

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAL E PUBLICIDADE

**Tiago Vinícius Vaz**

# **O PÃO QUE O DIABO AMASSOU**

**Brasília**

**2011**

**2011**  
**RESUMO**

*O Pão Que O Diabo Amassou* é um projeto de uma temporada de uma série de televisão com sete (7) episódios baseada na vida de uma família em crise financeira e prestes a se desestruturar. O cotidiano da família Nogueira é apresentado com humor, apesar da situação nada fácil em que se encontra. Pretende-se, com esse trabalho, colocar em prática elementos da narrativa seriada para televisão, que elevaram esse tipo de produção a um patamar de extrema qualidade. Cada capítulo tem a duração de 30 minutos. Além dos roteiros, este produto contém um memorial com uma breve discussão sobre a evolução da narrativa seriada televisiva e um orçamento.

**PALAVRAS-CHAVE**

Roteiro – Narrativa – Seriado – Televisão

**Tiago Vinícius Vaz**

# **O PÃO QUE O DIABO AMASSOU**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Universidade de Brasília como requisito para a  
obtenção do título de Bacharel em  
Audiovisual.

Orientador: Prof. MFA. Mauro Giuntini Viana

**Brasília**

## ABSTRACT

*O Pão Que O Diabo Amassou* is a one season project for a television series with seven (7) episodes based on the life of a family struggling through a financial crises and on the edge of falling apart. The everyday of the Nogueira family is presented with humor despite the hardship they are facing. This project intends to put into practice the theory of television narrative which has increased the quality of series production to an extreme level. Each episode lasts 30 minutes. This project contains not only the scripts but also a memorial with a brief discussion on the progress of series narrative and a budget.

## KEY WORDS

Script – Narrative – Series – Television

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>6</b>
<b>2 PROBLEMA DE PESQUISA</b> .....	<b>8</b>
<b>3 JUSTIFICATIVA</b> .....	<b>9</b>
<b>4 OBJETIVOS</b> .....	<b>10</b>
<b>5 REFERENCIAIS TEÓRICOS</b> .....	<b>11</b>
5.1 DEFINIÇÃO .....	11
5.2 AS ORIGENS .....	11
5.3 I LOVE LUCY E O TEMPO .....	12
5.4 AS PRIMEIRAS MUDANÇAS .....	13
5.5 A DÉCADA DE 1980 .....	14
<b>6 REALIZAÇÃO</b> .....	<b>17</b>
6.1 SINOPSE .....	17
6.2 ROTEIROS .....	18
<b>7 REFLEXÕES SOBRE A ROTEIRIZAÇÃO</b> .....	<b>169</b>
7.1 CONFLITO .....	169
7.1.2 A DIVISÃO EM TRÊS ATOS .....	169
7.2 O TEMPO .....	170
7.3 TEMA .....	171
<b>8 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>173</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>175</b>
<b>ANEXO – ORÇAMENTO</b> .....	<b>177</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O presente projeto experimental de graduação do curso de Audiovisual da Faculdade de Comunicação Social da Universidade de Brasília (FAC/UnB) é apresentado sob a forma de sete (7) roteiros que fazem parte da primeira temporada de uma série intitulada O Pão Que O Diabo Amassou. Além de ser um processo criativo que trata de temas cotidianos de uma família em crise financeira, o projeto apresenta um material teórico que aponta pequenas diferenças entre a realização de um roteiro nos moldes tradicionais e de roteiros para as séries televisivas.

A série aborda a relação da família Nogueira, que passa por uma crise financeira e começa a se desestruturar. Ao longo da série, vários conflitos vão surgindo para cada uma das personagens que compõe a história. O pai, José Carlos, parece não estar muito preocupado com a quebra de seu negócio, uma padaria, e se refugia das crises familiares em um caso extraconjugal. A mãe, Célia, faz de tudo para controlar as ações dos maridos e dos filhos, não deixando com que a família saia de linha, mas não consegue. O filho mais velho, Maurício, garoto obeso, homossexual e inteligente é visto pela mãe como a salvação da crise financeira, já que “será” médico. E, por fim, do filho mais novo, Lucas, que não agüenta as intensas brigas em sua casa, sente-se culpado pela morte da avó e foge para escapar dos problemas.

Durante toda a elaboração do projeto, foram utilizadas técnicas e conceitos de elaboração de roteiros mesclando os já tradicionais métodos de realização com novos conceitos que fazem das séries de televisão atuais (em especial as norte-americanas) chamem tanta atenção do público quanto da crítica e dos teóricos.

Para tanto, o autor se apropriou de seu processo criativo para elaborar os roteiros das séries que tocam em questões cotidianas séries com humor. Traição, culpa, violência doméstica, homossexualidade e laços que ligam uma família não são tratados de forma convencional, sendo que as atitudes das personagens podem fugir à regra do que se considera correto ou esperado pelo público.

O que se pretende aqui é uma análise das pequenas mudanças trazidas na realização dos roteiros das séries de TV que proporcionaram uma qualidade ao produto e como isso reflete no processo criativo do roteirista. Para isso, foram feitas pesquisas envolvendo livros, sites e análise de séries.

O presente documento visa a proporcionar ao leitor uma compreensão mais clara da proposta. Os capítulos seguintes desta Memória apresentarão a base teórica que sustenta o trabalho, bem como a metodologia utilizada. Também encontrará o resultado da criação

através da pesquisa realizada: os roteiros da primeira temporada de **O Pão Que o Diabo Amassou**.

## **2 PROBLEMA DA PESQUISA**

A inquietação inicial foi compreensão do processo de criação e escritura de roteiros.. Os produtos audiovisuais que mais chamavam a atenção do autor eram as séries de TV, principalmente as norte-americanas. Interessado no tema, realizou-se uma reflexão aprofundada sobre programas televisivos atuais. A idéia básica foi a de lançar o conhecimento adquirido durante o Curso de Graduação em Comunicação no desafio de um pesquisa empírica que resultasse em um produto seriado para TV.

Pretendeu-se, também, oferecer contribuições aos estudos de Comunicação já existentes, elaborando um esboço de peculiaridades que distanciam, atualmente, a construção dos produtos cinematográficos e televisivos. Esta busca foi motivada pelo fato de que maioria dos manuais de roteiro trata dos dois meios, cinema e televisão, com ênfase no que há em comum entre eles ao invés de focar em suas especificidades. Ou seja, destacam há convergência e não a divergência na roteirização de produtos para mídias diferenciadas

Diante disso, o autor, com base em conceitos de elaboração de roteiro, utilizou um conjunto de técnicas já consagradas em combinação com inovações narrativas já evidentes na produção televisiva atual. (frase muito longa. Reescrever dividindo)

Além da preocupação com o processo teórico e criativo, outra motivação foi contemplar temas de relevância social. A série trata de questões polêmicas presentes na sociedade como: traição, homossexualidade, relações familiares e gravidez na adolescência. Optou-se por abordar estes de forma direta, mostrando traição sem culpa, relações homossexuais com cenas de beijos e sexo e destacando a ambiguidade e as contradições nas relações familiares. As referências televisivas norte-americanas, mais uma vez, foram de grande valia, posto que abordam estes temas contemporâneos da mesma forma.



### 3 JUSTIFICATIVAS

A busca por uma pesquisa no campo da roteirização guiou no processo de elaboração do presente projeto. A formação em Comunicação Social, atrelada ao interesse no campo do roteiro, levou-me a uma série de questionamentos a respeito do assunto. A idéia inicial era elaborar um roteiro simplesmente e embasá-lo nas teorias já existentes.

Durante o processo de pesquisa, deparei-me com o interesse pessoal pelas séries de TV, em especial as norte-americanas. Essas séries vêm chamando a atenção do público e de pesquisadores da área, sendo que alguns declaram até que “estamos presenciando uma era de ouro da TV” (CARLOS, 2006, p. 7). Pesquisando um pouco sobre o assunto, leio a seguinte afirmação: “A TV se tornou, nos últimos tempos, ironicamente um veículo para escritores muito mais que os filmes ou a Broadway, os quais estão cada vez mais preocupados apenas em oferecer espetáculos” (MCGRATH, 1995). Pronto, por que não produzir os roteiros em cima de um produto em que o roteirista é valorizado?

Sendo assim, este produto pretende analisar os pontos relevantes que fazem do roteiro e do roteirista a parte mais importante na realização de um produto televisivo: quais as técnicas usadas, como os escritores trabalham o roteiro de um produto que é exibido aos poucos e é produzido enquanto seus episódios, como elaborar uma história que pode durar por anos em exibição.

Após a análise desses assuntos, o que este projeto pretende é colocar em prática os pontos cruciais para que se construa um bom roteiro de uma série. Assim, elaborei sete (7) episódios que formam a primeira temporada de uma série intitulada **O Pão Que o Diabo Amassou**. Os roteiros contam a história de uma família que passa por uma crise financeira e está prestes a se desestruturar.

A escolha de apresentar os roteiros da série, formando uma temporada, é permitir que se acompanhe a o comportamento dos elementos (principalmente o tempo), dentro da elaboração do produto. Como, através dos episódios, o desenvolvimento do roteiro permite que a narrativa continue despertando o interesse do público e mantenha sua qualidade.

A série, na sua temática, ainda aborda vários assuntos ainda polêmicos, como a homossexualidade, a gravidez na adolescência, a traição, as brigas entre os membros da família. Todos esses temas não são tratados de maneira a estimular a discussão sobre o assunto, não apenas condenando ou apontando o que é certo ou errado de acordo com a visão da sociedade ou do próprio autor.

#### 4 OBJETIVOS

O objetivo principal deste trabalho de conclusão de curso de Comunicação Social, habilitação em Audiovisual, é a elaboração de sete (7) roteiros que compõem uma temporada de uma série para televisão intitulada *O Pão Que O Diabo Amassou*. O tema central deste produto é a crise financeira de uma família de classe média e suas consequências nas relações de seus membros.

Entre os demais objetivos desta práxis, destaca-se a análise e identificação de aspectos da narrativa audiovisual que tornaram as séries televisivas norte-americanas um produto de qualidade que atrai o público e chama a atenção de pesquisas teóricas. Esses aspectos estão, sobretudo, relacionados a especificidades na construção dos roteiros das séries que se diferenciam de outros produtos seriados.

Além disso, aplicou-se o resultado desta pesquisa sobre a linguagem das séries de televisão como instrumental de criação de uma narrativa seriada com características ainda não exploradas no Brasil.

Em termos de formação pessoal, o autor busca também aperfeiçoar habilidades técnicas voltadas para a produção de roteiros.

## 5 REFERENCIAIS TEÓRICOS

### 5.1 Definição

A programação televisiva é seriada. De forma geral, os programas são divididos em uma série blocos entrecortados por intervalos comerciais e têm sua exibição diária, semanal, mensal. Essa divisão faz parte da linguagem televisiva. É o modelo que melhor se encaixa ao meio. Imagine assistir aos episódios de uma telenovela sem intervalos comerciais e de forma contínua do primeiro ao último episódio? Impossível. O telespectador, em sua casa, está sujeito a interferências externas que o interrompem e o fazem perder a linha narrativa do programa. Além de favorecer aos interesses comerciais das redes de televisão, os intervalos comerciais e a exibição em capítulos ou episódios servem de respiro para que o telespectador possa fazer outras coisas.

Existem três tipos de narrativas seriadas presentes na TV: as que possuem uma história contínua, as que, a cada episódio, possuem uma história independente dos outros episódios já exibidos e as que, a cada episódio, mantêm a temática, mas com personagens diferentes em cada um deles.

Para efeito desse estudo, será feita a análise evolutiva dos programas seriados narrativos, com exibição semanal e com história contínua. Na definição de Arlindo Machado:

Temos uma única narrativa (ou várias narrativas entrelaçadas e paralelas) que se sucede(m) mais ou menos linearmente ao longo de todos os capítulos... Esse tipo de construção de diz *teleológico*, pois ele se resume fundamentalmente num (ou mais) conflito(s) básico(s), que estabelece logo de início um desequilíbrio estrutural, e toda evolução posterior dos acontecimentos consiste num empenho em restabelecer o equilíbrio perdido, objetivo que, em geral, só se atinge nos capítulos finais (MACHADO, 2000, p.84).

### 5.2 As Origens

As séries televisivas não surgiram do nada. O produto como se tem hoje é fruto da adaptação de outros produtos já existentes anteriormente, principalmente na literatura e no cinema. Com a evolução da linguagem, surgem pequenos diferenciais na forma da narrativa seriada televisiva que a torna, hoje, um produto de qualidade.

Pode-se afirmar que a primeira forma narrativa seriada se encontra na literatura com os folhetins. O folhetim era publicado em jornais e revistas em capítulos e seguravam a atenção do leitor através da revelação, aos poucos, de segredos das personagens: “se consolida uma fidelidade à base de manipulação da tensão e da atenção” (CARLOS, 2006, p. 9).

O cinema também produz suas obras seriadas em função de sua estrutura física por volta de 1913: “Nessa época, parte considerável das salas de cinema era ainda os antigos *nickelodeons*, que só passavam filmes curtos, inclusive porque o público ficava em pé ou

sentado em incômodos bancos de madeira sem encosto” (MACHADO, 2000, p 86). A produção dos filmes seriados dessa época era completamente sem regras, com roteiros inventados na hora, fatos mal explicados, personagens que somem da trama e muitos outros imprevistos de produção. Nos anos 30, com a consolidação do cinema como indústria nos Estados Unidos, produção seriada não termina. As produções podem se basear na criação de uma personagem que a cada filme vive novas aventuras ou em uma história contínua, que é desenvolvida ao longo de uma série de filmes. Os filmes de Carlitos e a saga *Star Wars* são exemplos desses tipos de produção seriada no cinema.

### 5.3 I Love Lucy e o Tempo

Em uma época em que a TV ainda era precária de recursos tecnológicos, surge, em 1951, uma série que inicia o gênero *sitcom* (comédia de situação), gênero que dá origem a todos os outros seriados.

As restrições técnicas da TV fazem com que, em seu primeiro momento, ela tenha sua programação recheada de programas ao vivo, como os teleteatros e os programas de variedades. O videotape surge apenas em 1957, que permite uma forma de gravação barata às produções. Mas, em 1951, a atriz Lucille Ball adapta *I Love Lucy*, programa seriado criado e interpretado por ela, que já fazia bastante sucesso no rádio, para a TV.

A primeira evolução que *I Love Lucy* traz é técnica:

Registro em película, o que representava uma qualidade fotográfica acima da média, além de permitir a edição posterior do material e sua redifusão, ou seja, potencial incremento de lucros; uso de três câmeras na gravação, o que enriquecia os pontos de vista com particularidades dos atores e destacava efeitos cômicos provocados pelas improvisações do elenco; e a presença do público nas gravações, o que introduzia um frescor com a reação sob a forma de risadas. (CARLOS, 2000, p. 14-15).

Até aí, essas eram as únicas novidades na produção da série. *I Love Lucy* conta a história da personagem que dá nome à série e de seu marido Rick, interpretado por Desi Arnaz, de uma forma bem convencional: a cada episódio, um acontecimento diferente é narrado, tendo seu começo, meio e fim em cada episódio. Mas, em 1953, surge a grande mudança na narrativa da série, que é presente nas produções das séries atuais e se torna um diferencial. Lucille Ball engravida e esse fato passa a ser elemento da narrativa da série. A partir de agora, tem-se uma marca que propicia o desenvolvimento de uma personagem durante um período de tempo. Isso confere à obra uma maior complexidade na narrativa e uma maior identificação do público em relação às personagens:

*I Love Lucy* confere uma nova qualidade a seus personagens: ela os inscreve na mesma duração, na mesma relação com o tempo que seu espectador. A série de TV deixa então de ser simplesmente um ersatz de cinema, rádio e teatro para se tornar um processo narrativo único, que inclui insensivelmente – mas inelutavelmente – o triplo envelhecimento do personagem, do ator e do espectador. No intervalo de

alguns meses – o tempo de uma gravidez, por exemplo –, os indivíduos mudam... Não é somente um personagem que os espectadores vêem crescer, é um filho que poderia ser seu. Ou alguém que cada um de nós poderia ser. (WINCKLER, 2002, p. 35).

#### 5.4 As Primeiras Mudanças

Mesmo com a evolução narrativa trazida por *I Love Lucy*, a TV norte-americana continua produzindo, na sua grande maioria, programas seriados de maneira convencional. São *sitcoms* ou telenovelas com temas inocentes, que não refletem as mudanças sociais que aconteciam. Na década de 1960, esse papel fica a cargo do cinema, com filmes como *A Primeira Noite de Um Homem* (*The Graduate*, 1967).

Só no ano de 1970 é que se pode dizer que surgiu a primeira série transgressora de grande sucesso de público: *Mary Tyler Moore*. A série (um *sitcom*) tinha um cunho feminista. A personagem título (também o nome da atriz que a interpretava) é uma mulher independente e a série narra suas aventuras em seu local de trabalho. O papel da mulher não estava mais atrelado à família e uma figura masculina, como o pai, marido, e sua vida doméstica. É também a primeira série produzida pela MTM Enterprises. O sucesso da série garante a continuidade dos trabalhos da produtora, que se torna uma escola de novos roteiristas, muito deles ainda atuantes e criadores de séries de sucesso. Fouer (1984, p. 32) descreve a fórmula de sucesso da produtora: “o componente central da imagem da MTM foi sua reputação de dar a sua equipe de criação uma quantidade de liberdade incomum, o que permitiu à MTM desenvolver um estilo de qualidade único”.

Já na década de 1980, duas mudanças de ordem tecnológica obrigam as redes de televisão a amadurecerem suas produções: a invenção e popularização do videocassete e do controle remoto. O primeiro garante ao telespectador a capacidade de gravar seus programas favoritos e vê-los quantas vezes quiser. O segundo dá mais liberdade ao telespectador, que muda de canal com maior facilidade.

Na mesma época, a popularização das TVs a cabo também é um fator que acelera a melhora da qualidade dos programas da TV aberta. Em 1982, o *Television Code* é abolido e isso dá uma maior liberdade às emissoras:

Da mesma forma que a TV, ao se transformar em mídia de massa, liberou Hollywood para sair em busca de públicos mais específicos, a popularização do acesso a TVs a cabo, ao provocar a divisão da audiência em muitas partes, estimulou a TV a fazer o mesmo. As redes de TV, assim como os cineastas, deixaram de lado seus próprios códigos de produção assim que sua audiência começou a encolher. A National Association of Broadcasters havia adotado o Television Code em 1952, o qual, tal como o código de Hays – que limitava determinados conteúdos do cinema hollywoodiano – era um conjunto de restrições de conteúdos adotado voluntariamente. O Television Code restringia o número de comerciais que poderiam ser veiculados a cada hora e restringia conteúdos de programas, com uma ênfase especial em linguagem, sexo e violência. Com o

argumento de que limites à publicidade privavam anunciantes de competirem livre e abertamente, o Departamento de Justiça suspendeu o código em 1982, pouco antes de o grande número de programas de qualidade chegarem para desobedecê-lo. (THOMPSON, 1996, p. 41).

O canal a cabo HBO, que até então era apenas uma exibidora de filmes, começa a produzir conteúdos próprios. Mais livres de questões como audiência e anunciantes, o canal surge com produções ousadas e elevam as séries a um patamar de qualidade que é seguido por outros canais a cabo.

### 5.5 A Década de 1980

É na década de 1980 que as séries se tornam um produto de entretenimento voltado para o público adulto. O cinema desenvolve seus efeitos especiais e direciona seu público alvo para os adolescentes, mais propensos a se maravilharem com espetáculo visual das telonas. Já o público proveniente do *baby boom* da década de 1950 já está crescendo e não alimentava mais as bilheteiras cinematográficas como antigamente.

Assim, em 1978, surge a série *Dallas*. A série começa como um melodrama como tantos outros já feitos na TV: a história de uma família do ramo petrolífero recheada de traições e disputas por poder e dinheiro. Mas, introduz também temas até então ainda não discutidos na TV como a política externa norte-americana e as atividades criminosas das grandes corporações.

Quanto à narrativa, *Dallas* era contada de forma convencional. Cada episódio tinha seu conflito iniciado e resolvido em si mesmo, terminando geralmente em um gancho. A audiência ficava presa de um episódio a outro por esperar os esclarecimentos do final em suspense do episódio anterior.

Contudo, em sua segunda temporada, a série começa a narrar os fatos de forma mais fluida. Agora, os acontecimentos não terminam mais em um episódio e é necessário que o espectador comece a acompanhar a série. Para que se saiba o que está acontecendo nos episódios atuais, é necessário saber o que aconteceu em um episódio anterior (que pode ser o da semana passada ou o de anos atrás). Isso exige do espectador o uso da memória. *Dallas* retoma a questão do tempo surgida em *I Love Lucy* e, com isso, as tramas seriadas ganham em complexidade. A progressão contínua dos fatos dentro da série garante que os roteiristas possam aumentar o número de personagens e desenvolvê-los com mais realismo. Thompson (1996, p.35) explica: “Na TV você pode acumular um volume muito maior de informações de desenvolvê-las dentro de uma ordem dramática natural. Se você tentar fazer o mesmo no cinema, você está condenado à morte”. O estabelecimento desse novo padrão de roteirização faz com que a série dure por 14 anos ininterruptos.

Mas é *Hill Streets Blues*, um seriado policial da NBC, é que a narrativa ganha as formas que influenciam até hoje a maioria das séries.

Parece que foi *Hill Street Blues* (1981-89), um expressivo seriado policial norte-americano criado por Steven Bochco e Michael Kozoll, que introduziu na televisão a estrutura de narrativas múltiplas entrelaçadas, com uma galeria bastante extensa de personagens e um painel mais complexo de situações diegéticas, abrangendo histórias mais curtas, que começavam e acabavam no mesmo episódio, histórias mais longas, que atravessavam vários episódios, quando não anos inteiros de programação, e até mesmo histórias que permaneciam em aberto, sem encontrar solução nenhuma. O próprio modo de engendramento narrativo favorecia o encavalamento temporal das diversas tramas paralelas: cada episódio focalizava um dia inteiro na vida dos habitantes de Hill Street, tal como ela se refletia na rotina da delegacia local, com suas diversas ocorrências paralelas e entrelaçadas. O grau de complexidade das diversas tramas se pode medir pelo modo de caracterização dos personagens: policiais e bandidos, cidadãos comuns e marginais, os que vivem bem integrados e os que rompem com as normas, todas essas categorias parecem vagas e indiscerníveis. Estar do lado de lá ou do lado de cá é apenas uma questão de tempo e circunstância (MACHADO, 2000, p. 95).

*Hill Street Blues* mescla vários de gêneros em sua trama (comédia, drama, crítica social, o policial) com dez personagens tendo destaque. Para que todos fossem desenvolvidos de maneira satisfatória, foi criado o modelo narrativo descrito acima, com histórias que começam e terminam no mesmo episódio e outras que percorrem vários episódios da série: “A solução permite satisfazer uma tensão de cada episódio em particular e manter o interesse do espectador, que terá vontade de assistir episódios seguintes para acompanhar a solução de outras tramas deixadas pendentes” (CARLOS, 2006, p. 27).

Steven Bochco e Michael Kozoll eram roteiristas da MTM Enterprises. A produtora, nesta época, já estava consolidada e recebia a atenção da crítica televisiva. Eles receberam um pedido da NBC para desenvolverem uma série policial para o canal. Quando apresentaram o projeto, executivos do canal o rejeitaram. Motivo? As inovações trazidas na construção narrativa da série: muitos personagens, narrativas cruzadas, mistura de gêneros. Só com a entrada de Grant Tinker, que assume a direção da NBC, é que o projeto ganha a liberdade para se desenvolver. A princípio, a primeira temporada da série não chama a atenção do público, mas ganha notoriedade na crítica especializada. Com o interesse dos anunciantes, a série ganha sua segunda temporada.

Com as mudanças trazidas por *Hill Street Blues*, o público adulto é conquistado de vez pela série e a segunda temporada faz a NBC saltar da terceira (e última) posição nos índices de audiência para o primeiro.

Todas essas mudanças trazidas à narrativa das séries aproximam-na mais dos moldes narrativos da literatura e a afasta da sua principal influência, o cinema. O tempo narrativo de uma série e seu tempo de duração, que pode arrastá-la por anos, permite que os roteiristas possam desenvolver as tramas de sua história num tempo mais próximo do real: os eventos

não precisam começar e terminar no mesmo episódio. Acrescentando-se várias tramas à trama principal, os personagens secundários das séries ganham status de protagonistas de suas histórias e são desenvolvidos com profundidade. Como afirma Horace Newcomb:

A verdadeira relação com outros meios situa-se não com os filmes ou com o rádio, mas com romances. A narrativa de TV, como a forma literária, pode oferecer um sentido de densidade muito mais amplo. Detalhes ganham importância bem devagar dentro de padrões repetidos de ação, muito mais que no modo imediato de outros formatos visuais. É esse sentido de densidade, construído ao longo de um período de tempo contínuo, que nos oferece um significado completo de um mundo inteiramente criado por um artista (NEWCOMB, 1974, p.256).

Sendo agora um produto voltado para o público adulto, as séries começam a tornar mais ousadas em seus temas. Consumo de drogas, homossexualidade, tortura, violência, o papel da mulher na sociedade, as guerras e suas conseqüências ou mesmo temas mais banais como os relacionamentos amorosos ganham formas mais ambíguas e despudoradas de serem retratadas.

As séries se interrogam o tempo todo a respeito do sentido do que elas contam, questionam os valores mais que os afirmam, antecipam sem cessar as evoluções sociais ou psicológicas inelutáveis, revelam verdades escondidas ou esquecidas que ultrapassam largamente os limites da sociedade norte-americana. É esta vontade de decifrar e de denunciar que torna as ficções de TV americanas tão impressionantes e eficazes (WINCKLER, 1984, pp. 37-38).



## 6 REALIZAÇÃO

### 6.1 Sinopse

Uma família classe média em crise financeira. José Carlos, o chefe da família, tem uma microempresa, que sustenta sua família, mas os negócios vão mal. Célia, sua esposa, não se conforma com essa situação. Maurício, o filho mais velho, também não se conforma, pois a situação pode atrapalhar no seu futuro. Lucas, o filho mais novo, não sofre pela crise em si, mas pela histeria que se instala em sua casa. Esse é o conflito principal de *O Pão Que O Diabo Amassou*. Quando a crise financeira se instala, cada personagem começa a revelar suas crises pessoais.

José Carlos é um homem de 45 anos, geralmente vestido de calça e camisa sociais, é o dono de uma padaria que está à beira da falência. Ele faz o que pode para reerguer a empresa, mas nada sai como deveria. Como não recebe apoio de sua esposa, José começa um caso com Ivete. Ele não entra no novo relacionamento na tentativa de encontrar afeto, é apenas uma válvula de escape para a situação difícil que se encontra. Dentro da família, José Carlos não é de muitas palavras, não repreende os filhos, não deixa sua esposa tomar algumas decisões importantes na gestão da empresa. É até meio machista. No fim das contas, José Carlos é uma daquelas pessoas que seguem a vida sem se importar muito com o que vai acontecer.

Célia é uma mulher de 43 anos, muito vaidosa. Até mesmo pela vaidade, ela não se conforma com a situação em que se encontra. Perderia o conforto que tanto sonhou ter na vida. E sua vida depende da sua família. Célia não tem amigos e trabalha com o marido. Seu ciclo social é reduzido e é ele que está prestes a desmoronar. Célia, então, se desespera. Tenta impedir a qualquer custo que o marido tome decisões erradas e, do a sua maneira, educa seus filhos. Tem no filho mais velho a esperança de sucesso financeiro. Quanto ao filho mais novo, ela apenas cuida para que ele não faça nenhuma besteira. Quando descobre que foi traída, ela pensa em acabar com o casamento, mas como se acaba com a única coisa que se tem na vida?

Maurício tem 17 anos, é obeso e homossexual. Ele é introvertido, sem muitos amigos e vive para os estudos. Pensa em ser médico, mas quando percebe que isso seria um fardo em sua vida, desiste. Fardo porque acha que, se bem sucedido, vai carregar sua família nas costas. Mesmo assim, ele não quer que sua família acabe, quer que todos fiquem bem para que ele possa ter uma vida mais tranquila. Tem em sua prima Taís uma relação de amor e ódio. Eles se gostam, mas se provocam o tempo todo.

Lucas tem 13 anos. Como a maioria dos adolescentes, está aberto às experiências da idade, o que deixa sua mãe preocupada. É suspenso da escola, flagrado em sua primeira

relação sexual, mas não se importa com as consequências. Só fica triste quando sua avó passa mal na sua presença. Esse fato, junto com a desordem que sua família se encontra, faz com que ele queira fugir de casa. Claro, seus planos não dão certo.

Ivete tem 25 anos, é bonita e trabalha no balcão da padaria. Ela odeia Célia, que lhe dá ordens o tempo todo. Como vingança, começa um caso com seu patrão, mas acaba se apaixonando. Descoberta, é demitida do emprego. Pelo ímpeto vingativo, Ivete não deixará barato. Pode parecer que Ivete é uma mulher má, mas, não, ela só vai atrás do que é dela.

Taís é sobrinha de Célia da mesma idade de Maurício. Uma menina fútil e mimada. Estuda com Maurício. Ela o diminui pela condição financeira. Maurício responde as atitudes da prima agredindo-a. Ela não deixa barato e promete se vingar, mas, dessa vingança, nasce uma relação de cumplicidade entre os dois.

Wallace é o melhor amigo de Lucas. Tem 13 anos. Os dois estão sempre metidos em confusões. Wallace é um menino desencanado, de classe média baixa que pensa em ser jogador de futebol.

Michele é a namoradinha de Lucas. Também tem 13 anos e é de classe média baixa. É uma menina romântica e está completamente apaixonada por Lucas.

Robson tem 17 anos e é o primeiro homem quem Maurício se relaciona. Enrustido, Robson se afasta por medo de ser descoberto

A história se passa em uma cidade do interior do Brasil, no tempo atual e acompanha o cotidiano da família.

## 7 REFLEXÕES SOBRE A ROTEIRIZAÇÃO

Vendo que a temática, o tempo e o desenvolvimento de vários subenredos são os pontos principais para a elaboração dos roteiros para uma série e televisão, segue agora como foi trabalhado esses pontos na realização deste produto.

### 7.1 Conflito

O conflito principal da série é a desestruturação familiar causada por uma crise financeira. É a partir dele que os outros subenredos vão surgindo e gerando os obstáculos para que a série se desenvolva. A traição de José Carlos, o acidente vascular cerebral de Dona Joana, a recusa de Maurício em prestar o vestibular de medicina são os obstáculos que vão impedir, nesta primeira temporada, que a família se reestruture. A doença de Dona Joana reforça a crise financeira da família e gera mais gastos, fazendo-os ir morar de favor na casa da senhora, que nem sabe que isso aconteceu. A traição de José Carlos é o principal ponto de ruptura da série e faz com que o conflito pareça caminhar para a separação da família. O vestibular de Maurício é outro obstáculo, pois, se ele fizesse medicina, poderia salvar a família da crise financeira (este obstáculo é apenas apresentado ao fim da temporada, seria desenvolvido na segunda).

#### 7.1.2 Divisão em Três Atos

A divisão em três atos foi adotada para organizar os vários subenredos que a primeira temporada da série apresenta. Segundo David Howard e Edward Mabley (1993, p. 53), “serve para ajudar o escritor a organizar as idéias de como contar a história”. Então como organizar essas ideias? Primeiramente, tem que se ter em mente que há duas linhas narrativas nos roteiros deste produto. A primeira é a linha narrativa que perpassa toda a temporada da série; a crise financeira e a desestruturação familiar das personagens. A segunda é a linha narrativa de cada episódio. Tanto a temporada inteira quanto cada episódio passa pelos três atos para que as ações sejam bem construídas e não se perca o fio da história.

O primeiro ato consiste em introduzir “o espectador no universo e personagens mais importantes e estabelece o conflito principal em torno do qual será construída a história” (HOWARD; MABLEY, 1993, pg.54). Sendo assim, o primeiro capítulo da temporada é o seu primeiro ato. Ali está a apresentação para o público do conflito que movimenta a série e as personagens que vivem a história: a crise financeira é apresentada pela insistência de Maurício em estudar em um colégio particular, e a dificuldade da família em pagá-la. Como as duas linhas narrativas (da temporada e do episódio) começam juntas, esse também é o primeiro ato do episódio.

“O segundo ato elabora com muito mais detalhe e intensidade essas dificuldades, os obstáculos para que o personagem atinja sua meta. Ao mesmo tempo, durante o segundo ato o personagem muda e se desenvolve, ou pelo menos existe uma forte pressão para que mude” (HOWARD; MABLEY, 1993, p. 54). O segundo ato do primeiro episódio é constituído pelos dilemas de Maurício em aceitar ou não o emprego na padaria de seus pais para custear seus estudos. Na temporada, o segundo ato é construído com várias situações que acontecem entre o segundo e o quinto episódios: a traição de José Carlos e a desconfiança de Célia, sua esposa, estremecem a relação do casal, até a descoberta da traição. As atitudes adolescentes e inconsequentes de Maurício e Lucas preocupam Célia, que tem neles uma esperança de recuperação financeira da família. A homossexualidade de Maurício e a pressão da mãe, que quer vê-lo formado em Medicina, distanciam o filho dos pais. A doença de Dona Joana, avó de Lucas, deixa-o culpado e sobrecarrega o jovem, fazendo-o fugir de casa.

No terceiro ato de um audiovisual não seriado, “a história principal (a história do personagem central) e os subenredos são todos resolvidos de formas diferentes, mas todos com o mesmo sentido de finalidade – o conflito acabou” (HOWARD; MABLEY, 1993, p. 55). O primeiro episódio tem seu terceiro ato na imposição que José Carlos faz ao filho para que ele trabalhe na padaria, sendo que Maurício acata a decisão. Na série como um todo, não é exatamente o que acontece. É claro que há um desfecho para a temporada, mas nem todos os conflitos gerados durante os episódios devem ser resolvidos, pois uma segunda temporada está por vir.

O fechamento dos conflitos da primeira temporada está determinado por uma combinação: a decisão de Célia em aceitar José Carlos de volta, Maurício não se inscrever para o vestibular em medicina e a volta de Lucas para a casa após a melhora da saúde da avó. A família, que aparentemente começara a se desestruturar, volta a se unir. Mas isso não significa que todos os conflitos foram resolvidos. José Carlos e Célia ainda sofrerão consequências pela traição dele. A doença venérea contraída por Célia (HPV) pode evoluir para um câncer. A culpa de Lucas ainda não passou, ele só voltou para a casa por imposição dos pais. Ivete vai brigar pelo emprego que perdeu e por José Carlos. Maurício não se inscreveu para o vestibular de medicina e não contou à mãe. Sem contar que a quebra ou recuperação financeira da família ainda não se resolveu. Mas, em si, os problemas parecem estar resolvidos no último episódio da série. Apenas parecem, eles estão em suspensão.

## 7.2 Tempo

Campos (2007, pg. 210) diferencia o tempo da história e o tempo da narrativa em duas frases: “O tempo da estória é aquele que uma estória percorre” e “tempo da narrativa é aquele

que uma estória leva para ser narrada”. Mas, como já visto, tem-se que as séries atuais promovem uma espécie de sincronização do tempo da história e o tempo da narrativa. Cada episódio deste produto sintetiza os fatos importantes para a trama que aconteceram no decorrer de uma semana. O ponto de foco da narrativa é a vida das personagens, que segue linearmente seu curso natural fluindo em episódios. A história progride com um ritmo referenciado pelo tempo real dos telespectadores apesar de intensificado pela síntese.

Os episódios deste produto, então, têm poucos dias cênicos, contendo ao máximo uma semana na vida das personagens. Algumas ações têm que ser repetidas, reforçando os sentimentos das personagens. Quando a avó de Lucas está doente e ele se sente culpado, a sensação de abatimento começa no fim do quarto episódio e se estende até o quinto, onde ele demonstra esse abatimento mais duas vezes. No sexto episódio ele ainda se sente abatido e é quando ele resolve fugir de casa. A traição de Ivete e José Carlos também é mostrada de forma prolongada, do segundo ao quinto episódio. Dessa forma, percebe-se que o envolvimento de Ivete, que no início era apenas uma vingança, se transforma em amor.

Essa progressão lenta dos fatos requer do público uma memória. Para que se saiba o motivo da fuga de Lucas no sexto episódio, é necessário que se saiba que a avó dele ficou doente na presença do garoto e ele se sente culpado por isso. Para saber o motivo do ataque de Célia à Ivete, é necessário que se acompanhem os episódios, pois a traição pode ter causado uma doença em Célia e Ivete inclusive debocha da patroa, dizendo que está apaixonada por seu amante.

### 7.3 Tema

Sendo o tema “o ponto de vista do escritor em relação ao material” (HOWARD; MABLEY, 1993, p. 95), tem-se que esta família é retratada explorando suas contradições. Apesar de se amarem e não quererem que esse núcleo familiar se desfça, as atitudes que cada personagem tem para resolver suas questões pessoais são nocivas ao grupo. No segundo episódio, por exemplo, para impedir que o marido gaste mais dinheiro com a padaria, Célia tenta impedi-lo batendo seu carro contra o dele, acarretando em mais despesas. Não é apenas mais uma discussão, é um ato de desespero. Reprimido por ter experimentado um cigarro, Lucas pensa em se afastar do amigo Wallace, mas muda de idéia, não se guiando pela maioria. A sexualidade dos adolescentes é apresentada de forma natural. Essas escolhas nas abordagens dos temas fazem parte de uma tentativa de ousar. Como visto, as séries têm na abordagem de suas temáticas, um dos pontos que fazem com que o público se interesse por elas.

De uma forma mais convencional, uma conversa moralista poderia resolver as coisas ou até uma discussão mais séria poderia se transformar em arrependimento e tudo terminar bem. Mas os membros dessa família nem confiam um no outro e não compartilham seus problemas. Isso fica claro no episódio 5, quando Maurício é flagrado pela prima fazendo sexo, Lucas apanha e Célia descobre a traição do marido. Os três se encontram e mentem um para o outro. Lucas, por ser mais novo e mais sensível, desabafa com o irmão. Célia também tem seu momento de desabafo com Maurício depois que descobre que foi traída, mas essa conversa é interpretada pelo filho como uma pressão para que ele salve a família do buraco e não como um momento de cumplicidade.

Mesmo assim, não existe um maniqueísmo ao tratar as personagens. Não é ninguém em particular que faz com que essa família se desestruture ou viva seus conflitos de forma mais intensa. São as ações das próprias personagens que complicam ou resolvem seus conflitos.

## 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A principal contribuição deste trabalho é a identificação dos pontos que no roteiro das séries que contribuíram para elevar a qualidade desse tipo de produto. Ao realizar uma pesquisa em torno do tema, julgo ter respondido positivamente à questão que levou ao surgimento este projeto: como se trabalhar um roteiro de série para televisão. As peculiaridades estão em como se trabalha as questões do tempo e da temática.

Ao trabalhar o tempo em meu produto, espero ter atingido com competência o que esperava: a retratação de um cotidiano que, aos poucos, vai se transformando. Já que a série não tem grandes reviravoltas, não usa de artifícios, como o gancho, para prender a atenção do público, essa mudança tem que estar bem construída para que se mantenha o interesse do telespectador, já que é o desenvolvimento gradual das personagens que proporciona isso.

Quanto ao tema, tratar a crise familiar de uma maneira cômica já seria uma ousadia por si só. Creio que fazer uma série dramática teria sido o caminho mais fácil, contudo, como a abordagem não convencional é umas das questões mais importantes das narrativas seriadas televisivas atuais, escolher pela comédia foi a melhor opção. Além disso, a pretensão dessa obra nunca foi a de dar soluções aos problemas enfrentados pelas personagens. Nunca foi a de exibir uma visão exata, como se se quisesse defender uma tese a respeito dos assuntos tratados na série. Até que ponto um ambiente familiar pode ser saudável e feliz? Até quando uma traição extraconjugal pode ser perdoada? A homossexualidade ainda é uma questão tão séria na sociedade? A série não responde. Apesar de não ser um ambiente perfeito, a família continua unida no fim da temporada. A traição foi perdoada, mas a amante do marido ainda é uma sombra na vida da família e a doença venérea da esposa traída ainda pode render mais um baque na vida dela. Apesar de ainda esconder da família, a homossexualidade de um dos filhos foi aceita por sua prima, que, a princípio, nem nutria uma simpatia pelo primo. O principal mérito deste produto é questionar e levar esse questionamento ao público. Os temas foram lançados e, como se trata apenas de uma primeira temporada (pesando que a série continuasse a ser produzida), continuarão a ser questionados até o fim da série.

A construção de vários subenredos ao fio condutor da série é, talvez, o ponto mais difícil da produção dos roteiros. Requer muita criatividade para que cada um deles se encaixe no plot principal e no capítulo que é apresentado, não parecendo um “corpo estranho” no meio da história. Quanto a isso, creio que cada conflito surgido foram resolvido (ou não) na medida em que eram necessários ao desenvolvimento da trama.

Mesmo com as dificuldades enfrentadas na realização, espero que a identificação desses pontos na elaboração de uma série para televisão tenham ajudado na elaboração deste produto e que ele consiga ter uma qualidade artística considerável. Também acredito que este trabalho venha a servir de referência para novas produções do gênero e possa ajudar em produções futuras.



## REFERENCIAIS

BARBARO, Umberto. *Argumento e Roteiro*. São Paulo: Global Editora, 1983.

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

CARLOS, Cássio Starling. *Em Tempo Real – Lost, 24 Horas, Sex And The City e o Impacto das Novas Séries de TV*. São Paulo: Alameda, 2006.

MACHADO, Arlindo. *A Televisão Levada A Sério*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

COMPARATO, Doc. *Da Criação do Roteiro – O Mais Completo Guia da Arte e Técnica de Escrever para Televisão e Cinema*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

FIELD, Syd. *Os Exercícios do Roteirista*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

FOUER, Jane. *MTM : Quality Television*. Londres: British Film Institute, 1984.

HOWARD, David; MABLEY, Edward. *Teoria e Prática do Roteiro – Um guia para escritores de cinema e televisão*. São Paulo: Globo, 2002.

MCKEE, Robert. *Story – Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiros*. Curitiba: Arte e Letra, 2006.

NEWCOMB, Horace. *TV – The Most Popular Art*. Nova Iorque: Anchor Books, 1974.

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. *Manual do Roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2009.

THOMPSON, Robert J. *Television's Second Golden Age*. Nova Iorque: Syracuse University Press: 1996.

WINCKLER, Martin. *Les Miroirs de La Vie*. Paris: Le Passage, 2002.

### Sites Consultados

The Internet Movie Database, 2011 <<http://www.imdb.com>>.

Como Formatar O Seu Roteiro, 2011 <<http://www.films.com.br/intro.htm>>.

Filme B, 2011 <<http://www.casacinepoa.com.br/o-blog/giba-assis-brasil>>.

### Séries Assistidas

CHERRY, Marc. *Desperate Housewives*. EUA, 60 minutos, cor, 2004 – 2011.

KOHAN, Jenji. *Weeds*. EUA, 30 minutos, cor, 2005 – 2010.

CODY, Diablo. *United States of Tara*. EUA, 30 minutos, cor, 2009 – 2011.

DUNSKY, E.; WALLEM, L.; BRIXIUS, L. *Nurse Jackie*. EUA, 30 minutos, cor, 2009 – 2011.

HUNT, Darlene. *The Big C*. EUA, 30 minutos, cor, 2010.

## ANEXO – Orçamento

O Pão Que O Diabo Amassou				
DESPESA COM CONTRATAÇÃO DE PESSOAL				
Descrição	Qtd.	Valor unitário	Semanas	Valor total
Diretor	1	R\$ 500,00	7	R\$ 3500,00
Assistente de Direção	2	R\$ 300,00	7	R\$ 4200,00
Continuista	1	R\$ 300,00	7	R\$ 2100,00
Elenco Principal	4	R\$ 400,00	7	R\$ 11200,00
Elenco Secundário	9	R\$ 200,00	7	R\$ 12600,00
Figuração	20	R\$ 75,00	7	R\$ 10500,00
Roteirista	1	R\$ 400,00	7	R\$ 2800,00
Produtor Executivo	1	R\$ 400,00	24	R\$ 9600,00
Diretor de Produção	1	R\$ 400,00	16	R\$ 6400,00
Assistente de Produção	2	R\$ 250,00	12	R\$ 6000,00
Diretor de Fotografia	1	R\$ 400,00	7	R\$ 2800,00
Operador de câmera	1	R\$ 400,00	7	R\$ 2800,00
Assistente de Câmera	2	R\$ 400,00	7	R\$ 5600,00
Eletricista	1	R\$ 400,00	7	R\$ 2800,00
Maquinista	1	R\$ 400,00	7	R\$ 2800,00
Assistente de elétrica / maquinaria	2	R\$ 300,00	7	R\$ 4200,00
Técnico de Som Direto	1	R\$ 400,00	7	R\$ 2800,00
Microfonista	1	R\$ 200,00	7	R\$ 1400,00
Diretor de Arte	1	R\$ 400,00	16	R\$ 6400,00
Figurista	1	R\$ 300,00	12	R\$ 3600,00
Maquiador	1	R\$ 300,00	7	R\$ 2100,00
Ajudante de arte / produtor de objetos	2	R\$ 300,00	12	R\$ 7200,00
Editor de som	1	R\$ 400,00	7	R\$ 2800,00
Montador	1	R\$ 400,00	7	R\$ 2800,00
Compositor de trilha sonora	1	R\$ 400,00	4	R\$ 1600,00
Cinegrafista - making of	1	R\$ 300,00	7	R\$ 2100,00

Fotógrafo Still	1	R\$ 200,00	7	R\$ 1400,00
Artista gráfico	1	R\$ 200,00	7	R\$ 1400,00
<b>TOTAL</b>				<b>R\$ 125500,00</b>

<b>O Pão Que O Diabo Amassou</b>				
<b>Despesa de Realização</b>				
		Unidade	Valor Unitário	Valor Total
Produção	Verba de produção			R\$ 10500,00
Serviços	Complemento de pessoal			R\$ 19600,00
Câmera	Câmera 5D (acessórios/lentes/filtros)			R\$ 19600,00
Luz	Parque de iluminação/Maquinaria			R\$ 46900,00
Transporte	Transporte de equipamentos			R\$ 10500,00
Transporte de Pessoal	Van para deslocamento de equipe			R\$ 8400,00
Som	Equipamento completo para captura de som			R\$ 2100,00
Arte	Figurino/Maquiagem/Indumentária/Cenários			R\$ 17500,00
Alimentação	Alimentação de equipe			R\$ 17500,00
Edição	Edição de imagem			R\$ 14000,00
	Edição de som			R\$ 7000,00
Música	Produção Musical			R\$ 12000,00
				<b>R\$ 185600,00</b>