

ENTRE O CINEMA E A TV, PROCESSOS DE CRIAÇÃO DE ROTEIRO NO BRASIL HOJE: UM DIÁLOGO COM LUCAS PARAIZO

Between Cinema And Tv, Script Creation Processes In Brazil Today: A Dialogue With Lucas Paraizo

Entre el cine y la televisión, los procesos de creación de guiones en Brasil hoy: un diálogo con Lucas Paraizo

Ana Ângela Farias Gomes¹
Arthur Felipe Fiel²
Ângela Silva de Jesus³

Resumo

O ofício de escrever histórias para o cinema e a TV vive um momento de forte reconhecimento. Atentos à singularidade da arte de escrever roteiros no contexto latino e contemporâneo, entrevistamos Lucas Paraizo, autor dos roteiros de filmes como *Aos teus olhos*, *Domingo e Gabriel* e a *montanha*, e séries como *O rebu*, *Justiça* e *Sob pressão*. Aqui, investigamos em especial seu processo de criação em diálogo com questões como formação de roteiristas, atravessamentos temáticos, a potência coletiva da escrita do roteiro e o desejo de que histórias sensíveis possam transformar mundos.

Palavras-chaves:

Cinema; televisão; narrativa; roteiro; processos de criação.

Abstract

The craft of writing stories for cinema and TV is experiencing a moment of strong recognition. Attentive to the uniqueness of the art of writing screenplays in the Latin and contemporary context, we interviewed Lucas Paraizo, author of the screenplays for films such as *Aos teus*, *Domingo e Gabriel* and *Montanha*, and series such as *O rebu*, *Justiça*, and *Under Pressure*. Here, we especially investigate his creation process in dialogue with issues such as the formation of screenwriters, thematic crossings, the collective potency of script writing and the desire for sensitive stories to transform worlds.

Keywords:

Movie theater; television; narrative; road map; creation processes.

Resumen

El oficio de escribir historias para cine y televisión vive un momento de fuerte reconocimiento. Atentos a la singularidad del arte de escribir guiones en el contexto latino y contemporáneo, entrevistamos a Lucas Paraizo, autor de los guiones de películas como *Aos teus*, *Domingo e Gabriel* y *Montanha*, y series como *O rebu*, *Justiça* y *Under*. Presión. Aquí, investigamos especialmente su proceso de creación en diálogo con temas como la formación de guionistas, los cruces temáticos, la potencia colectiva de la escritura de guiones y el deseo de historias sensibles para transformar mundos.

Palabras-clave:

Cine; televisión; narrativa; mapa vial; procesos de creación.

¹ Doutora em Ciências da Comunicação. Professora da Universidade Federal de Sergipe - UFS, SE, Brasil. E-mail: anaangela@academico.ufs.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7596-4777>

² Doutorando em Comunicação - Professor Substituto da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, ES, Brasil. E-mail: arthurfiel@id.uff.br - ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1468-5958>

³ Mestranda - Vínculo Institucional: Universidade Federal de Sergipe, SE, Brasil - N° ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1418-1079>

Introdução

Até muito recentemente, os estudos de roteiro e o ensino desta disciplina dentro dos cursos de Cinema e Audiovisual tinham por base os clássicos manuais de dramaturgia e formatação para a formação e exercício da profissão. Por vezes, o roteiro foi visto apenas como ponto de partida de uma produção audiovisual, tornando-se “evanescente” ao longo do processo de realização (CARRIÈRE, 1994). Essa perspectiva, no entanto, vem sofrendo mutações à medida que emergem novos estudos e formas de olhar para o roteiro e para os roteiristas, agora, realizando análises críticas de tais textos e reflexões sobre os seus processos de criação.

Neste cenário e, em especial, considerando a emergência e efervescência dos estudos do roteiro no contexto brasileiro, evidenciado pela criação do Seminário Temático de “Estudos de Roteiro e Escrita Audiovisual”, no triênio 2020-2022, da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, trazemos a este Dossiê uma entrevista com o roteirista Lucas Paraizo, realizada em 29 de março deste ano, por videoconferência devido às medidas de distanciamento e isolamento trazidas pela pandemia do novo coronavírus, que atingiu e reorganizou nossas formas de contato e aproximação em todo globo. Para além disso, como ficará perceptível ao longo desta publicação, este acontecimento também trouxe implicações aos processos de criação e escrita dos roteiros audiovisuais, em especial, da experiência em sala de roteirista.

Autor de roteiros de obras como *Divino Amor* (Gabriel Mascaro, 2019), *Gabriel e a Montanha* (Fellipe Barbosa, 2017), *Aos Teus olhos* (Carolina Jabor, 2017), *Divinas Divas* (Leandra Leal, 2016); e de diversas narrativas seriadas como *A Teia* (2014), *O Rebu* (2014), *Justiça* (2016) e mais recentemente *Sob Pressão* (2017-), Lucas Paraizo é também diretor do documentário *O Roteirista* (2011) e do livro de entrevistas *Palavra de Roteirista* (2015), obras nas quais o autor investiga as influências e os processos de criação de diversos roteiristas atuantes no país. Aqui, é o próprio Lucas, o protagonista. Em nossa entrevista, atravessamos diversos aspectos de sua trajetória: de sua formação às experiências que teve enquanto redator de roteiros para o cinema e para a televisão; dos seus particulares métodos de escrita à vivência em salas de roteiristas. Para além disso, também tratamos de aspectos próprios à formação de novos roteiristas e como o atual momento afeta a inserção de jovens autores no mercado audiovisual. Dessa forma,

acreditamos que o registro desta conversa contribua para um novo cenário de estudos e reflexões sobre os processos de criação de roteiros e do ofício de roteirista.

Lucas, para começar, gostaríamos de partir de sua formação. Conte-nos um pouco sobre sua trajetória e as obras que foram importantes nela.

Tenho uma formação bastante latino-americana no que concerne à teoria dramatúrgica. Nunca fui um cara muito da comédia, nem do suspense, nem do terror. Acho que o gênero em que eu me sinto mais confortável é, sem dúvida, o drama. E o drama não no sentido da ação, mas no sentido de gênero mesmo. Antes de me apaixonar pelo cinema eu era um apaixonado pelo teatro, eu preciso confessar que o meu interesse inicial é oriundo da dramaturgia teatral. Acho que à medida que a minha formação foi sendo ampliada, o cinema entrou como uma maneira de não ficar limitado ao palco. Como a grande maioria dos brasileiros, eu fui formado com a telenovela no Brasil, a gente não pode negar isso. Acho que a gente vem de uma formação de telenovelas dos anos 80 e 90 onde o tempo era diferente. O tempo de tela, o tempo das cenas, o tempo de transformação dos personagens, a gente vem de uma dramaturgia que eu não diria que é mais lenta, mas ela é mais aprofundada, havia mais tempo para o diálogo e para o conflito. Hoje, por questões de linguagem, de estética e geracional, a gente tem histórias muito rápidas. *O silêncio dos inocentes* [1991, Jonathan Demme] foi um filme que me tocou muito. *Pulp fiction* [1994, Quentin Tarantino] também me marcou. Sempre gostei muito dos filmes do James Ivory, que é um autor americano. Então eu entrei no cinema naturalmente a partir do cinema popular americano, mas aos poucos fui me interessando por outras narrativas e isso muito com o apoio da formação que tive, e é por isso que eu defendo a formação. Claro que existem diversas maneiras de você se formar, seja numa universidade como a gente faz e acredita, mas você pode ser assistente, pode ter algum tipo de autodidatismo, alguma maneira paralela ao que é o estudo formal. Mas acho que essa minha formação acadêmica acabou me levando a descobrir na universidade autores brasileiros como Glauber Rocha, Joaquim Pedro e Ruy Guerra. Quando entrei na PUC, comecei a entender os autores brasileiros e a me encantar, porque eles eram diametralmente opostos àquele cinema americano de que eu também gostava. E como é que pode

gostar dessas duas coisas? Parecia que você tinha que tomar um lado. Aí eu fui para Cuba. Em Cuba, na Escola Internacional, tive um salto ainda maior com relação a isso: parece que gostar de um cinema americano popular inviabiliza o seu gosto por um cinema mais hermético ou pelo menos mais autoral, digamos assim. E eu fui entendendo que não. Mas para responder à pergunta de maneira bem objetiva: entre os filmes que me marcaram está o *Vá e veja* [1985], do Elem Klimov, um trabalho que pra mim eu não sei muito bem explicar, até porque não sei se o roteiro é o que mais me impactou nessa história, mas eu esqueci que aquilo era um filme, para mim isso foi muito impactante. Também sou um apaixonado pelo Fellini, porque tudo que é muito onírico do Fellini me dava uma certa liberdade, algo que no texto teatral existia muito menos. Eu sentia nos textos de que eu gostava, eu era fã de Tchekhov, havia a coisa muito clara do conflito específico, do personagem, da transformação, de não conseguir sair do lugar. Gosto muito do Mike Leigh, um diretor inglês que fez *Segredos e mentiras* [1996], que marcou muito a minha pós-adolescência. E os filmes cubanos, sou um pouco suspeito pra falar, *Memórias do desenvolvimento* [2010, Miguel Coyula], *A morte de um burocrata* [1966, Tomás Gutiérrez Alea], adoro. É um pouco - poderia ter sido feito no Brasil - a história de um homem que é enterrado com o carnê do INSS no bolso do paletó e a mulher não consegue entrar no INSS porque o marido foi enterrado com aquele carnê então ela precisa tirar. E é uma comédia super trágica, mas engraçada ao mesmo tempo. *Guantanamera* [1995, Juan Carlos Tabío e Tomás Gutiérrez Alea], *Morango e chocolate* [1993, Juan Carlos Tabío e Tomás Gutiérrez Alea]... sou muito fã do cinema cubano.

E, para além desses filmes, que livros te marcaram nesse sentido?

O primeiro livro sobre cinema que li, que marcou enquanto jovem leitor, foi *A linguagem secreta do cinema* [1931], do Jean-Claude Carrière. Porque me levou para o universo da escrita de uma maneira diferente, técnica sem ser tão técnica, tão hermética, falando de uma experiência combinando a experiência com a práxis, é um livro de que gosto muito. Tem um livro que o Orlando Senna me deu quando eu era mais jovem, chamado *A jornada do escritor* [1992], do Christopher Vogler, todo mundo conhece, é um livro que quando eu era estudante eu dizia “Mas, isso aqui, o que tem de novo? Isso aqui eu já sei” e aí aos poucos eu fui entendendo

o valor desse livro. Tem um outro livro chamado *O romancista ingênuo e sentimental* [2011], do Orhan Pamuk, que é um pouco daquela mesma coleção do livro do [Italo] Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio* [1988], que são aulas que eles davam na Universidade de Harvard para abrir o semestre. Fala sobre essa combinação entre o escritor romancista ingênuo, que é aquele que acha que o que escreve é suficiente para já expressar o que ele sente, e o emocional, que é aquele que refaz e refaz e refaz e que acha que só fica bom refazendo. E da importância de a gente equilibrar esses dois autores dentro da gente. São livros que eu sempre recomendo pra quem quer escrever, não porque eles vão te ensinar *ipsis litteris* - se é que isso se pode - eles não vão te dar um modelo, mas eles vão te fazer pensar. E aí, quando eu dava aula, eu sempre preguei para os meus alunos que eu não quero ensinar a escrever roteiro, eu quero ensinar a pensar o roteiro. Acho que isso é mais amplo porque te permite usar a ferramenta do teu jeito.

Ainda sobre sua formação inicial: você vem do jornalismo, certo? Como você percebe esse seu interesse pelas narrativas do povo sob essas óticas tão distintas – do jornalismo ao cinema e audiovisual ficcional?

Sim. Eu comecei a fazer jornalismo porque sempre gostei de escrever, sempre fui muito interessado pelas coisas, sempre fui muito curioso. Os meus amigos dizem que eu faço perguntas que ninguém faz, umas perguntas meio estranhas “Que comida você comeu?”, “Em que lugar você sentou?”, “Que lugar você visitou?”, “Que horas você acordava?”. As perguntas que naturalmente você não faz numa mesa de bar, mas eu sempre me interessei pelas perguntas que as pessoas não faziam. E o jornalismo é uma maneira de me aproximar disso. Eu tentei cinema na UFF, não passei, e acabei passando na PUC para jornalismo com uma bolsa, então acabei estudando lá, foi uma boa formação. Mas aos poucos, à medida que eu fui trabalhando com jornalismo - cheguei a trabalhar na Globo como estagiário, na cobertura de carnaval -, eu sentia uma certa limitação no jornalismo, uma limitação ética e estética. Ética porque eu não podia inventar. Fui filho de pais separados, fui uma criança muito mentirosa na infância, aquela coisa que você mente para o pai, tenta manipular as pessoas, não dá muito certo, depois uma análise dá uma resolvida nisso. Mas eu acabei escoando essa visão um pouco fantasiosa da realidade, que a gente perspectivamente chama de mentira, para a ficção.

Então a ficção foi o lugar onde o que eu chamo de “mentira” abrigou a minha visão de mundo, a dramaturgia me permitiu expandir o limite das histórias. Quando eu terminei o curso de jornalismo, estava no final do curso, eu fui fazer um curso na escola de Cuba de quinze dias, com Eliseo Altunaga, que hoje é um grande amigo e mestre. Eu tinha uns 19 ou 20 anos e fiquei muito impactado por aquele país, por aquela escola, por um método de ensino que não necessariamente te dá uma nota, mas que te devolve um *feedback*. A escola de Cuba tem poucos alunos por turma e quando você termina o curso o seu professor te avalia pessoalmente, olhando para você e dizendo as coisas. Claro que ele te dá um A ou um B, mas isso é o menos importante.

Dentre os seus muitos trabalhos, há dois bem peculiares que nos chamam bastante atenção: o seu livro, *Palavra de Roteirista*, e o documentário que você dirigiu em 2011, *O roteirista*. Essas duas obras revelam seu interesse pelos processos de criação e de escrita. De onde vem esse fascínio?

Vou dar um passo bem pra trás, talvez ajude até a responder essa pergunta. Aqui no Rio de Janeiro, no Parque Lage, tem um cara chamado Charles Watson que dá aula sobre processo criativo no desenho. Nunca fiz esse curso porque ele era pra desenhistas, ele não era pra roteiristas ou para jornalistas, mas eu sempre achei curioso pensar que era possível ensinar o traço. E o que eu ouvia desse curso do Charles era um pouco essa ideia de que ele não te ensinava a fazer o traço, ele te ensinava a descobrir o seu traço e isso nunca saiu da minha cabeça. E quando eu mergulhei, quando eu fiz a transição do jornalismo para a dramaturgia, para o roteiro, e principalmente para o roteiro audiovisual, acabei também encontrando uma limitação na formação que era a limitação da experiência universitária somada a uma experiência de livros teóricos, com isso eu digo me faltava material que falasse da prática. Isso nos anos 90, quando tínhamos poucas publicações sobre o assunto. Depois que terminei a universidade e fui fazer a pós-graduação e o mestrado, eu sentia falta dessa conversa, das conversas que eu tinha com meus professores que também trabalhavam como roteiristas. Eu sentia falta de poder falar com essas pessoas. O livro *Palavra de roteirista* e o filme *O roteirista*, que são produtos diferentes de um mesmo conceito, foram uma maneira de procurar as respostas que eu não encontrei na minha formação universitária, não por uma falha da formação universitária, mas justamente por um processo que é evolutivo, que é

ampliado com o seu conhecimento gradual, com a sua experiência pessoal. A gente não pode dissociar o aprendizado pessoal do aprendizado teórico, são duas coisas que vão juntas. Então, a maneira que eu tive de poder complementar a minha formação antes de ingressar no mercado e começar a escrever era ouvir os roteiristas e fazer perguntas aparentemente bobas, como: "O que você acha do seu trabalho?", "Quanto tempo você leva pra fazer o seu trabalho?", "Qual a sua reação quando você vai ver um filme?", "O que acontece quando você vai ver um negócio que você escreveu pela primeira vez?". E muitas outras perguntas que vocês conhecem no livro. Foram maneiras de jogar a minha curiosidade para algo concreto, uma forma de dividir essa curiosidade com as pessoas e não necessariamente encontrar respostas. Acho que quando eu terminei o livro eu tinha mais perguntas que respostas, mas eu tenho certeza de que essas perguntas estavam em um outro momento, já eram de uma outra visão de mundo do processo de escrita criativa.

Hoje você também atua como professor de roteiro. Fale sobre essa experiência, sobre as coisas que você acha que funcionam e o que se pode melhorar em relação à formação do roteirista.

Tenho um conhecimento limitado porque muita coisa está acontecendo e eu obviamente não sei, mas vejo que hoje existe uma contradição: ao mesmo tempo em que a gente precisa de profissionais no mercado de roteiro, há uma grande ansiedade para que essas pessoas se formem num tempo impossível. Porque quando a gente fala de escrever roteiro, você não está falando de executar uma fórmula, um método. Existe uma formação técnica fundamental para o audiovisual brasileiro, e não só para o roteirista, como em todas as especialidades do cinema. Mas no caso do roteirista, é uma formação que necessita de um pouquinho mais de tempo. Por quê? Porque é quase como se a gente fosse um médico que precisasse de uma residência. Uma residência que se baseie numa experiência pessoal diante das transformações da vida e do mundo, ao mesmo tempo que você aproxima essa experiência dramaturgica. Isso porque raríssimas vezes vi alunos se formarem e fazerem um filme extraordinário no final da sua conclusão de curso. Eles são ruins? Não, de jeito nenhum, eu vi filmes maravilhosos - mas é um processo contínuo. Você não sai da faculdade dizendo "Eu sou roteirista profissional". Você sai da faculdade dizendo "Eu tenho uma formação de roteirista". E o mercado, a

tua experiência, a tua visão de mundo, as tuas oportunidades vão te dar essa bagagem que você precisa para trabalhar. E o tempo de vida é fundamental. Hoje eu tenho 42 anos, eu creio que comecei a escrever de verdade uns cinco anos atrás. Daí que me senti um pouco mais seguro, de dizer “Bom, aqui tá legal.” Tudo bem que eu sou um cara rigoroso, muito exigente, às vezes meio chato, mas eu *tô* falando de um sentimento. E esse sentimento de achar que aos 35 anos eu comecei a escrever, sendo que desde os 20 eu estudo o que eu faço e eu pratico errando, errando e errando. Se eu te contar quantos filmes eu escrevi que não foram filmados, são muito mais; se eu te contasse as séries que eu inventei que não foram feitas são muito mais do que as que eu fiz, mas elas foram fundamentais para o que eu faço hoje. Então quando a gente pensa em formação, a gente tem que pensar sim numa técnica, mas ela precisa ser associada ao tempo. Então, o roteirista quando se forma precisa passar pelo que eu chamo de residência para poder entender qual é o estilo que ele gosta, essa coisa do traço que a gente fala, para aplicar esse traço, para entender que traço é esse. Por outro lado, entendo sim que as universidades deveriam dar um pouquinho mais de atenção para a questão do roteirista, se a gente consegue dar uma formação técnica boa, uma formação humanista boa, e tempo a um autor, além de oportunidades, obviamente, ele consegue. Mas aí a gente já entra em outro campo, que é a desigualdade desse país, que aí daria um outro livro.

Tratando mais diretamente do teu *modus operandi* de escrita: o que te ajuda a sentar e produzir?

Tem uma coisa que eu ouvi muito e que realmente funciona, é assim: você só aprende a escrever escrevendo. Não que a formação não funcione, mas a prática vai te dando musculatura. É como esses caras que vão na academia e ficam mais fortes, é a mesma coisa com a sua imaginação. A primeira coisa que aprendi é que quanto mais a gente trabalha mais a gente melhora. Não tem muito jeito, é assim mesmo. Com relação ao processo criativo, sim, o *deadline* é naturalmente uma fonte de inspiração muito grande. Mas sou um cara muito organizado para começar o meu processo criativo. Em todos os sentidos. A minha mesa tem que estar organizada, o meu computador tem que estar organizado com as minhas fichas e as minhas pastas e o meu quadro tem que estar organizado. A organização é uma maneira de fazer com que a minha criatividade flua. É quase como se eu dissesse “Eu

preciso me organizar para me desorganizar”. Tem certas coisas que podem ser organizadas como: fazer uma *storyline*, fazer uma sinopse, fazer uma escaleta. Quando você vai cumprindo essas etapas, de alguma maneira você está organizando, você está planejando. Por que é importante fazer isso, para mim? Porque à medida que eu consigo enxergar o meu avanço metodológico, deixo um espaço que não é organizado, que é caótico e intuitivo, existir também. Porque se tudo é caótico e tudo é intuitivo eu não avanço. Então eu organizo o que é possível ser organizado para dar espaço para o que não é organizável, digamos assim, possa existir. E aí eu sou muito rígido no meu horário de trabalho. Sento para trabalhar de nove à uma da tarde, mais ou menos. A manhã é muito produtiva e geralmente de manhã eu trabalho sozinho revisando texto, escrevendo sinopse, revisando escaleta de parceiros. Na parte da tarde são as minhas reuniões com parceiros, com diretores, com outros roteiristas com quem trabalho, que aí é das três às seis ou sete, mais ou menos. Isso em um dia organizado. Porém, existem coisas que me ajudam muito no processo criativo. Uma delas é, pode parecer besteira, mas é dormir, sonhar, eu sou um cara que precisa dormir bem, eu preciso descansar minha cabeça, minha cabeça não para nunca, então oito horas de sono são fundamentais para que a minha capacidade criativa esteja melhor, isso aí sem dúvida. Eu preciso estar bem disposto, eu preciso estar organizado e atento, eu sou um cara que assiste jornal, eu leio jornal, eu leio livro e quando um assunto intuitivamente me chama atenção eu dou uma verticalizada. Atualmente eu estou estudando os evangélicos porque eu quero me aproximar dos protestantes, em todos os sentidos, porque eu acho que existe um abismo muito grande e existe uma crítica muitas vezes preconceituosa da nossa parte. Eu tive a experiência de fazer filmes muito críticos com relação a esse assunto, o *Divino Amor* [2019] que eu fiz com o Gabriel Mascaro é um filme muito crítico com o fundamentalismo, não é com os evangélicos, tanto que uma coisa que eu falei com o Gabriel é que o tempo todo a gente não fala a palavra “evangélico” nem “crente” no filme, em nenhum momento, a gente fala “fundamentalista”. Então a gente não está criticando os evangélicos, a gente está criticando os fundamentalistas, mas obviamente a leitura também pode ser essa. Não estou estudando os evangélicos por um *mea culpa*, não é por isso, é porque eu quero me aproximar, porque tem um fenômeno hoje no Brasil que está transformando a sociedade e os valores brasileiros, então eu quero falar com essas pessoas, não para mudar a opinião delas, mas para entendê-las, para comunicar. Enfim, estou preparando um novo material para TV aberta

sobre esse assunto e eu quero ter um personagem evangélico que as pessoas amem! Eu não quero mais que as pessoas olhem para os evangélicos de uma maneira restrita, assim como com ninguém. A gente não pode se restringir a impressões superficiais. Nós, os autores, precisamos ter muita responsabilidade com o que escrevemos. Então meu processo criativo vem de pesquisa, de aprofundamento, de interesse, de organização e de desejo. E aí eu já não sei mais explicar muito a questão do desejo, mas acredito que é uma combinação entre a história de vida do autor com o que ele experimenta na atualidade, ao seu redor no momento.

Quais práticas lhe são comuns nos projetos de que você participa e quais costumam se renovar? Quais documentos você produz enquanto escreve – anotações, gráficos, esboços?

Na verdade, o que se mantém é a prática de sala de roteiro, sou um adepto dela, todos os meus projetos a gente tem metade do dia ocupado por esse espaço comum de troca de ideias, de avanço do trabalho de cada um e todo mundo fica por dentro. Os elementos narrativos que a gente usa, a gente tem uma parte conceitual. Qual o tema da temporada, quais são os assuntos que a gente quer tratar. No caso do *Sob Pressão* [2017 - atualmente], que é uma série médica, que doenças a gente vai abordar e que dramas estão por trás delas, quais são as questões sociais tangentes à saúde que a gente quer abordar na temporada. E na prática são os documentos que toda sala de roteiro usa ou deveria usar. Uma boa sinopse, arco de personagem, sinopse do episódio, escaleta, tratamento, a gente segue bastante a cartilha. Tem um quadro que a gente usa que mapeia, distribui e organiza as informações ao longo do episódio.

Existiu algum projeto que exigiu que você renovasse muito suas práticas habituais?

Todo projeto de alguma maneira te força a descobrir coisas novas. Se não no método de trabalho, através da pesquisa, através do tema que você está trabalhando. Por exemplo, nunca imaginei que fosse fazer uma série de saúde, nunca naturalmente saiu um projeto de mim com esse objetivo. Mas chegou esse convite - mais um presente que um convite - e eu tive que me debruçar sobre

o universo médico. Isso já exigiu que eu renovasse de alguma maneira não uma prática habitual, mas a pesquisa traz para dentro do nosso método de trabalho a perspectiva médica.

Quais critérios você utiliza para realizar cortes ou fazer adições no seu processo de escrita?

Costumo escrever argumentos quando é cinema e sinopses longas quando estou fazendo séries bastante sólidas. Gasto muito tempo escrevendo a história em prosa, defendendo argumentavelmente os movimentos da história em prosa, divido aquilo em sinopses mais curtas e a partir dali vou seguindo aquela primeira intenção dramática que eu planejei lá atrás. Obviamente ao longo do caminho você perde quase metade do que planejou, mas acho que isso faz parte do processo e o planejamento é fundamental para que você tenha algum ponto de partida, mas que também tenha a flexibilidade de saber que a sua história vai te levar para lugares que talvez você não tenha imaginado, talvez você não tenha suposto, mas que com o desenvolvimento dos personagens e suas ações você acaba sucumbindo à própria história.

Hoje em dia você escreve tanto para cinema quanto para TV, streaming e outros. O quanto é diferente? Você tem preferência por algum? O quanto o desenho da história é afetado por suas preocupações iniciais em relação à escrita?

É bem diferente! Vou voltar numa resposta que dei anteriormente, sobre quando entrei na faculdade, depois fui pra Cuba e tinha que escolher. “Você vai ter que escolher, você não pode gostar de cinema europeu e asiático e gostar de cinema americano”. Então, “Qual é o seu time? Qual é a sua praia?”, me diziam. “Se você vai trabalhar para a televisão, você não pode fazer cinema”. Naquele momento eram coisas opostas e aquilo sempre me deixou muito incomodado porque “Ué, gente?” e aí eles tinham milhões de justificativas: “Não, porque você desenvolve um certo tipo de olhar, de aptidão, que depois você não consegue aplicar no outro”. Então essa escolha vai ser inevitável entre o erudito e o popular, digamos assim. Uma das coisas de que sempre me orgulhei é conseguir oscilar entre essas coisas de uma maneira muito natural e que tem muito mais a ver com a minha curiosidade e com o meu desejo. Então, primeiro eu gosto de escrever pros dois, pros três, pras janelas que forem, por teimosia, para provar

um pouco para as pessoas que não necessariamente o meio é a mensagem - essa visão um pouco publicitária das coisas. Na prática, como é que isso se dá? Quando escrevo para televisão, falo com um número muito maior de pessoas, a responsabilidade também é maior. Não que o cinema não tenha, mas a televisão, como ela brota na casa das pessoas, ela tem um certo rigor ético que pra mim é muito caro. Nem sempre a gente consegue, a gente erra bastante. Também pelo volume de coisas que a gente produz para a televisão, o volume de erros é maior. Isso é inevitável, eu jamais vou deixar de errar, nenhum de nós. O que eu quero é cometer novos erros, não repetir os erros antigos, e eu digo isso profissionalmente nas coisas que eu escrevo também. Mas preciso ter a consciência, principalmente na televisão, de que eu talvez não saiba exatamente para quem estou escrevendo. Apesar de todo mundo dizer isso “Fazemos pesquisa. Público A, B, feminino, mais de 50 anos”, isso é um panorama, mas eu tenho a consciência de que eu estou escrevendo, principalmente na televisão, para pessoas que eu não sei quem são. Então, no momento que escrevo para pessoas que eu não sei quem são eu preciso ter respeito por essas pessoas. Tanto respeito para explicar certas coisas que elas não entendem, quanto respeito para não explicar pela segunda vez coisas que talvez elas já entendem. Então é um equilíbrio meio cego, você vai Tateando. Claro que, por exemplo, séries como o *Sob pressão*, que a gente já está gravando a quarta temporada e escrevendo a quinta, a própria experiência vai dando um certo *know-how* de como caminhar naquele território, naquele veículo que é a televisão aberta. O alcance de *Sob pressão*, por exemplo, fica entre 30 e 40 milhões de pessoas por episódio. É uma série que quando a gente faz um programa como a gente fez na primeira temporada sobre transplante... eu sempre conto essa história, talvez vocês já tenham me ouvido falar, mas ela me impactou. Fizemos um episódio sobre transplante, sobre a importância da doação de órgãos no Brasil. Uma semana depois a gente recebeu um e-mail do vice-presidente da *Doe órgãos* - o órgão que aglutina as doações e distribui - e disseram que a média de consultas diárias de transplante no site no Brasil era de 300 pessoas por dia e que depois que o *Sob pressão* fez essa campanha pulou para 8.000. Quando eu recebi aquela informação eu pensei: “Uau, meu trabalho ganhou uma outra dimensão”. E aí tudo foi ficando muito mais cuidadoso, não que não houvesse cuidado antes, mas a gente foi redobrando os cuidados. Quando a gente vai fazer cinema, a relação é diferente porque eu tenho muito mais tempo para escrever, e porque bem ou mal eu conheço muito mais o público com quem eu estou conversando. É um público que aprecia

muito mais um certo tipo de cinema, as escolhas que eu faço nos filmes em que eu vou colaborar no cinema já são escolhas muito determinadas. É o Gabriel Mascaro, é o Fellipe Barbosa, é a Flávia Castro, é a Carolina Jabor. São autores que têm uma tentativa de diálogo, de ter um olhar - não que a televisão não tenha - mas de ter um olhar que possa ser um pouco mais crítico porque a gente precisa não deixar de ter crítica e autocritica nas coisas que a gente faz, então o cinema me permite maiores liberdades, digamos assim. No cinema eu embarco mais, eu falo na loucura de um autor. E na televisão eu preciso ter uma orquestração que tente pelo menos contemplar todas as pessoas que estão assistindo aquilo, não só as pessoas com quem eu me relaciono, eu estou fazendo para pessoas que eu não conheço.

Nesse mesmo caminho, para você existe diferença no processo de criação entre um trabalho que lhe chegue por encomenda, por convite a parceria, e um trabalho que seja integralmente idealizado por você?

Olha, talvez outras pessoas digam que sim, mas eu não vejo diferença. Não sou aquele autor que se acha mais autor porque a ideia foi minha. Claro, quando você escreve uma coisa que nasce do seu desejo pessoal a motivação vem de lugares diferentes. O que falei dos evangélicos por exemplo, eu estou querendo falar sobre esse assunto, então eu estou pesquisando, eu invento conflito, eu invento personagem, eu invento o que for. Mas em outros casos, agora por exemplo a gente está fazendo a biografia do Herbert Daniel, que é o primeiro revolucionário gay brasileiro, que lutou com o Lamarca. É uma biografia desse personagem. Isso partiu de um desejo da Flávia Castro que me chamou e eu me apaixonei pela história desse cara. Li a biografia dele e fiquei tão louco de desejo de contar quanto estou com a história de comunicar com os protestantes de maneira afável, de maneira a acolher as pessoas. Não tenho preferência: o que preciso encontrar em cada um desses trabalhos é o meu prazer, o meu desejo.

Ainda sobre os processos criativos em parceria, fale um pouco mais das dinâmicas das salas de roteiro, trazendo à tona uma experiência como a série *Justiça*, por exemplo.

Primeira coisa importante a dizer: o audiovisual, e aí puxando a sardinha para a nossa brasa, mesmo o roteiro, ele é coletivo. Mesmo que você escreva sozinho, vai ter um diretor que vai filmar, um fotógrafo vai enquadrar, um ator vai atuar, um montador que editar... Parta do princípio que você não é o único autor dessa história. Eu, pelo menos, parto desse princípio, o Lars Von Trier provavelmente deve partir de outros (risos). E olha que eu admiro muito alguns trabalhos dele, não estou criticando, são jeitos de pensar, cada um tem o seu. Adoro trabalhar em parceria porque dentro da sala de roteiro um melhora o trabalho do outro. Agora eu vou me concentrar no *Justiça* [2016], um trabalho coletivo começado pela autora principal que é a Manuela Dias e derivado para os colaboradores eu, Mariana Mesquita e Roberto Vitorino. O trabalho de um bom chefe de sala é tirar o melhor de cada roteirista da equipe. Isso aprendi não só com a Manuela Dias, mas com outros chefes de sala que tive, como George Moura, Sérgio Goldenberg no *Rebu* [2014], Carolina Kotscho e Bráulio Mantovani no *A Teia* [2014], Marçal Aquino e Fernando Bonassi no *O Caçador* [2014]. *Justiça* é um exemplo disso: o argumento das quatro histórias foi criado pela Manuela. Ela também imaginou a maneira de fazer com que essas histórias se encontrassem, de transversalizar os episódios. À medida que a gente começou a se reunir, eu, ela e a Marina Mesquita, no primeiro momento a gente foi engordando aquela história e entendendo que a cada semana podia haver um evento que ligasse todos os episódios. Eu era muito responsável pelo que a gente chamava de “cena conjunta”. A partir de uma ideia que deu certo, extrair o máximo possível. A Manuela me ensinou uma coisa muito importante para o roteirista: “na nossa história, a nossa principal obrigação é fazer o público acreditar no que estamos contando”. Mesmo que seja completamente diferente da realidade, e *Justiça* faz muitas licenças poéticas nesse sentido. Mas a gente tem que usar todas as ferramentas para fazer com que aquilo que a gente quer contar seja crível. A gente faz ficção inspirada na realidade. Mas é ficção.

E no cinema?

No cinema essa sala de roteiro, que não é sala de roteiro, mas uma parceria com o diretor que também é roteirista, é um pouco diferente. No começo eu lutava muito contra ela porque eu queria aplicar os métodos da sala de roteiro da TV no cinema e não dá. Porque os diretores têm outro tempo, outra maneira de pensar, outra organização mental, são muito mais intuitivos em alguns

momentos. Não consigo sistematizar o trabalho com eles. Comecei a aproveitar mais o meu trabalho como roteirista no cinema nessas parcerias quando dei uma certa relaxada. “Bom, não adianta eu querer que a escaleta fique pronta na semana 1, que o primeiro tratamento fique...” não adianta. É diferente. Em alguns momentos tem que fazer uma pausa, tem que mostrar para uma pessoa, tem que ouvir uma opinião discordante. No cinema a parceria é muito mais híbrida e vai de acordo com a personalidade do diretor. Com o Gabriel é de um jeito, com o Fellipe é de outro jeito, com a Flávia Castro é de outro jeito, com a Carolina Jabor era de outro.

Agora tratando de um trabalho que está em andamento, como você ingressou na sala de roteiristas da série *Sob Pressão* e como tem sido esse trabalho?

O *Sob Pressão* deriva de um livro [2014] do doutor Márcio Maranhão [e Karla Monteiro] chamado *Sob Pressão*. Esse livro se torna um filme [2016] dirigido pelo Andrucha [Waddington], escrito por outros roteiristas que nem conheço, e aí a Globo compra esse pacote e se responsabiliza pelo conteúdo. Traz autores de dentro da TV Globo para assinarem a criação e o desenvolvimento a partir do quê? De um hospital e dois personagens. A única obrigação que a gente tinha era um hospital dentro de uma comunidade do Rio de Janeiro, Dr. Evandro e Dra. Carolina. O resto era o que a gente quisesse. No momento em que a gente começou a desenvolver a série quem juntou essa equipe foi o Guel Arraes, que na época era o diretor de gênero. Eu nunca tinha trabalhado com o Guel, o meu trabalho com ele vem muito rapidamente, ele era o supervisor do *Aos Teus Olhos* [2018] que era o filme que eu fiz com a Carolina Jabor e ele era da Globo Filmes então ele fazia uma análise de roteiro. E a gente se deu super bem muito rápido. O Guel era um cara que eu sempre admirei demais: *Armação Ilimitada* [1985-1988], *TV Pirata* [1988-1992], Guel Arraes e Cláudio Paiva], *O Auto da Compadecida* [2000], [Caramuru] *A Invenção do Brasil* [2001], enfim. Nunca tinha imaginado que poderia trabalhar com ele. E aí ele me chama para trabalhar e ainda traz o Jorge Furtado que era um cara que eu dizia “Meu Deus!” O Jorge é um cara de que sou muito fã, não só profissionalmente como eticamente, politicamente, é um cara que pensa muito parecido, que me ensina muito. Então o Guel forma esse grupo com Jorge Furtado, eu, Antônio Prata e Márcio Alemão e fala: “a

partir de agora vocês vão criar essa série”. O Jorge começou encabeçando a equipe, mas à medida que a coisa foi avançando o Jorge e o Guel foram sentindo que eu estava com um certo sangue nos olhos (risos). Eu estava me apaixonando por aquela série, muito! E eu vinha de uma bagagem do *Justiça*, do *Caçador*, do *Rebu*. Vinha de uma práxis de escrita de série que me fez ter uma certa destreza, que não era melhor que a destreza de ninguém da equipe, mas uma certa habilidade aplicada a partir da experiência. E tinha um outro componente: tanto o Márcio Alemão quanto o Antonio Prata moravam em São Paulo, o Jorge Furtado mora em Porto Alegre, a série ia ser gravada aqui no Rio e eu sou a única pessoa do Rio. Então foi uma conjunção de fatores que foi levando a eu me tornar redator final de comum acordo com todos os outros autores. Isso já começou a acontecer na metade da primeira temporada, eu já internamente assinei e fiz uma redação final da primeira temporada, num acordo com o Jorge e com o Guel de que se funcionasse, eu, a partir da segunda, assumiria essa redação final e foi o que aconteceu. E a partir do *Plantão Covid* [2020] eu passo a assinar a série como autor porque, enfim, também foi uma reivindicação minha porque o Jorge já estava distante do processo, o Jorge já foi fazer outras séries, ele desde o começo não queria ser o redator final. Primeira reunião geral ele falou “não quero ser redator final dessa série” porque o Jorge é um cara que tem muita experiência e principalmente experiência de implantar coisas. A bagagem dele faz com que ele forme equipes, implante uma célula de trabalho e vá fazer isso nas seguintes e eles fizeram isso e deu muito certo.

Aproveitando o acionamento do *Plantão Covid*, de onde partiu a ideia desse especial? E, para além disso, como essa implicação global, provocada pelo novo coronavírus, afetou o processo de criação do roteiro?

Voltando um pouquinho - eu sempre volto um pouquinho (risos), libriano sempre deixa uma janela aberta que depois vai fechando. Quando a gente estava lá se debruçando na criação do *Sob Pressão* com o Jorge, o Antônio e o Alemão, a gente foi obviamente ver todas as séries médicas que a gente tinha acesso. E os americanos fazem isso como ninguém... *Plantão Médico* [1994-2009, Michael Crichton], *House* [2004-2012, David Shore], *Grey's Anatomy* [2005-atualmente, Shonda Rhimes], até na comédia eles fazem série, os *Scrubs* [2001-2010, Bill Lawrence] que era uma série de comédia de hospital. Então era um grande

desafio e aí uma coisa que a gente aprendeu e apostou foi assim: nenhum deles têm a realidade da saúde que o Brasil tem. No momento em que o SUS passa a ser um personagem você passa a ter uma cara, um diferencial. Então isso foi o que deu para a gente esse gatilho de “Bom, temos uma série que é só nossa”. É um procedural, são dois ou três casos por dia, tem um casal médico romântico, isso por um lado foi muito importante para a gente, para dar a segurança de que a gente estava fazendo uma coisa brasileira. E a outra coisa são os protagonistas, porque era muito difícil pensar numa história de casal que depois de viver o que eles vivem diariamente no SUS chegasse em casa e falassem sobre a torrada ou o café ou a cama desarrumada, entendeu? A gente precisava de conflitos para os personagens que fossem, no mínimo, à altura dos que os pacientes também têm. Então o vício em oxicodona do Evandro e a automutilação da Carolina tinham que ser problemas médicos-sociais também. No momento em que a gente iguala paciente e médico você também consegue sair do lugar de falar da história de um casal. No caso do *Plantão Covid* especialmente, o que aconteceu? A gente estava escrevendo a quarta temporada, veio esse horror que a gente está vivendo com essa doença, e quando a gente chegou lá em maio, junto com o Andrucha, a gente conversou e falou “Cara, a gente não vai falar sobre esse assunto? A gente é a série que teoricamente retrata a realidade médica brasileira. A gente não vai falar sobre isso?”. E aí começou uma discussão. A gente foi até a Globo, propusemos fazer, a gente pensou em algo em quatro episódios e acabou chegando nesse formato de dois porque era um formato mais seguro para se filmar, pois tinha toda a questão dos protocolos. E aí veio o segundo desafio que é como falar de uma coisa que a gente não tem distanciamento científico e nem emocional para falar, a gente estava no meio, ainda estamos. Hoje a gente tem um distanciamento um pouco maior, mas naquela época escrever sobre algo que a gente não sabia quando ia ter uma vacina e que a gente não sabia quais as reais consequências a curto, médio e longo prazo era muito difícil. A nossa opção foi número 1: não falar de nenhum tipo de tratamento, nem para não falar essas besteiras de kit covid, tratamento precoce, vacina que na época não tinha, então a gente optou primeiro por não abordar a questão médica no sentido de como tratar a doença. Segundo: uma coisa que ficou evidente e que já fazia parte do *Sob Pressão* era a questão política, de como a saúde está politizada, a gente tinha feito uma coisa que eu considero bem sucedida na primeira temporada que é a história dos tomógrafos, do superfaturamento de um tomógrafo. Foi a primeira vez que eu ouvi uma pessoa que diz que nunca

entendeu o que era - uma moça que trabalhava na casa dos roteiristas - e ela disse que ela não sabia o que era superfaturamento e depois do episódio ela entendeu o que era isso. No momento em que você consegue dramatizar uma questão que é ainda muito teórica para muita gente, uma palavra “superfaturar” que você dramatiza e você mostra “superfaturar é fazer isso”, você consegue dar acesso de compreensão para muita gente. Então a segunda coisa que eu quis fazer no *Covid* era exatamente falar dessa política. E quando é que a gente entende que está havendo roubalheira? Quando um paciente precisa de um respirador e não tem, quando você compra uma coisa e recebe outra, foi uma coisa que aconteceu aqui no Rio de Janeiro. E por último também tinha um desejo nosso de dar algum tipo de esperança que era “Pô vamos fazer dois episódios dentro de um hospital de campanha só falando disso, será que não vai ficar excessivo? Será que não é demais?” E aí veio essa ideia do *flashback*, da gente contar um pouco a história pregressa de como uma pessoa decide ser médica, da vocação médica que é o *flashback* do Dr. Evandro. E aí a partir disso a gente foi mexendo e criando. O estalo criativo para criar o *Plantão Covid* foi aquela foto muito impactante daquela enfermeira com as marcas da máscara. Eu queria que na metade do episódio a personagem tivesse que tirar essa máscara, mostrar essas marcas e ser obrigada a sorrir. Recentemente até aconteceu uma coisa engraçada, a Marjorie foi no programa do Bial e ele disse “Isso não estava no roteiro, não é?” Para vocês verem como é o descrédito dos roteiristas. Sim, isso estava no roteiro, isso foi o motor da história, foi isso que fez a gente pensar nesse episódio, era essa cena. Por sorte a Marjorie é uma atriz que prestigia os roteiristas, ela explicou isso no ar, eu fiquei bastante feliz porque isso já mostra um certo descaso, as pessoas nunca acham que o roteirista pode ter a sensibilidade de criar aquele troço. Mas enfim, tirando os ranços (risos), eu acho que essa imagem foi o motor do primeiro episódio e tinha outra coisa também que é colocar, como a gente tinha restrições, que o que geralmente acontece nos plantões dos episódios “normais,” digamos, pré-covid, do *Sob Pressão*, você tem a história do paciente, mas o mais importante é a história dos familiares, de como aquele drama vai para fora do hospital através das pessoas que cuidam do paciente, a gente não podia fazer isso no *Plantão Covid*, uma das características do hospital de campanha é que a família não pode entrar. Então, eu falei “Caramba, meu deus, como é que a gente mexe nisso?”. E uma das soluções foi transformar o médico em paciente, fazer com que o Evandro se contamine, fique à beira da morte, seja entubado, mas também o que eu queria no final era uma mensagem de

esperança. Uma mensagem positiva, como cada vez mais eu tento trazer para o *Sob Pressão* porque eu acho que é disso que o povo brasileiro precisa, de esperança.

Sobre essa questão da autoria, você acha que a ascensão das séries pode mexer com a noção que se tem hoje a respeito disso? No sentido de dar mais importância pro roteirista e também fazer compreender o tom coletivo desse processo?

Só uma coisa: quando digo que me transformei no autor, não significa que eu seja o único autor dessa série, sou o autor dramaturgico, respondo pela história, não respondo tanto pela estética, por exemplo. Eu acho que o Andrucha é tão autor quanto eu, digamos assim, eu tenho uma visão de autor bastante coletiva no audiovisual, como eu falei. Por outro lado, acho que no cinema o nosso prestígio é muito menor do que na televisão e que vai ser sempre, não tem muito jeito. Raros são os filmes que partem, principalmente esses filmes que a gente chama de autorais, que partem do roteirista. Dos filmes que fiz, acredito que só o *Domingo* [2019, Clara Linhart e Felipe Barbosa] é uma ideia original minha. Mas isso não faz com que eu não seja autor de *Gabriel e a Montanha* [2017, Felipe Barbosa], *Divino Amor*, me sinto tão autor quanto. Ter a ideia inicial não significa ser o grande autor porque ela hierarquiza - claro, pode hierarquizar, não tem problema -, mas todos têm a sua importância. A televisão, ao contrário, sempre foi o espaço. A gente conhece Aguinaldo Silva, Gilberto Braga, Glória Perez, Glória Magadan, Dias Gomes. Há grandes autores de telenovelas no Brasil, isso dá algum prestígio para a gente, mas ficava parecendo que o prestígio dos autores estava relegado às telenovelas. Hoje, como você bem colocou, as séries estão conseguindo ter um certo reconhecimento dos roteiristas nessa ficção mais curta, de episódios. Sou bastante bem resolvido com relação ao meu crédito nos trabalhos que fiz, mas também entendo, reconheço e vejo que existem injustiças. Um problema no Brasil, mais do que reconhecer o roteirista como autor, é a questão da divisão de créditos. Existe uma certa promiscuidade na questão do crédito, que a ABRA, a Associação Brasileira de Autores Roteiristas, até tenta dar um parâmetro. Vou dar um exemplo que toca a gente: a série *Sob Pressão* foi "criada por Renato Fagundes...". Tem quatro nomes nos créditos e o quarto é o do Jorge Furtado. Nenhuma dessas pessoas, tirando o Jorge, criou a série. Essas pessoas criaram personagens e cenários, mas por questões de contratos mal feitos elas acabam tendo

um crédito que é maior do que o meu. Então, quando eu Lucas digo para você “eu tenho que passar a ser o autor” é porque quem responde pela dramaturgia sou eu, a nota 0 vai ser para mim, a crítica no *twitter* é para mim, a crítica nos *sites* é para mim, não para aqueles criadores que estão lá. Eles estão ganhando ônus do meu trabalho. Não digo que eles não sejam criadores, eles criaram o fio. Então existem muitas distorções do crédito do roteirista, isso para mim é o grande problema.

Como você vê a relação entre o autor-criador e sua própria criação? O que o roteirista leva de si para o roteiro e o que, a partir dali, com ele fica?

Olha... O Orlando Senna fala uma coisa muito interessante sobre isso no filme *O Roteirista*. Ele diz assim: “Sempre que um personagem passa por mim, mesmo que seja você...” (ele estava falando de mim), “de óculos, não-sei-o-quê..., ele passa por mim e leva o bom de mim”. Eu não sou médico, não me drogo com oxicodona nem com nada, não sou mulher, nunca estive grávida, nunca perdi um filho, mas escrevi personagens com essas características. Então tem um pouco de mim no Evandro, na Carolina, na Joana do *Divino Amor*, no Gabriel do *Gabriel e a Montanha*, no Rubens do *Aos Teus Olhos*, claro que tem um pouco do autor. Atualmente já consigo dividir - isso é recente, eu não pensava assim até alguns anos atrás -, o personagem é o personagem e eu sou eu. Por mais que ele carregue questões minhas, experiências minhas, coisas que eu vivi e que eu falei, não sou eu. É importante porque principalmente quando a gente começa a escrever é natural que o primeiro desejo seja contar coisas pelas quais você já passou, que você já viveu, porque é algo que você tem propriedade e principalmente porque você acompanhou uma transformação. Contar uma história é fragmentar a experiência de um personagem e mostrar que ele se transformou. A gente escolhe contar um fragmento de vida exatamente porque é o fragmento da transformação. Então, quando você vive uma coisa que transforma a sua experiência, o seu olhar, é ela que você quer contar porque você vê um arco. O *Domingo* é muito isso, o *Casagrande* [2014, Fellipe Barbosa] para o Fellipe é muito isso, o *Gabriel e a Montanha* é um pouco isso para nós dois. Então sempre há um pouco da gente, mas também não é. Hoje comenta-se muito a questão do lugar de fala na escrita e é uma questão super polêmica e uma polêmica bem vinda para a gente porque a gente precisa pensar. Atualmente penso da seguinte maneira: você

pode escrever sobre quase tudo. O homem pode escrever sobre uma mulher? Sim. Uma mulher pode escrever sobre um homem? Sim. E pessoas diferentes com características e pensamentos diferentes, roteiristas, podem escrever? Sim. Desde que você tenha responsabilidade e você se aprofunde naquilo que você quer fazer e que você responda por aquilo. É muito frustrante para um roteirista que digam “você não pode falar sobre esse assunto”. Para a gente é horrível. “Como assim eu não posso falar sobre esse assunto?” Agora, no momento em que realmente tenho uma visão superficial sobre aquilo, talvez seja melhor eu escrever sobre outra coisa mesmo. Se para mim é muito caro falar sobre aquilo, se para mim é muito importante falar sobre aquilo, eu vou até o fim da verticalização e vou me aprofundar e vou falar sobre aquilo com propriedade. Então, vem da responsabilidade, não vem da birra.

Trazendo à tona a perspectiva de nosso mercado, especialmente tocando nas possibilidades trazidas pelas narrativas seriadas, como você o encara?

Vejo com bastante otimismo. Quando a gente vê, no meio de toda essa tristeza que a gente está vivendo, a notícia de que o consumo de conteúdo audiovisual cresceu exponencialmente no Brasil eu falo “Que bom!”. Porque todo o investimento feito por governos anteriores na Ancine, no Ministério da Cultura, que hoje está desmontado, eu acho que o *streaming* vai acabar dando uma compensada nisso até que a gente consiga voltar pelo menos a um trilho de realidade e de oportunidade. Lembro de uma coisa fundamental que a Ancine fez foram os núcleos criativos, eu fui líder de um núcleo criativo e conheço muitos outros, muitas pessoas que participaram desses núcleos, e vejo hoje como isso foi fundamental. Mesmo que os projetos não tenham todos saído do papel, mesmo que apenas 20% tenham sido produzido, por exemplo, o ganho que você tem de formação e de conhecimento com esses núcleos criativos no Brasil inteiro, porque eles foram distribuídos equilibradamente, proporcionalmente, essas iniciativas para mim são fundamentais. Entendemos que era muito melhor você gastar com desenvolvimento, mesmo que você não realizasse, era um custo muito menor, mas para uma formação que iria gerar a médio prazo uma qualidade muito maior. Então existia um planejamento com relação a isso, o problema é que nós estamos esbarrando no negacionismo, na face obscura

do negacionismo, mas que vai passar gente, vai passar. A minha avó sempre dizia que o bem vencia e eu prefiro acreditar que o bem vence, então vai passar. Agora com relação ao futuro, o que penso? Os *streamings* virão e eles vão dar conta de usar essa capacitação a favor das histórias, mas a gente vai precisar em governos futuros reorganizar a Ancine que, sim, tinha muitos defeitos? Certamente. Infelizmente no nosso país a corrupção é endêmica, é um inferno. Mas a gente deveria aproveitar esse desequilíbrio para reequilibrar. A Lei das Teles não pode sumir de jeito nenhum, essa aí a gente tem que bater panela porque vai financiar, e não só vai financiar por assistencialismo à cultura, vai financiar para aumentar esse consumo exponencial pós-pandemia. O que a gente experimenta hoje com relação a consumo era uma coisa esperada para daqui a dez anos. Então a gente precisa pegar esse potencial criativo que a gente já formou, continuar formando e deixar esse povo trabalhar, vamos trabalhar. O problema é que estamos nas trevas, mas depois das trevas sempre virá a luz e eu vejo com otimismo. Mas aí tem que ter muito trabalho, gente. Quando eu digo assim “O roteirista se forma em anos”, hoje eu tenho 42 anos, eu espero que aos 60 eu seja um roteirista e uma pessoa muito melhor do que hoje. Tenho tanta coisa para aprender que entendo que esse é o meu grande objetivo, quero aprender e dividir conhecimento, como a gente está fazendo aqui. Mas aprender para mim é o grande desejo motor profissional.