

O roteirista e a dramaturgia televisiva

Iara Sydenstricker

Pós-doutoranda no Instituto de Letras da UFBA, pesquisando a criação de narrativas transmidiáticas para a dramaturgia audiovisual, sob orientação da Profa. Doutora Cassia Dolores Lopes.

Bolsista FAPESB.

Doutora em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA); pesquisadora do Grupo *Dramatis* (PPGAC/UFBA) e do Grupo A-TEVÊ (FACOM/UFBA).

Roteirista, pesquisadora e professora de audiovisual (TV Pelourinho e oficinas pontuais de audiovisual).

Resumo

O artigo dedica-se a discutir a importância da dramaturgia na criação de programas audiovisuais, contextualizando as especificidades do trabalho do roteirista, com ênfase na chamada indústria do entretenimento. Sofrendo da chamada Síndrome de Cheherazade, ele não pode parar de contar histórias sob o risco de não sobreviver. A pressão exercida pelos curtíssimos prazos de entrega e índices de audiência e o relacionamento do roteirista com seus pares, com a equipe de produção e com instituições que dizem respeito à sua atuação, seu posicionamento e o de suas obras no campo de tensões no qual se inscreve e as especificidades da criação para a televisão (e outras telas digitais) são os focos deste trabalho.

Palavras-chave: dramaturgia; criação; audiovisual; TV.

O roteirista e a dramaturgia televisiva

É das visões e dos sonhos dos Autores e Roteiristas que a televisão, o cinema e demais tecnologias e meios eletrônicos de difusão audiovisual existentes (e por inventar) adquirem vida. Essas visões e sonhos se materializam no texto escrito [...].

As frases acima abrem o Código de Ética da Associação dos Roteiristas, a A.R., da qual participo desde sua fundação, em 2000, na Cidade do Rio de Janeiro. Éramos, no início, um grupo de 46 autores-roteiristas ligados à TV Globo mobilizados em torno da excessiva interferência de alguns diretores da emissora sobre roteiros de telenovelas e minisséries. Muitas das questões que nos aproximavam paradoxalmente também nos afastavam, como a natureza própria do ofício, sedimentado na solidão da escrita e no estresse proporcionado pela gulosa e insaciável máquina de produção televisiva, uma imensa engolidora de textos, como dizia meu primeiro professor de teledramaturgia. Sofrendo do que se denomina “Síndrome de Cheherazade”, o roteirista não pode parar de contar histórias, sob o risco de ter sua cabeça “decepada”. Alia-se a essa pressão, aquela exercida pelos quase sempre curtíssimos prazos de entrega de roteiros ou sinopses, a tensão gerada pelos índices de audiência, entre outras amarguras de uma profissão que, como tantas, é também cheia de encantos.

Alargado graças à emergência da tecnologia digital, o mercado de trabalho do roteirista avança para várias teledramaturgias¹ veiculadas em canais de televisão abertos ou a cabo, celulares, cinemas, dentre outras telas que cada vez mais se expandem em número e tipos, seja por meio de imagem real (*live-action*) ou seja através de técnicas de animação², impondo como regra para sua sobrevivência a ocupação do que denomino *midiafúndios*³.

¹ Adoto o uso do termo teledramaturgias, no plural, dada a emergência da tecnologia digital, que multiplicou as perspectivas de veiculação de programas audiovisuais de ficção.

² Opto por não adotar o termo *linguagem*, mas sim a palavra **técnica** com a intenção de especificar o conjunto de procedimentos, estratégias ou destrezas expressivas escolhidas para a elaboração de uma dada obra criativa. Assim, em programas de imagem real (*live-action*), a realização se dá em torno de uma técnica que engloba encenação, gravação, sonorização e edição. Programas de animação são produzidos através de técnicas de desenho à mão e/ou desenho por computação gráfica e efeitos digitais capazes de criar virtualmente cenários, sons, personagens e suas falas e ações.

³ Neologismo que criei para tratar de territórios virtuais ainda em processo de consolidação ou regularização - e, portanto, áreas de grande disputa por ocupação e visibilidade - e das transformações tecnológicas diretamente ligadas ao seu ofício, como a dita convergência digital e a tendência à universalização³ dos programas audiovisuais. *Midiafúndios* também dizem respeito a “sítios” ou “territórios” virtuais de armazenamento e troca coletiva de informações, como *blogs* e *sites*, a exemplo do *Youtube*.

Como texto dramático⁴, o roteiro impõe ao autor um angustiante paradoxo: sua escrita precede e fundamenta todo o processo de realização de uma obra audiovisual, deixando de ter valor na mesma medida em que segue sua trajetória de produção (CARRIÈRE, 1985). O roteiro é tudo no início e nada é ao final de sua realização e exibição, o que constitui seu próprio ciclo vicioso: aquilo que gera é também aquilo que o devora. Se no teatro são comuns diversas encenações de uma mesma obra, no cinema e na televisão prevalecem (e evanescem-se) roteiros de produções singulares que, no limite, poderão servir de objeto para adaptações do roteiro fundador.

A criação de programas televisivos ficcionais configura-se num importante e, por isso mesmo, muito disputado, espaço de semeadura profissional para roteiristas. É na fase de pré-produção de uma obra audiovisual que se desenvolve grande parte de sua concepção dramaturgica: matriz da história, arcabouço de sua estrutura (no caso da ficção seriada), construção de personagens, descrição de cenários e locações, planejamento das ações que compõem a narrativa - seja ele estruturado como unitário⁵; telenovela ou minissérie em capítulos; série em episódios e temporadas; ou programas de humor e variedades em quadros - e escrita dos roteiros propriamente ditos. Uma vez aprovado o programa, cabe ao roteirista individualmente ou em equipe seguir desenvolvendo a continuação da história, tarefa nem sempre tão simples como querem alguns críticos de televisão. Não é fácil reunir conteúdo capaz de preencher diariamente, por exemplo, capítulos de telenovelas com 35 a 60 páginas cada um, ainda que já tenham sido suficientemente planejados. Numa telenovela em fase de produção e exibição, por exemplo, o roteirista-colaborador costuma receber do(s) autor(es) escaletas⁶ (resumos das ações) de capítulos para desenvolver seus respectivos roteiros. É geralmente o roteirista-colaborador quem converte esse material semi-épico/semi-dramático em roteiro, escrevendo as rubricas e os diálogos, transformando uma escaleta de capítulo, que ocupa entre uma e três páginas, num roteiro com pelo menos quarenta. A esse “milagre dos pães” soma-se a importância de ressaltar e, se necessário, repetir muitas vezes e através das mais variadas maneiras

⁴ Adoto aqui a noção de texto dramático assim pensada por Mendes: [...] Paul M. Levitt, em seu livro *A Structural Approach to the Analysis of Drama*, considera os aspectos da estrutura, ritmo, cenário e indicações cênicas como elementos do próprio texto, e utiliza, sem hesitação, a palavra drama nesse sentido. É desse modo também que a empregaremos aqui, reservando a expressão *texto teatral* para designar o próprio espetáculo, no sentido de *escritura cênica*. (MENDES, 1995, p. 27).

⁵ O conceito de programa unitário foi criado por Pallottini (1998) e refere-se ao programa televisivo de ficção que inicia-se, desenvolve-se e conclui-se numa única exibição.

⁶ Uma escaleta contém as principais informações sobre as cenas do roteiro, já ordenadas na sequência que norteia a história ou sua “fatia” seriada (capítulo, episódio). A escaleta conta com as chamadas cabeças de cena (número da cena, definição do cenário ou da locação, interior ou exterior, dia ou noite) e o resumo do que acontece em cada uma das cenas.

informações já veiculadas e conhecidas por um grupo de telespectadores, porém desconhecidas por outros, estratégia própria ao folhetim.

Segundo Cannito e Saraiva (2004), o mais importante não é criar uma obra inédita, mas saber como escolher temas de interesse geral, concatená-los à realidade nos quais estão inseridos e tratá-los de modo criativo. **Programas exibidos nos horários nobres têm sua publicidade reforçada através de mídias diferenciadas (Crossmedia) e de chamadas (anúncios padronizados) por audiência exibidas na própria televisão remetendo aos últimos acontecimentos, resumos da história, revelações de autores, diretores e atores e destino de seus personagens.** Não se pode esquecer, ainda, das pesquisas de audiência, espécies de sentenças de vida ou morte dos programas televisivos. Decisões sobre o alargamento ou encurtamento de programas (de acordo com interesses comerciais das emissoras) também influem diretamente na instância de criação, o que é reforçado por prazos de entrega e rígidas hierarquias de trabalho⁷.

Finalmente, o fator dispersão costuma estar duplamente presente no ambiente onde se assiste à televisão. Herdeira da literatura, das artes plásticas, do teatro, do rádio e do cinema - embora tenha se constituído como um veículo próprio, específico -, o veículo não hesita em recorrer às estratégias de comunicação de cada um deles com o despudorado objetivo de capturar seu público. O ato de assistir à televisão costuma ser interrompido, descontinuado. Novamente relembro os ensinamentos daquele primeiro professor, que tantas vezes lembrou da dona-de-casa que está na cozinha descascando batatas enquanto acompanha a telenovela que passa na televisão da sala. Em momentos como esse, por exemplo, prevalece sua função rádio. De acordo com Buonanno (2008), a televisão é um veículo polisensorial capaz de "capturar" o telespectador pelo som, pela visão ou por ambos, sem qualquer hierarquia entre eles. Em meio a telefonemas, visitas inesperadas, uso (nervoso) do controle remoto, circulação entre ambientes e outros tipos de interrupção assiste-se à TV, também presente em contextos sociais altamente carregados de dispersão, como restaurantes, praças ou táxis. Isso sem falar dos vários tipos e tamanhos de tela, incluindo desde o pequeno aparelho em preto e branco de cabines policiais até grandes telas em confortáveis salas de estar.

É na e para a dispersão que a televisão existe e funciona. Surpreendentemente, porém, o veículo é capaz de prender a atenção, proporcionando ao telespectador períodos

⁷ A produção industrial televisiva exige obediência a hierarquias de trabalho. No caso do roteirista, os colaboradores cumprem as orientações do autor (criador da obra), que se reporta às instâncias de direção, produção e gestão da empresa.

de profunda imersão em seus programas. Se não entender as distintas naturezas dos diversos veículos e suas telas, para ninguém escreverá o roteirista.

Referências bibliográficas

BUONANNO, Milly. **The Age of Television: Experiences and Theories**. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão. A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

CANNITO, Newton. Potenciais da linguagem da TV Digital. **Cadernos de televisão**. Instituto de Estudos de Televisão. Rio de Janeiro, n. 1, jul. 2007, p. 29.

CANNITO, Newton; SARAIVA, Leandro. **Manual de roteiro ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e tv**. São Paulo: Conrad, 2004.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

DIMAGGIO, Madeline. **Escribir para television**. Barcelona: Paidós. 1992

EPSTEIN, Alex. **Crafty TV Writing. Thinking inside the box**. New York: Holt Paperbacks, 2006.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

FILHO, Daniel. **O circo eletrônico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones**. Cidade do México: Gustavo Gili Ed., 1987

MENDES, Cleise Furtado. **As estratégias do drama**. Salvador: EDUFBA, 1995.

NOGUEIRA, Lisandro. **O autor na televisão**. São Paulo / Goiânia: Edusp / Editora UFG, 2002.

PALLOTINNI, Renata. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo: Ed. Moderna, 1998.

SANDLER, Ellen. **The TV writer's workbook: a creative approach to television scripts**. New York: Delta, 2007

SYDENSTRICKER, Iara. **Telenovelas latino-americanas: é tudo sempre a mesma coisa?** Disponível em: <www.artv.art.br>. Acesso em: 11 de maio de 2009.

THOMPSON, Kristin. **Storytelling in Film and Television**. Cambridge / Massachussets / London: Harvard University Press, 2003.