

SALAS DE ROTEIRISTAS DURANTE O ISOLAMENTO SOCIAL: MÉTODOS PANDÊMICOS DE ESCRITA COLABORATIVA NO BRASIL¹

Writers' Room during the social isolation: pandemic methods of collaborative writing in Brazil

Sala de guionistas durante el aislamiento social: métodos pandémicos de escritura colaborativa en Brasil

Marcel Vieira Barreto Silva²

Resumo

Este artigo busca investigar os impactos do isolamento social causado pela pandemia de COVID-19 na criação de séries brasileiras em salas de roteiristas. De início, apontamos questões teórico-metodológicas sobre as salas de roteiristas, através de revisão da literatura. Em seguida, analisamos entrevistas de roteiristas que trabalharam em sala durante a pandemia e apresentamos principais vantagens e desvantagens do trabalho remoto nas condições específicas deste processo criativo de séries de TV.

Palavras-chave: Sala de roteiristas. COVID-19. Trabalho remoto. Processo criativo. Isolamento social.

Abstract

This paper investigates the impacts of the social isolation caused by the COVID-19 pandemic on creative processes of Brazilian TV series developed on Writers' Rooms. Initially, we point out theoretical-methodological questions about the Writers' Room, through a review of the literature. Then, we analyze interviews with screenwriters who worked during the pandemic, to finally present main advantages and disadvantages of the remote work on Writers' Room as a creative process.

Keywords: Writers' Room. COVID-19. Remote Work. Creative process. Social Isolation.

Resumen

Este artículo investiga los impactos del aislamiento social causado por la pandemia de COVID-19 en los procesos de creación de series brasileñas en las salas de guionistas. Inicialmente, señalamos cuestiones teórico-metodológicas, a través de una revisión de la literatura. Después, analizamos entrevistas con guionistas que trabajaron durante la pandemia, para finalmente presentar principales ventajas y desventajas del trabajo a distancia en salas de guionistas como un proceso creativo.

Palabras-clave: Sala de guionistas. COVID-1. Trabajo a distancia. Proceso creativo. Aislamiento social.

¹ Artigo resultante do projeto de pesquisa "Dramaturgia seriada contemporânea: processos de criação na Cultura das Séries brasileira", financiado pelo CNPq.

² Doutor; Universidade Federal da Paraíba, Departamento de Comunicação e Programa de Pós-graduação em Comunicação, João Pessoa, PB, Brasil. marcelvbs@hotmail.com - Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6156-3059>

Introdução

A pandemia de COVID-19 impactou severamente a indústria audiovisual no mundo inteiro. Dentre as primeiras ações para conter o avanço do vírus, houve o fechamento de espaços capazes de gerar aglomerações sociais, como salas de cinema, teatros, museus e espaços culturais, além de filmagens em locações e em estúdios, gerando uma paralisia na dinâmica de produção, circulação e consumo de audiovisual. De acordo com um relatório da Motion Pictures Association, publicado em março de 2021, a receita bruta de salas de cinema nos Estados Unidos e no Canadá, em 2020, foi de \$2.2 bilhões, um decréscimo de 80% em relação ao ano anterior. Além disso, o total de receitas com salas de cinema ao redor do mundo foi de \$12 bilhões, um decréscimo de quase 70% em relação a 2019, ano em que as receitas foram de \$42,3 bilhões³.

Paralelamente a isso, o mesmo relatório destaca que o mercado de entretenimento doméstico e móvel cresceu 23% no comparativo com 2019, gerando uma receita bruta de \$68.8 bilhões ao redor do mundo. Isso se materializa de modo mais claro no aumento de assinaturas de serviços de vídeo sob demanda, tais como Netflix, Amazon Prime e Disney +, que, em 2020, ampliaram em 26% sua base de assinantes ao redor do mundo, enquanto as assinaturas de televisão paga tiveram um decréscimo de 2%. Portanto, ao articular os números e analisar o cenário mais amplo, o relatório conclui que a demanda por conteúdo doméstico cresceu de modo substancial, enquanto o impacto nas receitas das salas de cinema foi bastante severo. O contexto pandêmico, nesse sentido, criou a necessidade de uma readequação das dinâmicas produtivas, dos modos de circulação e das formas de consumo que abalou as estruturas do mercado audiovisual de modo inédito.

No caso brasileiro, a crise instaurada pela pandemia de COVID-19 veio como um elemento a mais em um cenário já cataclísmico. Depois de uma ampliação robusta, na década anterior, do fomento à produção audiovisual através de dispositivos legais como o Fundo Setorial do Audiovisual, a lei do Serviço de Acesso Condicionado (12.485/11, também conhecida como lei

³ Conferir em: <https://www.motionpictures.org/wp-content/uploads/2021/03/MPA-2020-THEME-Report.pdf>

da TV Paga) e o fortalecimento do apoio a nível estadual e municipal, o mercado brasileiro deparou-se, a partir sobretudo do início do Governo Bolsonaro, com uma diminuição substancial nos contratos assinados entre produtoras independentes e o FSA, além da quase extinção dos editais de fomento ao desenvolvimento, à produção e à distribuição das obras (Morais, 2020). Diante desse contexto, as produtoras independentes brasileiras tem convivido, desde 2020, com uma profunda alteração nas suas rotinas de produção de conteúdo audiovisual.

No que se refere ao desenvolvimento de projetos, o uso da metodologia de sala de roteiristas já vinha se tornando, sobretudo para projetos de obras seriadas, uma dinâmica comum do trabalho profissional da área (Campos, 2019). Uma vez que a sala de roteiristas implica, enquanto processo de criação, um conjunto de reuniões sistemáticas entre os profissionais do desenvolvimento, as imposições de isolamento social necessárias durante a pandemia impossibilitaram a realização presencial dessas reuniões. No entanto, na esteira da transformação das dinâmicas de trabalho que se impuseram desde 2020, em diferentes áreas profissionais, as salas de roteiristas migraram para o ambiente remoto, exigindo uma reconfiguração das suas etapas de desenvolvimento e impondo uma série de vantagens e desvantagens para o trabalho.

O objetivo deste artigo é, portanto, discutir os impactos da transição da sala de roteiristas para o ambiente remoto, durante o período de isolamento social no Brasil, no que se refere ao desenvolvimento de obras seriadas ficcionais. Metodologicamente, vamos apresentar e analisar, dentro de uma abordagem exploratória e de uma perspectiva quantitativa/qualitativa, os dados coletados através de um formulário online disponibilizado por três semanas (de 06 a 27 de maio de 2021) e que foi compartilhado entre páginas no Facebook sobre roteiro e a profissão de roteirista, além do grupo de Whatsapp da ABRA – Associação Brasileira de Roteiristas Autores, que congrega diversos profissionais do roteiro no Brasil. Observando esses dados, pudemos ter alguns apontamentos preliminares sobre o impacto da pandemia de COVID-19 na alteração das dinâmicas de desenvolvimento de produtos seriados no Brasil, uma vez que, como a maioria dos entrevistados (61,3%) respondeu, no futuro, a adoção de um modelo híbrido, que mescle presencial com remoto, tem tudo para se tornar dominante no mercado.

2. Salas de roteiristas – reflexões teórico-metodológicas

O que chamamos de sala de roteiristas não é apenas um espaço físico, geralmente disposto com uma mesa central, cadeiras circulares e paredes repletas de lousas rabiscadas e post-its multicoloridos. Mais que um escritório onde se desenvolvem projetos audiovisuais, a sala de roteiristas é um *método* de criação – ou melhor, um conjunto de estratégias metodológicas utilizadas de diferentes maneiras, para finalidades também diversas, a partir de um organograma produtivo pré-definido. Entender, portanto, a sala de roteiristas como um método, e não como um espaço, é fundamental para que possamos compreender as estratégias de adaptação na passagem das reuniões presenciais para os encontros remotos, tais como se deram a partir das urgências de isolamento social em 2020.

No que se refere à revisão bibliográfica, precisamos apontar que a literatura sobre os processos colaborativos de escrita audiovisual ainda é muito limitada. Quando observamos a tradição dos estudos de roteiro, notamos que os últimos vinte anos foram bastante profícuos no desenvolvimento de pesquisas, tanto teóricas quanto empíricas, que circunscreveram um campo bem delimitado de questões, metodologias e objetos. Todavia, a necessidade de reflexão sobre os processos colaborativos de escrita audiovisual ainda é uma premência, apesar da aparição recente de alguns livros e artigos sobre o tema. Dessa forma, vale a pena revisar aqui algumas referências importantes, sobretudo nas pesquisas mais atuais sobre o tema, para que possamos encontrar alguns caminhos teóricos úteis para nossa reflexão específica.

Em linhas gerais, os estudos sobre salas de roteiristas tem um recorte metodológico comum: valem-se de entrevistas, estruturadas ou semiestruturadas, com roteiristas que participaram de processos de criação neste modelo, afim de recolher dados sobre as dinâmicas internas de funcionamento das salas, as etapas que constituem os processos de criação, as relações entre ambições artísticas individuais e demandas institucionais no desenvolvimento dos projetos, além de questões mais contemporâneas como representatividade de gênero e raça dentro das salas e sua relação com os formatos, temas e personagens criados para os projetos (Henderson, 2011; Phalen; Osellame, 2012; Cappi; Manzoli, 2014; Kallas, 2016; Phalen, 2018; Campos,

2019). Isso implica que, em termos empíricos, as pesquisas geralmente apresentam uma análise retrospectiva do processo de criação, recriando as etapas que constituem diacronicamente as dinâmicas de funcionamento das salas de roteiristas.

Em termos teóricos, é muito difícil categorizar a sala de roteiristas para além da descrição de um organograma funcional (divisão hierárquica de funções e obrigações) e de um elenco de etapas realizadas no correr de um período de tempo estabelecido (do brainstorming mais geral à escrita dos episódios, passando por perfis de personagens, sinopses, escaletas, etc.). Assim, em linhas gerais, a sala de roteiristas é entendida como um espaço criativo, composto por um roteirista-chefe (usualmente identificado como o *Showrunner*), roteiristas colaboradores e assistentes de roteiro, cujo processo criativo implica no estabelecimento de um conjunto de metas e objetivos diários, em geral acordados com os produtores executivos do canal. Porém, mais do que isso:

A função primária de uma sala de roteiristas é servir à visão do *Showrunner*, que estabelece o tom da sala, comunicando expectativas através da recompensa aos escritores que se adequam à sua visão, e da marginalização ou demissão dos escritores que não se adequam. O *Showrunner* também deve reagir à pressão de grupos externos, como os executivos do estúdio ou do canal, assim como dos próprios escritores. Quando ele/ela é organizado, presente e solidário, o processo é eficiente na entrega dos roteiros dentro dos cronogramas da produção. E uma sala de roteiristas eficiente contribui não apenas para o sucesso de um programa, mas também para a qualidade de vida dos próprios escritores (PHALEN; OSELLAME, 2012, p. 17 – *tradução nossa*).

John T. Caldwell, em artigo sobre a dinâmica produtiva da televisão americana e as lógicas contemporâneas do trabalho audiovisual, acrescenta que “a sala de roteiristas exemplifica o processo criativo de distribuição-e-colheita da televisão de Hollywood” (2010, p. 223). Para o autor, esse processo se caracteriza por uma lógica de distribuição de criatividade, através do investimento em diferentes estratégias de desenvolvimento de conteúdo, para a posterior colheita desse conjunto de ideias criativas na materialização das obras audiovisuais. Ou seja, mais que um espaço criativo para o desenvolvimento e a escrita de roteiros, a sala de roteiristas constitui um esquema industrial de organização das atividades produtivas, que está intimamente relacionado a formas de produção, distribuição e consumo audiovisuais historicamente localizadas. Como acrescenta o autor:

Embora a criatividade distribuída possa funcionar alternadamente como pesquisa e desenvolvimento de brainstorming, terapia familiar em grupo ou uma sala do júri fechada, a sala de roteiristas provou ser crucial na criação de histórias com vários episódios e amplos mundos ficcionais, em parte porque a grande equipe de escritores da sala aprende seu ofício ao longo do tempo em um sistema de “assistente” graduado, estágios, mentoria e produção. (CALDWELL, 2010, p. 223 – *tradução nossa*)

Apesar do longo histórico de utilização da sala de roteiristas na televisão norte-americana – como bem recapitula o próprio Caldwell (2008) –, fora dos Estados Unidos esse nunca havia sido, até o início do século XXI, o modelo dominante de escrita televisual. Hoje, temos boas pesquisas que relatam a chegada e a progressiva implantação do modelo de sala de roteiristas em outros mercados televisivos, como a Dinamarca (Redvall, 2013), a Itália (Cappi; Manzoli, 2014) e o Brasil (Campos, 2019). Apesar da falta de uma tradição no uso das salas para o desenvolvimento de séries, tanto a Europa quanto a América Latina apresentam, por outro lado, experiências no uso de metodologias colaborativas em outros gêneros e formatos. No caso brasileiro com a telenovela e no caso britânico com a soap opera, é muito comum a utilização de processos criativos em equipe, seja para o desenvolvimento de arcos dramáticos e perfis de personagens, seja mesmo para a divisão de tarefas na própria carpintaria de escrita textual, com a presença de um autor ou uma dupla de autores que centralizam o processo, mas em torno dos quais orbitam escritores especializados na criação de escaletas ou de diálogos, por exemplo. Falando da experiência recente na Dinamarca, a pesquisadora Eva Novrup Redvall comenta que o mais habitual é uma equipe de roteiristas composta por um roteirista-chefe e apenas dois roteiristas colaboradores para a criação de uma série dramática, num modelo diferente do praticado nos Estados Unidos, onde salas de roteiristas para drama costumam ter entre cinco e oito escritores.

Muitos roteiristas dizem que “três é o número mágico” em termos de alcançar a sinergia adequada. Vozes críticas podem contestar que uma constelação de apenas três pessoas é mais um time de roteiristas que uma sala de roteiristas, quando comparamos com o tamanho das salas na televisão americana, mas, na Europa, esse modelo de trabalho é entendido como uma sala de roteiristas, ou, como prefere a produtora DR Fictions, uma sala de storyline. (REDVALL, 2013, p. 132 – *tradução nossa*).

Nesse sentido, quando colocada em perspectiva transnacional, para além do modelo industrial dominante de Hollywood, os conceitos e as práticas da sala de roteiristas não podem ser compreendidos de modo monolítico, mas através de uma investigação particular das condições históricas específicas em que essa metodologia criativa e, ao mesmo tempo, industrial, se impõe como um modelo recorrente de desenvolvimento de produtos televisuais. No caso brasileiro, o trabalho inovador de Bartira Campos (2019) tem importantes caminhos para a compreensão da experiência por aqui. Através de entrevistas com roteiristas chefes de diferentes séries televisivas, a autora busca historicizar a chegada do modelo de sala de roteiristas no Brasil, entendendo-a como consequência de uma demanda por conteúdo brasileiro televisivo de produtoras independentes. Essa historicização é importante pois localiza as condições sócio-históricas de produção que impulsionaram a chegada desta metodologia criativa no país, em um primeiro momento, e a sua posterior popularização no nosso mercado. Como aponta a autora:

A primeira experiência de Sala de Roteiristas que se tem registro no Brasil não foi na criação de uma série para um canal pago, e sim para a TV aberta, em 2002, com a série cômica “Mano a Mano”. Esta sitcom foi produzida no Rio de Janeiro, por norte-americanos, com roteiristas e diretores brasileiros, e exibida em 2005 pela RedeTV. A gênese de “Mano a Mano” é resultado de um *workshop* de séries de TV ministrado por professores norte-americanos para jovens aprendizes brasileiros e, esta experiência demonstra que o modelo de Sala de Roteiristas chega ao Brasil com a pretensão de criar séries cômicas para a TV aberta. O intuito deste *workshop* foi replicar com exatidão o formato sitcom norte-americano, e, o que está por trás dele: o *know how* de criação, produção e direção, ou seja, replicar o método de trabalho já consolidado nos Estados Unidos. (CAMPOS, 2019, p. 65)

Isso demonstra que a chegada da sala de roteiristas no Brasil não ocorre por mero interesse dos departamentos de desenvolvimento das produtoras independentes, mas como resultado de um projeto institucional de criação de um conteúdo específico (no caso, de sitcoms) dentro da grade nacional. Embora o projeto inicial tenha fracassado – a série Mano a Mano teve apenas uma temporada e a outra série desenvolvida no workshop não foi exibida – a utilização do modelo de sala de roteiristas foi, pouco a pouco, tornando-se uma realidade, sobretudo nos canais de televisão paga. Nesse sentido, é fundamental apontar que a emergência do modelo de sala de roteiristas no país está relacionada às demandas por conteúdo televisivo original de produtoras

independentes, e isso se justifica também pelas progressivas facilidades que foram surgindo, a nível de fomento, para a criação desses conteúdos.

Num primeiro instante, temos a criação do Fundo Setorial do Audiovisual, através da Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006, que institui um fundo específico voltado para o financiamento de programas e projetos das atividades audiovisuais no Brasil. Em sequência, temos a promulgação da Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011, chamada de Lei do Serviço de Acesso Condicionado ou Lei da TV Paga, que, entre outros dispositivos, regula a quantidade de horas de programação brasileira nos canais de conteúdo qualificado, gerando uma enorme demanda para a produção de conteúdo original na TV paga. Por fim, tivemos a publicação do regulamento do PRODAV – Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Indústria Audiovisual, criado originalmente pela lei do FSA, mas que só foi regulamentado em 2013. No PRODAV, podemos destacar as linhas de financiamento para desenvolver, produzir e exibir obras seriadas, realizadas por produtoras independentes nacionais. Ou seja, tendo uma cota de tela para conteúdo nacional na televisão paga e, paralelamente, linhas de fomento para produtoras e canais desenvolverem conteúdos originais, a demanda por séries televisivas aumentou consideravelmente, obrigando produtoras independentes a fundar núcleos criativos – muitos deles, financiados pelo FSA (Maruyama; Figueiredo, 2020) – e, com isso, estabelecer rotinas produtivas capazes de dar conta dessa demanda. É nesse cenário que as salas de roteiristas se tornam referência para a criação de conteúdo televisivo original e chegam hoje, após o supracitado desmonte das políticas de fomento ao audiovisual no Brasil recente, como uma importante ferramenta metodológica para seguir, num ecossistema atualmente dominado pelos serviços de streaming, desenvolvendo programação original.

3. Salas de roteiristas durante o isolamento social

Com a emergência da pandemia de COVID-19, esse cenário enfrenta mais uma inevitável ruptura, pois a impossibilidade de encontros presenciais numa sala fechada se tornou uma realidade inescapável. Com isso, a mudança para uma dinâmica de

encontros remotos, através de ferramentas de conferência virtual como Skype, Google Meet, Windows Teams ou Zoom, rapidamente se impôs para que essa etapa de desenvolvimento dos projetos pudesse continuar – já que as filmagens e gravações estavam proibidas por decretos para a contenção da contaminação do vírus.

Ao compreender as salas de roteiristas como uma metodologia de criação dentro de uma determinada rotina produtiva, nossa pesquisa procurou compreender, junto a profissionais que trabalharam em salas de roteiristas remotas durante a pandemia, como se deram as dinâmicas criativas neste novo formato e quais as principais vantagens e desvantagens encontradas no processo. Esse objetivo norteou o estabelecimento de diretrizes metodológicas para a coleta e a análise de dados, de modo a consolidar alguns apontamentos preliminares sobre o fenômeno e, por fim, a sistematização de informações sobre a realidade profissional do roteirista brasileiro.

Para tanto, fizemos entrevistas estruturadas, através um formulário na plataforma Google Forms, com dezenove perguntas, que deveriam obrigatoriamente ser respondidas para a finalização da enquete. Foram trinta e uma respostas à pesquisa, que ficou disponível durante três semanas, entre 06 e 27 de maio de 2021. Para apresentar os dados da pesquisa, dividimos a natureza das questões em três eixos: primeiro, informações demográficas dos roteiristas (gênero, raça, naturalidade, domicílio); em seguida, o histórico dos roteiristas; e por fim, suas visões sobre os processos colaborativos das salas em ambiente virtual.

No primeiro eixo, tivemos uma predominância de mulheres cisgênero (61,3%), seguidas por homens cisgênero (32,3%) e apenas duas pessoas (6,5%) de gênero não-binário. Nesse sentido, embora não possamos afirmar a validade do tamanho da amostragem (já que não temos dados sobre quantos roteiristas, de fato, trabalharam em salas durante a pandemia), é interesse observar uma superioridade das mulheres sobre os homens. Além disso, a presença de duas pessoas não-binárias é um dado que indica o interesse por essas vozes dentro da sala. De modo análogo, a ausência de pessoas trans nas etapas de desenvolvimento ainda parece ser uma grande barreira dentro do campo.

Quanto à raça, pessoas brancas foram maioria (74,2%), seguidas por pretas (12,9%), pardas (9,7%) e amarela (3,2%). Esse item ajuda a demonstrar a predominância de pessoas brancas nas etapas de desenvolvimento, um cenário que aponta para a necessidade, por um lado, da composição de salas mais diversas em termos raciais e, por outro lado, de reforçar as instâncias

formativas de roteiristas para a capacitação de pessoas não-brancas e não-cisgênero e sua efetiva incorporação ao mercado audiovisual brasileiro.

Ampliando essa perspectiva, no aspecto da naturalidade, percebemos ainda a centralidade de pessoas nascidas no Rio de Janeiro (35,5%) e em São Paulo (22,6%). O restante dos entrevistados se distribuiu entre Bahia (9,7%); Minas Gerais (6,5%); Paraná (6,5%); Ceará, Goiás, Pará, Paraíba, Rio Grande do Sul e Santa Catarina (3,2%). Tal centralidade do eixo Rio-São Paulo se agudiza quando consideramos a residência atual dos roteiristas. Rio de Janeiro (35,5%) e São Paulo (32,3%) seguem dominantes, embora tenhamos roteiristas espalhados ainda por Bahia (9,7%), Alagoas, Ceará, Minas Gerais, Paraíba, Paraná, Rio Grande do Sul e Santa Catarina (3,2%). Ou seja, mesmo com a possibilidade de trabalho remoto, a maior incidência é de residentes do eixo Rio-São Paulo (67,8%). Se o local de residência não importa, pois o trabalho será online, a predominância do eixo Rio-São Paulo se justifica pela concentração de produtoras e oportunidades de trabalho, que anteriormente exigiam a atividade presencial, além da própria dinâmica de formação das salas, muita vezes feita através de referências e indicações.⁴ Ainda assim, a quantidade de roteiristas residentes fora do eixo Rio-São Paulo é um dado importante para compreender essa nova dinâmica de desenvolvimento audiovisual, com roteiristas vindos de estados com pouca tradição no desenvolvimento de séries, como Ceará e Paraíba.

No segundo eixo de questões, focamos no histórico profissional dos roteiristas. Quanto ao tempo de trabalho no mercado audiovisual, 48,4% disseram trabalhar há mais de dez anos; 45,2%, entre cinco e dez anos; e 6,5%, há menos de cinco anos. Aqui, vale observar a predominância de profissionais mais experientes, com mais de cinco anos de estrada no mercado. A pouca incidência de pessoas com menos de cinco anos de experiência (apenas 2 pessoas) e a ausência de neófitos demonstra como o trabalho em sala de roteiristas demanda conhecimento e prática profissional, mesmo em outras áreas do campo audiovisual, o que parece justificado pela natureza industrial do método de criação.

Isso é corroborado pela quantidade de salas de que o roteirista participou antes da pandemia. 12,9% já haviam participado de mais de dez salas; 32,3%, entre cinco e dez salas; 38,7%, menos de cinco salas; e em apenas 16,1% dos casos, a primeira sala

⁴ Sobre isso, conferir Phalen, Ksiazek e Garber (2016), que fazem uma excelente pesquisa através de análise de redes, pelo software Atlas, dos vínculos profissionais entre roteiristas de séries dramáticas nos Estados Unidos.

foi em 2020. Esses dados revelam que, embora a maioria dos entrevistados tenha mais de dez anos no mercado, apenas 4 pessoas participaram de mais de dez salas até então. Além disso, o grosso dos entrevistados participou de 2 a 10 salas (22 pessoas), porém duas pessoas apenas estão no mercado há menos de cinco anos. Isso implica que os roteiristas de sala parecem desempenhar outras atividades no mercado audiovisual (e mesmo no campo do roteiro), o que indica uma certa sazonalidade dos trabalhos na área.

Podemos aprofundar isso nas respostas à quantidade de salas de que o roteirista participou durante a pandemia. Entre cinco e dez salas correspondeu a apenas 6,5% das respostas; entre duas a cinco salas, representou 54,8%; e 38,7% afirmaram ter participado de apenas uma sala. Ou seja, a maioria dos entrevistados participou de mais de uma sala desde o início do isolamento social, enquanto pouco mais de um terço participou de apenas uma sala. Isso significa que a grande maioria dos entrevistados está há pelo menos cinco anos no mercado, mas 38,7% participou de apenas uma sala durante os últimos quatorze meses, o que reforça a hipótese de que o trabalho nas salas é apenas parte do trabalho anual dos roteiristas.

Para finalizar este eixo, perguntamos ainda que funções o roteirista desempenhou nas salas durante a pandemia, tendo a possibilidade de marcar mais de um item. Houve, então, 13 marcações de Roteirista chefe; 22 de Roteirista colaborador; 4 de Assistente de roteiro; 3 de Produtor executivo. Um dado importante desse item é que, das 13 marcações em Roteirista chefe, em 9 marcações o profissional trabalhou também em outra sala, desempenhando sobretudo a função de Roteirista colaborador. Isso significa que, no mercado brasileiro, é comum que o Roteirista chefe de um projeto seja colaborador em outro, reforçando o afunilamento do mercado de trabalho e a repetição de nomes através dos projetos.

No terceiro eixo de questões, aprofundamos as opiniões sobre o trabalho remoto das salas de roteiristas. A duração média das salas foi, majoritariamente, de quatro a seis meses (51,6%). Além disso, 61,3% informaram uma rotina de 4hs diárias de trabalho, com a predominância de 1 a 4 encontros por semana (35,5%), o que pode ser explicado pela própria dinâmica do trabalho remoto, com os roteiristas no seu ambiente doméstico e mediados pelo computador. Isso é corroborado quando perguntamos quais as principais dificuldades do trabalho remoto, em que predominou a conciliação do home office com as demandas domésticas (29%) e adversidades técnicas com computadores/conexão à internet (19,4%).

Para aprofundar nossa análise, perguntamos ainda, em questão aberta, quais as principais vantagens e desvantagens da sala de roteiristas em modo remoto. Aqui, destacaram-se três percepções vantajosas: 1) Com as reuniões online, houve a economia do deslocamento físico para os locais de trabalho. Com isso, o tempo útil dos profissionais aumentou, possibilitando o engajamento em outros projetos durante o trabalho na sala. 2) Dinâmica criativa mais objetiva, para otimizar o tempo de reunião, evitando-se assim um processo dispersivo e demorado. Aqui, curiosamente, houve também menções desse item como uma desvantagem, já que alguns consideram que as conversas paralelas, as pausas para o café e outras dispersões no processo podem ser valiosas para a criação. 3) Por fim, a maioria viu como maior benefício a possibilidade de trabalhar fora do eixo Rio-São Paulo, oportunizando a entrada de novos talentos no mercado, sem onerar a produção. Um dos entrevistados comentou que “o ambiente remoto me permitiu participar de uma sala de São Paulo desde o Ceará”. Outro entrevistado destacou como principal vantagem “a da possibilidade de compor uma sala com pessoas de geografias diferentes e, conseqüentemente, com vivências diferentes. Isso amplia o escopo de visão sobre o projeto e a criação”. Levando em conta os efeitos dos editais de Arranjos Regionais e de Televisões Públicas do FSA, que obrigavam cotas regionais e geraram obras seriadas em estados sem tradição no setor, a presença de roteiristas com alguma experiência fora do eixo Rio-São Paulo já se impunha como realidade. Somando isso ao trabalho agora remoto, acreditamos estar em curso uma reconfiguração nas dinâmicas de montagem das salas de roteiristas. O grau e a abrangência dessa reconfiguração ainda precisam ser melhor avaliados em pesquisas futuras, mas cremos que a questão de uma variedade regional nas salas tem tudo para se configurar como uma rotina produtiva no processo de criação.

Entre as desvantagens, duas respostas predominaram: 1) Dificuldade de estabelecer uma dinâmica orgânica na relação entre os roteiristas, de modo que o processo criativo não avança no mesmo ritmo que o presencial. Um dos entrevistados comentou que “as reuniões virtuais impedem uma interação mais fluída no processo de criação já que, ao contrário dos encontros presenciais, as pessoas esperam sua vez de falar, o que acaba interrompendo o fluxo de troca mais caótica de ideias”. Essa noção de que o modelo remoto reconfigura as lógicas comunicacionais de trabalho criativo é um elemento importante neste item. 2) A outra desvantagem é o cansaço. Vários roteiristas responderam sobre a dificuldade de permanecer muitas horas seguidas em tela, impactando na concentração e na qualidade do trabalho. Uma roteirista mencionou ter tido trombose,

relacionada às muitas horas seguidas de trabalho sentada. Essa questão da qualidade de vida do trabalhador, dentro dessas novas rotinas criativas, precisa ser mais discutida, tanto no âmbito da saúde física, quanto da saúde mental/emocional dos roteiristas.

No que se refere ao processo criativo nas salas remotas, questionamos quais as etapas tiveram mudanças positivas e negativas no novo formato. Aqui, em termos positivos, predominou a criação de escaletas da temporada (18,6%); dos personagens da série (17,1%) e do conceito da série (15,7%). Em termos negativos, a predominância foi da criação dos arcos de personagens da série e do arco geral da temporada (ambos com 17,1%); e da criação das escaletas da temporada e do conceito da série (ambos com 14,6%). Observando, portanto, os impactos positivos e negativos em perspectiva, é importante perceber que há uma divisão nos itens de criação do conceito e das escaletas, que possuem quantidade semelhante de marcações tanto positiva quanto negativamente. No entanto, é interessante perceber que as etapas com mais marcações negativas se referem ao arco dos personagens e ao arco geral da série, que nos leva a supor que o impacto negativo da criação de arcos dramáticos estaria relacionado ao estabelecimento da coerência progressiva na sobreposição dos eventos dramáticos, que no modo presencial conta com o apoio visual das lousas e dos post-its, mas que no remoto se vale de aplicativos de edição de texto e imagem compartilhados sincronicamente entre os roteiristas da sala.

Esse conjunto de respostas, sobretudo as vantagens e desvantagens, nos permite perceber que as salas em modelo remoto possibilitam uma perceptível economia para as produtoras (aluguel de sala, alimentação, transporte, etc.), além da possibilidade de ampliar o perfil dos roteiristas para além do eixo Rio-São Paulo. Isso indica que o trabalho remoto vai continuar uma realidade, ainda que articulado com processos presenciais, numa metodologia híbrida. Isso deve ter um efeito tanto nas possibilidades profissionais para os roteiristas, quanto nas próprias narrativas, visto que a criação de uma equipe diversa em termos regionais tende a multiplicar as perspectivas de representação dos mundos ficcionais possíveis em todo o país.

4. Considerações finais

Apenas duas semanas após o estado de emergência sanitária declarado na Califórnia (em 04 de março de 2020), a revista *The Hollywood Reporter* já lançava uma matéria⁵ sobre como as salas de roteiristas passaram rapidamente para o Zoom e, através de entrevistas com executivos e roteiristas, mostrava as experiências no sentido de otimizar o trabalho e tirar o melhor das limitações impostas por essa nova rotina produtiva. Essa mudança para o trabalho remoto logo se tornou indispensável e seus efeitos nos processos de criação ainda precisam ser melhor avaliados, tendo em vista a carência de artigos científicos sobre o tema.

No caso brasileiro, precisamos ainda compreender como a recente popularização das salas de roteiristas como processo criativo se configura agora com o cenário de alta demanda de conteúdo por canais de TV paga e serviços de streaming. Com a transição para o remoto, as salas se transformam não apenas enquanto um método de criação (pouco aberto às dispersões e divagações que podem contribuir para a composição dos mundos ficcionais e das narrativas), mas também como uma rotina profissional (com reunião menos longas, mais focadas, que exigem uma nova organização dos locais de trabalho e da vida doméstica dos roteiristas). Os diversos problemas enfrentados pelo mercado audiovisual brasileiro, que somam à pandemia uma crise no fomento de indução federal, também impactam a profissão de roteirista num cenário mais amplo de precarização das relações trabalhistas e da qualidade de vida dos profissionais⁶.

Quando olhamos para os dados coletados na nossa pesquisa, o perfil dominante de escritor em sala de roteiristas durante o isolamento social é: mulher cisgênero, branca, nascida no Rio de Janeiro ou em São Paulo (e domiciliada numa dessas cidades), com pelo menos cinco anos no mercado audiovisual, que trabalhou com roteirista colaboradora ou roteirista chefe. Além disso, já havia participado de, pelo menos, cinco salas de roteiristas antes da pandemia e de duas a cinco salas durante a pandemia. A

⁵ Conferir em: <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/how-tvs-writers-rooms-keep-working-a-virus-crisis-1285259/>

⁶ Por exemplo, o *Writer's Guild of America* (WGA), principal sindicato de roteiristas do mundo, lançou um manual de boas práticas profissionais para salas de roteiristas realizadas de maneira remota. Conferir em: <https://www.wga.org/members/employment-resources/covid-19-resources/best-practices-for-zoom-writers-rooms>

roteirista trabalha agora em, pelo menos, três reuniões semanais, com 4hs de trabalho, durante quatro a seis meses por projeto. A roteirista teve dificuldade de conciliar o trabalho com as demandas domésticas, além de adversidades técnicas com o computador ou a internet. A roteirista acha ainda que, com o modelo remoto, teve dificuldades de organizar a sua rotina de trabalho e se mostrou mais cansada que o habitual. Por outro lado, ela economizou tempo de deslocamento e viu a constituição de salas com pessoas de outras regiões do país. Por tudo isso, ela acredita que as salas de roteiristas vão incorporar o modelo remoto quando acabar a pandemia, mas em articulação com reuniões presenciais, de modo a se constituir como um modelo híbrido.

Esse perfil, claro, representa o conjunto de respostas e projeta uma imagem ideal, que pode naturalmente não aparecer na vida concreta. Por outro lado, cremos que é importante observar, nessas considerações finais, que o isolamento social obrigou a reconfiguração de muitas rotinas profissionais e que ainda não sabemos ao certo quais dessas reconfigurações se imporão quando da possibilidade de retorno seguro ao trabalho presencial. Novas pesquisas, por certo, precisam se desenvolver para que possamos acompanhar de perto as particularidades das transformações em curso. Este artigo, como parte de um projeto de pesquisa maior, focado nos processos de criação das séries ficcionais brasileiras, buscou se ater a essas questões e, idealmente, descrever com acuidade as mudanças, ao passo que apontou também os problemas que precisam ser enfrentados e eventuais soluções para os seus principais dilemas.

REFERÊNCIAS

- Caldwell, J. T. (2008). *Production culture: Industrial reflexivity and critical practice in film and television*. Durham, NC: Duke University Press.
- Caldwell, J. T. (2010). Breaking Ranks: Backdoor Workforces, Messy Workflows, and Craft Disaggregation. *Popular Communication*, 8(3) p. 221-226.
- Campos, B. B. (2019). *Sala de roteiristas: a Writers' Room brasileira e seu processo de escrita colaborativa de séries*. Dissertação de mestrado. USP.

- Cappi, V.; Manzoli, G. (2014). Lo scrittore collettivo. I meccanismi di feedback nella produzione delle fiction televisive e la relazione fra pratiche di scrittura e industria culturale. *Between*. v.IV(8).
- Henderson, F. D. (2011). 'The Culture Behind Closed Doors: Issues of Gender and Race in the Writers' Room.' *Cinema Journal* 50, p. 145–52.
- Kallas, C. (2016). *Na Sala de Roteiristas: conversando com os autores de Friends, Família Soprano, Mad Men, Game of Thrones e outras séries que mudaram a TV*. Ed. Jorge Zahar.
- Maruyama, R. L.; Figueiredo, J. L. (2020). Núcleos criativos: O desafio de desenvolver e viabilizar projetos audiovisuais no Brasil. *Revista Livre de Cinema*. v.7(3), p. 34-70.
- Morais, K. S. (2020). Do apogeu à crise da política audiovisual brasileira contemporânea. *Chasqui*. n. 142, p. 57-74.
- Phalen, P. (2018). *Writing Hollywood: The Work and Professional Culture of Television Writers*. Routledge.
- Phalen, P. F.; Ksiazek, T. B.; Garber, J. B. (2016). Who Do You Know in Hollywood: A Network Analysis of Television Writers. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 60(1), p. 160–170.
- Phalen, P.; Osellame, J. (2012). Writing Hollywood: Rooms with a point of view. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 56, p. 03–20.
- Redvall, E. N. (2013). *Writing and Producing Television Drama in Denmark: From The Kingdom to The Killing*. Palgrave MacMillan.