

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós Graduação em Comunicação Social

Larissa Ribeiro Bezerra

***Showrunner*, versão brasileira:
a construção da função do *showrunner* a partir da chegada das plataformas de
streaming no Brasil**

Belo Horizonte
2025

Larissa Ribeiro Bezerra

***Showrunner*, versão brasileira:
a construção da função do *showrunner* a partir da chegada das plataformas de
streaming no Brasil**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestra.

Orientadora: Prof.^a Dra Simone Maria Rocha

Belo Horizonte
2025

301.16 Bezerra, Larissa Ribeiro.
B574s "Showrunner, versão brasileira [recurso eletrônico] : a
2025 construção da função showrunner a partir da chegada das
plataformas de streaming no Brasil." / Larissa Ribeiro Bezerra. -
2025.
1 recurso online (154 f.): pdf.
Orientadora: Simone Maria Rocha.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

1. Comunicação – Teses. 2. Produtores e diretores de
televisão – Teses. 3. Tecnologia streaming (Telecomunicações)
– Teses. 4. Comunicações digitais – Teses. I. Rocha, Simone
Maria . II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

FOLHA DE APROVAÇÃO

"Showrunner, versão brasileira: a construção da função showrunner a partir da chegada das plataformas de streaming no Brasil."

LARISSA RIBEIRO BEZERRA

Dissertação de Mestrado defendida e aprovada, no dia nove de maio de dois mil e vinte e cinco, pela Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais constituída pelas seguintes professoras:

Profª Simone Maria Rocha - Orientadora
DCS/FAFICH/UFMG

Profª Maria Carmen Jacob de Souza
UFBA

Prof. Pedro Butcher
ESPM-RJ

Belo Horizonte, 09 de maio de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Pedro Butcher, Usuário Externo**, em 26/06/2025, às 14:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Simone Maria Rocha, Professora do Magistério Superior**, em 26/06/2025, às 14:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Carmen Jacob de Souza, Usuária Externa**, em 27/06/2025, às 09:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4327274** e o código CRC **8E8178CD**.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FAFICH - COLEGIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL - SECRETARIA

Ata da Defesa de Dissertação de LARISSA RIBEIRO BEZERRA

Número de Registro na UFMG: 2023657290

Às quatorze horas do dia nove de maio de 2025, na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais reuniu-se a comissão examinadora, constituída pelo professor doutor Pedro Butcher (ESPM-RJ) e pelas professoras doutoras Simone Maria Rocha (Orientadora - DCS/FAFICH/UFMG) e Maria Carmen Jacob de Souza (UFBA). A comissão reuniu-se para julgar o trabalho final da aluna do mestrado Larissa Ribeiro Bezerra, intitulado "**Showrunner, versão brasileira: a construção da função showrunner a partir da chegada das plataformas de streaming no Brasil**", requisito final para obtenção do Grau de Mestre em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, área de concentração Comunicação e Sociabilidade Contemporânea, linha de pesquisa Processos Comunicativos e Práticas Sociais. Abrindo a sessão, a orientadora e presidente da comissão, professora Simone Maria Rocha apresentou a banca, e em seguida passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho final. Após a apresentação, seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa de Larissa Ribeiro Bezerra. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. A Comissão Examinadora julgou a candidata **apta a receber o grau de Mestre em Comunicação Social**. O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pela Presidente da Comissão que encerrou a sessão, lavrando assim, o presente documento, que será assinado por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 26 de junho de 2025.

Assinatura dos membros da banca examinadora:



Documento assinado eletronicamente por **Pedro Butcher, Usuário Externo**, em 26/06/2025, às 14:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Simone Maria Rocha, Professora do Magistério Superior**, em 26/06/2025, às 14:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Carmen Jacob de Souza, Usuária Externa**, em 27/06/2025, às 09:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4327244** e o código CRC **31B62BFD**.

AGRADECIMENTOS

Essa pesquisa não era um plano anotado na agenda. Uma pós-graduação não fazia parte das intenções dos últimos anos, mas, às vezes, é bom e bonito quando a vida te puxa e não o contrário. A televisão e o cinema me causam deslumbre desde a infância, tanto que sou grata a vida que permitiu fazer deste deslumbramento profissão e agora também este trabalho que segue nas próximas páginas. E é com grande orgulho poder dizer que ele foi realizado no âmbito da universidade pública brasileira, dentro de um dos maiores cursos de comunicação do país, o da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), pela qual sou extremamente grata, especialmente na figura de seus professores, funcionários e colegas. Assim como, agradeço imensamente ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico pelo apoio tão fundamental à manutenção desta pesquisadora fora da sua cidade de nascimento. Agradeço também a Universidade Federal do Pará (UFPA), meu primeiro contato com a vida acadêmica e pública e além dela, a EICTV (Cuba), lugar em que eu ouvi a palavra *showrunner* pela primeira vez na vida, mais uma semente plantada por 'la Escuelita' que me abriu tantos caminhos novos.

A minha família e amigos em Belém, que tantas saudades recíprocas vivem com as minhas idas e vindas, grata pelo amor que me envolve. A minha santinha e padroeira Nossa Senhora de Nazaré, tua proteção é minha acolhida mais bonita.

Tudo o que pode ser desenvolvido aqui existe pela generosidade imensa dos profissionais que disponibilizaram seu tempo e conhecimento. Primeiramente agradeço aos roteiristas de sala que, ainda que mantidos anônimos neste trabalho, sabem de sua contribuição a esta pesquisa. Suas respostas às minhas perguntas deram um novo rumo à pesquisa e fizeram dela o que é hoje. Agradeço também aos profissionais do audiovisual que também foram abordados neste processo de busca de *showrunners* e gentilmente cederam suas percepções sobre nomes do mercado. Aqui em especial agradeço a amiga e talentosa colega de trabalho, minha conterrânea Lúcia Tupiassú, pela colaboração com diversos contatos que foram fundamentais a esta pesquisa. Assim como, às instituições que gentil e ativamente também fizeram sua indicação de nomes ou recomendações de como seguir em frente: ABRA (Associação Brasileira de Autores Roteiristas), o FRAPA (Festival de Roteiro Audiovisual de Porto Alegre), a AUTORAIS (Associação de Autores Roteiristas da Bahia), o site de conteúdo audiovisual Primeiro Tratamento e a API (Associação Brasileira de Produtores Independentes). E claro, aos profissionais indicados como *showrunners*

brasileiros, foi uma honra o “sim” de vocês a esta pesquisa. E que bonito acompanhar e compreender um pouco de seus olhares sobre o universo da ficção seriada. Gratidão sem fim a: Ana Pacheco, David França Mendes, Felipe Braga, Lucas Paraízo, Maíra Oliveira, Manuela Cantuária, Marton Olympio e Pedro Aguilera, que paciente e generosamente, cederam seu tempo, conhecimento e experiências em suas entrevistas.

Essa é definitivamente uma caminhada que não se faz sozinho. E não me sinto capaz de mensurar o aprendizado recebido na jornada. À minha orientadora e professora durante o curso, Simone Maria Rocha, que é umas das maiores incentivadoras que já conheci e que carrega seu desejo por ensinar como propósito de vida. Sou grata pela paciência, pela escuta, pela guia precisa durante todo este processo, e acima de tudo, por acreditar e me “empurrar” a descobrir um amor pela sala de aula que eu havia deixado adormecido. Junto a ela, agradeço com o coração cheio a “culpada” por essa inscrição no curso de mestrado existir, e por consequência dela, esta pesquisa, minha amiga doutora Mariana Almeida, que nunca deixou de ser parceira nessa caminhada. Sou grata também ao professor Marcos Meigre, que entre memes e conversas, tanto me ensinou e se tornou um amigo querido. Junto a eles agradeço ao grupo de pesquisa COMCULT que me acolheu de braços abertos: Fred, Milena, Gabi, Gabriel, Matheus, caminhar ao lado de vocês foi fundamental para completar a jornada.

Ao longo da vida aprendi com um grande amigo que “longe é um lugar que não existe”, desde que a gente aprenda a construir ‘casa’ onde quer que estejamos, por isso: João, Nath, Rapha, Rangel, Mari (de novo!), Tati e Milena, eu que vivo também da escrita, perco mesmo a capacidade de definir o imenso imensurável que vocês são na minha vida. Aos meus “amigos família” espalhados pelo Brasil, e outras partes do mundo, seria impossível nomear cada um de vocês, mas preciso dizer que seu amor me move em tudo o que faço. E com este trabalho não foi diferente.

A todos aqueles para os quais as histórias importam

“Enquanto a gente contar uma história, o mundo vai continuar a existir (...) Parece que essa história precisa ser contada com muita vontade. Ela tem que ser uma entrega, a ponto de fazer o seu executor ficar paralisado e deixar você vivo. Não é assim a história da Sherazade? Enquanto ela conseguisse contar uma história, o sultão a deixava viva. E se a gente imaginar que esse sultão é o tempo? Enquanto a gente contar uma história, o tempo, o sultão, vai ter que escutar. E a gente vai ficar respirando. Porque, para contar a história, precisa respirar, inspirar, respirar, inspirar. É uma poética de existir.”

(Ailton Krenak)

RESUMO

Esta dissertação aborda a construção e a formação dos showrunners brasileiros na produção de ficção seriada no país, especialmente a partir da chegada das plataformas de streaming e do início de sua produção de originais brasileiros. Como ponto de partida desta investigação, por meio de pesquisa junto ao mercado, foram levantados nomes de profissionais que seriam considerados showrunners no Brasil. A partir de entrevistas com oito, dos dez criadores e showrunners de séries de ficção apontados, buscou-se responder, se de fato, existem showrunners no mercado nacional, qual sua forma de atuação e como a função se desenvolve no país, em comparação ao mercado que a originou, os Estados Unidos, bem como, abordar questões relacionadas à criação, ao desenvolvimento e produção de conteúdo seriado de ficção no Brasil contemporâneo. Assim, por meio do estudo de um fenômeno em movimento, esta análise também buscou registrar processos de produção audiovisual que acontecem no campo prático, impactos da atuação das plataformas de streaming no país, adaptações e inquietações de profissionais do audiovisual, especialmente roteiristas à conjuntura atual do mercado e caminhos necessários para a implementação de políticas audiovisuais menos desiguais na relação profissionais, empresas produtoras brasileiras independentes e plataformas.

Palavras chave: showrunners, showrunners brasileiros, audiovisual brasileiro, ficção seriada, roteiristas, streaming, audiovisual.

ABSTRACT

This dissertation explores the construction and development of Brazilian showrunners in the production of fictional television series in the country, particularly following the arrival of streaming platforms and the beginning of their original Brazilian productions. As a starting point for this investigation, research into the market was conducted to identify professionals who could be considered showrunners in Brazil. Based on interviews with eight out of ten creators and showrunners of fiction series identified, the study seeks to answer whether showrunners truly exist in the national market, how they operate, and how the role has developed in Brazil compared to the market where it originated—the United States. It also addresses issues related to the creation, development, and production of serialized contemporary fiction content. Thus, through the study of a phenomenon in motion, this analysis also aims to document audiovisual production processes occurring in the practical field, the impact of streaming platforms operating in the country, the adaptations and concerns of audiovisual professionals—especially screenwriters—in relation to the current market context, and the necessary paths toward implementing more equitable audiovisual policies between professionals, independent Brazilian production companies, and platforms.

Keywords: showrunners, Brazilian showrunners, Brazilian television, serialized fiction, screenwriters, streaming, movies and television.

Lista de Tabelas

Tabela 1: Lista de showrunners mais citados pelo mercado.	44
Tabela 2: Definição de showrunner a partir das entrevistas com integrantes de sala de roteiro no Brasil.	56
Tabela 3: Cronologia de medição de audiência Netflix 2019-2024.	65
Tabela 4: Percepção de roteiristas de sala.	66
Tabela 5: Empresas que mais produziram ficção seriada para streaming no Brasil	115
Tabela 6: Gêneros narrativos de seriados originais de ficção no Brasil (2016-2023)	123
Tabela 7: Gêneros narrativos de seriados originais de ficção na Netflix Brasil (2016-2023)	123
Tabela 8: Relação de showrunner, obra, plataforma e gênero narrativo	124
Tabela 9: Séries brasileiras mais destacadas de 2024.	125

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 01	17
SHOWRUNNING: O QUE SABEMOS A RESPEITO?	17
1.1. Habemus Showrunners?	17
1.2. Mas afinal, o que quer dizer showrunner?	32
1.3. Autoria em séries de televisão	35
CAPÍTULO 02	43
PROCESSOS DE ABORDAGEM	43
CAPÍTULO 03	48
A FIGURA DO SHOWRUNNER NO MERCADO BRASILEIRO	48
CAPÍTULO 04	72
SHOWRUNNERS 'MADE IN BRAZIL'	74
4.1. Primeiro, o negociador	70
4.2. Desenvolvimento e Roteiro	82
4.3 Criadores Produtores	91
4.4. Direção	107
4.5. Showrunner e a pós-produção	115
4.6. Um fenômeno que se movimenta por caminhos próprios	118
CAPÍTULO 05	121
SHOWRUNNERS BRASILEIROS E A FICÇÃO SERIADA CONTEMPORÂNEA NO PAÍS	121
5.1. A revolução dos streamings?	121
5.2. Regulamentação é necessidade primária	124
5.3 Afinal, temos showrunners. E agora?	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS	138
REFERÊNCIAS	147

INTRODUÇÃO

No Brasil, 70% da população foi ou ainda é assinante dos serviços de transmissão de vídeo via internet. Dos entrevistados da pesquisa realizada à época pela HIBOU (2022), 92% tinham Netflix como primeira opção, seguida de Amazon Prime, Disney+, Globoplay e HBO Max (agora apenas MAX). A popularidade do serviço, em parte, está também relacionada ao fato de que a Netflix foi a pioneira a aportar no país no ano de 2011, enquanto a que lhe segue em segunda posição no ranking da pesquisa chegou apenas em dezembro de 2016.

Considerando especialmente a velocidade com a qual as plataformas de *streaming* passaram a fazer parte do cotidiano das pessoas, tanto quanto o *Instagram* ou o *Facebook* em seus respectivos momentos, talvez falar de novos contextos audiovisuais a partir delas seja uma redundância, assim como apontar revoluções digitais a partir da presença das mídias sociais. No entanto, apresentar esse cenário tem especial relevância quando olhamos para o mercado audiovisual brasileiro. O Brasil, segundo o *Streaming Global Finder* (2021), é o segundo país do mundo que mais acessa e utiliza serviços de *streaming*. 65% dos adultos do país assina algum serviço, enquanto a média do resto do mundo é de 56%. Além da histórica atração que o país exerce em empresas globais por conta de seu grande mercado consumidor, foi também aqui que em novembro de 2015 surgiu a Globoplay, *streaming* vinculado ao grupo Globo que em 2020 atingiu a marca de 20 milhões de usuários e em 2023 chegou a 30 milhões, ultrapassando os 15 milhões da Netflix e tornando-se a líder do mercado nacional¹. Mas antes desses impressionantes números e de entregar às plataformas uma suposta responsabilidade isolada pelo incremento de produção e consumo de audiovisual no país, é preciso entender o que veio antes disso.

¹Disponível em <https://www.tecmundo.com.br/mercado/261043-globoplay-tem-dobro-usuarios-netflix-brasil.htm>. Acesso em: 11 de junho de 2024.

A revolução foi cotizada

Chegar a um país estrangeiro no qual não se sabe o idioma, sendo brasileiros, muitas vezes nos faz ganhar empatia de moradores locais por citar Ronaldo e Pelé. Mas além de exportar talentos da bola, também poderíamos usar como carta de apresentação: *Laços de Família* (2000), *Caminho das Índias* (2009), *Avenida Brasil* (2012), entre outras. Os títulos, produzidos pela Rede Globo de Televisão, estão entre as novelas mais exportadas do mundo. Em 2022, mesmo com a redução dos investimentos em cultura e até a extinção do próprio Ministério da área (ocorrida em 2019), foram lançados 254 longa metragens nacionais em salas de cinema. Em resumo, é inegável a capacidade da indústria brasileira de produzir audiovisual que alcança públicos em território local e internacional. Mas aqui, observa-se, estamos falando de conteúdos específicos como a telenovela e os filmes em formato longa metragem. O estímulo à criação e produção de séries de TV viria de outro lugar.

Em 2011, houve a criação da Lei da TV Paga (Lei nº 12.485, de 12 de setembro de 2011), que determinou cota de conteúdo produzido em território nacional na programação de canais estrangeiros a cabo, aliado a outros incentivos ao audiovisual brasileiro, como a própria criação da Agência Nacional de Cinema (Ancine) no ano de 2001. Assim, houve um crescimento significativo da produção audiovisual do país dirigida à televisão. “O boom no segmento de audiovisual pode ser comprovado ainda pelo número de obras registradas após a regulamentação da Lei, entre 2012 e 2016, foram 8.290 CPBs² emitidos. Somente em 2016 foram expedidos 2.246 certificados” (Morais, 2019, p. 279).

Em resumo, ao aportar no Brasil as plataformas de *streaming* chegaram em terreno fértil, no qual já havia, ainda que com bastante desigualdade em termos regionais considerando a concentração de empresas produtoras e profissionais no Eixo Rio/São Paulo, uma produção audiovisual latente. Mas um audiovisual sobretudo especializado em fazer cinema e telenovelas, esta última mais restrita a grandes empresas de televisão, como a já citada TV Globo.

Quando estudamos os aspectos aliados à chegada do *streaming* dentro do universo do campo de pesquisa de televisão e comunicação, há um grande foco nas mudanças relacionadas ao aumento da oferta de conteúdo, como os estudos da “multiplicação das

²Certificado de Produto Brasileiro (CPB) - exigência da Ancine para todas as obras audiovisuais não publicitárias produzidas para cinema, TV e VOD (vídeo sob demanda).

culturas de vídeo e o incremento do acesso aos conteúdos audiovisuais transnacionais” (Meimaridis, 2023, p. 2). Essa “multiplicidade da oferta” seria o “reposicionamento da mídia, especialmente televisiva, diante dessas reconfigurações capitalistas, caracterizado pela dinâmica de segmentação para a captação do máximo de público” (Torquato, 2022, p. 94-95). Outro aspecto bastante considerado pelos estudiosos do tema são as transformações na forma

de consumir audiovisual, especialmente traçando comparações entre os perfis de assinantes de plataformas com, por exemplo, aqueles que preferem a televisão a cabo (Guimarães, 2024). Ou ainda, análises que buscam compreender como meios alternativos têm construído plataformas próprias com vistas a distribuir conteúdo nacional independente (Silva; Maffioletti, 2022). No entanto, consideramos que antes de deter nossos estudos aos produtos finais e suas formas de consumo, é necessário também compreender as transformações que esses fatores trouxeram aos processos de produção audiovisual no país.

Séries Originais Brasileiras

No Brasil do cinema e da telenovela, após incentivos via Lei da TV Paga, em que já se produziam produtos brasileiros para a TV a cabo, o que aconteceu com a cadeia produtiva do audiovisual a partir do aporte das plataformas de *streaming*? Para buscar responder a esse questionamento é importante observar uma segunda guinada da presença das plataformas no Brasil, “a aposta na produção de conteúdo próprio” (Silva; Rocha, 2020, p. 138). A criação dos chamados conteúdos originais trouxe a necessidade do uso de talentos do mercado nacional por questões das mais básicas, como a redução de custos ao não importar mão de obra de outros territórios, às mais mercadológicas, como a necessidade de criar obras que além do alcance global tivessem elementos capazes de tornar as produções atrativas também ao público brasileiro.

E mais ainda, o foco destas plataformas esteve (e ainda está) na produção de conteúdo serializado. Como explica Jacqueline Cantore, “É como alimentar um monstro: o mercado de TV por internet, o *streaming*, requer cada vez mais lançamentos de novas séries. Essa indústria depende disso para vender e manter suas assinaturas - e isso faz a roda girar” (TERRA, 2021, s/p). Segundo levantamento do grupo COMCULT da Universidade Federal

sensibilidade dessa indústria a flutuações históricas de políticas públicas para o setor” (Goldemberg, 2014, p. 6).

Aqui, para fins de esclarecimento e melhor compreensão da análise que segue, esclarecemos que estudiosos do tema marcam diferenças entre séries e seriados.

A tradição da ficção televisual americana possui duas formas básicas de serialização: a *serial* e a *série*. *Serial* (que, no Brasil, corresponderia à *série*) é o modo em que a narrativa acontece ao longo de episódios, com arcos dramáticos que atravessam diversos capítulos até uma conclusão. É a forma que predomina, por exemplo, nas telenovelas brasileiras. No caso do serial

tipicamente americano, geralmente, os limites do arco dramático ocorrem dentro de uma temporada anual. Já a *série* (que corresponderia ao nosso seriado) é a forma em que os arcos dramáticos têm o limite do episódio - o desequilíbrio dramático ocorre no início do episódio e é resolvido no mesmo episódio. (Mungiolli; Pelegrini, 2013, p. 28)

No entanto, ao longo desta pesquisa decidimos tratá-los como nomenclatura equivalente considerando o próprio uso mercadológico do termo que não faz uma diferenciação tão restrita entre séries, seriados e obras serializadas, especialmente ao falar sobre eles, como no caso de nossos entrevistados.

Nesta análise, vamos nos deter ao caminho de produção de ficção seriada considerando o Serviço de *Video on Demand* (SVOD) como principal janela e às possíveis transformações que ele trouxe ao audiovisual nacional, principalmente a respeito dos processos de construção da atuação dos *showrunners* no mercado brasileiro a fim de responder: o ofício *showrunner* tal qual é exercido no Brasil pode ser definido pela mesma noção que explica este conceito no mercado onde ele se originou? Existem... e se existem quem são os *showrunners* no mercado audiovisual brasileiro e como atuam?

Para desenhar a história desse cargo na produção de ficção seriada e analisar os impactos do processo na indústria audiovisual nacional, no capítulo 1 fazemos uma breve introdução a respeito do que se tem estudado acerca da atuação do *showrunner* em obras audiovisuais, considerando especialmente que as análises estão bastante centradas no território norte-americano e as experiências de trabalho naquele país. Além disso, este capítulo também é dedicado a explicar a origem do cargo no mercado que o inventou e sua

relação com as obras seriadas. E como seu surgimento nos anos 1950 nos Estados Unidos, ainda que nomeado de forma distinta, provocou um rebuliço entre categorias do setor audiovisual. Apesar dos percalços do início, demonstramos também como o cargo tornou-se bastante consolidado na produção contemporânea de ficção seriada nos EUA, que via expansão das plataformas de *streaming* para outros territórios levando a função para outros mercados. Em seguida, buscamos apresentar a definição de *showrunner* a partir de pontos de vista diversos, mas que nos levam às que consideramos as características mais fundamentais do exercício do cargo e que, portanto, o definem de fato. A apresentação do significado do cargo nos levará a apontamentos sobre autoria em obras audiovisuais e como essa questão se relaciona ao exercício do *showrunner* na criação de séries de TV, especialmente a partir dos

estudos de Jason Mittell e suas análises da televisão contemporânea. Os aspectos apresentados neste capítulo darão ao leitor uma sólida base para compreender a análise do mercado brasileiro que será feita posteriormente.

Antes de chegar ao contexto nacional propriamente dito, vamos apresentar a forma que consideramos mais eficiente de chegar até ele. Por isso, dedicamos o capítulo 2 aos processos de desenvolvimento desta pesquisa e aos métodos que utilizamos para construí-la. Primeiramente via abordagem de profissionais e entidades do meio audiovisual com o pedido de indicação direta de *showrunners*. Em paralelo, partindo para uma primeira etapa de entrevistas com profissionais integrantes de salas de roteiro de séries brasileiras já lançadas. A união desses dois métodos nos levou a um levantamento de nomes de possíveis *showrunners* brasileiros, apontados por figuras do mercado audiovisual, instituições e especialmente por roteiristas brasileiros, utilizando metodologia bola de neve que, a partir da repetição e saturação de nomes, nos permitiu apontar aqueles mais indicados que formam a lista de dez *showrunners* apontados nesta pesquisa.

Já no capítulo 3, vamos falar sobre a emergência da função no Brasil a partir dos processos de trabalho entre empresas produtoras, profissionais do audiovisual e plataformas de *streaming*. Nele, apresentamos ainda a definição da função segundo a percepção dos roteiristas de sala brasileiros, desenhando comparações com o mercado estadunidense. Em resumo, este capítulo é construído principalmente por meio da análise realizada a partir das reflexões trazidas via entrevistas com os roteiristas integrantes de sala e como eles

compreendem o cargo de *showrunner* no mercado nacional, bem como aspectos relacionados a ele, a exemplo de: autoria, legitimação da função, impactos da chegada do *streaming* no Brasil e a própria dúvida do meio em relação à existência concreta de *showrunners* no país. É por meio das inquietações desenvolvidas neste capítulo que buscamos construir o questionário apresentado aos *showrunners* brasileiros para o desenvolvimento do capítulo seguinte.

O capítulo 4, tem por objetivo identificar as práticas relacionadas ao exercício do *showrunning* no Brasil, bem como os desafios encontrados pelos profissionais apontados nesta investigação como *showrunners* brasileiros e como se dá, até o momento, sua atuação no mercado nacional, em áreas que identificamos como chave para o exercício da função, como desenvolvimento e roteiro, produção e direção, cada uma delas analisadas dentro de

aspectos específicos, a partir das experiências dos entrevistados. Neste capítulo, damos conta ainda, de maneira geral, dos processos atuais para se levar ao ar uma série de ficção no Brasil e como o mercado de criadores nacionais buscou se configurar a partir da produção de originais pelas plataformas de *streaming*.

A partir dele, enxergamos a necessidade de desenvolver algumas reflexões a respeito do cenário da produção de ficção seriada contemporânea no Brasil, no capítulo 5 deste trabalho, a partir de ideias e apontamentos das entrevistas dos *showrunners* que vão além do exercício do cargo em si. Nele tratamos de temas como a regulamentação dos *streamings* no Brasil, o desenho de um panorama das séries nacionais para as plataformas, em questões como gênero e aspectos narrativos, bem como, perspectivas a partir do processo de estabelecimento do cargo no país.

Em seguida, trazemos as considerações finais nas quais refletimos sobre a existência dos *showrunners* e suas formas de atuação, e destacamos aspectos apresentados ao longo de toda a análise, bem como a importância das trocas com os profissionais brasileiros e as reflexões que puderam alcançar esta pesquisa, muito por conta da abertura de nossos entrevistados ao tema tratado por este trabalho e ao pensar seu ofício de maneira geral.

CAPÍTULO 01

SHOWRUNNING: O QUE SABEMOS A RESPEITO?

1.1. Habemus *Showrunners*?

Acompanhar os episódios de uma nova série tornou-se um hábito do brasileiro, tanto quanto seguir os capítulos da telenovela mais recente. E considerando o público assinante das plataformas, pelo menos 66% dos brasileiros com *smartphone* pagam por acesso ao *streaming*. Do número total de assinantes, 10% têm dois ou mais serviços⁵. E mesmo com a imensa variedade de títulos, a produção de conteúdo feito no Brasil inicia apenas em 2016, com o lançamento de 3% (Netflix, 2016), as séries nacionais têm bom resultado no país:

Em 2019 e 2020, os dois portais de conteúdos audiovisuais (Globoplay e Netflix) fizeram lançamentos de séries brasileiras originais, sinalizando a relevância do país como mercado consumidor do tipo de serviço e de séries. Também destacamos a percepção da aderência do público nacional para produções locais, sedimentada ao longo de décadas de sucesso das telenovelas na TV aberta. Além disso, as produções nascem com potencial de exportação, seja na própria plataforma que disponibiliza a série nos outros países em que está presente, seja por potencial de licenciamento, no caso da Globoplay, que tem alcance regional e é ligado ao grupo Globo que já possui tradição na internacionalização de suas produções. (Ikeda, 2022, p. 286).

Mas como esse processo de produção audiovisual seriada foi se estabelecendo com a chegada das plataformas de *streaming* como financiadoras e exibidoras? Como um projeto originalmente imaginado por criativos brasileiros chega ao assinante da plataforma? De forma resumida, o primeiro a considerar é que o canal financiador do projeto é por sua vez o cliente. E esse cliente tem expectativas (narrativas, de público alvo, técnicas, entre outras) para cada projeto que financia. No geral, para a produção de originais as plataformas recebem, buscam ou encomendam projetos de profissionais com reconhecimento no mercado,

⁵ TOLEDO, M. 66% dos brasileiros com smartphone assinam serviços de streaming. Teletime, dez. 2023. Disponível em: <https://teletime.com.br/22/12/2023/66-dos-brasileiros-com-smartphone-assinam-servicos-de-streamings/#:~:text=A%20propor%C3%A7%C3%A3o%20de%20assinantes%20de.assinam%20esse%20tipo%20de%20servi%C3%A7o>. Acesso em 20 fev. 2024.

junto aos quais trabalham no desenvolvimento da obra. É possível também que estes profissionais busquem a plataforma com uma Bíblia de Venda⁶ já desenvolvida, este documento pode ou não conter uma versão de roteiro do episódio piloto. Caso o projeto seja aprovado, ele passa para uma segunda etapa de desenvolvimento na qual usualmente mais roteiristas são trazidos ao projeto, e os roteiros da temporada são escritos. Após revisões e aprovação dos roteiros, e se o *timing* para o projeto continuar correto, é dado o sinal verde para sua produção. Em seguida, usualmente as plataformas terceirizam os serviços de produção das obras a empresas produtoras consolidadas no país⁷ e com experiência e estrutura para levar a cabo grandes produções. Aqui, buscamos explicar esse processo de maneira geral, mas, claro, sempre haverá exceções, como por exemplo, projetos de séries que foram cancelados pela plataforma mesmo com o seu desenvolvimento completo realizado.

Quando os criadores do projeto estão atrelados a uma casa produtora, pode ser ou não que esta mesma empresa siga com o projeto na fase de produção. As produtoras, por sua vez, trabalham com pessoal da casa e/ou completando as equipes com trabalhadores, em sua maioria autônomos, do setor audiovisual. De olho em todo este caminho, o *streaming* coloca um (ou mais) profissional responsável pela supervisão do processo e que se certifique de que os interesses e desejos da plataforma para aquela produção específica sejam cumpridos. Em contato direto com a plataforma, via este profissional e/ou os diretores e executivos do canal, estão os cabeças de produção da casa produtora contratada, usualmente: produção executiva, roteirista chefe (geralmente responsável pela criação) e, às vezes, a direção geral do projeto.

É importante salientar que, ainda que pareça uma cadeia na qual tudo está concatenado, não existe uma fórmula específica para tal e esse processo está constantemente sujeito a mudanças, adaptações e atualizações. É relevante considerar também que além dos diversos fatores que fazem uma produção ser distinta da outra, o perfil de história a ser contada obviamente determina muitos dos caminhos de seu processo de realização. Por exemplo, uma série que inclui bastante locações exteriores e sequências diversas de ação, terá

⁶ Documento produzido por criativos do audiovisual (roteiristas, produtores etc) que contém o resumo do projeto, informações como sinopse, perfil de personagens, universo narrativo, entre outros itens relevantes que facilitem a venda do produto.

⁷De acordo com levantamento feito pelo ComCult no âmbito do Projeto Selo América Latina de Exportação de Ficção Seriada Televisiva, entre os anos de 2016 e 2023 foram contratadas 59 produtoras independentes, segundo cadastro na Ancine, para desenvolver as 82 séries analisadas na pesquisa, e produzidas pelas oito plataformas de *streaming* atuantes no país. Dessas, 86,44% das produtoras estão localizadas no eixo Rio-São Paulo (ver Rocha *et al.*, 2025).

sua organização distinta a outra de temática infantil, que tem a maior parte de seus episódios rodada em estúdios, por exemplo.

É nesse contexto, na qual as empresas produtoras e os criadores de histórias seriadas precisam lidar de forma direta e constante com os financiadores privados de seus projetos⁸, os *streamings* ou canais a cabo, trabalhando de forma coletiva, é que vemos, ainda que cercada de questionamentos dentro da percepção do próprio mercado, o suposto emergir da função do *showrunner* no Brasil.

Antes de analisar o contexto brasileiro da construção e estabelecimento dos *showrunners*, objetivo principal desta pesquisa, é preciso entender o nascimento da função e seu significado no país que a originou. A televisão norte-americana e seus grandes sucessos, como *The Sopranos* (HBO, 2007) e *The Wire* (HBO, 2002), foi responsável pela implementação de um modelo de trabalho que deu aos roteiristas um lugar distinto daquele anteriormente oferecido pelo cinema. Um dos exemplos desse processo é a implantação de métodos como a hoje já estabelecida sala de roteiristas, que “consiste em um espaço em que esses profissionais se reúnem e podem discutir ideias, cenas e até mesmo escrever os roteiros em si” (Pessotto; Carvalho, 2021, p. 28). A forma de trabalho se originou nos EUA nos anos 1950 e durante os anos 1980 foi usada especialmente na criação de séries de humor. A prática tornou-se um modelo do mercado dos Estados Unidos, sendo adotado também pelos *streamings* que chegariam anos depois.

Com a “transferência” de um *american way* de fazer ficção televisiva via plataforma de *streamings* crescem os processos colaborativos de trabalho na criação e desenvolvimento dos roteiros de séries ficcionais. Como explica Kallas (2016, p. 11), “o papel do roteirista como talvez o componente mais influente desses programas (de TV) não está sendo suficientemente enfatizado”. A autora compara a figura do autor de cinema, o roteirista visto como aquela figura genial e isolada, com o roteirista de televisão, que, para ela, sem dúvida tem um peso muito maior neste meio:

⁸ O financiamento privado em sua totalidade ocorre majoritariamente via plataformas de *streaming*. Mas diversas produções que têm como primeira janela a TV por cabo, contam com apoio de leis de incentivo públicas, via chamadas, por exemplo, do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA/Ancine).

Esses conceitos e práticas na indústria cinematográfica que potencialmente afastam autores do produto final estão por sorte muito distantes da experiência para a TV - e é provável que esse seja um fator instrumental no

sucesso artístico e comercial que temos visto no drama televisivo (Kallas, 2016, p. 12).

Considerando o cenário apresentado e sendo este um processo tão coletivo desde sua criação, como garantir que um produto com vários episódios por temporada mantenha a costura ideal entre seus fios narrativos, estéticos e de tom? E quem poderia responder diante das exigências dos financiadores deste produto, no caso, os canais? O próprio mercado norte americano criou a resposta. E assim nascia a função de *showrunner*. O termo foi cunhado pela indústria norte-americana ainda nos anos 1990 e, em aspectos gerais, diz respeito ao profissional responsável “por supervisionar todas as áreas de escrita e produção de uma obra televisiva seriada, além de garantir que cada episódio seja entregue no prazo e dentro do orçamento, tanto para o estúdio que produz o show, como para a rede de TV que o exhibe” (Doyle, 2014). “Na prática, o *showrunner* é o grande cérebro de uma série de televisão episódica, e o executor do número de roteiros pedidos para uma determinada temporada”⁹ (Bennett, 2014, p. 15, tradução da autora).

Com as plataformas tornando-se um fenômeno global e a produção de séries crescendo em todo o mundo, outras instituições ligadas ao universo dos trabalhadores audiovisuais perceberam a necessidade de defender uma visão do termo, como o Sindicato de Roteiristas Espanhois (ALMA) em nota técnica publicada pela entidade:

A pessoa que exerce a função de *showrunner* é a máxima responsável por uma série, e, sempre, acima de tudo, é a responsável pelo roteiro. Ostenta a máxima autoridade na equipe de roteiristas e, além disso, a máxima responsabilidade sobre os conteúdos. O que mais define essa figura é que escreve e reescreve o roteiro, independente de ser criadora ou autora do roteiro original. Porém, por definição se trata de alguém que é roteirista e que maneja e escreve o roteiro. Em todo caso, escreve e lidera o trabalho da equipe de roteiristas e, portanto, é responsável pela direção criativa: assume a responsabilidade da série desde a parte criativa e não desde a parte de produção. Quando se é *showrunner*, portanto, se escreve e se tomam decisões criativas até as últimas consequências sobre os conteúdos da série, não somente no roteiro, mas também no set, na produção e na pós-produção

⁹ In practice, the *showrunner* is the big brain of an episodic television series, and the executor of the ordered number of scripts for a given season (Bennett, 2014, p. 15).

(edição, montagem, figurino, casting, fotografia e som).¹⁰ (ALMA, 2019, s/p, tradução da autora)

Esta definição do ALMA, no entanto, parece não incluir claramente parte importante da definição da função no mercado estadunidense, como explicado pelo *showrunner* Andrew Marlowe (Castle, 2009, ABC), ao ser entrevistado pela autora Tara Bennett:

Ser o *showrunner* significa que você é responsável por todos os aspectos criativos e financeiros do 'show'. Você é responsável por levar a ideia de um programa, a ideia de cada episódio, em todo o caminho de execução e em todo o caminho da entrega física que você está dando para a emissora, (a entrega) que eles vão colocar no ar. É como ser o CEO de uma organização, em que o orçamento típico é de US\$2.8 a US\$3.5 milhões por episódio. Ao final do ano, você foi o CEO de um empreendimento que custa de US\$70 a US\$75 milhões (Bennett, 2014, p. 16).

No entanto, quanto a aspectos criativos, em ambos contextos parece haver clareza de que *showrunner* é aquele ou aquela responsável por cuidar dos elementos relacionados à história em si mesma durante o desenvolvimento, produção, pós e entrega de uma série. E, ao estar sempre conectado à proteção da visão de uma história (a que a série pretende contar), seria, portanto, essencialmente uma pessoa roteirista. Para compreender como a função é analisada vamos partir do levantamento de literatura que levamos a cabo para desenvolver essa pesquisa.

¹⁰ La persona que ejerce la función de *showrunner* es la máxima responsable de una serie y, siempre y por encima de todo, es la responsable del guión. Ostenta la máxima autoridad en el equipo de guión y, además, la máxima responsabilidad sobre los contenidos. Lo más definitorio de esta figura es que escribe y reescribe el guión, con independencia de que sea creadora o autora del guión original. Sin embargo, por definición se trata de alguien que es guionista y que maneja y escribe sobre el guión. En todo caso escribe y lidera el trabajo del equipo de guionistas, y por lo tanto es responsable de la dirección creativa: asume la responsabilidad de la serie desde la parte creativa y no desde la parte de producción. Cuando se es *showrunner*, por lo tanto, se escribe y se toman decisiones creativas hasta las últimas consecuencias sobre los contenidos de la serie, no solo en el guión sino en el rodaje, la producción y la posproducción (edición, montaje, vestuario, casting, foto, sonido, etc.) (ALMA, 2019, s/p).

A maior parte dos estudos que contemplam a temática dos *showrunners* tem como principal origem autores norte-americanos e, por sua vez, a análise da função dentro do contexto deste mercado. Em menor número, há também investigações realizadas por autores do continente europeu e alguns países latino-americanos, além do Brasil (Campos, 2019; Silva, 2021). Entre os enfoques analisados estão as questões de autoria, seus aspectos legais e a função do *showrunner* (Blakey, 2017; Heuman, 2017). É possível encontrar ainda neste campo de estudos reflexões sobre o próprio surgimento da função e seus efeitos sobre a televisão contemporânea dos EUA (Virino, 2016). E, claro, há diversas análises sobre a função em si mesma e quais seriam afinal suas atribuições (Ruiz *et al.*, 2018). Outros artigos (Jensen, 2017; Alves; Souza, 2021) dão conta do estudo mais personalizado do trabalho de *showrunners* específicos: como David Simon, criador da renomada série *The Wire* (HBO, 2002), e possivelmente a mais famosa de todos eles, Shonda Rhimes, criadora de sucessos como *Grey's Anatomy* (ABC, 2005) e *Scandal* (ABC, 2012).

Para aprofundar não apenas sua origem e entender melhor a ascensão do cargo diante da audiência estadunidense, é preciso olhar também para o surgimento da internet e suas comunidades digitais. “Você poderia imaginar se David Lynch tivesse interesse e acesso a internet quando *Twin Peaks*¹¹ surgiu?” (Bennett, 2014, p. 16, tradução da autora)¹² é a provocação feita por Damon Lindelof, *showrunner* de séries como *Lost* (ABC, 2004) e *The Leftovers* (HBO, 2017). Na década de 1990 surgia um fenômeno hoje considerado corriqueiro e habitual: falar sobre televisão na internet. Nesse caso, não apenas falar, mas dissecar seu conteúdo, especular a continuidade do episódio anterior, criar roteiros baseados em séries que estavam no ar, e claro, investigar e entender quem estava por trás da criação das histórias que deixavam as audiências fascinadas. Antes da chegada desta época, ainda que a televisão dos EUA tivesse vivido a sua chamada primeira “Era de Ouro” na década de quarenta, a audiência estava concentrada especialmente nos nomes do elenco que viviam personagens de sucesso. Quando o programa acabava, não havia a preocupação de entender quem fazia as histórias.

¹¹Série de TV, lançada nos anos 1990, criada e dirigida por David Lynch e transmitida pela rede norte-americana ABC, que se tornou um fenômeno de audiência ao levar o público a tentar descobrir quem matou a jovem Laura Palmer.

¹² Can you imagine if David Lynch had an interest in and access to the Internet when *Twin Peaks* came along? (Bennett, 2014, p. 16).

Outra 'caixa' estava competindo para ter a atenção na esfera do entretenimento conforme milhões estavam descobrindo que o computador era um condutor que carregava a discussão da televisão depois do 'fade to black'. As comunidades digitais se formaram ao redor de programas de televisão. Com a conectividade de massa imediata, já não era suficiente discutir o que foi visto na manhã seguinte em 'conversas de corredor'. A conversa não podia e já não tinha mais que esperar". (Bennett, 2014, p. 13, tradução da autora).¹³

Em termos práticos, claro, a existência do *showrunner* surgir atrelada a usá-lo também como promotor da série e figura engajadora da audiência foi uma consequência. Porque antes disso está a existência da história. E neste ponto é fundamental enfatizarmos o quanto o cargo tem total relação com a existência de obras audiovisuais em formato seriado. Basta nos situarmos como consumidores de séries televisivas. O que nos fez ficar por seis anos perguntando-nos e seguindo a jornada de quem finalmente ocuparia o “trono de ferro”? As batalhas, dragões, romances em *Game of Thrones* (HBO, 2011) colaboraram de alguma forma para prender a atenção, mas manter um público fiel por tantas temporadas reside no fato de que a história, e todas as suas subtramas, mantiveram a audiência sedenta por saber: e agora o que vai acontecer?

A suspensão da continuidade que objetiva trazer o público de volta no capítulo seguinte é uma das estratégias mais antigas dos meios de comunicação, e data dos tempos do uso dos folhetins como estratégia para que leitores voltassem a comprar uma nova edição.

O romance-folhetim teve sua inauguração oficial em 5 de agosto de 1836, quando o *La presse* começa a publicar Lazarillo de Tormes em partes diárias. Porém Lazarillo de Tormes ainda era uma obra que não fora criada originalmente para ser publicada por pedaços em rodapés de jornais, como aconteceria em seguida. O folhetim faz sucesso e é incorporado à lógica capitalista (Souza Jr, 2012, p. 113).

Rapidamente Émile de Girardin e seu sócio Armand Dutacq, donos dos jornais a publicar as primeiras histórias divididas a cada edição, compreenderam que aquele método trazia retornos financeiros. O pesquisador Luís Roberto de Souza Júnior traz ainda Bakhtin

¹³ Another box was vying for entertainment attention as millions were discovering that the computer was a conduit to carry on the television discussion after the fade to black. Digital communities formed around television shows. With immediate mass connectivity, it wasn't enough to discuss what was seen the next morning around the proverbial watercooler. The conversation couldn't, and didn't have to, wait anymore. (Bennett, 2014, p. 13).

para recordar a relevância dos folhetins que “no lugar da nossa vida enfadonha nos oferecem um sucedâneo, é verdade, mas se trata de uma existência fascinante e brilhante”. (Bakhtin, 1998, p. 421). Segundo o filósofo russo, a identificação com personagens e aventuras ajudavam a que esses romances fossem de certo modo “substitutos de nossa vida particular”. E não precisamos ir longe para entender como as jornadas folhetinescas seguem exitosas até os tempos atuais, basta olhar para a produção de telenovelas. Como bem definiu Martín-Barbero “a obstinada persistência do melodrama mais além e muito depois de desaparecidas suas condições de surgimento (...) não pode ser explicada nos termos de uma operação puramente ideológica e comercial” (1997, p 66), já que para o autor essas histórias se confundem com o próprio hábito de contá-las e ouvi-las. “Do cinema ao radioteatro, uma história dos modos de narrar e da encenação da cultura de massas, é, em grande parte, uma história do melodrama” (Martín-Barbero, 1997, p. 166). Assim a junção do formato folhetinesco, deixando ganchos das histórias para as semanas seguintes, com o melodrama focado em aventuras familiares e amores proibidos, permitiu que ao longo do tempo ambos se tornassem fenômenos na América Latina.

A princípio, os folhetins eram romances ou contos já existentes que eram publicados em partes. Com o sucesso das obras, os jornais começaram a fazer encomendas diretas a escritores de renome para que criassem histórias já pensadas para o formato. No Brasil, José de Alencar, autor de obras como *Iracema* e *Lucíola*, foi também autor de folhetins. “O folhetim democratizou o acesso à literatura e serviu de estímulo para que muitos escrevessem, uma vez que lhes dava a possibilidade de publicação” (Souza Jr. 2012, p. 114). A obra mais famosa do escritor, *O Guarani*, “pode ser considerado o maior folhetim brasileiro, publicado no Diário do Rio de Janeiro em 1857” (Souza Jr, 2012, p. 114).

Apesar de obras audiovisuais serem produzidas por grandes equipes, e dependerem essencialmente da dedicação e habilidades de muitos campos da área (Produção, Direção, Fotografia, Som, Montagem, Figurino, Maquinária, entre tantos outros), há algo no cerne das obras seriadas iniciadas com os folhetins que nos ajuda a compreender um aspecto muito importante: a coerência nos próximos passos da história e os caminhos que ela vai seguir dependem, sobretudo, do trabalho de seu autor.

Considerando esse cenário e transportando-nos para a história da televisão norte-americana a fim de entender de maneira mais aprofundada as origens do *showrunner*, é

necessário sintonizar o momento histórico na rede de TV CBS, em 1951, mas precisamente no dia 15 de outubro daquele ano, data de estreia de *I Love Lucy*. O sitcom que durou seis temporadas é talvez um dos mais famosos do início da televisão naquele país. Entre suas inovações está o fato de haver sido a primeira série gravada em formato multi-câmera em estúdio, o que depois seria adotado por inúmeras outras séries de TV. Mas conforme aponta Miranda Banks, “algo menos conhecido é também como *I love Lucy*, de uma certa forma, fez surgir um papel na produção de televisão, que apesar de lugar comum em Hollywood, foi bastante controverso na época: o papel composto ‘produtor-escritor’ (Banks, 2013, p. 260). Aqui, antes de seguirmos em frente com emblemático caso *I Love Lucy*, é importante destacar que a primeira pessoa conhecida a realmente incorporar a figura de roteirista-produtora foi Gertrude Berg na série *The Goldbergs* (CBS, 1949 - 1951), uma comédia dramática sobre uma família judia que vivia na cidade de Nova York. “Era uma escritora, produtora, atriz, uma verdadeira *show-woman*. Ela foi, inquestionavelmente, uma *showrunner* quarenta anos antes do termo ser concebido” (Banks, 2013, p. 266). A curta duração da série, bem como um sexismo não tão velado, fizeram com que historicamente o nome de Gertrude Goldberg fosse menos citado quando se fala do tema.

Voltando nossa discussão para *I Love Lucy*, no capítulo que Miranda Banks dedica à série no livro *How to watch Television* (Thompson; Mittell, 2013), a autora explica também que se o programa fosse uma produção contemporânea seu êxito seria seguramente atribuído a uma pessoa: seu *showrunner*. Mas “decifrar quem está a cargo de uma série de TV é frequentemente uma tarefa árdua” (Banks, 2013, p. 261). E no caso de *I love Lucy* determinadas particularidades fizeram essa compreensão um pouco mais complexa. Seus atores principais eram também donos do estúdio que produzia a série (*The Desilu Studio*). Lucille Ball, a grande protagonista e intérprete de Lucy, personagem sob a qual todas as histórias eram centradas, e Desi Arnaz, que vivia Rick Ricardo, o marido de Lucy. Eram de Arnaz as decisões gerenciais, como, por exemplo, talentos que seriam contratados para fazer o programa andar. Apesar de, na prática, exercer majoritariamente a função de ator e diretor do estúdio, Arnaz deu a si próprio o crédito de produtor executivo da série. Diante desse cenário, assumia-se facilmente que os criadores de *I love Lucy* seriam Lucille e Desi, mas na realidade esta figura foi Jess Oppenheimer.

Oppenheimer era um jovem escritor de rádio, diretor e produtor de diversas séries de sucesso (...). O papel 'hifenizado' que Oppenheimer teve na série (*I love Lucy*), na verdade, teve sua origem nas radionovelas e depois em outra celebrada série popular. Ele foi trazido para liderar a série de rádio de Lucille Ball 'My favorite Husband'. Quando a CBS e o estúdio Desilu começaram a conversar sobre criar uma série para TV, Oppenheimer trabalhava com Lucille e Arnaz, e seus dois co-escritores em 'My Favorite Husband', Madeline Pugh e Bob Carroll Jr (...). Deste contexto, surgiu o tratamento de uma página que apresentava o plot básico (da série) (Banks, 2013, p. 263, tradução da autora).¹⁴

Já imerso no *showbusiness*, Oppenheimer entendeu que precisava assegurar sua ideia e assim registrou a premissa da série *I Love Lucy*. Quando o programa começou a ser produzido ele estava envolvido ajudando escritores e também guiando a direção da série. “Seu interesse e foco no *storytelling* deram consistência narrativa e de voz” (Banks, 2013, p. 263). “O Cérebro” e “General em campo” eram algumas das definições pelas quais Oppenheimer passou a ser chamado. “Mesmo que o título ainda tivesse que ser inventado, essa linguagem de controle gerencial e autoridade criativa ecoa nas descrições atuais de *showrunner*” (Banks, 2013, p. 263). Banks cita ainda uma entrevista dada pelo próprio Oppenheimer ao falar sobre como seu trabalho com os roteiristas funcionava:

Eu fiz disso uma regra, não importava quão boa estava a versão que eles haviam feito, reeditar a coisa completa do começo ao fim, porque dessa maneira cada um dos personagens ia falar de forma consistente a cada semana. Não necessariamente tinha que ser seu, desde que passasse pelo filtro de alguém. Mas eu sentia que eu sabia melhor o clima e o sentimento dos programas anteriores, e dessa forma eu podia organizar tudo para que nada soasse muito diferente ou fora de personagem... Quanto mais consistência há, mais conforto há (para a audiência), e mais você pode desfrutar de tudo o que acontece. Então, certo ou errado, o programa soava o mesmo a cada vez porque era filtrado por mim". (Banks, 2013, p. 264, em tradução da autora).¹⁵

¹⁴ Oppenheimer was a young radio writer, director, and producer on a number of hit series (...). The hyphenate role that Oppenheimer played in the series, in fact had its roots in radio soaps and later in other celebrated popular series. He was brought in to run Lucille Ball's radio series *My Favorite Husband*. When CBS and Desilu began conversations about creating a television series, Oppenheimer worked with the stars Ball and Arnaz, his two co-writers on *My Favorite Husband*, Madeline Pugh e Bob Carroll Jr (...). Out of this emerged a one-paged treatment outlining the basic plot idea (Banks, 2013, p. 263).

¹⁵ I made it a point, no matter how good their draft was, to re-dictate the entire thing from the beginning to end, because that way each of the characters consistently spoke the same way each week. It didn't have to be me, necessarily, as long as it was filtered through one person's sense. But I felt that I knew best the mood and feel of our previous shows, and that I could bring it all into line so that nothing sounded too different or out of character... The more consistency there is, the more comfortable (the audience is), and the more you can enjoy

Dessa maneira, com a visão e habilidades gerenciais e criativas de Oppenheimer, a série mantinha sua regularidade a cada nova temporada. Mas, ao contrário do que vemos hoje, esse duplo papel (roteirista-produtor) foi considerado ameaçador pelos roteiristas da época. Já que as atividades gerenciais eram vistas como encargo de produtores, que também seriam espécies de adversários (Banks, 2013, p. 265) em negociações de trabalho. O problema foi tão grande que a dupla função levou Oppenheimer a uma audiência na *National Labor Relation Board* (algo equivalente a uma espécie de Ministério do Trabalho da época).

Toda a polêmica foi motivada porque nos anos 1950 cerca de trinta roteiristas se organizaram para formar o *Television Writers of America* (TWA). Entre as grandes reivindicações do grupo estavam o aumento de seus salários e a obtenção de benefícios trabalhistas. Esse grupo buscou o *National Labor Relation Board* para registrar-se e tornar-se oficialmente o negociador e representante dos roteiristas de televisão nos EUA. E quem era o vice-presidente do TWA? Ele mesmo: Jess Oppenheimer. O que provocou uma revolta entre os membros de uma organização que já existia, o *Screen Writers Guild* (SWG), que fez a denúncia ao conselho e exigiu uma audiência. O SWG tinha como foco justamente a representação de roteiristas em negociações e disputas com departamentos gerenciais. Nesse momento, Oppenheimer exercia três papéis: a) roteirista-chefe de *I Love Lucy*; b) produtor contratado e, portanto, empregado pelo estúdio Desilu e; c) vice-presidente do TWA. Entre as acusações estava o fato de que Oppenheimer estaria exercendo enorme influência recrutando roteiristas para que fizessem parte do TWA. Todos estes fatores geraram o questionamento: como Oppenheimer, ele mesmo um gerente e produtor, poderia representar roteiristas contra gerentes-produtores?

Em resumo, a ameaça residia no fato de que o tal cargo composto roteirista-produtor introduzisse infiltrados nos sindicatos de escritores. O que poderia nos tempos atuais soar como teoria da conspiração, encontra justificativa nos temores da época, afinal, fazia apenas cinco anos que um número significativo de roteiristas havia sido preso por recusar-se a testemunhar sobre potenciais “simpatias ao comunismo”. Ao mesmo tempo em que muitos outros profissionais da área perdiam seus contratos com estúdios por fazer parte de uma

everything that happens. So, rightly or wrongly, the show sounded the same each time because it funneled through me" (Banks, 2013, p. 264).

“lista”. O conflito seguiu, mas os anos foram passando e em 1954 chegou ao fim a *Television Writers of America* (TWA) e todos os autores, fossem eles de televisão, rádio ou cinema, passaram a integrar uma única associação, a *Writers Guild of America* (WGA). Mas foi a partir de *I Love Lucy* que outros escritores começaram a exigir créditos de roteiristas e produtores, o que levou a “noções conflitantes de autoria e propriedade aos sindicatos que representavam esses trabalhadores da mídia” (Banks, 2013, p. 266).

Ainda nos anos 1950, período que forma parte da considerada “Primeira Era de Ouro da Televisão” nos EUA, um outro marco fundamental na história dos produtos seriados ocorreu com a transferência dos estúdios de televisão para Los Angeles, na Califórnia. A partir dessa mudança algo inédito aconteceu: as séries passaram a ser gravadas, o que permitia que fossem repetidas sucessivas vezes (Ruiz *et al.*, 2018). Esse acontecimento fez com que o mercado compreendesse e lucrasse com o potencial de exploração destes produtos.

No entanto, as transformações dos anos 1970 e 1980 são possivelmente as mais conhecidas por seus impactos na indústria televisiva. Viria aí uma “Segunda Era de Ouro da Televisão”, com produções de destaque realizadas pela *MTM Enterprises*¹⁶ e pelo estabelecimento de canais a cabo, como a HBO (1971) e a AMC (1984), “que passaram a ameaçar o monopólio consistente das emissoras tradicionais - ABC, NBC, CBS” (Ruiz *et al.*, 2018, p. 95). É a partir desse contexto que nasce a famosa definição de *Quality Television* de Robert Thompson:

Ela deve romper as regras estabelecidas de televisão e não se parecer com nada que veio antes. É produzida por pessoas de linhagem estética de alto nível, que afiaram suas habilidades em outras áreas, sobretudo o cinema. Atrai uma audiência de qualidade. Alcança sucesso contra todas as probabilidades, após as dificuldades iniciais. Tem um grande elenco, com muitas estrelas, o que permite múltiplas tramas. Tem memória, referindo-se a episódios e temporadas anteriores no desenvolvimento da história. Desafia a classificação de gênero. Tende a ser literária. Contém agudas críticas sociais e culturais com referências e alusões à cultura popular. Tende para o controverso. Aspira ao realismo. Por fim, é reconhecida e apreciada pelo público especializado, ganhando prêmios e aplausos da crítica”. (Thompson, 1996, p. 22).

¹⁶ Produtora independente dos EUA fundada por Mary Tyler Moore e seu marido Grant Tinker, com a finalidade de produzir o programa "The Mary Tyler Moore Show", para a rede de TV CBS. Foram parceiros de longa data da empresa, chegando até nos anos 1990 a produzir uma versão nos EUA do programa brasileiro "Xou da Xuxa". Foi extinta quando vendida, ao final da década de noventa, para a 20th Century Fox Television.

Mais do que uma definição de televisão de qualidade, Thompson (1996) considerou a *QT* o surgimento de um novo gênero, que permitiu mudanças significativas na produção de séries para televisão nos Estados Unidos. Ruiz *et al* (2018) aponta características importantes da definição de Thompson para levarmos em conta nesta pesquisa.

Televisão de Qualidade gira em torno de questões polêmicas, quebrando regras e misturando humor e elementos dramáticos. Além disso, sustenta a ideia de um roteirista como criador, promovendo estruturas narrativas complexas e referências culturais. É uma nova forma de escrever e produzir televisão, que ainda que tenha começado com várias séries de TV nos anos 70 (...) foi totalmente estabelecido graças à criação de Steven Bochco: *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987) (Ruiz *et al*, 2018, p. 95, tradução da autora).¹⁷

Estejamos atentos ao fato de que *Hill Street Blues*, programa que narrou durante sete temporadas a história de funcionários de uma delegacia de polícia, foi produzida e transmitida por uma das grandes emissoras de TV: a NBC. Outras, com a necessidade de atrair audiência e seguir mantendo anunciantes, também emplacaram sucessos como *Buffy, a caça vampiros* (Warner Brothers, 1997-2003) e, claro, a emblemática *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991). A NBC também ousaria novamente na criação do que pode ser considerado o primeiro drama político para televisão, *The West Wing* (NBC, 1997-2004). Assim como ela, a FOX arriscaria na controversa, mas exitosa *House* (Fox, 2004-2012).

Ainda que essas produções específicas tenham alcançado o sucesso nas redes de televisão aberta dos EUA, atingindo inclusive audiências no Brasil, foi o êxito alcançado pelos canais a cabo que definiu a produção da época e transformou a televisão para sempre. Não à toa são citadas sempre quando falamos sobre história da TV seriada: *Oz* (HBO, 1997-2003), *The Sopranos* (HBO, 1999-2007) e *Sex and the city* (HBO, 1998-2004), obras que preenchem as características definidoras da *quality tv*, como, por exemplo, a presença de protagonistas controversos, diferente dos típicos mocinhos que habitavam a TV em décadas anteriores, ou ainda a referência a produtos diversos da cultura pop em uma

¹⁷ Quality Television revolves around controversial issues, breaking the rules and mixing comic and dramatic elements. Furthermore, this supports the idea of the writer as a creator, promoting complex narrative structures and cultural references. It is a new way of writing and producing television that, although began with several TV series in the 1970's (...) was fully established thanks to Steve Bochco's creation: *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987)" (Ruiz et al, 2018, p. 95).

autorreferencialidade, como itens de ícones fashionistas cobiçados por Carrie Bradshaw e suas amigas.

Dunleavy (2018) faz uma retomada importante das características detalhadas por Thompson (1996) e seu conceito de *Quality TV*:

Desenvolvimentos mais recentes na narrativa AQD (American Quality Drama) testemunham a sua evolução contínua em resposta aos desafios e oportunidades da era multiplataforma. O primeiro é um movimento que se afasta da narrativa episódica e se aproxima da serialização. Mesmo que as “histórias da semana” sejam uma presença contínua na AQD e continuem a ser o modo preferido para as muitas séries procedurais de crimes da televisão aberta, subtramas serializadas ganharam uma ênfase crescente em detrimento das histórias episódicas, como exemplificado na mistura narrativa de *Boston Legal* e *Grey's Anatomy*. Em segundo lugar está a diversidade conceitual, em que os novos programas AQD (seguindo as incursões conceituais de *Twin Peaks*, *Moonlighting* e *Northern Exposure*) implicam um “ponto de diferença” baseado em conceitos, como exemplificado por *The X-Files*, *Buffy the Vampire Slayer*, *Firefly*, *Elementary* e *The Blacklist*. Terceiro, há uma maior variedade e densidade nas histórias, facilitada e encorajada pela diversidade conceitual e menos limitações na extensão da serialização transmitida por redes de TV abertas. As tramas da história não são apenas prolíficas, mas podem “arquar” ao longo de diferentes períodos de tempo, abrangendo desde um grupo de episódios até várias temporadas. Em quarto lugar, como um filme que ganha novas oportunidades a partir da mistura de modos narrativos disponíveis para o episódio individual, está o interesse estético no que Jason Mittell (2006; 2015) chama de narrativa narrativamente 'complexa'." (Dunleavy, 2018, p. 84, tradução da autora).¹⁸

O século XXI até os dias atuais, a partir dos exemplos apresentados anteriormente e de muitos outros que possivelmente nos deixaram por algum tempo vidrados diante da tela, compõe então os que os pesquisadores da história da TV norte-americana demarcam como sua “Terceira Era de Ouro”, marcada pela serialidade complexa que eleva a qualidade dos

¹⁸ More recent developments in AQD narrative testify to its continued evolution in response to the challenges and opportunities of the multiplatform era. First is a movement away from episodic storytelling and toward serialization. Even if ‘stories-of-the-week’ are a continuing presence in AQD and remain the preferred mode for broadcast TV’s many crime procedurals, serial subplots have gained an increased emphasis at the expense of episodic stories, as exemplified in the narrative mix for *Boston Legal* and *Grey’s Anatomy* (...). Second is conceptual diversity, whereby new AQD shows (following the conceptual forays of *Twin Peaks*, *Moonlighting* and *Northern Exposure*) entail a concept-based ‘point of difference’, as exemplified by *The X-Files*, *Buffy the Vampire Slayer*, *Firefly*, *Elementary* and *The Blacklist*. Third is an increased range and density of stories, facilitated and encouraged by conceptual diversity and fewer limitations on the extent of serialization in broadcast dramas. Story strands are not only prolific but can ‘arc’ over different lengths of time, spanning anything from a group of episodes to several seasons. Fourth, as a feature gaining new opportunities from the mix of narrative modes available to the individual episode, is the aesthetic interest in what Jason Mittell (2006; 2015) terms narratively ‘complex’ storytelling (Dunleavy, 2018, p. 84).

programas, já que “(...) drama de qualidade e dramas seriados complexos são distinguíveis uns dos outros (...) nas economias políticas nas quais e para os quais foram produzidos, e das possibilidades criativas existentes para o drama televisivo americano nas eras da 'transição multicanal' e multiplataforma” (Dunleavy 2018, p. 98)¹⁹.

Com o êxito de produções da *Quality TV* as grandes emissoras e canais a cabo estiveram mais abertas ao risco e, conseqüentemente, a dar mais liberdade criativa aos projetos. Considerando o caso específico dos canais de televisão fechados, é preciso pontuar também o modelo de negócio distinto das emissoras tradicionais de televisão aberta. Diferentemente destas, os canais a cabo visavam um público alvo mais nichado, que pagava, via assinatura de pacotes de televisão, pelo conteúdo disponível. E dependiam em escala muito menor da força de grandes anunciantes que muitas vezes ditavam regras em relação ao conteúdo da TV aberta. Afinal, assuntos até então controversos como sexo, drogas e violência passaram a ser recorrentes em produtos televisivos, principalmente na TV fechada. E quando bem contados, mantinham sua audiência cativa. Esse processo trouxe um novo *status* à figura do roteirista:

As séries de televisão da habitualmente denominada Terceira Era de Ouro da televisão (*The Wire*, *The Sopranos*, *24*, *Desperate Housewives*, *Grey's Anatomy*, *Sex and the City*, *The West Wing* e a onipresente e emblemática *Lost*, entre outras) exemplificam e são um emblema de um estouro de criatividade na ficção narrativa audiovisual contemporânea falada em inglês. A singularidade, interesse e importância do conjunto dessas produções televisivas, sua excelência não se deve primordialmente a inovações tecnológicas, estéticas e ou próprias do desempenho do elenco, mas sim a sua escritura. Se algo permite caracterizar precisamente o conjunto dessa Terceira Era (...) é a importância central dos roteiristas em sua definição: na investigação e experimentação narrativa e aposta decidida pela busca de uma nova forma de narrar (Alberich-Pascual, 2011, p. 344).

Dessa maneira e por meio dessa história, que começou ainda no século XIX com o vício em folhetins, até chegar a uma personagem de ficção que sonhava em integrar o mundo do *showbusiness* do qual o seu marido fazia parte em *I love Lucy*, e que seguiu, passando pelas aventuras de quatro amigas que tentavam encontrar romance e sexo na cidade de Nova

¹⁹(...) ‘Quality drama’ and complex serial dramas are distinguishable from each other (...) political economies in and for which they have been produced, and of the extant creative possibilities for American TV drama in the ‘multi-channel transition’ and multiplatform eras. (Dunleavy 2018, p. 98).

York (*Sex and the City*) e por um professor de química doente que decide fabricar metanfetamina (*Breaking Bad*), que justificamos que a ficção seriada deu à televisão um poder talvez incomparável.

Parte do que torna a TV tão envolvente é sua própria natureza como uma história que nunca termina. Há coisas que você pode fazer na TV, considerando a lógica de uma série em curso, que não é possível fazer num filme. O mais importante, e esse parece ser o ponto essencial da narrativa longa, é que você pode levar seus personagens a tantos lugares que ao final a audiência tem uma sensação de intimidade com eles. Eles se tornaram parte da vida dela (...) Por outro lado, na condição de espectador, você está firmando um compromisso de longo prazo quando começa a assistir uma série de TV. No fim das contas a TV, em sua melhor forma, cultiva um vício". (Kallas, 2016, p. 246-247)

E nessa onda de acontecimentos, criando, escrevendo, gerenciando, guiando e mantendo a história viva por episódios seguidos, originou-se e permanece até a era contemporânea a figura do *showrunner* especificamente no mercado norte-americano, mas que com o avanço principalmente do *streaming* ao redor do globo, passa a possivelmente fazer parte de outros contextos audiovisuais.

1.2. Mas afinal, o que quer dizer *showrunner*?

Além de traçar seu contexto histórico e origem, é também objetivo deste capítulo esclarecer que não há múltiplas definições do termo *showrunner*, ainda que por ser uma função exercida por pessoas diferentes, às vezes sozinhas, às vezes em dupla, ela possa ser executada utilizando métodos de trabalho distintos. Na busca por entender seu significado a partir do mercado, propositalmente durante a etapa de entrevistas com integrantes de salas de roteiro de séries brasileiras fizemos a pergunta: *Qual a definição ideal de showrunner?*. Uma das respostas nos ajuda aqui a ressaltar que é uma coisa só: "A gente não fala qual é a definição ideal de cama, porque a cama tem uma definição, é uma coisa que você dorme (...) usa para outras coisas. Então, *showrunner* só existe uma definição e ela é, sim, baseada no modelo estrutural de realização de narrativa serializada americana" (Entrevistado nº 4, 2024). Considerando a analogia dada, existem modelos de camas os mais diversos possíveis, mas ao pensar sobre sua representação todos nós vamos a um lugar realmente similar ao imaginar

este objeto. No entanto, não é tão simples fazer isso quando falamos sobre *showrunners*. A partir dos estudos já realizados sobre o tema, além da definição já considerada na apresentação desta pesquisa, é importante trazer algumas explicações que nos ajudam a aparar as arestas e a aclarar seu significado. “O termo *showrunner* é um título informal, e portanto, não aparece nos títulos de créditos das séries de televisão” (Rueda; Aira, 2023, p. 2). Ou ainda, “O *showrunner* tem o potencial de acumular, numa mesma posição, o capital simbólico do autor criador e o capital específico do autor-gerente” (Carvalho, 2021, p. 12). E também “Além disso, o *showrunner*-autor age como uma perceptível garantia de arte, e legitima o programa de televisão com a visão de uma figura autoral” (Steiner, 2015, p. 183, tradução da autora)²⁰. Outros autores também apontam algumas definições que destacamos abaixo:

(...) podemos notar que apesar de estarmos tratando do propósito e da função do roteirista de contar histórias e de existirem homologias entre o campo do cinema e o da produção de séries televisivas, há que se reconhecer que as particularidades deste implicam mudanças no ofício do roteirista responsável pela criação e pela condução da narrativa que precisa agregar a habilidade de produtor-roteirista, associação de ofícios conhecida como *showrunner*, a quem se costuma atribuir a autoria de uma série ficcional televisiva, seja pela responsabilidade das decisões finais em relação ao que se vê na obra, seja pelo gerenciamento do trabalho criativo." (Alves; Souza, 2021, p. 54).

Você (*showrunner*) agora está a cargo da pré-produção, produção, e pós produção. Em outras palavras, tudo. A tarefa mais crítica da sua agenda, no entanto, é ter a certeza de que roteiros de qualidade estão sendo entregues a tempo. Você faz isso efetivamente manejando uma equipe de escritores (fixa e/ou freelancer). Apenas entregando ao diretor e à sua equipe inteira de produção o roteiro na data de preparação, ou antes dela, você pode alcançar o máximo de resultados ao longo do tempo". (Wirth; Melvoin, 2004, p. 42, tradução da autora).²¹

Showrunners começam com a escrita como a competência primária (...) Há uma grande distância entre ser um roteirista e ser um *showrunner*

²⁰ Moreover, the showrunner-auteur acts as a perceived guarantor of art, and legitimizes the television show as following the vision of one authorial figure (Steiner, 2015, p. 183).

²¹ You are now in charge of pre-production, production and post-production. In other words everything. The most critical task of your agenda, however, is making sure that quality scripts get delivered on time. You do this by effectively managing a writing staff and freelance writers. Only by giving a director and your entire production team a script on or before its prep date can you achieve maximum results over time (Wirth & Melvoin, 2004, p. 42).

responsável por gastar um orçamento de produção ao redor de U\$1,5 milhões a cada sete dias. O *showrunner* precisa ter conhecimento gerencial e experiência como em qualquer organização, ser capaz de comunicar a visão para o resto da equipe, e contratar o pessoal certo para essa visão. Um *showrunner* não é simplesmente um gerente. Ele ou ela é um líder. No coração do papel do *showrunner* está a capacidade de trabalhar com outros: as habilidades pessoais e interpessoais relacionadas a comunicações, determinações, estratégia e construção de relações que são essenciais para a liderança". (Carver; Dubois, 2009, p. 07, tradução da autora).²²

Assim como muitas coisas na vida, só porque uma pessoa é boa em uma coisa, não quer dizer que as habilidades dele serão transferidas para todo tipo de tarefa que executam. Na verdade, no que diz respeito a '*showrunning*' a habilidade de escrever, não significa que a habilidade de gerenciar será inerente à mesma maneira (Bennett, 2014, p. 24, tradução da autora).²³

Junto com o aprendizado que vem com a experiência, o "Writers Guild fo America" organiza o programa de treinamento de showrunners desde 2005. Jeff Melvoin, co-fundador do curso, destaca "roteiros de qualidade, a tempo" como a lição mais importante, enfatizando que ambas habilidades de roteiristas e de produtor executivo são essenciais para se tornar um showrunner de sucesso (Ruiz *et al*, 2018, p. 99, tradução da autora).²⁴

Consideramos fundamental trazer essa gama de autores distintos para definir o termo, porque suas considerações, ainda que expressas de formas diferentes e enfatizando aspectos particulares da função, são certeiras em pontos fundamentais para compreendê-la: a) *showrunners* são por definição essencialmente roteiristas, já que são os máximos responsáveis pelo texto/narrativa dentro de uma obra seriada televisiva; b) acompanham todos os processos de uma produção seriada e tem poder de decisão em todas essas etapas; c) além de escrever, atuam como uma espécie de gerente que deve organizar e conduzir a obra, com o objetivo de que a narrativa proposta seja respeitada até a entrega do produto final.

²² Showrunners start with writing as a primary competency (...) There is a giant leap from being a writer to being a Showrunner responsible for spending a production budget of up to \$1.5 million every seven days. The Showrunner has to have managerial savvy and experience as in any organization, be able to communicate a vision to the rest of the staff, and hire the right personnel for the vision. A showrunner is not simply a manager. He or she is a leader. At the heart of the role of showrunner is the capacity to work with other: the personal and interpersonal skills that relate to communications, decisiveness, strategy and relationship-building that are essential to leadership (Carver & Dubois, 2009, p. 07).

²³ As with all things in life, just because a person is good at one thing doesn't mean their skill sets transfer to every task they perform. With showrunning, the ability to write doesn't mean that the ability to manage will be inherent as well (Bennet, 2014, p. 24).

²⁴ Together with the learning that comes from experience, the Writers Guild of America has been organizing the Showrunners Training Program since 2005. Jeff Melvoin, co-founder of the course, stresses "quality scripts, on time" as being the most important lesson, making patent that both writer and executive producer skill sets are essential in order to become a successful showrunner (Ruiz *et al*, 2018, p.99).

1.3. Autoria em séries de televisão

Ao apontarmos características da função *showrunner*, sua relação direta com a existência das séries de TV, portanto, responsabilidade em manter histórias vivas e atrativas ao longo do desenvolvimento dos episódios, é inevitável que uma importante (e não tão nova) questão venha à tona: uma obra feita a muitas mãos, tem uma autoria? Se sim, ela é de quem? Considerando o contexto audiovisual, os estudos do Cinema são uma boa contribuição para suscitar reflexões iniciais sobre o assunto:

Embora se possa dizer autor de um quadro, autor de uma partitura, 'absolutamente', como diz o dicionário, autor significa escritor. Não há dúvida de que a palavra autor usada pelos adeptos da política e seus seguidores encontrava sua origem no domínio literário. Tratava-se de ver o cineasta como um escritor, o filme como um livro, mais precisamente como um romance (...). Agnès Varda, ao realizar *La pointe Courte*, anuncia que vai 'fazer um filme exatamente como se escreve um livro'. (...) No seu próprio uso cinematográfico, a palavra autor tem primeiro uma significação literária (...) Renoir diz, comentando o início de sua carreira cinematográfica, quando trabalhava em filmes de outros: 'no início, não tinha de modo nenhum a intenção de escrever, de ser autor, de inventar histórias (...) o autor não designa um realizador, mas sim roteiristas ou argumentistas, isto é, autores do que se costuma considerar a parte literária do trabalho cinematográfico" (Bernardet, 1994, p. 14-15).

Ainda que seja comum em obras cinematográficas os créditos “um filme de”, ao referir-se à figura do diretor ou diretora, em sua análise da autoria no cinema, Jean Claude Bernardet aponta a relação direta do termo com uma herança do autor/escritor da literatura. No entanto, dentro do próprio universo do cinema a autoria ainda traz certas discussões. No livro “O autor no cinema” (1996), o pesquisador conta ainda uma história que ajuda a ilustrar um pouco a questão. O diretor italiano Federico Fellini visitava o set de Roberto Rossellini na filmagem de *Paisá* (1946) e ao ver o amigo gritando em um megafone ao filmar um primeiro plano do filme, “enquanto blindados atravessam a cena e milhares de napolitanos gritavam das janelas (...) então Fellini percebe que a expressão da *ideia que temos na cabeça* é possível no meio desse 'acontecimento contínuo entre a vida e a expressão da vida' que é o cinema” (Bernardet, 1994, p. 22). Assim, completa Bernardet, “o autor é um cineasta que se expressa, que expressa o que tem dentro dele”. Aqui vamos nos deter a três discussões trazidas pelos estudiosos que nos ajudarão a pensar sobre a construção do autor no cinema: a) Para Cocteau (Jean Cocteau, roteirista, ator e realizador, 1889-1963), seria necessário juntar a figura do

argumentista-roteirista com a do realizador em uma única pessoa, mas o realizador teria prevalência; b) Para L'Herbier (Marcel L'Herbier, diretor de cinema, 1888-1979), o roteiro é uma bússola e seria necessário criar imagens, já que sem a imagem não haveria filme. É o prenúncio da ideia de *mise en scène*; c) Para Pinchel (Irving Pinchel, diretor e ator, 1891-1954), não se trata apenas do binômio roteirista-realizador, mas da adição de mais uma função a uma única pessoa: a de produtor. “Essa junção das três funções tornou-se o ideal do cinema de autor e do que conhecemos no Brasil como cinema independente” (Bernardet, 1996, p. 23)

É possível visualizar, portanto, que o debate obra *versus* autoria remonta quase que a própria história do audiovisual como forma de arte. E com as séries de televisão não seria diferente. No Brasil, a produção de obras para televisão, a partir da Lei da TV Paga, ocorreu de forma majoritária via terceirização de serviços de criação e produção às casas produtoras independentes brasileiras pelos canais de televisão, que por sua vez exibiam essas obras. Quando as séries de televisão começaram a ser produzidas, especialmente após a chegada dos *streamings*, a lógica de contratação desses serviços permaneceu. E quem eram as figuras centrais, fundadoras e, portanto, donas dessas casas produtoras? Geralmente diretores e/ou também produtores executivos. Com a transferência dos trabalhos de cinema, publicidade, entre outros, para a produção de obras seriadas de ficção, ainda permaneceram no ar, em alguns processos, a figura do diretor como autor/criador. Ainda que, muitas vezes, no caso de produtos seriados, a pessoa que exerce esse cargo se junte ao processo depois que a obra já está desenvolvida (obviamente, não na totalidade dos casos). Não se trata aqui de reduzir a importância da direção na construção da ficção seriada, já que a função é também essencial à obra, mas de pontuar como a centralização da autoria audiovisual na figura do diretor ou diretora provoca até os dias de hoje debates a respeito de quem “assina” uma série de televisão. E nesse aspecto a figura do *showrunner* é central à discussão.

Em seu livro "*Complex TV: The poetics of contemporary storytelling*" (2015), o professor Jason Mittell, um dos mais referenciados autores quando o assunto é estudos de televisão no contexto estadunidense, traz uma história que nos ajuda a ilustrar a questão. O final da quinta temporada da série *Buffy, a caça vampiros* (20th Century Studios, 1997-2003) passou por uma crise entre seus fãs. O momento lá pelos anos 2000 ocorreu por conta da introdução, sem maiores justificativas, de uma nova personagem à série: Dawn, a irmã

adolescente de Buffy. O problema residia no fato de que Buffy, a amada protagonista do show, fora apresentada durante mais de cinquenta horas de programa como filha única e os novos episódios pareciam não dar conta de justificar o aparecimento da irmã. E não apenas isso, a partir daquele momento Dawn passava a ser uma das figuras centrais da trama e “outros personagens a tratavam como se ela sempre estivesse estado ali” (Mittell, 2015, p. 94). Alguns apontavam a existência de Dawn a pressões externas, já que o público da série era majoritariamente *teen* e com o crescimento de Buffy, seria necessário que outra adolescente fosse inserida no programa, de modo que este público não perdesse a referência. Os fóruns de fãs estavam preocupados que seu show houvesse desandado de uma vez por todas, mas determinado grupo permanecia ali e criou um refrão que nos traz de volta à nossa temática: *Trust Joss (Confie em Joss)*. Joss, nesse caso, era Joss Whedon, “o criador, produtor executivo, roteirista-chefe e frequentemente diretor de Buffy - em outras palavras, o autor do texto” (Mittell, 2015, p. 95).

É por meio dessa anedota que Mittell expõe a autoria em séries televisivas a partir de três facetas que serão importantes para nossa análise: i) o aspecto material, a partir da pergunta: *como é criada uma série de televisão?*; ii) o segundo ponto foca na questão e sua forma de circulação em discursos culturais: *como a autoria na televisão é entendida?*; iii) por fim, o autor olha para processos práticos de consumo, como o surgimento do *trust Joss* para considerar: *como os espectadores usam a autoria televisiva?* (Mittell, 2015, p. 95). Para o autor, essas três facetas serão capazes de apontar a importância central que a autoria tem em demarcar o nosso envolvimento com a televisão seriada. E em comum a todas elas está a figura do *showrunner* e sua atuação.

Aprofundando-nos nos estudos de Mittell, vamos tomar o primeiro dos aspectos apresentados por ele: “O autor na produção”. Aqui considera-se a dificuldade em atribuir autoria em processos que são extremamente colaborativos, como em meios como a televisão. Muitas vezes o que tentamos fazer é migrar a ideia de autor que vem da literatura: um “autor único”, o que para Mittell trata-se da *autoria por origem*. Mas é a segunda definição trazida por ele, e da qual já falamos um pouco anteriormente, a que mais se aproxima ao nosso campo de interesse: a “comumente aceita de que a atribuição da autoria de um filme está centrada na figura do diretor” (Mittell, 2015, p. 96). Essa cultura, de certa maneira, acaba alterando a nossa noção do processo de autoria. Mas, apesar de ser coletivamente criada por

atores, equipe técnica, executivos, roteiristas, no caso das produções cinematográficas, existe a figura que na ponta da cadeia dá (ou não) as aprovações finais. A isso Mittell chama de *autoria por responsabilidade*.

A direção é considerada a tomadora final de cada decisão, da cor de um móvel à versão particular da performance de um ator, até os níveis de mixagem sonora. Esse modelo de atribuição autoral é menos focado no que a pessoa que dirige pessoalmente cria, mas atribui a responsabilidade pela criatividade coletiva à autoridade singular do diretor. (Mittell, 2015, p. 96).

Já nas séries de televisão, como os modos de produção são distintos aos de um filme longa-metragem, é também distinta a atribuição de sua autoria. “Em uma série de televisão em andamento, episódios diferentes abrangem essas várias etapas (escrita, pré-produção, produção, edição, etc) ao mesmo tempo” (Mittell, 2015, p. 96). A supervisão desse complexo sistema é usualmente de responsabilidade de um ou mais indivíduos que recebem o “vago crédito de produtor” (Mittell, 2015, p. 96). Aqui vemos então que, diferentemente do que acontece nos filmes, é o produtor e não o diretor que tem a responsabilidade das escolhas finais, que dão forma à obra final. A este modelo de autoria Mittell denomina *autoria por gerenciamento*. O próprio autor ressalta que, apesar do título que se atém a responsabilidades gerenciais, não se deve negar o papel dos produtores em originar ideias ou ser responsáveis por certas escolhas. Sua ideia seria destacar esse papel “adicional” que os autores precisam assumir em produtos seriados. Conforme apresentado anteriormente no emblemático caso de *I love Lucy*, já sabemos as transformações que a figura sofreu no caso das produções neste formato com o surgimento do cargo composto roteirista-produtor.

Considerando o contexto de produção norte-americano, que é o que temos analisado até aqui, sabemos que desde que a maioria dos programas seriados passou a ser supervisionado por um roteirista, o processo de escritura desses produtos tem sido mais “central para a visão criativa da série, do que a contribuição de seus diretores, que frequentemente são contratados como *freelancers* temporários, ao invés de serem membros da equipe regular” (Mittell, 2015, p. 98). Um exemplo disso é a análise dos créditos da série *Breaking Bad* feita pelo autor. Ao longo de 62 episódios o crédito de “escrito por” é dado a 10 roteiristas diferentes, enquanto os créditos de “dirigido por”, são atribuídos a 25 profissionais distintos. Entre eles estão o próprio Vince Gilligan (criador da série), o ator

Bryan Cranston que interpreta o protagonista, o diretor de fotografia regular da série Michael Slovis e a co-produtora executiva Michelle MacLaren. Ou seja, diretores de fora da equipe constante do programa dirigiram apenas um ou dois episódios.

Embora *Breaking Bad* apresente sensibilidade visual, estilo de atuação e ritmo distintos - todas facetas normalmente controladas mais pelos diretores do que pelos roteiristas - a manutenção padrão de sua equipe sugere que a visão da série vem muito mais do time de roteiro e produção contínuos, do que da equipe rotativa de diretores, um equilíbrio típico da televisão de ficção contemporânea." (Mittell, 2015, p. 98).

Compreendendo esse contexto é possível afirmar que a maioria dos *showrunners* “ganha sua autoria tanto por *responsabilidade* quanto pelo *gerenciamento* de inúmeras decisões de liderança e, portanto, são considerados as principais figuras autorais dentro de um meio intensamente colaborativo” (Mittell, 2015, p. 99).

Aqui partimos para a segunda faceta apresentada por Mittell: “A produção discursiva da autoria”. Um dos pontos mais assertivos desta parte da análise é sua consideração de que “apesar da televisão ser um meio criativo, muitas pessoas costumam ficar irritadas quando se atribui autoria à televisão comercial, que é tipicamente vista como algo que é *produzido* ao invés de *gerado por um autor*.” (Mittell, 2015, p. 102). Neste ponto, é preciso entender também a autoria como “um dos produtos chave da programação de televisão, sua prática como indústria e sua circulação cultural” (Mittell, 2015, p. 103). Ou seja, ainda que a imagem da autoria como uma entidade singular não reflita de forma precisa as práticas de produção, essa concepção ainda funciona no nosso entendimento da narrativa televisiva e portanto joga um importante papel cultural, completa o autor.

O ato de atribuir televisão a um autor é um fenômeno comparativamente novo (...). Ainda que as séries marcadas por grandes estrelas ainda sejam comuns, programas agora também são promovidos via um selo autoral de criadores estabelecidos como Aaron Sorkin, J. J. Abrams, Alan Ball, and Shawn Ryan.²⁵ Até produtores sem uma reputação conhecida são promovidos como figuras autorais por meio de seu trabalho prévio em salas de roteiro de hits, como Matthew Weiner de *Mad Men* e Terence Winter the

²⁵ Aaron Sorkin, criador de *The West Wing*; J.J Abrams criador de inúmeros hits como *Lost*, *Alias* e *Fringe*; Alan Ball: *Six Feet Under*, *True Blood*, entre outros. É também o roteirista do filme "Beleza Americana"; Shawn Ryan: criador da série *The Shield*.

Boardwalk Empire, ambos roteiristas produtores em The Sopranos." (Mittell, 2015, p. 104-105).

E na sociedade criadora dos *showrunners* não é difícil imaginar que eles também seriam “aproveitados” no “além série”. Mittell chama essa produção paralela de sentidos de “paratextos”. E foi o uso destes, que no contexto norte-americano ajudou a criar *showrunners* que também são considerados celebridades. Atribuindo ao cargo uma construção marcada por certa dualidade, por vezes conflitante. A primeira delas a deste ser acessível, que fala diretamente com os fãs, com uma espécie de *persona* construída para agradar. E ao mesmo tempo, um segundo papel de presença autoritária, que tem o controle da narrativa. “Ainda que os paratextos autorais funcionem para transmitir a ilusão de acessibilidade, eles simultaneamente reafirmam a autoridade, marcando uma clara divisão de poder entre fãs e produtores” (Mittell, 2015, p. 109). Essa definição trazida por Mittell nos lembra sua análise sobre gêneros televisivos (Mittell, 2004), quando a fim de melhor defini-los e explicar que eles não significam de forma isolada, mas também são fruto da cultura e de seu contexto. E para tal retoma Foucault em seu ensaio sobre a função do autor.

Chegar-se-ia finalmente à ideia de que o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso, ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser, ou pelo menos, que ele o caracteriza. Ele manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao status desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura" (Foucault, 2015, p. 274).

E por fim, Mittell aborda o terceiro aspecto relacionado à autoria que queremos trazer para essa análise: “a produção dela por meio do consumo serializado”.

Para evitar confusão com esse uso de autoria implícita, chamo essa noção de autoria centrada na recepção de termo reconhecidamente 'desajeitado': função de autor inferida. “Inferido” destaca que a autoria não é (apenas) construída através de implicação textual, mas é constituída através do próprio ato de consumo." (Mittell, 2015, p. 114).

Em termos práticos, a autoria atribuída por quem vê a série é dada quando o espectador se pergunta, por exemplo: “por que fizeram isso nesse episódio?”, e o sujeito deste

“fizeram” seria então os agentes responsáveis pela narrativa. Esse fenômeno é intensificado no caso da relação espectadores e séries de televisão. Como já discutido anteriormente, um dos êxitos da narrativa seriada está ligado à suspensão da continuidade, que Mittell chama de “lacunas entre parcelas”. Nelas, os espectadores são forçados a parar sua imersão na história. Estudos de recepção mostram que muitos espectadores preenchem essas lacunas com outras formas de engajar a essas mesmas narrativas seriadas. É quando a figura do autor inferido se destaca a partir da circulação de discursos autorais e das especulações sobre qual será o próximo passo desse criador em relação àquele programa de TV.

Enfatizamos que até aqui a jornada em relação a origem dos *showrunners*, sua definição e, por fim, sua relação com a questão da autoria na televisão foi desenvolvida a partir do contexto norte-americano, assim como os estudos trazidos no início deste capítulo. No entanto, é fundamental a esta análise a introdução ao cenário a partir dos aspectos que serão desenvolvidos por elas a partir do contexto do mercado brasileiro. Assim, tomando essa mesma base de informações podemos mergulhar nas questões tratadas neste capítulo, mas desta vez, relativas ao *showrunner* segundo o mercado audiovisual do país.

No Brasil, a questão da autoria relacionada a obras de televisão não é completamente nova. Ela é constantemente lembrada, por exemplo, quando falamos de telenovelas. Como enfatiza a precursora nos estudos de autoria neste campo, Maria Carmen Jacob de Souza:

Antes da estreia das telenovelas, cerca de um mês antes, dissemina-se informações sobre o escritor autor – notas biográficas, preferências pessoais, modos particulares de contar histórias. Os telespectadores já estão, portanto, acostumados a um sistema de divulgação e preparação para a próxima novela, instituído há mais de quatro décadas, onde a figura do escritor autor é salientada. Certos autores surgem com regularidade, como se esperassem a vez de contar a sua história. Os novatos são apresentados como tais, ressaltando as suas características, ao mesmo tempo, em que salienta-se o que melhor se pode esperar do poder de encantamento de suas histórias. (Souza, 2014, p. 13)

Além disso, este conhecimento das particularidades de um autor dá ao público um certo poder de já saber o que pode ser apresentado em determinada história, por simplesmente conhecer o seu autor. Como exemplifica Rocha (2019). “(...) É importante entender a função de autor evocada pelo nome Glória Perez e um modo específico de fazer telenovela que privilegia a pedagogização das temáticas em questão” (Rocha, 2019, p. 49). Rocha enfatiza ainda que a força de uma telenovela está justamente relacionada a sua autoria.

Não à toa, no capítulo que se segue, veremos nossos entrevistados trazerem naturalmente à tona a figura dos autores de telenovela, como essa referência inseparável de suas próprias obras. Assim como Mittel, a autora também reforça a construção da figura do autor não apenas de maneira isolada, mas integrada no interior de discursos socialmente construídos. Portanto, é preciso pensar o autor não apenas como o indivíduo criador de textos, mas como “uma função culturalmente ativada de textos que os liga a uma figura particular e a um sistema de conhecimento denominado ‘o autor, por meio de uma circulação contextual mais ampla”. (Rocha, 2019, p. 49).

Fazer essa breve teorização da função *showrunner*, ainda que tudo relacionado a ela pareça estar integralmente ligado à sua prática, nos fez certificar-nos ainda mais que para que essa análise pudesse ser desenvolvida de maneira mais fiel à realidade brasileira era preciso consultar essa mesma realidade para falar, encontrar, tentar definir afinal: existe *showrunner* no Brasil? Se sim, quem são eles e o que fazem? Como o cargo se constrói no país? Sendo assim, é importante esclarecer de quais maneiras as bases dessa pesquisa foram construídas antes de entrar de fato no cenário nacional, o que explicamos no capítulo a seguir.

CAPÍTULO 02

PROCESSOS DE ABORDAGEM

Um grande desafio desta pesquisa reside no cerne de um dos próprios objetivos dela: entender quem são os considerados *showrunners* brasileiros. Essa busca serviu também de guia para conduzir a maneira como ela seria desenvolvida. Inicialmente optamos por dois métodos principais:

- 1) A abordagem bola de neve: realizada a profissionais do meio audiovisual (roteiristas, entidades do meio, produtores, entre outros) por aplicativo de mensagem e/ou e-mail. Nela, de forma direta os profissionais foram perguntados: a) se consideram que existem *showrunners* no mercado de séries de ficção no Brasil; b) em caso positivo, citar os nomes dessas pessoas e por fim; c) indicar nomes de outros profissionais que pudessem, eles mesmos, apontar possíveis *showrunners*.

Para colocá-la em prática foram abordadas 11 fontes profissionais escolhidas pela autora, seja por relação de trabalho e/ou de contato via outros pares do meio. Também fizeram parte dessa amostra entidades e grupos de criadores relacionados ao universo audiovisual, por meio de seus atuais diretores/presidentes e/ou representantes principais. Optamos por manter anônimas as pessoas físicas abordadas, mas sobre seu perfil podemos definir que: foram todas pessoas de vasta experiência na área audiovisual e com atuação amplamente reconhecida no mercado. Das entidades e grupos abordados, cinco retornaram positivamente. Foram elas: a ABRA (Associação Brasileira de Autores Roteiristas), o FRAPA (Festival de Roteiro Audiovisual de Porto Alegre), a AUTORAIS (Associação de Autores Roteiristas da Bahia), o site de conteúdo audiovisual Primeiro Tratamento e a API (Associação Brasileira de Produtores Independentes). Esta última não pôde indicar nomes pois segundo retorno, “infelizmente *showrunner* escapa ao universo de atuação de nossas associadas”. Mas, a fim de contribuir, sugeriu a busca por “executivos de canais de televisão e associações ligadas a programadoras e televisões”. É necessário enfatizar que a contribuição maior à pesquisa, no que diz respeito a instituições que participaram dela, veio de entidades ligadas diretamente ao universo dos criadores roteiristas. A intenção, inclusive, de buscar uma associação de empresas produtoras, como a API, foi ampliar esse escopo a outros profissionais. Identificou-se que o tema *showrunner* no mercado nacional parece ser

uma discussão mais em voga, a princípio, dentro da comunidade de autores, do que da de produtores.

Para usar a metodologia bola de neve, consideramos que:

A execução da amostragem em bola de neve se constrói da seguinte maneira: para o pontapé inicial, lança-se mão de documentos e/ou informantes-chaves, nomeados como sementes, a fim de localizar algumas pessoas com o perfil necessário para a pesquisa, dentro da população geral (...). Em seguida, solicita-se que as pessoas indicadas pelas sementes indiquem novos contatos com as características desejadas, a partir de sua própria rede pessoal, e assim sucessivamente e, dessa forma, o quadro de amostragem pode crescer a cada entrevista, caso seja do interesse do pesquisador. Eventualmente o quadro de amostragem torna-se saturado, ou seja, não há novos nomes oferecidos ou os nomes encontrados não trazem informações novas ao quadro de análise. (Vinuto, 2014, p. 203)

Os primeiros profissionais “sementes” abordados foram aqueles que fazem parte da rede de contatos da autora desta pesquisa, ela mesma uma profissional do audiovisual. Nesta abordagem inicial, via aplicativo de mensagem de texto, foi esclarecida a intenção da pesquisa de forma breve (dar conta de compreender como se dá a função do *showrunner* no Brasil), e foram pedidas as indicações com dois focos: a) Indicação direta de *showrunners*; b) Indicação de outros profissionais que podem indicar nomes de *showrunners*.

Após a realização deste levantamento inicial, foram listados os profissionais citados e a interrupção da abordagem via bola de neve ocorreu, uma vez que os nomes dos *showrunners* indicados começaram a se repetir.

O segundo método considerado pela autora foi:

- 2) O contato direto: pensando na participação da autora em eventos do meio audiovisual, como feiras e mercados, foi possível abordar direta, ainda que informalmente, criadores de séries de ficção brasileiras acerca do tema *showrunners* e alguns destes, ao entender-se como tal, se dispuseram a ser entrevistados para a pesquisa.

No entanto, após análise mais aprofundada, consideramos que a abordagem direta poderia provocar uma contradição à intenção inicial de nossa metodologia, que era justamente chegar a nomes que fossem indicados pelo meio audiovisual. Mas a abordagem inicial a fontes para a indicação, sozinha, parecia ainda não ser suficiente para obter uma lista de nomes abrangente que possibilitasse a saturação. Foi quando a própria pesquisa mostrou

seus caminhos e, assim, durante o processo de elaboração dos questionários, um novo método foi acrescentado e se mostrou de extrema importância para o desenvolvimento da pesquisa.

A fim de realizar o teste de confiabilidade do questionário, decidimos entrevistar roteiristas que tivessem trabalhado em salas de roteiros de séries de ficção brasileiras já lançadas. Uma vez que o cargo de *showrunner* é atribuído apenas a produtos seriados, e que possivelmente, a partir de levantamento de literatura prévio sobre o tema, a pessoa que possivelmente ocuparia este cargo viria da sala de roteiro. Assim, esses roteiristas seriam profissionais que considerassem conhecer e/ou já haver trabalhado com *showrunners* brasileiros. A indicação destes nomes também ocorreu via pedidos de contatos para outros roteiristas brasileiros. Para surpresa da autora, o retorno foi quase imediato e percebeu-se que havia certo interesse no meio em falar sobre o tema. Considerando a relevância das obras nas quais estes roteiristas haviam atuado²⁶, e sua própria vasta experiência na área, decidimos que os questionários feitos com eles não seriam testes de confiabilidade, mas uma forma de fazer um rico levantamento, partindo do ponto de vista de roteiristas que integram salas de roteiro, de como a classe de profissionais, a partir da amostragem da pesquisa, compreende a questão do *showrunner* nacional. Desta forma, o método que substituiu o de contato direto foi:

- 3) A realização de entrevistas diretas semi-estruturadas com roteiristas brasileiros que integraram salas de roteiro de séries de ficção já lançadas. O questionário específico para estes profissionais continha a pergunta (i) **Qual *showrunner/Showrunners* você conhece?** A partir dela também houve considerável contribuição aos nomes dos 10 *showrunners* que fizeram parte da lista final de entrevistados. Confirmando, inclusive, nomes também citados via bola de neve. Para a pesquisa final, oito dos dez *showrunners* listados cederam entrevistas.

Com a utilização destas duas formas de abordagem, foi possível vencer uma das preocupações do desenvolvimento deste trabalho: que a lista de nomes não fosse apontada por ela mesma ou por matérias jornalísticas a respeito, ou via uma espécie de autodeclaração de profissionais. O que permitiu que os nomes apresentados fossem de reconhecimento de seus pares. Assim, consideramos que a legitimação do mercado, e aqui enfatizamos, por meio de pares confiáveis deste mesmo espaço, em sua maioria roteiristas e entidades ligadas a essa área, tem peso relevante no estabelecimento de *showrunners* brasileiros apontados nesta

²⁶ Séries brasileiras de sucesso para plataformas como: Star+, Amazon Prime, Netflix e Globoplay.

pesquisa. Tal ênfase perpassa, logicamente, pelo pensamento de Pierre Bourdieu, a respeito do reconhecimento e posição de indivíduos a partir do seu estabelecimento nos campos simbólicos, que são produtos sociais. Assunto que será melhor aprofundado em capítulos posteriores desta pesquisa.

Por meio destes métodos, buscou-se criar uma lista de *showrunners* a serem entrevistados o mais atualizada e fidelizada possível ao cenário atual no Brasil. São eles:

Tabela 1: Lista de *showrunners* mais citados pelo mercado.

n°	Showrunner	Séries/Ano	Plataforma/Canal Exibidor
1	Ana Pacheco	A Magia de Aruna (2023)	Disney +
2	Carina Schulze	Gaby Estrella (2013-2015)	Gloob
3	David França Mendes	A garota da moto (2016)	SBT, Sony e Prime Video
4	Felipe Braga	Latitudes (2013) Samantha! (2018-2019) Sintonia (2019, primeira temporada) Lov3 (2023)	Canal TNT e Youtube Netflix Prime Video
5	Lucas Paraizo	Sob Pressão (2017 - 2024) Os Outros (2023)	TV Globo Globoplay
6	Maíra Oliveira	A Magia de Aruna (2023)	Disney +
7	Manuela Cantuária	As Seguidoras (2022)	Paramount +
8	Marton Olympio	Anderson Spider Silva (2023)	Paramount +
9	Pedro Aguilera	3% (2016)	Netflix
10	Raphael Montes	Bom dia Verônica (2020 - 2024)	Netflix

Fonte: criada pela autora.

Em relação às entrevistas via questionário de perguntas semi-estruturadas, todas foram realizadas via aplicativo de videochamada e agendadas previamente via email ou aplicativo de mensagem. As entrevistas foram gravadas com o consentimento dos participantes, para fins de posterior transcrição e análise aprofundada para o desenvolvimento da pesquisa. **Para sua realização obtivemos a aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa (COEP).** A previsão inicial é que as entrevistas durassem em torno de quarenta minutos, no entanto, com o desenvolvimento de respostas mais profundas pelos participantes e seu interesse e disponibilidade, algumas delas chegaram a se estender por mais de uma hora.

Esclarecidos esses processos de abordagem, podemos entrar nas análises da percepção da função e aspectos relacionados a ela na produção de ficção seriada no Brasil, a partir da primeira etapa de entrevistas realizadas com roteiristas integrantes de sala de roteiro no país, que acompanhamos no capítulo a seguir.

CAPÍTULO 03

A FIGURA DO *SHOWRUNNER* NO MERCADO BRASILEIRO

Como já mencionado anteriormente, somente entre 2016 e 2023, segundo levantamento do grupo de pesquisa Comcult²⁷ da Universidade Federal de Minas Gerais, o Brasil produziu 94 séries de ficção originais entre oito plataformas de *streaming* atuantes no país à época do levantamento (Globoplay, Prime Video, Max, Star+, Netflix, Disney+, Paramount e Playplus).

Nestas produções estiveram envolvidos: 184 diretores, 353 roteiristas e 117 pessoas as quais as plataformas atribuem o crédito específico de criadores (alguns destes também incluídos na contagem das demais funções apresentadas). Destas produções, 12 delas já não estavam mais disponíveis no catálogo das plataformas no momento do levantamento, assim a recompilação de dados foi realizada a partir das 82 séries restantes (Rocha *et al.*, 2025).

E, em parte, é justamente essa mistura de créditos diversos que brevemente ilustra as dificuldades em definirmos se há ou não uma presença concreta de *showrunners* nacionais. Ainda que, claro, essa não seja uma função creditada. Por outro lado, há também, como em muitos mercados de outras áreas, uma certa glamourização de determinadas posições na indústria. O que recentemente trouxe uma onda de autodefinição na qual profissionais se apresentam como *showrunners*, ainda que não tenham efetivamente exercido a função. Enfatizamos aqui que o problema não reside na autodefinição em si, que por vezes também é feita por pessoas que de fato estiveram a frente de projetos seriados e se perceberam na função, mas na tentativa de atribuir-se detentor de um posto que não ocupou para talvez adquirir um certo *status* profissional ou ainda por não compreender ao certo o que a posição significa. Durante o processo de entrevistas com integrantes do mercado audiovisual brasileiro, uma história peculiar ajuda a definir um pouco esse “fenômeno” e chama atenção para o assunto.

Quando eu fui parte da comissão de seleção de um festival, vi chegar uns

²⁷ Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG: grupocomcultufmg@gmail.com. O levantamento dos dados apresentados foi realizado no marco do Projeto Selo América Latina de Exportação da Ficção Televisiva, que envolve a análise e estudo da ficção seriada para o *streaming* nos seguintes países: Brasil, Colômbia, Chile, México, Argentina e Peru.

dois projetos de longa-metragem com o diretor se dizendo *showrunner*. Uma das pessoas eu conheço, outra eu não lembro, mas eram dois projetos de longa-metragem que, assim, no primeiro eu fiquei: 'Nossa. Mas essa pessoa não sabe o que o está dizendo!'. Quando eu vi o segundo nome, eu disse: 'opa, temos alguma coisa perigosa talvez aqui no radar', porque eram dois diretores (Entrevistado nº 2, 2024).

Já sabemos, se chegamos até este capítulo, que *showrunners* estão vinculados apenas a obras seriadas. E não é uma função dentro da produção de longas-metragens. Decidimos que é importante a essa pesquisa pontuar a questão do “afirmar-se sem ser” porque ela foi ponto em comum entre as conversas que tivemos ao longo do desenvolvimento deste trabalho.

Fico com medo de ser mais um, mais um 'véu glamourizador', mais uma estrelinha para se ostentar, e não trabalho. Porque se você pensar assim, as pessoas... É muito trabalho. Então acho que se vier com esse trabalho, que eu imagino que seja, que tem que ser, é necessário mesmo. Ele vai ser muito importante, vai ser um ganho para todo mundo. (Entrevistado nº 7, 2024).

O tema não era provocado pelo questionário, ou seja, foi trazido de maneira orgânica pelos entrevistados. Demonstrando, assim, que se trata de uma preocupação entre roteiristas atuantes no mercado. Acreditamos que esse dado também é mais um reflexo de análises focadas em fenômenos em movimento, por assim dizer: a construção, o processo, o estabelecimento (ou não) da função *showrunner* no Brasil.

Aqui também é importante pautar a própria questão das profissões da área audiovisual. Quando se analisa o mercado televisivo e audiovisual em geral, nota-se que as profissões que integram esse universo, em sua maioria, foram estabelecidas ao longo do próprio desenvolvimento do fazer cinema no Brasil. Muitos profissionais atuantes e reconhecidos no setor se formaram em áreas distintas de seus campos. É comum também a formação em áreas relacionadas: Diretores de Arte²⁸ serem arquitetos de formação, por exemplo, diretores de Fotografia²⁹ terem cursos diversos na área das artes visuais, entre

²⁸ Profissional responsável pelo departamento de Arte de uma obra audiovisual, dá conta da concepção visual, construção de cenários, e outras inúmeras questões relacionadas à visualidade do filme.

²⁹ Profissional responsável pela concepção do filme em planos e quadros, juntamente com o profissional de Direção, bem como, por conceber a iluminação da obra audiovisual, ao lado de sua equipe. Pode ou não, também operar a câmera.

outros. Isso porque para muitos cargos a existência de uma formação específica na área ainda é algo recente. Como já mencionamos, atualmente há 184 cursos de graduação em Cinema e Audiovisual reconhecidos pelo Ministério da Educação (MEC). A partir de uma mesma grade curricular, podem sair profissionais de diversas vertentes audiovisuais - som, roteiro, direção - que possivelmente ao longo de suas trajetórias buscarão formação complementar em sua área específica e vão aprimorar suas habilidades com a prática profissional. Ou seja, mesmo no ensino superior a realidade não é diferente .

Pontuamos brevemente esse cenário para suscitar a reflexão sobre um fator que nos parece importante. De certa maneira, é possível que o *showrunner* brasileiro esteja sendo construído de forma prática, a cada novo projeto da história mais recente da ficção seriada nacional. No entanto, diferentemente das profissões anteriormente citadas, como faz questão de lembrar o roteirista Lucas Paraizo: “*showrunner* é um cargo e não uma profissão, eu sou roteirista e *no momento* estou *showrunner*” (Campos, 2019, p. 208) ao compartilhar sua experiência em *Sob Pressão* (2017, TV Globo). Como (e se) essa construção está sendo vista no dia a dia do mercado e se ela caminha para um estabelecimento do cargo, é algo que buscamos entender mais a fundo a partir das trocas com os integrantes de sala, e logo mais, com os *showrunners* indicados pelo levantamento da pesquisa.

A primeira pergunta do questionário feita aos integrantes de sala de roteiro, sem que essa fosse necessariamente sua intenção inicial, pareceu trazer um incômodo produtivo e provocador àquela troca: “*qual showrunner ou showrunners você conhece?*”, considerando o contexto brasileiro. A maioria de nossos entrevistados antes de dizer quaisquer nomes sentiu a necessidade de pontuar suas próprias questões a respeito.

A própria definição do que é ser um *showrunner* no Brasil... Ela é muito turva ainda, né? Há muito pouco controle ainda sobre a direção, por exemplo. E sobre o produto final que é feito, né? Então eu vou te falar de pessoas que estão à frente do processo criativo da sala e sei lá do próprio produto, e que tem maior ou menor grau sobre a decisão, sobre direção e pós e essas escolhas. Porque o Brasil ainda tem um modelo de trabalho muito centrado na direção (Entrevistado nº 1, 2024).

Olha essa é uma pergunta complexa. Existem várias formas de encarar. São *showrunners* que se autodenominam *showrunners*, tem o que eu considero

showrunner dentro do conceito criado nos Estados Unidos (...) então também, assim, tem toda uma preparação, conhecimento, um mercado mesmo que precisa existir para existir um *showrunner* (...) A minha resposta, na verdade, é nenhum (Entrevistado nº 5, 2024).

(...) Que engraçado, quando você começou essa pesquisa, quando você me falou o tema, eu comecei a pensar nisso, o quanto isso está legitimado pelo mercado e o quanto não (...) Isso é muito engraçado. As pessoas não se autodenominam, denominam assim. E eu não sei se é para o mercado não pagá-las tal qual, ou se é para falar assim... Você vai ser o *showrunner*, mas vamos deixar aqui baixinho para tal pessoa também agir como *showrunner*. E a gente ter vários ganhos. Então, tenho dificuldade de apontar até as vezes dos projetos que participei (Entrevistado nº 7, 2024).

Observam-se aqui três inquietações pertinentes, que serão nossas primeiras categorias de análise apresentadas a partir das entrevistas com integrantes de sala: a) A herança da cultura cinematográfica brasileira que centraliza na direção o papel de tomadora de decisões de um produto, já historicamente apresentada no capítulo anterior; b) O comparativo com o mercado norte-americano, e por meio dessa comparação, a constatação de que não seria possível afirmar que no Brasil exista quem de fato tenha exercido ou exerça o cargo; c) Diante da incerteza, o apontamento de que a legitimação por possíveis pares, nesse caso, profissionais roteiristas, exerceria papel importante na definição de nomes.

O primeiro dos itens tem clara relação com o aumento da quantidade de produção de obras seriadas realizadas pelas mesmas equipes responsáveis por trabalhar em filmes longa-metragem e que aplicam à uma obra, que precisa contemplar múltiplos episódios, lógicas produtivas e de hierarquia equivalentes a de um filme único. Obviamente, não se trata de culpabilizar os profissionais envolvidos, mas de ilustrar um cenário audiovisual brasileiro que precisa ajustar-se às mudanças que lhe ocorrem, mas ao exato mesmo tempo em que elas estão ocorrendo. Nesse contexto temos a questão da direção como figura central numa produção audiovisual que já foi explicitada no capítulo anterior, portanto passaremos ao segundo ponto da nossa análise.

Seria tarefa impossível aos integrantes de salas de roteiro consultados nesta pesquisa não fazerem referência ao mercado norte-americano ao serem abordados sobre o tema *showrunner*. A própria popularização do termo em seu idioma original diz bastante a respeito da força de seu mercado de origem. E é justamente por conta dessa inevitável comparação que o primeiro capítulo deste trabalho dedicou-se a explicar a função no mercado

estadunidense. No entanto, apesar de considerar aquela realidade peça chave para a compreensão da função em outros mercados, como o brasileiro, não há como negar a influência da história e cultura audiovisuais destes outros lugares na construção da prática do *showrunning*. A cultura televisiva norte-americana foi construída a partir da presença das grandes emissoras, estúdios, logo canais a cabo até a chegada da era dos *streamings*. E ainda que hoje os dois mercados (EUA e Brasil) convivam com a realidade da televisão multiplataforma (Dunleavy, 2018), a construção do “caminho até aqui” foi bastante distinta. Se os processos de construção da produção de audiovisual, principalmente de ficção seriada que é o foco desta pesquisa, foram diferentes entre si, parece natural que o estabelecimento da função *showrunner* também o seja.

Vale ressaltar que, como já dito anteriormente, quando buscamos definir o cargo, não se trata de considerar que as responsabilidades da função seriam outras, porque isso desqualificaria a existência de *showrunners* em outros mercados que não o norte-americano. E seria essa, então, a realidade fora dos Estados Unidos? Uma das hipóteses que consideramos, pensando no avanço da produção de ficção seriada no país, é que estamos vendo o início de um possível estabelecimento da função, mas que a construção de uma versão realmente sólida do “*showrunner* brasileiro” estará sempre moldada segundo o próprio modelo de produção de séries no Brasil. E qual seria esse modelo? Aqui se abre um novo leque de perguntas. Apesar da explicação introdutória que fizemos sobre a venda e o desenvolvimento de um projeto por um roteirista-criador e/ou empresa produtora a uma plataforma, seguida de seu aprofundamento, escritura de roteiros, produção, pós, finalização e exibição, de forma bastante resumida, também foi ponto comum entre os profissionais de sala de roteiro a constatação de que “é diferente para cada projeto”.

Essa parte da política te enlouquece, porque não tem uma estrutura clara. E às vezes, assim... Uma sala tem uma estrutura que até funciona, mas não tem um padrão. Então outra sala é outra coisa completamente diferente. Você começa do zero em cada sala que você entra, em relação à estrutura, em relação a cargos, em relação a tudo. Às vezes funciona, às vezes não (Entrevistado nº 5, 2024).

Eu queria poder te falar que acontece desse jeito. Só que a confusão é tão grande que eu vou te falar uma coisa. Em cada projeto, em cada produtora, se inventa um jeito de fazer aquilo acontecer, tá? Tem lugares que é melhor sucedido, por uma questão de, às vezes, ter uma liderança de produção mais legal, mais inteligente e mais preparada, e outros que é caos, loucura... E aí,

o que eu posso dizer que também mudou. Se você pegar uma série que foi feita em 2016, 2017, meu Deus do céu, tinha episódios que não montavam. Hoje em dia, mudou um pouco. Mas não mudou um pouco porque as produtoras se conscientizaram e entenderam que você precisa respeitar o roteiro (...). Eles começaram a tomar um chamado de cima (...) E daí a gente sai de um lugar de 2016, 2017, que quando você aprova uma série, você já aprova sala de roteiro e produção, para o momento, corta para 2024, ninguém mais faz isso. Todas as grandes plataformas... Primeiro vem a fase de desenvolvimento, vamos fazer uma Bíblia (...). Se a gente gostar, a gente vai para a segunda fase que tem a sala de roteiro. Aí tem sala de roteiro maior. Aí, se a gente gostar, e vocês mandarem o orçamento, adaptar, aí a gente dá o famoso sinal verde, *greenlight*, para a produção (Entrevistado nº 4, 2024).

É importante não fazer uma leitura descontextualizada da informação para não traçar determinismos que nos distanciem da ideia de que não temos uma estrutura audiovisual já formada. Mas é relevante considerar que ela está sujeita a transformações constantes. Olhando para a história dos produtos seriados brasileiros, “a telenovela permanece como a principal narrativa de ficção da TV aberta” (Svartman, 2023, p. 29). Mas quando saímos do campo desse formato a história de uma produção seriada mais abrangente ainda é bastante recente. Antes do início da produção de originais brasileiros pelo *streaming*, iniciada com 3% (Netflix, 2016), o desenvolvimento de produtos seriados de ficção era mais restrito à televisão aberta, no caso à própria TV Globo.

A TV Globo lançou-se na produção de séries nacionais exibidas em horário nobre a partir de 1979, com *Malu Mulher*, *Carga Pesada* e *Plantão de Polícia*. A partir da década de 2000, com a popularização das séries americanas exibidas na TV a cabo, as emissoras brasileiras (de TV aberta e a cabo) lançaram-se também na produção de séries, com temáticas variadas, principalmente dramáticas e de humor – como *Os Normais* e a nova versão da *Grande Família* (TELEDRAMATURGIA, s/d).

Além dela, havia em menor número a produção de ficção seriada infantil, com o reverenciado programa *Castelo Rá Tim Bum* (TV Cultura, 1994). E na televisão por cabo, a HBO estreou sua produção de originais no país muitos anos depois com *Mandrake* (2005). Depois dela outros produtos como: *Filhos do Carnaval* (2006), *Alice* (2007), *Mulher de Fases* (2010), e a famosa *O Negócio* (2013), fizeram parte da produção do canal no Brasil. Mas na história da nossa cadeia de produção, o volume trazido via plataformas de *streaming* e, portanto, com exibição em janelas diversas, é realmente inédito. Ou seja, enquanto a

telenovela brasileira celebrou recentemente 70 anos (Svartman, 2023, p. 29), a produção de séries de ficção, com exceção da realizada pela TV Globo e por um único canal a cabo, ainda nem chegou à adolescência.

Esse breve apanhado histórico nos ajuda a ter em mente que essa forma de produzir ficção seriada que envolve plataforma, criadores, empresas produtoras, entre outros, apesar de uma carga de produção intensa que reforça a capacidade brasileira de um fazer audiovisual, ainda é bastante recente. Dessa forma, fica claro que não há um modelo específico de trabalho no ‘fazer’ séries no Brasil, também não é possível afirmar que ele será desenhado com regras próprias. É o que se tenta atingir, de certa maneira, com a luta pela regulamentação de serviços de streaming e *video on demand* no país. É nesse toma lá dá cá, portanto, nesse aprender e reaprender enquanto se está fazendo que a figura do *showrunner* do produto seriado nacional começa a ser vista. Mas ainda sob uma certa névoa. O que não nega, no entanto, uma construção histórica própria.

O próximo ponto trazido pelos integrantes de sala, o fato de que a legitimação dada pelo próprio mercado pode ajudar a definir os *showrunners* brasileiros, entra em sintonia, inclusive, com a metodologia escolhida para o desenvolvimento desta pesquisa. A fim de não apontar por conta própria os possíveis *showrunners* entrevistados, decidimos consultar os pares profissionais para se chegar a uma lista de nomes. Ainda que a todo momento este trabalho aponte o fenômeno em movimento que é o estabelecimento do *showrunner* no Brasil, consideramos que o reconhecimento entre o próprio meio é uma marca muito importante na determinação dessa figura. Um paralelo que pode nos ajudar a aprofundar essa compreensão é a análise da professora Maria Carmem Jacob de Souza a respeito do reconhecimento da autoria nas telenovelas brasileiras, na qual retoma Bourdieu. A autora enfatiza que naturalmente os telespectadores brasileiros são capazes de “identificar semelhanças e diferenças entre os modos de representar e contar histórias” (Souza, 2001, p. 2) . Para determinar quais seriam essas marcas de autoria e estilo, orgânica e empiricamente reconhecidas pelo televidente brasileiro, a autora escolhe a “sociologia dos produtores” de Bourdieu:

(...) porque permitia relacionar uma determinada obra cultural com as particularidades do seu processo de produção que envolve uma equipe de realizadores imbuídos de um ‘modus operandi’ e de um ‘senso prático’ próprio, circunscritos a uma história de elaboração das telenovelas no Brasil.

Escolha que conduziu ao seguinte pressuposto: as marcas de autoria nas telenovelas expressam escolhas de realizadores relacionadas às suas trajetórias no campo das telenovelas. (Souza, 2001, p. 3)

De forma complementar a esta ideia, Souza evoca também o conceito de campos do mesmo autor. Ao analisar o cenário da literatura francesa, Bourdieu mostrou que “a oposição entre a dimensão desinteressada e pura do fazer artístico e a dimensão comercial estruturam o campo da produção cultural e artística como um todo” (Souza, 2001, p. 4). Assim cada campo artístico estaria composto por subcampos específicos, sejam eles “as particularidades das obras, os objetos de disputa, dos públicos e dos sistemas de consagração” (Souza, 2001, p.4). Este último, justamente o que particularmente interessa à nossa análise. Utilizando a base trazida pela pesquisadora, é possível afirmar que a partir da construção dos projetos criadores de um fazer artístico que não é dissociado de sua dimensão comercial, o que está ao redor do realizador deste projeto, portanto, seus pares de um mesmo campo, colaboram para construir seu reconhecimento e consagração. Para exemplificar sua análise, a autora estuda os aspectos que fizeram o autor de novelas Benedito Ruy Barbosa reconhecido e consagrado em seu campo. Quais seriam as marcas desse autor? Entre elas estão especialmente as obras “realistas que narram a opressão, a desigualdade e a injustiça” (Souza, 2001, p. 10). Além disso, Souza apresenta a própria trajetória de Barbosa, suas mudanças de emissora e sua capacidade de abordar tais temas em obras do horário das 18h. Mas após circular pela TV Manchete e lançar *Pantanal* (1990), ameaçando pela primeira vez a líder em telenovelas TV Globo, Barbosa volta a sua antiga emissora para dessa vez ocupar o posto de autor da faixa noturna de novelas, com *Renascer* (1993), emplacando mais um sucesso de audiência.

A trajetória de Barbosa indica também a habilidade em lidar com as regras básicas de funcionamento do campo, tais como a negociação permanente com os representantes da indústria e do governo. Um escritor que negocia ciente da necessidade de satisfazer as demandas básicas das empresas de comunicação - a rentabilidade e a qualidade que alimenta a respeito da crítica - sem contudo abrir mão de seus direitos e da acumulação dos capitais específicos do campo que lhe permitiriam a consagração que confere tanto a distinção e o reconhecimento entre seus pares, quanto maior o poder de barganha com as emissoras em prol de suas reivindicações e do seu *ethos* de criador e artista. (Souza, 2001, p.11)

Pensando nessa questão, inclusive, poderíamos adicionar mais um motivo à prática de autodefinição como *showrunner* dissociada de seu exercício, por exemplo, a busca por ser

reconhecido pelos pares, ou seja, de ser legitimado pelo campo. Depois de serem perguntados a respeito de nomes de *showrunners* que conheciam, os entrevistados puderam diretamente apontar uma definição de *showrunner*. Além disso, foram provocados a pontuar tarefas executadas por pessoas as quais eles consideraram ocupar a função, a partir de experiências de trabalho próprias. E aqui, antes de entrarmos nas definições dadas pelos roteiristas brasileiros, olharemos para um cenário macro apontado pela maioria dos entrevistados: d) A necessidade da retomada da importância do autor na cultura audiovisual brasileira quando falamos em séries ficcionais de televisão.

Eu não sei se existe um interesse das plataformas no Brasil em buscar autoria. E aí eu estou falando independente. Claro, em série, a autoria se dá na criação e na escrita. Mas eu já estive em algumas mesas com *players*, com gente executiva e de canal, e tudo leva a crer que não existe muito esse interesse na autoria, no sentido da palavra autoria, né? (...) Eles (as plataformas) falam que querem uma coisa nova, mas ninguém quer arriscar, de fato, no novo. Então, tem que ser aquela coisa levemente familiar, mas que tem um negocinho só diferente. ((Entrevistado nº4, 2024)

No Brasil, assim, você vê novela... As pessoas veem a novela porque é do Manoel Carlos. Ah, eu não assisto novela, mas essa é do Manoel Carlos, essa é da Gloria Pérez, essa é do fulano. O Brasil tem um culto à personalidade muito grande (...) Tem que começar a pensar nisso em geral, porque é engraçado. Os roteiristas não se veem como marcas, mas as produtoras veem os roteiristas como marcas. Só que não como marcas que eles podem ganhar dinheiro em cima disso, porque eles tentam ganhar dinheiro em cima dos atores, tentam ganhar dinheiro em cima do diretor. Eles tentam chamar gente pra série por causa do diretor. Eu fico, gente, por favor, se o diretor ainda escreve, ok, mas você não vai chamar gente pra série por causa de diretor (...). Mas é um processo, né? Uma... Eu acho que isso mais que qualquer coisa faria as pessoas assistirem séries brasileiras. Porque... Sabe? Se Manoel Carlos fizesse uma série as pessoas assistiriam. (Entrevistado nº 5, 2024).

Como já discutido anteriormente, determinar a autoria de produtos coletivos é bastante complexo. Mas essa complexidade não deve ser motivo para a redução do valor dessa autoria. Além disso, o reconhecimento da relevância desse papel, como bem lembrado pelos roteiristas de sala, dá valor ao profissional autor e é capaz de conferir identidade na relação audiência - obra audiovisual, assim como ocorre de maneira exitosa com as telenovelas. Para ilustrar a força dessa relação quando estamos falando deste último formato, basta lembrar que quando a MAX (na época HBO Max) decidiu investir na produção de

telenovelas próprias, qual foi sua principal decisão executiva? A contratação de um autor reconhecido por criações de êxito, Silvio de Abreu, como supervisor de novelas. Ainda que a relação de exclusividade não tenha prosseguido, com a saída de Silvio para um formato de contrato por obras, a aposta em “Beleza Fatal”, primeira novela da plataforma, é alta³⁰, e este processo nos diz a respeito de nossa cultura televisiva.

Alguns fatores podem explicar porque essa relação é distinta quando falamos de séries de ficção na era das plataformas e eles podem estar também relacionados ao modelo de negócio dos *streamings* no Brasil e a precarização das relações de trabalho:

Mesmo autores que já estavam fora do éden televisivo relatam uma piora nos modos de contratação, nas formas de pagamento e no reconhecimento de créditos, entre outros problemas. Eles atribuem a piora aos contratos impostos pelas plataformas de streaming e dizem que o cenário foi agravado durante o governo de Jair Bolsonaro, quando os canais de financiamento da produção foram praticamente paralisados, o que tornou os serviços de vídeo sob demanda uma das únicas opções de sustento para muitos profissionais. Os protestos correm à boca pequena, já que os contratos com as empresas estrangeiras têm cláusulas de confidencialidade, que podem ser violadas por uma crítica pública (...) Uma das principais queixas é quanto aos pagamentos. Roteiristas reclamam de trabalhar meses em uma ideia sem receber, porque o pagamento costuma estar condicionado à aprovação final das plataformas (...) Além disso, o escopo do trabalho pode ser maior do que o combinado. Se o acertado eram três versões de roteiro para cada episódio de uma série, por exemplo, não é incomum que o processo de escrita e reescrita exija mais do que isso. Isso num cenário em que a quantidade de roteiristas no mercado com as demissões na Globo ajuda a derrubar os preços (...) Outra questão é a falta de cláusulas que permitam aos autores —e também aos produtores— ter participação no sucesso de uma série ou filme para o streaming. (Meiros, 2023, s/p).

Há uma leitura adicional ao reconhecimento da importância do autor para uma série de ficção: dar a essa pessoa ‘poder’. Aqui não entraremos na seara do poder econômico, mas uma vez valorizado e reconhecido pela própria plataforma, essa figura tem potencial de tornar-se um valor de produção não apenas para o produto audiovisual em questão, mas também para a audiência. Quase metonimicamente o que vemos é a substituição do autor por quem financia e exhibe o conteúdo criado. Basta puxar da memória e lembrar da última vez

30

Disponível

em

<https://www.terra.com.br/diversao/entre-telas/series/maior-aposta-que-fizemos-a-estrategia-da-max-para-beleza-a-fatal-sua-1-novela-no-brasil_5bae9da0741a939fb82413c8fab2418fvbp91jx9.html>. Acesso em: 14 de novembro de 2024.

que você recomendou uma série a um amigo. É provável que você tenha usado nessa conversa a expressão já corriqueira: "uma série da Netflix", "uma série da Prime Vídeo", entre outras. A referência passa a ser o canal e não o indivíduo e, obviamente, essa construção simbólica não é produzida de forma inconsciente.

No jogo disputado na qual a manutenção de assinantes ou a obtenção de novos é o grande objetivo, as séries são o carro chefe na criação de uma identidade das plataformas e seu reconhecimento pelos consumidores. E essa é também uma das razões apontadas para o investimento na produção de originais. É claro que os *streamings* não o fazem de maneira desconectada da realidade, exemplo disso é a contratação de rostos conhecidos dos brasileiros para suas produções. Nomes como Larissa Manoela e Maísa são exemplos de personalidades que fazem sucesso entre o público jovem e que emplacaram hits nacionais. Seguindo a tendência de uma valorização que é sim devida ao elenco de um produto, mas que costuma não acompanhar a valorização de quem cria as histórias que serão representadas por esse elenco.

Nesse cenário, um possível papel autoral de quem exerce o cargo de *showrunner* pode encontrar maiores dificuldades em fazer valer a voz da narrativa criada. E é considerando, então, a autoria como uma das dimensões do trabalho dos *showrunners* que atravessamos para mais uma categoria de análise observada: e) a consciência dos autores roteiristas a respeito do papel do *showrunner*.

Aqui uma estratégia foi muito útil para o desenvolvimento deste aspecto da análise. Decidimos organizar quais as características foram as mais citadas entre as respostas obtidas à pergunta: *Qual a definição ideal de showrunner?* Ao longo das conversas com os roteiristas de sala percebemos que, ainda que tivessem experiências distintas em relação à forma de trabalho com *showrunners*, e inclusive àqueles que apontaram considerar que nunca trabalharam com um, todos, sem exceção, têm conceitos gerais bastante aproximados sobre o que é ou o que deveria ser atuar como *showrunner*. Vamos à eles:

Tabela 2: Definição de *showrunner* a partir das entrevistas com integrantes de sala de roteiro no Brasil.

	É a principal figura criativa por trás de uma série.
--	--

<i>Showrunner</i> é alguém que	Está dentro da sala de roteiro desde o início.
	Acompanha e defende o projeto audiovisual em todas as etapas até o final.
	Reúne capacidades de produção e realização.
	É uma direção quase geral, acima disso, é uma direção das direções.
	Fala com players, produtora, responde pela série.
	Representa a narrativa, é um guardião da série, e portanto, um produtor.
	Complementa funções de escrita e produção, porém a base é a escrita.
	Conecta partes e garante unidade criativa do início ao fim.

Fonte: criado pela autora.

É preciso observar algumas questões controversas quando comparamos com o contexto norte-americano. Observa-se que não há menções a atribuições de administração de orçamento como tarefa do *showrunner*. O que na realidade estadunidense é uma prática bastante comum, como explica Matthew Carnahan, *showrunner* de *House of Lies* (Showtime, 2012):

Eu acho que entre escolher o elenco do próximo episódio, estar no set para o episódio que estás filmando, estar na sala de roteiro, lidando com orçamento e tudo isso, eu diria que *showrunning* é a façanha de uma coreografia do que é qualquer outra coisa. É realmente 'como eu vou fazer dividir o meu dia em 300 pequenas partes e estar presente para cada uma delas'? (Bennett, 2014, p. 19, tradução da autora³¹).

³¹ I think between casting the next episode, being on set for the episode you're shooting, being in the writers' room, dealing with budgets and everything, I would say that showrunning is as much a feat of choreography as it is of anything else. It's really, "How am I going to parse my day into 300 tiny parts and be present for any of them?" (Bennett, 2014, p. 19).

A questão orçamentária surgiu nas entrevistas com roteiristas brasileiros, mas em menor número. A principal diferença que pudemos observar a partir da análise das respostas e da comparação com o cenário dos EUA a partir do nosso levantamento de literatura, é que no Brasil aqueles que foram considerados *showrunners* geralmente têm, alguns de forma mais clara, outros menos, a depender do nível de experiência, uma consciência de custos e tamanho da produção. Mas não acompanham administrativamente o cotidiano de gestão desse orçamento. Porém, como mediadores da relação plataforma - empresa produtora - projeto, tomam decisões e fazem modificações de texto também conforme limitações financeiras.

Eu não acho que necessariamente o showrunner brasileiro precisa ter tanta noção de administração quanto nos Estados Unidos. Precisa estar tão envolvido com orçamento quanto nos Estados Unidos. Mas eu acho que é essencial ter uma... É isso, um respeito pela história. Uma visão coesa (Entrevistado nº 5, 2024).

Se você tiver isso bem sólido, os diálogos com a direção, você consegue executar. Eventualmente, até para você saber explicar a sua visão. E saber se a sua visão é factível com o orçamento. Isso é interessante também. Tem vários amigos roteiristas experientes. Eles não têm exatamente formação em produção executiva. Mas eles já têm tanta experiência que sabem logo de cara que esse roteiro não dá para fazer por tantos milhões. Automaticamente, você vai ganhando isso. Entendeu? E aí você consegue se colocar na mesa (Entrevistado nº 4, 2024).

Mais uma vez, a cultura e a forma de produzir desenvolvidas pela indústria brasileira jogam um papel importante. Apesar do *showrunner* também lidar com aspectos do projeto ligados à sua produção, em instâncias de alta gestão, como por exemplo a negociação e venda de projetos originais de sua autoria para canais e plataformas, parece ser comum que a gestão mais minuciosa do dinheiro seja realizada por outra pessoa, ou até por um grupo de pessoas, considerando, por exemplo, setores administrativos de empresas produtoras de maior porte, que são as que costumam fornecer serviços para plataformas de *streaming*. É importante que indivíduos diferentes em estruturas distintas provavelmente trabalharão de maneiras bastante diversas. Portanto, não podemos afirmar que não há ou não haverá casos de exercício da função em séries nacionais em que o *showrunner* esteja mais próximo ao dia a dia do orçamento. Ressalta-se aqui que essa visão de relação com o orçamento foi construída a partir

da percepção dos roteiristas de sala. Voltaremos a tratar essa questão a partir dos pontos de vista dos *showrunners* entrevistados para compreender cada caso.

Neste aspecto, a experiência administrativa também é fator relevante. Considerando que a função existe no seu mercado de origem desde os anos 1990, talvez até anos 1950, ao lembrarmos do caso de *I Love Lucy*, é relevante enfatizar que no Brasil ela passa a ser construída apenas em nossa história recente, a partir da produção de séries originais via plataformas. Mas isso não é uma exclusividade brasileira. É justamente a existência de criadores menos experientes e a necessidade dos grandes estúdios nos EUA de verem as somas milionárias que investem, em teoria, mais seguras, que o modelo de *coshowrunning* é aplicado por lá:

Apesar da ideia merecer receber o 'sinal verde' para sua produção, isso não significa que os estúdios e as redes estejam dispostos a entregar orçamentos televisivos multimilionários a criadores não familiarizados com as intensas demandas da produção roteirizada. E assim, tem havido um aumento de criadores de conceitos sendo colocados ao lado de produtores executivos veteranos que conhecem os rigores de cumprir o roteiro e os prazos de pós-produção. Em teoria, estabelece-se uma parceria criativa que permite ao criador alimentar e orientar as ideias para os roteiros de uma temporada, enquanto a gestão cotidiana do programa também é promovida por um profissional experiente. Na prática, pode ser uma parceria forçada que tem mais a ver com necessidades financeiras do que com sinergia criativa (Bennett, 2014, p. 30, em tradução da autora³²).

Outro ponto relevante que nasce desta mesma categoria de análise é a existência de profissionais que foram lidos como aqueles que tiveram a função de *showrunner*, mas não foram exatamente os criadores da ideia original da obra. Apesar de afirmar a necessidade de que a figura do *showrunner* tenha por base a escrita, também foram apontados casos de pessoas que foram tidas como *showrunners*, dentro de diversos aspectos da função, e que apesar de orientar os roteiristas de sala de forma clara e bem direcionada, não escreviam, de

³² Despite the idea's worthiness for greenlighting, that doesn't mean studios and networks are keen to hand over multimillion-dollar television budgets to creators unfamiliar with the intense demands of scripted production. And thus, there's been an uptick of concept creators being paired with veteran executive producers who know the rigors of achieving script and post-production deadlines. In theory, it forges a creative partnership that allows the creator to feed and guide the ideas for a season's worth of scripts, while the day-to-day management of the show is also being fostered by a seasoned professional. In practice, it can be a forced partnership that's more about financial needs than creative synergy (Bennett, 2014, p. 30).

fato, roteiros. Para melhor visualizar estas descrições decidimos conceituá-las em dois grupos:

- a) **Os criadores, não executores:** àqueles responsáveis pelo conceito, premissa, ideia original da história de uma obra seriada, que tiveram este projeto possivelmente adquirido em uma fase de desenvolvimento, mas não estiveram presentes em etapas de produção da obra.

- b) **Criador-condutor-produtor:** àqueles que desenvolveram o conceito narrativo da obra, sua premissa, universo, sinopse, entre outros aspectos relacionados à história, a fim de apresentar o projeto ao mercado. Obtiveram seu financiamento, conduziram a produção em todas as suas etapas, guiaram e deram diretrizes aos roteiristas de sala, mas não escreveram roteiros. Nestes casos, inclusive, foi comum a contratação de um roteirista chefe.

O primeiro conceito apresentado, por não envolver o acompanhamento da obra do início ao seu final, nos dá maior possibilidade de ser descartado como alguém que exerceu a função de *showrunner*. Portanto, é possível afirmar que ser *showrunner* de uma obra não está necessariamente vinculado a ser o criador de sua ideia original. Aqui consideramos que o papel de gestor desse processo criativo também implica na condução de sua autoria. E serão as decisões lideradas por essa pessoa que farão da história o que ela nasceu para ser. O que não descarta a figura do criador da obra e nem diminui o seu papel.

O segundo conceito apresentado na realidade não é uma novidade para a indústria audiovisual brasileira. Basicamente trata-se do produtor criativo que também exerce papel de criador. Sua experiência no universo audiovisual, trabalhando sozinho ou em parceria, lhe permite desenhar e desenvolver os conceitos de uma história a ser contada. Ainda que, por ofício, ele não seja ou não se considere um roteirista. Uma marca importante que para nós faz dessa pessoa um produtor executivo, criador de, mas não um *showrunner* é justamente o fato de que nos casos analisados esse produtor fez questão de ter sob o seu guarda chuva um roteirista chefe que conduziu a sala de roteiros sob sua orientação. Mas é esse roteirista chefe quem lidera o desenvolvimento dos roteiros, que, ao lado de sua equipe, de fato, escreve.

Aqui nem esse produtor criador, nem o roteirista-chefe seriam *showrunners*. E em nada essa divisão de trabalho, na ausência de um suposto *showrunner*, diminui as capacidades de um projeto. Uma vez mais, é uma adaptação ao que melhor funcionará naquela dinâmica de trabalho específica e para o perfil dos profissionais envolvidos ali.

A partir das características reunidas na tabela 2 há uma em especial que foi citada tanto no momento do reconhecimento de tarefas de um *showrunner*, como quando os entrevistados foram provocados a apontar informações que alguém que exerça o cargo precisaria acompanhar e/ou dominar. Trata-se da habilidade de mediar relações, mas em prol da narrativa. Nesse sentido há o aspecto chefe de sala de roteiro que conduz o que deve ser feito. Aqui o profissional a cargo da função aprenderia a reconhecer e extrair o melhor de cada profissional integrante da sala, mas também precisaria lidar com possíveis desavenças e outras crises comuns a ambientes de trabalho. Tomemos a explicação dessa organização de sala a partir de Campos (2019):

O *showrunner*, por estar no topo hierárquico do processo criativo de uma série de TV, possui grande responsabilidade diante da sua produção de forma global. Ele, ou ela, é quem escolhe e monta a equipe de roteiristas que irá compor a Sala, é quem chefia esta Sala de Roteiristas e - mais um vez - eventualmente escreve episódios, revisa todos os roteiros escritos pelos outros membros da equipe, reescreve roteiros quando se faz necessário, conduz os aspectos criativos que vão da criação dos personagens e tramas ao roteiro às filmagens, e, posteriormente à edição e finalização (...) A unidade da série reside no *showrunner*, o que também é denominado por muitos roteiristas como sendo o responsável pela “voz única” da série, o autor. Há algumas palavras que definem, da mesma maneira, o trabalho exercido por um *showrunner* em Sala: é aquele que *dirige* a Sala / *conduz* a Sala / *chefia* a Sala / *lidera* a Sala de Roteiristas (...) Também, pode-se dizer que ele é o *head-writer*, o roteirista-chefe. Quando ele não está presente em Sala, o *head-writer* passa a ser outro roteirista-produtor situado hierarquicamente mais próximo a ele. (Campos, 2019, p. 37-38)

Ainda que seja uma posição complexa e que, sem dúvida, exige experiência, consideramos que o cenário macro da mediação na posição *showrunner* está na necessidade de ser ao mesmo tempo “muro” e “ponte” no processo de condução de uma série. Considerando esse transitar entre plataforma (cliente), empresa produtora (da qual o *showrunner* pode ser sócio/dono ou prestador de serviço), cabeças de equipe e suas necessidades para a obra e sala de roteiristas. Todas instâncias relevantes e que podem tanto

colaborar como interferir de forma negativa na execução do projeto. Assim, essa mediação exige bastante de quem ocupa a função. Por isso “muro” para blindar o que não tem necessidade de ser atravessado de um setor para outro, a fim de proteger relações e, sobretudo, a condução da história. E “ponte” para conduzir de forma bem direcionada o que precisa ser entrelaçado e comunicado ativamente entre cada um desses setores. E claro, fazer tudo isso conseguindo atender às expectativas e responder aos investimentos do cliente/plataforma. Conforme nos relata um de nossos entrevistados a partir de experiência em uma série brasileira, uma tarefa que exige bastante:

Acho que é importante pensar que um showrunner não tem vida (...) Por quê? Basicamente, X³³ ia de manhã, às vezes, para a sala de roteiro, à tarde para o set de filmagem e à noite para a ilha. Então, o que aconteceu? No começo do projeto, ela é a pessoa que chega lá, dá as linhas, dá a visão geral e a gente começa a fazer sinopses. Então os roteiristas já entenderam os personagens mais ou menos, o setup da situação, o contexto e tal. E ali a gente entende a estrutura de cada episódio (...) Uma vez que a gente criou essa musculatura, aí as coisas estão andando, porque a produção vai começar, cada vez mais X tem que ir para reuniões de produção (...) E aí, o resto do time de roteiro, por isso que tem uma hierarquia, tem que tocar a sala enquanto ela não está lá. Então, às vezes, deixava uma tarefa (...) E sempre ia lendo e acompanhando, ficando em sala, mas, ao mesmo tempo, conforme a produção vai se aproximando, vai saindo e indo para reuniões. Aí, a mesma coisa, tem que sentar com os diretores, têm análise técnica, na medida do possível estava ali para poder tirar dúvidas de todos os roteiros, de tomar decisões, às vezes, não tem mais dinheiro para figurino, o que a gente faz? Enfim, tudo isso, X está envolvido em tudo (...) Fazia tudo, ia em reuniões com o canal, era a voz. Claro que tinha os produtores (...) enfim, todo mundo ali. Quando envolvia a produção, quando ia para o canal, quando era de dinheiro, tinha toda uma equipe que ajudava, não era só (...) Eu falo que é uma benção e uma maldição (Entrevistado nº 4, 2024).

E para finalizar a categoria de análise sobre a consciência dos roteiristas entrevistados a respeito das funções de um *showrunner*, daremos ênfase a um ponto que pareceu ser o propósito de todos os outros que vieram à tona durante essas trocas: a atuação de *showrunners* como guardiões da narrativa. É interessante observar que o uso das palavras guardião, defesa ou defensor, apesar de não ser provocado pelo questionário realizado, foi citado por mais de um entrevistado:

³³ Nomes foram omitidos para evitar a identificação dos entrevistados nessa etapa.

Eu acho que tem que ter esse guardião da voz, tem que ter esse guardião do universo, tem que ter essa... E eu acho isso essencial porque senão realmente vai ficar uma coisa que não é nada, né? Uma coisa que tenta ser várias coisas ao mesmo tempo e acaba não sendo nada. Enfim. Não necessariamente o showrunner americano, mas um guardião do produto inteiro, né? Do que é a coisa. E a narrativa tem que ser o pilar mais importante, principalmente pra série. Porque a série é uma coisa que as pessoas vão assistir por pelo menos seis, oito episódios (Entrevistado nº 5, 2024).

Às vezes, quando eu batalho como roteirista (...) para ter um lugar na mesa de decisão não quer dizer que eu tenha que tomar a decisão. Mas ter um lugar. Porque eu sei que eu vou ser a pessoa que vai defender a dramaturgia, que eu acho que é o que importa. Gente, na hora que for para a tela, ninguém vai querer saber de todos os B.O.s, o que aconteceu de errado. As pessoas só vão ver o que está na tela. Então, eu sempre defendo que tenha o defensor, o herói da dramaturgia em qualquer lugar. Mesmo que ele pareça ser um chato, porque está todo mundo falando, mas não tem dinheiro, mas tem que cortar... Ele vai falar, gente, mas se você só cortar essa cena aqui, não vai dar para entender lá (Entrevistado nº 4, 2024).

Aqui uma vez mais a relação da atuação dos *showrunners* e produtos seriados é ressaltada. Afinal, se já é desafiador contar uma história durante as duas horas de um longa-metragem, considerar fazê-lo por diversas temporadas eleva as dificuldades a novos patamares. No entanto, é também o formato que proporciona o desenvolvimento de personagens diversos, assim como arcos complexos para mais de um deles, além do protagonista, bem como o acompanhamento de histórias por anos a fio e, portanto, seu crescimento e grandes reviravoltas. É quase tornar-se o dono de um universo próprio, que tem a capacidade de tornar pessoas reais, o público, presentes em realidades imaginadas.

Ao conhecer o personagem central da história, somos apresentados ao seu contexto de vida – origem, crenças, traumas, sonhos – e assim absorvemos toda carga emocional que esse personagem traz para história. Essa proximidade que a narrativa nos traz em relação ao personagem central faz com que nosso organismo libere oxitocina e ative regiões cerebrais responsáveis por aquilo que conhecemos como empatia. Conforme a história evolui, o personagem atravessa um incidente que o coloca em uma situação de risco, fazendo com que nosso organismo gere cortisol, conhecido também como o hormônio do estresse, provocando em nosso corpo a sensação de angústia. O cortisol faz com que o cérebro foque na situação, é por isso que nos sentimos envolvidos e apreensivos com a história (...) Em poucos anos, vimos nossas rodas de amigos serem tomadas por inúmeras histórias, retratando os mais diferentes contextos, mas todas com uma mesma

característica: a longa duração que nos envolve por horas (...) É interessante notar que roteiristas e diretores precisaram rever a construção das narrativas para causar esse grande envolvimento com o espectador. Por serem conteúdos com muitas horas de duração, os personagens se tornaram mais profundos. As atuais séries apresentam protagonistas com diferentes facetas alternando entre a caridade e o egoísmo, a bondade e a maldade. Essa construção resulta em personagens mais próximos às pessoas reais, fortalecendo a identificação do espectador com a história. Quanto maior a identificação, maior será a empatia por parte do espectador e consequentemente, maior será o envolvimento com a série.³⁴ (Ropelli, 2020, s/p)

Especialmente este papel de “criador protetor da obra” que precisa ser um mediador de relações para levá-la adiante nos traz à última categoria de análise deste capítulo: f) O tomador de decisão na era dos *streamings*. Apesar de ser considerado essa figura buscadora da unidade de um projeto seriado ao longo de todas as suas etapas, e no processo de atingir esse objetivo atuar também como esse gestor entre instâncias, além de liderar a escrita de roteiros, uma preocupação trazida pelos roteiristas de sala foi justamente o quanto a “palavra final” estaria realmente a cargo dos *showrunners* dentro da realidade brasileira. Principalmente considerando o poder de quem financia o projeto, ou seja, as plataformas de *streaming*, além de outra instância relevante para a produção da obra, as empresas produtoras.

Eu não sei quanta decisão ele pode tomar sobre as coisas. Quando eu trabalhei com ele, ele não tomava, assim... A produtora acabava tirando a decisão dele. E ele ficava bem frustrado com isso (Entrevistado nº 5, 2024).

Qual é a questão do Brasil? Como existe uma divisão tão grande entre a pessoa que está ali ganhando dinheiro, a pessoa que está ali escrevendo, a pessoa que vai tocar o set, eu acredito que a inquietude artística que muitas vezes está muito relacionada com a subjetividade do criador ou da criadora fica um pouco... Você não sabe bem porque aquela obra está existindo (Entrevistado nº 6, 2024).

Eu não gosto de falar muito de poderes. É uma divisão de poderes, né? Mas é uma divisão de vozes, né? Entre a produção né? Uma pessoa que é *head* da produtora que está fazendo o projeto. É a pessoa responsável do canal pelo projeto, gerente ou chefe de conteúdo daquele projeto. E diretor, diretor, diretora, né? Então eu vejo muito os trabalhos que eu fiz, quase todos foram um pouco com essa divisão, né? (...) Resumindo, acho que essas 4 cabeças aí, né? Um chefe de roteiro, um chefe de produção, um

³⁴ O consumo de séries do ponto de vista da neurociência. Globo Gente, 21 jan. 2020. Disponível em: <<https://gente.globo.com/o-consumo-de-series-do-ponto-de-vista-da-neurociencia/>>. Acesso em 10 mai 2024.

chefe do canal de conteúdo, que está aprovando o que entra e orientando a gente de acordo com o que o canal está querendo direcionar. E uma Direção, que geralmente entra já no meio do projeto, do meio da sala de roteiro para o final para começar a dar o encaminhamento de direção mesmo (Entrevistado nº 3, 2024).

Consideramos que, como outras questões apresentadas, a tomada de decisão não tem uma unidade na indústria audiovisual brasileira. No entanto é possível listar alguns fatores que ajudam a entender esse cenário, como por exemplo, se a pessoa que exerce a função de *showrunner* é também dona ou sócia da empresa produtora que leva a obra à cabo; o nível de segurança que a plataforma deposita neste criador, geralmente estabelecido pela confiança em produtos anteriores em que essa pessoa esteve envolvida; se a série em questão vai estreiar na plataforma ou se estamos falando de uma nova temporada - resultados anteriores e a opção pela renovação podem revelar uma relação mais sólida entre as instâncias de poder; as mudanças de perfis de profissionais dentro da plataforma responsáveis pela ponte com o projeto.

Ainda sobre este tema, há uma camada específica que precisamos destacar ao tratar de obras produzidas para o *streaming*: quais os elementos que operam de modo a guiar as decisões que constroem um produto seriado? Talvez a resposta natural fosse àqueles que melhor contarão a história, do ponto de vista de quem a está desenvolvendo e de seus roteiristas colaboradores. E é possível que, em muitos casos, isso ocorra. Este é um dos pontos que buscaremos entender nas conversas com os *showrunners* apontados nessa pesquisa. Mas antes de chegar a este momento é inevitável tratar de uma questão que já não pode ser ignorada: a gestão algorítmica da tomada de decisões na condução da ficção seriada.

Acho que um *streaming* é diferente do outro. Então, o que um valoriza é diferente do que o outro valoriza. Netflix, por exemplo, os relatos que eu ouço, em geral, são que eles falam assim: ah, olha pro top 10 e vê o que que tá rolando lá. Tenta fazer parecido. Eles estão numa vibe muito de... O pessoal assiste a gente no fim do dia (Entrevistado nº 5, 2024).

[A chegada do *streaming*] deu muito mais oportunidade de trabalho, mas em termos criativos, realmente, a gente estava se vendo, pensando num episódio que a gente tinha que escolher entre a dramaturgia que a gente estava trilhando e os primeiros cinco minutos, que tem que ter aquele *highlight* e tem que entregar isso aqui (...) As produtoras [empresas] vêm com esses *feedbacks* ainda e falam assim... mas aqui a pessoa já desistiu. Mas a pessoa que está nesse episódio, ela está entendendo o ritmo que é. Então, falta um

pouco também de pegar esses dados e trabalhar de uma forma mais inteligente mesmo, mais criativa também, porque o que a gente começou a sentir foi tudo assim, esse filme tem que acontecer assim, você tem que apresentar isso e isso até esse minuto (...) E aí você ficava assim, gente... Então não é o filme que eu ia contar, é outro filme. E aí você tem que fazer escolhas difíceis (Entrevistado nº 7, 2024).

Destacamos que não se trata de ignorar que, obviamente, criamos produtos audiovisuais para um público alvo, e é de extrema importância que saibamos contar para esse público a fim de que, inclusive, a boa recepção da história permita que ela tenha uma vida mais longa. No entanto, entrar de forma aprofundada no universo da medição de audiências pelas plataformas não é o objetivo desta pesquisa, inclusive, porque as maneiras pelas quais os *streamings* fazem essa medição estão em constante mudança, o que poderia nos levar a conclusões que seriam modificadas no semestre ou ano seguinte. Mas apenas para ilustrar brevemente o cenário dessas atualizações constantes, desenhamos uma cronologia a partir da primeira plataforma a aportar no país e uma das mais populares entre os consumidores brasileiros, a Netflix.

Tabela 3: Cronologia de medição de audiência Netflix 2019-2024.

Ano	Método de medição divulgado
2019	<p>Medição a partir da base de assinantes, divididos em três categorias de consumidores.</p> <p>Iniciantes: "famílias que assistem até dois minutos de um filme ou episódio".</p> <p>Observadores: "famílias que assistem a 70% de um filme ou um episódio de uma série".</p> <p>Concluidores: "assistem a 90% de um filme ou série.</p>
2021	<p>Deixa para trás a contagem de conteúdo visualizado com apenas dois minutos de reprodução realizada, sem acompanhar quantas pessoas chegavam até o fim.</p> <p>Passa a considerar quantas horas de determinado conteúdo foram assistidas.</p> <p>Pela medição anterior: "La Casa de Papel"</p>

	<p>ocupava a 6^o posição no ranking de séries com 65 mi de visualizações.</p> <p>Com a nova medição: Vai para a segunda posição com 619 milhões de horas assistidas.</p>
2024	<p>Escolhe a empresa Kantar Ibope para realizar a medição de audiência. O Brasil é o primeiro país da América Latina na qual um contrato para este serviço é assinado pela plataforma.</p>

Fonte: criada pela autora.

Olhando para essa realidade é possível continuar criando histórias que tenham uma voz original e que ao mesmo tempo atendam aos desejos dos algoritmos, e portanto, encontrem meios para serem produzidas? Talvez a falta de uma resposta concreta para essa pergunta resida exatamente em sua contradição. O cenário nos faz imaginar os desafios enfrentados por quem liderou ou ainda lidera o desenvolvimento e a produção de séries consideradas exitosas no Brasil, na busca por esse equilíbrio entre a história que se acredita que precisa ser contada e o que as métricas indicam que deve ser feito. Seria um risco então para a criação de histórias realmente inovadoras? O aumento da oferta de conteúdo a partir da presença das plataformas não significou variedade? São outras questões as quais esperamos aprofundar a partir do encontro com nossos *showrunners*.

A partir das seis categorias de análise apresentadas neste capítulo (ver Tabela 4 abaixo), podemos traduzir a percepção do mercado brasileiro, desde o ponto de vista dos roteiristas de sala, a respeito da construção dos *showrunners* no Brasil. Considerando o que apresentamos até o momento, inquietação pode ser a palavra que nos ajuda a explicar essa percepção. Há clareza, por exemplo, em relação às funções exercidas pelo *showrunner* desde seu mercado de origem, mas ao mesmo tempo há uma construção e reconstrução cotidiana do processo de produção de ficção seriada no país, o que torna mais difícil entender o cenário por aqui. Para os profissionais consultados, há também insegurança em relação à valorização do autor em relação às plataformas de *streaming* e uma aposta em que o estabelecimento de um *showrunner*, de forma mais sólida e validada, pode contribuir para a defesa das narrativas e manutenção de vozes originais na ficção brasileira.

Tabela 4: Percepção de roteiristas de sala.

A visão do mercado nacional em relação à construção do <i>showrunner</i> no Brasil	
a) A herança da cultura cinematográfica brasileira centraliza na direção o papel de tomadora de decisões de um produto;	b) O comparativo com o mercado norte-americano, e por meio dela, a constatação de que não seria possível afirmar que no Brasil exista quem de fato tenha exercido ou exerça o cargo;
c) Diante da incerteza, o apontamento de que a legitimação pelo mercado exerceria papel importante na definição de possíveis nomes;	d) A necessidade da retomada da importância do autor na cultura audiovisual brasileira quando falamos em séries ficcionais de televisão;
e) Qual consciência do mercado brasileiro a respeito do papel do <i>showrunner</i> ;	f) Tomadores de decisão na era dos <i>streamings</i> .

Fonte: Criada pela autora.

Todos estes temas trazidos por nossos entrevistados foram a base para a construção das perguntas que buscaremos responder no capítulo seguinte, nas conversas com nossos *showrunners* apontados. Conforme explicado anteriormente, por meio de abordagem direta a profissionais do mercado para obter a indicação de nomes e consulta aos entrevistados via questionário, buscamos entrevistar os nomes mais citados como possíveis *showrunners* brasileiros (ver Tabela 1, no capítulo 2 desta pesquisa).

Na lista de dez *showrunners* e produções as quais eles foram apontados como ocupantes da posição, nota-se que há três canais exibidores que não se configuram como plataformas de *streaming*. O primeiro deles é o canal a cabo infantil Gloob. Optou-se por manter o nome da *showrunner* vinculada a um produto deste canal pelo nome de Carina Schulze configurar entre os três mais citados, entre as fontes consultadas. Aqui neste caso, a importância da *showrunner* em si era mais relevante que a exibição ocorrer ou não em uma plataforma. O outro canal a cabo citado é a TNT, neste caso, apenas por se tratar da primeira

série da qual Felipe Braga exerceu o papel de *showrunner*, a produção *Latitudes* (TNT, 2013). Os demais trabalhos desenvolvidos por ele neste cargo foram todos para plataformas. Por fim, temos a TV Globo, ao considerar a série *Sob Pressão*, de Lucas Paraizo. Assim como no caso de Carina, Lucas foi um dos três mais citados na abordagem da pesquisa. Além disso, o roteirista atua também como *showrunner* em outra série para o *streaming* do canal (*Os Outros*, Globoplay). Optou-se por manter as duas séries, ainda que a primeira delas tenha sido exibida primeiro em televisão aberta.

No capítulo a seguir vamos entender do ponto de vista dos próprios *showrunners* o estabelecimento da figura no mercado brasileiro. Dos dez nomes apontados na lista, oito puderam nos conceder entrevistas. A assessoria de Raphael Montes informou que ele não poderia participar por questões de agenda e Carina Schulze não retornou os nossos contatos

CAPÍTULO 04

SHOWRUNNERS 'MADE IN BRAZIL'

As primeiras apostas de séries latino-americanas da pioneira Netflix na chegada ao continente foram a mexicana *Club de Cuervos* (2015) e, no ano seguinte, a brasileira de ficção distópica *3%*. Ao longo dos anos nos deparamos com outros exemplos notáveis como a própria série brasileira *Sintonia* (Netflix, 2019-2025), que alcançou o posto mais alto de assistências entre as séries não faladas em inglês da plataforma.³⁵ Além da chilena *42 días en la Oscuridad* (Netflix, 2022), primeira produção de ficção seriada deste país na plataforma que alcançou a posição sete do *ranking* global, e a colombiana *Pálpito* entre as mais vistas desde sua estreia em abril de 2022³⁶.

Assim, apesar da presença de uma produção seriada brasileira que segue ainda acontecendo via TV Globo como primeira janela, em séries como *Segunda Chamada* (2019), por exemplo, além dos produtos seriados de canais a cabo, foi via plataformas de *streaming* que o volume de produção seriada no país alcançou números nunca antes vistos no cenário nacional. E na corrida dos *streamings* em busca da manutenção e conquista de novos usuários, produzir séries originais tornou-se também esse estabelecimento de uma identidade diante da própria audiência e seus nichos. Jovens de periferia em busca do sucesso, facções rivais disputando territórios, meninas com poderes mágicos, mulheres policiais tentando salvar outras mulheres. Diversos foram os universos fictícios que passaram a habitar a vida de muitos brasileiros e também de públicos internacionais. É nessa fervura mercadológica, criativa e de produção audiovisual, que como todo mercado cíclico também volta a enfrentar crises, que vamos entender a configuração do *showrunner* brasileiro, a partir das conversas com oito deles.

³⁵RAMOS, D. *Sintonia* entra no Top 10 global e vira uma das séries mais vistas da Netflix. Terra, 2 ago. 2023. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/comunidade/visao-do-corre/sintonia-entra-no-top-10-global-e-vira-uma-das-series-mais-vistas-da-netflix.b00c84fc66102891f5e620fe9a3e89cbbqwns3ez.html>>. Acesso em 26 mai. 2024.

³⁶“42 días en la oscuridad”: ¿en qué países la serie chilena está entre las más vistas de Netflix?. El Comercio, 23 mai. 2022. Disponível em: <<https://elcomercio.pe/saltar-intro/netflix/series/42-dias-en-la-oscuridad-en-que-paises-la-serie-chilena-esta-entre-las-mas-vistas-de-netflix-noticia/>>. Acesso em 26 mai. 2024.

Diante do desafio de concatenar de forma aprofundada a atuação e construção de *showrunners* fora de seu mercado de origem, uma referência importante para o desenvolvimento deste capítulo são os estudos de Rueda e Aira, 2023. Em seu breve, mas valioso artigo “Showrunners espanhóis na era da Netflix: indicadores de tarefas para sua definição”, os pesquisadores apresentam uma tabela com as indicações de itens que seriam atributos do *showrunner* nas áreas de roteiro, produção, direção e promoção/divulgação. Dessa forma, estabelecem, segundo eles, o que seria “o mínimo comum” para que um profissional seja considerado *showrunner* na Espanha. Para determinar quais seriam essas tarefas, os pesquisadores utilizaram revisão de literatura sobre o tema. E logo, partiram para a realização de entrevistas com nove profissionais do país citados em meios de comunicação como tal. Outro ponto importante é que para decidir pela lista final de *showrunners* entrevistados eles também verificaram se eles cumpriam as condições determinadas pelo Sindicato de Roteiristas do país, a saber: “deve ser a pessoa responsável do roteiro, deve tomar todas as decisões criativas sobre os conteúdos da série, estas decisões devem implicar não apenas ao roteiro, mas também devem estar presentes na filmagem, produção e pós produção” (Rueda; Aira, 2023, p. 58).

A forma como Rueda e Aira organizam seu trabalho é um excelente ponto de partida para a organização da análise da realidade brasileira. A partir das conversas com os *showrunners* apontados na pesquisa, consideramos que seriam três as áreas de maior relevância para explicar as atribuições do cargo e como ele vem se desenvolvendo no Brasil. São elas: a) desenvolvimento e roteiro; b) produção; c) direção e como sub item dentro de direção a c.1) pós-produção. Diferentemente da pesquisa desenvolvida na Espanha, a participação dos *showrunners* brasileiros em divulgação e marketing ainda é bastante reduzida. Com exceção de roteiristas vinculados a grandes grupos, como é o caso de Lucas Paraizo, na TV Globo, e também da dinâmica particular exercida por Manuela Cantuária, que via Paramount+ participou dos processos de divulgação e marketing de sua série *As Seguidoras*, tanto por iniciativa da própria criadora, como da abertura do canal a esta participação. Por isso, preferimos não tornar essa etapa um grande item de análise.

Antes de desenvolvermos cada um dos itens apresentados nos pareceu relevante destacar uma atribuição que vai acompanhar o *showrunner* em todas as etapas de trabalho. Consideramos que ela é um dos atributos que pode ser determinante para a ocupação do

cargo. Trata-se da capacidade de negociação. Claro, é uma habilidade que pode ser aprendida e melhor desenvolvida, especialmente com os anos de experiência. Entretanto, a partir das conversas com nossos entrevistados, acreditamos que é também, cada um à sua maneira, algo inerente a certos perfis profissionais. O negociador é portanto uma categoria de análise prévia às outras às quais abordaremos neste trabalho.

4.1. Primeiro, o negociador

“O problema do colaborador é que ele colabora”, a frase do cineasta Domingos de Oliveira ficou na cabeça do criador e *showrunner* Felipe Braga, neste estudo apontado por seus pares como *showrunner* de *Sintonia*. A reflexão trazida a ele por Domingos é uma excelente maneira de pensarmos sobre essa espécie de regente negociador que o *showrunner* precisa ser. Felipe lembra ainda neste trecho de sua entrevista que séries de televisão são projetos que duram anos a fio, e que durante esse longo período de tempo, diversas serão as pessoas em contato com o projeto, incluindo diferentes executivos de canal e outros profissionais dispostos a levar a série adiante.

(...) Um projeto de televisão sofre as tentações e pressões de uma força centrípeta, tem sempre forças dispersivas fazendo com que o projeto vá pra um lado, vá pro outro e é normal que seja assim (...) Então cada pessoa que você agrega ao projeto leva o projeto pra um lado levemente diferente, e você quer que a pessoa leve o projeto pra um lado levemente diferente, porque essa é a contribuição artística dela. A função do *showrunner* é dar corda e permitir que a pessoa dê o mergulho dela e dê a contribuição artística dela pro projeto, que é isso que vai fazer o projeto, mas sem permitir que ela se perca nesse mergulho e se afaste muito da margem. O *showrunner* ele precisa garantir que o projeto, nem é nesse sentido que eles falam de ser o guardião da narrativa, que o projeto tenha uma mesma coerência e que esses múltiplos artistas, essas múltiplas visões artísticas, esses múltiplos colaboradores estejam tocando numa mesma orquestra (...) O trabalho dele é garantir a sua coerência (Braga³⁷, 2024).

Assim, é importante considerar que essa negociação tem (ou deveria ter) um objetivo principal: que a série de TV seja levada a cabo com o cerne de originalidade e essência narrativa que seu criador e/ou *showrunner* (no caso de um contratado para o projeto) atribui a

³⁷ Felipe Braga. Entrevista concedida em junho de 2024 por videochamada.

ela. Considerando esse perfil (nato ou por aprendizado) que precisará estar associado ao *showrunner*, podemos entender a visão que o próprio Felipe Braga, único entre os entrevistados que viveu a experiência de exercer a função em quatro séries diferentes, reforça a respeito do cargo:

Showrunner é um roteirista que ascende à posição de produtor executivo-chefe de uma série. Então, tal como cunhado pela indústria americana, sobretudo, o *showrunner* é obrigatoriamente um roteirista. É alguém que escreve. E é isso. Ele... Por ser um roteirista que escreve, sendo série de televisão um produto em que o roteirista, mais do que o diretor, tem a liderança criativa, ele fica com essa responsabilidade de supervisionar todos os aspectos artísticos do desenvolvimento à entrega final da série (Braga, 2024).

A relação que Felipe faz com a ascensão a uma posição de “produtor-executivo chefe” explica bastante o porquê de a este roteirista também ser acrescida a necessidade de tornar-se um mediador de relações em prol do bom funcionamento da série, no qual o papel não é agradar a todos, mas ouvir e tomar decisões que conduzam a obra audiovisual ao lugar que ele ou ela entendem como necessário. Por conta dessa posição de liderança executiva, além da narrativa, há certas contradições na interpretação do mercado brasileiro sobre o profissional que deve assumir o cargo. Mas esse sentimento não é exclusividade nacional, como afirma o *showrunner* de *Bones* (Fox, 2005), Hart Hanson.

Eu não tenho certeza se os roteiristas da série devem ser os *showrunners*. Eu não estou 100% lá. Estou feliz que tenha acontecido dessa maneira, porque a vantagem foi minha, já que eu sou um roteirista. Nós podemos ser muito auto indulgentes. Eu acho que roteiristas podem ter um pouco de preciosismo em relação a nosso trabalho, e quando nós somos os chefes, as únicas pessoas que vão chamar nossa atenção sobre isso são provavelmente os executivos do estúdio e do canal (Bennett, 2004, p. 42, tradução da autora)³⁸.

Assim como explicitado no primeiro capítulo desta pesquisa, nos Estados Unidos hoje também é comum a figura do *showrunner* contratado, que executa a função a pedido do canal, mas não é necessariamente o criador da obra. No entanto, reforçando a visão do vínculo essencial do roteirista para o exercício do cargo, o *showrunner* de *A garota da moto*

³⁸ I’m not positive that the writers of shows should be the showrunners. I’m not 100 percent there. I’m glad it’s worked out that way because it’s been to my advantage, as I’m a writer. We can be very self-indulgent. I think writers can get a little bit precious about our work, and when we’re the bosses, the only people who are going to draw that to our attention are probably the studio and the network executive (Bennet, 2004, p. 42).

(SBT, 2016), David França Mendes, aponta um aspecto de alta relevância quando nos lembramos que o audiovisual é uma indústria e, portanto, um negócio.

E acho que a melhor resposta do porquê disso é a de quem vê a coisa do princípio ao fim e consegue manter uma coerência daquilo. Naquele livro *Homens Difíceis*, um livro que saiu há uns 15 anos, tem um executivo de não me lembro qual, *player*, que fala uma coisa que acho fantástica. Ele diz: você acha que se dar para os escritores não fosse a melhor opção, a gente daria? Porque é muito dinheiro. A gente bota um monte de dinheiro na mão dos escritores. Se não fosse a melhor opção, a gente não daria” (Mendes³⁹, 2024).

Diante disso cremos que é inevitável perguntarmos: e como um roteirista, aquela figura que a mitologia audiovisual nos fez imaginar isolada escrevendo, ainda que a realidade cada vez mais comum de salas de roteiro tenha mudado um pouco esse cenário, se torna um negociador?

(Tem que entender de) psicologia. Como fazer motivação (...) Eu, quando fui chefe de sala, tive muito problema com isso. Equilibrar o quanto a pessoa coloca da voz dela ali. Porque eu queria que as pessoas colocassem a voz delas. Mas, ao mesmo tempo, elas estavam ainda tentando entender a voz da série. E aí acabou num ponto que eu abria espaço para eles botarem a criatividade deles e eles estavam tentando entender a série e aí ninguém tava colocando nada ali. E isso é muito complicado ter essa sensibilidade técnica mesmo. Porque é uma técnica. Tem que entender de negociação. Tem que ser muito, muito, muito defensor dos seus roteiristas. Eu acho que isso é uma coisa que não é exatamente informação, mas é uma habilidade. (Entrevistada nº 5, 2024).

Considerando que não existe um manual da prática do *showrunning*, ainda que haja alguns programas de treinamento para tal (como o do *Writers Guild of America*⁴⁰) e que o exercício do cargo está longe de ser uma ciência exata, apesar de algumas variáveis se repetirem a cada produção, é nítido que a execução desses papéis de negociação depende bastante de como cada *showrunner* executa a função. Portanto, essa é uma resposta ampla e de múltiplas vertentes, que buscaremos extrair das distintas experiências dos *showrunners* entrevistados.

³⁹ David França Mendes. Entrevista concedida em junho de 2024 por videochamada.

⁴⁰ Disponível em: <<https://www.wga.org/members/programs/showrunner-training>>. Acesso em 10 dez. 2024.

Eu sou um roteirista que começou a carreira como roteirista, virou roteirista chefe em algum momento, começou a vender seus próprios projetos e quando você começa a vender seus próprios projetos você se torna produtor deles. E aí no momento em que eu estava usando esses dois chapéus simultaneamente de produtor e roteirista, e se não qualificado eu estava credenciado para... Qualificado eu não necessariamente estava sobretudo na primeira oportunidade porque são experiências que são desafiadoras e nas quais se aprende muito. Mas eu tinha as credenciais formais para isso (Braga, 2024).

Marton Olympio, roteirista de sucessos como a última temporada de *Cidade dos Homens* (TV Globo, 2018) e do longa metragem *Alemão 2* (2020), nesta pesquisa apontado como *showrunner* de *Anderson Spider Silva* (Paramount+, 2023) conta que para ele o *showrunner* vive essa vida dúbia entre o cuidado criativo com o que está sendo feito, mas também o da administração do meio na qual aquilo é produzido.

(...) Você tem o lado do cuidado do material ser exposto, a ser exibido, mas você tem um lado administrativo também que às vezes é o que mais desgasta, né? Porque você tem que cuidar um pouco das carências dos executivos, das carências de quem vai produzir, das carências da sala de roteiro. Você vira uma grande mãe, um grande pai para todo mundo. Então você tem que administrar desde uma falta, “a gente que não está se falando mais”, algumas crises, as pessoas tentarem entender que às vezes, por mais que eles gostem da ideia que eles deram, às vezes é uma ideia que na opinião do *showrunner* não funciona. (Olympio, 2024⁴¹)

Uma outra experiência bastante interessante é trazida por Ana Pacheco, apontada na pesquisa como *showrunner* de *A Magia de Aruna* (Disney+, 2024) ao lado de Maíra Oliveira. Ana assina roteiros de séries muito conhecidas, principalmente entre o público infantil, como *Detetives do Prédio Azul* (Gloob, 2012). A roteirista não considera que exerceu a função de *showrunner*, mas sim de roteirista chefe da série junto a Maíra. Já que apesar de terem sido consultadas em aspectos que dizem respeito à produção da obra, não estiveram presentes durante as filmagens de *A Magia de Aruna*, por exemplo.

No entanto, Ana retomou um exemplo de sua jornada profissional que ilustra com maestria o exercício da função *showrunner*. Trata-se da série *Ernesto, o exterminador de seres monstruosos e outras porcarias* (TV Brasil, 2017). Apesar do foco principal dessa pesquisa ser a construção do *showrunner* brasileiro a partir da chegada dos *streamings*,

⁴¹ Marton Olympio em outubro de 2024, em entrevista concedida à pesquisadora por videochamada.

consideramos que a experiência de Ana Pacheco em *Ernesto* é relevante para compreendermos também as trajetórias dos criativos que hoje são vistos como pessoas que exercem o cargo. E, ao mesmo tempo, como produtos seriados financiados majoritariamente por verbas públicas também são passíveis de serem liderados por uma *showrunner*. Ao longo da análise deste capítulo, traremos alguns *insights* da experiência de Ana em ambas as séries. No que diz respeito a esse papel mediador, ela traça um comparativo interessante. Em *Magia*, Ana exercia o papel de chefe de sala, como definido pela própria, para uma grande plataforma de streaming.

Eu acho assim, não existe você fazer audiovisual sem ter um diálogo, né? Se não é com o executivo de canal, é com o produtor, é com o diretor, sempre esse diálogo, eu acho, inclusive, que ele é rico. O que acontece, que eu acho mais complicado dessas interferências de streaming, é que eu acho que a relação vai voltando um pouco a esse lugar de cliente fornecedor. Porque quem paga, entendeu? Quem paga é quem decide se vai para frente ou se não vai, como vai, não sei o quê, é aquele cliente. E aí você, como criador, você está um pouco nesse lugar de fornecedor, você está buscando as melhores soluções narrativas (...) (Pacheco, 2024)⁴²

Já em *Ernesto*, a roteirista levava a cabo um projeto por meio de sua própria produtora independente.

(...) Enfim, você sempre tem que ir um pouco ‘seduzir’, seja um diretor que está dirigindo, tem que seduzir um pouco, argumentar e seduzir para o que você acha que é mais importante. E tem sempre essa... É o que eu falo, uma das razões de eu ter deixado de ser produtora é porque meu eu ‘produtora’, por exemplo, no ‘Ernesto’, era assim, é melhor narrativa? Não. O mais importante é a gente não falir. Entendeu? E esse cabo de guerra, esse puxa para lá e pra cá, ele é saudável com a produção, com a direção, com os executivos de canal. Acho que faz parte dessa produção de séries, principalmente para o audiovisual. (Pacheco, 2024)

Para Pedro Aguilera, criador de *3%*, primeira série brasileira da Netflix, se as discussões e negociações estão centradas em torno da dramaturgia é possível que a obra tenha a ganhar.

Acho que quanto mais inteligentes e capazes os executivos são melhores as séries ficam. Porque junto com os diretores, os produtores da obra, eles são

⁴² Ana Pacheco em entrevista concedida à autora por videochamada em outubro de 2024.

uma outra camada de leitura, são os primeiros espectadores mesmo. Então você manda lá e é para testar, e eu gosto disso, da pessoa responder falando assim, não, esse episódio está muito legal, muito emocionante, esse episódio está chatíssimo, esse começo, não estou entendendo qual é o propósito. (Aguilera, 2024)⁴³

Neste ponto, é também importante olhar para a trajetória do próprio Aguilera ao longo da série. Na primeira temporada, considerando que era também uma primeira experiência do *streaming* com uma produção brasileira, não havia, por assim dizer, um nominalmente determinado *showrunner*. Desta forma, segundo explica o próprio Pedro, nela havia um diretor geral, o César Charlone⁴⁴, os diretores que faziam parte do projeto desde a época do seu desenvolvimento, Daina Giannecchini, Jotagá Crema, Dani Libardi e o produtor Thiago Mello, que ao lado de Pedro, tomavam muitas decisões de maneira conjunta. Durante esse processo, Pedro aponta que em determinado momento a possibilidade da existência de um *showrunner* surgia especialmente para que se pudesse ter um norte decisório em caso de algum impasse. Esse formato de tomada de decisão distribuído entre várias cabeças seguiu fluindo na primeira temporada da série. No entanto, a participação da equipe nas outras etapas da série não estava sendo remunerada. O próprio Pedro, que já participava da sala de roteiro de um novo projeto, ia em alguns dias de filmagem que gostaria de participar e esteve presente na montagem para estar mais próximo do projeto. Já na segunda temporada, optou-se por tentar seguir os processos da obra com Aguilera na posição de *showrunner*, o que foi mantido nas temporadas seguintes da série (2016 a 2020).

O roteirista considera que a escuta é um aspecto essencial no exercício da função. O que mais uma vez enfatiza estratégias de negociação que um *showrunner* deve ter ao ocupar a posição.

Eles têm também um outro aspecto que a gente às vezes não vê, e muitas vezes eles também escondem da gente as pesquisas e os dados e as coisas, que aí interferem também nessa coisa do elenco, interferem em várias coisas que eles pira, às vezes a gente não pira tanto, mas acho que a gente entende, porque teoricamente, eles que estão por dentro, eles estão vendo as pesquisas internas e os dados, e como é o perfil do que as pessoas assistem, eu sou a favor de escutá-los e prestar atenção neles também. Mas eu diria que na maioria dos casos (...) a conversa é muito sobre emoção, é sobre a

⁴³ Pedro Aguilera em entrevista concedida à autora por videochamada em agosto de 2024.

⁴⁴ Reconhecido fotógrafo e diretor uruguaio brasileiro, entre as obras fotografadas por ele estão “Cidade de Deus” e “Ensaio sobre a Cegueira”, ambas de Fernando Meirelles.

emoção do espectador, porque ninguém no mundo inteiro escreve uma primeira versão de roteiro que consegue arrebatá-lo como a gente quer que arrebate, e a gente está imerso na coisa, então a gente tem sensações ao reler, mas é muito importante ter uma opinião externa de alguém falando, eu senti isso aqui, eu não senti isso daqui, eu não estou entendendo isso. (Aguilera, 2024)

Uma analogia marcante feita ao longo das entrevistas foi justamente a trazida por Manuela Cantuária, roteirista e escritora, criadora e *showrunner* de *As Seguidoras* (Paramount+, 2024). Para Manuela, esse momento entre *showrunner* e financiador em que se define exatamente “o quê” vai ser aquele produto seria uma espécie de período de arrebentação. Na série de Manuela nos deparamos com a influenciadora digital vegana @liv_puravida que, enquanto dá dicas de bem viver nas redes sociais, é uma assassina em série fora delas, e que pela forma habilidosa com a qual destrincha os corpos de suas vítimas recebe a irônica alcunha de “o açougueiro”. A série de Manuela foi a primeira aposta da Paramount+ quando aportou ao Brasil. A criadora lembra que havia uma necessidade importante e uma preocupação da plataforma em relação a resposta do público, a protagonista precisava ser uma personagem que cativasse a audiência. Mas no caso deste projeto específico, isso poderia levar a caminhos indesejados. E para chegar ao consenso, foi preciso negociar.

Tem uma fase inicial que é uma fase que eu chamo de *arrebentação*, que ela é mais desafiadora porque é quando a gente precisa alinhar a visão da criação com a expectativa do canal sobre o que é aquela série. Então, é tipo dizer, gente, olha só, essa personagem é uma anti-heroína, ela é uma vilã. A gente não pode ficar passando pano para ela para ela ser gostável, porque senão a gente pode fazer uma coisa que é perigosa, sabe? Ah, e se ela só assassina pessoas ruins? Então, a gente está dizendo que aquela pena de morte é bacana, é, mesmo? Não. Então, geralmente, essas notas do canal, elas são válidas, elas são importantes para a gente ouvir porque é quem está preocupado, realmente, com que esse projeto seja bem-sucedido mercadologicamente, a gente quer que ele alcance pessoas. Então, essa é a negociação constante inicial sobre se essa série é sobre o quê? Eu tenho essa visão, vamos chegar no meio do caminho. A partir do momento que você chega nesse consenso, eu falo, você passou da arrebentação, aí você está em águas mais calmas, porque aí essa troca, esse feedback entre criação e plataforma, vai ficando mais fluido. (Cantuária, 2024)⁴⁵

⁴⁵ Manuela Cantuária em entrevista concedida à autora por videochamada em agosto de 2024.

Manuela aponta outros aspectos importantes dentro desse mesmo tema. Para ela, é o diálogo entre quem faz a história que pode proteger a narrativa. “E o amor pela história precisa ser maior que o ego” (Cantuária, 2024). Para a roteirista, trata-se, portanto, de “um poder de convencimento de todas as esferas envolvidas naquele projeto (...) Então eu acho que a comunicação e a também sensibilidade de poder negociar, porque negociar é um verbo muito importante, e que não necessariamente diz respeito a contratos, valores e cifras”. (Cantuária, 2024).

É preciso considerar também que não se trata apenas da relação com a instância financiadora do projeto, neste caso as plataformas de streaming, mas também com integrantes da sala de roteiro e demais cabeças de equipe, especialmente diretores dos episódios e produtores executivos do projeto. Lucas Paraizo, *showrunner* da série *Os Outros* (Globoplay, 2024), exemplifica essa necessidade ao ilustrar a própria estrutura de seu trabalho na obra.

A gente tem uma tríade na Globo. O produtor, o diretor e o roteirista, ou o autor. Nós três. Hoje, atualmente, eu tinha nos Outros, a Luciana Monteiro, produtora, a Luísa (Lima) diretora e eu, autor. Agora é o Maurício Quaresma, na produção, e nós três fazemos reuniões periódicas. A cada vez que eu mando um episódio, a gente senta, quanto é que está custando esse episódio, o que está caro, o que não está caro, está mais caro aqui, vai ter que diminuir ali, tem muito exterior aqui, vou ter que botar muito interior ali. Então, a negociação é constante entre direção, produção e o roteiro. (Paraizo, 2024)⁴⁶

A instância de negociação é, portanto, inerente e constante ao pleno exercício do cargo, independente da estrutura na qual o projeto está sendo levado adiante. Desta forma, explicá-la em profundidade trazendo relatos de nossos entrevistados nos ajuda a compreender que para todas as demais grandes áreas que analisaremos a seguir, em maior ou menor grau, nossos *showrunners* constantemente exercem o papel de negociador.

Ressaltamos também que a separação em determinadas áreas da produção audiovisual aqui nesta pesquisa se dá apenas para fins de análise, uma vez que, obviamente, são instâncias que trabalham concatenadamente e suas especificidades, apesar da divisão de funções, podem ser mescladas durante o cotidiano de trabalho, principalmente em um cargo de liderança como o analisado nesta pesquisa.

⁴⁶ Lucas Paraizo em entrevista concedida à autora por videochamada em setembro de 2024.

4.2. Desenvolvimento e Roteiro

Considerando que este trabalho versa sobre o universo da ficção seriada brasileira, é bastante instigante ouvir criadores sobre seus processos de trabalho para a narrativa serializada. Aqui temos duas vertentes importantes: o desenvolvimento do projeto e para além dele, a produção dos roteiros em si. Uma das razões que torna estimulante a escuta das experiências dos profissionais brasileiros sobre estes aspectos é que, como indústria em movimento, ainda é incipiente a literatura que explique, sobretudo, a questão do desenvolvimento de produtos audiovisuais seriados no Brasil. Especialmente para aqueles que desejam ingressar neste mundo ou ainda estão no início de carreira. Assim, decidimos começar essa etapa da análise exatamente por aí.

Uma das questões abordadas com nossos *showrunners* foi justamente “Como levar ao ar uma série de ficção no Brasil”. A partir de algumas respostas de vários deles, vamos buscar traçar uma certa lógica para esses processos. Esta etapa será analisada tanto nos seus aspectos mais relacionados à criação do universo ficcional, quanto àquelas mais direcionadas aos processos de organização dele em busca de financiamento. No entanto, esta última análise será melhor abordada no item 4.3) produção, pois acreditamos que se trata de uma das fases da cadeia audiovisual que melhor traduz essa amálgama roteirista-produtor.

Contando histórias seriadas

A grande maioria dos manuais de roteiro de ficção se dedica a estudar os aspectos da criação em formato longa-metragem. Inclusive, um dos mais clássicos dele “Roteiro: problemas e soluções”, de Syd Field, trata a escrita para a televisão com um certo julgamento da própria audiência:

(...) Escrever para a televisão e escrever para o cinema são atividades completamente diferentes (...) a primeira é uma radionovela com imagens, na qual tudo tem que ser explicadinho, ao passo que a segunda é uma história contada por meio de imagens, na qual há momentos que o silêncio funciona melhor que o diálogo” (Field, 2016, p. 81)

Considerando que se trata de uma obra lançada originalmente em 1998, é preciso considerar que a ‘nova televisão’ com maior complexidade nas tramas seriadas ainda estava em seu início. Obviamente, como as séries de TV nascem *a posteriori* do formato

longa-metragem clássico, é natural e importante beber da fonte de conhecimento e informação vinda da criação para o cinema. Ressalta-se que não pretendemos aqui pontuar as distinções entre os processos de criação de diferentes formatos, já que este não é para nada o objetivo dessa análise, mas sem dúvida, autores experientes vão nos ajudar a compreender, junto a nossos *showrunners*, as dores e as delícias de dar a vida a universos ficcionais seriados. Ante tudo, é importante termos em mente as palavras do mestre e consultor de roteiro cubano Eliseo Altunaga, em entrevista a Rojas (2018):

O roteiro tem o seus próprios meios expressivos: o roteiro não está contando o filme em um pedaço de papel, porque os filmes não podem ser escritos. Os filmes devem ser filmados, rodados e devem ser realizados, devem ser iluminados, devem ser sonorizados, devem ser editados. Isso é o filme. O roteiro não é isso, nem a atuação, nem a câmera, nem o som, nem a imagem, nem a edição. O roteiro é a partitura, são as relações criadas no espaço, no tempo e no ritmo. O roteiro é uma condição à parte (Rojas, 2018. p. 41).

Mas como gerar partituras que vão manter a música tocando por temporadas a fio? É o que buscaram responder nossos *showrunners* sobre seus próprios processos e seu conhecimento no desenvolvimento de universos seriados. “Eu acho que é uma questão também de experiência e de sensação. Quando você começa ter uma ideia de uma coisa, você consegue dizer isso rende oito capítulos fácil” (Aguilera, 2024). Pedro Aguilera usa também a dose de quatro temporadas de *3%* e uma de *Onisciente* para hoje enxergar desde a semente de um projeto que tipo de fôlego ele pode ter. Mas é claro que não apenas os olhos da experiência serão elementos chave para a construção da ficção seriada. Um dos primeiros pontos, como aponta David França Mendes, é um certo ‘fingimento’ de que as resoluções vão existir, de fato.

As pessoas fazem uma bobagem imensa, o mercado todo está fazendo essa coisa de achar que você tem que escrever uma história longa e quebrar para imaginar as temporadas futuras. Mas não é isso que vai te garantir. O que vai te garantir é que você tenha ali um universo mais ou menos inesgotável (...). Dinâmica de repetições, frequentemente. Você tem conflitos que não tem como se resolver (...) É uma máquina. Uma série que pode ter várias temporadas é uma máquina de repetir conflitos parecendo que são novos. (Mendes, 2024)

Além da roda que faz os conflitos girarem de forma constante, dois foram os elementos mais citados por todos os *showrunners* para pensar a serialização de narrativas: universo e personagens. “Eu costumava dizer que era um alinhamento com a audiência em termos de expectativa (...) Ultimamente eu tenho visto que tem muito mais a ver com personagens cativantes e universos que são apresentados desde uma perspectiva única” (Oliveira, 2024). Maíra Oliveira, de *A Magia de Aruna*, traz ainda um exemplo importante de outra série brasileira.

Sintonia também é um exemplo de como aquele trio de amigos se conectou com a audiência da Netflix. As pessoas estão muito menos pelo crime, muito menos pelo funk, muito menos pelo universo evangélico, muito mais pelo trio. E isso não sou eu que estou falando, é a própria Netflix a partir dos dados e da análise que já fizeram. Então personagens cativantes fazem séries terem fôlego. E quando eu falo cativantes, falo personagens que têm falhas, personagens que são estritamente humanos, e se que parecem com o brasileiro, com todos os marcadores que o brasileiro tem. Isso é uma coisa que tem dado fôlego para muitas séries daqui. (Oliveira, 2024).

E é justamente Felipe Braga, o criador do trio inseparável que terá sua jornada final na quinta temporada de *Sintonia*, Nando (Christian Malheiros), Rita (Bruna Mascarenhas) e Doni (Jottapê), que nos traz uma marcação importante do universo seriado. Como se trata de um universo irresolúvel “os personagens estão sempre numa areia movediça, quanto mais eles tentam, mais eles afundam” (Braga, 2024). Felipe também aponta um aspecto essencial da trama seriada.

Um filme pode ter uma trama A, B e C. Mas B e C estão em serviço direto da A. Numa série de televisão você tem uma estrutura de trama A, B, C, D, E e F. É claro que elas se retroalimentam e interagem, mas as tramas secundárias têm um nível de autonomia que o longa não tem. Às vezes é até excessivo, a gente vê séries que as tramas secundárias são tão autônomas que você fala: eu não quero ver essa outra série, não me interessa o que estão vivendo os filhos dos protagonistas, corta isso. (Braga, 2024).

E claro, imaginar universos que em seu cerne produzam conflitos, pode ser mais ou menos complexo a depender também dos temas com os quais o criador precisa lidar. Isso é válido para um sem número de projetos. Em *A Magia de Aruna*, por exemplo, a co-chefe de sala Ana Pacheco lembra que um dos pontos da série infanto juvenil muito discutido entre a

equipe foi a questão das poucas horas de sol que moviam a história. Na série, os personagens vivem em um mundo que atravessa uma crise solar. Tratando-se especialmente de um projeto feito para o público mais jovem e com o selo Disney, foi preciso cuidar para que o retrato audiovisual dessa crise não fosse visualmente pesado.

Apesar de também citar e acompanhar a visão dos colegas sobre a força de universos com conflitos infindáveis, Marton Olympio prefere ressaltar o poder do personagem.

Eu acho que é muito sobre personagem. Você tem que ter uma história boa? Tem. Mas eu acho que as histórias na verdade, que é uma coisa que eu sempre repito, todas as histórias para mim já foram contadas. Você não vai trazer exatamente uma coisa nova. Você só vai ter que fazer as pessoas acreditarem que aquilo seja novo e aquilo tenha um certo frescor, mas na verdade não tem. (Olympio, 2024)

Em referência a sua própria série, Marton lembra que as pessoas ao verem o seriado comentam, por exemplo, sobre o fato de Anderson Silva ser um cara engraçado. “E ele realmente é”, diz Marton. O roteirista lembra também um exemplo internacional relevante para defender o seu “acima de tudo o personagem”. A ideia original de Vince Gilligan, criador de *Breaking Bad*, era a morte de Jesse Pinkman (Aaron Paul)⁴⁷. Segundo Marton, a partir de pesquisas da AMC constatou-se que a audiência amava o personagem. A última temporada da série coincidiu também com a greve de roteiristas dos EUA (2013) e na volta da greve “os caras meio que não tinham o que fazer com Jesse”, diz Marton. Dessa forma, ele passa a temporada trancado em um porão para fazer droga. “Vai fazer diferença na minha narrativa? Fez diferença nenhuma. Então o cara ao invés de matar, manteve morto”. (Olympio, 2024).

É preciso também entender o formato em que aquele universo específico da sua série será desenvolvido. Em procedurais nos quais espaços, personagens e temas se repetem “a possibilidade de longevidade é maior”, conta Lucas Paraizo ao falar sobre a série médica *Sob Pressão*, a obra é baseada no livro de mesmo nome do médico Márcio Maranhão que também atuou como consultor no projeto. Já para *Os outros* o autor imaginou, segundo ele mesmo, uma espécie de antologia.

47

https://rollingstone.com.br/noticia/criador-de-breaking-bad-revela-finais-alternativos-e-sombrios-da-serie-e-sim-seria-terrivel-conheca/#google_vignette

A cada temporada você recupera algum personagem da temporada anterior e cria novos que dinamizem esses personagens. São estratégias diferentes. O procedural tem esse fôlego pelo tempo, pelo espaço e pelos personagens. E a antologia tem esse fôlego pela mudança desse espaço e a mudança desses personagens, mas por preservar um DNA. A segunda temporada [de *Os Outros*], é uma temporada muito diferente, inclusive de tom, inclusive a gente vai para um lugar muito radicalmente diferente, mas ao mesmo tempo mantendo o DNA da série. De ritmo, de tensão. (Paraizo, 2024).

Chefes roteiristas

Um dos apontamentos chave constatado ao longo dessa pesquisa é a presença de um *showrunner* que não apenas é um roteirista, mas está na posição de chefe de sala de roteiro. Aqui não pretendemos dar conta das especificidades do funcionamento de uma, pois tal análise já está presente no próprio trabalho de Bartira (2021), que depois tornou-se o livro *Sala de Roteiro: Processo de Criação dos Roteiristas de séries de TV brasileiras*. Destacamos esse aspecto, pois ele é parte importante da etapa de desenvolvimento do produto seriado. E se dá, sobretudo, por conta da atuação do *showrunner*.

O primeiro passo, e dos mais importantes, do ofício de *showrunner* é estruturar uma sala de roteiro. É escolher quem são os profissionais específicos que integrarão a sala de roteiro que vai escrever o projeto. E essa é já uma função muito dinâmica, porque você não só precisa escolher, como você tem que supervisionar o desenvolvimento dessa sala de roteiro e a produção de tudo que ela está escrevendo. E, não raramente, nesse processo, você tem que fazer substituições. É normal que você tenha que fazer substituições, porque, quando você começa a desenvolver um projeto, o projeto é pura potencialidade. Ele pode ser um espectro amplo de coisas. E o desenvolvimento é justamente o estreitar de um espectro amplo num espectro curto, preciso, objetivo do que é algo (Braga, 2024).

É preciso que esse criador, que sempre está olhando o todo, compreenda também as especificidades do que virá pela frente. Manuela Cantuária trouxe para sua equipe de *As Seguidoras* os roteiristas Nina Kopko, Pedro Perazzo, Tainá Muhringer e Beatriz Leal, Suzane Jardim como pesquisadora, e na consultoria Camila Agustini.

Consegui montar essa equipe acreditando que seria uma equipe apta para esse projeto especificamente, porque a gente tinha o quê de thriller, também comédia, mas, ao mesmo tempo, a gente flerta com drama, uma série muito híbrida de gêneros, então a gente precisava ter um perfil diverso na sala. Nisso, coordenei as entregas de roteiros, escrevi junto com eles, escrevi para

todo mundo dividir os episódios e, em paralelo, a gente precisava adiantar já questões de realização de produção (Cantuária, 2024).

E claro, a posição chefe de sala, assim como obviamente a do exercício da função *showrunner* dependem bastante de uma trajetória experienciada na área. Um dos profissionais que destaca essa jornada de forma interessante é justamente um dos nomes que foi quase uma unanimidade na busca por responder quem são os *showrunners* brasileiros. Trata-se do criador Lucas Paraizo. “Antes de chegar nos Outros e Sob Pressão é importante falar que venho de outros projetos de série. O primeiro projeto de série que eu fiz chamava-se ‘A Teia’, que foi uma criação do Bráulio Mantovani e da Carolina Kotscho” (Paraizo, 2024).

Em *A Teia* (TV Globo, 2014) Lucas atuou quase como um chefe de sala, apesar da criação de terceiros, pois ali era o profissional com mais experiência em televisão. Depois, ele foi roteirista de alguns episódios de *O Caçador* (TV Globo, 2014), criada por Marçal Aquino e Fernando Bonassi. Em seguida, esteve na equipe de roteiristas do *remake* da telenovela *O Rebu* (TV Globo, 2014) e também da primeira temporada da série *Justiça* (TV Globo, 2016), criada por Manuela Dias. “Depois dessas quatro séries que eu fiz, a Globo entendeu que eu estava preparado para assumir uma responsabilidade maior de tocar toda a parte de dramaturgia, de ser não só o chefe de sala, mas, de alguma maneira, um criador” (Paraizo, 2024).

Outro aspecto que evidencia a importância da chefia de sala nas mãos do *showrunner* é a própria aplicação da responsabilidade do criador sobre sua criação. “O roteiro nas séries, na lógica de plataformas, de canais e tudo, é um negócio que muita gente mete a colher. É preciso ter alguém que se responsabilize e que tenha o mínimo de poder. Inclusive, talvez, se possível, sobre as pessoas que dão notas” (Mendes, 2024). Na experiência majoritária da produção para *streamings*, como já relatado quando tratamos do *showrunner* como negociador, sabe-se que as decisões finais acabam residindo naqueles que são os financiadores da obra, o que faz sentido em uma lógica estritamente mercadológica. Mas seria preciso balancear esse poder para também proteger as histórias e as visões originais de seus criadores.

(...) tem uma questão de dinâmica, de trabalho e de autoria. É preciso que uma chefe de sala possa dizer não (...) Ah, não, sala horizontal. Não tem isso. Isso é um negócio que não faz sentido. Você precisa... A função da sala

de roteiro é gerar volume. É isso. Ficam mistificando. É gerar volume com qualidade. É essa a ideia. E mistifica-se muito isso. E se tem sala, você precisa dessa chefia, porque é isso que garante a autoria. Porque depois quem vai dizer essa personagem faz, sei lá, uma coisa racista? Quem assinou embaixo? Ah, não, era uma sala horizontal. Éramos todos racistas? Era o quê? De onde surgiu aquilo? As coisas não surgem do nada. (Mendes, 2024)

Portanto, é aspecto definidor do cargo de *showrunner* a posição de chefe de sala de roteiro. Entre todas as ocupações possíveis ao longo da jornada do *showrunner* dentro de um produto seriado, a experiência brasileira mostra que nem todos ocuparam postos de direção ou são criadores da ideia original da obra, por exemplo, mas a chefia de sala foi ocupada em 100% dos casos entre os entrevistados para a pesquisa.

Caminhos a seguir

Outro aspecto bastante interessante da troca com os *showrunners* brasileiros, que também mostra na prática a importância do criador/autor ocupar esta posição, são as atenções a determinadas escolhas a partir do domínio de quem escreve a história (ou lidera esse processo de escrita) em relação ao universo que é contado.

Gabriel García Márquez, ao ministrar cursos sobre a escrita de histórias, traz um ponto de vista pertinente a respeito dessa enorme responsabilidade do potencial criador dentro do audiovisual: “eu acho que quem lê um romance é mais livre do que quem vê um filme” (Márquez, 1998, p. 18, tradução da autora)⁴⁸. Para o escritor, o leitor de um livro pode imaginar todos os elementos da história completamente a sua maneira, já “o espectador do cinema ou da televisão não tem outro remédio a não ser aceitar a imagem mostrada na tela, em um tipo de comunicação tão impositiva que não deixa margem às escolhas pessoais” (Márquez, 1998, p. 18, tradução da autora)⁴⁹. Ao longo das conversas, nossos *showrunners* demonstraram com experiências de seus próprios projetos como levar a cabo este desafio de que o “mostrado na tela” seja a escolha mais adequada possível à história que desejavam contar. Em algumas ocasiões, eles consideraram que os objetivos foram atingidos, mas

⁴⁸ “Yo creo que quien lee una novela es más libre que quien ve una película” (Márquez, 1998, p. 18).

⁴⁹ “Mientras que el espectador de cine o el televidente no tiene más remedio que aceptar la imagen que le muestra la pantalla, en un tipo de comunicación tan impositiva que no deja margen a las opciones personales” (Márquez, 1998, p. 18).

também refletiram sobre escolhas finais além de seu poder de decisão que consideraram que poderiam ter sido levadas de outra maneira.

Marton Olympio ao pensar Anderson Spider para a Paramount+ defendeu uma forma de levar a série que poderia ser considerada bastante ousada para uma obra que retrata a vida de um lutador de MMA.

Quando eu cheguei na Paramount, em relação ao Anderson, eu comecei a pensar no tipo de seriado que eu queria fazer, que eu queria que as pessoas assistissem. E aí, o que aconteceu? Eu comecei a ver alguns seriados. Eu vi o Aldo, eu vi o do Popó, eu vi alguns, vi alguns gringos também. Vi aquele do Mickey Rourke, que ele faz um... de luta livre. Todos eles tinham uma coisa muito grande de sofrimento, de emulação, de... Sabe? E foram duas coisas que eu decidi ali na hora. Primeiro, eu não ia mostrar briga, eu não ia mostrar luta. E eu falei, cara, luta a gente põe no YouTube e vai ver as lutas bem melhor filmadas, tudo (...) Luta não faz parte do seriado. Esse é um ponto. Luta faz parte do sofrimento no sentido... Sabe? Pessoas pretas sofrendo. (Olympio, 2024)

Foi a partir dessa decisão fundamental de Marton ainda na semente do projeto que a série pôde ser estruturada. No caso de *Anderson Spider*, a escolha de não exibir lutas não diminuiu a importância delas na carreira do protagonista, já que foi tendo essas lutas como base que Marton decidiu que cada episódio seguiria um tema específico.

Eu elenquei dez lutas do Anderson, que ele já tinha dito que era importante. A gente fez uma entrevista com ele, e eu queria que essas lutas refletissem um pouco o tema do episódio. Então, por exemplo, quando ele perde tudo, é uma luta que ele perde. Quando ele tem que superar o racismo, é a luta contra o Sony. Tem uma luta que é sobre solidão. Tem um episódio que é sobre solidão. Então, é a primeira vez que ele viaja para o Japão, porque o Japão ainda joga ele em um lugar que além dele estar sozinho, ele está num lugar que ele não entende nada que ele lê (Olympio, 2024).

No entanto, também faz parte da atuação como *showrunner* lidar com frustrações a respeito de determinadas conduções da história que se deseja contar. Marton pontua que, apesar de receber os episódios montados para notas e poder opinar sobre eles, ele decidiu não acompanhar de todo a pós-produção do projeto. “Por exemplo, no episódio final tem uma coisa que eu não concordo até hoje, mas a gente não teve como tirar” (Olympio, 2024):

Em uma das cenas, o Anderson briga com o desafeto dele e não sangra. No último episódio, o moleque está banhado de sangue, o moleque branco. Aí você pega um garoto de 16 anos, como é o personagem do Anderson, e você animaliza ele, de certa forma. Eu não entendo aquele sangue naquela cena. Eu reclamei muito daquele sangue (...) Eu acho que é uma certa visão branca sobre como reagir a algumas coisas. Ao mesmo tempo que você tem aquela raiva presente, você quer uma vingança, mas eu acho que o sangue ali é um... Tinha um diretor de criação que eu trabalhava que falava uma frase que eu achava maravilhosa. É a purpurina no olho da arara. Essa arara já é coloridíssima, é maravilhosa. Aí você fala assim, vou botar uma purpurina aqui nesse olho que está faltando brilho. Não está. Não está. Às vezes, menos é mais (Olympio, 2024).

As experiências com mais de um projeto, aliadas à confiança da parte de contratantes, também vão municiando os *showrunners* de ferramentas para ousar mais. Quando perguntado sobre o que mudou na forma de trabalhar dele entre *Sob Pressão* e *Os Outros*, Lucas Paraizo se diz disposto a arriscar mais. Para o roteirista, o formato procedural da série médica pode ter engessado um pouco seus processos. “Depois de cinco temporadas eu senti que estava um pouco mais obedecendo o formato do que criando o formato” (Paraizo, 2024). Já em *Os Outros*, além de criar o próprio formato, Lucas destaca a oportunidade de burlá-lo e ressignificá-lo. Contudo, fazer isso também aumenta os riscos.

Às vezes o risco dá muito certo, como deu na primeira temporada. Às vezes o risco dá mais ou menos certo, como deu na segunda, e agora eu estou arriscando mais ainda para a terceira, porque vou tirar de um condomínio na Barra e vou jogar numa serra, vou jogar no campo. Então, eu acho assim, para mim, o importante da minha evolução enquanto autor é poder me reinventar e fazer coisas que eu não sei (Paraizo, 2024).

De certa maneira é também essa disposição e abertura ao risco, aliada, claro, a fatores de mercado, que podem trazer ao cenário de nossas produções seriadas obras que desafiam determinados padrões. Ao criar uma série protagonizada por uma anti-heroína vilã, Manuela Cantuária considera que o grande diferencial de *As Seguidoras* reside nessa busca em escapar do senso comum. Além disso, a subversão dos elementos da narrativa também é utilizada, segundo a autora, para tecer uma “crítica super ácida a um mundo que ainda é muito imperativo: o dos *influencers* digitais” (Cantuária, 2024).

Uma coisa que eu tenho muito orgulho é de que a gente tem uma narrativa que foge de todos os clichês (...) ainda mais quando a gente fala de

representação feminina, né? A gente subverte isso o tempo todo, ao mesmo tempo que a gente tem uma linguagem pop, uma linguagem acelerada, a gente tem gancho (...) E tenho orgulho também do retorno em relação ao roteiro. Eu acho que é que a gente tem muitos sucessos, séries que fazem muito sucesso, em que a gente tem personagens femininas, às vezes protagonistas, até outras coadjuvantes grandes, e que a gente cai em lugares ainda muito perigosos em relação à construção de um imaginário e a esses clichês (Cantuária, 2024).

Nesse sentido, ao analisar riscos e possibilidades a partir das trocas com os *showrunners* brasileiros, foi possível construir um panorama dentro do mercado nacional a respeito do funcionamento do desenvolvimento seriado dentro da lógica da indústria audiovisual brasileira. Em outras palavras: como os *showrunners* brasileiros colocaram suas séries no ar? Para responder a essa pergunta é necessário conhecer a faceta do *showrunner* produtor.

4.3 Criadores Produtores

Apesar de avanços relacionados à forma que a produção é vista dentro do audiovisual brasileiro, ainda é possível que a figura do produtor seja atrelada à administração de orçamentos, execução de contratos, obtenção de autorizações, dentre outras tarefas burocráticas, mas necessárias ao fazer audiovisual. No entanto, já há alguns anos além da nomenclatura “produtor executivo”, profissionais e, em seguida, o próprio mercado passaram a também utilizar o termo “produtor criativo” para se referir àquela liderança da obra audiovisual que assina o projeto na função de produção, mas que também assume responsabilidade chave por aspectos essenciais da concretização narrativa de uma obra.

Em 2023, no evento de mercado audiovisual Rio 2C⁵⁰, durante uma mesa sobre a função estratégica da produção criativa, a produtora da série *O Hipnotizador* (HBO, 2015), Maria Angela de Jesus, dá um bom exemplo dessa visão. Apesar de ser uma produção brasileira, a série foi gravada no Uruguai e falada em português e espanhol.

“Essa é uma decisão (gravar no Uruguai) que não é separada de uma decisão de orçamento, de cronograma, tudo isso é evidentemente aliado ao olhar de

⁵⁰ O Rio2C é um evento do mercado do audiovisual brasileiro e latinoamericano que acontece desde 2018, na cidade do Rio de Janeiro, e realiza conferências, palestras, apresentações de projetos à imprensa e a profissionais do meio, entre outros.

até onde se pode ir, até onde o conteúdo permite. Mas não é uma fórmula fechada, não caberia para outro projeto. O papel dos executivos é ter essa sensibilidade de pensar o projeto em si e não apenas no orçamento e cronograma, é isso que mata o conteúdo” (Portal Exibidor, 2023, s/p).

Ao pensar o *showrunner* essencialmente como um roteirista, pode ser difícil enxergá-lo também como produtor da obra, justamente quando restringimos a figura do produtor aos aspectos burocráticos da posição. Parte desse pensamento se dá, inclusive, por uma certa mitologia criada ao redor das habilidades e aspirações dos próprios roteiristas: ser aquele que ‘unicamente’ escreve. No entanto, especialmente no mercado de séries após a chegada dos *streamings*, o papel ativo do roteirista criador em busca do financiamento de sua obra, além de seu posterior exercício como *showrunner*, dão a essa figura a função hifenizada do roteirista - produtor. Por outro lado, são diversas as formas de associação no processo de desenvolvimento e venda de um projeto. Este mesmo profissional pode conduzi-lo como roteirista/criador/produtor ou ter uma parceria com um produtor mais experiente ou de uma empresa produtora com maior abertura dentro do mercado, entre outras.

Neste momento da nossa análise, vamos compilar as experiências de nossos *showrunners* em relação a questões do desenvolvimento dos produtos seriados, ligados a sua apresentação, produção e distribuição no mercado. Um dos aspectos interessantes do levantamento das formas mais contemporâneas de se levar uma obra seriada ao ar no Brasil, é que as experiências e posições distintas dos *showrunners* entrevistados em suas trajetórias profissionais nos dá um panorama amplo e conectado à realidade prática da venda de projetos.

Entre os *showrunners* brasileiros que formam parte da pesquisa temos profissionais independentes que, apesar de terem registro sobre um Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ), ou seja, uma pessoa empresarial, atuam efetivamente como roteiristas criadores que prestam serviços para outras produtoras, canais e plataformas. O registro como pessoa jurídica se dá especialmente para que as condições de pagamento, emissão de notas fiscais, entre outros processos, seja realizada sem as implicações tributárias que seriam aplicadas à pessoa física. Além disso, em caso de projetos com recursos vindos da Ancine, não são aceitas notas fiscais de roteiristas registrados como microempreendedores individuais (MEI), fazendo-se necessário que o profissional de roteiro seja sócio ou tenha sua própria empresa fora da categoria citada. Isso reflete em questões complexas, como a “pejotização” do

mercado audiovisual brasileiro, que apesar de relevantes não são o foco desta análise. Há também casos de roteiristas que fazem parte do quadro de sócios de empresas produtoras com reconhecimento e maior atuação no mercado brasileiro e até internacional. E dentre os entrevistados, apenas um profissional, Lucas Paraizo, é colaborador fixo de uma grande emissora, no caso a TV Globo, incluída nela a plataforma Globoplay.

Felipe Braga, que além de roteirista é sócio da “Los Bragas”, ao lado de Alice Braga e Rita Moraes, apresenta seus processos de trabalho mais comuns relacionados ao desenvolvimento e à venda de projetos. Eles não são tão distintos da forma de atuação dos roteiristas independentes. No entanto, sendo Felipe sócio de uma produtora, usualmente o profissional tem mais autonomia em relação a esse processo de tentativa e erro na venda de um produto audiovisual. Aqui é importante ressaltar que trajetória profissional e experiência em trabalhos prévios, ou seja, um “nome no mercado”, que é o caso de todos os *showrunners* aqui elencados, em diferentes níveis, também é item base para um sentar à mesa de negociações reais com grandes players.

O primeiro a gente encontra uma história, a gente busca uma história a gente desenvolve uma história que do nosso ponto de vista é representativa de algo novo. E para além de ser representativa de algo novo é que tem ao redor dela um grupo de pessoas ou um profissional especificamente com as ferramentas e a musculatura específica para exercitar o máximo daquela ideia, tirar o melhor dela. Aí a gente cria um documento de venda. Um documento geralmente o mais curto possível, mas no entanto com todas as respostas para as perguntas que um executivo pode fazer. E isso é uma coisa que ter experiência é bom porque quando você está no começo da carreira você não sabe exatamente o que o executivo vai te perguntar. (Braga, 2024)

Maíra Oliveira, que no mercado, apesar de ter projetos em desenvolvimento por sua própria produtora, costuma atuar como roteirista em projetos para grandes *players*, entre eles TV Globo, Netflix e, claro Disney +, como vimos anteriormente, relata sua experiência neste processo.

Eu acho que para você ser criador, ou seja, o passo a passo, digamos assim, para você chegar até lá, obviamente, começa com o desenvolvimento da ideia. Então, conceituação de projeto, ideação do projeto, conceituação do projeto, estruturação de uma primeira bíblia de venda, que é um material escrito majoritariamente, mas também ilustrado (...) Uma vez que você tem esse projeto assentado nesse material escrito, de extrato chamado bíblia, você tem alguns caminhos. Você tem o caminho dos editais e do fomento

público de desenvolvimento para amadurecer aquele projeto, chegar até os roteiros, etc. E, a partir disso, eventualmente, plantear outro fomento para a produção de maneira independente. (Oliveira, 2024)

Observamos, neste caso, que Maíra destaca a construção do material que conforma parte do desenvolvimento via fomento público, em editais voltados especificamente para esta fase dos projetos. Acontece também que a partir de negociação direta com as plataformas e/ou canais, seja possível conseguir o financiamento do projeto para desenvolvimento, produção e posterior exibição. A roteirista enfatiza a possibilidade de associação do roteirista independente a empresas produtoras em busca deste financiamento.

Outra via é você pegar essa ideia, esse projeto, e se associar a uma produtora. Se você não é uma produtora que tenha essa possibilidade de realização do projeto. Então, se você é um roteirista independente, um *showrunner*, digamos assim, em potência, você se associar a uma produtora que tenha essa possibilidade e juntos redesenhar, talvez, o que é aquela Bíblia de Venda para apresentar para os canais, plataformas, ou também seguir de novo para aquela via que é a legislação de fomento público. (Oliveira, 2024)

Uma vez negociado com a plataforma, e aqui por negociado entenda-se também uma aprovação do orçamento inicial daquele projeto, segue-se para o aprofundamento deste desenvolvimento. “Então, aquilo que era conceito, sinopse, logline, enfim, materiais que eram de mais incipientes, aperfeiçoamento de personagem, vão sendo aprofundados em escaletas e roteiros e arco da temporada, universo” (Oliveira, 2024).

Também perguntado sobre aspectos de desenvolvimento e venda de projetos, David França Mendes corrobora com a experiência trazida por Maíra.

Mais recentemente, a gente tem visto muito essa lógica de contratar primeiro um desenvolvimento. E aí se escreve, se trabalha, sei lá quanto tempo, até ter um certo volume de material escrito, roteiros, ou o que for, que satisfaça e que gere um sinal verde para produzir. Isso vai entrar em produção provavelmente. Antes da produção dos roteiros, porque esse desenvolvimento normalmente não chega nos roteiros finais.... Então aí vai entrar a fase dos roteiros finais e a partir daí a produção (...) Para ser lançado quando eles resolverem lançar. (Mendes, 2024)

Outra condição peculiar, mas que é bastante habitual no mercado nacional, é que o criador se torne contratado de sua própria criação. Foi assim com David França Mendes, e com grande parte dos *showrunners* entrevistados, nos casos de serem os criadores originais dos projetos em questão.

Quando você fecha com uma plataforma, um canal, uma coisa assim, você tem alguém que, de certa forma, te contrata para fazer aquilo. Você procura a oportunidade de ser um empregado naquilo que você criou (...) Então você vai, e vai tentar vender aquele negócio, muitas vezes, na verdade, você vende primeiro para a produtora e a produtora para alguém, ou você e a produtora vão em alguém até finalmente... isso ser feito. (Mendes, 2024)

Considerando o olhar para essas etapas de maneira completa, e a presença ou não deste criador roteirista em todas elas, a análise de Maíra vai justamente ao encontro desse lugar do roteirista que também, por vontade própria ou exigência profissional, passa a ser produtor.

Se você fizer um bom contrato, o seu nome vai estar do começo ao fim lá como criador, como criadora. Se você fizer um bom contrato, provavelmente você vai participar como produtor executivo/criativo e isso vai te permitir seguir acompanhando todas as etapas de desenvolvimento. O que acontece nas plataformas é que, normalmente, não se é permitido essa participação dos criadores como produtor executivo. Isso fica à produtora. Então, é muito comum agora os criadores estarem assinando como produtor executivo também por essa questão. Até porque foi um movimento de encontro também nos Estados Unidos e faz sentido o que acontece aqui. (Oliveira, 2024)

A criadora aponta a necessidade então do roteirista ter habilidades e expertises que vão além da história. “Ou seja, saber fazer um orçamento propositivo, saber a magnitude do seu projeto. Então não basta mais saber onde a história começa ou termina, quais os personagens que vão navegar, qual o universo, como escrever um roteiro de tantas páginas, de tantas cenas” (Oliveira, 2024). É por essa razão que diversos profissionais independentes buscam se associar a um profissional ou empresa com mais experiência na área, antes de levar diretamente o projeto às plataformas.

Agora eu tenho sentido esse movimento mediado pelas agências [de talentos] ou de maneira independente, essa relação direta. Isso tira um atravessador, pensando na produtora como possível atravessador, porque a gente sabe que eles são parceiros também. Isso faz com que quando a

produtora ou o produtor seja convidado, a empresa e a pessoa física sejam convidados, sejam alinhados com o que o criador da série quis. (Oliveira, 2024)

Apesar de ser uma tendência e um caminho possível essa junção da figura roteirista-produtor, a criadora não enxerga essa prática como algo consolidado nacionalmente.

Mas eu ainda não tenho notícia de algum projeto que, de fato, tenha sido bem sucedido nessa via sem que o criador seja também produtor executivo. A gente tem, por exemplo, os Suburbanos na Netflix, a galera lá do Rodrigo Santana. Rodrigo Santana é um humorista, comediante, stand-up, que também escreve as próprias esquetes, que foi convidado pela Netflix para desenvolver projetos. E ele tem uma produtora chamada Suburbanos. Então quando ele cria e desenvolve “A Sogra Que Te Pariu”, se não me engano, é o nome da série que ele criou, ele tem a produtora dele para ofertar o serviço de produção. O que não impede ele de ter que chamar outras produtoras para ele poder fazer a pós, etc. (Oliveira, 2024)

Além das possibilidades descritas acima, também existem os profissionais que são os donos de uma ideia original, chegam a desenvolvê-la, até certa etapa ou por completo, e a vendem ainda nessa fase para um potencial produtor e/ou plataforma exibidora. O que também é um processo válido, ainda que para Maíra seja o menos interessante de todos. “E não necessariamente você vai estar com o nome associado, mas você fez daquilo um produto, você ganhou seu dinheiro, fez sua função e vida que segue” (Oliveira, 2024).

É possível notar, por meio dos relatos apresentados, que os processos de desenvolvimento e venda são similares, apesar de, claro, guardadas as devidas diferenças entre projetos. Neste ponto, consideramos importante também trazer a experiência própria de Lucas Paraizo, particularmente, no que diz respeito à criação de séries de ficção para a Globoplay.

Até o Sob Pressão, eu participava de equipes, eram outros autores que apresentavam, tinham outros processos, e eu fazia parte de uma equipe. A partir do Sob Pressão, em 2017, onde sou convidado a assumir a série, todo começo de temporada eu faço uma sinopse. Como o Sob Pressão é um procedural, a gente já sabe que a gente tem o casal de protagonistas e o hospital, isso é quase imutável. Mas, dentro desse formato de procedural, eu apresentava uma proposta de sinopse da temporada. Essa temporada vai falar sobre saúde mental dos médicos, como foi a quinta temporada. A temporada 3 era a temporada sobre as perdas, os sacrifícios médicos. (Paraizo, 2024)

O autor conta ainda que no caso de haver um tema para a temporada, da série que teve um total de cinco (2017-2022), esse tema era descrito em uma sinopse de até dez páginas. E esse material contém justamente arcos dos personagens principais. “Quando você tem essas 10 páginas, você divide pelo número de episódios, mais ou menos (...) média de 12 episódios por temporada, com que a gente trabalha. E a gente, a partir dessa divisão, começa a, dentro de cada episódio, usar a pesquisa” (Paraizo, 2024).

A partir daí, a gente elencava que doenças a gente queria colocar em voga um pouco muito atento ao que estava acontecendo. Então, a gente sempre tinha o desejo de não repetir as doenças, ou se a gente repetisse, repetir com outra perspectiva. Porém, algumas questões a gente fazia questão, mais que doença, mas alguns conflitos a gente fazia questão de repetir sempre. Como, por exemplo, a violência doméstica. A violência doméstica tem em praticamente todas as temporadas de *Sob pressão*, porque é, infelizmente, uma coisa muito recorrente no Brasil. Outro assunto que era muito caro para a gente é a questão do HIV. (Paraizo, 2024).

A partir de *Os Outros*, Lucas adota outra maneira de apresentar seus projetos na casa.

No caso de “Os Outros”, no momento em que eles me encomendam um assunto: família brasileira, o que eu fiz foi escrever um piloto. Então, para mim, hoje, a maneira como eu vendo as minhas temporadas é sempre escrevendo um piloto. Mas eu sei que sou uma exceção, porque tenho uma trajetória de mais de 20 anos que trabalho na TV Globo, as pessoas já me conhecem. Então, acho que é a maneira mais prática para que eles visualizem o que quero fazer, o que quero propor. A partir da aprovação do piloto é que eu escrevo as sinopses da temporada. (Paraizo, 2024).

Junto a este piloto, algumas vezes, o autor acrescenta somente uma folha na qual descreve um pouco os personagens principais. Mas o principal é o piloto em si mesmo. Lucas enfatiza ainda que apresentar e desenvolver projetos nesse formato só é possível por conta de sua condição de ‘roteirista funcionário’, com anos de experiência.

Agora, eu entendo, por exemplo, que os autores que escrevem para o streaming não vão querer escrever um piloto, porque o piloto é um trabalho do caramba, são dois, três, quatro, cinco meses para escrever um episódio, que é o DNA da tua série. Mas por que eu faço isso? Porque eu sou CLT. Basicamente, você está me pagando do mesmo jeito, entendeu? Eu vou no meu tempo livre, na paralela de terminar uma temporada, já vou criando outra. E como eu trabalho como equipe, fica sempre mais fácil balancear o meu tempo. (Paraizo, 2024).

Esse formato de trabalho, apesar de bastante particular, contribui para que criadores - produtores reflitam sobre aspectos relevantes do desenvolvimento de seus projetos. Mas quanto do cerne dos elementos da Bíblia consegue realmente ser transferido ao roteiro do primeiro episódio?

Agora, só uma coisa, uma coisa que eu gosto de defender do piloto, sabe o que acontece? Muitas vezes as bíblias, e eu já li muita bíblia, já fiz parecer, já fui jurado de coisas de bíblia. Muitas vezes as bíblias, elas prometem coisas que os pilotos não cumprem. Então, assim, quando eu entendi isso, eu falei cara, eu não vou ficar citando Nietzsche, Foucault, David Lynch, Scorsese, sabe? Eu prefiro materializar a minha ideia, porque eu acho que é uma maneira mais próxima do que vai ser feito. Porque muitas vezes prometem-se coisas que não se cumprem, então eu prefiro fazer assim e já que eu posso, eu aproveito disso. (Paraizo, 2024)

Similares ou distintos, todos esses processos de desenvolvimento existem, especialmente em sua fase prévia, para tornar possível que uma nova série venha ao mundo. E como negócio, é o financiamento dele que mantém essa indústria em movimento. No entanto, quando o assunto são números e orçamento, foi possível constatar a partir dos relatos que a presença do *showrunner* brasileiro em questões relativas à administração financeira do projeto em si, é uma das principais diferenças de sua atuação em relação ao mercado norte-americano. Vamos apresentar como essa dinâmica costuma ocorrer no Brasil.

Afinal, quanto custa? Showrunners brasileiros e orçamentos

Assim como nos aspectos vistos acima, a relação dos *showrunners* brasileiros com orçamentos dos projetos nos quais eles lideraram também foram determinadas pela maneira na qual eles estavam inseridos nas obras: se sócios da produtora que a produziu ou co-produziu, se contratados como roteiristas chefe pela própria plataforma de *streaming* e/ou canal e, por fim, se parte integrante da equipe que leva o projeto adiante dentro da estrutura de profissionais de uma grande emissora, neste caso a TV Globo, que atua seguindo a lógica de funcionamento de sua própria área de dramaturgia.

Ainda assim, fato comum entre os *showrunners* entrevistados é a utilização de uma consciência e lógica do orçamento, trabalhada junto da equipe de produção, que não implica necessariamente no manejo real de valores por área de planilhas, mas uma espécie de: o que

podemos e o que não podemos; ou ainda: onde vamos fazer modificações para poder. E, assim como em outros pontos da função, a experiência colabora bastante com esse olhar que precisa pensar em entregar a melhor história, dentro do quanto se dispõe para realizá-la. Foi, por exemplo, o processo vivido por Pedro Aguilera:

Só que eu acho que depois das outras [temporadas], até por já ter feito uma temporada, eu ganhei uma consciência maior sobre o quanto as coisas custam. E já mesmo na escrita, já fui deixando as coisas não tão caras, mas ainda assim caras. E depois, nos processos de pré-produção, tive mais compreensão de como encaixar as coisas. Acho que essa conversa acontece sempre e deve acontecer em todas as séries. No caso do 3%, especificamente, e do Onisciente também, são séries de ficção científica que têm esse elemento ainda mais caro. Então, cada locação, cada figurino, cada coisa é um pouquinho mais cara e precisa de um pouquinho mais de engenhosidade da galera de direção de arte, do figurino, de pensar como levar para esse mundo completamente diferente, mas ainda dentro dos nossos orçamentos limitados do Brasil. (Aguilera, 2024)

O roteirista lembra ainda que não teve acesso ao detalhamento das planilhas em suas criações para a Netflix, mas que foram inúmeras as discussões em pré-produção a respeito de cortes, fusões de personagens e locações.

E acho importante, porque toda série de TV, até as mais caras, até as gringas, passam por esse processo de como a gente faz caber no orçamento. Por mais que eles tenham um orçamento 20 vezes maior, eles ainda escrevem 40 vezes maior e depois tem que caber em 20 vezes maior, de alguma forma. (Aguilera, 2024).

Para ilustrar melhor como isso pode acontecer no dia a dia de uma série de ficção, destacamos um episódio vivido por David França Mendes. Apontado como *showrunner* de *A garota da moto*, o criador lembra que “com exceção do orçamento de roteiro, eu nem vi o orçamento, os números, de fato. Mas, existia uma relação no sentido de como eu sabia a ordem de grandeza das coisas e de negociar o que eu precisava” (Mendes, 2024). Para ilustrar esse processo, Davi conta que, por exemplo, durante a produção da série a equipe contava com a presença de um ator para iniciar as gravações no mês de abril. No entanto, ele só poderia estar presente no mês de maio e a locação mais utilizada por esse personagem na série só estaria disponível naquele mês de abril.

Era a principal locação, 70% das cenas do cara eram lá. E a produção chegou para mim, basicamente, em desespero. O que a gente faz com isso? Então, eu reescrevi para adequar a esse negócio. E é engraçado que muita gente fala, mas que inferno, todas as ideias que você teve. Eu acho ótimo, porque eu encaro essas coisas meio como uma gincana. É tipo fazer do obstáculo um trampolim. Então, o que eu pensei? Não. O personagem era o pai da Joana, o pai da garota da moto, que tinha um bar. Eu inventei que, entre uma temporada e outra, o bar faliu. O cara, que era rival dele, comprou o bar. Ele, agora, não pisa lá, porque o cara está lá. E ele virou o motorista de Uber, que era um personagem que eu estava querendo muito fazer. Então, ficou mais atual até, por causa do Uber. Agora, foi adaptar 26 roteiros em duas semanas. Então, tem essa relação (Mendes, 2024).

David ressaltava um ponto extremamente importante na visão de um *showrunner* sobre orçamento: para ele, o principal é que a obra seja filmada como se deve. E aí existem dois caminhos mais usuais: a produção definir que não será possível executar daquela forma, ou ainda assim tentar, mas sem os recursos ideais, o que usualmente prejudica o produto final. “Sempre procuro ter uma conversa muito perto da produção para saber o que dá para fazer, o que é confortável para fazer, e o que pode ser, e que soluções criativas a gente tem para esse dar para fazer” (Mendes, 2024).

Sendo assim, a base de trabalho dos *showrunners* brasileiros em termos de orçamento na produção seriada são pré definições estabelecidas, preferencialmente determinadas antes da escrita dos roteiros, como se deu na experiência de Maíra e Ana Pacheco na Disney +.

O que eu peço são parâmetros. Magia de Aruna, por exemplo, quantas cenas com efeito especial, no caso do (gênero) fantasia, eu posso ter por episódio. E aí eles sabem quanto custa uma cena de efeito especial, eles sabem quanto custa o episódio, eles me dizem uma cena, duas. Ainda que depois eles consigam mais dinheiro lá e botem mais efeito. Mas aí eu estou escrevendo só duas cenas, acho que isso é o suficiente para garantir que a série possa ser configurada como fantasia. Então, eu tinha esses parâmetros de produção sem valores nominais, mas eu tinha esses parâmetros sim. (Oliveira, 2024)

O mesmo acontece com Lucas Paraizo, que vê a questão do orçamento cada vez mais caminhando lado a lado ainda no momento da construção de suas séries.

A partir do Sob Pressão, e principalmente com Os Outros, eu tenho uma responsabilidade de orçamento que começa desde a criação. Ou seja, quando começo a escrever Os Outros eu tenho métricas de produção. A quantidade de diurno, a quantidade de noturno, a quantidade de personagens, a

quantidade de locação. Então, desde o começo do projeto, eu já sabia mais ou menos as minhas bases de produção. (Paraizo, 2024)

Apesar de serem consideradas desafiadoras, essa consciência do orçamento pelo criador é o que também faz caminhar o projeto de maneira adequada. “Você consegue, de alguma maneira, fazer com que as suas ideias sejam factíveis e elas não tenham que ser cortadas ou refeitas” (Paraizo, 2024). Ao mesmo tempo, comparativamente, é importante ter consciência sobre o produto que se deseja e se pode ser alcançado. Lucas lembra que participou de uma mesa no Rio 2C com a presença de Ron Leshem, criador da série original israelense *Euphoria*, que assina também como produtor do remake da versão norte-americana (HBO, 2019)⁵¹. Em sua entrevista para Lucas, Leshem apontou que o orçamento de um único episódio da versão da HBO pagaria a temporada inteira da produção israelense. Então é inevitável que o orçamento esteja diretamente ligado à qualidade do produto. No entanto, saber como trabalhar com a quantidade de fundos que você dispõe também pode gerar grandes produtos.

Eu não tenho grandes problemas de orçamento, nunca tive grandes problemas de orçamento, porque eu sou muito organizado, sigo muitas métricas e gosto que essas métricas estejam desde o começo, para que eu não seja obrigado a posterior e a ter que fazer cortes e adaptações que possam mexer na história. Então, assim, para mim, quanto antes a produção entrar, quanto antes eu tiver noção desse orçamento, melhor. (Paraizo, 2024).

A exceção para esse domínio mais exato de valores manejados está, algumas vezes, a pedido do próprio chefe de sala, na abertura do orçamento de sala de roteiro, para que ele ou ela possa montar sua equipe da forma mais adequada possível considerando o orçamento disponível. O que implica respeitar hierarquias e níveis de experiência, como busca fazer a própria Maíra.

Eu tenho sempre pedido, cada vez mais, no orçamento da série, pelo menos na etapa de desenvolvimento. Então, quanto vocês têm no desenvolvimento? Isso quando eu sou chefe de sala, né? Obviamente. Eu tento ter essa informação porque eu vou selecionar, escolher os roteiristas que vão estar

51

Disponível

em:

<https://telaviva.com.br/24/05/2024/rio2c-2024-apresentara-mais-de-60-paineis-voltados-ao-segmento-audiovisual/>. Acesso em 14 dez. 2024.

comigo, baseado também nesse orçamento. O tempo de desenvolvimento tem a ver com esse orçamento (...) Isso é uma dificuldade ainda das produtoras entenderem, que eles acreditam que eles não tem que dar para a gente essas informações. Eles que têm que negociar os cachês e tudo mais. E eu não posso, por exemplo, liderar uma sala onde eu tenho um roteirista com a mesma experiência ganhando diferente. Isso gera uma animosidade latente ali, né? Que eu não vou ter como lidar e não é para eu lidar com isso. Então, eu preciso saber disso antes. (Oliveira, 2024)

No caso específico de Felipe Braga, sua atuação como roteirista e ao mesmo tempo sócio da empresa o colocou em um lugar distinto em relação à experiência com o orçamento.

A minha experiência talvez seja diferente da deles [outros showrunners] porque eu sou dono da minha empresa, então eu tenho mais acesso. Eu nunca tinha me dado conta disso, mas eu tenho um pouco mais. Enfim, tem produtores que estão me oprimindo igualmente que é o papel deles é oprimir, mas de fato eu tenho um pouco mais de legitimidade na hora de questionar as escolhas e tudo. E de propor também, mas eu também tenho mais flexibilidade, autonomia. (Braga, 2024)

Ainda assim, para que haja um equilíbrio entre as decisões que precisam ser tomadas, Felipe enfatiza que decisões finais sobre orçamento não serão dele.

Mas ao mesmo tempo tenho mais responsabilidade também, porque aí você equilibra um pouco essa balança entre autonomia e responsabilidade. Você nunca vai ter só autonomia orçamentária. Você tem a responsabilidade das consequências, no caso, das suas escolhas. Mas sim quando as séries que eu atuo ou que eu atuei como showrunner, eu não costumo ter politicamente, digamos, a última palavra orçamentária. São os meus colegas produtores que vão olhar para mim e vão dizer não, não pode e aí eu vou acatar o que eles dizem por respeito ao trabalho deles e por confiança do que eles estão dizendo e por saber que a ênfase do meu trabalho é outra que é saudável, inclusive, que eu pressione criativamente quando eles estão pressionando. Mas de fato tenho liberdade política para questionar coisas e pedir informações no cotidiano desse trabalho. (Braga, 2024)

No entanto, para que ele possa ter esse controle ao longo do desenvolvimento e produção da série, assim como apresentado pelos outros *showrunners* brasileiros, Felipe também busca organizar parâmetros. A cada novo projeto em que atua como *showrunner*, o autor abre a planilha na etapa inicial e novamente na etapa pós filmagens. Dessa forma, Braga busca garantir que o orçamento esteja também sendo respeitado para garantir a cobertura de fases importantes do futuro daquela produção.

É muito fácil que produtores contratados, por exemplo, comecem a ceder pressões em negociações com um elenco, por exemplo, para conseguir tal ator, tal atriz e tudo e aí vai roubando dinheiro do que está guardado para a trilha sonora no final, que dane-se lá. Então no começo do processo eu meio que tento ver como que essas coisas estão e não é sabe, é só uma questão de ter influência e ter controle, mas você quer também ser um interlocutor interessante, valioso para os seus colegas produtores no sentido de eles vão ler o meu roteiro e vão ter observações e questionamentos, e por uma questão de respeito quero analisar o orçamento deles, não para questionar, mas para estar aberto para discutir coisas que eles querem discutir, ajudar a pensar coisas e tudo. (...) E no final quero dizer, quando termina a filmagem, você vai lá olhar depois de tudo que deu certo e deu errado, onde foram os distúrbios, onde as contingências foram usadas e à luz disso como você está agora. (Braga, 2024).

Até este momento de nossa análise, desenvolvemos particularidades de aspectos essenciais no processo de realizar uma série de ficção no Brasil. Mas e quando pesquisa, universo, história a ser contada, personagens, bíblia de venda e orçamento estão totalmente alinhados e muito bem desenvolvidos, seria esse conjunto suficiente para que um projeto de série encontre portas abertas para sua produção? Neste mundo de trabalho duro, dedicação e *networking* é preciso ainda que os ventos também estejam a favor dos criadores. É sobre isso que falaremos a seguir.

O espírito do tempo

A série *A garota da moto* estreou na televisão brasileira em 2016. Em 2008, David França Mendes criou sozinho a versão inicial do projeto que se chamava “A vida em duas rodas”. Quatro anos depois, João Daniel Tikhomiroff, que viria a ser o diretor geral da série, conversou com David dizendo “haver uma oportunidade para essa série”. “A gente retrabalhou junto e foi com essa versão retrabalhada que acertamos lá com a SBT e a Fox, que produziram a primeira temporada” (Mendes, 2024). Essa breve história contada pelo *showrunner* ilustra uma realidade comum aos criadores de projetos audiovisuais brasileiros. Anos a fio, projetos diversos, alguns na gaveta e a necessidade de sempre ter algo novo para mostrar a quem potencialmente pode financiar uma produção, além, é claro, da submissão a variados editais públicos. E nessa jornada rumo ao financiamento o ‘não’ será bastante mais comum do que o ‘sim’.

Qual seria então essa condição que constrói o momento do então “há uma oportunidade para essa série”? Segundo nossos *showrunners*, é necessário que, além de tudo, o projeto encontre o tempo e o momento favorável do mercado, além do interesse do tomador de decisão, para que aquele projeto receba seu aceite. “É muito um encontro entre a essência do que você está propondo e a atmosfera específica daquele momento no mercado. E é muito imponderável isso mesmo” (Braga, 2024). O *showrunner* de *Sintonia* lembra de ter projetos escritos e organizados sendo recusados e, em conversas de despedida na frente do elevador, oferecer ideias ainda não escritas as quais os executivos realmente tiveram interesse.

E aí eu tenho que fingir que eu tenho algo escrito (risos). Volto para o escritório com a equipe, boto correndo uma coisa do pé para fingir que aquilo existia e aquilo depois é produzido. A gente não sabe, então tem projetos que a gente vende poucos meses depois de eles serem criados e tem outros projetos que são vendidos 5, 6, 7 anos depois de eles terem sido escritos. (Braga, 2024)

É necessário, portanto, como criadores, também estar conectados a essa espécie de *zeitgeist*⁵² audiovisual e social, na qual as histórias criadas encaixem a um determinado espírito de um tempo. É claro, que no caso do financiamento relacionado particularmente as plataformas de streaming, está por outro lado, a “sorte” de encontrar um executivo que acredite que enxergue que aquele projeto é viável para aquele momento.

A gente, como criador, acho que a gente cria as séries que a gente gostaria de assistir e coisas que nos instigam, inspiradas no que a gente gosta e às vezes encaixa, às vezes não encaixa. Eu sempre falo que o executivo que escolheu o 3% para fazer o executivo da Netflix que se chama Eric Barmak, acho que ele foi extremamente ousado de escolher o 3% para ser a primeira série brasileira. Mas deu certo, fizeram quatro temporadas, foi ótimo. (Aguilera, 2024)

Pedro observa ainda que assim como há avaliações de muitos elementos para tentar entender o que vai dar certo em termos de séries de ficção, há também muitos projetos que fazem um sucesso que não era esperado. E logo depois, há um movimento de copiar esses

52

Disponível

em:

<<https://exame.com/lideres-extraordinarios/lifestyle/zeitgeist-decifrando-o-espírito-do-tempo/>>. Acesso em 20 dez. 2024.

projetos em tentativas de aplicar supostos elementos que fizeram o projeto “dar certo”. Um bom exemplo contemporâneo disso é lembrado por David França Mendes.

O que sempre aconteceu no cinema é, de repente, alguma coisa inesperada faz sucesso e aí se segue ali uma fileira atrás. O que está acontecendo é que como há uma retração de investimento no streaming, eles, obviamente, estão arriscando menos. Mas, por exemplo, *Bebê Rena* (Netflix, 2024) é um sucesso, por mais que o Sarandos (Ted Sarandos, diretor executivo da Netflix) diga que estava previsto no algoritmo, é um sucesso que não está dentro dos gêneros que estavam fazendo sucesso ultimamente. (Mendes, 2024)

Mas como determinar quais histórias, universos, personagens vão ao encontro do espírito de determinado tempo e audiência? É claro que se pode (e se deve) investigar as plataformas e canais para os quais se apresentam projetos, entender linhas editoriais e perfis de público alvo. Essa é uma tarefa básica na lista das diversas missões de criadores/produtores de projetos audiovisuais. No entanto, quando o tema é o congregar dos elementos a esse espírito de um tempo, a realidade é que há bastante mais perguntas do que respostas.

A gente não tem controle sobre isso porque nenhum de nós, assim por uma série de razões... A primeira é que a gente nunca sabe o que o mercado quer, o mercado não sabe o que o mercado quer, os executivos não sabem o que a audiência quer. É claro que existe pesquisa e existe resultado de pesquisa e tendência e existe também *salsicharia* no sentido de você perceber uma demanda e alimentar o público com o que você imagina que é demanda dele. (Braga, 2024)

Felipe aponta ainda uma questão bastante pertinente relacionada há uma prática muito comum em mercados, eventos e espaços de *networking* audiovisual de maneira geral: a tentativa de responder “mas o que querem as plataformas?”. Para o criador, um erro crucial na busca por essa resposta é olhar para o passado.

O nosso negócio é um negócio que trabalha com novidade, com algo novo, com algo original e aí todo mundo fala o público quer isso, a audiência quer aquilo e a verdade é que ninguém sabe. Por isso que todas... agora está rolando o Rio 2C no Rio aí estão lá todos os executivos de plataforma dizendo no palco o que eles querem... É tudo mentira e eu diria isso para eles, eu digo isso para eles, eles vão admitir que é mentira, porque quando eles estão dizendo isso eles estão olhando para o retrovisor, eles estão olhando para o que deu certo, como tendência. (Braga, 2024)

Ao mesmo tempo, é necessário reconhecer, conforme aponta o próprio Felipe, que há profissionais bastante capacitados em visualizar isso.

(...) O que a gente sabe que existem ideias que representam o nosso espírito do tempo e esses executivos são muito bons em identificar as ideias que são representativas do nosso espírito do tempo hoje e aí quando eles encontram uma eles agarram. O Sintonia foi assim, foi uma gringa sei lá onde, nos Estados Unidos que nunca tinha ouvido falar de nada, estava enclausurada dentro de um quarto de hotel e falou: para tudo! Eu quero. Não sei o que é isso, mas ela entendeu que era representativo do espírito do tempo brasileiro, no calor do momento. (Braga, 2024)

Apesar das reflexões que trazemos a partir do pensar nesse *zeitgeist*, é claro, não se pode tratar com inocência as decisões de uma indústria. Então, conforme já apresentado em momentos anteriores desta pesquisa, junto a esse “momento certo” vai estar a relevância da empresa produtora, o nível de experiência dos criadores do projeto e, em muitas ocasiões, em nosso e em outros mercados, a realização de projetos por herança. Ou seja, aqueles vinculados a nomes e importantes tomadores de decisão na cadeia audiovisual.

Também pensando sobre o cumprimento de desejos do mercado e das plataformas, Lucas Paraizo conta uma lição aprendida com Jorge Furtado.

Eu me coloco nesse lugar de alguém que dá uma ‘desobedecidazinha’ no algoritmo. Porque eu acho que nós, autores, precisamos estar um passinho à frente do algoritmo. O Jorge Furtado, recentemente, me disse uma coisa muito legal, que é: Lucas, presta atenção, o algoritmo está sempre olhando para trás. O algoritmo faz um review daquilo que foi feito e tenta criar uma métrica a partir do que funcionou. Se eu fosse obedecer a algoritmos, eu nunca teria feito ‘Os Outros’. ‘Os Outros’ foge dos algoritmos. E eu acho que eu fico muito feliz e me sinto um privilegiado que um streaming como a Globo me permita experimentar. (Paraizo, 2024)

O autor lembra ainda que só é possível que ele hoje caminhe dessa maneira porque até aqui seu trabalho foi encontrando tempos e momentos corretos. “Enquanto estiver funcionando, tudo certo. Talvez, se eu começar a entrar em declínio, eu não tenha mais o privilégio que eu tenho, mas aí a gente se reinventa também, não tem muito problema com isso” (Paraizo, 2024).

E claro, nesse desafiador universo de um criador que produz histórias, será inevitável arriscar-se e encontrar quem abrace o risco, e as consequências dele, como afirma Manuela Cantuária.

A gente está falando de entretenimento, mas está falando de arte também. Então, eu sempre olho para o mercado lá fora e sinto que a gente vive isso algum tempo depois (...). Lá fora a gente tem muitos azarões em relação a projetos de série que fazem um sucesso estrondoso, com personagens sombrios, com universos completamente fora da curva, e aí chega aqui e as pessoas ainda querem investir nessa aposta certa, que já é um termo contraditório, não existe aposta certa. (Cantuária, 2024).

A autora lembra então a possibilidade utilizada por ela mesma em *As Seguidoras*. Autenticidade conectada com temas que estão em voga e, possivelmente, estarão ainda por mais tempo, como é o caso de sua série de crimes relacionada ao mundo das influenciadoras digitais.

Exploradas as particularidades do *showrunner* roteirista chefe de sala e ao mesmo tempo produtor, vamos abordar outra dimensão relevante do cargo e que, no mercado brasileiro, também mostrou-se inevitavelmente importante: o trabalho conjunto com direção.

4.4. Direção

No ‘livro bíblia’ de muitos cineastas mundo afora e também no Brasil, *O cinema segundo Hitchcock*⁵³, publicado a partir de uma compilação de vinte e sete horas de entrevistas feitas com o diretor pelo também cineasta François Truffaut, há uma breve anedota contada por Hitchcock que demonstra aspectos bastante particulares em sua forma de dirigir. Seu produtor, David Selznick, um dos homens poderosos daqueles anos, dizia a Hitchcock que ele era o único diretor em que confiava totalmente para fazer um filme. No entanto, sempre que trabalhavam juntos, Selznick se queixava.

Disse que minha maneira de dirigir era um hieróglifo, incompreensível como as palavras cruzadas. E por que? Porque não gravava mais do que pequenos trechos de película e nada mais. Não se podia juntar esses pedaços sem mim e não se podia fazer outra montagem que não a que eu tinha na cabeça enquanto rodava. Selznick vinha de uma escola em que se acumulava material para jogar com ele, interminavelmente, na sala de

⁵³ Publicado no Brasil sobre o título Hitchcock/Truffaut: Entrevistas, de autoria de François Truffaut

montagem. Mas trabalhando da minha forma podíamos ter a segurança que um estúdio não poderia depois estragar o nosso filme⁵⁴ (Truffaut, tradução da autora, 1967, p. 173)

A tática de Hitchcock para proteger os filmes da interferência dos grandes estúdios, sem dúvida, funcionou a seu propósito. No entanto, nesta pesquisa essa história serve para nos lembrar que ao considerarmos o trabalho de direção para obras seriadas é importante pensar justamente o contrário. É esse compartilhamento de como será filmado um roteiro, como será dirigido determinado elenco, entre outros aspectos fundamentais do trabalho de diretores, que precisa ser construído junto aos *showrunners* das obras. Na experiência brasileira, segundo nossos entrevistados, pudemos identificar que em determinados casos o trabalho com direção foi bastante mais próximo e conjunto. E em outros, os *showrunners* estiveram mais presentes em fases anteriores a do set de filmagem, ainda que tenham trabalhado com a direção na fase de pré-produção, estrutura de trabalho determinada muitas vezes pelos próprios *streamings*. E aqui vamos buscar apresentar e analisar como se deram esses processos.

“Eu acho que no Anderson eu só não fui *showrunner* porque eu não dirigi nenhum episódio” (Olympio, 2024). Foi assim que Marton Olympio buscou auto analisar se ele se reconhecia ou não como *showrunner* quando ainda falávamos de como a função era definida em sua visão. Nos pareceu pertinente trazer este comentário neste ponto de nossa análise porque diante da indefinição das atribuições do cargo, esta é sim uma confusão comum. Apesar de ser usual no mercado norte-americano que *showrunners* dirijam alguns episódios de seus produtos seriados, essa não é uma verdade absoluta. Shonda Rhimes, por exemplo, criadora que se tornou quase sinônimo da palavra *showrunner* na televisão contemporânea, nunca dirigiu nenhum episódio de uma de suas mais famosas e longevas criações, a série *Grey 's Anatomy* (ABC, 2005). De fato, Shonda se apresenta como autora e produtora

⁵⁴ Selznick ha dicho que yo era el único director en quien él tendría confianza total para hacer un film; sin embargo, cuando trabajaba para él, en cierto momento, se quejó de mi trabajo; dijo que mi manera de dirigir era un jeroglífico, incomprensible como un crucigrama. ¿Y esto por qué? Porque no rodaba más que trocitos de película y nada más. No se podía reunirlos sin mí y no se podía hacer otro montaje que el que tenía en la cabeza mientras rodaba. Selznick procedía de una escuela en la que se acumula el material para jugar con él, interminablemente, en la sala de montaje. Pero trabajando a mi manera, puede estar uno seguro de que el estudio no podrá después estropear nuestro film (Truffaut, 2010, p. 173).

executiva, sendo seu único crédito como diretora um curta metragem realizado no ano de 1998.⁵⁵

Portanto, um primeiro ponto relevante ao pensarmos a relação entre *showrunners* e direção no mercado nacional, é que, apesar de ser possível que *showrunners* dirijam episódios de séries, essa não é uma ocupação determinante de quem está no cargo. Assumir ou não a direção de episódios para nada torna a atuação dos profissionais como *showrunners* menos relevante.

Para seguirmos adiante, novamente Hitchcock vai nos ajudar um pouco. O diretor filmava de maneira a proteger seus filmes dos donos de estúdios, considerando a lógica de produção daquele país e época. David França Mendes faz esse comparativo com o cenário norte-americano ao refletir sobre o trabalho de direção nas séries de TV brasileiras, olhando para a origem das produtoras do país.

Um estúdio americano é uma coisa de produtores e de investidores. São eles os donos. A maioria das vezes. Os diretores e roteiristas, eles têm lá suas companhias que trabalham com os estúdios. Os estúdios, eles são mais próximos do que as produtoras fazem aqui. No Brasil, a gente tem uma situação meio indefinida. Então, o que acontece? As produtoras têm algo mais próximo dos estúdios em algum nível, e os donos são essencialmente diretores. Ou pelo menos um ou dois sócios são diretores (Mendes, 2024).

A comparação do *showrunner* corrobora com um dado já mostrado anteriormente nesta pesquisa. As empresas produtoras brasileiras são originadas a partir de diretores de cinema, ou de sócios, em que um é produtor e o outro diretor. Além disso, segundo o *showrunner*, “ou vieram da publicidade e montaram uma produtora (...) E na publicidade, muito mais do que no cinema, os diretores são poderosíssimos” (Mendes, 2024). Assim, David define que especialmente neste universo diretores passam a ser produtos e fazem parte de um acervo que valoriza as próprias produtoras. Ainda segundo o *showrunner*, que aponta que desconhece a realidade mais atual da ficção seriada, era comum que a partir da fase de produção a tendência era “a equipe se voltar para quem estava dirigindo”.

No entanto, experiências mais recentes, especialmente a partir da presença de *showrunners* no Brasil, tenham eles recebido ou não essa nomenclatura, mostram que o

⁵⁵ Shonda Rhimes no IMDB. Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/name/nm0722274/?ref=fn_all_nme_1>. Acesso em 20 dez. 2024.

trabalho vem acontecendo de forma muito mais congregada. E apesar de nomes importantes da direção no mercado figurarem entre diretores de episódios de séries brasileiras, eles trabalham em sintonia com criadores e produtores das séries em questão, ou pelo menos existe uma busca para que isso ocorra.

(...) Na minha experiência, os diretores sempre vieram depois que o projeto estava andando. Eu acho que tem diretores específicos no Brasil que exercem no contexto de séries uma liderança, desde o início que são produtores também que escrevem também aí nesse sentido ele é liderança artística. Independente dele dirigir ou não, sabe? Mas eu acho que estatisticamente as séries são projetos em que a liderança artística, que é a liderança criativa, é a do *showrunner*, roteirista-*showrunner* significando o produtor executivo que escreve (Braga, 2024).

Felipe marca um ponto importante em sua fala: o fato de diretores entrarem em suas séries a partir de determinado momento do trabalho. Esse fator pode ser diferente, a depender da forma como o projeto de série está estruturado, seja por decisão de seus produtores, de seu criador produtor ou ainda da plataforma ou canal que financia o projeto. Usualmente, diretores que não são também os roteiristas do projeto costumam ser agregados efetivamente ao processo na fase de fechamento dos roteiros ou ainda no início da pré-produção. Essa decisão do momento de entrada deste profissional ou equipe de profissionais é financeira e também, é claro, do *showrunner* e/ou da plataforma. E cada um poderá ter um processo de trabalho distinto.

Uma das perguntas realizadas a nossos entrevistados pretendia dar conta da percepção deles a respeito da expressão “guardiões da narrativa”, trazida de maneira orgânica pelos roteiristas de sala entrevistados na primeira etapa da pesquisa. A ideia era obter de nossos criadores/roteiristas suas experiências em prol dessa espécie de ‘proteção’ da história ao longo de seu desenvolvimento e produção. Aqui foi bastante interessante perceber que, para explicar como realizavam tais processos, mais de um *showrunner* trouxe à tona a figura do profissional de direção como essa parceria fundamental na tradução do que se deseja contar.

Vou dizer uma coisa engraçada. A primeira coisa que eu faço é escolher um bom diretor. Um bom diretor parceiro, porque eu acho que a gente pode ser o guardião da narrativa, mas se a pessoa que vai para o set executar aquilo não está alinhado com essa narrativa, dificilmente você consegue efetivar o teu desejo criativo. Então, sim, somos os guardiões da narrativa, mas somos responsáveis por encontrar parceiros que dirigem aquilo de acordo com o conceito que foi criado. Então, eu sempre puxo o diretor para participar,

obviamente, não exatamente da criação, não da sala do roteiro, mas a cada um ou dois meses ter encontros frequentes com esses roteiristas, com essa equipe (Paraizo, 2024).

Assim como na montagem de sala de roteiro, ainda que na experiência brasileira essa autonomia dos *showrunners* exista mais na fase de desenvolvimento e escolha de roteiristas, ter poder de decisão a respeito de quem vai dirigir os episódios também tem um impacto real sobre o produto final. Manuela Cantuária viveu experiência similar em *As Seguidoras*. Assim como para a escolha do elenco principal da série, o trabalho foi árduo para fechar quem poderia estar na função.

A gente demorou um pouco para encontrar essas diretoras. A gente tinha a Mariana Youssef como diretora geral e a Mariana Bastos também na direção. E aí, isso acabou também fazendo com que eu estivesse mais ativa no processo. Eu acho que isso foi muito importante para o processo como um todo, que garantiu uma autoralidade também. Foram diretoras que chegaram já muito abertas a me ouvir (Cantuária, 2024).

Nesse sentido, Lucas Paraizo considera, inclusive, que a diretora geral de *Os Outros*, Luísa Lima, é também, assim como ele, autora da série.

Antes de começar uma temporada, apresento uma proposta para a Luísa Lima, que é a diretora. A gente conversa bastante, ela traz questões e ela acompanha todo o processo lendo. Termina o episódio, a equipe termina o episódio, ela lê, ela pontua, e a mesma coisa com o José Luiz Villamarim, que é o diretor de gênero da TV Globo. Eles dois leem, opinam, a gente senta e conversa e eu mexo (Paraizo, 2024).

Já no procedural *Sob Pressão*, um trabalho similar acontecia, mas com uma equipe de diretores. Na série, cada roteirista escrevia um episódio completo e cada diretor também era responsável por um episódio.

Você tinha na liderança de diretores do Andruca Waddington, mas você tinha a Mini Kert, a Rebeca Andrade e o Pedro Waddington como subdiretores, assim como eu era o head de roteiro, e você tinha vários roteiristas que eu citei (...) Então eu colocava eles em contato para que eles também fossem os guardiões dos seus episódios, mas dividissem os seus conceitos e as suas ideias com os diretores que iam dirigir aquele episódio (Paraizo, 2024).

Essa comunicação direta, ou a falta dela, entre roteiristas e diretores pode ser nitidamente sentida no produto final. Maíra Oliveira nos traz duas questões essenciais ao refletirmos sobre esse tema. No processo de transferência do universo criado no papel na sala de roteiro para o universo vivo da produção, com a presença de cenários, elenco, direção de arte, é importante que necessidades narrativas marcadas por quem lidera a sala sejam seguidas nas etapas seguintes do processo, porque eventuais mudanças marcantes, sem dúvida, terão consequências sobre a história.

Esse elenco, você desenha ele, por exemplo, para ser racialmente diverso e aí, por algum motivo, a direção, a produção não faz isso. Por algum motivo, eu acho que tem um nome, mas, enfim, não faz isso. E aí, você que desenhou aquela relação baseada na relação do outro, na relação que a gente sabe que é a relação que a sociedade tem, que é entre, sei lá, pessoas brancas e pessoas negras, ou então entre homens e mulheres, ou então entre pessoas que estão numa classe social e outra, ou, enfim, que a gente sabe que são os marcadores sociais e que, quando o público vê, ele identifica que é para além do que é falado, que é para além da função dramática que o personagem tem. (Oliveira, 2024)

Para Maíra poder “guardar a história” vem da possibilidade de afinar muito fortemente o que se deseja contar. Ainda para a roteirista, quando isso não ocorre, há uma multiplicidade de vozes que é prejudicial, porque muito dificilmente será mantida ao longo da narrativa.

A questão que a gente vem muito observando, porque é uma indústria de erros, não é como todos são, mas, enfim, talvez isso apareça muito mais fortemente, é que cada um quer dialogar uma coisa com a mesma história. E aí, o que é importante para quem criou não é importante para quem está dirigindo, e acaba sendo menos importante para quem está produzindo. E aí, a gente tem uma polifonia ali que nem sempre se mantém (...) E acho que isso é um problema (Oliveira, 2024).

Para construir o produto seriado não basta, então, que haja essa comunicação e vozes em comum, mas é necessário que a afinidade seja mantida ao longo do tempo. Essa é uma das razões pela qual, por exemplo, a presença do *showrunner* como liderança criativa, inclusive no set de filmagem, pode ter bastante relevância. Como na história recordada por David França Mendes.

(...) de maneira geral, o diretor, porque é o talento dele ou dela, tem esse olho para a cena, para a sequência, na melhor das hipóteses, e frequentemente cai na tentação de mudar alguma coisa no set, porque é mais legal para a cena. Mas aconteceu isso na Garota da Moto. Estava no roteiro, precisava aparecer uma arma em determinado momento da cena e o diretor, não me lembro quem exatamente fez, no calor da cena, achou que não precisava. Só que aí o suspense da cena dependia de ver a arma. A gente teve que inventar na edição, isso foi uma coisa que me lembro de estar na edição tentando resolver, usando uns olhares aqui ou ali para tentar criar a ideia de que o cara tinha alguma coisa escondida em algum lugar (Mendes, 2024).

O autor da série chama a atenção para um elemento essencial na condução de narrativas seriadas: a consciência constante de que se está trabalhando com arcos longos, então é necessário dominar muito bem as consequências de qualquer tipo de mudança.

Uma coisa é você controlar a narrativa de um longa e ter a noção do que vai acontecer se você mexer aqui. Outra coisa é que, às vezes, o diretor de uma série está dirigindo só aquele episódio. Ou, mais comum ainda no Brasil, não sei como está agora, mas acredito que não tenha mudado, uma diretora pode estar só fazendo uma locação, por exemplo (Mendes, 2024).

Manter essa comunicação e liderança diluída ao longo do tempo de uma obra seriada é desafiador aos *showrunners*. Pedro Aguilera enfatiza que a própria dinâmica das séries de TV exige muito dos profissionais que assumem a direção dos episódios. “No cinema, você tem um espaço para se debruçar sobre cada cena que, na TV, é meio gincana, assim. É uma atrás da outra e você tem que estar sempre correndo atrás das coisas” (Aguilera, 2024). Quando atua como *showrunner*, Pedro valoriza a melhor relação possível com os diretores. Para ele, a maior probabilidade do trabalho *showrunner* - diretor dar certo, é que a direção esteja acompanhada de uma pessoa da sala de roteiro que esteja nesse processo desde o início.

Se o diretor está travado com alguma cena, se não está engolindo alguma coisa, se tem ali uma lombada que não está superando, essa pessoa não vai conseguir dirigir bem essa cena. Então, a gente precisa alterar a cena e entender os motivos de por que não está pegando bem e achar terceiras possibilidades, não só as vezes que a pessoa está sugerindo ou o que você tinha pensado antes, mas algo que funda as duas ideias para todo mundo estar empolgado com o que está escrito para filmar (Aguilera, 2024).

Conforme pontuamos anteriormente, essa presença nas filmagens foi um elemento que variou bastante entre os *showrunners* brasileiros, seja por decisões de contratantes,

agenda de trabalho e até questões inerentes à época, como obras produzidas durante a pandemia de Covid-19.

(...) Era 2020, segundo semestre. Então, foi um set muito rigoroso, muito desafiador. E eu não estava sempre presente no set de filmagem. Eu ia alguns dias, fui em momentos pontuais, mas porque já também a plataforma tinha me solicitado um escopo de desenvolvimento da segunda temporada. Então, tive que tocar isso. Mas eu tinha reuniões e ligações constantes com as duas diretoras e assistente de direção para conseguir dar conta desse processo. Então, às vezes, sabe? Sempre acaba acontecendo de ter que derrubar uma cena, não vai conseguir filmar tudo. Essa cena não parece tão importante assim (Cantuária, 2024).

Manuela sente que essa troca constante com as diretoras de sua série permitia sanar dúvidas sobre, por exemplo, o tom de determinadas cenas. Para a criadora, essa comunicação fez também com que sua visão de autora fosse respeitada, ainda que para Manuela seria importante ter acompanhado tudo mais de perto, caso tivesse sido possível. “Hoje, olhando, claro que eu gostaria de ter participado mais. Eu acho que a gente está todo dia no set, no monitor. Eu tinha que estar ali. Mas, na época, isso já era um: ‘uau’” (Cantuária, 2024).

Sobre essa presença ou ausência nas filmagens, Ana Pacheco traz uma pontuação que consideramos de grande relevância para pensar os processos das séries nacionais. É preciso estar no set, mais do que apenas visitar o set.

Para isso, também, acho que é importante entender que na indústria gringa, você tem um plano de carreira dos roteiristas em que uma coisa fundamental para a formação do showrunner é ele estar no set. Mas isso exige o quê? Orçamento. Você está no set. O que acontece aqui, normalmente? Você vai visitar o set. É um saco, porque você é um corpo estranho ali no set. Você não tem uma função. O que você tinha que fazer já foi. Mas essa ideia do roteirista no set que está ali sendo esse guardião, que se precisar de alguma coisa, que o diretor vai dialogar com ele e tal, isso, para mim, é uma das etapas para a gente chegar a ter realmente showrunners, essa relação com o set, com a produção. Mas acho que seria bom, sim (Pacheco, 2024).

Por fim, ainda que sejam distintos os processos de cada *showrunner* em seu trabalho com direção, consideramos, a partir das experiências relatadas, que esse conjunto *showrunner* - diretores será o construtor das séries da maneira como vamos passar a conhecê-las, da forma como elas serão vistas, ouvidas e principalmente sentidas. Na experiência brasileira, ao pensar nesse tema, Lucas Paraizo faz uma comparação bastante pertinente. “O legal da série é

que nem ela é o cinema, onde é o lugar, a hierarquia é o diretor, e nem é a novela, que é a hierarquia do autor” (Paraizo, 2024).

Quando lembramos, como já dito nesta pesquisa, que as plataformas de *streaming* chegaram em solo audiovisual fértil ao entrarem no Brasil, é também para enfatizar que a produção seriada contemporânea brasileira e suas formas de produção vão beber da herança cinematográfica e da telenovela deste país.

Acho que a série combina a importância do autor que a televisão traz como um visionário, como alguém que é o guardião dessa história, mas que também agrega a experiência de um diretor que tenha uma visão. Por que acontece? A telenovela é a jato, ela é muito rápida, o volume de trabalho não permite que o diretor experimente, nem muitas vezes o autor, mas principalmente o diretor. E no caso das séries, onde você tem um método de produção diferente, ele é veloz, mas tem mais tempo, você precisa filmar menos páginas por dia, tem menos personagens. Eu acho que a série herda isso que eu te falei, a liberdade do diretor do cinema com o rigor do autor da televisão, com a importância e essa visão do autor da televisão. Para mim, ele é um meio de caminho entre o cinema e a telenovela. A série é um meio de caminho entre essas duas coisas, no Brasil (Paraizo, 2024).

4.5. *Showrunner* e a pós-produção

Obviamente o trabalho de direção não se encerra no set de filmagem. É na montagem que a história será, de maneira mais prática, construída. Nas palavras de Cristina Amaral, um dos maiores nomes da montagem do cinema latino-americano, é neste processo que tudo o que foi realizado passa a ganhar vida.

Gosto de ler roteiro como literatura, principalmente se não conheço, nunca trabalhei com aquele diretor ou aquela diretora. É o primeiro contato que tenho com o desejo daquela cabeça. Mas ele serve até o momento em que eu alinho o filme seguindo o roteiro. Depois nunca mais volto. E acho que não se deve voltar mesmo, porque aí é a vida que vem, se não impeço que venha essa vida. Se não fica uma coisa já posta, já determinada, e fico tentando cumprir aquilo. Tenho que poder olhar, me surpreender, descobrir coisas dentro do material. E a gente sabe que o material extrapola o que o diretor pensou, extrapola o que foi escrito. Tudo é um processo. (Amaral, 2024, s/p)

Apesar do processo de edição de um longa-metragem poder ter características distintas aos de um produto seriado, a comparação da montadora com o ato de 'gerar vida' é

bastante pertinente a esta fase do trabalho. Assim, como a atuação com direção nas fases de pré-produção e filmagem, também foram distintas as participações dos *showrunners* entrevistados nos processos de pós-produção. E aqui, claro, além da edição dos episódios, incluímos também todo o trabalho relativo ao desenho de som, cor e finalização completa da obra. Alguns de nossos *showrunners* estiveram bastante próximos de tudo, até, de fato, a entrega final, e outros acompanharam esse processo de maneira mais pontual e distante.

A presença do *showrunner* em pós-produção é um dos aspectos que deixa bastante nítida a construção do *showrunner* no mercado brasileiro como um fenômeno em movimento. Quando ele ou ela é visto ‘apenas’ como um chefe de sala, seu trabalho na etapa de pós costuma acontecer de forma bem pontual e complementar. Ainda que ele ou ela estivesse presente, ainda que em menor volume, no set de filmagem. Há casos, por exemplo, em que durante a pós produção de determinado produto, aquele chefe de sala já estava, inclusive, dentro de uma nova sala de roteiro. O que, claramente, torna inviável o acompanhamento da montagem. O fato interessante, que ao mesmo tempo responde à importância da presença dessa figura até a finalização da obra, é que grande parte desse retorno pontual se deu para tirar dúvidas a respeito da narrativa. Ou seja, apesar de sua majoritária ausência na pós-produção de algumas obras, o *showrunner* ainda seria a fonte de consulta a respeito da história. Já nos casos em que a presença do *showrunner* nesta etapa já havia sido considerada desde o princípio, este roteirista seguiu atuando junto à direção em prol do produto final.

Em *A Magia de Aruna*, por exemplo, apesar da boa relação construída com os diretores Eduardo Vaisman e Rodrigo Van der Put, diretores da série, conforme pontua Ana Pacheco, ela e Maíra Oliveira voltaram ao projeto na etapa de pós apenas para algumas versões de roteiros para a gravação de ADR's⁵⁶ da série, mas a participação na montagem foi mais distanciada, como explica a própria Maíra.

Eu não estava na ilha. Na época eu já estava fazendo outros projetos, mas quando havia necessidade de edição e tudo mais, obviamente, eu participava, mas eu não estava botando a mão na massa, não era hands-on. Eu estava, tipo, por fora e meio, trocando, lendo, sabendo. Ah, tem que fazer isso, tem que fazer aquilo. Aí eu estava participando dessa... da continuidade mesmo do desenvolvimento. Então, até a entrega final da equipe de direção e produção para a Disney, eu participei. Mas não estava lá do lado do montador e do editor igual a direção está. (Oliveira, 2024)

⁵⁶ Do inglês, “Additional dialogue recording” (ADR), se refere ao processo de substituição ou acréscimo aos diálogos gravados em set por aqueles gravados no estúdio.

Já David França Mendes sente que em *A Garota da Moto* viveu todos os processos de trabalho com bastante autonomia, e o trabalho ao lado do diretor geral João Daniel Tikhomiroff também avançou até a pós-produção. Ainda que a presença mais constante nessa fase fosse mais do próprio diretor.

O João era o diretor-geral/artístico, era o crédito que ele assinava, e ele tinha mais essa função do que eu. Mas eu acho que é justo dizer que eu também tinha, até um certo nível, porque eu chefiava a sala de roteiro, eu participava das reuniões com o João e com a equipe, eu tirava dúvidas de assistente de direção, dúvidas de diretor de arte, eu conhecia o elenco, em set mesmo, eu ia, em geral, mais para visitar (...) E eu via todos os primeiros cortes dos episódios e tinha uma reunião depois com o João em que a gente discutia, ou era uma reunião em que a gente trocava notas quando não dava tempo, em que discutia o que estava funcionando e o que não estava, e muitas vezes eu fui para a ilha para ajudar a achar soluções para o episódio (Mendes, 2024).

E claro, a presença do *showrunner* na etapa de pós-produção não está apenas relacionada à resolução de possíveis dificuldades na montagem, mas obviamente à construção da narrativa em si mesma. Um caso particular relacionado a essa etapa é o de *As Seguidoras*. Por se tratar de uma série que se movimentava também a partir do universo das redes sociais, foi necessária a criação de roteiros para dar conta de todas as informações que apareceriam na tela. Então além de enviar notas a respeito dos cortes que recebia, Manuela Cantuária também liderou esse processo de entendimento da identidade visual desse mundo digital muito presente na obra.

Como a internet é um elemento muito importante da série, tudo que aparecia na tela a gente discutia. Teve uma hora que eu tive que fazer uma frente para dar conta. A gente tinha roteiros alternativos para dar conta de tudo que pipocava na tela. Porque antes a gente falava assim, no roteiro, tinha fulano está ok, o perfil de ciclano. Mas o que aparece nesse perfil? Quais são as fotos? Quais são as legendas? Qual é o user? Então, a gente teve que fazer essa frente. Que bom que também estava dentro desse processo, fiz questão de estar, porque isso é um roteiro também de imagem. E poderia ser super equivocado a visão de uma pessoa da pós incumbida de decidir qual a identidade visual do perfil daquele personagem. Então, a gente teve que fazer essa frente. Eu estava bem presente também na pós. Ou seja, durante todo o processo, mesmo de cabo a rabo, eu estava ali em cima (Cantuária, 2024).

A participação na etapa de pós-produção é tão importante que foi justamente o estar nesse lugar na primeira temporada de *3%* que fez com que Pedro Aguilera fosse impulsionado a assumir a posição de *showrunner* nas temporadas seguintes da série.

Nas outras temporadas eu estava praticamente todo dia. Na primeira temporada eu fui mais ou menos um quarto das diárias, mais ou menos. Eu visitava o set e tal, mas estava ainda um pouco mais longe. Mas na montagem da primeira temporada eu já estava bem próximo mesmo. Na pós-produção, acompanhando os cortes de montagem, de edição de som e efeitos, sugerindo, dando ideias, dialogando com os diretores, montadores, editores de som e tudo. E acho que foi isso também que possibilitou, incentivou eu assumir essa posição [showrunner] nas outras (Aguilera, 2024).

4.6. Um fenômeno que se movimenta por caminhos próprios

Assim, considerando que o *showrunner* dever ser essa figura que está presente em um projeto desde sua fase inicial, de desenvolvimento (no caso de também ser o criador da obra), passando pela sala de roteiro até a entrega do produto final, analisar as etapas de produção e pós nos indica que alguns profissionais dentre os entrevistados já vivem ou viveram plenamente as atribuições do cargo, como Felipe Braga, Pedro Aguilera, Lucas Paraizo, David França Mendes e Manuela Cantuária. Já outros, assim como apontados por eles mesmos, atuaram mais claramente como chefes de sala, ainda que tenham sido indicados como possíveis *showrunners* durante a fase de levantamento de nomes no mercado nacional, como é o caso de Ana Pacheco e Máira Oliveira em *A Magia de Aruna*. No entanto, a etapa de entrevistas nos revelou que Ana Pacheco já esteve *showrunner* em *Ernesto, o exterminador de seres monstruosos e outras porcarias*. Já para Marton Olympio, talvez tenha sido apenas a sua ausência de forma mais constante na etapa de pós-produção, por opção do próprio profissional, que não lhe dê a completa nomenclatura de *showrunner* de *Anderson Spider*. Máira Oliveira aponta também projetos próprios, ainda em busca de financiamento, as quais acredita que poderia já estar assumindo essa posição.

Essa conclusão, que diverge de profissional a profissional entrevistado, contribui para alimentar a hipótese de que a construção do cargo no Brasil ainda está em andamento. No entanto, que este seja um processo em movimento não significa ausência de *showrunners* no mercado de ficção seriada no país. Recordamos ainda que tratamos de, por questões de tempo

e capacidade de aprofundamento da análise, construir uma lista de dez possíveis nomes. Mas durante nossa pesquisa, outros profissionais, ainda que não tenham tido menções suficientes para estar entre os dez mais citados, foram mencionados por mais de um profissional ou instituição consultada. Ou seja, é possível afirmar que há mais *showrunners* do que fomos capazes de alcançar. Assim, mais uma vez, a legitimação dada pelo próprio campo pode ser fonte confiável de constatação do exercício real da função *showrunner* no mercado nacional.

Da mesma maneira, a troca com os entrevistados nos fez entender que seria até inevitável que a configuração do cargo não fosse construída a partir de um fazer à brasileira, considerando a força histórica da televisão, do cinema e do audiovisual como um todo no país.

Assim como a hipótese levantada inicialmente por este trabalho, e como aponta Lucas Paraízo, o exercício da função no Brasil é realmente um fenômeno em movimento e que segue caminhos próprios.

A gente pode antropofagizar o nosso *showrunner*. Ele é um *showrunner* tupiniquim, com o melhor do que isso pode haver. Com as nossas especificidades, com o nosso público. Outro dia, eu estava pensando, se você for ver uma novela no Brasil, o próprio *Sob Pressão* é mais visto do que o *Game of Thrones*, nos Estados Unidos. É porque lá existe um departamento de promoção imenso. Então, quem é o meu público? Eu escrevo séries brasileiras para os brasileiros. Meu foco não é... Nunca trabalhei em um filme estrangeiro, então não tenho essa preocupação de ser visto no mundo inteiro (Paraízo, 2024).

Esse fazer não apenas se adapta às aspirações que os executivos das plataformas impõem ao mercado, por necessidade de existência, como instaura, a partir das expertises dos profissionais locais e da estrutura organizacional de nossos processo de produção, um modo próprio de colocar seus *showrunners* na liderança artística, criativa e executiva das obras. Por ‘modo próprio’ não entendemos um afastamento completo das atribuições do cargo da exata forma como ele funcionaria em seu mercado de origem. Isso, inclusive, invalidaria a existência de *showrunners* na realidade brasileira. Mas em ajustes de acordo com um mercado que já tem suas próprias lógicas de funcionamento, como é o caso de questões relacionadas à administração do orçamento, como vimos anteriormente.

E destacamos que, em nada, isso reduz o potencial do exercício do cargo por aqui. Ao mesmo tempo, afirmamos que a construção do lugar do *showrunner* no Brasil não seguirá a

mesma cartilha do cenário de produção norte-americano, especialmente porque já existe um fazer audiovisual próprio em nosso mercado. No entanto, esse fazer, a partir da chegada das plataformas e sua decisão comercial de iniciar a produção de originais brasileiros, buscou também adaptar-se às necessidades e formas de produzir dos *streamings*, afinal eram eles os clientes pagantes. E claro, os criadores e casas produtoras nacionais tinham interesse em figurar em janelas de alcance global, além de buscarem oportunidades que não apenas as do financiamento público nacional. E muitas são as camadas entre esse “produzir séries originais via plataformas de *streaming*” e o desejo dos criadores de emplacar suas obras e, obviamente, sobreviver dessa atividade. Entre elas estão questões como o próprio estabelecimento dos *showrunners* brasileiros, foco de nossa análise, e discussões mais complexas, e extremamente necessárias, como a pauta da regulamentação da atuação dos *streamings* no Brasil. A partir especialmente das conversas com nossos profissionais apontados como *showrunners*, surgiram alguns novos questionamentos, pontuações e reflexões a respeito da maneira que o cargo vem sendo ocupado, mas sobretudo, em relação à produção contemporânea de ficção seriada brasileira. E consideramos que elas são importantes para o nosso: e então aonde essa pesquisa nos trouxe? Por isso, brevemente as apresentamos no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 05

SHOWRUNNERS BRASILEIROS E A FICÇÃO SERIADA CONTEMPORÂNEA NO PAÍS

5.1. A revolução dos streamings?

O aumento substancial da produção seriada brasileira a partir da chegada dos *streamings* ao país é fato inegável. Mas o que essa guinada na realização de séries no país realmente promoveu? Ao longo de nossas conversas, provocados diretamente ou não pelas perguntas trazidas na pesquisa, este foi um ponto pelo qual nossos *showrunners* mostraram especial atenção. Para Felipe Braga, a mudança no volume da produção foi apenas a primeira das consequências. O criador considera que junto a ela veio a possibilidade de trabalhar para um universo editorial mais diverso, que antes era ocupado pela TV Globo e pelo cinema independente. E além disso, o produto brasileiro passou a ter um acesso mais direto a audiências internacionais. Para Felipe, outro fenômeno peculiar deste momento foi a busca da Netflix, primeira a aportar por aqui, por projetos “brutalmente independentes”, como a própria *3%*, que teve seu piloto lançado em 2011 no Youtube por seus produtores, com recursos do edital FICTV/Mais Cultura do Ministério da Cultura.⁵⁷ “Aí quando a Amazon chega, meio que a mesma coisa. Por que isso? A Netflix e a Amazon e outras chegam atrás de sangue novo e eles diziam: ‘a gente quer estrear projetos que a Globo nunca passaria’ (Braga, 2024).

Esse processo trouxe também uma maior profissionalização do mercado audiovisual brasileiro considerando especializar-se na dinâmica de produtos seriados. “A gente virou um esquema mais profissional em termos de produção mesmo” (Olympio, 2024). No entanto, para Marton essa profissionalização aconteceu mais em termos de cadeia de produção do que necessariamente em dramaturgia.

E eu sempre estou deixando a Globo um pouco fora disso, porque eu acho que a Globo tem um grau de excelência e repetição e praticidade que a

⁵⁷

Disponível

em:

<<https://www.jornaldocampus.usp.br/index.php/2010/05/alunos-do-audiovisual-criam-serie-de-tv/>> Acesso em 8 jan. 2025.

gente, aqui fora, alcançou poucas vezes. Mas é esse exercício que eu sempre deixo para todo mundo: vamos elencar fora da Globo dez grandes séries nacionais e vamos ver se funciona essa lista. Deixando bem claro sempre que eu posso estar completamente enganado. Eu posso estar falando um monte de pataquada aqui, tranquilamente, sem medo de ser feliz (...) Eu esperava que a gente amadurecesse um pouco mais, mas, de certa forma (Olympio, 2024).

Talvez a preocupação de Marton vá ao encontro da reflexão de Ana Pacheco: “acho que veio um modo de produzir com mais recursos e com menos autonomia criativa” (Pacheco, 2024). Para a roteirista foi possível sim produzir mais, mas essa produção precisava obedecer aos cânones dessa relação produtor - cliente.

Para Maíra Oliveira, essa chegada trouxe uma diversificação de criações, mas até certo ponto. A autora aponta que até a própria Globo teve que mudar em função da atuação dos *streamings*. “Antes eles tinham uma programação linear. No momento em que eles abrem uma plataforma eles têm uma janela que é não linear e que permite e que demanda um volume muito grande de conteúdo. Então, isso acaba sendo instigante” (Oliveira, 2024). Mas junto com este estímulo vindo da demanda por mais projetos, Maíra aponta também uma certa frustração. Como autora, ao ver a disponibilidade de várias janelas de exibição o natural a se esperar é que “a gente consiga emplacar mais projetos”. No entanto, para a roteirista as plataformas acabaram criando uma certa estrutura interna para gerar essas ideias, e a partir disso, convidar roteiristas como prestadores de serviço, como foi o caso dela mesma em *A Magia de Aruna*. “Bater na porta e conseguir vender esse projeto e emplacar são pouquíssimos os exemplos dentro do nosso cenário” (Oliveira, 2024).

E parece ser para poucos mesmo. É de extrema relevância enfatizar que esse volume não significou descentralização da produção seriada nacional, problema já enfrentado anteriormente pelos produtores brasileiros mesmo em editais públicos. O estudo do grupo de pesquisa Comcult (Rocha *et al.*, 2025) sobre a produção de séries para *streaming* no Brasil traz dados alarmantes. No período analisado (2016-2023), das mais de dez mil produtoras independentes cadastradas no país, apenas 53, entre brasileiras e estrangeiras, foram co-produtoras de originais com as plataformas no Brasil. E mesmo dentro de um dado bastante concentrado, há ainda mais concentração. “Juntas, essas oito produtoras (ver tabela abaixo), incluindo a estrangeira Amazon Studios, produziram 45,1% do total de seriados

originais do período destacado” (Rocha *et al.*, 2025, p. 21), conforme mostra o levantamento do grupo:

Tabela 5: Empresas que mais produziram ficção seriada para *streaming* no Brasil

Produtoras	Quantidade de séries em coprodução
O2 Filmes	6 séries
Boutique Filmes	6 séries
Gullane Entretenimento	6 séries
Conspiração Filmes	5 séries
Glaz Entretenimento	4 séries
Amazon Studios	4 séries
AfroReggae Audiovisual	3 séries
Pródigo Films	3 séries

Fonte: Rocha *et al.*, 2025.

Para os criadores entrevistados, essa chegada de peso das plataformas com o foco em produções originais fora da curva é diferente da realidade que se seguiu.

Hoje o desafio deles é outro: é a abrangência, é falar com o público mais amplo. É nesse sentido que um projeto como o ‘Love’ que eu criei para a Amazon jamais seria aprovado: é muita gente de todos os sexos, de todas as cores, de todas as crenças beijando de língua ao mesmo tempo. A Amazon hoje está fazendo um projeto para quem compra caixa de ferramenta na Amazon.com.br. Não à toa o Dom é um projeto que deixou marca, isso não tem problema nenhum. É só uma questão de ciclos de mercado, as prioridades e os objetivos estratégicos das plataformas mudam ao longo do tempo (Braga, 2024).

Manuela Cantuária lembra que esses anos do *boom*, ainda que breves, criaram uma dependência das plataformas. Enfatizamos que, claro, isso para aqueles que tinham acesso à fatia do bolo. E agora que os *streamings* estão bastante mais avessos ao risco, além da retenção de produções, quando comparamos com o momento de sua chegada, há um retorno a uma busca por supostas fórmulas que funcionam.

Hoje em dia, a gente tem uma tendência de novo para o melodrama. Antes, quando eu vi o mercado de séries há dez anos começando a bombar, não podia falar o nome novela ou melodrama numa reunião, num pitching, ia pegar super mal. Ninguém queria fazer o que a Globo estava fazendo, era sempre tudo uma novidade. E agora, em todas essas plataformas, você fala

melodrama, você fala novela, num pitching, só falta o pessoal aplaudir. Então, eu vejo isso como um momento desafiador, só que talvez necessário para esse arco dramático, porque são essas decisões, boas ou não, que vão fazer a coisa andar (Cantuária, 2024).

Esse olhar para o momento atual da presença das plataformas no Brasil também vai revelando os ajustes destas ao mercado nacional, mas sempre dentro de uma lógica própria das plataformas. Durante sua jornada em *3%*, por exemplo, Pedro Aguilera lembra que seu processo começou com um executivo norte-americano que foi quem aprovou o projeto, em seguida a primeira temporada foi acompanhada por outra executiva também de fora do Brasil, ambos profissionais que foram parceiros do criador, e ao longo da caminhada da série entraram as executivas brasileiras, que também contribuíram ao projeto. Mas neste momento, ele já estava mais consolidado. “O *streaming* tem formas de trabalhar diferentes do que era a TV a Cabo, diferente também do que era a TV aberta” (Aguilera, 2024). E analisando, inclusive, essa dinâmica própria de trabalho, nosso próximo ponto de abordagem é uma das grandes preocupações dos trabalhadores do audiovisual brasileiro consultados nesta pesquisa.

5.2. Regulamentação é necessidade primária

Considerando que a maioria das principais plataformas de *streaming* atuantes no Brasil pertence a conglomerados estrangeiros, e que sua chegada em um mercado lucrativo e consolidado como a indústria audiovisual brasileira se deu de forma aberta e livre, hoje o audiovisual do país, especialmente o independente, enfrenta algumas consequências negativas. “Aumentou o volume de produção, abriram mais portas, tem mais gente trabalhando, mas, ao mesmo tempo, tem também uma certa precarização maior, até onde eu sei” (Mendes, 2024).

A *showrunner* de *As Seguidoras* também viu parte do lado ruim destes processos. “Eu acompanhei amigos passando por processos de salas que não tinham muito bem estipulado o tempo de sala. (...) Os *streamings* que tinham acabado de aterrissar aqui demoravam para dar o retorno. Um projeto que tinha um contrato previsto de seis meses, gerava um projeto de um ano e meio sem eles receberem mais por isso” (Cantuária, 2024).

Quando provocados a nos contar qual acreditam (e se acreditam) em uma solução possível para dar conta das relações de trabalho entre empresas produtoras, profissionais independentes e plataformas, a resposta é unânime: regulamentação. Para Lucas Paraizo, que

ênfatiza que sua experiênça como roteirista contratado é possivelmente distinta em relação a da maioria dos roteiristas independentes, já que dentro dos estúdios Globo seus direitos conexos de autor são pagos de maneira correta, essa cobrança deve ser o foco dos criadores quando o assunto é exercício dos direitos.

O que eu acho que a gente precisa lutar é pelos direitos conexos que a gente tem de criadores das séries. Agora, claro, o produto é de quem pagou o produto. Não vai ter jeito e está certo. Não tem muito o que discutir. No entanto, para que a gente receba aquilo que nos cabe, o nosso país precisa de uma legislação mais firme com relação a isso. E aí os lobbies, principalmente desses streamings internacionais que eu conheço, são os que têm impedido um pouco esse reconhecimento efetivo (Paraizo, 2024).

David França Mendes lembra que de maneira prática trata-se de um toma lá dá cá no qual os autores querem receber, mas as plataformas não parecem interessadas em pagar. Mas a partir do momento em que houvesse regras a seguir, a opção seria cumpri-las ou deixar de atuar no país, o que parece bastante difícil de ocorrer, considerando o Brasil como segundo maior consumidor de *streamings* no mundo.

Acho que, honestamente, só a legislação. Existe um certo nível de negociação que se faz e tudo. Não acho que existe um desejo de destruir a autoria. Tem gente paranoica que fala isso. Não, não acho que exista. Só que existe a questão de dinheiro. Quer dizer, a grande questão é se reconhecer a autoria, até onde reconhecer a autoria é de graça, em geral não tem conflito. Mas a gente não quer que seja de graça. E aí, como é óbvio, são empresas, as empresas defendem o delas e eu acho que objetivamente só a legislação pode resolver isso. Que inclusive dá paz pra todo mundo. Eu já ouvi, não posso citar fontes nem nada, mas já ouvi pessoas de plataformas dizendo se tivesse legislação era ótimo porque a gente não tinha mais que se aborrecer, só seguir a lei e pronto (Mendes, 2024).

A possibilidade de negociar com as plataformas de maneira menos desigual não pode ser algo que se define a cada contrato de trabalho. É o que afirma Maíra Oliveira.

Acho que é uma luta de categoria, coletiva, que vai ser mediada pelas associações, pelas entidades organizadas da sociedade civil, pelos sindicatos, que não vai ser encabeçada de maneira pessoal, porque se eu consigo de maneira pessoal que o meu contrato me preserve e me garanta esses direitos que eu sei que são meus, é muito inspirada no que os outros projetos do mundo têm conseguido. Se sou eu que ganhei, não foi o coletivo, então eu não estou mudando a estrutura, não me impede de no próximo contrato eu não conseguir novamente (Oliveira, 2024).

Nos pareceu importante neste momento de conclusão da pesquisa deixar o leitor atualizado sobre o que realmente significaria essa regulamentação. Atualmente são duas as propostas que tramitam no planalto central. A primeira é o Projeto de Lei 2331/2022⁵⁸ que prevê a inclusão das plataformas na obrigatoriedade do pagamento do Condecine (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional). O imposto que é direcionado para fundos de fomento ao próprio audiovisual brasileiro já é pago por todas as janelas de exibição do Brasil, com exceção dos serviços de vídeo *on demand*. O texto aprovado atualmente no Senado prevê que essa contribuição seja de 3% da renda bruta de cada plataforma. Mas órgãos do setor, como a própria Secretaria do Audiovisual, avaliam que essa taxa deveria ser de minimamente 6%. A segunda é o PL 8.889/2017⁵⁹, que entre outros termos, propõe a obrigatoriedade da oferta de conteúdos brasileiros produzidos por produtoras brasileiras independentes, em percentual a ser definido pela Ancine nas plataformas de *streaming* atuantes no país. A cada uma delas será estabelecida uma cota específica que vai considerar: sua capacidade econômica, a atuação no mercado nacional e o volume de produção brasileira nos cinco anos anteriores. Além disso, a proposta prevê que a própria Agência Nacional de Cinema possa mediar conflitos entre as plataformas e empresas produtoras e distribuidoras brasileiras em transações comerciais, desde que solicitada por uma das partes envolvidas.

Mas essas regras e exigências não provocariam uma 'fuga' deste tipo de serviços do Brasil? É a pergunta que setores motivados pelo *lobby* das plataformas costumam fazer para impedir o avanço das propostas. No entanto, exemplos bastante bem sucedidos de outros países revelam que pior seria para os serviços de *streaming* perderem seu mercado consumidor, que no caso brasileiro, é um dos maiores do mundo. Em 2021, a França, por exemplo, aumentou de 5% para 20% o percentual de imposto sobre o faturamento para as plataformas atuantes no país.⁶⁰ O valor é direcionado ao desenvolvimento da indústria

⁵⁸ Disponível em: <<https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/154545>>. Acesso em 21 jan. 2025.

⁵⁹ Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2157806>>. Acesso em 21 jan. 2025.

⁶⁰ Disponível em: <<https://telaviva.com.br/30/10/2024/a-cegueira-do-congresso-e-o-silencio-do-governo-na-tardia-regulacao-do-streaming/>>. Acesso em 21 jan. 2025.

audiovisual local. Um detalhe importante: a contribuição mínima de 5% já era prevista desde 2018 para todos os Estados membros do parlamento europeu.

Além disso, as regras francesas também preveem a proteção das salas de cinema do país, uma vez que a contribuição de 20% aumenta para 25% para os *streamings* que oferecerem em seus serviços filmes com menos de um ano de lançamento em salas. Dos valores arrecadados pela contribuição dos *streamings*: 80% é investido em audiovisual independente, de propriedade majoritária das empresas produtoras do país. Destas, 20% devem estreiar em salas de cinema e outros 20% serem feitas diretamente para TV como primeira janela. Adicionalmente, o projeto francês também inclui a obrigatoriedade de um alto percentual de obras francesas nas plataformas. Aqui é importante lembrar que a França tem cerca de 70 milhões de habitantes⁶¹ e a população brasileira, em dados do último censo⁶² é de 212 milhões de pessoas.

Para Felipe Braga, a legislação europeia é um guia muito claro de como poderiam ser regulamentadas as plataformas por aqui. Para ele, a cobrança do setor audiovisual não deve ser direcionada aos *streamings*, mas ao Estado brasileiro, que seria quem poderia definitivamente determinar as regras do jogo.

Eu acho que tem que regulamentar e quem tem o papel de criar regras é o Estado. O Estado tem que criar as regras que protegem o setor. As plataformas, as produtoras, a função delas não é criar regras para si próprias. A função delas é inovar, é pisar no acelerador, é quebrar paradigmas, é competir, é crescer e tudo e isso (...) A gente como setor tem que cobrar regulamentação, regulamentações ousadas, originais, inovadoras e tudo, mas eu vou até aproveitando que já está sendo feito o resto do mundo (Braga, 2024).

Assim, ainda que os aspectos legais da produção audiovisual contemporânea do Brasil não tenham sido o foco desta pesquisa, consideramos importante nessa análise final trazer com mais detalhes a questão da regulamentação apontada pelos *showrunners*, pensando no potencial transformador que a aprovação e implementação desses projetos de lei teria ao

⁶¹ Disponível em: <https://european-union.europa.eu/principles-countries-history/eu-countries/france_pt>. Acesso em 21 jan. 2025.

⁶² Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/41111-populacao-estimada-do-pais-chega-a-212-6-milhoes-de-habitantes-em-2024#:~:text=Na%20data%20de%20refer%C3%Aancia%20de,1%25%20do%20total%20do%20pa%C3%ADs>>. Acesso em 21 jan. 2025.

setor. Como visto até o momento, apesar do *boom*, mais plataformas não significaram exatamente mais oportunidades para criadores brasileiros, e as oportunidades que surgiram foram para uma determinada fatia dos produtores e criadores do audiovisual nacional. Além disso, no que diz respeito ao aumento da produção seriada no país, é possível que mais profissionais brasileiros passem a ocupar a função *showrunner*, de forma que ela se torne um cargo mais claramente determinado e com maior número de pessoas com capacidade e experiência para assumi-lo, de fato.

5.3 Afinal, temos *showrunners*. E agora?

Como diz Maíra Oliveira, ao ser perguntada sobre se a figura do *showrunner* é necessária à realidade audiovisual brasileira: “necessário, mesmo, ninguém é”. Ainda assim, a autora diz que considerando todas as mudanças pelas quais estamos passando pós *streamings*: sim, a presença de um *showrunner* pode ser positiva.

E a gente não existe mais [os *showrunners*], talvez porque a gente não está conseguindo ainda discutir economicamente o que o produto audiovisual é. Então, carregar a série é também carregar o seu patrimônio, de alguma maneira, ainda que em partes. Por isso que a gente ainda não tem tão massivamente, porque potencial para ter a gente tem (Oliveira, 2024).

Para David França Mendes o produto seriado precisa de um cuidado que vá do início ao fim e, para isso, alguém precisa realmente conduzir o processo completo. “Acho que você não faz uma série boa sem ter alguém que se responsabilize por isso e que tenha o poder, porque não adianta você ter a responsabilidade e não ter o poder, você precisa ter o poder” (Mendes, 2024).

Quando buscamos estabelecer o significado e as atribuições de *showrunner*, e a partir dos roteiristas de sala brasileiros trazer um pouco dessa percepção a respeito da ocupação do cargo no Brasil, o poder, ainda que sem a utilização direta do termo, foi uma questão importante. Muitos profissionais apontaram que, ainda que seja possível que tenham trabalhado ao lado de *showrunners*, a maioria das decisões finais coube às plataformas e não a quem ocupava o cargo. Nesse sentido, mesmo que na prática da função e olhando para a construção dela no país possamos constatar que se trata sim de um cargo ocupado por um profissional na alta instância da cadeia produtiva, haverá outras instâncias acima dele.

De forma complementar a este apontamento, também nos parece importante relembrar que a utilização do termo *showrunner* se dá talvez de forma indiscriminada. Inclusive, é possível encontrar casos nos quais o cargo é equivocadamente considerado uma profissão, e não uma função dentro do processo produtivo. E conforme pontuado anteriormente, isso ocorre, sobretudo, em busca da obtenção de um certo *status* que estaria relacionado a ocupá-lo. Em relação a este aspecto específico, ao refletirmos sobre a construção da função no Brasil, notamos que *showrunner* é também um termo em disputa no campo da criação de poder simbólico dentro da esfera audiovisual. “Esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (Bourdieu, 1989, p. 7). Ainda evocando Bourdieu para aprofundar o entendimento da importância da construção desta camada de poder, o autor define que reside justamente no poder simbólico uma capacidade de construção da realidade, do sentido imediato do mundo (Bourdieu, 1989). Desta maneira, dentro de nossa análise, é compreensível a disputa pelo ‘ser ou não ser’, ‘estar ou não estar’ *showrunner*. Para Bourdieu, o exercício do poder simbólico pode ainda ser capaz de “(...) fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo, e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo” (Bourdieu, 1989, p. 14). Além disso, outro aspecto trazido pelo autor que é relevante para nosso olhar sobre o contexto audiovisual, é que o poder simbólico existe nas relações entre aqueles que o exercem e os que estão sujeitos a ele. Portanto, é o reconhecimento do outro, em nosso caso, daquele outro como *showrunner* que também contribui para a configuração de sua camada de poder simbólico dentro do campo audiovisual.

No entanto, esta disputa pelo termo e pelo reconhecimento como figura que exerce o cargo, de certa maneira, segue provocando indefinições, como aponta a própria Maíra.

E acho que talvez o que esteja acontecendo agora seja um movimento de trazer essa palavra, esse termo, que é tudo isso, para o nosso contexto brasileiro. E aí talvez seja um termo em disputa e por isso que muitas pessoas têm se afirmado e afirmado, conseqüentemente, seus colegas que estão na mesma função. Por isso que meu nome talvez tenha aparecido. Mas eu ainda sou um pouco cética nesse sentido de... Para mim a disputa é econômica e a gente ainda está muito longe disso (Oliveira, 2024).

Para Felipe Braga o sistema de trabalho que utiliza *showrunners* é eficiente para a lógica de séries de televisão. O criador defende que é sim uma posição que deve ser ocupada por um roteirista. Ao reforçar esse argumento, Felipe lembra que o faz de maneira corporativa, já que como roteirista, mas ao mesmo tempo dono de produtora, não poderia fazê-la de maneira sindicalizada, por conflitos claros de interesse. Mas para o criador a função do *showrunner* não é apenas necessária no Brasil, como está integrada ao futuro do mercado que tende a produzir mais séries de televisão: “é uma função desse formato de série de televisão e eu acho que essa parte corporativista é para ser exigida por roteiristas” (Braga, 2024). E em contraponto à questão do poder trazida por David França Mendes, para Felipe o mais importante é o exercício do ofício da escrita.

Eu fui uma das pessoas do mercado que argumentou que todo mundo que quiser pode ser dono e pode ser chefe, todo mundo tem legitimidade para dizer não, sou eu que mando, sou eu que sou a palavra final, ser a palavra final. Ser o dono, ser o que manda é uma coisa que você pode ser se você quiser ser, se você tiver condições de ser o *showrunner* especificamente, essa função é uma função de quem escreve (Braga, 2024).

Marton Olympio lembra de uma ocasião em que foi convidado a participar de uma mesa com outros dois *showrunners* em determinado evento. Ao olhar os convidados, Marton decidiu não fazer parte da ocasião. Isso porque para ele, assim como para Felipe, a escrita é a ferramenta básica de quem ocupa o cargo. E não apenas isso:

Para mim, não escreveu o primeiro episódio não é *showrunner*, porque, assim, quando você vivencia a escrita do primeiro episódio, você vivencia a série, porque no primeiro episódio está a série toda. No primeiro episódio está a série toda. Tudo que as pessoas vão ver, todos os episódios, está no primeiro episódio. Quase um recap, quase um tratado. É sobre isso aqui que você vai acompanhar. É tipo *Game of Thrones*, tipo, enfim, você sabe exatamente sobre o que você vai tratar naquela série (Olympio, 2024).

E de quais narrativas estamos falando?

O processo de levantamento de nomes de *showrunners* brasileiros também esteve inevitavelmente conectado às obras pelas quais eles foram responsáveis. Assim esta pesquisa também nos permitiu olhar para o cenário da produção de ficção seriada brasileira também em termos de gêneros narrativos e de temáticas mais presentes nas histórias contadas até o momento, ou pelo menos, naquelas mais lembradas pelos profissionais consultados. Aqui,

claro, não pode ser ignorada a influência que promoção, divulgação e alcance de determinados produtos seriados tiveram em relação a outros, que estrearam, por exemplo, em plataformas com menor número de assinantes no país. Não se trata, portanto, de medir índices de audiência, mas de visualizar quais foram as escolhas das plataformas até aqui. Enfatizando, como já vimos em capítulos anteriores desta análise, que o olhar para o que já foi feito não significa saber quais devem ser as apostas para próximas criações, mas, para nós, trata-se de fazer um relevante apanhado histórico do que a ficção seriada brasileira, contemporânea, especialmente a dos *streamings*, nos trouxe até o momento.

Aqui, mais uma vez, será fundamental o estudo do grupo de pesquisa Comcult (Rocha *et al*, 2025) que levantou e analisou a produção seriada brasileira para *streaming* desde 2016. “A presença de produções que adotam gêneros como terror, ação, aventura, musical, suspense e ficção científica, entre outros, demonstram certo incremento e amplitude de competências na construção de enredos para públicos variados” (Rocha *et al*, 2025, no prelo). Para fazer este levantamento o grupo considerou as oito plataformas presentes no país à época (Netflix, Prime Video, Max, Globoplay, Disney +, Paramount +, Star+ e Playplus) e suas 94 séries produzidas, com exceção daquelas já não mais disponíveis em seus catálogos no momento da análise. A plataforma Netflix, como tem uma classificação própria de gênero, foi analisada de forma separada. E aqui o levantamento mostrou que:

Tabela 6: Gêneros narrativos de seriados originais de ficção no Brasil (2016-2023)

	Gênero	Percentual
Plataformas, exceto Netflix. Universo de 68 séries (2016-2023)	Drama	46,4%
	Comédia	21,4%
	Ação	7,1%
	Mistério	3,6%
	Biografia	3,6%
	Não mencionado	3,6%
	Comédia Dramática	1,8%
	Terror	1,8%

Fonte: Criado pela autora com base nos estudos de Rocha *et al.*, 2025.

Já o levantamento realizado apenas considerando séries da Netflix, apontou que:

Tabela 7: Gêneros narrativos de seriados originais de ficção na Netflix Brasil (2016-2023)

Netflix	Gênero	Percentual
Universo de 26 séries (2016-2023)	Drama	65,4%
	Brasileiros	19,2%
	Comédia	15,4%

Fonte: Criado pela autora com base nos estudos de Rocha *et al.*, 2025.

Nota-se que, por exemplo, a série *3%*, conhecida por ser um produto de ficção científica, inclusive nas palavras de seu próprio criador, Pedro Aguilera, não recebeu esta classificação pela plataforma, e está incluída no percentual de classificação de produtos 'brasileiros'. Vamos recordar então, as obras pelas quais nossos entrevistados foram apontados como *showrunners*, em uma adaptação da Tabela 1 apresentada neste estudo. Aqui, para fins de análise e também coerência com o período analisado pelo grupo ComCult, serão contabilizadas apenas as séries mais citadas na pesquisa e também as direcionadas para o *streaming* como primeira janela.

Tabela 8: Relação de *showrunner*, obra, plataforma e gênero narrativo

n ^o	Showrunner	Série/Ano	Plataforma/Canal Exibidor	Gênero segundo Plataforma ou IMDB ⁶³
1	Ana Pacheco e Maíra Oliveira	A Magia de Aruna (2023)	Disney +	Drama, amadurecimento,

⁶³ As séries que no momento desta pesquisa já não estavam disponíveis em suas respectivas plataformas tiveram sua classificação de gênero baseada no IMDB.

				fantasia
2	Felipe Braga	Sintonia (2019, primeira temporada)	Netflix	Música, séries dramáticas e brasileiros
3	Lucas Paraizo	Os Outros (2023)	Globoplay	Drama
4	Manuela Cantuária	As Seguidoras (2022)	Paramount +	*Comédia, suspense
5	Marton Olympio	Anderson Spider Silva (2023)	Paramount +	*Biografia, esporte
6	Pedro Aguilera	3% (2016)	Netflix	Programas sobre política, séries dramáticas, brasileiros
7	Raphael Montes	Bom dia Verônica (2020 - 2024)	Netflix	Brasileiros, séries baseadas em livros, séries de mistério
-	Carina Shulze	Gaby Estrella (2013-2015)	Primeira janela tv a cabo	-
-	David França Mendes	A garota da moto (2016)	Primeira janela tv aberta	-

Fonte: Criada pela autora.

Aqui é interessante notar que a decisão pela definição de gênero das séries, tal qual será encontrada e consumida pelo espectador, é, sobretudo, das plataformas. Possivelmente, baseada nos estudos de comportamento do usuário e de algoritmos de cada uma delas. Mas, para esta análise, pouco nos interessa o olhar ao gênero narrativo enquanto números isoladamente. Das trocas com *showrunners* brasileiros, também foi possível conhecer o ponto de vista deles a respeito das histórias que temos contado, não apenas narrativamente, mas dentro do contexto comercial na qual elas estão inseridas.

A Netflix mesmo teve um momento grande, eu acho, de mapeamento, de entendimento do que o mercado brasileiro queria e mesmo sem saber o que o mercado brasileiro queria, eles criaram, na verdade, produziram o 3%, que foi uma série longa, de muito sucesso, que era uma ficção científica ou

distopia, enfim, mas dentro do guarda-chuva da ficção especulativa ali e foi bem servido naquele contexto (Oliveira, 2024).

Ao refletir sobre o momento atual, a chefe de sala de *A Magia de Aruna* avalia que não se trata da falta de interesse em projetos de ficção científica, mas do crescimento do catálogo internacional da plataforma que alimenta este mesmo público. E ao tomar decisões para os mercados nacionais parece mais relevante distribuir esse investimento. “É muito mais interessante para eles fazer cinco séries nacionais de diversos contextos do que fazer uma que é ficção científica, por exemplo, brasileira, porque o público já está satisfeito com a ficção científica que vem de fora” (Oliveira, 2024).

Para que as trocas com os *showrunners* fossem ainda mais produtivas, ao longo dessa análise buscamos estar sempre atentos ao cenário da ficção seriada no Brasil *on time*. Entre as séries brasileiras mais destacadas em veículos especializados e em materiais divulgados pelas próprias plataformas no ano de 2024⁶⁴, período no qual as entrevistas foram realizadas, estiveram as nove obras abaixo, apresentadas em ordem alfabética:

Tabela 9: Séries brasileiras mais destacadas de 2024.

Série/ Plataforma	Gênero segundo a plataforma
Bom dia Verônica (3º Temporada, Netflix)	Brasileiros, séries baseadas em livros, séries de mistério
Cidade de Deus - A Luta não para (Max)	Crime, crime organizado
Dom (3º Temporada, Prime Video)	Drama, ação
Impuros (Temporada 5, Disney +)	Drama, suspense, crime
Justiça 2 (Globoplay)	Drama

64

Disponível

em:

<<https://oglobo.globo.com/play/series/noticia/2024/09/19/bom-dia-veronica-foi-a-serie-original-brasileira-mais-vista-na-netflix-no-primeiro-semester-confira-qual-producao-liderou-o-ranking-mundial.ghtml>;

<https://www.terra.com.br/diversao/entre-telas/series/retrospectiva-as-10-melhores-series-brasileiras-de-2024.cee-f83c64dccb79dffa4866d6238ac183cnebxn.html>>;

<<https://www.adorocinema.com/series-tv/melhores/pais-5028/decada-2020/ano-2024/>>;

<https://cinpop.com.br/as-melhores-series-nacionais-de-2024-622603/>>. Acesso em 25 jan. 2025.

Os quatro da Candelária (Netflix)	Séries dramáticas, brasileiros, programas e séries brasileiras
Pedaço de Mim (Netflix)	Séries dramáticas, brasileiros, novelas
Senna (Netflix)	Séries dramáticas, brasileiros, Séries de ação e aventura,
Sutura (Prime Video)	Suspense

Fonte: Criação da autora.

Com a exceção da terceira e última temporada de *Bom dia Verônica*, de Raphael Montes, que estreou em fevereiro de 2024, as obras pelas quais nossos roteiristas foram apontados como *showrunners* não figuram na lista, especialmente, porque tiveram suas estreias em anos anteriores. No entanto, é também destaque na promoção de produtos seriados a estreia da quinta e última temporada de *Sintonia* (Netflix), em fevereiro de 2025.

Não se trata aqui, obviamente, de criar um índice *showrunner*/alcance de obras, tal medição nem fará sentido sem os dados corretos. E é preciso sempre considerar que os fatores orçamento para divulgação e marketing e número de assinantes por plataforma interferem consideravelmente neste números. Contudo, ao apresentar os destaques mais recentes da produção nacional e seus principais gêneros, podemos enxergar de maneira prática o ponto tocado por nossos entrevistados: mais estagnação e menos ousadia, mais ‘apostas’ certas e menos disponibilidade ao risco. Vemos a manutenção do gênero ‘drama’ na maioria dos produtos apresentados. Bem como a continuidade e manutenção de público por êxitos que tratam de temas policiais, como ‘Dom’ e ‘Impuros’, que seguem por novas temporadas. Além disso, há também a busca por formatos já exitosos no Brasil, tal qual, nos apontou Manuela Cantuária, como no caso de *Pedaço de Mim* (Netflix, 2024), classificada como novela, e que, inclusive, para facilitar esse “reconhecimento” e familiaridade do espectador é estrelada por nomes da atuação conhecidos da telenovela brasileira, como Juliana Paes e Vladimir Brichta.

Eu acho que agora é um momento um pouco árido e um pouco trevoso, nesse sentido, em que essas plataformas estão com muito medo de arriscar. Eu acho que séries que foram vendidas há dois anos atrás não teriam essa mesma oportunidade nesse momento do mercado agora (...) Mas eu acredito que esse movimento tem um fluxo de tentativa e erro, onde eventualmente

as pessoas vão entender que é necessário correr riscos para conseguir se destacar nesse meio (Cantuária, 2024).

Para Ana Pacheco e David França Mendes, o momento está sendo realmente de segurar as rédeas.

Eu não vejo uma perspectiva de muito risco em novidades ou em gêneros que não são muito, entre aspas, tradicionais, não. Acho que a perspectiva é tipo assim, o mínimo de risco. Aí, isso, não quer dizer que eu concorde, não quer dizer que eu acho que você repetiu uma coisa necessariamente a menos risco, mas aí, sou eu, não sou executiva de canal, não sou interpretadora de algoritmo, então, mas eu não, na atual conjuntura não vejo isso, não (Pacheco, 2024).

Algum nível de equilíbrio se encontra e sempre vai ser preciso arriscar alguma coisa (...). Mas, assim, nesse momento eu não seria muito otimista quanto a isso. Porque está num momento de retração e o audiovisual sempre fica mais conservador quando tem menos dinheiro, é lógico (Mendes, 2024).

E essa conclusão unânime entre nossos entrevistados vem, é claro, da própria experiência de cada um deles e seu envolvimento com o mercado, mas também de uma análise histórica do cenário audiovisual, que como outras atividades econômicas, funciona em ciclos. Felipe Braga pontuou de forma concisa esse processo.

Nesse pacote de aumento tão vertiginoso de número de produtos, de obras você teve espaço para uma programação muito diversa com vários gêneros, com várias abordagens, com vários olhares sobre a sociedade. E a gente está num momento de correção desse aumento. Existe uma tomada de consciência de que esse aumento foi uma bolha, que ele foi excessivo, que ele criou mais produto do que a audiência consegue assimilar. E que em termos de modelo de negócios ele não era sustentável economicamente (Braga, 2024).

O criador de *Sintonia* enfatiza que com a redução, sem dúvida, será traumático o momento de corte generalizado. “Sempre foi assim na história quando a corda rompe todo mundo vai no que parece certo. Até o certo não ser mais certo” (Braga, 2024). Porque, lembra Felipe, sempre foi assim na história do cinema e da televisão: ela é pendular.

No entanto, assim como Lucas Paraizo apontou que gosta de desobedecer o algoritmo porque ele sempre olha para trás, ao vermos essa tendência a uma certa repetição temática e de gênero, nos pareceu importante focar-nos também na reflexão de Manuela Cantuária.

Eu acho que é um convite também a gente olhar premissas que misturam universos, e a gente consiga hackear esse sistema. De certa forma, se o pessoal só está comprando série policial, então *Killing Eve* é uma série que dá uma torcida, digamos, na premissa policial, e isso vai abrir espaço para você conseguir depois de emplacar um projeto assim como a pegada um pouco mais popular, você conseguir emplacar projetos mais ousados, porque a figura do showrunner vai virando quase como se fosse uma marca. Ela vai ganhando essa questão da identidade e as pessoas vão acompanhando também para ver os próximos projetos, para onde que essa mente sombria está indo (Cantuária, 2024).

Por fim, em relação a tipos de narrativas e histórias que já foram e ainda serão contadas, desde a perspectiva de nossos *showrunners*, é importante destacar que não se trata de querer inventar a roda e/ou abandonar gêneros que encontram interesse comercial e do público brasileiro, mas de também ter oportunidades para projetos ousados e inovadores.

Eu acho que a gente tem alguns gêneros muito bem sucedidos e formatos muito bem sucedidos no audiovisual brasileiro e que a gente não deveria correr no sentido de não vamos fazer isso porque já fizemos e não é mais interessante. Eu acho que, na verdade, a gente tem que lutar pela diversidade para fazer isso e aquilo também (Oliveira, 2024).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A motivação inicial deste trabalho nasceu de uma indagação simples, considerando o universo audiovisual e suas particularidades: com tantas séries sendo feitas no Brasil, existe *showrunner* por aqui? A curiosidade se tornou então um projeto e logo uma pesquisa que ampliou essa pergunta feita ao princípio de tudo. Ao chegar nesta etapa deste trabalho, realizado dentro do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG), também foi inevitável lembrar da fase de entrevistas para ingresso ao programa. Lembro claramente da pergunta: como você pretende fazer isso? E este ‘como’ não se referia exatamente a processos metodológicos, mas a: será possível ter acesso a essas pessoas e entrevistá-las? Naquela ocasião, confiei na rede de contatos profissionais que poderia me levar aos entrevistados, a maioria deles nomes aos quais eu nem fazia ideia, já que a fase de levantamento ainda estava por vir. Naquele momento a resposta aos entrevistadores foi dada até com certa insegurança disfarçada, que agora posso admitir. E por isso, creio fundamental enfatizar a surpresa positiva que foi encontrar profissionais do meio, com agendas complicadas de trabalho, dispostos e interessados em falar sobre o tema. Fato que ficou claro já desde a experiência com roteiristas de sala e que foi crescendo até o momento das entrevistas com os *showrunners*. Assim que o primeiro a considerar, nesta etapa da escrita, é que tudo o que pudemos contar aqui veio, sobretudo, da abertura e generosidade de cada profissional que disse sim a essa pesquisa. Foi o compartilhar de experiências, reflexões e conhecimento dessas pessoas a base para o cerne do que pudemos obter com este trabalho. E sem dúvida, é possível afirmar que, sim, nós temos *showrunners*, mas a função é instaurada a partir de uma história brasileira do audiovisual.

Uma construção com base sólida

Desde as conversas com roteiristas de sala, prévias às trocas com os profissionais apontados como *showrunners*, foi inevitável e orgânico tratar de uma certa aura que paira sobre o audiovisual brasileiro do país da telenovela. Nós, enquanto público espectador, fomos, até certa maneira, formados, inspirados, marcados (positiva ou negativamente) por autores brasileiros de televisão. E, ao longo desta pesquisa, foi bastante particular e interessante acompanhar esse evocar os nomes de autores da telenovela para tentar definir o processo de construção e formação do *showrunner* no país. Consideramos que a comparação

não apenas é bastante pertinente à realidade brasileira, como pode contribuir, com os devidos ajustes e adaptações, à compreensão do mercado audiovisual em relação à força que a presença e atuação de um *showrunner* pode trazer a uma produção seriada.

Se caminha pelo Leblon é de Manoel Carlos, se buscamos um assassino é de Gilberto Braga, se sai do país é provavelmente de Glória Perez, se nos diverte no horário das 18h tem grandes chances de ser de Walcyr Carrasco. Segundo nossos entrevistados, ao tratar de séries de televisão, o Brasil ainda está muito distante da condição do autor como marca, tão explicitamente vivida no cenário da telenovela. E bastante bem construída na realidade norte-americana, ao fazer famosos, além do nicho audiovisual, nomes como Shonda Rhimes, Joss Whedon e J.J Abrams, porque ali uma dose importante da construção dos produtos seriados está no investimento em marketing e na formação de uma base de fãs. Na realidade brasileira, segundo os nossos entrevistados, talvez os nomes que poderiam funcionar nestes termos seriam o de Lucas Paraizo e o de Raphael Montes. O primeiro, conforme aponta o próprio autor, vem em grande parte pela associação de Lucas a uma emissora de TV que sabe comunicar muito bem seus produtos e profissionais. E aqui enfatizamos este aspecto, sem reduzir, é claro, a potência de suas criações.

Eu acho que, no meu caso, a gente tem esse tiro de canhão que eu chamo, que é a televisão aberta no Brasil, e a promoção disso. A gente tem um departamento de imprensa imenso. Então, assim, você me vê na capa da Folha, na capa da Veja, na capa do Globo, na capa do Estadão (Paraizo, 2024).

Já Raphael, apesar de não constar na nossa lista de entrevistados, é o único entre os profissionais da lista que antes de fazer parte do universo audiovisual, já atuava como um escritor de livros com grande público. Desta maneira, ao ter suas obras adaptadas para o audiovisual, a utilização de seu nome atrai sua legião de admiradores.

Contudo, ao considerarmos a comparação entre o universo das novelas e o das séries de ficção da era contemporânea no Brasil, não estamos necessariamente apontando para uma possível futura transformação do *showrunner* em uma marca de sucesso. Mas enfatizando, que, em um país em que se dá grande responsabilidades a autores desde os primórdios da telenovela, também seja possível em relação às séries de ficção valorizar este criador/autor a ponto de estabelecê-lo cada vez mais na ponta da cadeia de comando. Como defendeu Felipe

Braga, é “a ascensão de roteirista à posição de produtor executivo”. E aqui, não anulamos experiências positivas como tríades de profissionais levando juntos todas as etapas do processo, em suas respectivas áreas (geralmente produção, roteiro e direção, segundo esta pesquisa).

Assim, ainda que no início deste trabalho tenhamos encontrado mais dúvidas do que certezas em relação à presença de *showrunners* em produções nacionais, nunca se tratou de um processo completamente atirado ao vazio. Afirmamos que é a base de um audiovisual brasileiro sólido, ainda que atravessado por fortes crises, que estabelece condições possíveis para a ascensão do cargo de *showrunner* no país. Ao usar a metodologia bola de neve e considerar a repetição de nomes para chegarmos a lista final de entrevistados, e também por questões de tempo para o desenvolvimento da pesquisa, nos limitamos a dez profissionais. No entanto, há, sem dúvida, outras experiências de *showrunners* brasileiros, que não estiveram incluídas aqui. Nomes, por exemplo, aos quais as obras não estrearam em plataformas até o momento de conclusão deste trabalho.

O que queremos dizer é que diante do solo fértil, acreditamos que a tendência é, sim, o crescimento do estabelecimento deste cargo no país. Mas que é preciso, enquanto profissionais prestadores de serviço, empresas produtoras, plataformas, e mercado de um modo geral, não utilizar o termo de forma indiscriminada ou desnecessária. E além disso, compreender que o exercício da função depende também de perfil, expertises particulares e vasta experiência na área. Além disso, assim como em outros cargos do audiovisual brasileiro, também identificamos que falta à nossa lista diversidade de gênero, de raça e, especialmente, geográfica. Dos profissionais entrevistados, temos: (4) homens brancos cis gênero, (2) mulheres brancas cis gênero, (1) mulher negra cis gênero e (1) homem negro cis gênero. E todos os dez profissionais listados são oriundos de São Paulo e Rio de Janeiro. Um reflexo, claro, do próprio mercado brasileiro.

Nos parece importante apontar que seria de grande valor ao mercado nacional a implementação de treinamentos, cursos e programas de imersão dedicados à formação de futuros *showrunners* para profissionais em começo de carreira, e claro, para outros já estabelecidos e que ainda não exerceram a função. Como, por exemplo, os realizados pela Writers Guild of America (WGA), na qual os alunos recebem mentoria de profissionais que fazem parte da associação e que já exerceram o cargo em produções diversas. Além de

promover uma formação de alto nível, tais cursos poderiam também contribuir para a redução dessas desigualdades marcantes, oferecendo vagas para alunos fora do eixo Rio/São Paulo, profissionais negros e mulheres. E, sem dúvida, uma das consequências diretas poderia ser uma diversidade maior na produção audiovisual brasileira feita para o consumo de grandes públicos, como são as obras para plataformas como a primeira janela. Ainda que a existência da função no país seja relativamente recente e seu processo de estabelecimento esteja em andamento, consideramos essencial apontar estes fatores desde agora para que as iniciativas relacionadas ao processo de ascensão do cargo possam considerar desigualdades atuais e futuras.

A tarefa é, sobretudo, emocionar

Ponto chave desta pesquisa foi também buscar determinar, afinal, quais as responsabilidades do *showrunner* na realidade norte-americana e compreender quais tarefas, e de que forma, elas são executadas sob a tutela dos *showrunners* brasileiros no mercado nacional. As experiências apresentadas foram diversas, inclusive, entre os nomes apontados e que fizeram parte de nosso levantamento. Tivemos Marton Olympio, Ana Pacheco e Máira Oliveira, considerando que não seriam *showrunners* das séries pelas quais foram nomeados, mas sim chefes de sala de roteiro, como já explicado no capítulo 4 desta pesquisa. E aqui, mais uma vez, enfatizamos a importância que foi conhecer e poder apresentar a experiência de Ana Pacheco como *showrunner* em *Ernesto o exterminador de seres monstruosos e outras porcarias*, sem dúvida ocupante do cargo do início ao fim.

Nesse olhar para a experiência brasileira, foi possível afirmar que ‘sim, temos *showrunners*’, porque o processo de chefiar sala de roteiro e acompanhar uma série do começo ao fim, passando por todas as suas etapas, foi exercido por mais de um profissional entre os entrevistados. Aqui relembramos, para fins de resumo do que já foi apresentado, que o item que mais apresentou diferenças com relação ao processo norte-americano é a administração do orçamento. Em parte, pela estrutura de produção ser diferente em ambos mercados. Nos EUA, a lógica da cadeia funciona a partir da contratação direta do profissional, seja ele o autor ou o *showrunner* contratado, diretamente pelos estúdios/emissoras. Já no Brasil, este profissional é usualmente prestador de serviço independente ou faz parte do quadro de sócios da produtora contratada para executar o

projeto pela plataforma de *streaming*. Com o caso a parte, de Lucas Paraizo que está inserido na cadeia de produção da TV Globo e sua lógica própria de funcionamento. Assim, ainda que varie o nível de participação em aspectos de administração orçamentária, foi ponto comum entre todos a consciência dos limites possíveis em termos da relação dramaturgia x orçamento para a execução de suas obras. Ou seja, não há necessariamente o domínio de valores e números, mas há a consciência clara, determinada previamente junto à equipe de produção, de quantas cenas com efeitos especiais, quantas noturnas, quantas externas, quantos acidentes, e outros tipos de condições que permitam que a história caiba dentro do quanto se tem para contá-la.

Acreditamos que por meio da revisão de literatura e da realização de entrevistas foi possível realizar um levantamento que pôde explicar de forma clara as atribuições do *showrunner*, definir exatamente a função e dar conta de explicar como o cargo vem se desenvolvendo no mercado nacional, que eram os objetivos iniciais desta pesquisa. No entanto, junto a este processo, e dada a abertura de nossos entrevistados, esta análise nos trouxe mais do que a princípio esperávamos obter. Conversar com criadores do audiovisual brasileiro nos levou a conhecer mais do que apenas as respostas das perguntas feitas no formulário. Foi também um mergulho, ainda que breve, em seus processos mais recentes de trabalho e, portanto, a forma como cada um deles enxerga (e se vê dentro de) seus ofícios criativos. Cremos que tais aspectos, ao pensarmos no olhar atual sobre a produção de ficção no Brasil e na tentativa de motivar-nos em direção ao futuro, também são importantes de serem registrados aqui.

O primeiro ponto, que nos ajuda a pensar muitos outros, é entender o ofício criativo, como um ofício em si mesmo, que sim é próximo da arte, que sim pode ser inspirador e a sua vez inspirar a terceiros, mas que não define o criador por si só. “Eu não sou a minha obra. Eu não sou *Os Outros*. Eu não sou o *Sob pressão*”, lembra Lucas Paraizo ao falar de seu nome como unanimidade na lembrança dos pares que o apontaram como *showrunner*, em parte, para ele, influenciado pela própria forma como seu nome é associado a suas obras pelo grande trabalho de assessoria de comunicação da TV Globo.

Olha, eu preferia que não fosse assim, porque é muito duro. Claro, também estou falando de um lugar muito privilegiado, sempre, mas você acaba... Para mim, o risco do *showrunner* é quando ele fica maior que a obra. Isso eu não quero correr esse risco. A minha obra é muito maior do que eu, e eu não

sou a minha obra. Mas eu não tenho problema com isso, em ser essa vitrine. O meu problema é o que eu te falei no começo dessa resposta. Eu não quero ser maior que a minha obra. (Paraizo, 2024)

Assim, foi também interessante olhar estes criativos não apenas desde a perspectiva prática de quem contou o seu dia a dia de trabalho, mas desde uma abertura que pontuou questões que também passam por seus desejos e até inseguranças. Uma perspectiva inovadora trazida por Manuela Cantuária, que trouxe até essa reviravolta de pensamento, foi a autora apontar Fernanda Young como talvez a primeira *showrunner* brasileira, sem necessariamente receber este nome que nem sabíamos existir à época. E essa argumentação não nasce apenas de uma constatação profissional, mas de uma genuína admiração de Manuela por Fernanda. “A gente sente, às vezes, um certo carisma em volta desse criador e que vai atraindo o interesse do público em direção a ele e ao que ele está fazendo. Eu cresci na geração assistindo a Fernanda Young, ainda bem, porque eu já tinha alguém para apontar a minha setinha” (Cantuária, 2024). E claro, não se trata aqui de levantar dados para definir se Fernanda exerceu ou não realmente o cargo, isso pouco ou para nada importa. Mas é interessante vislumbrar criadores referências do mercado nacional, desde suas próprias referências, de forma inclusive a buscar valorização.

Eu acho que o roteirista tem que olhar, às vezes, para todos os potenciais dele, porque tem tantos personagens que moram na cabeça dele, tem tanta força nas histórias que ele cria, e eu acho que tem muitos roteiristas aí que tem muitos potenciais não desenvolvidos porque acham que não é o papel deles, sabe? Então eu comecei a olhar para essa frustração ao longo dos anos, que é quase como se você fosse uma barriga de aluguel que você tem, um projeto, alguém pega o bebê e leva embora pela porta e você não vê mais. Comecei a falar, calma aí (Cantuária, 2024).

Neste processo de tentar compreender o universo brasileiro de *showrunners* e ficção seriada no país, e em busca de uma certa coerência de levantamento de informações, os questionários, com as mesmas perguntas a todos, foram nossa base para trocas. E foi graças a ele que pudemos organizar e levantar as conclusões apresentadas ao longo deste trabalho. Mas foi perspicaz também ver certos rompimentos da lógica que o questionário apresentava. Ao longo de diversos momentos desta análise apresentamos as reflexões dos *showrunners* a respeito da perspectiva de serem ‘guardiões da narrativa’, e de como, a expressão pode sim fazer sentido ao produto seriado. Contudo, neste momento de considerações finais, que talvez

seja o que permaneça na memória de nosso leitor, decidimos destacar o giro que Marton Olympio dá a essa ideia.

Quando você dá como guardião, dá a impressão como você dá a impressão do cara, sabe? Lembra do Game of Thrones, aquele cara que falava “hodor”⁶⁵. E não é isso, sabe? Eu acho que o guardião da narrativa, ele te deixa muito... Ele diminui muito a sua função e te dá uma função muito de guerra, uma função muito bélica em relação a uma coisa que é muito mais criativa (Olympio, 2024).

Marton completa seu pensamento de uma maneira prática ao ir pela corrente contrária ao conceito de guardião. “Eu acho que ele é um administrador da narrativa, no sentido que, de vez em quando, a narrativa vai ter que dar uma mudadinha” (Olympio, 2024). Para o autor é preciso ter essa consciência da realidade na qual se atua, que não é a mesma das produções norte-americanas, por exemplo. Dessa forma, é possível carregar a narrativa pelo braço, mas disposto a ser flexível.

Porque a narrativa não é um lago, é um rio. Então, ele pode saber que o rio de vez em quando vai ter umas pedrinhas ali. Onde eu posso levar para correr agora? Puts, já que não pode correr para cá, se for para cá, o que vai acontecer? (...) E se, de repente, a gente represar aqui, mas fizer um encanamento e sair... Entendeu? Acho que é muito mais um administrador mesmo. Um realizador de uma forma mais plena da narrativa. Guardiã é aquela coisa, o cara que senta em cima e pega uma lança e, sabe, diga a senha. Guardiã é uma coisa muito engessada. Eu acho que a gente tem que ser mais inteligente que isso (Olympio, 2024).

Por fim, ainda que não trocassem entre si, nossos entrevistados também compartilharam de um pensamento que cremos ser movedor de histórias. A presença do *showrunner* tem, claro, a ver com a condução da narrativa, mas, sobretudo, com manter a conexão à emoção que se desejou despertar desde o começo. “Eu acho que é uma garantia mesmo de você ter alguém que ficou lá na sala, que criou essa narrativa junto com todo mundo, que estava à par de todas as discussões de como suscitar essas emoções” (Aguilera, 2024). E para o criador, essa presença pode contribuir a conectar toda a equipe a essa necessidade.

⁶⁵ Referência ao personagem Hodor, da série Game of Thrones, que era chamado dessa forma porque era a única palavra falada por ele. Até que em certo momento da série ele salva personagens importantes ao segurar uma porta (do inglês “*hold the door*”). Revelando, que na realidade, ele estava ali para aquela missão única.

Nesse mesmo sentido, ao refletir conosco sobre seu papel de criador de histórias, Lucas Paraizo define muito bem o que queremos destacar aqui, como prerrogativa principal de quem as deseja contar.

Eu sou uma pessoa que escreve. Eu digo que sou um operário da dramaturgia, de alguma maneira. Agora, qual é a minha função? É estar atento. É estar sensível (...) Então, quando as coisas me atravessam, é uma espécie de sintoma de que talvez aquilo possa atravessar o público. E eu sou um cara que acredita na emoção como vetor de transformação. Então, acho que, para mim, é isso que move a minha escrita, a emoção (Paraizo, 2024).

E chegamos ao final deste trabalho, com a expectativa de que esta pesquisa possa servir a uma aproximação entre a academia e suas reflexões pertinentes a respeito da produção audiovisual brasileira, e as práticas do mercado audiovisual, mostrando que são dois mundos que podem ser complementares. Além disso, esperamos também que este trabalho possa ser de interesse aos colegas já atuantes no universo audiovisual, que desejam refletir e compreender mais profundamente questões a respeito da produção seriada nacional, bem como ser útil também para estudantes que desejam ingressar a este meio, além de aficionados e demais interessados pelo vasto e inventivo universo da produção audiovisual brasileira.

REFERÊNCIAS

AGEMT, Jornalismo PUCSP. **Brasil é o segundo maior consumidor de streaming no mundo**. Por Iris Martins. Publicado em: 29 mai. 2023.. Disponível em: <<https://agemt.pucsp.br/noticias/brasil-e-o-2o-maior-consumidor-de-streaming-do-mundo>>. Acesso em 15 jan. 2024.

ALMA, Sindicato. No eres showrunner. Bloguionistas, 28 jun. 2019. Disponível em: <<https://bloguionistas.com/2019/06/28/no-eres-showrunner/>>. Acesso em 02 abr. 2024.

ALBERICH PASCUAL, J. Alterações diegéticas: simulação e simulacros na nova narrativa televisiva (2000-2010). In: Pérez-Gómez, M.Á. (Ed.). **Previously On**. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión (p. 339-347). Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, 2011. Disponível em: <<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/99014/20.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 12 abr. 2024.

ALÉM DA TELA. **Lançamento da Amazon Prime Video no Brasil**. Por Guilherme Santos. Publicado em: dez. 2022. Disponível em: <<https://alemdatela.com/ha-6-anos-era-noticia-amazon-prime-video-e-lancado-no-brasil/>>. Acesso em 15 jan. 2024.

ALVES, G.; JACOB DE SOUZA, M. C. A Construção Do Lugar Autoral Da Roteirista Shonda Rhimes No Mercado Da Ficção Seriada Televisiva. **Revista GEMINIS**, v. 12, n. 1, p. 42–63, 2021. DOI: 10.53450/2179-1465.RG.2021v12i1p42-63. Disponível em: <<https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/619>>. Acesso em: 23 set. 2023.

AMARAL, Cristina. **Reeducação dos sentidos: Entrevista com Cristina Amaral**. Usina. Setembro, 2024. Disponível em: <<https://revistausina.com/2024/09/30/reeducacao-dos-sentidos-entrevista-com-cristina-amara>>. Acesso em 16 de jan de 2025.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Hucitec: São Paulo, 1998.

BENNETT, T. **The Art of Running a TV Show**. Titan Books, 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema: a política de autores: França, Brasil nos anos 50 e 60**. Brasiliense: São Paulo, 1994.

BLAKEY, Elizabeth. Showrunner as Auteur: Bridging the Culture/ Economy Binary in Digital Hollywood. **Open Cultural Studies**, 321-32, 2017. Web. Disponível em:

<<https://www-degruyter-com.ez27.periodicos.capes.gov.br/document/doi/10.1515/culture-2017-0029/html>>. Acesso em 06 out. 2023.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Difel, 1989.

CAMPOS, Bartira Bejarano. Sala de roteiristas: a Writers' room brasileira e seu processo de escrita colaborativa de séries televisivas. **Dissertação de Mestrado**. Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

CASCAJOSA, V. C. El ascenso de los showrunners: creación y prestigio crítico en la televisión contemporánea. **Index Comunicación**, v. 6, n. 2, 23-4, 2016. Disponível em: <<https://indexcomunicacion.es/index.php/indexcomunicacion/article/view/255/200>>. Acesso em: 9 out. 2023.

CBCa, Congresso Brasileiro de Cinema e Audiovisual. **CBCa pela valorização e fortalecimento da indústria audiovisual brasileira independente**. Brasília, 12 de dezembro de 2023. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1WdLE7opsiI_X6bwhZgaBREPZT86giJmd/view>. Acesso em 01 abr. 2024.

CARVALHO, L. M. M. O Lugar Do Showrunner Na Construção Da Autoria Na Televisão Contemporânea: Uma Reflexão A Partir Da Serialização De Fargo. **Revista GEMINIS**, v. 12, n. 1, p. 5–24, 2021. DOI: 10.53450/2179-1465.RG.2021v12i1p5-24. Disponível em: <<https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/601>>. Acesso em: 23 set. 2023.

CARVER, D.; DUBOIS, B. **Training Gap Analysis**. Showrunners in Canadian Television. Cultural Human Resources Council CHRC, 2009. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/en/document/read/15918497/showrunners-traininggaps-analysis-cultural-human-resources->>. Acesso em 17 mai. 2024.

CASTRO, D; JUNIOR, F; NUNES, G. Uma invenção e três revoluções: uma breve história do audiovisual. **Revista Humanidades e Inovação**, v. 5, n. 7, 2018. Disponível em: <<https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/811/698>>. Acesso em 21 jun. 2024.

DUNLEAVY, Trisha. **Complex serial drama and multiplatform television**. Routledge: New York, 2018.

FARIA, Isabela. **Brasil em Série**. Revista Cásper Líbero, Edição 16, 2017. Disponível em: <https://revistacasper.casperlibero.edu.br/edicao-16/brasil-em-serie/>. Acesso em: 28 fev. de 2025.

FIELD, Syd. **Roteiro: problemas e soluções**. Ed. Arte e letra: Curitiba, 2016.

FOUCAULT, M. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Coleção Ditos e Escritos II, 4 ed. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2015.

GOLDEMBERG, Diana. Financiamento público à indústria de exibição cinematográfica: um estudo de caso no Brasil. **Dissertação de Mestrado**. Fundação Getúlio Vargas, Escola de Pós-Graduação em Economia, São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.fgv.br/items/fde1ebad-1d21-40b5-b49f-fdaff8036965>>. Acesso em 03 mai. 2024.

GSHOW. **Confira as 10 novelas brasileiras mais exportadas e os países que mais compram**. Por Vitor Gilard, Eduardo Wolff, Samyta Nunes. Publicado em: 14 dez. 2021. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/podcast/novela-das-9/noticia/confira-as-10-novelas-brasileiras-mais-exportadas-e-os-paises-que-mais-compram.ghtml>>. Acesso em 16 jan. 2024.

IKEDA, F. S. M. Séries brasileiras na TV paga e nas plataformas streaming: gêneros, formatos e temas em um circuito em transformação. **Tese de Doutorado**. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2022. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27164/tde-22112022-154938/publico/FlaviaSuzuedeMesquitaIkeda.pdf>>. Acesso em 20 jun. 2024.

JACOB DE SOUZA, M. C. Campo da telenovela e projeto criador: a construção do autor. In: Anais do 10º Encontro Anual da Compós, 2001, Brasília. **Anais eletrônicos...** Campinas, Galoá, 2001. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2001/trabalhos/campo-da-telenovela-e-projeto-criador-a-construcao-do-autor?lang=pt-br>>. Acesso em 24 abr. 2024.

JOVEM NERD. **Netflix vai mudar forma de medir audiência de filmes e séries**. Por Gabriel Avila. Publicado em: 20 out. 2021. Disponível em: <<https://jovemnerd.com.br/noticias/filmes/netflix-vai-mudar-forma-de-medir-audiencia-de-filmes-e-series>>. Acesso em 10 mar. 2024.

HEUMAN, Josh. Who's Running the Show?: Negotiating Authority in Post-Fin-Syn Writer-Producer Deals. **The Velvet Light Trap**, 80.80, 2017, p. 32-47. Disponível em: <<https://muse-jhu-edu.ez27.periodicos.capes.gov.br/article/668668>>. Acesso em: 06 de out. 2023.

HIGUERAS-RUIZ, M. J., GÓMEZ-PÉREZ, F. J.; ALBERICH PASCUAL, J. (2018). Historical Review and Contemporary Characterization of Showrunner as Professional Profile in TV Series Production: Traits, Skills, Competences, and Style. **Communication & Society**, v. 31, n 1, p. 91-106. Disponível em: <<https://revistas.unav.edu/index.php/communication-and-society/article/view/35721>> Acesso em 10 abr. 2024.

GUIMARÃES, Ana Clara. A Era do Streaming: percepções do consumidor na região metropolitana do Rio de Janeiro. Observatório Digital, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2024. Disponível em:

<http://observatoriodigital.sites.uff.br/wp-content/uploads/sites/430/2020/09/Panorama-Digital_4_Ana-Clara-Freitas_Streaming.pdf> Acesso em 03 mai. 2024.

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

JENSEN, Mikkel. “From the Mind of David Simon”: A Case for the Showrunner Approach. **Series - International Journal of TV Serial Narratives**, v. 3, n. 2, 2017, p. 31–42. DOI: 10.6092/issn.2421-454X/7610. Disponível em: <<https://series.unibo.it/article/view/7610>>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2025.

LOTZ, Amanda. Evolution or revolution? Television in transformation. **Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies**, v. 13, n. 4, p. 491-494, 2018.

_____. Unpopularity and cultural power in the age of Netflix: New questions for cultural studies’ approaches to television texts. **European Journal of Cultural Studies**, v. 1, n. 14, 2021.

MARTIN-BARBERO, M. Melodrama: o grande espetáculo popular. In: **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Editora UFRJ: Rio de Janeiro, 1997.

MÁRQUEZ, G. G. **La Bendita Manía de Contar**. Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños (Cuba). Ollero y Ramos Editores, S.L. Madrid, 1998.

MEIGRE, Marcos; ROCHA, Simone Maria. O mercado brasileiro na era do streaming: original Globoplay no novo ecossistema midiático audiovisual. **Culturas Midiáticas**, v. 13, n. 2, p. 135–152, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/cm/article/view/55915>> . Acesso em 22 nov. 2023.

MEIMARIDIS, M. Revendo a hegemonia da TV brasileira: o streaming de vídeo como força disruptiva na indústria televisiva nacional. **Revista GEMInIS**, v. 14, n. 2, p. 4–29, 2023. DOI: 10.53450/2179-1465.RG.2023v14i2p04-29. Disponível em: <<https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/786>>. Acesso em 3 mai. 2024.

MEIO & MENSAGEM. **Senado aprova regulamentação do streaming**; veja as regras. Publicado em: 17 abr. 2024. Disponível em: <<https://www.meioemensagem.com.br/midia/senado-aprova-regulamentacao-do-streaming-veja-as-regras>>. Acesso em 10 mai. 2024.

MEIO & MENSAGEM. **Netflix terá sua audiência medida pela Kantar no Brasil**. Publicado em 13 dez. 2023. Disponível em <<https://www.meioemensagem.com.br/midia/netflix-tera-sua-audiencia-medida-pela-kantar-no-brasil>>. Acesso em 10 mar. 2024.

MEIRELES, Mauricio. "Como o crescimento do streaming piorou as condições de trabalho dos roteiristas". **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2023. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/03/como-o-crescimento-do-streaming-piorou-a-condicao-de-trabalho-dos-roteiristas.shtml#:~:text=S%C3%A9ries%20brasileiras%20no%20streaming&text=Uma%20das%20principais%20queixas%20%C3%A9,200%20mil%20por%20um%20projeto>>. Acesso em 28 abr. 2024.

MITTELL, J. **Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling**. New York University Press: New York, 2015.

_____. **Genre and Television: from cop shows to cartoons in American Culture**. Routledge: New York, 2004.

MORAIS, Kátia. Cota de tela (Lei no 12.485/2011) e a produção independente na TV paga. **Revista Significação**, n. 46, v. 52, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2019.147815>>. Acesso em 4 set. 2022.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. PELEGRINI, Christian. Narrativas Complexas na Ficção Televisiva. In: *Revista Contracampo*, v. 26, n. 1, ed. abril, ano 2013. Niterói: Contracampo, 2013. Pags: 21-37. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17488/11114>. Acesso em 10 de abril. 2025.

NA TELINHA, Redação. HBO comemora 10 anos de produção original no Brasil. Publicado em: 26 dez. 2015. Disponível em: <<https://natelinha.uol.com.br/noticias/2015/02/26/hbo-comemora-10-anos-de-producoes-originais-no-brasil-86111.php>>. Acesso em 10 mai. 2024.

OBSERVATÓRIO DO CINEMA. **Como a Netflix mede o sucesso das séries?** Nós explicamos!. Por Victor Carvalho. Publicado em 04 jan. 2020. Disponível em: <<https://observatoriodocinema.uol.com.br/streaming/netflix/como-a-netflix-mede-o-sucesso-das-series-nos-explicamos/>>. Acesso em 10 mar. 2024.

PARAIZO, Lucas. **Palavra de Roteirista**. Senac, São Paulo, 2015.

PORTAL EXIBIDOR. **Universidade Pública e o Audiovisual no Brasil**. Publicado em: 30 jun. 2020. Disponível em: <<https://www.exibidor.com.br/artigo/114-universidade-publica-e-audiovisual-no-brasil#:~:text=Posteriormente%2C%20outras%20institu%C3%A7%C3%B5es%20de%20ensino,p%C3%BAblicas%20nas%20cinco%20regi%C3%B5es%20brasileiras>>. Acesso em 16 jan. 2024.

_____. **Painel discute o papel criativo dos produtores dentro do audiovisual brasileiro**. Por Renata Vomero. Publicado em: abril, 2023. Disponível em: <<https://www.exibidor.com.br/noticias/mercado/13296-painel-discute-o-papel-criativo-dos-produtores-dentro-do-audiovisual-brasileiro>>. Acesso em 11 dez. 2024.

_____. **Cinemas registram crescimento de 82% de público no Brasil em 2022.** Por Renata Vomero. Publicado em: março, 2023. Disponível em: <<https://www.exibidor.com.br/noticias/mercado/13244-cinemas-registram-crescimento-de-82-de-publico-no-brasil-em-2022#:~:text=Em%20dados%20gerais%2C%20foram%20exibidos,em%202021%2C%20foram%20apenas%20dois>>. Acesso em 16 jan. 2024.

ROCHA, S. M.; FERREIRA, M. A.; SILVA, M. O. S.; VIEIRA, A. G; SILVA, M. V. M.; ÁVILA, A. M; BARCELOS, A. S. G; ÂNGELO, S. A. F; RIBEIRO, B. L. Mercado e produção de ficção seriada no Brasil: desafios para a regulação, a diversidade e a construção de políticas públicas. *Eptic*, v. 27, n. 1, jan.-abr, 2025.

ROCHA, S. Análise da televisualidade e proposições sobre o regime estético televisivo In: ROCHA, S; FERRARAZ, R. (Eds.). **Análise da ficção televisiva: Metodologias e práticas.** Florianópolis: Insular, 2019, p. 27-51.

ROJAS, Julio. Eliseo **Altunaga em 100 perguntas:** o roteiro cinematográfico segundo Eliseo Altunaga. Klaxon: São Paulo. 2018

ROPELLI, Laila. O Consumo de Séries do ponto de vista da neurociência. **Portal Gente - Globo,** 2020. Disponível em: <<https://gente.globo.com/o-consumo-de-series-do-ponto-de-vista-da-neurociencia/>>. Acesso em 28 abr. 2024.

SILVA, M. V. B. Salas de roteiristas durante o isolamento social: métodos pandêmicos de escrita colaborativa no Brasil. *Esferas*, v. 1, n. 21, 2021, p. 252-267. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/13158>. Acesso em: 09 de maio de 2023.

SILVA, M. V. B.; MAFFIOLETTI, I. A. S. Plataformas alternativas de streaming audiovisual: produção independente em um ecossistema midiático em transformação. In: Anais do 31º Encontro Anual da Compós, 2022, Imperatriz. **Anais eletrônicos...** Campinas, Galoá, 2022. Disponível em: <<https://proceedings.science/compos/compos-2022/trabalhos/plataformas-alternativas-de-streaming-audiovisual-producao-independente-em-um-ec?lang=pt-br>>. Acesso em 03 mai. 2024.

SOUZA JUNIOR, L. R. A influência inconfessável: Como o folhetim formou o romance brasileiro. PUCRS, 2012. Disponível em: <<https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/Ebooks//Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/64.pdf>>. Acesso em: 10 de abril de 2024.

SOUZA, M. C. J. Campo da telenovela e o projeto criador: a construção do autor. **Geraes: Estudos em Comunicação e Sociabilidade.** Belo Horizonte, 2002, p. 60-71.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de. O papel das redes de televisão na construção do lugar do autor nas telenovelas brasileiras: notas metodológicas. In: SOUZA, Maria Carmem Jacob de; BARRETO, Rosane Rosa (Orgs.). **Bourdieu e os estudos de mídia: campo, trajetória e autoria.** Salvador: Edufba, 2014. p. 35-60.

STARTSE. **Globoplay maior que a Netflix**. Por Junior Borneli. Publicado em: 10 jul. 2023. Disponível em: <<https://www.startse.com/artigos/globoplay-maior-que-a-netflix-no-brasil/>>. Acesso em 15 jan. 2024.

STEINER, T. Steering the Author Discourse: The Construction of Authorship in Quality TV, and the Case of Game of Thrones. **Series - International Journal of TV Serial Narratives**, v. 1, n. 2, 2015, p. 181. DOI: 10.6092/issn.2421-454X/5903. Disponível em: <<https://series.unibo.it/article/view/5903>>. Acesso em 17 mai. 2024.

SVARTMAN, Rosane. **A telenovela e o futuro da televisão brasileira**. Editora Cobogó, 2023.

TELA VIVA, Redação. **No Brasil, 70% são ou foram assinantes de plataformas de streaming**. Publicado em: 13 abr. 2023. Disponível em: <<https://telaviva.com.br/13/04/2023/no-brasil-70-sao-ou-foram-assinantes-de-plataformas-de-streaming/>>. Acesso em 15 jan. 2024.

TELEDRAMATURGIA. **Globo - Séries**. Por Nilson Xavier. Disponível em: <<https://teledramaturgia.com.br/series/series-emissora/rede-globo-series/>>. Acesso em 24 abr. 2024.

TERRA. **Como funciona a indústria por trás das séries de TV**. Por Lilian Cunha. Publicado em: 10 mai. 2021. Disponível em: <https://www.terra.com.br/economia/como-funciona-a-industria-por-tras-das-series-de-tv,159a102c6ca54c8d36638ddb430e51f8q9748p5t.html?utm_source=clipboard>. Acesso em 02 abr. 2024.

THOMPSON, E.; MITTELL, J. **How to watch television**. New York University Press: New York, 2020.

THOMPSON, R. J. **Television's Second Golden Age: from Hill Street Blues to ER**. Syracuse University Press: New York. 1996.

TORQUATO, C. Streaming e a explosão da multiplicidade de oferta: desafios e estratégias para o setor no Brasil. **Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación**, v. 19, n. 34, 2020. DOI: 10.55738/alaic.v19i34.641. Disponível em: <<https://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/641>>. Acesso em 3 mai. 2024.

TRUFFAUT, F. **El cine según Hitchcock**. Alianza Editorial, 2010.

VEJA. **O motivo por trás da saída de Silvio de Abreu da HBO**. Por Kelly Miyashiro. Publicado em: 15 mar. 2023. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/tela-plana/o-motivo-por-tras-da-saida-de-silvio-de-abreu-da-hbo#google_vignette>. Acesso em 10 mar. 2024.

WIRTH, J.; MELVOIN, J. **Writing for Episodic TV**. From Freelance to Showrunner. Writers Guild of America. (Eds.), 2004.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

SHOWRUNNERS: the art of running a TV show. Direção: Des Doyle. Produção: Ryan Patrick McGuffey, Rock Shaink Jr., Christof Bove, John Wallace. 90min. Apple TV, 2014.

APÊNDICE

Questionário para Roteiristas de Sala

1) Eixo I : trajetória do profissional entrevistado e perfil sócio-demográfico;

a) Nome completo:

b) Nome artístico:

c) Profissão:

d) Data de nascimento:

e) Gênero:

Homem Cis

Mulher Cis

Homem Trans

Mulher trans

Não binário

Agênero

Poligênero

Gênero Neutro

prefere não informar

f) Raça/Cor:

Branco (a)

Negro (a)

Pardo (a)

Indígena

Amarelo (a)

g) Local de nascimento (cidade/região):

h) Estado/Cidade onde mora:

i) Qual showrunner/Showrunners você conhece?

j) No caso de já haver trabalhado com um showrunner em uma obra já lançada, qual seria essa obra?

2) Eixo II: definição da função de showrunner, suas atribuições e seu cotidiano de trabalho;

- a) Qual seria a definição ideal de showrunner?
- b) No Brasil muitos projetos de ficção seriada são de responsabilidade/liderados por mais de um profissional, há uma divisão de tarefas. Você conhece alguma experiência?
- c) O showrunner com quem você trabalhou desempenhou quais tarefas? (Apenas para quem considerou já haver trabalhado com um)

3) Eixo III: diferenças principais entre o exercício da função no Brasil e nos EUA;

- a) Escrever, filmar e exibir simultaneamente é bastante comum em séries de tv estadunidenses. Como é esse processo na ficção seriada brasileira?
- b) Dentro do mercado a série Lost é citada como mudança de paradigma, ao colocar seus showrunners sob os holofotes. No Brasil, qual é o papel do showrunner na promoção e divulgação da série?

4) Eixo IV: tendências do showrunner no Brasil;

- a) No futuro do mercado brasileiro a marca de autor funcionará como um atrator de audiências, como no caso de obras assinadas por Shonda Rimes nos EUA? Por quê?

b) Considerando o mercado de séries brasileiras, que tipo de informação um showrunner precisa acompanhar?

c) No Brasil, em termos criativos, o que mudou com a chegada do streaming?

Perguntas adicionais para o caso dos entrevistados não acreditarem haver showrunners no Brasil:

- Por que, para você, não existe showrunner no Brasil?

- Considerando a produção de ficção seriada, achas que a função vai chegar a existir por aqui?

- No Brasil, pensando na produção de ficção seriada, vê o showrunner como uma figura necessária hoje ou no futuro? Por quê?

Questionário para Showrunners

1) Eixo I : trajetória do profissional entrevistado e perfil sócio-demográfico;

a) Nome completo:

b) Nome artístico:

c) Profissão:

d) Data de nascimento:

e) Gênero:

Homem Cis

Mulher Cis

Homem Trans

Mulher trans

Não binário

Agênero

Poligênero

Gênero Neutro

prefere não informar

f) Raça/Cor:

Branco (a)

Negro (a)

Pardo (a)

Indígena

Amarelo (a)

g) Local de nascimento (cidade/região):

h) Estado/Cidade onde mora:

2) Eixo II: definição da função de showrunner, suas atribuições e seu cotidiano de trabalho;

- a) O que é um showrunner?
- b) Cheguei ao seu nome a partir de um levantamento realizado com o mercado brasileiro que perguntava: "quem consideras que seria showrunner no Brasil". Por que acredita que seu nome figura entre os mais citados nessa abordagem?
- c) Poderias me descrever suas tarefas e responsabilidades nas séries (ou série) em que foste apontado como showrunner? Quais decisões eram de sua responsabilidade? No caso... citar *nome do projeto ou projetos*.
- d) Pessoalmente, você considera que exerce ou exerceu a função de showrunner? Sim ou não. E por quê?

3) Eixo III: produção contemporânea de ficção seriada no Brasil - na visão dos showrunners brasileiros

- a) *Durante as entrevistas com integrantes de sala de roteiro, que foi a etapa anterior desta pesquisa, conversamos sobre os processos de produção de séries de ficção no Brasil, especialmente após a chegada dos streamings, e uma resposta muito comum foi: "cada projeto é um projeto", "não há fórmula exata". Considerando esse contexto, tu poderias me descrever, a partir da tua experiência/experiências, desde a etapa de criação, como se leva ao ar uma série de ficção no Brasil?*
- b) O que mudou para a ficção seriada no Brasil com a chegada dos streamings?
- c) No caso da série na qual a primeira janela era o streaming como foi o processo de criação quanto a:
 - c.1) decisões ligadas à narrativa e a história que se estava contando;

c.2) Produção, de Casting, etc. considerando as *métricas/algoritmos* da plataforma para qual trabalhaste?

d) Quais pensas que seriam as estratégias para valorizar e proteger obras nacionais seriadas, e os profissionais que as criam, dentro do contexto de criação e produção para plataformas?

4) Eixo IV: showrunner autor/criador

a) Uma das definições mais interessantes dadas pelos roteiristas de sala quando perguntados sobre showrunner e sua atuação, foi a de: "guardião da narrativa". Você concorda? Sim/Não (Por que?) Caso sim, o que fazes para atuar como esse guardião?

b) Como criador/roteirista, o que pensas ser essencial a considerar quando se trabalha uma obra de ficção para a TV que tem por princípio durar várias temporadas?

c) Qual tu consideras que é a relação entre showrunner e autoria em séries de ficção no mercado nacional?

d) Uma das questões apontadas pelos roteiristas de sala é a herança da figura da direção, vinda da cultura do cinema como o "autor principal" de uma obra. Você acha que isso acontece na ficção seriada? Como vês esse aspecto?

e) O Brasil é o segundo maior consumidor de streaming no mundo. E ainda que desafiadas pela grande diversidade de títulos, as séries brasileiras tem boa aderência do público. Mas apesar do aumento no volume dessa produção, entre os produtos nacionais mais vistos, mesmo que em diferentes plataformas alguns temas ficcionais se repetem, como: tráfico de drogas na cidade do Rio de Janeiro, violência policial e universos relacionados. Sem questionar o êxito do gênero de ação, crime e/ou policial, acreditas que um caminho para a criação de obras nacionais de temáticas mais diversas que alcancem um grande

público pode ser real? Ou as apostas das plataformas vão sempre pelo que já pareceu funcionar anteriormente?

5) Eixo V: diferenças principais entre o exercício da função no Brasil e nos EUA;

- a) No mercado norte-americano é muito comum que quem ocupe o cargo de showrunner também tenha uma relação bastante próxima com o orçamento. Essa parece ser inclusive, a partir das pesquisas, uma das diferenças mais marcantes em relação ao cargo no Brasil. Atuando como showrunner, qual é ou foi a tua relação com administração do orçamento?

- b) Dentro do mercado a série Lost é citada como mudança de paradigma, ao colocar seus showrunners sob os holofotes. No Brasil, qual é o papel do showrunner na promoção e divulgação da série?

6) Eixo VI: tendências do showrunner no Brasil;

- a) No futuro do mercado brasileiro a marca de autor funcionará como um atrator de audiências, como no caso de obras assinadas por Shonda Rhimes nos EUA? Por quê?

- b) No Brasil vês o showrunner como uma figura necessária hoje ou no futuro? Por quê?

- c) Talvez pareça contraditório, mas existe showrunner no Brasil? Por quê?