poder se torna ainda mais poderoso quando ele se torna coletivo, quando tem mais horizontalidade na feitura. Em todos os meus filmes, tentei criar esta lógica, de que todos os cabeças de equipe teriam o mesmo salário.

Para Patrícia Andrade, a perspectiva é de crescimento, já que, justamente pelo momento de necessidade de isolar-se em casa, nunca foi tão importante ver filmes e séries. Ou seja, a relevância dos profissionais da indústria cultural fizera-se notar mais do que em qualquer outro período da história do cinema e da televisão: “(...) É uma profissão que vai crescer. No Brasil, é só você ver quem está chegando: a Disney, a Amazon, a Netflix... Tem mais plataformas do que roteiristas [risos].”

Marcílio Moraes situa o roteirista como a base que fundamenta toda a atividade em expansão no momento:

Acho que é uma atividade em expansão. Você tem mais gente querendo assistir às coisas. E eles não vão assistir a algo que

alguém filmou, produziu, sem alguém ter escrito antes. Então, acho que é um campo muito rico.

Para Sandra Kogut, apesar de a crise no setor audiovisual brasileiro começar antes da pandemia, mais especificamente, a partir de 2019, a pandemia agravou a situação de maneira geral. No entanto, ela acha que, se há uma profissão que atravessou bem o período, essa foi a de roteirista. O roteirista já era um ser isolado no processo de escrever em suas casas, e a premissa de continuar a produzir conteúdo audiovisual promoveu um aumento de consumo, com as pessoas mais em casa e dispostas a assistir a filmes e séries. Conforme pesquisa da Kantar Ibope Media, o consumo de filmes no ano de 2020 passou de 7% para 36%.<sup>71</sup>

Estava difícil. Tudo parado, com um governo que não apoia um trabalho artístico, a cultura, que persegue... (...) Aí a pandemia se somou a isso, mas o nosso problema não é só a pandemia. Até que, durante a pandemia, uma profissão que conseguiu atravessar relativamente bem foi a de roteirista.

Como a produção autoral no Brasil foi muito baseada em investimentos públicos e privados, com dedução de impostos, em um momento de ausência de políticas culturais e estratégias de patrocínio à cultura, a preocupação de Lucas Paraizo concentra-se no cinema autoral, uma categoria de filmes menos comprometida com a comercialização, que trouxe historicamente o prestígio e o reconhecimento para o Brasil, com a participação em festivais no mundo todo. Com a transformação do campo, o *streaming* configura-se como o futuro, fomenta a produção e indica novas disposições para a profissão. Por outro lado, esse crescimento favorece as forças produtivas já estabelecidas no campo, com menos riscos envolvidos, convocando para os projetos nomes já consagrados. De fato, a estagnação de um cinema mais autoral reduz as possibilidades da entrada de novos agentes no campo, com experimentações, com uma produção mais artesanal, absorvendo mão de obra mais nova e com pouco capital simbólico, mas com pretensões de trabalhar em cinema:

Para mim, quando olho para a frente, é difícil e triste dizer... hoje, eu, Lucas, mesmo com todo o reconhecimento e estabilidade profissionais que tenho, não tenho uma perspectiva de saber quando um filme meu vai pro cinema. Por outro lado, as audiências de *streaming* estão subindo. *Sob pressão* nunca foi tão

---

<sup>71</sup> Disponível em: pesquisa Kantar Ibope Media divulgada pelo jornal *O Globo*, em 24-3-2020.

visto, e os filmes que eu fiz, a mesma coisa. (...) Me preocupa essa frustração de muitos profissionais recém-formados. Para eles, vai ser muito complicado, infelizmente.

Realmente, é consenso que a demanda por conteúdo audiovisual apresentará um crescimento, um forte potencial de consumo de produtos, como filmes, séries, novelas, entre outros. No entanto, é preciso avaliar até que ponto o campo fértil de produção e um público ávido para absorver essa produção significam reais transformações da situação do roteirista no campo.

O campo de trabalho do roteirista oferece segurança. Não que o sistema produtivo do setor possa abrir mão de quem escreve história, mas pode substituir um roteirista profissional por qualquer outro profissional da cadeia produtiva, pois as habilidades adquiridas não garantem a eles a empregabilidade. No entanto, a queda de qualidade e de audiência assim como outros objetivos mercadológicos não atingidos, provavelmente, vão atuar como indutores da recondução de profissionais em seus postos de trabalho. Isso porque aventuras de investimentos em histórias escritas por pessoas sem as competências do roteirista não resistem muito tempo em meio à competitividade e a pressões de metas de desempenho no mercado.

Diversos autores, como Gorz (1988), Bauman (2001) e Sennett (1999), ao tratarem do trabalho no capitalismo moderno, assinalam a falta de segurança, de estabilidade e de continuidade no emprego como uma ameaça à manutenção de uma liberdade criadora. Portanto, a atividade criativa como instrumento de crítica social pode acabar sendo limitada, diante da falta de confiança em um sistema flexível, em que nada é regular, tudo é incerto e em que apenas a crescente especialização de tarefas é contínua. Há, de fato, um caráter extraeconômico na atividade criativa que a designa como a forma de trabalho idealmente desejável. Já citado anteriormente aqui, o trabalho artístico ganha uma posição muito específica nos primeiros escritos de Marx (os *Manuscritos econômicos-filosóficos*), nos quais o trabalho em uma sociedade pós-capitalista não teria mais a arte como pertencente a determinada categoria de trabalhadores artísticos, mas encontraria seu lugar em atividades usuais de todos.

Segundo Menger (2002), dentro desse contexto de divisão do trabalho e de extrema insegurança, a atividade criativa é singular na forma como se organiza, o que se aplica muito adequadamente ao exemplo do roteirista e a todas as suas relações no campo, como a com os diretores. Ele destaca as relações como

interdependentes, congregando cooperação e competição, sem que isso as coloque em uma hierarquia direta, sendo o campo de poder e o prestígio dos agentes os fatores ordenadores da importância de cada um na produção. Ele parte de uma hipótese, reafirmada por todas as vozes escutadas neste trabalho, de que as atividades de criação artística não são mais o avesso do trabalho, mas a expressão mais avançada de novos modos de produção e de novas relações de emprego.

Isso significa que há relações de controle, mas que elas são dadas por meio de organizações de funções, desde o desenvolvimento do projeto à execução. O cinema é assim, com diversas linhas hierárquicas sob a autoridade do diretor e do produtor para realizar um filme. Na economia criativa, as profissões ligadas à arte podem ser permanentes dentro desse formato. É o caso de uma companhia de dança, como o Grupo Corpo,<sup>72</sup> ou uma orquestra, como a Osesp (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo).<sup>73</sup> No entanto, Menger ressalta o fato de a maior parte das atividades criativas (ele usa o termo “artísticas”) estar organizada em projetos com vínculos contratuais temporários e profissionais independentes. Nesse contexto, trata-se de uma divisão vertical do trabalho, sem formas duradouras e disciplinadoras de fiscalização, grande individualização dos vínculos, o que impõe mais autonomia e responsabilidade a cada um. Segundo ele, “isso é reforçado pelos dois parâmetros comuns da atividade de projeto: o pequeno tamanho das equipes e a diversidade de especialidades profissionais combinadas” (MENGER, 2002, p. 28, tradução minha).

Em termos de perspectivas futuras, são caminhos para o fortalecimento da profissão, em um período de crise de iniciativas locais por meio de políticas públicas de estados e municípios, a atuação da Abra, consolidando as conquistas ao longo de sua existência; e os investimentos em formação e capacitação, além de estratégias de recursos humanos visando à inserção de novos entrantes no campo, algo que a Rede Globo já faz há anos com suas oficinas de roteiro. Os roteiristas têm seus trabalhos criativos inseridos em uma dicotomia entre uma vocação que incorpora suas subjetividades aos processos autoficcionalis, em ambos os casos imbuídos de uma visão social crítica, e a difusão de sua escrita em uma ordem comercial das grandes produtoras e emissoras.

---

<sup>72</sup> Companhia de dança contemporânea brasileira, prestigiada internacionalmente, fundada há mais de quarenta anos em Belo Horizonte, Minas Gerais.

<sup>73</sup> Principal orquestra brasileira, fundada na cidade de São Paulo, no ano de 1954.

Sobre o processo criativo, Celso Furtado, ao analisar a civilização industrial, cita o caso da música, ao afirmar que a criatividade conheceu uma expansão fabulosa no século XX, enquanto, por outro lado, esse segmento de atividade artística privilegiou os fins em relação aos meios, e, assim, “linguagens formalizadas em uma terminologia analítica transposta da matemática invadiram os manuais de composição musical” (FURTADO, 1978, p. 86), em acordo com as exigências dos processos de difusão comercial. Ora, técnicas – oriundas principalmente da “escola” norte-americana de roteiro – podem ter moldado o modo de escrever roteiro no Brasil, o que é natural e condizente com os tais processos citados por Furtado de difusão comercial. Portanto, existe uma linguagem terminológica dos roteiristas em que há algumas marcações de escrita obrigatórias, como o “fim” ao terminar o texto (é preciso escrever “fim”, mesmo sendo evidente ter-se chegado ao final dele).

Contudo, pela investigação empreendida nesta pesquisa, a linguagem formalizada dos manuais de roteiro e as incertezas do futuro da profissão não parecem inibir a intenção dos profissionais de buscar novas formas narrativas e de participação na utilização dos meios de produção e distribuição. Eles indicam a disposição de participar dos processos de reinvenção e transformação do campo como principais agentes do jogo. Se pensarmos nas analogias lembradas no trabalho com o campo da música, o roteirista seria como aquele que escreveu a partitura que a orquestra lê e executa sob a regência de um maestro, o diretor, ou seja, não há música a ser tocada sem o roteirista.

Assim, é possível dizer que o cinema autoral vai tentar sobreviver, não há dúvidas, dada a vocação desses roteiristas. Em um cenário de crises permanentes, é como se eles, os entrevistados, em coro dissessem: “Podem tentar nos fazer parar, mas não vão conseguir, a gente tem de agir”. Existe um modelo de produção que chega ao fim, com a paralisia dos mecanismos de financiamento e a chegada de novas plataformas de distribuição de conteúdo, de modo que o mundo de amanhã para a produção cinematográfica será preenchido por um novo modelo. Se há um modelo de produção que termina, haverá um novo modelo que nascerá. Em outras palavras, é possível vislumbrar uma nova configuração do campo. Embora haja uma crise financeira e política, o declínio não se faz em todos os aspectos. A questão é saber se o movimento de ocupar um novo lugar pelo roteirista será feito em meio a uma transição suave ou brutal.



Portanto, longe das formalizações da escrita da linguagem do roteiro, para efeitos de conclusão do trabalho, o fim é só uma marcação terminológica do texto. Este fim aqui não tem significado de um final. Pelo contrário, a disposição desses profissionais aponta para a possibilidade de um recomeço, sinalizando uma capacidade criadora de histórias e o surgimento de novos valores. Eles apresentam uma forma de pensar que mostra que podem tomar algum controle na criação da história e dos meios para contá-las. Parecem dizer: “Ação.”

## 7. Referências bibliográficas

ABRIL, Gonzalez. *Análisis crítico de textos visuales: mirar lo que nos mira*. Madri: Editorial Síntesis, 2013.

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALMEIDA, Paulo Sérgio e BUTCHER, Pedro. *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

ANTUNES, Ricardo. *O caracol e sua concha: ensaios sobre a nova morfologia do trabalho*. São Paulo: Boitempo, 2005.

AZEVEDO, Camila et al. *Autores: histórias da teledramaturgia*. São Paulo: Globo, vol. 1, 2008.

AZEVEDO, Elizabeth e GORAYEB, José. *BNDES: 50 anos de desenvolvimento*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.

BARTHES, R. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulado e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUER, Martin W. e GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAZIN, André. De la politique des auteurs. In: *Cahiers du cinéma*, n. 70, abril de 1957.

BAZIN, André. *O que é cinema?* São Paulo: UBU, 2018.

BERGAMO, Alexandre. A reconfiguração do público. In: RIBEIRO, Ana Paula; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marcos (orgs.). *A história da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2018.

BERNADET, Jean-Claude e REIS, Francis Vogner. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil – Anos 1950 e 1960*. São Paulo: Sesc, 2018.

BOLTANSKI, Luc e CHIAPELLO, Ève. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Éditions Gallimard, 2011.

BOURDIEU, Pierre. Le capital social. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 31, 1980.

- \_\_\_\_\_. *Questions de sociologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Os usos sociais da ciência, por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A produção da crença*. Porto Alegre: Zouk, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O senso prático*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- \_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2015a.
- \_\_\_\_\_. *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions Points, 2015b.
- \_\_\_\_\_. *Ofício de sociólogo: metodologia da pesquisa na sociologia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015c.
- \_\_\_\_\_. *Sociologie générale*. Volume 1. Paris: Éditions du Seuil, 2015d.
- \_\_\_\_\_. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2017.
- \_\_\_\_\_. *A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.
- BOURDIEU, Pierre e WACQUANT, Loic J. D. The purpose of reflexive sociology: the Chigado workshop. In: BOURDIEU, Pierre e WACQUANT, Loic J. D. *An invitation to reflexive sociology*. Chigago: Chigago University Press, 1992.
- BRANDÃO, Cristina. As primeiras produções teleficcionais. In: *História da televisão no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2018.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *A tele-novela*. São Paulo. Editora Ática: 1987.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2015.
- CAPARELLI, Sérgio. *Televisão e capitalismo no Brasil*. Porto Alegre: L&PM Editores:1982.
- CARVALHO, Enio. *História e formação do ator*. São Paulo: Ática, 1989.
- CATANI, Afrânio Mendes *et al.* (orgs.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- \_\_\_\_\_. *A nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Sesc, 2018.

- CHANIAC, Régine. *L'audience*. Paris: CNRS Éditions, 2009.
- CHANTEPIE, Phillipe; DIBERDER, Alain Le. *Révolution numérique et industries culturelles*. Paris: Éditions La Découverte, 2010.
- COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro: teoria e prática*. São Paulo: Summus, 2018.
- DENORD, François. *Campo do poder*. In: CATANI, Afrânio Mendes et al. (orgs.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- DESLAURIERS, Jean-Pierre e KÉRISIT, Michèle. *O delineamento da pesquisa qualitativa*. In: POUPART, Jean et al. *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- DIEGUES, Cacá. *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014
- DUBAR, Claude. *A socialização: construção das identidades sociais e profissionais*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.
- DURKHEIM, Émile. *Da divisão do trabalho social*. São Paulo: Edipro, 2016.
- ELIAD, Tudor. *Comment écrire son scénario*. Paris: Éditions Henri Veyrier, 1980.
- FIELD, Syd. *Quatro roteiros: uma análise de quatro inovadores clássicos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.
- FLICK, Uwe. *Introdução à pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- FURTADO, Celso. *Criatividade e dependência na civilização industrial*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- GARNHAM, Nicholas. *La economía política de la comunicación – El caso de la televisión*. *Telos – Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad*, 1991.
- GASKELL, G. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, Martin W. e GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2019.
- GORZ, André. *Métamorphoses du travail*. Paris: Éditions Galilée, 1988.
- GRENFELL, Michael (ed.). *Pierre Bourdieu: conceitos fundamentais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HARDY, Cheryl. Espaço social. In: GRENFELL, Michael (ed.). *Pierre Bourdieu: conceitos fundamentais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

HAUGE, Michael. *Writing screenplays that sell – The complete guide to turning story concepts into movie and television deal*. New York: Collins Reference, 2011.

HESMONDHALGH, David; OAKLEY, Kate; LEE, David; NISBETT, Melissa. *Culture, economy and politics: The case of new labour (New directions in cultural policy research)*. London: Palgrave Macmillan, 2015.

JOHNSON, Allan G. *Dicionário de sociologia: guia prático da linguagem sociológica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

JOURDAIN, Anne e NAULIN, Sidonie. *A teoria de Pierre Bourdieu e seus usos sociológicos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

JOVCHELOVITH, S.; BAUER, M. W. Entrevista narrativa. In: BAUER, M.; GASKELL, G. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

LAVAL, C. e DARDOT, P. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.

LEAL, Ondina Fachel. *A leitura social da novela das oito*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

MACIEL, Luiz Carlos. *O poder do clímax: fundamentos do roteiro de cinema e TV*. São Paulo: Giostri, 2017.

\_\_\_\_\_. *Sob o sol da liberdade*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2014.

MARTIN, Brett. *Homens difíceis, os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias*. São Paulo: Editora Aleph, 2014.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MARX, Karl. *Cadernos de Paris; Manuscritos econômicos-filosóficos*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

MATTOS, Sérgio. *História da televisão brasileira – uma visão econômica, social e política*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2010.

MCKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MENGER, Pierre-Michel. *Portrait de l'artiste en travailleur*. Paris: Éditions du Seuil; La République des Idées, 2002.

METZ, Christian. *A significação do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GRENFELL, Michael (ed.). *Pierre Bourdieu: conceitos fundamentais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

MATON, Karl. Habitus. In: GRENFELL, Michael (ed.). *Pierre Bourdieu: conceitos fundamentais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

MORIN, Edgar. A entrevista nas ciências sociais, no rádio e na televisão. *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*, n. 11. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1968.

\_\_\_\_\_. *Cultura de massas do século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

\_\_\_\_\_. A alma do cinema. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro-São Paulo: Paz e Terra, 2018.

MOTION PICTURE ASSOCIATION – AMÉRICA LATINA (MPA-AL). *O impacto econômico do setor audiovisual brasileiro*. São Paulo: Motion Picture Association, outubro de 2016.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus, 2005.

NOGUEIRA, C. M. M. Espaço social. In: CATANI, Afrânio Mendes *et al.* (orgs.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PALLOTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

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

PASSIANI, Enio e ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Campo cultural. In: CATANI, Afrânio Mendes *et al.* (orgs.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

PIÑON, Néida. A geladeira do avô. In: AZEVEDO, Elizabeth e GORAYEB, José. *BNDES: 50 anos de desenvolvimento*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.

PIRES, Álvaro. Amostragem e pesquisa qualitativa: ensaio teórico e metodológico. In: POUPART, Jean *et al.* *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

POUPART, Jean; DESLAURIERS, Jean-Pierre; GROULZ, Lionel-H; LAPERRIÈRE, Anne; MAYER, Robert; PIRES, Álvaro. *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REIS, Ana Carla Fonseca. *Economia da cultura e desenvolvimento sustentável: o caleidoscópio da cultura*. Barueri, SP: Manole, 2007.

ROCHA, Everardo. *Jogos de espelhos: ensaios de cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte & indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROULSTON, K., e CHOI, M. *Qualitative interviews*. In: FLICK, U. (ed.). *The Sage handbook of qualitative data collection*. Los Angeles, CA: Sage, 2018.

SAINT-MARTIN, Monique. Capital social. In: CATANI, Afrânio Mendes *et al.* (orgs.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

SALMON, Christian. *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. Paris: Éditions La Découverte, 2007.

SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SILVA, Edilson Delmiro. Origem e desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira. XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação. Campo Grande, setembro de 2001.

SILVA, Aguinaldo. Aguinaldo Silva. In: *Autores: histórias da teledramaturgia*. Vol. 1. São Paulo: Globo, 2008.

SILVERMAN, David. *Um livro bom, pequeno e acessível sobre pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Bookman, 2010.

SMITH, Adam. *A riqueza das nações*. Martins Fontes, São Paulo: 2003.

SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

\_\_\_\_\_. *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

THOMSON, Patrícia. Campo. In: GRENFELL, Michael (ed.). *Pierre Bourdieu: conceitos fundamentais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

VIEIRA, Marcelo Milano Falcão e ZOUAIN, Deborah Moraes (orgs.). *Pesquisa qualitativa em administração*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

WACQUANT, L. Habitus. In: CATANI, Afrânio Mendes *et al.* (orgs.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro-São Paulo: Paz e Terra, 2019.

XAVIER, Nelson. *Teledramaturgia*. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/telenovela-brasileira-historia>; acesso em: 22-7-2020.

YIN, Robert K. *Pesquisa qualitativa do início ao fim*. Porto Alegre: Penso, 2016.