

TATIANA SICILIANO
FRANCISCO MALTA

AUTORIA E GÊNERO NA TELENÓVELA BRASILEIRA

VOL. I



FAPERJ

Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo
à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

INTER
S
C
O
S

EDITORA

PUC
RIO

TATIANA SICILIANO
FRANCISCO MALTA

AUTORIA E GÊNERO NA TELENÓVELA BRASILEIRA

VOL. 1



AGRADECIMENTOS

Nossos sinceros agradecimentos:

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro (FAPERJ), cujo recurso foi fundamental para a realização desta pesquisa.

À Vice-reitoria para Assuntos Acadêmicos da PUC-Rio, pelo aval à pesquisa.

Ao Departamento de Comunicação da PUC-Rio, pelo suporte à pesquisa.

Ao professor Carlos Alves, ao LabCOM e à equipe do estúdio de TV do Departamento de Comunicação da PUC-Rio, pela ajuda inestimável.

À professora Bruna Aucar (PUC-Rio), parceira do Narrativas e Consumo, pelas trocas contínuas.

Às roteiristas e aos roteiristas que aceitaram nos conceder entrevistas, contribuição essencial para que esta pesquisa e este livro se concretizassem.



**Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro (PUC-Rio)**

Grão-Chanceler

Cardeal Dom Orani João Tempesta, OCist.

Reitor

Prof. Pe. Anderson Antonio Pedroso, S.J.

Vice-Reitor

Pe. Miguel de Oliveira Martins Filho, S.J.



©Editora PUC-Rio

Rua Marquês de São Vicente, 225,
Campus Gávea/PUC-Rio
Rio de Janeiro, RJ – CEP: 22451-900
edpucrio@puc-rio.br
www.editora.puc-rio.br

Conselho Editorial PUC-Rio

Alexandre Montauray, Felipe Gomberg,
Gabriel Chalita, Gisele Cittadino,
Pe. Ricardo Torri de Araújo, S.J.,
Rosiska Darcy de Oliveira e
Welles Morgado

©Tatiana Siciliano e Francisco Malta

Créditos da obra

Direção Editorial

Felipe Gomberg

Edição da obra

Tatiana Helich

Copidesque e revisão de paginada

Fernanda Lutfi

Preparação de originais

Léia Coelho

Diagramação

F/damattadesign



©Inter.Seções

Em parceria com o Departamento de Comunicação



Todos os direitos reservados.

Nenhuma parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada por qualquer forma e/ou em quaisquer meios sem permissão escrita da Editora PUC-Rio.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Siciliano, Tatiana

Autoria e gênero na telenovela brasileira: vol. 1 / Tatiana Siciliano, Francisco Malta. – Rio de Janeiro: FAPERJ: Ed. PUC-Rio, 2026.

300 p.; 23 cm

Obra publicada através do Selo Interseções da Ed. PUC-Rio

Inclui bibliografia

ISBN: 978-85-8006-383-7

1. Novelas de rádio e televisão – Brasil. 2. Roteiristas de televisão – Brasil – Entrevistas. 3. Mulheres roteiristas – Brasil. I. Malta, Francisco. II. Título

CDD: 791.450981

Elaborado por Lizandra Toscano dos Santos – CRB-7/6915

Divisão de Bibliotecas e Documentação – PUC-Rio

ENTRE GÊNEROS E AUTORIAS:
UMA APRESENTAÇÃO

8

AUTORAS E AUTORES
DE TELENÓVELAS BRASILEIRAS

17

ALCIDES NOGUEIRA

18

ANA MARIA MORETZSOHN

60

GLÓRIA PEREZ

102

LAURO CÉSAR MUNIZ

144

LÍCIA MANZO

164

RICARDO LINHARES

190

ROSANE SVARTMAN

222

SÍLVIO DE ABREU

254

SOLANGE CASTRO NEVES

282

SOBRE
OS AUTORES
TATIANA SICILIANO
FRANCISCO MALTA

300

ENTRE

GÊNEROS

E AUTORIAS:

UMA APRESENTAÇÃO

Este livro faz parte do escopo da pesquisa “As trabalhadoras do audiovisual fluminense: trajetória de mulheres por trás das câmeras na TV e no *streaming*”, apoiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e coordenado por Tatiana Siciliano, da PUC-Rio. O projeto foi desenhado para formação de um acervo audiovisual com depoimentos de profissionais que atuam, por trás das câmeras, no campo televisual: televisão aberta e plataformas de *streaming*. O trabalho em andamento já conta com cerca de 15 entrevistas com mulheres que ocupam múltiplas funções no campo, como roteiro, direção e curadoria executiva, entre outras, com foco na história de vida dessas profissionais. O material se encontra disponível no canal do YouTube do Departamento de Comunicação da PUC-Rio e no *site* do núcleo de pesquisa Narrativas & Consumo, aba FAPERJ. O estudo também prevê a realização de produtos midiáticos e divulgação científica do *corpus* da investigação, como esta publicação.

A motivação para desenvolver um projeto focado nas profissionais que atuam por trás das câmeras na televisão partiu dos dados sobre a cadeia produtiva do audiovisual coligidos no Anuário Estatístico do Audiovisual Brasileiro, publicado em 2024, pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE). O estudo revela que a televisão aberta é a área que mais emprega dentro do campo audiovisual (57%) e também a que apresenta uma das mais acentuadas desigualdades entre gêneros: a média feminina de ocupação de postos de trabalho é de 37% contra 63%, da masculina. Essa é ainda menor em cargos de decisão, tanto na gestão quanto na criação – posições geralmente ocupadas por homens brancos –, o que evidencia a persistência do chamado “teto de vidro”, barreira invisível que limita a ascensão profissional das mulheres.

Na teledramaturgia brasileira, uma das funções mais relevantes é a de roteirista-chefe, que, sobretudo na televisão aberta, segue o modelo consolidado pela TV Globo, centrado na figura do autor. Nesse cenário, historicamente o número de mulheres que assinam as obras como autoras é significativamente inferior ao de seus colegas homens, mesmo com o legado de escritoras como Janete Clair (1925-1983) e Ivani Ribeiro (1922-1995).

Tal contexto vem se alterando nos últimos anos, com as demandas sociais por inclusão e diversidade. Esse movimento ocorre simultaneamente às transformações na estrutura da indústria audiovisual tradicional, impulsionadas pela entrada das plataformas de *streaming*, que alteraram os modelos contratuais dos profissionais da cadeia audiovisual, transformando muitos contratos laborais, até então regidos pelo marco temporal, em documentos restritos à duração de obras específicas conforme interesse dos empregadores.

No processo de entrevistas sobre a trajetória profissional feminina, identificamos que não era possível entender a lógica de produção do audiovisual na televisão e o processo de criação na teledramaturgia ouvindo apenas as mulheres. Embora o público feminino ainda seja o principal alvo das telenovelas, ao se fazer uma investigação sócio-histórica percebe-se que o imaginário das histórias e personagens foi fortemente construído pelas mãos masculinas. Em 2025, o portal de notícias G1 publicou um *ranking* das melhores novelas exibidas, durante as comemorações dos 60 anos da TV Globo, a partir da opinião de 60 jornalistas de cultura e especialistas em teledramaturgia. Entre os 340 títulos produzidos pela emissora, os autores mais citados foram, nesta ordem, Aguinaldo Silva, Gilberto Braga (1945-2021), Janete Clair (1925-1983), Walcyr Carrasco, Ivani Ribeiro (1916-1995), Manoel Carlos (1933-2026), Silvio de Abreu e Ricardo Linhares. Mas, entre as 15 primeiras novelas preferidas, são mencionadas obras de Glória Perez, Dias Gomes, João Emanuel Carneiro, Benedito Ruy Barbosa e Cassiano Gabus Mendes (1929-1993).

Na memória de gerações, surgem as Helenas, Carina, Jade, Raquel, Ruth, Luana, Griselda, Jô, Júlia, Catarina e Porcina, como mocinhas ou nem tão mocinhas assim; personagens marcantes como Dona Armênia, Tina Peper, Dona Jura, Bebel, Maria Bruaca e vilãs inesquecíveis como Carminha, Odete, Maria de Fátima, Perpétua, Nazaré. Figuras ficcionais fortes, que estabelecem modelos arquetípicos sobre o feminino, construídas nas autorias chefiadas tanto por homens como por mulheres. É a partir do texto que a teledramaturgia se estrutura. Como atestam as e os participantes

deste livro, não existe novela se não houver a entrega semanal do bloco de capítulos. Por isso, privilegiamos aqui as entrevistas com roteiristas importantes para a memória do gênero, de ambos os sexos.

É escassa a bibliografia sobre a trajetória de roteiristas e o processo criativo. Entre as poucas obras existentes, destaca-se a coleção *Autores: história da teledramaturgia*, com dois volumes, realizados pelo setor Memória Globo, publicados pela Editora Globo, em 2008, com 16 depoimentos, 14 homens e 2 mulheres. Os entrevistados no primeiro volume são Aguinaldo Silva, Alcides Nogueira, Antônio Calmon, Benedito Ruy Barbosa, Carlos Lombardi, Euclides Marinho, Gilberto Braga e Glória Perez. No segundo volume encontram-se João Emanuel Carneiro, Manoel Carlos, Maria Adelaide Amaral, Miguel Falabella, Ricardo Linhares, Silvio de Abreu, Walcyr Carrasco e Walther Negrão. Embora se trate de uma obra de história oral cuidadosa e aprofundada, o trabalho foi feito há quase duas décadas e, por conseguinte, acaba por não incorporar as transformações mais recentes no campo da televisão e da produção audiovisual como um todo. *A seguir cenas do próximo capítulo – as histórias que ninguém contou dos 10 maiores autores de telenovela do Brasil*, de André Bernardo e Cintia Lopes, publicado em 2009, trouxe o relato sobre o processo criativo e algumas passagens da carreira de nove autores e uma autora, em sua grande maioria já entrevistados pelo projeto Memória Globo, com o intervalo de apenas um ano: Aguinaldo Silva, Benedito Ruy Barbosa, Carlos Lombardi, Gilberto Braga, Glória Perez, Lauro César Muniz, Manoel Carlos, Silvio de Abreu, Walcyr Carrasco e Walther Negrão.

Outro projeto que resultou em livro sobre o ofício da escrita para audiovisual é o de Lucas Paraízo, *Palavra de roteirista*, publicado em 2015, contando com 21 entrevistas com colegas roteiristas para o cinema, entre eles três representantes do sexo feminino. Embora alguns desses tenham também escrito para televisão, o foco do trabalho reside nos bastidores do ofício do roteirista para o cinema. A referência internacional sobre o tema é o da professora Cristina Kallas da universidade de Colúmbia, *Na sala de roteiristas*, de 2016, que, a partir de 13 entrevistas com roteiristas de

séries estadunidense como *Friends*, *Família Soprano* e *Mad Men*, refletiu sobre o papel desse profissional na televisão e como funciona o processo de criação para cada um deles.

Em sua análise, Kallas se questiona por que há significativamente menos mulheres do que homens na sala de roteiristas na área da televisão, especialmente em cargos de chefia, no país que mais produz obras ficcionais, os Estados Unidos. A pergunta que fez a algumas roteiristas foi sobre a razão de a “TV americana [ser] escrita em sua maior parte por homens brancos”. Nas considerações de algumas delas, “a sala de roteiristas é organizada para se adequar à competitividade tipicamente masculina e como estrutura (estúdio, críticos etc.) tem uma desvantagem inerente para mulheres e história das mulheres” (p. 214). Contudo, apesar das questões estruturais de ascensão referentes às profissionais serem semelhantes aos entraves encontrados em nosso país, a discussão do livro está centrada no modo de produção americano, que não é análogo ao brasileiro.

Neste livro, *Autoria e gênero na teledramaturgia brasileira*, embora tenhamos optado por mesclar entrevistas de roteiristas homens e mulheres, imprimimos um maior peso às profissionais femininas, representadas em cinco entrevistas das nove publicadas no volume. As questões levantadas também passaram pela adaptação desses profissionais em relação às transformações que vêm ocorrendo nas lógicas de produção e regimes contratuais do campo audiovisual após a entrada das plataformas de *streaming*.

Se quando foi inaugurada em 1950, pelas mãos de Assis Chateaubriand, ainda despertava muita desconfiança, duas décadas depois a televisão já havia se firmado nacionalmente, integrada via satélite do Oiapoque ao Chuí, na construção de “laços sociais” (Wolton, 2006). Desse modo, as entrevistas presentes neste livro corroboram os argumentos de pesquisadores, que consideram a teledramaturgia brasileira como agente fundamental no processo de construção de um repertório compartilhado que forja o imaginário nacional, ao oferecer representações sobre discursos públicos e dramas privados. Ao pautar temas sociais, apontar visões de mundo e estilos de vida – que circulam e são ressignificados pela numerosa

audiência da comunicação de massa – a televisão e a telenovela (como um de seus principais produtos) apresentam “recursos comunicativos” (Lopes, 2009) e modelos interpretativos de uma “nação imaginada” (Anderson, 2008; Lopes, 2003; Hamburger, 2011).

E como meio deve ser “levada a sério” em sua análise, como defende Arlindo Machado (2000). O que importa não é seu processo tecnológico, mas o seu repertório, a qualidade de seu conteúdo, das histórias que contam e que permanecem na memória. O meio eletrônico amplia o lugar da literatura. No artigo escrito em 1988, “Direito à literatura”, publicado na coletânea *Vários escritos*, o crítico literário Antonio Cândido defende a literatura como uma “manifestação universal de todos os homens em todos os tempos”, sejam eles “analfabetos ou eruditos”. “Se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance.” Então, se algo une a humanidade é “a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação” (Cândido, 2011[1988], p. 174-175).

Em um sistema capitalista, o campo cultural – embora tenha suas regras que se transformam a partir da posição ocupada por seus agentes – funciona de modo análogo a qualquer outra indústria. Bourdieu (2008) ensina que a legitimação de um bem cultural é sempre resultado de um amplo sistema produtivo que conta com diversos agentes, tanto em sua produção como em sua consagração, na “produção da crença”. Contudo, mesmo inserida em uma lógica industrial e comercial, que obedece a estruturas narrativas e a padrões do folhetim e do melodrama (Souza, 2004), a teledramaturgia destaca-se como agente importante na criação de mundos e repertórios compartilhados.

Neste volume estão presentes autoras e autores que, ao longo dos anos, vêm construindo, formando e renovando tanto o meio televisão como o gênero teledramaturgia. Um processo artístico que não pode abrir mão, para sua própria sustentabilidade, da visão de negócios. As entrevistas apontam para os diferentes processos de criação e de lógicas diferentes de organização da rotina entre as escritoras e os escritores.

Se alguns apostam na centralização da autoria e preferem trabalhar sozinhos, outros seguem dinâmicas coletivas, como as da sala de roteiro. Mas, para falar para uma “nação” e não para um segmento específico, todos partiram de repertórios, estruturas e aprendizados coletivos. Um ofício que só faz sentido se for pensado na interação entre seus agentes. Um brinde às telenovelas e às séries que habitam nossos imaginários!

Referências bibliográficas

- ALENCAR, Mauro. *A Hollywood brasileira. Panorama da telenovela no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Senac RJ, 2004.
- ANCINE. *Anuário Estatístico do Audiovisual Brasileiro 2024*. Publicado no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA em 22/08/2025.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BERNARDO, André; LOPES, Cintia. *A seguir, cenas do próximo capítulo*. São Paulo: Panda Books, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. In: _____. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2008.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.
- HAMBURGER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. *Lua nova: Revista de Cultura e Política*. São Paulo, n. 82, 2011.
- KALLAS, Christina. *Na sala de roteiristas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. “Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação”. *Comunicação & Educação*, São Paulo, 26, jan./abr. 2003
- _____. “Telenovela como recurso comunicativo”. *Matrizes*, v. 3, n. 1, ago.-dez., 2009.
- MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac SP, 2000.
- MEMÓRIA GLOBO. *Autores: história da teledramaturgia*, livros 1 e 2. São Paulo: Globo, 2008.

- NÉIA, Lucas Martins. *Como a ficção televisiva moldou um país. Uma história cultural da telenovela brasileira (1963-2010)*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2023.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PARAIZO, Lucas. *Palavra de roteirista*. São Paulo: Editora Senac SP, 2015.
- SITE MEMÓRIA GLOBO. <https://memoriaglobo.globo.com/>
- SOUZA, Maria Carmem Jacob de. Analisando a autoria das telenovelas. In: SOUZA, M.C.J (org.). *Analisando telenovelas*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004.
- SVARTMAN, Rosane. *A telenovela e o futuro da televisão brasileira*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.
- OBSERVATÓRIO DA TV. *Teledramaturgia*. <https://observatoriodatv.com.br/teledramaturgia/>
- WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público. Uma teoria crítica da televisão*. São Paulo: Ed. Ática, 2006.

AUTORAS

E AUTORES

DE TELENÓVELAS

BRASILEIRAS

ALCIDES NOGUEIRA

Nascido em Botucatu/SP, Alcides Nogueira veio para a capital ainda adolescente. Em 1968, inicia o curso de Direito na Universidade de São Paulo, com a intenção de seguir carreira diplomática, mas acaba interrompendo-o ao se mudar para Londres, devido à intensificação da repressão política no governo militar. Retornou em 1970 e terminou o curso de Direito, mas acabou seguindo outra direção profissional: a de escritor. Atuou inicialmente como redator na Editora Abril, onde conheceu escritores como Maria Adelaide Amaral, Walther Negrão e Inácio de Loyola Brandão. Na década de 1980, ingressou na Globo de São Paulo como redator publicitário. Paralelamente, Alcides escrevia para o teatro. Somam mais de vinte peças escritas pelo autor, como: *Lua de cetim* (1981), vencedora de 16 prêmios, incluindo o Molière; *Feliz ano velho*, livro de Marcelo Rubens Paiva adaptado para os palcos, em 1983; Ópera Joyce

(1989); Gertrude Stein, *Alice Toklas & Pablo Picasso* (1996); *Paris Belfort* (1996); *Pólvora e poesia* (2001), obra pela qual recebeu o Prêmio Shell de melhor autor; *A javanesa* (2007), entre outras.

A entrada de Alcides Nogueira, como autor de televisão, ocorreu em 1982, quando escreveu o programa *Caso verdade*, sob supervisão de Walter Avancini, adaptando histórias enviadas pelos telespectadores. *Livre para voar* (1984) marcou sua estreia nas telenovelas, quando se torna colaborador de Walther Negrão e passa a se dedicar à escrita teledramatúrgica. Em 1985, estreou como autor solo em *De quina pra lua*, com argumento de Benedito Ruy Barbosa e colaboração de Walther Negrão. Ainda na década de 1980, colaborou em *Direito de amar* (1987), de Walther Negrão, e *O salvador da pátria* (1989), de Lauro César Muniz.

Na década de 1990, tornou-se colaborador de Silvio de Abreu em *Rainha da sucata* (1990), *Deus nos acuda* (1992), *A próxima vítima* (1995), *Torre de Babel* (1998) e *As filhas da mãe* (2001). Em 1994, colaborou com Gilberto Braga em *Pátria minha*. Em 1997, escreveu como autor principal *O amor está no ar*. Em 1999, escreveu com Gilberto Braga o folhetim eletrônico *Força de um desejo*. Na década de 2000, estabeleceu parceria com Maria Adelaide Amaral, escrevendo as minisséries *Um só coração* (2004) e *JK* (2006). Em 2008, adaptou, como autor principal, *Ciranda de pedra*, baseado no romance de Lygia Fagundes Telles. Também foi autor, em parceria com Geraldo Carneiro, do *remake* de *O astro*, de Janete Clair. A obra foi a primeira a ser exibida no horário das 23h e venceu o Emmy Internacional de Melhor Telenovela em 2011. Os últimos trabalhos do autor na TV Globo, emissora em que escreveu 16 novelas, foram *I love Paraisópolis* (2015), com Mário Teixeira, e *Tempo de amar* (2017), com Bia Corrêa do Lago.

Você entrou na Faculdade de Direito da USP nos anos de chumbo, em 1968, e, com o acirramento da tensão política no país, acabou saindo do país para ir para Londres. Quando retorna ao Brasil, termina a faculdade, mas acaba seguindo outra carreira. Como foi isso?

Na verdade, eu fui fazer Direito porque, quando cheguei à idade de escolher uma carreira, existiam três carreiras que eram sólidas: Engenharia, Medicina e Direito. Não tinha nada a ver com Medicina, embora minha família inteira seja de médicos. Tinha muito menos a ver com Engenharia. Optei pelo Direito, até porque essa história de querer ser diplomata era, de fato, um sonho. Hoje me dou conta de que, na verdade, eu queria ser diplomata para viajar. Muito mais para poder ir para o mundo, para poder sair. Mas entro na São Francisco exatamente em 1968 – quer dizer, no ano-bomba. Essa coisa toda me pega muito. Não consegui me dar muito bem por isso, pois a primeira coisa que decidi foi que eu não queria mais fazer Direito, não queria mais fazer o Itamaraty. Tirei isso da cabeça.

Já vinha do teatro amador e, durante o tempo em que fiz o curso clássico (acho que corresponderia ao fim do ensino médio), já estava em grupos amadores. Botucatu tinha uma tradição cultural muito boa. E não era só Botucatu: havia o interior paulista todo. Tinha muita gente fazendo: Paulo Betti, em Sorocaba; Naum Alves de Souza, em Pirajuí; Marcio Aurélio, em Piraju; eu, em Botucatu; Luiz Antônio Martinez Corrêa, em Araraquara. Era muita gente da mesma idade fazendo teatro amador, o que era muito bom. Quando veio o AI-5, eu não suportei. Não estava na resistência, mas fazia parte de um engajamento político. Como estudante, ia até lá. Eu estava na militância estudantil e fiquei muito assustado, porque a São Francisco foi um grande alvo da direita, do Comando de Caça aos Comunistas. Esse comando invadia a São Francisco e prendia, batia, sequestrava, e muitos companheiros de classe começaram a desaparecer. No dia seguinte, eram encontrados mortos, e vinha a manchete: “Atropelado por um caminhão”.

Sempre digo: me autoexilei. Quer dizer, nem foi exílio – fugi mesmo, fui embora. Estava muito assustado e com muita raiva. E sei o que a raiva produz em mim, então era melhor me conter. Fui para Londres, fiquei um tempo e, quando voltei, tinha que sobreviver. Primeiro voltei para a faculdade, voltei para o Direito, mas aí comecei a abrir as minhas atividades. Fui trabalhar na Editora Abril, que, naquela época, era maravilhosa. O Victor Civita abrigou todo o pessoal de esquerda. Tinha o Plínio Marcos, o Jorge Andrade, o Ignacio de Loyola Brandão. Foi lá que conheci Maria Adelaide.

Maria Adelaide Amaral já estava lá na época?

Maria Adelaide Amaral fazia parte da equipe de fascículos daquela enciclopédia maravilhosa que a Abril lançou, *Nosso século*, que é fantástica. Fui primeiro para revisão e depois fui pra *Vejinha*, que estava sendo implantada naquela época. Um grande amigo meu, o João Cândido Galvão, que era o editor-chefe da *Vejinha*, me colocou lá. Fazia matérias meio bobinhas, depois passei a fazer crítica literária. Imagina a pretensão?

A Abril foi uma grande escola. Só que também saí de lá, voltei para a Europa e, no retorno, o teatro me bateu de novo. Queria fazer teatro, queria escrever teatro. É quando reencontro o Marcio Aurélio, que eu não via desde a época dos anos 1960 – a época do teatro amador. O Marcio estava em São Paulo, começando a carreira dele já como diretor profissional. A gente se encontrou – foi uma festa e resolvemos trabalhar juntos. Vem minha primeira peça, que se chama *A farsa da noiva bombardeada*. Era como se fosse o epílogo de *O casamento do pequeno burguês*, do Brecht. E pegava os dois personagens e continuava com a história. O *Casamento* tinha sido montado, em São Paulo, pelo Luiz Antônio Martinez Corrêa. Eu faço o pós-casamento, a lua de mel deles. Resolvo contar essa história em Santiago do Chile, durante o bombardeio do La Moneda. É claro que a peça ficou só um mês em cartaz. Recebi um telegrama do Ministério da Justiça proibindo-a em todo o território nacional. Mas não desisti.

Continuei trabalhando, trabalhando, e em 1981 escrevi *Lua de cetim*, que foi uma grande peça, um grande sucesso mesmo. Acho que foi a peça que me jogou no *mainstream*, porque até então o meu teatro era muito *underground*, acontecia nos porões – literalmente nos porões. Umberto Magnani e Denise Del Vecchio, direção de Marcio Aurélio. E, nessa época, eu fui trabalhar no *marketing* da Globo. Porque, óbvio, eu não tinha como sobreviver com o teatro, precisava fazer alguma outra coisa. Mas queria fazer alguma coisa que tivesse a ver com criação. O mais próximo disso naquele momento, e que era bom, era publicidade. E a publicidade, nessa época, estava vivendo uma fase muito boa no Brasil. Vou trabalhar no *marketing* da Globo. Até que começa aquela coisa: o pessoal do *marketing* tinha ido ver a peça e dizia: “Não, você não pode ficar aqui! Você tem que ir pra dramaturgia. Não quer?” E foi quando, em 1984, escrevi *Feliz ano velho*, a adaptação do livro do Marcelo Rubens Paiva. E foi um sucesso. O livro já tinha sido um fenômeno. E a peça foi também. Tanto que a peça ficou cinco anos em cartaz e rodou o Brasil todo – e o mundo.

Senti muito isso com o filme *Ainda estou aqui*. É como se fosse, assim, o segundo ato de tudo isso. É uma coisa muito linda também. *Feliz ano velho* foi aquela explosão. E, de novo, começou: “Você tem que ir pra dramaturgia!” Abri o jogo e falei: “Gente, eu não vejo novela. É uma coisa, pra mim, totalmente estranha. Não tenho esse hábito, não tenho, não sei, nunca vi um capítulo escrito de novela, não sei como é um roteiro, enfim, não sei nada.”

E o responsável por isso foi o Walter Durst, que tenho como um dos maiores autores da televisão brasileira – injustamente esquecido. Porque o Walter Durst tem grandes realizações. O Durst armou lá um conchavo e me colocou. Ele falou: “Vai ter uma novela do Negrão, e o Negrão tá sozinho. Ele precisa de uma pessoa e acha que você pode ajudar.” Como eu já conhecia o Negrão da Abril – o Negrão também participou da Abril –, falei: “Ah, eu adoro o Negrão, a gente se dá superbem.” O Negrão me disse: “Não tem mistério”, e me mostrou lá o jeito que ele fazia. Falei: “Negrão, vamos tentar. Se der certo, deu. Se não der certo...”

Tanto que, durante um tempo – é uma situação louquíssima –, o Manuel Martins gargalhava comigo porque ele dizia: “Você é o único autor que é contratado ainda pelo *marketing*!” Trabalhava lá no que a gente chamava CGP, que era a Central Globo de Produção. Mas o meu contrato era com o departamento de *marketing* da Rede Globo. Fiquei lá um ano e pouco nessa coisa de transição. E foi ótimo, porque passei a gostar da novela, passei a gostar do formato, passei a gostar da narrativa. E acho que tudo isso deu muito certo porque foi com o Negrão, que é um cara extremamente generoso. Uma pessoa que, além do talento, tem essa capacidade de saber se colocar, de falar: “Olha, faz isso, faz aquilo, tenta.”

Tanto que nós fizemos duas novelas que foram de muito sucesso. A gente fez primeiro *Livre pra voar* e depois *Direito de amar*, uma novela que teve uma grande repercussão na época, baseada num argumento radiofônico da Janete Clair, que o Negrão transformou em um *novelão*.

A partir daí, fiquei definitivamente na Globo e fui indo. Participei da época da Casa de Criação Janete Clair – todo mundo foi para lá. Estava na Casa de Criação quando me chamaram. Na verdade, foi numa reunião de autores da Globo, no Rio, e o Benedito Ruy Barbosa desistiu, porque não queria mais escrever a novela das seis. “Eu passo a minha sinopse, que está aprovada, para um de vocês.” O que significava: eu ou o Lombardi – que éramos os dois novinhos que estavam ali.

O Lombardi se safou e falou: “Já estou com uma novela minha aprovada.” É aquela velha história: você quer dar o passo, vai, fica perto. Falei: “Ah, então eu vou, tudo bem.” E foi a sinopse de *De quina pra lua*, que foi uma novela que deu muito problema. Quer dizer, na verdade, sou o primeiro a reconhecer que não foi um sucesso. Ela tem um certo problema. Hoje, repensando e vendo algumas coisas no YouTube, na internet, eu acho que a novela tinha qualidades, tinha algumas coisas bacanas e, principalmente, tinha um elenco formidável. Imagina você ter uma Eva Wilma, você ter uma Beth Savalla... Era bom demais, não é?

Você começa com o Negrão como colaborador. Em *De quina para a lua*, você já é titular. Como foi trabalhar nessas várias funções: colaborador, coautor e autor titular?

Ser colaborador é essencial para a formação de um autor – principalmente se você tiver o privilégio, como tive, de ser colaborador de autores de quem gosta muito. Fui colaborador do Silvio de Abreu, do Gilberto Braga e do Lauro César Muniz. Porque tenho uma trajetória muito louca: vou para titular, depois volto para colaborador, depois vou para titular, volto para colaborador – até me estabilizar em titular.

Como colaborador a gente aprende as ferramentas. Você começa a usar as ferramentas corretas, as ferramentas adequadas para poder construir uma narrativa, para construir diálogos, para construir o ritmo daquela novela. Demanda um trabalho absurdo e ficamos durante meses dedicado só àquilo, todo o resto para.

Hoje em dia, por exemplo, participar de uma sala de roteiristas é mais complicado. É uma coisa que dilui um pouco a criatividade, a autoria; dilui um pouco tudo. Tanto que, nas vezes em que me sugeriram participar de uma sala de roteiristas, eu falei: “Não, obrigado, agradeço, mas prefiro continuar com dois colaboradores, equipes pequenas.” Acho que a equipe pequena funciona mais.

E, da mesma maneira que fui colaborador, depois passei a ser a pessoa que dava esse *feedback* para os meus colaboradores – que também se transformaram em autores. Por exemplo, o Ricardo Linhares foi meu colaborador. Trabalhou comigo pouco tempo, mas trabalhou. O Filipe Miguez foi meu colaborador. O Bosco Brasil foi meu colaborador.

A questão hierárquica era a que menos importava na época, porque éramos todos amigos e estávamos todos no mesmo batente. A gente trocava muita figurinha, o tempo todo. Não é como hoje, que acho que existe uma hierarquia mais rígida em relação a isso.

Naquela época, por exemplo, o Lauro e eu começamos *Salvador da pátria* só nós dois. Depois a Ana Moretzsohn veio – e foi muito

bem-vinda, porque a gente estava precisando. Era uma novela muito grande, muito grande no sentido de profunda, cheia de ramificações, e o Lauro estava com problemas de saúde. A Ana veio, ficou com a gente, e foi maravilhoso. Mas ela já estava engatilhada para ir pra *Tieta*, com o Aguinaldo. Ela passa por ali, nos ajuda muito e vai trabalhar com o Ricardo e com o Aguinaldo.

Gilberto Braga tinha seus colaboradores fixos: Sérgio Marques, Ângela Carneiro e Leonor Bassères. Leonor é de uma importância imensa. Conversei muito isso com o Gilberto na época. A Leonor tinha um conhecimento de tudo – fora a minha paixão por ela. Era profundamente apaixonado pela Leonor. Nós dois sempre fomos grandes amigos. Eu tinha uma admiração pela maneira como a Leonor conseguia construir tudo aquilo. E o próprio Gilberto reconhecia que a obra dele não teria sido a mesma sem ela, porque a Leonor, além do talento da escrita, tinha essa capacidade de embasar tudo e ajudar os outros colaboradores.

Foi com essas pessoas talentosíssimas que trabalhei em *Pátria minha*, do Gilberto.

E depois eu fui coautor do Gilberto em *Força de um desejo*. Dividimos a autoria. Na verdade, a sinopse era minha. Retrabalhamos, e nós dois levamos a novela. E havia também colaboradores.

Qual a diferença entre ser colaborador e autor?

A decisão de responsabilidade, para o bem e para o mal, é do autor titular, não do colaborador. O Lauro teve problemas sérios na época de *Salvador da pátria*, e acabei meio que na frente de batalha, porque o Lauro estava no hospital e quem estava segurando a novela era eu – mas o Lauro é que seria o grande responsável por isso. Foi uma novela complicada... porque se passava exatamente na eleição do Collor. Quando você é colaborador, essa responsabilidade fica com o titular.

Agora, quando você vira coautor, como é compartilhar a autoria com Gilberto Braga?

A sinopse era minha e foi para as mãos do Gilberto. Nós negociamos. Era a Marluce que estava, nessa época, dentro da direção-geral. A Marluce me liga e diz:

– Olha, a gente tá com um problema sério aqui. O Gilberto tem o horário da próxima novela das 18h, mas não tem uma novela. Você tem uma sinopse que foi aprovadíssima, que todo mundo adora, que o Paulo Ubiratan adora, e você não tem o horário.

Depois descobri que não era bem assim. Estava voltando do dentista, não conseguia nem falar direito no celular. Falei:

– Marluce, posso chegar na minha casa, e eu te ligo, a gente conversa?

– Não, tem que resolver agora, tem que resolver.

– Mas tô no táxi...

– Vamos resolver, vamos resolver. Só preciso que você me diga: você aceita dividir essa novela? Aceita dividir essa parceria?

Quer dizer... uma parceria com o Gilberto Braga, meu Deus do céu!

– Claro!

– É só isso que eu queria saber.

Pensei: bom, vou ligar para o Gilberto. Quero saber exatamente como é que a gente vai compor isso. Ligando para o Gilberto, fiquei sabendo que, na verdade, a Marluce queria que o Gilberto fizesse um *remake* de *Dancin' Days*.

E ele não queria fazer esse *remake* às 18h. Achava que não iria dar certo. Para ele, o *remake* daquela novela só daria para passar às 23h. Mas, no momento, ele era o autor que escreveria às 18h, e estava sem história. Naquela época, na Globo, tinha uma coisa que acho muito saudável: não havia essa grade rígida – “os autores das 18h”, “os autores das 19h”, “os autores das 20h” (que na época era às 20h mesmo). Todo mundo transitava.

O Gilberto não teria feito grandes novelas se não estivesse às 18h. Participei com o Silvio de Abreu de novelas maravilhosas, como *A próxima*

vítima, como *Rainha da sucata*. Eu e o Geraldo Carneiro abrimos o horário das 23h com *O astro* e ganhamos um Emmy.

Na verdade, esses autores todos flutuavam. Havia alguns autores que já eram mais ou menos ali, mas mesmo autores muito experientes iam para às 18h, por exemplo. Maneco fez *Felicidade*, *A sucessora*, *História de amor*. Maneco fez às 18h grandes novelas – como fez às 21h. Silvio fez às 19h. Fiz com o Sílvio *Deus nos acuda*, que era uma novela das 19h deliciosa.

Essa troca era muito saudável para os autores – e para a televisão. E, para a televisão, é muito bom você ter uma história de peso, legal, boa, abrindo a grade às 18h. Poucas vezes a Globo colocou para os autores uma produção tão incrível como a de *Força de um desejo*.

Quais ingredientes você considera fundamentais para uma novela de época?

É muito curioso, porque, na época, ela era um sucesso de crítica, mas não foi tão bem de audiência – e depois virou um produto *cult*.

É um dos produtos mais vistos do Globoplay. *Força de um desejo* é por conta exatamente do capricho da novela. Eu e o Gilberto estávamos muito felizes em escrever. É difícil você ficar tão feliz, porque normalmente é uma coisa que é pesada – e essa não nos deu problema algum. Depois de mais de noventa, cem capítulos, pediram para a gente esticar. Nós esticamos com prazer, porque era uma delícia. Tínhamos um elenco encabeçado pela Malu Mader, pelo Fábio Assunção e pelo Reginaldo Faria – um elenco e uma produção espetacular. Direção maravilhosa do Mauro Mendonça Filho, com vários diretores que depois se tornaram titulares: Carlos Araújo, o Allan Fiterman... A direção de núcleo era do Marcos Paulo. Houve uma conjunção boa na novela.

E o que você considera, assim, fundamental para uma novela de época?

Não só para uma novela de época. Eu acho que o melodrama – que é engraçado, porque a Netflix agora está descobrindo isso – é essencial. E, quando digo melodrama, não há nada pejorativo nisso. É o melodrama mesmo. É uma técnica narrativa com a qual você vai contar.

Vi, há pouco tempo aqui no teatro, *Enoch Arden*, de Tennyson, que é um melodrama. Aquilo – sabe, o naufrago que chega e depois descobre que a mulher tá com outro, que não sei o quê, que vai, vai, que volta – é uma coisa impressionante. E o melodrama estava em *Força de um desejo* e vem do Taunay.

Estava preparando uma sinopse para tudo isso, e descobri que a Academia Paulista de Letras tinha publicado a segunda impressão de *A mocidade de Trajano*. É um livro muito pouco conhecido do Taunay, e que, quando li, eu falei: “Meu Deus, isso tem um *plot* perfeito!” Imagina: o menino que se apaixona por uma cortesã no Rio, mas volta porque a mãe tá morrendo; o pai vai para o Rio depois que a mãe morre e se apaixona pela mesma cortesã, se casa com ela, e os dois voltam... E você sai do Taunay, porque daí em diante vira *Desejo*, do Eugene O’Neill. Era um *plot* perfeito. Por que não explorar?

O Gilberto falava assim: “Duvido que isso tenha sido Taunay! Isso aí é só a tua cabeça.” Eu falei: “Não é! Só mudei um pouco [risos]...” E você mistura com *A retirada da laguna*, você mistura com *Inocência*. É Taunay – só que um Taunay contado de outra maneira, contado por nós dois.

E *Força de um desejo* era uma novela das 18h. Deu algum problema por se tratar de uma novela com uma temática forte?

Não deu problema nenhum. A personagem da Malu Mader era cortesã. Isso foi bem conduzido. É tão horroroso falar isso, parece presunção, mas havia uma elegância na narrativa que era tão potente. Isso era uma coisa

muito comentada. Fazíamos questão de manter essa elegância, essa coisa toda que você podia contar.

Por exemplo, a gente falou de um quase incesto entre o personagem do Selton Melo e o personagem da Lavínia Vlasak, porque depois você descobre que ela não era realmente filha do Higino Ventura (Paulo Betti), mas durante todo o tempo a gente insinua esse incesto, então insinua essa questão do desejo. Imagina! O coitadinho do Fábio Assunção lá no casarão, sofrendo, vendo que a Malu estava com o pai no quarto ao lado.

É a mesma coisa do *Desejo*, mas depende de como você conta. Vai também do talento desses atores. A Malu era capaz de passar tanto como cortesã quanto, depois, como baronesa; ela transmitia todas as intenções de uma maneira muito bonita.

A Globo ficou meio decepcionada porque investiram tanta grana, tanta grana, e a audiência não chegou lá. Hoje aquela audiência que tivemos na época seria uma audiência *top*. Mas, em termos de crítica, em termos de receptividade, foi excelente, foi maravilhosa.

Tanto que, quando foi reexibida no *Vale a pena ver de novo*, foi muito assistida. Era a volta da novela de época, foi um dos meus momentos mais felizes ali dentro da Rede Globo. Era um trabalho que dava prazer.

No lançamento da biografia do Gilberto, eu disse isto: que uma das coisas mais maravilhosas era poder compartilhar todas essas ideias com um autor como o Gilberto. Porque Gilberto era grande! E a gente compartilhava, a gente trocava ideias. A gente fazia reuniões por telefone às 4h, às 5h, porque tanto ele quanto eu éramos da madrugada.

E vocês dois trabalhavam a noite toda?

Eu tinha o mesmo trauma que o Gilberto. Quando percebia no escritório, pela persiana, pela janela, que o dia estava nascendo, começava a entrar em pânico. Até que resolvi a situação colocando aqueles *blackouts* bem fortes mesmo, para não perceber que às vezes eu iria até as 9h, 10h escrevendo. E gostava, me divertia. Foi muito bom.

Houve outras parcerias também maravilhosas com a Maria Adelaide Amaral; duas minisséries?

Sim... O formato é sensacional! Porque não eram minisséries e não eram novelas. Eram uma macrossérie, vamos chamar assim. Uma novelinha. E a parceria com a Adelaide foi maravilhosa, primeiro porque a gente já se conhecia. Segundo, por causa dos temas.

Em *Um só coração*, a gente falava de São Paulo pelo ponto de vista dos modernistas, e esse era um assunto que cativava muito a Maria Adelaide e que a gente conhecia profundamente, misturado com todo o movimento constitucionalista de 1932, que eu conhecia bem. E sem a pressão da novela. Na minissérie, você tem mais tempo para gestar o capítulo, para escrever o capítulo.

São quantos capítulos por semana em uma minissérie?

Quatro. São capítulos mais longos, mas só de diminuir de seis para quatro faz uma diferença imensa. E o tempo no ar é muito mais curto, porque você tem 53 capítulos, quer dizer, metade de uma novela. E sábado também não vai ao ar. Vai terça, quarta, quinta e sexta.

Agora, a gente tinha uma concorrência brutal, tanto em *Um só coração* quanto depois em *JK*: o BBB, que atrapalhava muito. Terminava tarde... e só aí entrava a minissérie. *Um só coração* é de 2004, quando São Paulo estava comemorando 450 anos. Isso foi uma encomenda da Globo: uma minissérie que retratasse os 450 anos de São Paulo. E Maria Adelaide teve essa ideia, que veio muito a calhar, de contar essa história de uma maneira diferente, contar a história pela cultura. E ela me convidou para ser parceiro. Foram 53 capítulos.

Como vocês dividiram essa ideia original?

A gente dividia conforme os núcleos. Por exemplo, Adelaide adorava fazer os modernistas. Eu adorava fazer, por exemplo, a Ana Paula. Tenho paixão pela Ana Paula Arósio. Contar aquela história era o máximo. Trabalhei duas vezes com ela e trabalharia 20. E adorava fazer todo aquele núcleo da Yolanda Penteadó, que também é uma figura maravilhosa. Ciccillo Matarazzo e tudo meio que fluía. Eu e Adelaide trabalhávamos juntos, escaletávamos juntos. Depois, separávamos as cenas, os capítulos. Foi muito gostoso.

Em *JK*, a mesma coisa, porque já era uma outra produção também. Acredito que até mais complicada. Mas a gente também teve todo o suporte. Foi em 2006, quer dizer, dois anos só de diferença entre uma e outra. Foram 46 capítulos. Era um sonho e não queria mais sair da minissérie. Achava que esse era o formato que queria para minha vida, e Adelaide também. Só que eles acabaram com isso.

Você sabe por que eles acabaram com a produção das minisséries?

Na minha opinião foi uma questão de custo. Dava muito prestígio, era uma chancela total de cultura. Mas era um produto muito caro! Trabalhar com Adelaide foi muito bom, a gente já se conhecia e conhecia a obra teatral um do outro, porque a Adelaide vem do teatro para televisão. Adelaide, eu, Lauro, são vários autores que vieram do teatro para a TV, então a gente teve essa cumplicidade que foi muito bacana.

Na minissérie *Um só coração*, você vai transitar pelo universo e pelos personagens reais da nossa cultura. Na minissérie *JK*, você também retoma personagens reais e importantes da história. Qual o fascínio que essas figuras exerciam sobre você? Como elas influenciaram a sua obra? Como você se alimentou dessas referências?

Até alguns anos atrás, eu não tinha uma resposta para isso. Sabia que era um autor extremamente referencial, carnavalizado. Ia pegando as coisas, misturando e fazendo isso, fazendo aquilo. Até que li um livro que me deu a chave para mim mesmo, que é *Paris não tem fim*, do Enrique Vila-Matas. Não vou contar para não dar *spoiler*, mas o cara vai para Paris à procura das referências de Hemingway. E ele se dá conta das referências de Rimbaud, de fulano, de outro. E percebe que é alguém que se abastece o tempo todo. O negócio é que sempre fui um grande leitor. Adoro ler. Principalmente a ficção e a poesia.

É possível ser autor sem ter referências literárias?

Acho muito difícil, mas conheço alguns que têm pouquíssima bagagem literária e são ótimos autores. E conheço também o contrário: autores que são verdadeiras enciclopédias ambulantes de tudo que foi escrito e que não conseguem passar na hora.

Ler é uma coisa que vem da minha família. Meu pai lia muito, minha mãe lia muito, meus irmãos liam muito, eu lia muito. É uma coisa que já estava incorporada em mim. E, quando fui para o teatro, essas referências meio que vinham, era como uma “mesa branca”, sabe? As entidades pousavam, e eu ia pegando.

O Abujamra tinha uma frase que eu adoro. Amava o Abujamra. Ele dizia: “O que eu gosto, eu pego.” Não era bem assim, claro. Mas comecei a centrar a minha dramaturgia – isso estou falando em teatro mesmo – em algumas coisas que me apontavam, que eram coisas que vinham pra mim.

Por exemplo, quando lanço a minha primeira peça, que é *A noiva bombardeada*, vou para o Brecht. Depois *Lua de cetim* é uma peça naturalista, é uma peça que não tem absolutamente nenhum tipo de referência, nada. Depois vou indo até que chego no que eu mesmo chamo de “o núcleo duro da minha dramaturgia”, que é quando me proponho a discutir o discurso moderno.

Agora, não dá para você discutir o discurso moderno sem recorrer a certos autores. Na minha cabeça, eu deveria ter começado com poesia, que era Rimbaud e Verlaine, ido para Gertrude Stein e depois terminado com Joyce. Mas não consegui escrever o Rimbaud e Verlaine, que foi logo depois de ter escrito *Força de um desejo*; percebi que estava extremamente contaminado e que não queria isso.

Começo com o Joyce e a Nora Barnacle, a mulher dele. A partir daí, vou para a Gertrude Stein, por quem tenho fascínio. Ela foi uma agitadora cultural de grande porte. O salão dela é uma coisa absurda. A relação dela com Alice B. Toklas é maravilhosa, e eu queria colocar isso no teatro. E terminei com o Rimbaud e Verlaine, todas as minhas peças é a que mais gosto: *Pólvora e poesia*. Primeiro porque tenho paixão, paixão mesmo; desde que li Rimbaud pela primeira vez, quando ainda era adolescente, sentia aquela coisa libertadora dele. Um cara que vai à luta, que sai, e que, meu Deus, escreve durante dois anos e depois vai para África e vira um outro cara completamente diferente, vira um traficante de armas. Quer dizer, o oposto daquilo que ele dizia, do que ele escrevia. Fui descobrindo depois que não conseguia viver sem essas referências. E até hoje é assim. Escrevo Florbela – Florbela Espanca para mim é uma das grandes poetisas de língua portuguesa – e escrevo também os próprios modernistas. É uma peça inédita chamada *In extremis*, em que conto a história do Oswald de Andrade com a Daisy, que é aquela história maluca do casamento dele. Ele convence a Daisy a fazer um aborto, a Daisy faz, tem uma infecção terrível, e ele se casa com a Daisy no leito de morte. Ela está enterrada no jazigo da família Andrade, no Cemitério da Consolação.

E é uma história muito louca, porque antecede Tarsila, antecede tudo isso, logo depois do casamento dele com Kamiá. E há um livro que é sensacional, chamado *O perfeito cozinheiro das almas desse mundo*, que é um diário coletivo de uma *garçonnière* que o Oswald tinha na Rua Líbero Badaró e que era frequentada por todos os modernistas. Não só modernistas, até Monteiro Lobato. E estavam lá o Oswald, o Menotti, todos eles. E eles tinham um caderno no qual iam anotando tudo. E a única mulher que frequentava era a Daisy, uma estudante do curso normal, uma normalista. Bem personagem de Nelson Rodrigues. Uma normalista que era o caso do Oswald naquela época, e o Oswald estava apaixonado por ela.

O Brecheret fez o busto da Daisy (que não se chamava Daisy e sim Maria de Lourdes). O busto da Daisy está no Palácio do Governo de São Paulo. Ele a chamava de *Miss Cyclone* (sim, com a acentuação no CY). Ela é uma versão antecipada de Pagu.

São esses elementos que vinham para mim e iam ficando, ficando, ficando. Hoje não sei, quero voltar a escrever para o teatro logo. Tenho um sonho que é absolutamente louco, mas que é o sonho da minha vida, porque é o grande autor da minha vida, é o cara diante de quem sou um mosquitinho. Queria fazer Proust no teatro, mas não sei como é que vai ser isso. Deixei para os deuses.

Queria voltar aqui para a novela *Salvador da pátria*, que você fez junto com Lauro César Muniz, em meio ao ano eleitoral de 1989, em que houve a polarização entre os candidatos Lula e Collor. Houve também uma posição declarada da direção da emissora em favor da candidatura do Collor. No último livro do Boni, ele fala sobre isso, que, inclusive, ajudaram o Collor a se posicionar no debate, em relação a como ele deveria se portar e o que ele deveria falar. Na novela, você tem ali um personagem humilde que ascendeu politicamente. Na abertura, inclusive, aparece o Sassá Mutema subindo a rampa do Palácio Alvorada. Como foi trabalhar nessa novela em meio a todo esse contexto?

Não sei como o Lauro colocou isso para vocês, mas a sinopse tinha sido aprovada. O Hans Donner criou a abertura com aquela música linda do Gil, com Sassá Mutema subindo a rampa do Palácio do Planalto. O Lauro foi muito hábil para conduzir a história.

Em meio à escrita, houve um momento bem tenso. Nós dois, Lauro e eu, trabalhávamos num *flat*, cada um em seu apartamento, um de frente para o outro, e estávamos lá, os dois. A Ana Maria Moretzsohn não tinha vindo ainda. De repente, de madrugada, o Lauro bate na minha porta. Assim que abri, ele me disse: “Estou tendo um infarto. Me leva para o pronto-socorro!” Peguei o Lauro, o levei para o pronto-socorro e fiquei lá esperando. Muito preocupado. Vem o resultado: não era nada no coração, não tinha nada a ver com isso. Eram pedras na vesícula, e ele teria que ser operado imediatamente, não lá, mas em outro hospital. Falei: “Desculpa, Lauro, mas vou ligar para a sua mulher.” E ele: “Não, não vai ligar, não vai ligar.” Mas liguei, porque não podia assumir aquilo. Disse para o Lauro: “Não posso nem te internar. Sou seu companheiro de trabalho. Como é que eu vou chegar no hospital e falar: ‘Ele precisa de uma cirurgia?’ Não posso, tem que ser a sua mulher, ela que tem que vir como responsável.”

No primeiro momento, fiquei absolutamente sozinho. O Daniel Filho me ligou e falou: “Você consegue levar a novela?” E falei: “Consigo, mas preciso de uma pessoa.” Veio a Ana Maria Moretzsohn, porque sozinho eu não tinha como levar aquela novela. Imagina, uma novela que era um grande sucesso de audiência! Durante muito tempo, foi a primeira em audiência.

Nos primeiros dias pós-cirurgia, o Lauro ficou quietinho lá, meio que obrigado. Ia à casa dele, e a gente trocava figurinhas. Voltava e escrevia sozinho. Quando a Ana veio, a gente passou a dividir. Nessa época, recebi um gesto de solidariedade que me deixou muito comovido, muito encantado. Assim que a coisa aconteceu, a primeira pessoa que entrou em contato foi o Carlos Lombardi, que falou: “Tide, você quer que eu fique com você para escrever?” Gente, o Lombardi não tem nada a ver com aquele universo! Nada, nada, nada. Mas o fato de ele se colocar à disposição para dividir essa estiva, esse trabalho, me comoveu muito. Vou ser eternamente grato ao Lombardi por essa atitude.

O Lauro nunca deixou de trabalhar. Mas a escrita era minha. Quando chegou no final, fui procurar o Lauro e falei: “Não, o filho é teu. Por favor, você tem que escrever isso.” O Lauro voltou e fez o final, amarrou todas as tramas em grande estilo! O Lauro foi muito bacana, porque, em momento algum, ele vinha cobrar. Até porque a gente trocava muitas ideias antes de serem escritas. Foi um trabalho muito rico. Trabalhar com o Lauro é muito bom, fora que o tema era sensacional. O Sassá, para mim, foi um dos grandes personagens da TV brasileira, que, na verdade, vem de um personagem anterior do Lauro. O Lauro reaproveitou um personagem que era um cabo, e ele pega esse personagem, transfere e constrói o Sassá, um cara que enfrenta a estrutura e gosta da professorinha (Maitê Proença).

É interessante como a Globo conseguiu exibir uma novela com um tema tão ousado no horário nobre. A produção tinha personagens marcantes e cheios de personalidade, com características fortes. Como conseguiram abordar o assunto com tanta liberdade na TV daquela época?

Era muito forte porque não havia concessão. Lá, os personagens Severo (Francisco Cuoco) e Gilda (Suzana Vieira) eram figuras marcantes. Um que eu adorava era o da Marina (Beth Faria), que abordava a sexualidade feminina de maneira direta e firme. Isso em 1989. Beth Faria e as filhas: a Suzy Rego e a Mayara Magri. A relação entre elas era linda, e elas tocavam em temas como masturbação, discutindo abertamente, algo realmente ousado. Mas houve um momento em que a situação ficou tensa.

Alguma coisa referente ao Sassá, por conta do contexto eleitoral, possivelmente. Pois era alguém de origem humilde que estava em ascendência.

Exatamente. Não sei se no Rio houve isso, mas aqui em São Paulo a gente via muito assim, pichado: “Sassá para presidente.” Uma relação estabelecida com o Lula o tempo todo, sendo que a novela não estabelecia nenhuma relação com o Lula, mas o espectador estabeleceu. O Lauro foi muito hábil em lidar com a questão, mostrando que um homem, que era boia-fria, chega a um lugar de poder, onde tem voz. O lugar de fala dele muda, ele alcança um empoderamento real. Isso foi muito bacana e preservado.

Ao mesmo tempo – olha que moderno – vocês tinham lá a questão da representatividade. Ele teve sucesso junto ao público lá em 1989.

É uma coisa muito incrível, porque entra o olhar do Lauro. Ele teve um olhar sensacional. Vai resgatar essa história que ele mesmo já tinha

criado. E constrói esse universo. Tinha uma história ali que adorava, que era a trama do Sassá com a Clotilde, a professora. Achava aquilo de uma ternura, de uma poesia. E as pessoas realmente se identificavam com isso, fora o carisma do Lima Duarte.

E os *remakes*, o que você pensa sobre eles? Inclusive, você assinou um *remake* de sucesso, que foi *O astro*, em 2011.

História de *remake* é uma coisa muito louca, porque depende muito de como você encara o *remake*. Estava bem quietinho no meu canto, lendo minhas coisas, vendo meus filmes, quando o Roberto Talma me liga. E tenho paixão pelo Talma. Ele, para mim, foi um dos grandes caras da TV brasileira – tinha uma genialidade.

Ele me liga e fala: “Estou aqui montando uma reunião. Você e o Geraldo Carneiro, sei que vocês se dão muito bem, e quero conversar com vocês.” Chegamos lá no Rio... Ele abriu o jogo e disse assim: “Vou abrir o horário das 23h, e, para isso, quero fazer uma coisa muito grande. Quero fazer o *remake* de *O astro*, e vocês dois vão fazer isso.” Falei: “Talma, tem uma coisa... Nunca vi *O astro*, como que vou fazer o *remake*?” Naquela época da primeira versão, ainda não me interessava por novelas. Continuei: “Acho a Janete Clair genial, mas a história, eu não sei, não conheço a fundo...” O Geraldo falou que também não sabia. E ele disse que tinha algumas coisas – uma sinopse que estava com a Renata Dias Gomes, que era neta da Janete. Na verdade, uma sinopse já defasada, chamada *O bruxo*. E os capítulos em VHS. Talma falou, falou, falou, fez todo o discurso e nos empossou como autores de *O astro*. Sentei-me com o Geraldinho:

– O que a gente vai fazer?

E o Geraldinho disse:

– Acho que a gente tem que contar a história do jeito que a gente imagina que foi.

– Também acho isso – eu respondi.

E foi assim. Vimos alguns capítulos, mostrados pelo Talma... E a história foi contada pela memória que nós dois tínhamos de *O astro*. Na verdade, uma reinvenção. Quer coisa mais borgeana do que isso? Impossível. Borges o tempo todo. Porque a gente foi inventando a história do Herculano, com não sei o quê de Salomão Hayalla, com isso, com aquilo... E deu muito certo, porque não tinha interferência nenhuma do que a Janete tinha feito. Claro que nós fomos muito fiéis ao *plot* da Janete, mas, ao mesmo tempo, fomos completamente delirantes.

Como foi a escrita desse primeiro episódio? Ele é muito bem estruturado. Ali estão as matrizes do *plot* da Janete.

Aquilo foi algo que a gente trabalhou e retrabalhou, porque é uma coisa básica se você tem uma obra comprimida – ela tinha 64 capítulos. Ou seja, uma novela curta. Se você não tem – não digo nem o primeiro – os três ou quatro primeiros capítulos com impacto, se você não fidelizar a audiência, ainda mais em um horário que estava sendo reaberto, não dá certo... Porque houve uma época em que nós tínhamos as novelas das 22h – com Dias Gomes, Bráulio Pedroso –, mas que haviam acabado. E nós íamos voltar com *O astro*.

Eu me lembro do seguinte: eu assisti, me pegou, e continuei assistindo.

Porque, na verdade, era isto: se a gente não tivesse um primeiro capítulo que fosse um acontecimento, a gente não iria segurar às 23h. Uma novela que todo mundo conhecia, de certa forma. Do mesmo jeito que eu e o Geraldo tínhamos a memória da novela, é claro que os espectadores também tinham.

O turbante do personagem é algo marcante!

Foi genial. E não foi um *insight* nosso, dos autores. Isso foi do Talma – o Talma que brincou com alguns signos e falou: “Tem que ter o turbante, porque o público se lembra do Herculano com turbante, com a turmalina aqui no turbante. Tem que ter a mesma música, do Aldir Blanc.” Foram os elementos que o público incorporou. Ele falou: “Só que vocês vão ter que achar uma outra saída, mas tem que ter o ‘quem matou Salomão Hayalla?’”, que também foi um grande gancho na época. Optamos pela Clô Hayalla e deu certo.

Inclusive, o casal teve uma química muito boa – Carolina Ferraz e Rodrigo Lombardi. Isso faz com que a novela funcione?

Faz. Nós tínhamos muito medo. A Amanda original tinha sido feita pela Dina Sfat. O Herculano, pelo Cuoco. Quem vai substituir? Quando a gente conseguiu o Lombardi e a Carolina, com essa química, foi tudo de bom. E ainda nos demos ao luxo de convidar o Daniel Filho para fazer o Salomão Hayalla. E ele topou, tinha sido o diretor da primeira produção – topou fazer, e foi muito legal.

A Janete Clair tem como marca uma trama muito forte, não é? E isso estava muito presente, digamos assim, no DNA da história de vocês, embora tenham trabalhado em cima dessa memória. Foi também uma homenagem à autora? Como funcionou para vocês?

A Janete ainda é a nossa “senhora das 20h”! Ela criou as grandes histórias das 20h (21h, hoje em dia). Janete é Janete, não tem como. Ela é poderosa. E essa memória que nós tínhamos era a memória da história

central, que não mudou, sobre a qual a gente trabalhou. E isso está muito no primeiro capítulo – aquela coisa que vocês falam, que é uma aula para quem quer escrever. Porque é um primeiro capítulo que, de certa forma, dá todas as pistas do que vem em seguida. É o Herculano aplicando golpe na pequena cidade, fugindo de lá correndo. É o Salomão Hayalla já mostrando todo o império dele.

Funcionou como um piloto.

Um piloto, sem dúvida. Hoje, por exemplo, está muito difícil, porque nós conseguimos, na época, negociar com o pessoal da programação. A gente queria ter uma hora de primeiro capítulo. Hoje é difícil você conseguir mais do que 40 minutos, alguma coisa assim. E um primeiro capítulo é – como eu disse – essencial. Posso dizer isso por coisas minhas, não dos outros. Eu e Adelaide conseguimos isso em *Um só coração* – que começava com uma cavalgada da Ana Paula Arósio... já ganhava por aquela beleza dela, aquela força que ela apresentou. A gente fazia o *twist* e voltava lá para o começo da história; a gente ia voltando. Dava certo. *JK* é a mesma coisa. A gente abria *JK* com o Wilker na sacada do apartamento dele em Copacabana, com a dona Sara, que era a Marília Pêra – os dois aplaudindo aquela multidão gigantesca. E, a partir daí, a gente cortava para Diamantina e começava a história – que era o *JK* na primeira fase, o Wagner Moura, que também é outra fera. Se você não tem esses primeiros impactos, acho que a coisa não vai. Me lembro de quando estava escrevendo *Ciranda de pedra* – outra coincidência, também um *remake*... mas um *remake* de uma adaptação.

***Remake* e adaptação.**

Exatamente! Porque a primeira adaptação foi escrita pelo Teixeira Filho, e foi feita em 1981, em que a Eva Wilma fazia a Laura e a Lucélia Santos fazia a Virgínia. Quando fui fazer, resolvi voltar ao livro. Porque

o Teixeira teve uma preocupação que é muito legal, mas ele teve uma preocupação muito grande de contar história do ponto de vista social. Eu tinha outra visão. Primeira coisa, fui conversar com a Lygia Fagundes Telles. A Lygia era minha vizinha. Liguei e falei:

– Você me recebe?

– Claro! – ela respondeu.

Foi um privilégio ter convivido com a Lygia, porque é uma pessoa absolutamente genial, uma noveleira adorável. Quando contei as minhas ideias, falei: “Você centraliza a ação em 1946, é um ano chato. Acredito que a gente poderia puxar para os anos 1950, porque a gente vai ter uma São Paulo muito mais ativa, muito mais interessante. A sua história é maravilhosa, mas escuta: falar de eutanásia, adultério, impotência, suicídio às seis da tarde é uma coisa meio pesada. A gente vai ter que ter muito cuidado.” Ainda mais naquela época, em 2008. Disse: “Vou usar e abusar de metáforas e vou carregar muito no humor. Porque você tem personagens que são extremamente sisudos. Amo, tenho paixão pela literatura, mas às 18h o público vai querer um respiro.” Ela respondeu: “Eu também quero.” Se hoje fosse reescrever a *Ciranda*, também faria outras coisas. Estou sendo muito pretensioso, mas, a partir do momento que ele vem para outro veículo, que é a televisão, a gente tem que mexer. Havia personagens ali, como o da Leandra Leal – era uma personagem cativante –, Olívia Araújo, e a própria Laura, que era a Ana Paula Arósio que fazia. Deixei um pouco de lado aquela trama que tem no livro, crise atrás de crise, crise atrás de crise, para criar uma pessoa forte. E a Lygia adorou. Terminei a *Ciranda* com a Virgínia já jogando para 1968 e fazendo uma ponte entre *Ciranda de pedra* e *As meninas*, outro romance da Lygia. E essa era a grande maravilha da história.

Eu e a Lygia conversávamos todo dia depois do capítulo. Acabava o capítulo, um já ligava para o outro. Às vezes, eu descia. Moro na Haddock Lobo, esquina com a Paulista. Ela morava na Rua da Consolação, próxima à Rua Estados Unidos, muito perto, a pé. Descia, a gente ficava tomando café, conversando, fuxicando. O que menos se falava era da

novela, porque a gente queria mais era falar de tudo. Para mim, é um resultado altamente positivo.

Mas como é que foi transpor toda a literatura da Lygia Fagundes Telles, que é uma literatura reflexiva – as crises existenciais, as dúvidas, os anseios, as angústias – e muito feminina, não é? E como transpor aquele lado perverso da personagem, que é colocado na literatura, para uma heroína de telenovela?

A única maneira de fazer isso era transformar em ação. A Laura sofria muito. De repente, explodia e botava para fora, sem precisar fazer discurso. Ela botava para fora destruindo não sei o quê, fazendo isso, fazendo aquilo, ou tendo atitudes rebeldes. Ela assume publicamente a relação dela com o Daniel, porque no livro é ao contrário. No livro ela tem aquela história como se o Daniel fosse um médico que cuidasse dela, e a Virgínia é filha dos dois, e não se escancara isso. Na adaptação, já escancara. A Laura é uma mulher muito moderna, que vai morar com o Daniel. E que depois volta para a casa do Natércio, porque o Natércio faz chantagem com a filha. Ela volta, e é uma atitude materna, de proteção, de sororidade também, porque tem a relação entre ela e as outras mulheres. Existe essa coisa solidária.

E sempre foi uma marca também na escrita da Lygia Fagundes – *As meninas*. Quer dizer, apesar de muito diferentes entre elas...

Você pega a Lorena, de *As meninas*, por exemplo. Lorena é um outro tipo, um leão. Tem essa coisa de apoio.

As suas personagens femininas não são passivas. Elas estão bem à frente do seu tempo.

Acho que as mulheres – e não é de agora, porque o feminismo está aí – são as pessoas mais fortes da nossa sociedade mesmo. São elas que se movem, são elas que levam, são elas que, talvez por tudo que sofreram e sofrem, por todo o preconceito e por toda a desigualdade, conseguem se libertar. Falo que sou feminista desde que nasci, porque a mulher é uma figura muito importante na minha vida. E as minhas personagens – tanto no teatro quanto na televisão –, as grandes personagens, são femininas mesmo. São as mulheres. E, quando digo mulher, não estou falando só da questão sexual. A mulher é transformadora. Muito mais que o homem. Acho que as mulheres são muito importantes. E a Adelaide também pensa isso, porque em *Um só coração* a gente centraliza tudo isso na figura da Yolanda Penteado. Faço isso na figura da Laura Prado, em *Ciranda de pedra*, ou faço isso na figura do teatro, por exemplo, na Gertrude Stein, na Florbela etc.

A Ester Delamare, de *Força de um desejo*...

Ester Delamare, uma mulher *avant la lettre*. Ela tinha atitudes que não tinham nada a ver com o século XIX. Aquela mulher já estava passando do século XX para o XXI.

Mas mesmo em *JK*, que é muito centrada na figura do presidente, existem a Dona Sara e a mulher do Augusto Frederico Schmidt também.

Também a Yeda Schmidt. Fortíssima. A Alessandra Negrini fazendo, iluminava. Caloni junto. Era fantástico! Por exemplo, em *Tempo de amar*, que foi a última novela que escrevi, fiz todas as mulheres fortes. Começando pela Vitória Strada, que fazia a heroína, e passando pela vilã, que era a Letícia Sabatella. Você tem ali essa gama – mulheres fortes.

Agora, como é que se diferenciam suas heroínas das suas vilãs? Em termos daquela característica do melodrama, que tem que ter uma contraposição entre um certo, uma moral. Elas ficam muito mais antagonônicas ou elas têm uma característica de vilã mesmo, de vilania?

Acho que essa história de você usar tintas fortes é uma coisa meio ultrapassada, e que também não dá muito certo. Aquilo que a própria Janete falava: da vilã com a faca na mão, que estava ali já esperando para atacar. Acho que não. Acredito que você tem que ter uma zona cinzenta entre a heroína e a vilã, porque, no fundo, toda mulher – no caso, estou falando mulher porque estamos falando de heroína e vilã – tem as suas próprias zonas cinzentas. Nenhuma mulher é totalmente boa ou totalmente má. É uma questão de filigrana, e você tem que dosar muito bem para não cair no estereótipo. Agora, quando uma novela é de época, isso é mais difícil. Porque, na novela urbana contemporânea, você consegue até ter um tom mais próximo do que é real. Na novela de época é diferente. Vou voltar para *Força de um desejo*. Por exemplo, a gente tinha uma grande vilã, que era a Idalina, da Nathalia Timberg. O fato de ser a Nathalia já faz a gente bater a cabeça no chão, pedir a bênção. A Nathalia impressionava, porque ela conseguia variar o tom dela – da vilania para doçura – de fala para fala. Me lembro de uma cena que provocou uma imensa comoção e que eu gosto muito, que é aquela cena em que a Ester pega todas as roupas da Idalina e rasga, e elas têm um embate ali, furioso. E é uma coisa louca, porque você também tem essas mulheres todas. Por exemplo, a baronesa que a Sônia Braga fez. Uma pena que foram poucos capítulos. Que maravilha escrever para Sônia. É genial. E havia essas mulheres todas muito fortes. Tinha uma personagem que gostava muito – ficava o tempo todo sem saber se ela era vilã – que era a personagem da Dira Paes (a Palmira). Ela ficava meio que aproveitando as oportunidades para poder subir de vida, para poder melhorar de vida, para isso e para aquilo. E, da mesma maneira como ela causava grandes problemas, ela também tentava remediar esses problemas.

A própria personagem Bárbara Ventura, da Denise Del Vecchio.

Sim. Que se revelou ser a assassina do barão. Para o espectador ela nem parecia tão cruel. Era divertida...

Tinha uma camada ali.

Tinha uma camada, exatamente. Porque isso é interessante, porque não é aquela vilã de meme.

Suas telenovelas não têm vilã de meme.

Mas não dá para ter. Não sei se vocês se lembram daquilo que a Lillian Hellman falava a respeito do pentimento...¹ Ela dizia que, quando você descasca a parede, atrás vem uma outra – sei lá, uma pintura, alguma coisa assim –, e você descasca aquela pintura e aparece uma outra figura. E elas são as peles que vão colando mesmo, uma na outra. Acho que o personagem vem disso. Claro que, de vez em quando, você não consegue fazer e a coisa fica chapada. Mas, se dá para fazer, por que não?

Quando você imagina o diálogo, os personagens e a cena, você cria essas imagens na sua cabeça, os sons? Você é aquele autor que deixa o personagem falar com você?

Vou falar uma coisa muito louca para vocês: eu e o Silvio de Abreu fomos os primeiros autores da Rede Globo que escreveram em um computador. Até então a gente escrevia naquela Olivetti. Um dia o Silvio falou para mim assim: “Quando olho pra tela do monitor, pra mim é

¹ Vestígio de uma composição anterior ou de modificações realizadas pelo artista em um quadro, que, com a passagem do tempo, tornam-se visíveis. Essas marcas permanecem ocultas sob as camadas de tinta, mas podem reaparecer gradualmente.

uma televisão, é uma máquina de escrever com uma telinha na frente.” E fiquei com isso na cabeça. Comecei a olhar. E, quando começava a escrever, olhava para a tela e via a personagem passando pra lá, passando pra cá... Ia brincando, via o cavalo que não sei o quê... e começava a ouvir. Sou um sujeito de música. É impressionante! Tudo na minha vida é música. Quando ia escrever alguma coisa, já fazia uma *playlist*. Naquela época, não tinha *Spotify*... usava CDs mesmo. Tenho uma coleção de CDs que é um absurdo. Eu montava uma *playlist*... Tinha um toca-CD do meu lado e botava o fone. E não tinha nada a ver com a cena! Era uma cena de amorzinho, com um rock pesado. Uma outra cena... e uma bossa nova. Tudo que queria ouvir – e isso me trazia a voz da personagem. É louco isso! E às vezes não queria aquilo, mas meio que brincava, meio que me levava. Há uma novela em que a personagem foi tão forte que não conseguia resistir a esse fluxo. O último exemplo que tive disso foi em *Tempo de amar*. O personagem do Tony Ramos, que era fortíssimo. E eu querendo escrever um português castiço do século XIX... Comecei a usar o português que eu tinha lido – e não achado que eu tinha lido – no Machado de Assis. E “ouvia” o Tony Ramos... e às vezes eu não queria colocar, mas o Tony vinha na cabeça. A coisa vinha na minha cabeça – e é fantástico. Quando acontece isso, é maravilhoso. Nunca tenho um prazo fixo, não sei dizer “vou trabalhar só oito horas e pronto, acabou”. Não. Eu vou até onde conseguir. Mas, a partir do momento que eu desligo meu computador, não levo o personagem para a cama. Nem para o banho. Ele fica lá. Vou pensar em outras coisas, senão eu não tenho vida.

Você consegue ter essa disciplina?

Consigo. Mas essa disciplina quem me deu foi a publicidade. E depois foi também um pouco o teatro, porque no teatro você acaba tendo essa disciplina. O teatro é muito mais centrado, modular, do que uma novela. Quando me perguntam sobre a relação que eu faço entre o meu teatro e a minha teledramaturgia, digo que é incrível, porque houve uma transfusão

ali. A teledramaturgia tornou meu teatro muito mais ágil – pelo próprio *timing* do capítulo, do veículo. E o teatro tornou as minhas personagens muito mais densas, mais estofadas.

Conta para a gente: como é sua metodologia de trabalho depois da sinopse aprovada? Quando entram os colaboradores, a feitura dos capítulos? Como você escolhe essas pessoas para sua equipe?

Cada autor tem a equipe que quer. O Gilberto, por exemplo, adorava trabalhar com condomínio – aquele bando de gente que trabalhava com ele. Puxei à escola do Silvio de Abreu. O Silvio sempre gostou de equipe enxuta, e acabei herdando isso dele. Acho que uma equipe enxuta é melhor. No máximo, três pessoas com você. O ideal são dois além de você. Tem de existir uma relação de confiança com seu colaborador – uma confiança total. Claro que essa relação não exige que eu ou ele erremos, que a gente vá para outro lugar. Mas tem que ter uma relação de confiança para que um possa dizer para o outro: “Olha, isso não é bom. Esse não é o caminho certo. Vamos refazer.” Tanto eu quanto o colaborador. O colaborador tem uma coisa que acho maravilhosa, que é o olhar mais de fora do que o olhar centrado que o autor tem. Isso é importante. Agora, começo de novela é autoral. Faço 18 capítulos sozinho. São os 18 que vão abrir a trilha, como eu digo: “Onde vai entrar a escola de samba? Vai entrar na avenida por ali.” Isso tem que ser o autor. Não adianta delegar. Aprendi também com o Sílvio – isso é uma coisa muito importante. Aprendi que a peça fundamental do capítulo é a escaleta. Todas as minhas escaletas são muito detalhadas. O Silvio de Abreu escreve uma escaleta que tem o tamanho de um capítulo – é uma coisa absurda. Ele bota diálogo, tudo detalhado. Maravilhoso! Agora, faço escaletas detalhadas: “Vai pra cá, vai pra lá, volta cá...” A partir do momento que eu passo isso, não divido por núcleo. Não divido assim: “Tati, você vai escrever o grupo da fábrica”, ou “Chico, você vai escrever os estudantes”. Não. Acho que o autor tem

que escrever tudo. Entrego o capítulo e falo: “Tati, o capítulo 19 é teu.” “Chico, o capítulo 20 é teu.” Claro que a revisão, o corte, a edição final é minha – o *final cut*. De qualquer forma, você tem que escrever um capítulo inteiro. É fundamental e por duas razões: primeiro, porque a gente ocupa o espaço da novela toda – a equipe inteira; segundo, porque senão você não vira autor.

Você tem essa preocupação também de formar novos autores?

Total! Conheço apenas duas pessoas que nunca quiseram ser autores titulares e preferiram continuar como colaboradores. Um é o Sérgio Marques, que até fez *Salomé* (1991). Ele foi meu colaborador. E o segundo é o Vinícius Viana, filho do Vianinha, que também sempre preferiu ser colaborador. Claro que de altíssimo nível, os dois. Eles gostam mesmo é da colaboração – o que eu acho muito legal.

Ser autor é uma grife?

Tem uma grife. Se você pegar as grandes novelas brasileiras, vai saber que aquela novela é uma novela do Gilberto Braga, que aquela novela é uma novela do Silvio de Abreu, que aquela é uma novela da Janete Clair, que aquela é uma novela de Cassiano Gabus Mendes, que aquela novela é da Ivani Ribeiro.

E às vezes isso é tão forte... Por exemplo, uma das últimas medidas que o Silvio tomou, quando ainda estava no departamento de dramaturgia, foi pedir para mim o *remake* de *Amor com amor se paga*, de Ivani Ribeiro – que é baseada em *O avaro*, do Molière.

Quando comecei a trabalhar no *remake*, vi que seria muito difícil fugir da Ivani. Porque a digital da Ivani é muito forte. Talvez, se tivesse aplicado com ela a mesma coisa que fiz com a Janete Clair – esquecer tudo e ir só na memória, na lembrança –, tivesse funcionado. Mas não, eu tinha visto

a novela. E não conseguia imaginar, quando ia escrever o Nonô Correia, que não fosse o Ary Fontoura. Depois o projeto acabou cancelado.

E qual é o estilo Alcides Nogueira?

Primeiro, uma coisa que vocês apontaram – essa questão das referências. E isso é muito típico meu. É uma coisa que tem mesmo nas novelas. De vez em quando, aparece lá um Proust... Um dos personagens, por exemplo, que eu tinha em *Ciranda de pedra*, o Palamedes – o Palamedes é o barão de Charlus da *Recherche*. E lá ele era cabeleireiro, o José Rubens Chachá que fazia, e se chamava Memé. Essas são as referências que vão me pegando. Segundo: o uso do humor. Adoro humor. Se você não tiver humor... E o meu estilo – o estilo Alcides Nogueira – é um pouco aquela coisa de querer fazer tudo de uma maneira mais delicada. Não gosto de tintas fortes. Prefiro as aquarelas, as coisas mais tênues.

Você falou várias vezes no Silvio de Abreu. Ele tem sido importante nessa passagem também do conhecimento dramático. Uma novela que você colaborou com ele foi *A próxima vítima*, que foi uma telenovela que traz uma família negra de classe média. Nessa mesma novela há um casal gay interracial. Como foi a experiência?

A próxima vítima foi uma experiência de criação muito rica. Primeiro, porque éramos só três: Silvio, eu e Adelaide. Aquele ambiente era rico em conteúdo, e a troca fluía com facilidade. As informações vieram de forma organizada, porque, quando o Silvio falava, a gente entendia na hora. O Silvio tem referências cinematográficas deslumbrantes; ele falava aquela referência que eu já tinha visto no filme, Adelaide tinha visto o filme, a gente sabia o que ele queria dizer, então tudo ficava muito fácil.

A próxima vítima é um quebra-cabeça, um *puzzle* que você vai montando e não tem como errar. Porque, se errar, dançou. Quem deu o pontapé

na história foi o Silvio, sim, com a história do Jefferson e do Sandrinho, que, além de ser uma relação homossexual, é também interracial. Uma relação que não passa pela culpa, não passa pelo julgamento. Aquela cena final, com a cama de casal e a mãe ali, não precisava falar nada. A família tinha acolhido e estavam os dois meninos. Foi muito bonito.

Agora, a novela do Silvio que mais me pega, que bate mais fundo, é *Torre de babel*. É uma novela preciosa. O Silvio estava iluminado desta vez, com a mão santa mesmo. E havia ali também aquele casal formado pela Cristiane Torloni e pela Sílvia Pfeifer. Com relação não só à questão da mulher, mas também à orientação sexual, era muito bom e forte.

Mas a audiência, na verdade, rechaçou um pouco esse casal.

Acho que virou lenda urbana. A história da explosão do *shopping*, por exemplo – que diziam que a explosão do *shopping* foi para matar o casal –, não, tudo isso estava na sinopse do Silvio de Abreu. Ele tinha colocado na sinopse que haveria a explosão no *shopping* e uma delas ficaria viúva, tudo estava previsto. O que aconteceu: a imprensa, que acompanhava essa história paralela, também tinha a história da Glória Menezes e do Tarcísio. E começaram a inventar: “Ah, não, porque a Sílvia Pfeifer vai ter um caso com a Glória Menezes.” Apareceu uma manchete assim: “Na novela da Globo, Glória Menezes é sapatão.” É uma coisa grotesca, vulgar e, além de tudo, mentirosa, porque não tinha nada a ver com esse tipo de coisa. A estrutura da história era outra. Foi a mesma coisa que aconteceu com a Fernanda Montenegro em *Babilônia*.

Com a dona Fernanda, nos parece que o que realmente chocou os conservadores foi a sensação de que a avó deles estaria beijando outra mulher.

Com certeza. Porque, ao botar a Fernanda e a Nathalia juntas, a coisa complica um pouco. Vi muito pouco *Babilônia*, sou obrigado a confessar isso, porque estava escrevendo, com o Mario Teixeira, *I love Paraisópolis* exatamente no mesmo período. (Aliás, o Gilberto reclamava pela imprensa, porque *I love Paraisópolis* dava mais audiência.) A maneira como foi abordada estava correta. O que a gente está vivendo hoje no Brasil é incorreto. A gente está vivendo um conservadorismo que é nojento – para usar uma palavra bem suave. Não sei aonde vamos parar, porque nada mais é permitido. Infelizmente, nós temos esses fundamentalistas, ditando regras de cultura, ditando o que pode e o que não pode. O que aconteceu com *Babilônia* tende a acontecer com muitas outras.

Ao longo da nossa conversa, você citou Walter Negrão e Silvio de Abreu como mestres. Gostaríamos que contasse um pouco mais sobre isso.

Sempre digo, e não é a primeira vez que vou falar isso, mas reafirmo: fiz a graduação com Walter Negrão e fiz a pós-graduação com o Silvio. Algumas outras matérias com o Lauro. Os dois autores importantes e fundamentais para mim foram Negrão e Silvio. E, com o Silvio, além da questão do trabalho – a gente trabalhou muito –, foram cinco novelas que nós fizemos juntos, e de uma maneira muito cúmplice. E, fora isso, uma amizade muito boa, bacana. Tudo isso ajuda muito.

O que ficou da marca do Silvio e do Negrão em seu trabalho?

Uma coisa que o Silvio me falava muito, e que levei para a vida, é: se a personagem ameaçar, faça. Se a pessoa está com o revólver na mão, atire. Se a pessoa está com uma bebida, beba. Não fique na intenção, vá para ação. Silvio falava muito isso, e isso é algo que levo para a vida. Se aparece um sujeito com um celular na mão, ele que fale ou atenda. Não dá para você ficar só na nuance. E muitas outras coisas. Ele dizia: “Não tenha medo, escreva com despudor.” Demorei muito tempo para entender que “despudor” não significava necessariamente sair do esquema. É uma coisa que você tem que ter para poder escrever com o coração. Porque, se começa a se policiar, você não escreve.

Hoje em dia é pior ainda para contar algumas histórias, porque tudo hoje é cancelado. Não sei como é isso. E não é só a televisão – o teatro também. Se você vai falar tal coisa, você não pode falar, tem que usar o termo politicamente correto. As coisas mudaram, e a gente tem que assumir tudo isso. Tem aquela velha história: não adianta ser feminista, tem que mostrar que é feminista. A questão da mulher, do sucesso... Mas me pergunto: como você vai tratar certos temas?

Me lembro, por exemplo, em *Pátria minha*, de que o Gilberto Braga teve um problema seríssimo com a questão do racismo, por conta de uma cusparada que o Tarcísio Meira dava em cima de um ator negro. Tinha tudo a ver com o preconceito do personagem, era exatamente para mostrar um personagem horroroso. E foi um horror – caiu todo mundo de paulada em cima. E o que o Gilberto queria mostrar era exatamente isto: que o personagem do Tarcísio é um cara horrendo, preconceituoso, racista e misógino. Agora, como que a gente faz hoje? Pergunto para vocês, porque eu não sei. Está muito difícil.

Você já falou aqui dos seus mestres, e tem uma coisa interessante também que a gente observa: você citou o Allan Fiterman e o Roberto Talma. Como é essa relação entre autoria e direção, entre autoria e atores? Você é aquele autor que acompanha o *set* de filmagem enquanto estão acontecendo as gravações?

Eu vou sim. Sou muito curioso. E, além de muito curioso, quero ver como é que as coisas estão indo. Até porque isso ajuda a criar. Agora, quando você começa a novela, não dá mais tempo, mas, enquanto tenho tempo, vou sim. Gosto muito de conversar com o ator, gosto muito de conversar com o diretor. Sempre tive uma relação muito boa com diretores. Tive uma relação maravilhosa com o Carlinhos Araújo, com o Maurinho Mendonça, com o Jorginho Fernando, com Jayme Monjardim... Pessoas muito receptivas. Não tem essa coisa da competição entre autor e diretores.

Existe uma cocriação entre os dois?

Acho que a gente tem um problema muito sério. Alguns diretores, hoje, têm uma postura quase autoral, que eles querem impor. Não vou dizer nomes, mas houve um diretor que queria que o nome dele aparecesse no início da novela: *escrita ou criada por fulano, pelo autor e pelo diretor*. Não, não, não. O diretor pode criar e deve criar. Quer dizer, tem que ter uma base autoral, que é o texto, que é a história. Agora, há alguns diretores que têm um ego muito complicado. Você tem que administrar esse ego de alguma maneira. Mas é possível ter uma cumplicidade. Por exemplo, falei do Carlinhos Araújo sempre de uma maneira muito boa, de uma maneira muito saudável. A gente ficava muito seguro; ele contribuía muito. O Carlinhos é muito criativo. Maurinho Mendonça, a mesma coisa. O Allan Fiterman, também. Jayme Monjardim, *idem*. Mas você tem que ter também o pulso firme. Não pode deixar que o diretor entre com tudo para pegar a história e contar do jeito dele.

A história é do autor?

É do autor. E isso ninguém pode tirar – nem o diretor, nem os atores.

Já teve caso do tipo: “Esse diálogo, essa cena, não vai funcionar dessa maneira. Acho melhor fazer de outra forma.”

Sim, aí é que está a riqueza da troca. Porque estou aqui no meu escritório, escrevendo. Agora, quem está lá no *set*, quem sabe das coisas naquele momento, é o diretor. Quando ele ligava – e sempre tive isso – todo final de capítulo, eu conversava com o diretor. A gente trocava figurinhas, ele dizia: “Olha, tal coisa precisamos ajustar.” Naquela época, lá dentro da Globo, a gente ainda tinha um tempo de manobra para poder mexer nas coisas.

Quando você falou de diretores, sobre essa questão de certa tensão em alguns casos... isso tem a ver com a forma de escrita atual do *streaming*, que tem o papel do *showrunner* e um papel autoral diferente? Enfim, são agentes diferentes disputando?

O formato do *streaming* permite isso. Permite que o *showrunner* tenha uma visão completa de tudo. Na novela, não dá para fazer isso porque, como a novela é uma obra aberta, você tem que contar a história e, às vezes, mudar – radicalmente, de uma hora para outra. Ou o diretor é cúmplice, ou então a coisa não vai.

Às vezes, você imagina que a trama é maravilhosa e, logo, percebe que é furada. Agora, se você não tiver a cumplicidade do diretor, fica muito mais difícil. E com as atrizes e atores.

Existe diretor que mexe no texto e acaba disputando com o roteirista?

Tem uma coisa muito louca que jamais esqueci. Quando escrevi *De quina pra lua*, um dia estava assistindo ao capítulo da minha casa. De repente, vi uma cena – uma coisa tão absurda, mas tão absurda – que eu falei: “Gente, o que é isso?” O diretor resolveu interpretar minha rubrica de uma maneira totalmente louca. Foi tenso. Só que eu só vi no ar. É muito complicado. Hoje em dia, isso não aconteceria porque você tem um acesso maior, mais rápido. Esse tipo de coisa: você vê os capítulos antes com os diretores. Normalmente, quando tem uma coisa mais ou menos polêmica, te mandam aquele material para você olhar, e isso é importante. Se o autor não tem controle sobre a novela, fica muito complicado. Quando digo controle, é controle sobre tudo. Você tem que ter controle sobre o texto, controle sobre o elenco, controle sobre a música, controle sobre o cenário – controle total. E, principalmente, controle sobre a edição. Isso destrói qualquer obra. Voltando à querida Leonor Bassères, uma vez houve uma reunião do Boni com todos os autores, e o Boni cobrando porque tem que fazer isso, tem que fazer aquilo, tem que não sei o quê... A Leonor pediu a palavra e falou assim: “Olha, Boni, eu acho que você devia falar isso para o editor, porque quem manda é ele.” Pronto! Era isso. Se os editores também não forem legais, cúmplices, dá tudo errado.

Agora que falamos sobre *streaming*, gostaria de saber sua opinião: as plataformas estão produzindo melodramas – como *Pedaço de mim* com Ângela Chaves, *Beleza fatal* e o *remake* de *Dona Beja* na Max. Alguns são vendidos como novelas, outros como séries melodramáticas, mas todos carregam essa essência do melodrama e se assemelham às novelas tradicionais. Além disso, as novelas turcas também têm feito muito sucesso e conquistado

a audiência. Na sua visão, como você enxerga essa nova tendência do melodrama no *streaming* e o impacto das novelas turcas nesse cenário?

E as mexicanas e as colombianas? Vi uma colombiana que fiquei preso, maratonando, porque queria saber como ia acabar. *Coração marcado*, uma coisa louca. A mulher é sequestrada, arrancam o coração dela, que é transplantado para outra mulher, mas é muito bem feito. E tem uma coisa: acho que o brasileiro conhece muito bem o melodrama, porque herdamos isso da Glória Magadan, dos cubanos, e criamos uma identidade nacional para o melodrama. A Ângela Chaves foi felicíssima com *Pedaço de mim* na Netflix.

E ela começa com uma cena impactante, uma cena mais no estilo de série.

Justamente porque o *streaming* tem um formato diferente. Você precisa pensar como numa série – exceto pela questão do melodrama. Quem usa o melodrama dentro da série está fazendo muito bem, porque o melodrama realmente conquista o público de maneira forte. O formato é outro, totalmente diferente. São muitos episódios, que são muito ágeis, e cada episódio tem várias viradas, não apenas um gancho final. São episódios de 40 a 50 minutos, com quatro viradas excelentes dentro de cada um.

Uma coisa muito interessante que a gente percebe é que, tanto na telenovela quanto nas séries, a matriz é o folhetim.

Sim. O que sempre falo é que a base está lá no folhetim do século XIX. O século XIX é Balzac, Flaubert, Dumas. Você não foge disso. Pode sofisticar, pode diversificar, mas a gama de personagens é a mesma, a gama de situações é a mesma – é folhetim.

É a vingança, a reparação, a superação, essas coisas.

Isso funciona porque o público se identifica muito com isso, desde o século XIX.

***O Conde de Monte Cristo* já foi adaptado várias vezes.**

É a matriz da vingança.

O que você não fez, mas gostaria de fazer?

O morro dos ventos uivantes, por exemplo. Adoraria fazer, porque tem tanta vilania, são tantas coisas. As emoções são fortíssimas. Também gostaria de pegar um texto teatral, por exemplo, do Jorge Andrade, e adaptar. Acho que tem uma atualidade, porque as pessoas se acostumaram a ver o Jorge meio como o “Tchekhov brasileiro”. O Jorge tem características muito próprias. E, falando em Tchekhov, adoraria fazer *As três irmãs*.

***As três irmãs* adaptada para os dias de hoje?**

Sim. Tchekhov sempre dá certo. Você lembra quando fizeram a maravilha *Drive My Car*? O diretor fez Tchekhov em libras. A atriz é um escândalo. Saiu do cinema absolutamente extasiado. Uma coisa que não deu certo na Globo, mas que poderia ter dado, foi uma adaptação de Júlia Lopes de Almeida, principalmente de *A intrusa* – que é um grande livro. Mas a minha sinopse acabou sendo rejeitada.

Júlia Lopes de Almeida merece ser resgatada.

Merece. Ela tem que ser resgatada. Há várias autoras brasileiras que têm sido resgatadas. Na verdade, o marido dela foi para a Academia Brasileira de Letras e ela não. Acho uma grande injustiça. Ela que estava lá batalhando pela Academia. O dinheiro era dela, porque ela era super-rica. Ela batalhou muito pela ABL. E o marido que vai. É muito louco. Essa história é melhor

do que muito do que ela escreve. Poderia contar essa história. Outra que também acho maravilhosa e que devia ser resgatada – fiz um pouco desse resgate em *Tempo de amar* – é a Gilka Machado. Uma mulher incrível, uma grande poeta que também precisa voltar. Saiu uma antologia dela, organizada pela Jamyle Rkain. O prefácio é da Maria Lúcia Dal Farra, que coloca muito bem toda a importância da Gilka. Livro fundamental!

É incrível pensar que estamos falando de uma telenovela, um produto de comunicação de massa, mas que você transforma em algo mais refinado, quase um “biscoito fino” para o telespectador. Como você consegue equilibrar essa comunicação popular ao mesmo tempo que traz à tona a memória de grandes nomes da nossa história, como fez em diferentes momentos da sua trajetória na televisão?

Com relação à minha escrita, é algo intuitivo. Costumo dizer que tenho um baú, onde guardo os livros que li, os filmes que vi, as peças teatrais, as músicas que ouvi. É desse baú que saem as referências. Quanto à memória da teledramaturgia, é importante que os autores façam resgates. É importante trazer essas lembranças. Por exemplo, quando você pega um personagem e coloca em outra novela. Silvio de Abreu traz a dona Armênia, que foi personagem de sucesso em *Rainha da sucata*, e a leva para *Deus nos acuda*. Isso é maravilhoso, porque você recicla ou reenergiza a memória do espectador com esse tipo de personagem. Quando eu e o Geraldo fizemos *O astro*, trouxemos Francisco Cuoco. O Cuoco fazia um personagem muito misterioso, Ferragus, nome que tiramos de Balzac. Na verdade, o personagem do Rodrigo Lombardi (Herculano Quintanilha) teria sido “iniciado” nos mistérios por Ferragus. Não sei até que ponto a leitura do espectador vai por aí, mas causa um tipo de impacto, e isso é saudável, porque você está trazendo a memória dessa obra da Janete dentro da narrativa. Isso é muito bom. A personagem Ester Delamare, baronesa de Sobral, interpretada por Malu Mader em *Força de um desejo*, faz uma participação especial em *Tempo de amar*.

ANA MARIA MORETZSOHN

Ana Maria Moretzsohn é jornalista e escritora. Ingressou na Casa de Criação Janete Clair na TV Globo em 1984. Em 1985, escreveu um episódio do programa *Caso verdade* e, no ano seguinte, um episódio para o *Teletema*. Em 1987, foi colaboradora de Walther Negrão na novela *Direito de amar* e de Daniel Más em *Bambolê*. Entre 1989 e 1990, escreveu a novela *Tieta* com Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares, adaptando a obra de Jorge Amado. Em 1990, escreveu a minissérie *Riacho doce* ao lado de Aguinaldo Silva, adaptando o romance de José Lins do Rego. No mesmo ano, trabalhou na novela *Lua cheia de amor* com Ricardo Linhares e Maria Carmem Barbosa, sob supervisão de Gilberto Braga. No ano seguinte, retomou a parceria com Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares em *Pedra sobre pedra*. Em 1993, os três escreveram juntos a novela *Fera ferida*.

Em 1995, supervisionou a primeira temporada de *Malhação*, ao lado de Ricardo Linhares, com autoria de Andréa Maltarolli e Emanuel Jacobina. Em 1996, transferiu-se para a Rede Bandeirantes, onde escreveu sua primeira novela solo, *Perdidos de amor*. Em 1998, escreveu a adaptação literária *Serras azuis*, inspirada nos romances *Serras azuis*, *Branca bela* e *O nó cego*, de Geraldo França de Lima e, no mesmo ano, adaptou *Meu pé de laranja lima*, de José Mauro de Vasconcelos. Em 2000, retornou à TV Globo para escrever a novela das seis *Esplendor*. Em 2001, escreveu *Estrela-guia*. No mesmo ano, supervisionou a novela *A senhora das águas* em Portugal. Em 2002 e 2003, escreveu *Sabor da paixão*. Em 2007, transferiu-se para a TV Record e escreveu *Luz do sol*. Em 2011, retornou à TV Globo, onde supervisionou *Malhação conectados* com Ricardo Linhares. Em 2012, supervisionou a vigésima temporada de *Malhação*, escrita por Rosane Svartman e Glória Barreto. Em 2013, escreveu a temporada seguinte da série em parceria com sua filha, Patrícia Moretzsohn. No mesmo ano, foi colaboradora do *remake* de *Saramandaia*, com Ricardo Linhares. Em 2025, retorna à TV Globo como supervisora de teledramaturgia, integrando o núcleo de autoria e criação da emissora.

Você é jornalista de formação e trabalhou na redação de vários jornais e revistas. Como foi esse processo de sair da redação para o audiovisual?

Eu entrei para a faculdade e me formei em 1970. Quando comecei no jornalismo, estudava na Escola de Comunicação da UFRJ. Houve uma necessidade de contratar redatores para a Rádio Jornal do Brasil – olha só, isso nem existe mais, praticamente. Fiz um concurso. Na época existia isto: a pessoa que ainda não era jornalista formada, mas que podia trabalhar na área. Eu passei nesse concurso. Eram três vagas, e eu empatei com um rapaz na terceira colocação. Alguém desistiu, e chamaram ele para a vaga. Fui até lá, muito indignada, e perguntei:

– Por que não me chamaram?

– Ah, porque o horário é de cinco da tarde à meia-noite ou de sete da noite às duas da manhã – responderam.

– E daí? – falei.

– Ah, porque você é mulher.

– E daí? Qual é a probabilidade de eu entrar?

– Vamos conversar com ele, porque parece que você tem meio ponto a mais que ele...

– Então eu vou entrar. Não quero saber qual é o horário. Eu vou entrar.

E entrei. Ele realmente já tinha outro trabalho, então não prejudiquei ninguém. A Rádio Jornal do Brasil era na Avenida Rio Branco. Eu morava em Copacabana, ia de ônibus. De vez em quando, meu pai ou meu namorado iam me buscar, mas normalmente eu voltava sozinha de ônibus até Copacabana, descia na Barata Ribeiro e andava até em casa, sem qualquer problema. Antigamente, isso não era problema, não é? Trabalhei muito tempo na Rádio Jornal do Brasil. Estudava tanto no Santa Úrsula (fazia licenciatura em inglês) quanto na ECO, da UFRJ, e também trabalhava; às vezes eu era jornalista, às vezes era estudante protestando contra a ditadura. Então era uma mistura muito grande.

Os papéis estavam ali embolados?

Exatamente. Trabalhei muito tempo na redação da rádio e depois pedi para ir para a reportagem, porque eu queria ir para a rua. Fui fazer isso, fui para a reportagem. Agora, eu sempre gostei de escrever, a vida inteira. Trabalhei na Manchete, trabalhei em uma daquelas revistas – *Amiga* ou algo parecido. E gostava demais de escrever, sempre fui ligada em contar histórias. E um dia a Globo começou com um projeto chamado *Caso verdade*. Não eram muito verdadeiras, mas eram histórias que poderiam ter sido verdadeiras. Eram cinco capítulos. Comecei a assistir àquilo um dia e falei assim: “Pô, eu posso escrever um negócio desse.” Resolvi me sentar e escrever. Nunca tinha visto um roteiro – não sei bem por quê. Acho que eu tinha um cunhado que trabalhava com isso, e eu li o roteiro, vi como era, como é que fazia, o nome da personagem, não sei o quê. E tinha ali também muita peça de teatro. Falei: “Vou fazer.” Resolvi fazer cinco capítulos. Uma história chamada *Todo dinheiro do mundo*, que era de um garotinho que era sequestrado pela babá – não era bem sequestrado. Os pais tratavam ele muito mal, e ele gostava muito da babá, então a babá levou o garoto para a casa dela, porque os pais não estavam se encontrando: a mãe disse que não podia ficar, o pai precisava viajar, estava uma briga danada... e ela simplesmente levou o garoto. E o garoto ficou apaixonado pela família da babá. O que eu ia fazer com isso? Liguei para alguém – não me lembro quem – que eu conhecia e que trabalhava na Globo. Eles disseram: “Traz aqui, entrega pro Rui Matos.” O Matos era o cara. Fui até lá e levei. Compraram. Quinhentos cruzeiros. Cruzeiros! Fiquei na maior felicidade. Quando vi no ar, eu falei: “O bichinho me mordeu.” Eu falei: “O que é isso, sabe?” Mandeí meu material – coisas que eu escrevia, roteiros e ideias – para a Casa de Criação Janete Clair. Eles estavam selecionando gente. E fui selecionada. Lá tinham umas quinze ou vinte pessoas nessa preparação, que durou praticamente um ano. A gente teve mentoria com o Cassiano Gabus Mendes, o Walter George Durst – que era maravilhoso –, com muitas pessoas, inclusive o Doc Comparato. Terminou a Casa de Criação e eu entrei na Globo.

O Ricardo Linhares foi seu colega da Casa de Criação?

Da Casa de Criação. A gente fez *Teletema*, tanto eu quanto ele. Depois ele começou a fazer uma novela direto com o Aguinaldo, se eu não me engano, não me lembro mais. Uma vez eu entrei lá e o Daniel Filho me deu uma fita cassete e falou: “Assiste isso.” Era um filme chamado *Sinhá moça*, com o Marcos Paulo. Eu assisti, e o Daniel me perguntou:

– O que você achou?

– Achei o filme muito legal – respondi. – Por que você me deu pra assistir?

– Porque você vai fazer essa novela – ele falou.

– Eu vou fazer essa novela? Você tá louco? Eu nunca fiz uma novela na vida. Não sei, nunca escrevi nada além de cinco capítulos. Como eu vou fazer essa novela?

– Ah, mas você vai, porque é a sua cara.

– Daniel, não me põe no fogo, porque eu vou me queimar – respondi.

– Então você vai fazer uma novela com um autor da casa – ele disse.

Eu fiz com o Walter Negrão *Direito de amar*, que era uma releitura de uma novela de rádio da Janete Clair. E nunca mais parei.

Você acabou de falar da Casa de Criação. A Casa de Criação foi algo que durou um tempo, em homenagem à Janete Clair, feito pelo Dias Gomes. Me conta o que era a Casa de Criação, como era a seleção, a importância da Casa de Criação na descoberta de novos talentos.

Naquela época, se tivesse vinte autores, era muito. Era só isso. Hoje em dia tem, sei lá, cento e não sei quantos. Eles pegaram as pessoas da Globo, botaram na Casa de Criação e pessoas de fora foram selecionadas pelos leitores da Casa de Criação. A Casa de Criação criou um grupo de leitores que liam material que vinha de fora, de gente que não era da Globo etc. Coisa que depois foi até proibida, porque houve tanto problema de

pessoas reclamando que pegaram a ideia delas e transformaram – coisa que nunca foi feita, que não foi verdade.

Mas eles pegavam as coisas, liam e, por meio dessa leitura, selecionavam. Eu fui uma das selecionadas. A gente tinha aulas e exposições, discursos e debates com várias pessoas de todos os meios – jornalistas, gente do meio mesmo de televisão, as pessoas mais variadas possíveis. Inclusive, até houve uma pessoa estrangeira que estava lançando um primeiro livro de roteiro, muito tempo atrás. Eu estou falando de 1980. E nessa Casa de Criação tinha Ferreira Goulart, Dias Gomes, Daniel Filho e tinha mais alguém que eu não me lembro quem era. E era coordenado pela TV Globo. Tanto que, quando a gente terminou – quando eu e o Ricardo fomos contratados –, a gente foi contratado para trabalhar no *Teletema*, que foi também um horário de seis horas e uma dramaturgia curta, de cinco capítulos. E essas nossas histórias também eram coordenadas por Joaquim Assis, que era um tremendo autor, por Cassiano Gabus Mendes, por Walter Durst – todos esses autores já consagrados.

Foi um momento de muita alegria para a gente, porque havia um espaço novo. Eu e o Ricardo entramos num grupo... Para você ter ideia, além de mim, naquela época, só tinha Leonor Bassères de mulher. O resto tudo era homem.

Essa era uma outra pergunta que ia te fazer.

Só tinha eu e a Leonor, e a Ivani Ribeiro que faleceu em 1995. Depois é que foram entrando outros autores. E, mesmo assim, durante muito tempo, a balança pendia para os homens completamente. Eram muito mais homens do que as mulheres. Não era exatamente por um preconceito qualquer. É porque realmente não aparecia, porque muita gente veio do jornalismo. No jornalismo já tinha mais homens. Muita gente mesmo, inclusive o Gilberto Braga, o Aguinaldo Silva...

Que era repórter policial.

É, exatamente. O Aguinaldo era repórter policial.

O jornalismo dava uma base para ir para o audiovisual ou não? O que você acha?

Olha, eu fiz, na ECO, Jornalismo Audiovisual, que era para rádio e TV. Eu fiz especificamente isso. E, inclusive, uma das minhas professoras foi a Heloísa Buarque de Hollanda, que naquele tempo era uma guria. Uma menina. Me dava aula de fotografia. Depois, ela foi da banca da minha filha quando ela se formou em Letras. Mas tinha várias pessoas do jornalismo que nos davam aula. E muitos homens. Acho que a Heloísa era a única mulher. É uma coisa impressionante. Depois que eu olho para trás, digo: gente, mas é verdade, só tinha a Heloísa de mulher. E ela era uma menina ainda.

Recém-formada?

Recém-formada, mais ou menos. Mas foi isto: a Casa de Criação deu uma formação muito boa para a gente. Tanto que, quando nós fomos chamados pelo Aguinaldo para fazer a primeira novela com ele, que foi *Tieta*, o Aguinaldo nos deu coautoria. Ele foi extremamente generoso. E os outros autores ficavam assim: “Mas como? Eles mal acabaram!” Ele dizia: “Eu dou coautoria porque sei que, se eu precisar sumir um mês, eles vão segurar a peteca.”

O que é trabalhar com coautoria? Como é o espaço? Tem que ter química. Como é a situação?

Melhor coisa do mundo. Eu não sei... porque eu fui coautora com o Ricardinho Linhares e com o Aguinaldo Silva. O Aguinaldo era

generosíssimo. Era uma pessoa maravilhosa. Ele ensinava tudo pra gente. Respeitava muito a nossa opinião. Quando a gente tinha as reuniões – porque você tem a sinopse, e a sinopse é ampla, te conta uma história, te dá o perfil dos personagens –, sabíamos que não era possível escrever duzentos capítulos ali, é muito difícil. Senão, você faria um livro. Então, semanalmente, ou quinzenalmente, a gente sentava e discutia o bloco seguinte da novela. E a gente discutia: quem vai fazer o quê? Como é que está a situação da Tieta e da Perpétua? Então, você vai fazer a trilha da Perpétua e da Tieta, vamos ver o que elas vão fazer essa semana. Porque era assim. Era semana a semana.

Não era escolhida uma personagem?

De jeito nenhum. A única coisa que a gente fazia com o Aguinaldo era assim: são seis capítulos que têm que ser entregues por semana. O Aguinaldo fazia as escaletas, que são a estrutura do capítulo, e cada um fazia dois capítulos. E era tão impressionante que os próprios atores ficavam assim: “Mas quem escreveu não sei o quê?” Às vezes a gente nem sabia mais quem tinha escrito. A gente não tinha a menor ideia. Era tão coerente que dava a impressão de que tinha uma pessoa só escrevendo. Porque a gente falava, a gente conversava muito, a gente discutia muito. E às vezes o Aguinaldo tinha umas ideias:

– Vamos fazer não sei o quê, não sei o que lá...

Eu olhava, olhava pro Ricardo, o Ricardo olhava pra mim. A gente falava assim:

– Aguinaldo, vai dar certo.

– Bom, se vocês dois estão dizendo... Vocês deviam ter certeza.

Tinha que ter uma unanimidade. É muito fácil trabalhar com colaboração se você tem muita afinidade com a pessoa. E se o cabeça – no caso, o Aguinaldo – for uma pessoa generosa. Porque, senão, não dá certo.

Você fez várias com eles?

Fizemos *Pedra sobre pedra*, *Fera ferida* e ainda fiz *Riacho doce*, que foi uma minissérie.

É diferente escrever minissérie de telenovela?

É mais curto. Você tem que pensar – como eu falo para os meus alunos – que as histórias têm um fôlego. Por exemplo, *Riacho doce* era uma história que não tinha fôlego para ser uma novela. Ela tinha que ser uma minissérie, porque a história é curta. A história não dá pra você ficar inventando muito em cima. Foi uma minissérie de quarenta capítulos. Talvez a primeira “novela” de quarenta capítulos que se fez no passado – porque hoje em dia estão fazendo de vinte, de quarenta... Voltaram atrás.

Ao estilo antigo.

Ao estilo antigo, exatamente. Minissérie saiu de moda, mas chamam de novela de quarenta capítulos. O Raphael Montes fez *Beleza fatal*, na Max, com quarenta episódios. Ainda tem um *remake*: *Dona Beja*. E a Netflix fez uma novela – eles chamam de série, ninguém sabe dar nome pra essas coisas. Foi uma série de melodrama – tudo que é novela e série normalmente é melodrama – que foi *Pedaço de mim*. E a Netflix quer mais. Tá abrindo um certo mercado. Eu mesma entreguei histórias, mas é muito difícil. O *streaming*, quando teve aquele *boom* na época da pandemia – que todo mundo começou a assinar porque ficava em casa o tempo todo, um monte de assinaturas, de tudo: Prime Video, HBO, tudo –, começou a entender que não consegue pagar seus produtos só com assinatura. Tanto que agora abriu comercial. Agora você assiste à Netflix com uma assinatura que tem anúncio. A Disney tem anúncios curtos e rápidos, mas tem – no meio do capítulo, do episódio. Porque eles têm que tirar dinheiro de algum lugar. Você não pode pagar três milhões de dólares por

capítulo de *Game of Thrones* e achar que, com assinatura, vai cobrir isso. Não paga. Não tem como. Nem se a Índia toda assinasse. Não tem condição. E também não tem mais muito como crescer. Porque a base já cresceu o suficiente. Tá muito complicado. Eles não sabem direito o que querem. A Mônica Albuquerque agora foi pra Telemundo – ela estava na Warner. A Maria Angela de Jesus, que era da Paramount, foi para a Conspiração. A Malu, que era do Prime Video, saiu. São pessoas que eu já conhecia há muito tempo, então dava pra lidar. Porque, se você tem um histórico... Agora, esse *streaming* novo, com esses CEOs novos todos – eles não sabem quem é quem.

Todas as três vieram da Globo?

Mônica Albuquerque... Sim, da Globo. Maria Angela veio da HBO. Depois ela foi para a Netflix. Quando ela estava na Netflix, eu fiz com o Daniel Filho uma série para eles, que acabou não sendo gravada porque tinha pessoas mais velhas, e foi justamente na pandemia. Depois que acabou a pandemia, a Maria Angela saiu e foi para a Paramount, e entrou a Elisabetta, que não aproveitou nada que estava lá pendente, começou com uma nova gestão.

Na verdade, devido ao fato de você não estar preservando um grupo de talentos ali dentro, você também não tem muito controle sobre o que vem, não é?

Exatamente! E isso era uma prática comum, o treinamento de quem já estava há mais tempo na casa. Eu formei várias equipes. Filipe Miguez, Izabel de Oliveira, todo mundo foi meu colaborador. Glória Barreto também foi minha colaboradora.

Como é esse treinamento?

Se for meu colaborador, faz tudo. Gustavo Reis, por exemplo, que foi meu colaborador na Record e fez *Fuzuê* na Globo depois, foi formado por mim. Normalmente, a gente tinha quatro, cinco colaboradores. O que você tem que fazer? Todas as nossas reuniões eram feitas normalmente quinzenalmente, porque tinha gente morando em São Paulo. Ricardo Tiezzi, por exemplo, que agora é professor de roteiro, vinha de São Paulo. A gente fazia reuniões de 15 em 15 dias para decidir os rumos da novela.

O que o colaborador fazia?

O Gustavo, eu peguei imediatamente para ensinar a escaletar.

Como é a sua escaleta?

Eu faço um resumo do capítulo em linhas gerais. Você vai botar... Cena 1 vai acontecer em tal lugar, vai acontecer tal coisa, entre fulano, beltrano e ciclano. E mais algum detalhe que você precisa. Você faz isso para o episódio inteiro, para o capítulo inteiro. Tem uma técnica, mas tem aquela coisa individual que só o autor consegue entender. Não dá para você ensinar. Quando percebe que a pessoa está gostando de fazer isso e está sabendo fazer, você aprimora o que ela está fazendo. Porque tem gente que odeia escaletar, que não gosta mesmo, só gosta de escrever diálogo. Você aproveita o colaborador, que é ótimo de comédia, para escrever cenas de comédia. Mas, se eu o deixasse escrever só cenas de comédia, não estaria ensinando. Eu dizia: “Não, agora você vai pegar drama, que é para poder aprender a fazer drama.” Você se forma assim no dia a dia da novela. Todo mundo faz tudo, todo mundo aprende tudo. No fim, quando seis capítulos estão prontos, todo mundo lê tudo e manda suas observações. “Olha, isso assim, assim... Eu acho que fulano não teria tido aquela reação que teve, não sei o quê.” E o autor, que é o roteirista final, faz as modificações que têm que ser feitas.

O estilo, a sala de roteiro estadunidense...

Exatamente. Eles colaram a sala de roteiro na nossa equipe de autor e colaborador.

Me diz uma coisa. Você também trabalhou na década de 1980 como colaboradora. Como é que era? Qual é a diferença dessa época para atualmente?

Atualmente, eu acho que essa situação de autor e colaboradores começou quando as novelas começaram a ficar mais complexas, porque não era só entregar capítulos. Na época da Janete Clair, ela escrevia sozinha, há muito tempo. Acho que teve uma época que a Glória Perez foi colaboradora dela, mas ela escrevia sozinha. O que acontecia? Ela não devia nada a ninguém, não tinha problema nenhum. Ela escrevia, ia lá, acontecia, deixava de acontecer, acabou. No nosso tempo, começava... a produção dizia: "Não pode ter mais do que um evento por semana, porque nós não temos condição de gravar." O *merchandising* entrou, e a gente tinha que cumprir as demandas do *merchandising*, porque o comercial é que paga as novelas. Você tinha que tomar conta do *merchandising*, tinha que tomar conta da produção e conversar com a produção. E a direção tinha que nos dizer: "Ah, não. Vocês botaram uma festa de 15 anos com não sei quantos figurantes, e nesse mesmo bloco da semana vai ter não sei o quê. Não temos condição de gravar, tem que regravar." E isso daí o autor não pode fazer sozinho. Ele não tem condição. O que ele faz? Ele administra isso. E ele delega, por exemplo, os diálogos. Eu sempre escolhi o que eu queria escrever. E o resto é delegado para os outros colaboradores. Você divide o capítulo, então fulano e beltrano vão escrever esse, ou cada cena a gente vai dividindo. Foi exatamente por causa da complexidade que foi se transformando, por causa do fato de que a Globo vendia a novela para o mundo inteiro. E você precisava ter esse aprendizado, e o autor precisava ter tempo para fazer essas coisas.

Mas o autor, de certa maneira, funcionava como o gestor daquele produto?

É como o *showrunner* da sala de roteiro.

Tinha algum colaborador que escrevia os *merchans* mais detalhados?

Não, não tinha. Eu, como a professora que sempre fui, sempre distribuía para todos fazerem tudo, para todos aprenderem tudo. Porque senão Isabel de Oliveira, Felipe Miguez, eles não teriam sido autores de novela depois. Eles aprenderam, assim como eu aprendi com o Aguinaldo Silva, porque o Aguinaldo foi um grande professor. Apesar de nos dar muito mais poder, ele era um grande professor, ele ensinava tudo. Muitas coisas que a gente não tinha certeza, era ele que tirava as dúvidas. É importante ter esse papel de alguém que faça essa gestão educacional, pedagógica. Eu vou dizer para você: é muito mais agradável escrever assim. Porque você tem aquela coisa de reunião, de gente que te liga. O Aguinaldo, às vezes, às sete horas da manhã, estava ligando para mim. Ele sabia que eu acordava cedo. Às sete horas, ele me dizia:

– Eu fiquei encasquetado ontem com aquela cena de fulano. Você não achou que estava ruim? Você achou isso, você achou aquilo?

– Não, Aguinaldo, impressão sua – eu dizia.

Não foi, foi, não foi... Você tem essa troca constante. E é agradável, porque escrever é um ato muito solitário.

A escrita, assim, de uma novela, é algo autoral ou é algo compartilhado? Com quem? Com o diretor, com os atores? Como é isso?

Você vê no ar. Vamos pegar *Tieta*, por exemplo. Você vê no ar. Você toma algumas decisões sobre personagens no seco, porque ainda não sabe

quem vai fazer aquele papel. Você pega um Paulo Betti, que vai fazer um personagem, e transforma isso numa coisa engraçadíssima, e que traz bordões, e que você absorve completamente.

Por quê?

Porque ele está entendendo, ele está colaborando com o personagem. Ele trouxe para o personagem uma vestimenta que a gente não tinha pensado.

E vocês, como autores, incorporam?

A gente incorpora. Agora, tem pessoas que tentam fazer isso e que exageram, que saem do tom e começam a estragar – e a gente tem que dar um *break*. Não pode, entendeu? Você trabalha com a Joana Fomm, imagina se a Joana Fomm não tem ideias sobre o personagem dela. Cássia Kiss... Eu escrevi uma novela em que a Cássia Kiss morria no fim. Ela tinha um problema de coração, era *Esplendor*. E a gente plantou esse problema de coração desde o começo. Ela consegue se casar, consegue ter uma filha, e no fim, no último capítulo, ela morre. As pessoas, na hora, queriam me matar. As produtoras, todo mundo adorava o personagem: “Não pode! Não pode!” Eu liguei para a Cássia:

– Tá todo mundo querendo me matar porque eu vou matar você no último capítulo.

– Mas tem que matar. Você não pode trair o telespectador. Você está desde o começo da novela dizendo que ela tem um problema. Tem que morrer – ela respondeu.

– Vai morrer, e vai morrer bonito.

– Ótimo! – Cássia concordou.

Você então falava diretamente com o ator, com a atriz?

Diretamente. Porque você fica muito próximo deles.

Você vai sempre para o *set* de filmagem?

Ia muito pro *set*. Ia para filmagens. Conversava com as pessoas. O Aguinaldo não gostava de ir, não. Mas eu e o Ricardo íamos. Era muito bom. *Tieta*, por exemplo, tinha um elenco maravilhoso. E eu ainda tive a felicidade de trabalhar em outra televisão menor. E eu fui realmente guerreira, porque chegava a ir para edição.

Você trabalhou na Bandeirantes?

Na Bandeirantes. Fiz três novelas na Bandeirantes. Uma atrás da outra. Sozinha.

Depois você voltou pra Globo, o que não é muito usual. Como é que foi isso?

Porque, desde que eu saí, eles ficavam pedindo pra eu voltar. Porque eu saí por causa de uma determinada pessoa que tinha na Globo, de quem eu não gostava, que estava em posição de chefia. E eu saí porque mandaram essa pessoa conversar comigo, e a maneira dela conversar já simplesmente me deu vontade de ir embora. E eu fui. E desde que eu fui, o tempo todo, ligavam pra mim: Daniel Filho, Manoel Martins... “Quando é que você vai voltar para cá?” Ficavam tentando falar com o Johnny Saad. O Johnny Saad falou: “Não, ela vai ficar aqui três anos, ela tem contrato.” E eu fui porque, na verdade, eu e o Ricardo Linhares saímos. Ele foi fazer uma novela na Manchete e eu fui pra Bandeirantes...

Por quê?

Porque essa pessoa não quis dar um aumento pra gente. A gente recebia um salário muito abaixo, porque nós éramos os mais novos, e queríamos um aumento de salário – que era mais ou menos o dobro do

salário – e a pessoa disse: “Não vou dar, pronto. Não vou dar, não vou dar.” O Ricardo, o Boni conseguiu trazer de volta rápido. Mas meu contrato já estava assinado na Band. E eles não podiam me trazer de volta. Eu já tinha recebido luvas, eles pagavam um dinheirão pra mim. Então, realmente, não dava pra sair assim. Eu saí com o Roberto Talma. Eu fui para Bandeirantes com o Talma. Mas foi boa essa experiência... Maravilhosa!

Você entrou numa televisão que era uma referência e foi para uma menor. Como é que foi a experiência?

Melhor experiência que eu tive na minha vida. Eu chegava na Bandeirantes e o Sr. João, que era o dono da Bandeirantes, sabia que eu estava lá. “Ela não veio me ver ainda!”

Você era conhecida por todo mundo.

Era uma coisa impressionante. E, como tudo era pequeno, tudo era mais difícil... Porque na Globo, você dizia: “Ah, eu quero um castelo de ouro” – a Globo construía, entendeu? E na Bandeirantes, não. Eu fazia uma novela atrás da outra. Tinha, às vezes, um pedacinho da cidade cenográfica da novela anterior que a gente aproveitava, o resto a gente fazia externa. A gente se virava, porque era muito difícil, era completamente diferente.

Dá pra fazer uma novela atrás da outra? Não precisa de um certo distanciamento...

Eu fiz *Perdidos de amor*, fiz *Serras azuis* e fiz *Meu pé de laranja lima*. Três. E *Meu pé de laranja lima* é uma adaptação.

Você fez várias adaptações também. E *Meu pé de laranja lima* já era a segunda adaptação de televisão. Como é fazer adaptação?

É ótimo. Porque tem uma certa transposição para o audiovisual da literatura.

Quais cuidados são necessários?

Tieta, por exemplo, é uma adaptação do romance de Jorge Amado. O romance de Jorge Amado tem 350 personagens. Nós tínhamos cinquenta. O que a gente fazia? Por exemplo, tem um personagem masculino que, na verdade, eram seis, que a gente juntou e botou num só. Você tem que tomar esses cuidados. Agora, o resto, o Jorge Amado mesmo dizia: “Não é mais o meu livro, façam o que vocês quiserem.” Dava carta branca. É muito ruim você fazer adaptação de autor vivo, porque o autor vivo reclama. Mas a melhor coisa que aconteceu na Bandeirantes foi o seguinte: eu aprendi a fazer novela de guerrilha, que não é o que você faz na Globo. Na Globo você tem tudo o que você quer e tudo o que você pede eles te dão. E na Bandeirantes não podia ser assim, eles não tinham condição. Eu voltei para Globo. Tinha um mês que eu tinha voltado pra Globo, e o Daniel Filho me ligou e perguntou:

– A próxima novela das seis não vai poder entrar porque aconteceu alguma coisa e não tinha cidade cenográfica, não conseguiram gravar alguma coisa. Eu preciso de uma novela tapa-buraco de oitenta capítulos. Você tem alguma coisa?

– Daniel, eu fiz três novelas seguidas e não tenho nada. Acabei de voltar para cá. Olha, eu até tenho uma história, mas tenho uma página e meia da história. É uma história com começo, meio e fim, mas é uma página e meia – respondi.

Mande pra ele por fax. Uma hora depois, ele ligou pra mim e disse assim:

– Pode começar a escrever; oitenta capítulos. Olha, oitenta capítulos.

Eu sou macaca velha, mas oitenta capítulos? Não existe isso. Mas falei:
– Tá bom.

Eu comecei a escrever, e era uma história com a Letícia Spiller e a Christine Fernandes. Elas vão num ônibus; a Christine Fernandes vai assumir um emprego numa cidadezinha do interior – lá era no Rio Grande do Sul que passava. E há um acidente de automóvel. E a Letícia Spiller tá fugindo porque ela erroneamente foi culpada de um assassinato no Rio de Janeiro. Tem um acidente. A Christine Fernandes deveria morrer, mas eu não a matei, deixei ela em coma. E a Letícia Spiller – as duas louras de olhos claros – assume o trabalho que Christine Fernandes tinha que ter na casa do Floriano Peixoto, que depois, inclusive, se casou com a Christine Fernandes. Assume o emprego e aí ela se apaixona por ele. Quando chegou assim no capítulo sessenta, a Christine disse:

– Não acredito que você mandou me contratar pra ficar em coma!
– Espera que a tua hora vai chegar, fica quieta – eu falei.

No capítulo sessenta me avisaram que não seria oitenta, mas sim 148.

Mas você já estava esperando isso?

Claro.

Você escreveu sozinha?

Não, tinha minhas colaboradoras. A história eu escrevi sozinha, mas tinha o pessoal que fazia os diálogos, fazia tudo. Tirei a Christine Fernandes do coma, transformei ela numa vilã, e ela começou a fazer chantagem com a outra para revelar a verdade. E assim foi, e conseguimos os 148 capítulos. O Daniel Filho falou pra mim o seguinte: a novela não podia ter uma grande história, uma cidade cenográfica, porque não dava tempo. Tinha que ser, no máximo, uma esquina cenográfica. Era o que tinha. Tinha que ser pouquíssimas locações, umas três ou quatro só. Não podia ser mais do que isso. Vinte personagens, 25 no máximo. Porque lá era cinquenta,

era não sei o quê... Se eu não tivesse trabalhado na Bandeirantes, eu não teria conseguido fazer.

Você pensou numa escala menor?

Pensei numa escala menor e consegui fazer uma história superbacana que deu supercerto.

Foi às 18h?

Sim, às 18h.

Você escreveu para todos os horários, na verdade?

Sim: 18h, 19h, 20h e 23h.

Tem diferença de escrever de um horário para outro?

Olha, no tempo em que eu escrevia com o Aguinaldo, era agradabilíssimo, porque a gente fazia fábulas. Eram histórias passadas em cidades pequenas, sem nenhum compromisso com a realidade. Começou aquela história de ter que ser realista, ter que botar coisas que estão acontecendo no momento... Eu pulei fora, porque detesto isso. Eu não queria saber. Porque tudo que eu escrevi com o Aguinaldo foi fábula.

E você ficou mais no horário das seis?

Eu adorava ser do horário das seis.

Qual a especificidade de escrever para as seis?

É você pensar que está todo mundo, sua família inteira, assistindo. Você não pode fazer algo tão pesado que uma criança não possa assistir,

nem tão leve que não interesse a um adulto. Acho que é mais crítico: você tem que pensar bastante no que está colocando no ar e entender que está fazendo uma coisa familiar. Eu acho que funciona muito bem. Eu escrevi *Meu pé de laranja lima*, que era uma história para crianças que adultos também assistiam.

Infantojuvenil?

É, exatamente. Eu já escrevi *Malhação*, inclusive eu e Ricardo Linhares fomos os precursores, a gente que coordenou tudo.

Supervisionaram?

Supervisionamos desde o começo.

Como é o trabalho de supervisão?

No nosso caso, nós fazíamos reuniões, porque *Malhação* era uma coisa diferente. Tinha uma história central, o que não existia no que eles tinham feito antes como experiência. Não tinha família. A primeira coisa que a gente fez quando chegou lá foi dizer: tem que ter família. Colocamos a Silvia Pfeifer com a filha e com o filho.

Por quê?

Porque a família, o grupo familiar e aquelas pessoas que trabalhavam naquela academia eram uma família ampliada. E isso é o que sustenta esse tipo de programa. A gente começou fazendo isso. Depois foi estendendo as histórias, e cada semana era uma história. A gente fez até um *Morto muito louco* dentro da academia. A gente pegava as situações e fazia. A gente tinha muitos autores.

E foi uma novela grande?

Foi de 27 temporadas diferentes. Pra você ter ideia, quem inventou *Malhação* foi o Boni. Ele pediu, ele queria uma novela passada numa academia – que depois até deixou de ser, passou a ser numa escola – e que durasse muito tempo. E o horário... eles estavam dando 11 pontos no horário. Eu acho que era um programa da Angélica, não me lembro. Eles queriam que desse 14, 15. Sabe quanto é que a gente deu? Trinta e oito. Nunca mais saiu...

Foi uma telenovela atual.

Foi. E fora que era baratíssima. E revelou um monte de autores, de diretores, de produtores. Nossa, milhões de atores. Eu não conseguia entender. Quando a Globo acabou com *Malhação*, eu falei: como vão treinar gente? Como é que se escreve?” Porque o público era um público misturado. Era adulto querendo entender os jovens e jovens querendo se ver. Gente, o que a gente fazia... Quando você ia pros debates que eles fazem para medir a audiência, como é que tá, como é que não tá, as senhorinhas lá, elas diziam assim: “Eu soube que meu filho, meu neto era *gay* por causa de *Malhação*. E entendi, e perdoci, e não sei o quê...” Gente, eram coisas que não se discutiam nas casas. A gente não pode pensar em São Paulo, você tem que pensar no Brasil inteiro. Foi realmente um fenômeno.

E como foi escrever? *Malhação* tinha uma especificidade: você tinha que escrever para todo mundo, mas tinha que captar o universo dos jovens. Como captar o universo dos jovens, que está cada vez mais afastado do universo dos adultos?

Bom, eu não sei. Porque eu, por exemplo, tinha filhos. Eu sabia o que eles faziam, o que eles gostavam, o vocabulário. Pra mim, era muito

fácil. Eu lembro que botei o Felipe Miguez e a Glória Barreto, que eram os novos. Tinha a Andrea Maltarolli, tinha o Emanuel Jacobina. Muita gente era casada, tinha filhos, tinha contato com jovens. A gente escrevia e acabava... Tudo aquilo ali de *Malhação*, quando você assistia ao capítulo no ar, já estava na nossa cabeça. Então virou uma coisa fácil de ser feita.

Você gostava de fazer?

Adorava. Adorava fazer *Malhação*. Eu quase não saí da Globo por causa de *Malhação*. *Malhação* era algo que dava prazer.

Nessa questão da escrita – de *Malhação* e de outros trabalhos –, você escreveu também para o cinema, foi produtora, escreveu livro... Enfim, você escreveu várias coisas. O que você gosta mais de escrever?

Eu escrevo o que me dá na telha na hora. Eu gosto de tudo. Gostei muito de ter escrito livro para jovens, foi uma coisa que me agradou muito. Escrevi um livro com a minha filha, chama-se *Bonita luz e o sumiço do anjo do barroco*, que era uma espécie de misteriozinho infantojuvenil. Escrevi outros livros de jovem também, *Pingos de sangue no play*. Eu gosto muito dessa coisa de mistério. Acho que fui formada por Agatha Christie. Eu gosto de tudo. Gosto de escrever qualquer coisa.

A gente estava falando também sobre as adaptações. Eu queria saber um pouquinho mais sobre isso. Como é que você faz? Você lê os livros? Que cuidados você tem nas adaptações?

Objetivamente, a primeira coisa a fazer é ler o livro. Nós lemos. A primeira coisa que a gente entendeu foi que é impossível botar essa quantidade de personagens dentro de uma novela. Não dá! Eram mais de sessenta. Na *Tieta*, no Jorge Amado, tinha uns trezentos personagens,

pelo menos. Porque tinha tiozinho de não sei quem, parente, padrinho, não sei quem. Tinha gente pra caramba. A primeira coisa que a gente fez foi fazer uma lista dos personagens que não poderiam estar fora da adaptação. Isso a gente fez primeiro. Depois, a gente pegou e viu quais são os personagens que podem absorver características do outro para formar um só. Porque a coisa mais chata que tem em adaptar, ou em escrever mesmo, é você ter essa duplicidade de função, dois personagens fazendo – na novela – o mesmo papel. Não pode ter isso. Os personagens têm uma função só. Não pode ter dois que são sobrinhos de não sei quem e que são amigos de não sei quem. Não precisa de dois. Basta um, não é? A primeira coisa que a gente faz é isso. Depois a gente pegou e começou a juntar. E pegamos o núcleo da história. O núcleo principal, que era a Tieta, que era o sobrinho etc. Quando a gente fez Lima Barreto, *Nova Califórnia*, que foi a base de *Fera ferida*, era a Flamel. A gente teve muito mais liberdade porque o Lima Barreto já era morto. Quando já é morto, você tem um pouco menos de respeito, porque o cara não pode reclamar. Mas, mesmo assim, a família sempre dá uns pitacos.

Tem os especialistas.

Mas as pessoas têm que entender – e a gente fala isso desde o princípio – que é como no cinema, gente, é releitura. É outra janela, não é literatura. Você sempre pega isso e faz da melhor maneira possível. E *Riacho doce* também era uma adaptação. Também foi assim: a gente leu, selecionou os personagens mais interessantes, o que precisava, qual é a história melhor para contar. Quer dizer, a gente sempre faz algumas adaptações. E, quando a gente não faz umas adaptações, a gente faz – como diz o Gilberto Braga – umas chupadas de *Madame Bovary*.

Você sempre faz, dentro da sua novela, uma historinha que já existiu. Ou um *Romeu e Julieta*. Tem umas matrizes narrativas que voltam?

Exatamente. Sempre voltam. E eu acho o seguinte: é muito bom fazer adaptação, porque você tem uma base muito sólida. O livro tem começo, meio e fim. Dá um conforto. Eu gosto de adaptação, mas também gosto de criar tramas originais.

E também *remake*? Você também fez *Saramandaia*?

Fiz *Saramandaia*. *Remake* é ótimo. *Lua cheia de amor* também foi um *remake* de *Dona Xepa*. E que, na verdade, você remete à original, mas mudando alguma coisa. Uma cara nova. Porque as histórias a gente tá sempre contando as mesmas, o que a gente põe em vestimenta é diferente. *Saramandaia*, até a estética, foi muito diferente. Foi bem diferente, bem diferente, bem interessante. E eu gosto muito do meu ofício. Não tem como dizer que não.

Você escreveu também com a sua filha. Tanto livro como também novela. Como é a experiência de trabalhar com a filha?

Foi uma experiência agradável, porque a gente tem uma convivência agradável. Ela começou na equipe de *Malhação* e até fez o curso de roteiro do Flávio de Campos, que dava aula na Oficina Globo numa época. Passou, fez. Foi contratada. Ela tinha 18, 19 anos. Ela começou muito cedo. Era uma das mais novas.

Começou ainda no ensino médio ou já na faculdade?

Quando ela começou, já tinha acabado de se formar, se não me engano. Ela foi para os Estados Unidos, voltou, fez intercâmbio, voltou e começou.

Fez a oficina de roteiro da própria Globo e foi absorvida imediatamente. Depois fez *Malhação*. Durante muitos anos ela fez *Malhação*, foi cabeça de *Malhação* durante muitos anos. A *Malhação* de 2008 foi uma *Malhação* muito boa, que tinha aquela menina Sophie Charlotte, a Nathalia Dill – todas essas meninas que estão por aí foram da *Malhação* dela. As mocinhas atuais. E, antes ou depois, ela fez *Estrela-guia* comigo. E depois ela saiu, foi estudar fora, ficou um ano: metade na França, metade na Espanha. E, quando ela voltou, alguém da Band me ligou e falou assim: “Ana, (eu não estava mais na Band) você conhece alguém que saiba espanhol, que possa fazer uma adaptação de uma novela que tem em espanhol?” Eu falei: “A minha filha.” Ela fez *Floribella*. Alçou o voo, porque ela fez sozinha.

Na Espanha e na França ela também fez cursos ligados ao roteiro, à escrita?

Não, ela foi para aprender a língua. Ela foi pra aprender a ler. Mas ela, desde os 14, 15 anos, lia meus roteiros e dava palpite. Ela já tinha esse bichinho. Ela foi uma criança que aprendeu a ler sozinha, com quatro anos de idade. A partir daí, ela lia sem parar. Então, tipo aquela criança que você, de noite, vai ver se tá dormindo... meia-noite ela estava debaixo do lençol lendo.

Para escrever, é importante ser uma leitora?

Importantíssimo!

E o que é importante para você ser um roteirista? Quais são os elementos importantes?

A primeira coisa é você ser extremamente observador, tanto com o olho quanto com o ouvido. Você ouvir as pessoas conversarem. Tipo, você entra num restaurante – é muito feio fazer isso, mas a gente faz – aí

you presta atenção no que estão dizendo na mesa do lado. Você olha... Eu faço historinha. Eu vejo um grupo sentado, fico pensando: "Aquele filho ali deve levar bronca o dia inteiro", ou "o outro, não sei o quê..." Fico fazendo historinha o tempo todo. Leio os clássicos. Os clássicos são imprescindíveis. Todo folhetim...

Se você não tiver lido Balzac, não está completa a sua educação para ser roteirista. Você tem que ler. Tem que ler os clássicos todos, tem que ler Shakespeare, tem que ler tudo. Tem que ir lá no Aristóteles, tem que saber as histórias, tem que saber os mitos. Mitologia. É importantíssimo isso. Porque a nossa base são os personagens. E os personagens, eles não são tão modificáveis. Eles vêm de lá.

Então, se você tem um drama antigo, isso vem de lá e você tem que absorver e aplicar no dia de hoje?

Não tem por quê, não? É muito importante. Eu fazia, na minha época, era recorte de jornal. Eu lia histórias, recortava e catalogava: crianças desaparecidas, assassinatos, não sei o quê, mulher que perdeu a memória... E eu fazia um catalogozinho. Hoje em dia se faz isso em dois tempos na internet. Você precisa de alguma coisa, você bota ali. Agora, com a inteligência artificial, então é mole. "Quero todas as histórias de crianças sequestradas." A minha história da Record foi uma menina sequestrada.

Mas essas primeiras histórias você tira disso? Você tira da vida, do que está acontecendo?

Da vida, do dia a dia, do jornal, da leitura, sabe? Porque, na sua cabeça, você lê aquilo e faz uma transformação imediatamente. A gente brinca de grupo de discussão, porque a gente ficava assim: "E se vem uma moça na rua empurrando um carrinho de bebê?" "E se não fosse um bebê que estivesse dentro daquele carrinho?" "E se fosse uma coisa que ela roubou numa loja?" "E se a polícia vier atrás dela?" Sabe a coisa do "e se?",

you vai fazendo. Eu ensino meus alunos e you vai fazendo aquela correntinha até chegar numa história, numa base para uma história. E se you for observador, se you lê jornal, se you assiste a muitos filmes – o que é muito importante também – se you lê bastante...

O cinema também entra aí?

O cinema entra direto.

E as séries atualmente entram também dentro dessa?

Entram, sim. Tudo que é história, todo *storytelling* está valendo. Eles se comunicam. De alguma maneira, you pega uma história que está no ar e acaba fazendo referência a algo que já existiu. Outro dia assisti a uma série – nem lembro qual – e pensei: “Gente, o Gilberto Braga usou isso na novela tal!”

Existe um autor chamado George Polti que dizia que só existem 36 situações dramáticas. O resto é combinação.

Antes dele, um russo dizia que eram quinhentas ou algo assim. E foram reduzindo até chegar nessas 36. Com isso, as histórias são muitas. You vai combinando uma com a outra e cria algo novo.

Mas as estruturas estão ali?

Estão, sim. You precisa ter a técnica, precisa dominar a estrutura. A partir daí, consegue seguir.

You também escreveu para Portugal, não é?

Escrevi uma série para Portugal, foi uma experiência muito interessante. Quando fiz *Perdidos de amor*, conheci uma pessoa que hoje é o presidente da TVI, a Televisão Independente de Portugal – porque as outras duas são da RTP, do governo –, e tem também a SIC, que tem

alguma ligação com a Globo. Ele e o sócio, que tinham feito *Perdidos de amor*, uma novela independente no Brasil, me chamaram para fazer uma *Malhação* em Portugal, passada num colégio. Só que Portugal é Europa. Aqui no Brasil, falar de AIDS às seis da tarde não podia. Nem aborto. Por causa do Código da Criança e do Adolescente, havia muito cuidado com o que se podia dizer. Lá, podia tudo. Podia mostrar alguém se drogando no ar, sem problema. A série que escrevi se chamava *Riscos*, com histórias divididas em dois capítulos: um no sábado à noite, outro no domingo, sempre no mesmo horário. Eles pesquisaram e descobriram que os jovens assistiam à TV nesse horário, antes de sair para a *night*. A série fez um sucesso absurdo. Nunca tinham feito nada voltado para jovens. Quando abriram o teatro para o *casting*, quase quebraram tudo de tanta gente que apareceu.

E foi difícil escrever para jovem de Portugal? Qual a diferença?

Minha filha foi antes para lá e fez uma pesquisa com os jovens, junto com o filho desse diretor da TVI. Descobriu que eles bebiam muito mais que aqui. Enquanto aqui era muita cerveja, lá era vodka e outras coisas. Ela levantou todas as referências do que os jovens faziam, e eu trabalhei com três colaboradores portugueses – porque eu não sou louca, né? Eu não conhecia as gírias, nem os hábitos locais. Eu dominava a estrutura, mas diálogo é outra coisa. Eu escrevia e eles adaptavam para o jeito de falar deles.

Porque é outra cultura.

É outra cultura, completamente diferente. E as coisas que eu podia colocar no ar, até eu ficava com medo. Eu dizia: “Mas pode isso?” Claro que pode! Como assim? O garoto se picando... Gente, você não via isso no Brasil. Hoje você vê em série americana, mas na época não era comum. Acho que nem em novela das nove. Fiquei muito espantada, mas foi legal. Foi forte, mas bacana. Uma experiência diferente. Completamente diferente.

Você falou em pesquisa. Você faz pesquisa? Tem pesquisadores sempre?

Sempre. Eu sempre tive pesquisadores. Quer dizer, eu tenho a minha própria pesquisa, enquanto estou inventando a história. Mas depois entra o pesquisador. Até hoje uso pesquisa. Trabalhei com a Beatriz Gonçalves, que é historiadora. Agora, quando estou desenvolvendo coisas novas, eu digo: “Beatriz, preciso da sua pesquisa.” E ela faz. É fundamental ter pesquisador, porque a gente não tem as manhas que eles têm.

Mas é o autor que contrata ou é a emissora?

A emissora contratava. A Globo tinha o tempo todo. Agora, eu e a Beatriz funcionamos assim: se sair, você tá dentro. Na verdade, é um projeto que é pra ser vendido.

Como é que é isso?

Você vai às plataformas... Ou eu procuro alguma produtora, ou alguma produtora vem até mim e diz: “Olha, a plataforma tal tá querendo uma história assim, assim, ou um infantojuvenil, não sei o quê. Você tem alguma coisa?”

Eu digo: “Se não tiver, eu escrevo.” Mas, normalmente, eu já tenho noção de alguma coisa. Tenho um banco de projetos.

A produtora vai até você, ou você vai à produtora, que te direciona para um *streaming*?

Varia. Tudo varia. Mas é complicado: tem os editais, tem o edital da Ancine, o da RioFilmes, tem o FRAPA... Existem várias maneiras de você colocar o seu produto.

E você fica de olho nisso?

O tempo todo.

Tem gente com você trabalhando em produção com relação a isso ou não?

Na verdade, eu tenho pessoas que já trabalharam comigo, e quando preciso de alguma coisa... Agora, como estou dando aula de roteiro, tenho alunos brilhantes.

Tenho até um filme que fiz com uma aluna minha, que tá rolando, tá quase saindo. Fiz roteiros de séries também com alunos, porque o *streaming* é ligeiramente etarista. Mas os alunos me conhecem, conhecem minha história, sabem o que eu sei. Sabem que, entrando comigo, têm uma estrutura.

Mas quem recebe é etarista também?

Eu sinto que esses novos CEOs gostam de escolher gente da idade deles. Eles não dão muita atenção ao passado. Mas sempre tem alguém lá dentro que diz pra eles: “Olha, se não souber estrutura, não vai entrar.” Tem que ser bem estruturado, tem que ter alguém que saiba o que está fazendo. Porque é muito fácil dizer: “Ah, eu tenho história tal, tal, tal...”, mas...

Primeiro vai nesse CEO, depois passa... Como é o processo?

Eu queria saber também.

Não é transparente?

Não é transparente. É demorado. Quer dizer, para mim às vezes é um pouco mais transparente porque tenho muito contato com as pessoas que mandam. Mas elas próprias dizem: “Olha, eu gostaria muito de aprovar isso, mas não depende de mim. Depende lá de fora.”

Porque os *streamings* todos têm raízes lá fora.

E é lá que fazem essa curadoria.

E o que eles estão querendo em relação às narrativas?

É complicado. Muito complicado. Não é impossível, mas é complicado.

E é baseado em quê? Algoritmos, será?

Provavelmente em algoritmo. Não tenho a menor ideia, mas deve ser.

Tem que ter alguma base?

Imagino que sim, porque tá dando certo lá dentro.

Mas o *streaming* não está dando números pra gente apreciar e ver.

Eles dão algum parâmetro? Fazem algum tipo de seleção, chamada para edital, algo?

Não. Os *streamings*, não. Os editais são todos externos. Eu, por exemplo, tenho um agente. De repente, ele chega para mim e diz: “Tem uma produtora querendo apresentar uma comédia romântica moderna. Você tem alguma coisa?” Eu disse: “Tenho.” Aí, por acaso, desta vez, eu entreguei para ele. Gostaram muito. Pediram umas mudanças. E é ele que vai levar para o *streaming*.

Isso é mais das redes de relação?

É, exatamente. É o *networking*, totalmente. Para quem está entrando, possivelmente é mais difícil entender como chegar. Por exemplo, eu tenho um aluno chamado Raul Damasceno, que escreveu um livro, inclusive, e já fez até um filme. No ano passado, ele ganhou o prêmio de roteiro da

FRAPA. Porque na FRAPA você escreve os roteiros – e a FRAPA é um negócio que acontece todo ano lá no Rio Grande do Sul – e ele ganhou. E ele conseguiu, como era um roteiro de filme, um diretor interessado.

Mas é mais pra cinema?

Para cinema; para série também tem. Mas não existe absolutamente nada que te diga: “Olha, o caminho é esse.” É ir tentando. Ensaio e erro, ensaio e erro.

Vou entrar agora no processo de criação, que é outra parte que a gente também quer saber a respeito. Como é que você faz a sinopse da novela? Você falou que as suas ideias vêm de vários lugares. Vêm de recortes de jornal, do que você escuta nas ruas, várias coisas. Mas e a sinopse? De repente, interessou? Como é que você faz isso?

Na época da Globo, ninguém intervinha para fazer nada. Você fazia o que você queria. Por exemplo, às vezes a sua história vem de uma situação. E às vezes vem de um personagem. Às vezes você cria um personagem e quer fazer uma história a respeito dele. Tipo, digamos, *Roque santeiro* era a história de um cara que tinha sumido, não sei o quê... e você constrói toda uma história em volta dele. Como *Tieta*. Tieta é uma personagem, a história é toda em volta dela, mas o que a gente cria? A gente cria o que tem em volta da vida da Tieta. Agora, às vezes você tem uma situação. Como, por exemplo, a situação da novela que eu fiz para a Record, que chamava-se *Luz do sol*. Que é a história de uma menina – eu sempre tive essa história, várias vezes, eu sempre fiquei muito impressionada desde pequena – que desaparecia. Tinha esta história: uma menina que desaparece criança, com quatro anos, e é encontrada com 14. Eu tinha essa ideia. O que aconteceria com uma pessoa que desaparece? Eu criei toda uma história. Ela desaparece, é criada por pescadores, a mulher tinha

perdido uma filha e resolve adotar. E moravam em ilhas, por isso não tinham muito contato com o resto do mundo. E essa menina, quando tem 14 anos, alguém vê ela na praia, acha ela a cara da avó e fala: “Eu tenho certeza que vi fulana.” E a história começa daí. E o que é diferente é que ela está satisfeita com a vida dela. Ela não quer ser uma menina rica da Barra da Tijuca. Ela está satisfeita de ser uma menina pobre, filha de pescador em Saquarema, onde ela pega onda. É toda essa trama de como é que você faz esse retorno. E eu tinha isso na cabeça e sempre quis escrever essa história. Eu fiquei muito impressionada com a história, e depois o Aguinaldo até fez uma novela com o tema: *Senhora do destino*. Lembra-se do garoto que sumiu? Pedrinho, lá de Brasília.

Pedrinho, mas antes tinha sumido um outro. Uma criança também.

E nunca apareceu. Tem uns que somem e nunca mais aparecem.

Tem o Carlinhos também.

Carlinhos. Esse é antiquíssimo! Eu era bem pequena e eu lembro que fiquei impressionadíssima. Gosto desse tema e acho que ele é muito rico. Você pode fazer mil coisas em cima dessas histórias. Várias coisas: uma que o pai que leva, outra que a mãe que leva, outras em que não é nem o pai nem a mãe, são realmente aquelas pessoas que fazem tráfico de gente. São temas ricos. Eu acho que o processo criativo começa de uma coisa que você já tem na sua cabeça há muito tempo – eu tenho várias coisas na minha cabeça há muito tempo, que gostaria de escrever; e eu faço rabiscos, vou rabiscando...

Você coloca num banco de ideias?

Um banco de ideias.

Você escreve à mão ou no computador?

Não, computador. Eu fui a primeira pessoa na Globo que usou computador. Porque um amigo meu me vendeu um Apple pequenininho. E eu achei a coisa mais maravilhosa do mundo. Sabe por quê? Porque, quando você escreve, você escreve um capítulo, tá lá o capítulo pronto. Só que você relê, e começa: “Pô, essa cena não devia estar aqui, devia estar lá em cima.” Só que, naquela época, você escrevia em máquina de escrever, com papel carbono. Para escrever de novo a página e mudar de lugar era uma trabalhadeira danada, entendeu? Só fazendo corte e colagem. Não tem nada melhor. Tudo ficou melhor. Tudo ficou mais caprichado. Porque você pode trocar daqui pra lá, de lá pra cá. A história é simplesmente essa. E eu me lembro de quando a gente fazia escaleta, na época, que a gente escrevia... O Walther Negrão botava um papel almaço enorme em cima da mesa e colava as cenas. Assim, eram coladas mesmo. Era um recorte e cola diferente, mas era isso. E o computador veio para simplificar a nossa vida.

Você falou da inteligência artificial. Você acha que a inteligência artificial pode substituir os roteiristas?

Não, não pode. Não pode pelo seguinte: se você pede à inteligência artificial: “Eu quero uma história romântica, passada no Caribe, de um homem muito rico, muito poderoso e de uma menina não sei o quê” – você dá uma base para ela, ela te dá uma estrutura. A inteligência artificial é muito boa de estrutura. Ela vai te dar uma ideia. Mas não tem sal, não tem borogodó, não tem charme. Não tem nada disso. Ela tem aquela coisa seca. Agora, pra gente fazer estrutura, por exemplo, se você tem uma história na cabeça, você tem um monte de anotação e joga lá um monte de anotação, ela organiza as suas anotações. Mas também tem que saber perguntar. Não pode ser à lá migué, não. Tem que saber perguntar, tem que saber pedir e tem que saber ler.

No desenvolvimento de personagens, você faz pesquisa? Como é que você constrói as suas personagens?

Eu tenho um método de fazer personagem. O que eu preciso saber sobre esse personagem? Eu dou aula assim: construa um personagem principal, o protagonista da sua história, e construa o vilão. Dou um negocinho que é: como ele se chama? Como os outros veem ele? Qual é o pior medo que ele tem? Eu vou criando os dados sempre referentes à história que eu estou contando. Quer dizer, vai variar de história para história. Como é que ele vai reagir com relação à situação X? Você constrói esse personagem. Você tem que construir o personagem tão bem que o ator vai entender esse personagem. Tem uma coisa que a gente chama de *backstory*, que é muito importante, que são coisas que talvez nem apareçam, mas que aconteceram com ele quando ele era criança. E isso deixou um rastro na vida dele, e algum dia você pode trazer aquilo à tona.

Quer dizer, aquelas marcas que vão ter algum gatilho?

Gatilho no presente. Exatamente. E isso, toda essa complexidade, toda a história dele tem que estar ali, pelo menos pensada. Os meus alunos às vezes me perguntam as coisas, e eu digo pra eles: “Gente, eu não sei.” Eu já faço tão no automático que não sei. Perguntaram, por exemplo: “Por que você botou esse personagem assim e assim?” Falei: “Não faço ideia, porque eu achei que era necessário, eu achei que devia ser assim.” E às vezes não tem muita explicação, é uma coisa... intuitiva mesmo. E o relacionamento de um com o outro? Isso é importante você ter no perfil do personagem. Como é que ele se relaciona com a protagonista? Como é que ele se relaciona com o vilão? Como é que ele se relaciona com a avó? Como é que ele se relaciona com o filho? Não é uma relação igual, é uma relação desigual. A relação que você tem com a sua avó não é a mesma relação que você tem com o seu filho. Isso é importantíssimo, mas você acaba sabendo, porque a história te conta isso.

Mas, antes de escrever uma novela, tudo isso já está claro na cabeça dos autores? Ou isso vai se desenvolver a partir da recepção do público?

Tem que estar. Normalmente, tudo está bem decidido em nossas cabeças. O que pode acontecer é que a reação do público seja ruim e que você tenha que afinar e mudar alguma coisa. Mas você tem que saber de quem você está falando e do que você está falando.

E como é o Kantar Ibope para os autores, a métrica da audiência?

No tempo que a gente recebia o Ibope ponto a ponto, você recebia numa hora que podia entrar e ver. Eu comecei a assistir, vendo, depois eu desisti, porque é aflitivo. Porque cai e volta, volta, cai, cai, volta, cai, volta, cai... Eu preferia quando não tinha. Agora, o mais importante, que eu acho, não é nem o Ibope, é o *share*. Quantas pessoas estão ligadas, quantos televisores estão ligados naquele momento, naquela história. Isso é mais importante do que o Ibope. O Ibope é consequência. O Boni já dizia isso.

Mas vocês são cobrados em relação a isso?

Nesse nível, não. Mas existem coisas como, por exemplo, *O salvador da pátria*. Eu entrei pra ajudar o Lauro César Muniz, porque o Daniel Filho – mais uma vez, eu sou do tempo de Daniel e Boni – fez um grupo de discussão e achavam a novela muito masculina. Me chamaram. O Daniel me chamou pra me botar lá. Claro, a novela era muito masculina mesmo, era uma novela política, e tinha dois homens escrevendo, e muito pouco romance. E o público quer romance. E foi ótimo, porque realmente deu certo. Eu peguei o Zé Wilker com a Beth Faria, aumentei a situação toda deles – já existiam –, botei filho, não sei o quê, e deu certo. Deu certo, as mulheres ficaram satisfeitas.

E o público era feminino?

Exatamente, estava afastando o público feminino. Certas coisas, quando eles interferem nas novelas que não estão dando certo em alguma coisa... Às vezes algum personagem que você colocou como personagem secundário cria uma vida própria tão grande e tão importante na história que você tem que refazer o seu pensamento e puxar ele. Eu me lembro de uma época que eu fiz isso com a Drica Moraes em *Lua cheia de amor*, porque o papel dela era pequeno, ela estava começando. E eu tive que aumentar, porque ela era fantástica. E ela ganhou a cena ali. Isso acontece. Você tem que ficar fazendo tudo, tem que ficar fazendo releitura o tempo todo. O casal da química... Se você fez tudo certo, a gente consegue acertar. Se, de repente, alguma coisa não foi feita direito, acaba que escorrega. De repente, as pessoas querem mais o outro do que aquele principal. Tentando entender.

Em geral, você tem o triângulo amoroso, e muitas vezes não é exatamente aquele que estaria no fim.

E é a audiência que diz isso, de uma certa maneira.

É mais ou menos a audiência que diz isso. Porque a rejeição é a pior coisa que existe. Eu, graças a Deus, nunca tive uma novela com grande rejeição, mas teve novelas que houve muita rejeição. Você rejeita o casal principal da novela... Se você não tomar um tento, danou-se a sua novela.

Em geral, no Brasil, as telenovelas têm vilões muito fortes?

Tem vilões muito fortes. E uma coisa que é preciso entender é o seguinte: a história do vilão é esta – o vilão acha que ele é o protagonista da sua história. A verdade é essa. Ele é o protagonista da história dele. Ele é vilão para a história do outro, mas, para a dele, ele não é vilão. Ele quer vencer, ele tem um objetivo. Ele é muito mais um antagonista do que qualquer

outra coisa. Ele faz qualquer coisa para atingir o objetivo. Ou seja, você tem que ter tanto cuidado com o perfil do seu vilão quanto você tem com o perfil do seu protagonista. E também não pode ser um vilão vazio – tem que ser um vilão que tenha dores, que tenha tristezas, porque não pode ser maniqueísta. Ninguém é totalmente mau. Esse vilão mau adora a filhinha dele pequena, ele se vira para arranjar cadeira de rodas para ela.

Ele tem camadas?

Tem camadas. Tem que ter camadas. Precisa ter camadas.

Quanto tempo você demanda de escrita?

São seis capítulos por semana de uma telenovela.

Quantas horas por dia você trabalha?

Dez, doze horas.

E a sua rotina quando você está escrevendo uma telenovela?

Segunda, sexta e sábado a gente só lê os capítulos prontos. Quando é *Malhação*, sábado a gente lê os capítulos prontos. Quando não é *Malhação*, a gente lê sábado à noite e domingo é folga.

Precisa, não é!?

Senão, ninguém aguenta. Mas eu passei anos da minha vida trabalhando dez horas por dia, doze horas por dia, porque você não consegue fazer diferente. E fora que você tem que falar com o diretor, falar com a produção, tem que resolver milhões de pepinos o tempo todo. É muito cansativo.

É uma coisa que, por exemplo, hoje em dia eu não faria mais. De jeito nenhum. Não teria saúde pra isso.

Fazer uma telenovela inteira?

De jeito nenhum. Agora, só de poucos capítulos. Poucos capítulos é tranquilo. Agora, duzentos? Cento e oitenta? Nunca mais. Já fui jovem. Pelo amor de Deus.

É possível escrever 180 capítulos sem dar uma barriga?

Às vezes dá uma pequena barriga. Mas é possível, sim. É possível, sim.

Como manter esse arco narrativo interessante ao longo de tantos capítulos?

Você tem que ter carta na manga. Eu acho que você tem que ter viradas para o seu próprio personagem. O arco do personagem tem que ser muito diverso pra você conseguir isso. Mas conseguem. Tantas novelas fizeram sucesso estrondoso, foram vendidas para o mundo inteiro. E agora tem até as turcas, que estão em cima disso. Eu acho que, se é um bom melodrama, você consegue.

O que está acontecendo com aquela novela brasileira que está se afastando um pouco?

Não consigo entender também. De vez em quando, aparecem os melodramas. A novela das seis parece que é a nova. E eu acho que os autores estão cansados. Os autores novos ainda não entenderam o mercado de TV aberta. Está confuso.

Novela por *streaming* – você falou de *Beleza fatal*, falou de *Pedaço de mim*. Qual a diferença entre novela por *streaming* e novela na TV aberta?

A diferença... não tem diferença, a não ser de tamanho. Agora, a novela do *streaming* tem todas as coisas que a novela precisa ter, inclusive os ganchos – que são os ganchos dos episódios. Não tem que ter, como a gente tinha, três, quatro ganchos por capítulo, porque tinha comercial. A gente tinha que ter ganchos para os comerciais também. Mas eles têm grandes ganchos no fim dos capítulos. E, se você assistir a algumas séries espanholas, como *Velvet*, por exemplo, que se passa numa grande loja de departamentos, é muito interessante. Tem a outra que é *O tempo entre costuras*. Essas histórias são novelas. Normalmente são baseadas em livros – e são novelas. Porque, se você juntar uma, duas, três temporadas, vai dar sessenta, setenta capítulos. São novelas. Só são vistas de maneira diferente.

Mas não deixa de ser uma novela. *A cozinheira de Castamar* também não deixa de ser uma novela. Com base em um melodrama?

Todas elas.

O que tem que ter um bom melodrama?

Muito sofrimento, muito amor, muita alegria, muita tristeza, muitos espantos, muitas viradas.

Tem que ter depois uma moral da história, ou não?

Em princípio, tem que ter uma moral da história. Tem que ter uma moral da história, senão você deixa o público meio órfão. Ele fica: “Por que eu estou vendo isso até agora?”

E o vilão tem que morrer no fim ou não necessariamente?

Não precisa, não necessariamente. Normalmente, espera-se que ele tenha algum tipo de castigo. Mas, às vezes, o castigo não é o castigo que você pretende. O castigo é a solidão, é ficar sozinho, é perder o amor dos outros. Perder o respeito, perder dinheiro, perder as coisas que ele mais ama, mais preza. Mas não é uma morte em vida.

A morte pode ser simbólica, não precisa ser real.

A morte é o símbolo. Porque nem sempre a morte é um castigo. Às vezes, você vê umas histórias em que as pessoas são assassinadas e os parentes da vítima dizem: “A gente não quer que ele vá para a cadeira elétrica. A gente quer que ele sofra todos os dias como a gente está sofrendo. Cadeira elétrica é rápido, acaba. Não, a gente quer que ele seja punido todos os dias, como a gente está sendo punido.” Eu acho que nem sempre a morte é um castigo.

E o melodrama continua vivo?

Eu acho que o melodrama será sempre a base de tudo.

No futuro, do *streaming*?

Não tem como não ser. Melodrama é o alicerce para tudo. Qualquer história tem que ter melodrama.

O que você gostaria de escrever que você não escreveu?

Pergunta difícil. Eu acho que gostaria de escrever livros de mistério. Porque foi a Agatha Christie que me ensinou quase tudo. Eu gosto. Eu tentei fazer um livro infantil chamado *Pingos de sangue no play*, que é um misteriozinho. Eu gosto, realmente gosto. Eu gostaria de escrever mais. Eu gostaria de ter escrito um *Harry Potter* da vida. Quem não? Tem séries de mistério também? Séries de mistério, livros de mistério.

Então o crime vai estar agora na sua próxima...

Crime está na boca do gol. No meu horizonte.

GLÓRIA PEREZ

Glória Perez é graduada em História e possui mestrado pela UFRJ. Sua estreia na TV Globo ocorreu em 1983, quando atuou como colaboradora na novela *Eu prometo* (1983), de Janete Clair. No ano seguinte, coassinou com Aguinaldo Silva a autoria de *Partido alto* (1984). Em 1987, migrou para a TV Manchete, onde escreveu *Carmem*. Três anos depois, retornou à TV Globo para desenvolver a minissérie *Desejo* (1990), que retratava a história de Anna de Assis e o triângulo amoroso entre seu marido, o escritor Euclides da Cunha, e o cadete Dilermando de Assis. No mesmo ano, escreveu sua primeira novela solo, *Barriga de aluguel* (1990). Em 1992, estreou no horário nobre com *De corpo e alma*, abordando o tema dos transplantes de órgãos. Três anos depois, apresentou *Explode coração* (1995), trazendo à tona os costumes e a cultura do povo cigano.

Já em 1998, adaptou *Hilda Furacão*, baseada no romance de Roberto Drummond, e no mesmo ano escreveu o remake de *Pecado capital*, recriando a obra de Janete Clair.

No início dos anos 2000, alcançou grande reconhecimento com *O clone* (2001), novela que explorou temas como clonagem humana, islamismo e dependência química. Em 2005, lançou *América*, abordando questões polêmicas como imigração ilegal, homossexualidade e cleptomania. Dois anos depois, escreveu *Amazônia – de Galvez a Chico Mendes* (2007), inspirada nas obras *Terra caída*, de José Potyguara, e *O seringal*, de Miguel Ferrante. Em 2009, estreou *Caminho das índias*, sua nona novela, que foi a primeira produção brasileira a receber o Prêmio Emmy Internacional. Em 2012, escreveu sua décima novela, *Salve Jorge*, ambientada entre o Brasil e a Turquia e centrada no tráfico internacional de mulheres. No ano seguinte, supervisionou o texto da minissérie *O canto da sereia* (2013), baseada no livro de Nelson Motta. Em 2014, apostou no gênero policial ao escrever a série *Dupla identidade*, que girava em torno de um assassino em série. Em 2017, lançou *A força do querer*, novela que discutiu temas como transexualidade, tráfico de drogas e o fenômeno do “sereismo”. Por fim, em 2022, apresentou *Travessia*, abordando o impacto dos *deepfakes* e a influência da tecnologia na sociedade contemporânea.

Como foi sua inserção na teledramaturgia?

Eu sempre quis contar histórias. Acho que isso remonta à minha origem, porque sou do Acre. Sai de lá com 16 anos, e hoje tenho 76. Retroceda e imagine: o que era o Acre naquele tempo? O Rio Branco era como uma clareira; o horizonte era a floresta. Então, era um lugar onde você tinha que exercitar muito a imaginação, ler muito – e eu lia muitos livros, romances, e ficava imaginando como era o mundo para além. Porque as revistas só chegavam seis meses depois de terem sido publicadas já que dependiam da cheia dos rios para serem transportadas. Quando chegavam, relatavam histórias que já tinham passado, que já tinham acabado. E exibiam fotografias de prédios, de carros, de coisas que você não tinha visto, porque, obviamente, não tinha prédio nenhum na Rio Branco do meu tempo. Você começava a pensar em vidas – esse é um pedaço –, ou seja, em como é que viviam aquelas pessoas e o que ia acontecer com elas; isso desde criança. Por outro lado, o Acre daquela época era um lugar de aventuras. O meu pai e a minha mãe, por exemplo, eram da primeira geração nascida no Acre. Meus avós paternos são imigrantes italianos; os maternos são pessoas que vieram do Nordeste. Todos tinham deixado um passado para trás. De vez em quando, aparecia aquele filho que a pessoa não sabia que tinha, ou que tinha abandonado ainda criança; ou aparecia uma mulher atrás de um marido que já tinha casado com outra. Essas histórias que parecem fazer parte de um folhetim, para mim, são histórias do cotidiano. E eu gostava muito dessas histórias também, me interessava por elas, e gostava de conversar com as pessoas, saber como elas viveram e como viviam o mundo, porque era tudo muito diferente. Fui me formar em História, e fiz um mestrado, mas nunca deixei de tentar escrever para a televisão. Eu tinha me encantado muito com essa possibilidade de poder conversar com um grande público, escrever uma história. Quando a Janete Clair me deu a chance, eu tive que optar. E optei pela TV.

Você assistia muito à televisão?

Eu não assistia, porque estudava de manhã e de noite. Me lembro de assistir a trechos de novelas, mas nunca acompanhei uma novela inteira, até porque eu queria escrever para a TV, mas não era em novela que eu pensava. Queria escrever *Malu mulher*, *Caso especial*, essas coisas. Quando a Janete me deu a chance, ela me perguntou se eu sabia escrever novela. Eu respondi que sim e falei para mim mesma: “Nunca mais nenhuma Janete vai me fazer essa pergunta.” Fui pensar: “O que eu tinha dentro de mim que me levava a poder dizer que eu sabia escrever novela? Os romances franceses que eu lia, que eram do século XIX, Por onde começou o folhetim.” E o cordel era outra coisa que me lembrava da novela, porque no cordel tem sempre histórias nas quais você pode ver a jornada do herói. Eu aprendi a escrever novela com a Janete, mas sabia conduzir a história o suficiente para que ela tivesse confiança em mim.

Ela me deu uma história para escrever em três, quatro páginas – não mais do que isso – e era uma história de uma menina muito maltratada numa casa. Era tipo uma empregada doméstica que era maltratada, humilhada na casa, e se apaixonava pelo filho do patrão, que também se apaixonava por ela. Mas os pais a expulsaram da casa quando viram que ela ficou grávida. Essa era a história. E, alguns anos depois – porque era uma história da Janete Clair –, essa pobre menina tinha se transformado numa médica cheia de recursos e muito considerada. Aquele sogro que a expulsou de casa tinha sofrido um infarto muito grave, e foi ela quem o salvou. E tudo acabou bem a partir daí. Ela me deu essa história. É uma história difícil de contar? É. Mas eu contei porque me lembrei do cordel. E me lembrei da construção dos folhetins, principalmente de quando o Balzac escrevia para os folhetins, como o texto *A mulher de trinta anos*. Ele vem naquela coisa belíssima da descrição da alma feminina, e, de repente, a personagem é raptada pelos piratas. A partir desse entendimento, fiz a história inteira em quatro páginas, como ela havia me pedido. E a Janete me chamou para trabalhar com ela. Foi assim que

eu comecei. Foi com ela que eu aprendi tudo – e posso realmente dizer tudo. Uma das coisas principais: o despudor. Ela sempre me dizia isso, e é verdade. Para escrever o folhetim, o melodrama, você tem que ter o despudor. Não dá para escrever com a régua do realismo do lado, porque o mais importante é você impactar, é você emocionar. Dentre as novelas icônicas da Janete, vou me lembrar, por exemplo, do diamante do João Coragem – um diamante que não existe naquele tamanho, mas que deu para a gente a emoção exata do que ele estava sentindo ali. Não interessa que não exista um diamante igual àquele. A gente não achou, mas o João Coragem achou. Vai ver que um dia alguém achará. Essa é a coisa. Por exemplo, a personagem da atriz Glória Menezes na novela *Irmãos Coragem* tinha três personalidades – ela, então, fez uma cirurgia para extirpar duas e ficar só com uma. E nós ficamos, o Brasil inteiro, esperando para ver qual era a que ia sobreviver. É isto que importa no folhetim: você tem que provocar emoções, impactos. Esse é o objetivo do folhetim. Eu escrevi, por exemplo, minisséries e novelas. Obviamente, a maneira como eu conto uma minissérie é totalmente diferente, porque uma minissérie não tem duzentos capítulos. Eu não preciso multiplicar impactos para sustentar o interesse, porque não tem história no mundo que dure isso tudo. Você tem que produzir impactos para poder se sustentar. E são formatos diferentes. Dependendo do formato, eu acho que você conta a história de maneira diferente – até porque o público será um pouco diferente também.

Que ensinamentos você traz, como roteirista, dessa marca da Janete, que também identifica na sua autoria?

A Janete dizia que nós tínhamos o mesmo despudor, e que é por isso que nós demos certo. Mesmo assim, ela me deu certas lições e todas as técnicas. Estou falando de coisas que permanecem mais. Eu lembro que, na novela *Eu prometo*, na qual colaborei com ela, tinha uma cena em que a mocinha, a protagonista – naquela época se exigia muito da protagonista, que tinha que ser correta, tinha que ser certinha –, fazia sexo casual e, então,

ficava grávida. Até aí, tudo bem. Mas ela falou para o marido que o filho era dele. Então eu falei assim: “Mas, Janete, será que vão aceitar isso?” A Janete falou: “Glória, não seja boba, a única coisa que não se aceita em uma protagonista é maltratar um filho. No resto, tudo, ouse o que puder.” E ela tinha razão. São pequenas coisas, mas que vão te dando norte.

Como é que ela foi construída para que o público não a rejeitasse, não fizesse um julgamento moral? Teve alguma construção específica no arco dessa personagem?

Não tinha no trabalho da Janete, como não tem no meu também, aquele papo de justificativa. Não tem. Se você emocionar o público, o público vai junto, ele não pergunta. Por exemplo, ninguém que na época viu aquele diamante em *Irmãos Coragem* perguntou se existia um diamante daquele tamanho. Ninguém parou para pensar: “Isso é impossível, é uma extrapolação da realidade.” Claro que as pessoas sabiam que aquilo era impossível, mas se emocionaram como se fosse possível. É isso que o folhetim busca. Quando faz folhetim, você é um especialista em fazer essa mágica. Quando começa, se, em vez de fazer com que a pessoa entenda o que você quer dizer com a emoção, você trocar isso por palavras ou por discursos, vira uma militância sem sentido. Não é isso que as pessoas querem ver. Novela é folhetim, e folhetim não comporta isso.

É sobre o espaço da fantasia que você mesma sempre fala? A novela tem que vir do espaço da fantasia?

Tem que voar, é isso.

E esse seria o despudor, não ter medo de voar?

Despudor é você não ter medo. Se você sabe que provocará um impacto, não ache que vão te julgar por isso. Não ache que vão dizer que

a sua compreensão de mundo, o seu conhecimento, está restrito àquilo. Não, você faz aquilo por técnica. A Janete era uma mulher inteligentíssima, muito sagaz. Você acha que ela acreditava que alguém poderia extirpar a personalidade? Não. Por que não? Porque ela sabia que aquilo, naquele momento, ia surpreender e emocionar. É isso. Mas é óbvio que as novelas são uma crônica do tempo. As nossas novelas fizeram pelo Brasil o que Hollywood fez pelos Estados Unidos: a crônica do cotidiano, do norte-americano médio. Foi isso que a gente fez aqui também. Se pegar qualquer novela, dada a época dela, você vai saber como eram os costumes daquela época, quais eram as questões daquela época, como era a moda naquela época, ou seja, você vai ter uma noção, você vai ser conduzido. As novelas, assim como o ritmo delas, são sempre de época. O ritmo era mais lento e vai ficando mais acelerado, porque cada tempo tem o seu. A nossa, quando tínhamos que ficar em casa esperando um telefonema, era bem diferente da vida de hoje, em que ficamos no telefone caçando qual é a última notícia, o que está acontecendo pelo mundo, e tudo é informado ao mesmo tempo.

A telenovela é uma crônica do seu tempo?

A novela é uma crônica do seu tempo, e eu acho que, dentro disso, a vida não é só realidade. Você precisa fantasiar também; é preciso ter esse espaço. E a dramaturgia, como a literatura, é isto: uma recriação das coisas. É impossível voar? É, mas, ao vermos o Super-Homem voar, sentimos uma sensação de estar voando junto com ele. É desse tipo de coisa que a novela não pode abrir mão, porque ela está ali para te tirar do cotidiano. Eu, por exemplo, gosto de fazer esse tempero, ou seja, ao mesmo tempo em que te levo para um mundo fantasioso, insiro coisas reais. As campanhas que eu introduzi nas novelas não são discursos, são situações vividas pelas pessoas. Quando você começa, é como jogar na mesa um assunto. Todas as campanhas que eu fiz foram assim. Nunca discurssei sobre o assunto, apenas o joguei na mesa; por exemplo: trans. A menina sofria com a sua

condição porque não gostava do rosto dela, não gostava da pele dela, porque achava que estava esquisita. Ela começa lá e vai vindo, vai vindo, até ter a ideia do que está acontecendo com ela. Essa construção quer dizer que você vai trazer o tema para o público, porque ele é muito pouco entendido. Você tem que trazer o público pela mão, porque, se você começar com a personagem dizendo “Eu sou trans”, isso quer dizer que “eu nasci num grupo, mas não me identifico com ele”, e todo mundo vai sair correndo e apedrejar, porque as pessoas não estavam acostumadas com isso. Agora estão mais, mas não estavam acostumadas antes.

Isso traz uma identificação junto ao público?

Sim, e eu vi isso nas próprias famílias das pessoas que entrevistava. Fiz questão de conversar também com as mães e os familiares. São relações que eu fiz pela internet com pessoas muito legais que me abriram mesmo, porque conversamos. Uma das mães que entrevistei teve um bebê que nasceu menina, mas hoje vive como um menino trans. Essa mãe, contudo, mantinha o retrato da menina, porque ela não tinha conseguido ainda fazer a junção. Ela tinha que olhar para a menina para aceitar o menino. E eu passei esses sentimentos para a novela por meio da mãe. No fim, elas aceitam, como as mães que entrevistei também aceitaram, mas isso quer dizer que não é uma coisa simples. A mãe pariu uma filha, e tem toda uma infância de menina que ela vive, ou de mãe de menina. E chega esse filho, que é uma novidade para ela, mas que tem vinte anos. É como um filho que nasceu com vinte anos. É difícil. Quer dizer, eu quis abarcar toda essa dificuldade. E eu busco fazer isso com todos os temas que abordo. Por isso, na hora de construir a história, eu tenho que chegar perto das pessoas que vivem o assunto. Não gosto de ler relatórios. Por exemplo, em *O clone*, abordei os dependentes químicos. O que eu conhecia dos dependentes químicos? O que a polícia dizia deles, o que os psiquiatras diziam deles. Então falei: “Não, eu quero ouvi-los, eu quero chegar perto deles.” Nessa época, eu lembro que tinha uma campanha

do governo que dizia: “A droga é uma droga...” E eu falei: “Bom, não deve ser uma droga, porque senão ninguém se viciaria.” Então, eu disse: “Isso vai dar problema com Brasília, vamos ver quem é que está cuidando desse assunto.” Era um coronel o responsável pela questão da classificação etária. Eu fui conversar com ele e falei: “Desculpa, mas eu vou fazer o contrário do que tem na propaganda do governo. Eu vou botar, primeiro, que a pessoa gosta.” O coronel aceitou os meus argumentos, apesar de naturalmente ter ficado de olho. Depois, comecei a ir a todas as clínicas, clínicas de pessoas que estavam internadas há algum tempo. E pergunto sempre para as pessoas que eu entrevisto, quando vou retratá-las, o que elas querem que a sociedade saiba sobre elas. E, no caso dos dependentes químicos, eles queriam que a sociedade soubesse que a droga os fazia cometer coisas que não estavam no caráter deles. Os possuía de uma tal maneira que eles todos ficavam me contando o fundo do poço em que chegaram. E foi exatamente quando bateram naquele fundo de poço que eles foram voluntariamente procurar tratamento. Essa campanha deu muito certo. Por quê? Porque não era um discurso sobre o assunto, era a dependência vivida, e vivida não só pelo dependente, mas pelos pais, pelos namorados, pelas pessoas em volta.

Você falou dessa pesquisa. Isso também nos deixou bastante curiosos, porque você começou como pesquisadora, inclusive, na televisão, antes de escrever. E você não trabalha com colaboradores, mas com pesquisadores. A gente queria saber mais sobre esse processo.

Eu trabalho com pesquisadores que são pessoas muito importantes para mim. Porque, na primeira pesquisa, eu vou e levo o pesquisador junto, porque ele tem que ver o que me interessa, porque a história que você vai contar está dentro de você. Nem todos os aspectos daquela situação, daquelas personagens, personalidades, interessam a você. Isso tem que ficar claro para o pesquisador. Por exemplo, eu fui várias vezes nas

clínicas para conversar. A partir daí, eu já tenho o suficiente para dar o ponto de partida, e o pesquisador já sabe o que eu quero ouvir. E ele vai sempre com uma câmera ou com um gravador, porque eu preciso escutar a voz. Se estou longe da pessoa, eu preciso escutar algo dela, que venha dela, que não seja um relato. Por isso o pesquisador sempre traz a voz da pessoa gravada e, obviamente, me diz as impressões que ele teve, como foi que a pessoa disse aquilo, o que ele sentiu, se havia verdade naquilo, se não havia – ou seja, a gente vai conversando. O pesquisador, para mim, é importantíssimo. Duas pesquisadoras minhas viraram colaboradoras de outras pessoas, inclusive, porque elas conseguem pesquisar com o olho na trama que está sendo contada. Elas vão sacando o mecanismo da narrativa e a maneira como ela se desenvolve. E as duas, hoje, são colaboradoras: a Júlia Laks e a Giovanna Moraes.

Como o pesquisador te alimenta com as informações?

Existem personagens pesquisados que ficam na novela inteira e outros que são variáveis, porque não é todo mundo que sabe falar bem do que vive. Por exemplo, quando eu fui fazer a major Jeiza (personagem interpretada pela atriz Paola de Oliveira, em *A Força do querer*), visitei o batalhão e entrevistei umas vinte majores Jeiza, mas apenas duas ou três vão te trazer o que você quer. As histórias do colorido, do cotidiano, de ser major, de ter uma profissão militar em que predominam os homens, como é que é na rua, etc. Duas ou três vão ter esse colorido, então essas a gente já diz: vamos guardar. E a pesquisadora ou o pesquisador vai ficar com esses três personagens no bolso e vai encontrar outros. Porque são duzentos capítulos, portanto tem que ter outras histórias, outras maneiras de enxergar a profissão.

De certa maneira, eles vão encontrar personagens a partir daquelas características?

Não, porque o personagem já está pronto; eles vão encontrar mais cores. As primeiras eu mesma encontrei – fui pessoalmente, vi e senti – junto com eles. Porque eu preciso disso; não consigo escrever uma personagem que eu não chegue perto da vivência dela. Eu não gosto de ver pelo relatório, nada, não gosto. Eu gosto de chegar perto. A partir daí, o pesquisador já sabe que eu preciso dessa ligação, então ele vai sozinho. O pesquisador Fábio Fabretti, por exemplo, deve ter dito para vocês que ele grava a pessoa que vai contar histórias para ele, depois ele vai me dar as fitas e, se forem de vídeo, melhor. Às vezes, a pessoa não quer vídeo, ou não tem possibilidade de vídeo ou de áudio, então ele vai trazer essas pessoas que descobre para perto de mim. Às vezes, ele ouve um caso interessante contado por alguém que seja daquele ambiente, aí ele vai e passa o caso. Ele está trabalhando sempre na construção da novela. É por isso que já saíram dois colaboradores. Não é uma pesquisa genérica. Fiz uma sobre saúde mental, por exemplo, em que ele me deu um relatório sobre a saúde mental no Brasil. Mas não era essa a pesquisa dele. A pesquisa dele deve ser completa: é a história de um menino que é filho de família rica e tem esquizofrenia. Nós fizemos, inclusive, o paralelo: uma doença assim, um filho de família rica e um filho de família pobre. Tinha tudo isso na novela, porque é diferente. Você vai sair em busca de elementos e de cores para esse personagem: que a mãe não aceita; que ele tenha esquizofrenia ou qualquer coisa; ele é o filho perfeito, não pode ter problema nenhum. A partir disso, se eu contar essa história, o que eu vou fazer? Contornar essa história. Se eu quero falar de esquizofrenia, o que eu vou ter? Eu vou ter que ter um médico interessante, humano, que não esteja ali para falar só de medicina, por exemplo. Vou ter que ter uma família que se contraponha ao que está acontecendo aqui. Essa família do menino rico, que era o Bruno Gagliasso, que tem todas as condições, os melhores tratamentos de tudo, mas ele era o mais isolado e sozinho, porque não tinha rede de

apoio, porque era vergonhoso aceitar que naquela família alguém tivesse essa doença. De outro lado, apesar de todas as dificuldades pelas quais passava, a família mais pobre tinha uma rede de apoio de vizinhos e não tinha vergonha do filho ter aquele problema; ela o aceitava como uma cruz a mais na vida, com realismo. Percebemos essas coisas tratando do assunto, porque eu fui a várias clínicas, fiquei amiga e entendi como era para eles, como eles sentiam o problema e como a família deles o sentia. Por exemplo, da doença mental, eu perguntei: “O que vocês querem que a sociedade saiba?” E eles me disseram que não queriam mais ser associados a criminosos, porque, toda vez que acontecia um crime horrível, a manchete era: “Louco.” “O louco fez isso porque é louco, agiu assim porque é louco”, e eles diziam: “Nós não somos isso, nós somos loucos, mas não somos isso.” Então eu criei na novela em homenagem a eles, que não tinha na versão original, uma psicopata para mostrar a diferença entre alguém que é só razão e alguém que foge da razão, que fugiu da razão. São coisas tão diferentes que não tem como você juntar no mesmo pacote. Ou é um, ou é outro. Ou você é todo razão, só enxerga o mundo através da razão, ou você não tem mais razão, porque ela fugiu de você, que é o caso da loucura. E eles ficaram bem felizes, até mesmo fizeram bandas e foram cantar para o Projac. E, quer dizer, você mostra um outro aspecto que as pessoas veem de uma forma, às vezes, muito estereotipada. Uma pessoa com doença mental, por exemplo, pode ser vista como se fosse alguém de quem você tem que ter medo sempre, que sempre está trancafiado em algum lugar. Mas a verdade não é essa.

Porque tem diferenças... tem nuances.

Sim, a vida tem diferenças e nuances. E você percebe que eles sabem exatamente o que acontece com eles. Tinha um que me falava que não estava tomando remédio, e um dia tivemos este diálogo:

– Você não tem medo de deixar de tomar o remédio e fazer alguma coisa por aí? – perguntei.

– Não – ele respondeu.

– Você não está escutando as vozes?

– Estou, mas eu já sei que não é para acreditar nelas.

Eu não sei como é que continuou, mas veja a percepção que a pessoa tem do que lhe acontece. É tão interessante isso. Onde é que eu ia descobrir essas nuances em um relatório? Não dá, você tem que chegar perto.

Quanto tempo antes você começa a fazer essa pesquisa – antes de começar a escrever até mesmo os diálogos, as cenas, o capítulo?

Quando começo a escrever já posso ter uma sinopse na cabeça, mas só vou chegar perto na hora de escrever os capítulos, após a pesquisa. Aí já sei como é o Tarso [personagem da novela *Caminho das índias* (2009), que sofre com doença mental, interpretado por Bruno Gagliasso], já sei como é a Mel [personagem dependente química na novela *O clone* (2002), interpretada por Débora Falabella], já sei até onde quero chegar com ela na trama. Por isso, acabo formando o pesquisador, como um método de trabalho em que se vai pesquisar em cima da teledramaturgia, não no genérico. Isso vai dando para ele uma compreensão da personagem, da construção da personagem e da trajetória da personagem. Porque o trabalho do pesquisador é esse. Acho que esse método é o melhor caminho.

Como é o seu ritmo quando você está num processo de criação? Você faz escaleta? Você parte de uma sinopse e da sua pesquisa, não é? Mas é muito curioso que você seja a única autora da televisão brasileira que trabalha sozinha. Claro que você tem a herança da sua mestra, que também trabalhava sozinha. Mas você pode compartilhar conosco esse processo?

Antes, na época da minha mestra, todos trabalhavam sozinhos. Depois

é que veio esse luxo de sala de roteiro. Eu só mantive uma coisa que já existia antes de mim. Mas não é nenhuma coisa impossível. Eu não faço escaleta, não gosto. Sabe por quê? Como eu escrevo contando uma história para mim, que tem que me emocionar primeiro, se eu fizer uma escaleta, vou sentir que, num determinado momento, está chato. Mas o fato de eu não fazer uma escaleta não quer dizer que eu não faça uma projeção – essa semana, a história vai até aqui, essa semana vai até ali. Mas existem cenas em que as personagens ganham independência e fazem certas coisas que puxam outras que você não tinha pensado antes. E eu não vou perder isso, portanto prefiro escrever sem escaleta, sem estar aprisionada, até porque, como eu escrevo só, isso não é um problema. Isso foi um problema quando eu escrevi com o Aguinaldo Silva, exatamente porque nós tínhamos métodos completamente diferentes, e tivemos um “casamento” daqueles feitos pelo Boni, sem nem nos conhecermos. Claro que não ia dar certo. O Aguinaldo é muito organizado nisso. Ele sabe como vai ser o capítulo daquele dia, do outro, do outro, do outro... E eu não sei fazer isso, não sei. E, por exemplo, na medida em que eu não posso dar isso para um autor – e não é só o Aguinaldo que é assim, a maioria deles é assim, ou seja, gosta de ter o planejamento do que vem por aí –, fica difícil para o outro. Essas duas maneiras de trabalhar não dão certo juntas. Por que a minha deu certo com a Janete? Porque ela também era como eu.

Eu falei da Janete, mas é claro que ali você tinha uma chefia; eu era colaboradora, fazia o que ela mandava. Podia inventar o que quisesse, mas ficava o que ela achava que devia ficar, e eu jogava fora o que ela achava que não devia. Quando fiz com o Aguinaldo, por exemplo, nós dois éramos os donos da novela. Isso não pode dar certo. Você tem que ter uma cabeça para impor um estilo, e aí pode fazer um belo trabalho. Mas duas pessoas com assinaturas diferentes, processos diferentes, não podem trabalhar juntas. No fim, deu tudo certo para todo mundo.

Glória, você é uma autora muito atenta às redes sociais, onde percebemos que você tem uma interação com o público. Com relação às suas novelas, você faz mudanças com base nesse *feedback* das redes sociais ao longo dos duzentos capítulos ou não?

Eu acho que um autor nunca pode ser súdito, mas ele tem que saber também distinguir as vozes. As redes sociais são muito problemáticas. Por exemplo, a rede social que eu mais gosto é o X (antigo Twitter), mas é a que menos gosto de conversar, porque é uma rinha, não é uma rede propriamente dita. E ali você tem muitas campanhas, um grupo que elege determinada pessoa, então tudo que aquela pessoa faz é bom. Mas, se você não gostar, tudo que ela faz é ruim – vamos “malhar”. É uma coisa de turma, de grupo. Eu tenho que distinguir. Agora, se você me perguntar se eu escuto o que as pessoas dizem, claro que escuto, não sou louca, mas eu filtro o que é pertinente ouvir e o que não é. O Instagram, o Facebook, tudo a mesma coisa. A pesquisa de rua, aquela que você não precisa fazer, não é ostensiva, é você entrar num prédio, por exemplo, e o que o porteiro está vendo? Porque o porteiro tem sempre uma TV, o que ele está assistindo? Você não precisa constranger a pessoa perguntando se ela gosta da sua novela, você percebe. Eu presto muita atenção, inclusive tenho alguns leitores que são assim. Eu gosto, quando escrevo uns capítulos difíceis, que ainda não sei como vão ser – por exemplo, a apresentação da trans ou a barriga de aluguel: como é que as pessoas vão entender isso? –, de dá-los para as pessoas que eu percebo que gostam de ler e que adoram novelas. Eu digo: “Vou te dar um capítulo para você ler.” Então eu saio, mas fico prestando atenção se a pessoa lê o capítulo inteiro, se ela para para tomar um café, onde ela parou etc. E depois eu pergunto para ela: “Mas você entendeu o que é esse assunto?” Se ela faz uma pergunta sobre uma palavra, óbvio que o erro vai ser meu. Eu não mudo a cena, mas mudo a maneira de dizer e de mostrar. Nesse ponto, eu tenho uma escuta total para o público. Agora, não é aquela coisa de sair mudando tudo, porque

parte de um princípio: o público gosta de ver o que já viu, ele gosta de sentir que está interferindo na novela. Mas as pessoas, como público, não têm uma criatividade infinita. O público mesmo não é criativo; o público vai sempre te sugerir coisas e situações que ele já viu em algum lugar. Ele gosta de ser surpreendido e, ao surpreendê-lo, você acrescenta mais um elemento nessa bagagem dele; e ele vai cobrar aquela situação de outro autor mais adiante. Funciona assim. É bem interessante. E eu gosto muito de perceber essas coisas, por exemplo, quando as pessoas chegam sugerindo para os autores cenas e você consegue localizá-las, sabe que aquele recurso foi usado na novela do fulano de tal. Isso é natural e é bacana, quer dizer que aquilo ficou na memória das pessoas, aquilo surpreendeu as pessoas na época, aquilo deixou um registro. É por isso que a gente faz essas cenas espetaculares, é para que elas deixem mesmo esse registro.

Eu queria que você falasse sobre o seu ritmo de trabalho, que achei muito interessante. Você comentou que, em cada capítulo, costuma trazer um elemento mais desafiador para o público. Como funciona esse processo na prática? Você escreve todos os dias? Costuma deixar capítulos adiantados? Trabalha por muitas horas seguidas?

Escrever um capítulo demora mais ou menos sete, oito horas, quando você pega a velocidade. Os primeiros capítulos você faz de maneira mais lenta, porque está construindo um ritmo, as personagens estão falando, e, quando elas começam a falar, você tem que trabalhar de novo o contorno delas. Quando pega essa velocidade, você trabalha sete ou oito horas por dia. Isso será de dia, se você tiver alguma coisa para fazer à noite; e será de noite se você tiver algo para fazer de dia. Porque, no decorrer de uma novela, além do que pode surgir na sua vida cotidiana – o que sempre acontece, porque seis, sete meses é muito tempo para você não ter um problema em casa, um problema de saúde etc. –, qualquer coisa pode acontecer; e é óbvio que acontece. Depois você tem que dividir o seu

tempo, imaginando possíveis questões que podem ocorrer, porque você não pode atrasar o capítulo – é um ritmo industrial, e qualquer atraso significa que o capítulo não vai ao ar. É assim, você tem que entregar seis capítulos por semana – são mais ou menos trinta, 32 páginas por dia. É um trabalho bem braçal, e é melhor que você não pare, porque, se você não para, fica mais fácil não fazer escaleta. É como um filme que você vai assistindo, assistindo, assistindo. Eu não gosto de começar com muitos capítulos, porque faço um teste de leitura nos primeiros capítulos também. Gosto de mostrar os três primeiros capítulos para pessoas aleatórias, porque é comum, é o recebimento da história. Só que aí entra outra coisa, que é um problema do autor de televisão, e também um problema para quem pretende escrever para televisão. O que nós escrevemos não chega ao público como escrito. A pessoa que quer escrever para televisão pode ler um roteiro de cinema, pode ler uma peça de teatro e pode, a partir disso, avaliar montagens, por exemplo. Ela pode avaliar: “Aquela montagem foi legal por isso, isso e aquilo”; “Não, aquela já fugiu do texto por isso, isso e aquilo”; ou “Essa acrescentou e enriqueceu o texto”. Você tem essa possibilidade, que na novela não existe. O novelista só vai chegar ao público se passar pelo filtro da interpretação de uma porção de gente. Você tem uma direção, tem o iluminador, tem o figurinista, tem os atores etc. Obviamente, do que você necessita? De um maestro forte, um maestro que não faz com que a câmera brigue com o computador. Ele é o intérprete do computador. Quando isso acontece, a novela é um sucesso, pode acreditar. Quando não acontece, não é. E é isto: o autor da novela tem esse problema, ele não chega diretamente ao público.

Mediação da direção, principalmente?

Não exatamente. É o jeito. É como o autor da peça de teatro ou do cinema, só que nesses casos você consegue ver se a direção ferrou com o *script* ou se o engrandeceu. Eu tenho os *scripts* aqui do filme do Almodóvar, por exemplo. Eu sei o que ele escreveu; amanhã, se alguém refilmar, a

gente vai saber. Assim como acontece nas peças de teatro. Nas de Nelson Rodrigues, por exemplo, já vi diversas montagens diferentes, umas horrosas, outras sublimes, mas o ponto é que eu sei o valor daquela peça que ele escreveu. Mas você não consegue fazer isso com uma novela de TV. Também tem esse aspecto, que eu acho que ainda é pior, para quem quer fazer novela. Eu vejo muitas pessoas dizendo como é que a gente desenvolve o fazer novela. Uma das coisas é ler. Todo mundo te responde assim, mas lendo o quê? Lendo romance, ok, mas, se você pudesse ler roteiros, não seria melhor? Você vê a curva que a pessoa fez. Você vai imaginar, não nessa época, que a novela caiu um pouco, mas por quê? Isso, ao ler, você avalia. É uma aula para você ler roteiros de uma novela inteira e ver como é que a coisa se desenvolveu.

Gilberto Braga chegou a publicar um livro com o roteiro de *Anos rebeldes*, que é uma minissérie. É possível fazer um livro de uma novela?

Eu não sei, mas acho que é. Obviamente, você pode muito bem tirar pedaços para manter a história, como acontece, por exemplo, no *Vale a pena ver de novo*. Ou seja, você pode enxugar, porque é a mesma história, é a mesma forma de contar, são os mesmos recursos narrativos. Acho que foi muito bom o Gilberto ter feito isso, porque faz muita falta – mas faz falta que seja uma variedade, como se fosse uma coleção de muitos autores. Porque cada assinatura é muito diferente. Você vê como a pessoa tratou ou desenvolveu determinado tema, o que fez sucesso naquela novela – se foram as personagens, por exemplo. Como o Manoel Carlos fazia para retratar o cotidiano e para fazer você se emocionar com ele, ou seja, fazer uma bela mistura do folhetim com o cotidiano. As pessoas costumam se lembrar dos diálogos bonitos de Manoel Carlos, mas não era só o diálogo bonito. Tinha sempre uma história, um melodrama atrás daquilo, tapado o bastante, o máximo que pudesse, por um diálogo lindo. Mas era um melodrama: a filha que a namorada do pai deixava paralítica; os dois irmãos, que eram gêmeos, de uma das primeiras novelas dele [*Baila*

comigo]. Tinha sempre um melodrama. A compreensão dos roteiros longos é a técnica que eu sinto que falta nas pessoas que querem escrever novelas. E essa técnica você descobre lendo ou trabalhando com alguém, como eu tive a chance de trabalhar com a Janete, ou como o Carlos Lombardi, que trabalhou com Silvio de Abreu. De alguma forma, você tem que se formar. E eu acho que faz falta ler roteiros.

Você já foi requisitada, por exemplo, na TV Globo, para a formação dos novos autores. Rosane Svartman sempre menciona você. Na sua visão, o que forma um autor de novela? O que o torna um bom autor? Que características essa pessoa precisa ter?

Eu acho que, além de ter aquela coisa que é característica da pessoa – de imaginar o produto final editado e musicado, porque quem gosta de escrever dramaturgia imagina as cenas assim –, é necessário também aprender a técnica. Mas o talento nasce com a pessoa. A pessoa vai se desenvolver aprendendo uma técnica, mas, se não tiver talento, não adianta nada. Eu acho que, então, o autor já nasce pronto nesse sentido. Ele tem o talento; o que precisa aprender é a técnica. Por isso que bato muito nessa tecla de ler e tudo mais, porque o que falta ao bom autor – que ainda não conseguiu desabrochar – é puramente a técnica. Se é um bom autor, ele nasceu pronto. Eu fiquei um tempo ajudando o Silvio de Abreu, e foi muito interessante ver quais eram as características principais dessa nova geração que estava vindo. Uma coisa que eu falava muito para eles era contra a militância. Eu tenho horror ao politicamente correto, porque acho que limita a sua imaginação e a sua compreensão de mundo. E olha que eu sou uma pessoa justa, faço campanhas – e acho que elas foram superimportantes para muitos grupos –, mas acho que, quando você começa a enxergar a humanidade não como ela é, mas como ela deve ser, você perde a mão. Jamais será uma grande obra. Para mim, um escritor tem que ter olhos e ouvidos para o real, a fim de poder partir

para o imaginário. Essa coisa, por exemplo, de militar dentro da novela, eu detesto. E não é que eu seja contra, veja bem, parece até loucura eu estar dizendo isso, porque fiz coisas que geraram discussões sobre vários assuntos. Mas o que eu trouxe para a novela foi essa campanha – o que eu chamo de campanha, porém não é bem uma campanha –, ou seja, jogar um assunto polêmico na mesa para ser discutido. Eu trouxe isso, então não posso ser contra isso. Mas é diferente quando você mostra uma situação vivida e, através dela e da emoção com que a enxerga, você pensa no que eu quero que pense.

Quando eu fiz o trans, através do sofrimento, da incompreensão, você, que poderia nunca ter pensado nisso, começou a pensar em como essas pessoas se sentem. Como será ser assim? Não é um discurso, entende? É a emoção, é através da emoção. Acho que, na novela, você chega sempre através da emoção, mas não chega muito quando vai pelo cerebral. Por quê? Quando você vai pela razão, a outra pessoa terá sempre uma ideia a respeito daquilo. Então, de imediato, ela te rebate ou, pelo menos, ela para, cerebralmente, para saber o que está ouvindo. A emoção, não – a emoção te invade, e você nem se dá conta. E ela sobe do seu pensamento, obrigando-o a raciocinar a respeito daquele assunto. Eu tive, na época do trans, por exemplo, uns encontros muito interessantes. Conheci um menino em Belém. Ele me abraçou e me falou: “Eu quero te dar um abraço, porque o meu avô, que nunca me aceitou, assistiu à novela, veio falar comigo e conseguiu me entender.” Por que esse avô conseguiu entender? Porque ele sentiu na pele o que o neto sentia. Ou seja, isso significa trazer aquele sentimento para a pele de quem te assiste – e aí não tem fuga.

Você ouve as pessoas, inclusive antes? Faz um trabalho um pouco antropológico nesse sentido?

Totalmente antropológico, totalmente. E eu acho que é assim que você muda, porque, evidentemente, você vai trazer para o que escreve a sua visão de mundo – quer você queira, quer não. Até quando não

pretende, você traz. É impossível não trazer. Por exemplo, claro que eu tinha um intuito ao escrever sobre as pessoas trans: queria que elas fossem entendidas, que elas fossem acolhidas. Mas como fazer isso? Fazendo um discurso? Não. Mostrando a realidade delas através do sentimento. E essa realidade inclui pessoas que não as suportam e que as rejeitam. É isto: sem medo, sem pudor e sem politicamente correto.

Você sempre vai para um lado, de certa maneira, mais polêmico. Realmente, você não tem medo de ousar. *Barriça de aluguel*, *O clone* – sempre traz temas que são da sociedade, da tecnologia, mas que estão naquele limite em que várias pessoas têm um pouco de medo, porque podem esbarrar numa má interpretação ou qualquer coisa. E você traz. Mas, ao mesmo tempo, você também traz sempre um núcleo muito cômico, engraçado e popular na história da novela. Como é que você equilibra isso?

É a vida, não é? Porque a vida é feita disso. Eu acho que vivo múltiplos universos. Não sou uma pessoa que vive dentro de uma bolha. Eu gosto de muitas coisas. Por exemplo, vivo num meio – um meio de escritores de novela e de gente ligada à novela –, mas eu também sou madrinha da Gafieira há muitos anos. Agora que a Gafieira fechou, estou tristíssima. São vários mundos, são vários universos. O mundo é essa variedade. E eu gosto de frequentar, de estar; onde posso entrar, eu vou.

***O clone* me faz lembrar dos núcleos cômicos, como o da personagem Dona Jura, que era fantástica.**

Eu conheci muitas Donas Jura, é por isso. Se você não se fecha no seu mundo, conhece uma porção de gente diferente, que vê o mundo diferente, que pensa diferente, que tem sonhos diferentes. E eu gosto de trazer tudo isso misturado, porque assim é a vida.

Em suas novelas você aborda culturas diferentes, como a vida na Índia, o mundo muçulmano e os ciganos, e isso sempre me intrigou. Como é que você descobriu essas coisas? Como é que você trouxe essas histórias?

Por exemplo, quando eu fiz *Carmen*, na Manchete – e como Carmen era cigana –, arrumaram uma cigana para quem eu podia fazer perguntas. Ela chamava-se Nife, era linda, e ela falava para mim:

– Sabe que tem um erro horrível? Vocês pensam que ciganos são só a gente que anda lendo carta no meio da rua, que vai se mudando de um lugar para o outro.

– Não é? – perguntei.

– Não. Você quer conhecer uma família que mora perto de você, na Atlântica, e são ciganos raiz?

– Quero.

Então ela me levou até lá. Quando eu chego, a menina – filha dos ciganos – estudava na PUC. Tinha sido um grande problema ela estudar na PUC, porque o pai não queria que ela se afastasse dos costumes. A casa era linda, maravilhosa, mas tinha uma revolução acontecendo, porque os pais tinham escolhido, no nascimento da garota, o marido dela – que ela só conhecia por uma foto 3x4. Ela me mostrou a foto, revoltada, e falou que jamais se casaria com ele. O noivo era bonito, mas ela não queria se casar com ele, porque o pai, nesse ponto, tinha razão: ela foi para outro mundo. Ela não podia mais obedecer ou se submeter às regras do mundo que foi dele. Ele se casou assim, achou que deu tudo certo – e para ele deu, porque não era nenhum absurdo se casar com alguém que ele mal conhecia. Mas ela não podia fazer o mesmo, porque tinha dado outros passos, conhecido outros terrenos. A partir daí, me interessei. Após conhecer essa família bem rica, sempre ligada ao comércio, fui conhecer outra em São Paulo (que também era rica). O cigano foi me buscar numa Mercedes, me levou a um restaurante maravilhoso, depois fomos à casa dele. Eu vi os costumes, porque é isto que eu digo: você tem que ir nas

casas, você tem que ver os costumes. A mãe dele serve um copo e sai da sala de ré. E eu fiquei : “Por quê?” É porque uma mulher cigana não pode dar as costas para os outros homens, sair com o traseiro à mostra, então ela sai de ré. São pequenas coisas, veja bem, que dão sabor à história. Não dá para você saber como é um costume só de ouvir falar. Não é uma questão de dizer que é melhor nem pior, só é diferente. E você começa a ver também como é que somos nós por aqueles olhos. O meu guia, por exemplo, no Marrocos, dizia assim: “Olha, olha, um homem vestido de menino!” Era um homem de bermuda – o que, para a gente aqui, era uma coisa natural. Deve ser lá agora também, mas na época eram poucos. Eu nunca achei que alguém pudesse ver as coisas dessa forma. Mas, assim como a gente olha, com certa curiosidade, determinados costumes deles – como esse da ré –, eles nos acham estranhíssimos também. E gosto de mostrar isso, esse choque cultural. Todas essas culturas diferentes que eu mostrei foram isso – e são culturas que acho interessantíssimas. Eu gosto muito dessa coisa da diversidade, de você realmente se sentir num mundo e achar bonito que existe um mundo onde os costumes sejam diferentes, onde as pessoas pensem diferente, onde as pessoas vivam de maneira diferente. Essa parte cultural é bonita, e por isso gosto de mostrá-la. E eu queria entender esses mundos, porque, quando você escreve uma novela, escreve a respeito de um assunto que te interessa. No caso de *Caminho das índias*, eu queria entender, por exemplo, a Índia. Por que pensei na Índia? Nós fomos levar um produto da Globo numa feira, no MIP (Marché International des Programmes de Communication). Eu tinha ficado maravilhada com o *stand* dos indianos, que era a coisa mais moderna de *soft*, de tudo. E, de noite, eles deram uma festa em que estava todo mundo vestido com aqueles trajes típicos, e tinha uma porção de deuses enfeitando o cenário. É claro que eles se vestiram com aqueles trajes porque era uma festa, mas eu pensei: “Como é interessante uma cultura em que você vai para o futuro sem jogar fora o passado, sem jogar fora as tradições.” A tradição caminha junto, assim como os deuses e a religião. Foi nesse momento que me interessei pela Índia. Conheci

matemáticos, em São Paulo, que eram indianos e me auxiliaram nisso. Eu perguntava para eles:

– Como são os deuses? Qual é a quantidade de deuses?

– Não, Deus é um só – eles respondiam.

– Mas existem 300 e tantos deuses – eu dizia.

– São manifestações diferentes. Porque, pensa numa mãe: você tem a mãe amorosa, você tem a mãe brilhante, você tem a mãe reclamando... Só que Deus criou uma forma para cada uma dessas, para ser entendido por todos. Completa.

É assim: enquanto na nossa tradição, quanto mais uma pessoa se volta para o científico, mais ela rejeita essa ideia de Deus – de deuses –, para os indianos tudo é absolutamente compatível. Isso me fascina e eu quero entender como funciona, então vou escrever sobre o assunto. E, como escrevo novelas, é por meio dessa plataforma que vou explorar o assunto.

O casal Rodrigo Lombardi e Juliana Paes deu muito certo em *Caminho das Índias*, apesar de não ser a ideia inicial. Era, primeiro, com o Márcio Garcia e a Juliana Paes. Você escreveu para algum deles ou, ao longo da interpretação, também foi se definindo como é que ia ficar?

Não, eu deixei uma porta aberta, mas a minha ideia era o Márcio mesmo. E veja: se você está escrevendo sobre a Índia e está falando sobre castas, o casal mais provável de explodir, de dar certo, é aquele que une pessoas de castas absolutamente diferentes. Era um *dalit*, que é uma pessoa completamente rejeitada por todas as outras castas, que não tem lugar na sociedade, e uma menina de uma classe considerada casta alta. Era um romance proibido. E o amor proibido é uma coisa clássica do folhetim. Eu deixei uma porta aberta, porque, durante o meu passeio pela Índia – como disse, eu gosto de chegar perto –, eu tinha um guia que era fantástico para fazer uma entrevista de pesquisador. Esse guia me levou na casa dele, conheci a família dele, convivi com a família dele – tudo isso

me alimentou para fazer o clima daquela casa, para entender como é que eles conviviam. Esse guia tinha uma namorada espanhola, mas que era meio proibida, e por isso a família não sabia do relacionamento. Apesar disso, ele já tinha uma noiva escolhida pela família, com quem ele ia se casar. Eu perguntava para ele:

– Mas você nem conhece ela? Você vai se casar com uma mulher que viu numa foto, é isso mesmo?

– Vou, porque os meus pais saberiam escolher melhor do que eu – respondeu o guia jovem e alegre.

– Mas você vai mesmo se casar com uma pessoa que você nunca nem beijou, é isso? – insisti.

– Você quer saber qual é a diferença? Nós nos casamos com a água fria, e ela vai cozinhando, cozinhando, cozinhando, até ferver. Vocês se casam com a água fervendo e, com o tempo, ela só esfria – ele explicou.

Eu usei muito essa frase em *Caminho das índias*, porque é uma verdade. É isso mesmo. Quer dizer, traduzindo o que ele disse, nós escolhemos nossos parceiros pelos sentidos. Por isso, sentimos estranheza ao pensar numa situação como a do guia. Mas, para passar uma vida inteira com uma pessoa, não é isso. É uma outra forma de ver, e eu quero aprender como é essa forma para poder traduzi-la em um personagem. Eu deixei essa porta aberta do amor construído. A novela foi feita pensando que o que ia explodir seria realmente o *dalit* com a moça de casta mais alta, mas o que acabou explodindo foi o amor construído.

Quando a personagem começa a ganhar vida e vai para a tela, às vezes tem uma química que não funciona. Por exemplo, no caso do Márcio, a gente discutiu muito na época. Até hoje eu guardei essas cartas que escrevi para ele, porque tinha o Marquinhos Schechtman. O Marquinhos Schechtman é uma pessoa que estuda muito antropologia. Ele era muito fascinado com o universo da Índia e foi estudar a fundo aquilo. Foi ele que empolgou o Márcio para interpretar um *dalit*. E eu dizia:

– Márcio, é um *dalit*, mas é um *dalit* de Hollywood, entende? É um *dalit* que tem que ser um príncipe também, para as pessoas torcerem

por ele. Porque isso é uma novela, não é um filme. Se fosse um filme, a gente fazia aquele *dalit* como o *dalit* é mesmo. Aqui a gente tem que ver um *dalit* galá?

Mas ele acabou não fazendo isso e interpretou um *dalit* mais realista, mais sofrido. E as pessoas não compraram o personagem, porque, quando você mostra a cultura indiana com aquelas roupas e aquelas danças, é um convite ao sonho. E o Raj [personagem interpretado por Rodrigo Lombardi em *Caminho das índias*] virou esse convite ao assumir esse papel que deveria ter sido do *dalit*. Mas tem horas que isso toma uma proporção que não é mais você quem escolhe. Simplesmente não funcionou aqui. Você tem que ter coragem de mudar o rumo. Porque a escolha estava ali. Não tinha jeito de fugir.

Glória, vou mudar de assunto. Você escreveu três séries: *Desejo, Hilda Furacão e Amazônia, de Galvez a Chico Mendes*. A gente trabalha com a metaficção historiográfica. Você é uma historiadora por formação. Até que ponto você tem liberdade para mexer na estrutura da história e dos personagens? E o próprio processo da adaptação literária, no caso do livro *Hilda Furacão*, um romance que você adaptou. Como foi trabalhar dentro desses formatos?

Vamos por partes, os três. O primeiro, *Desejo*, era uma história que me impressionava muito, mas era uma história verdadeira, real. A minha imaginação não podia voar. É o respeito que você deve às pessoas reais que viveram aquilo, ainda mais uma tragédia.

E *Herdeiros*.

Herdeiros ainda era uma briga mesmo assim. O que eu fiz? Comecei descobrindo os herdeiros. Tinha a Judith, a filha da Saninha. Ela me deu as cartas de amor, então aquelas cartas que têm desejo, aqueles

termos, tudo aquilo é real. Ela me deu as cartas de amor que a Saninha recebeu do Dilermando. As cartas de amor da Saninha [Ana de Assis] para o Dilermando eu não consegui, porque foram destruídas. A filha tinha escrito um livro. Ela queria que eu me baseasse nesse livro, mas falei que não podia fazer isso. Eu vou ler esse livro, claro, vou ver como é que você viu essa história, assim como vou ver o ponto de vista da outra família, porque eles tinham um livro também, mas eu quero o processo. O herdeiro da família do Euclides tinha o processo da morte do Euclides xerocado. Desconfiou de mim, achando que eu ia fazer alguma coisa que fosse contra o Euclides, mas me mostrou o processo, o que me deixou com água na boca, e eu passei a ir na biblioteca, no Arquivo Nacional, copiar os depoimentos. Toda tarde ele ia até lá e dava uma olhada na porta. Quando eu já estava há uns quatro meses copiando a tarde inteira os depoimentos, os documentos, ele falou: “Vi que você é uma pessoa séria, vou lhe dar uma cópia.” Olha só, ele me deu uma cópia do processo, que eu ainda tenho. E tem várias peças do outro processo, que é o da morte do Quidinho [Euclides da Cunha Filho] e do inventário do Euclides. Eu fiz em cima disso, tendo cuidado. Por exemplo, a Ana, a Saninha, é uma figura muito fácil de jogar pedra, porque, afinal de contas, ela provocou. Todos tinham razão ali, todos tinham razões que desaguiariam em tragédia de qualquer forma. Mas eu tive muito cuidado com ela, e só botei no roteiro o que ela contou para um juiz, só na presença do advogado dela, sem nenhum promotor. Eu falei: “Bom, ela não está sendo pressionada por ninguém, está contando o que quer.”

Algumas partes que podiam ser compreendidas de maneira errada, eu tirei. Algumas partes desse depoimento eram ambíguas e, por isso, permitiam duas leituras diferentes, como no dia em que ela foi ter um filho, quando o Euclides foi trabalhar, e ela dizia que queria dar um fim àquela criança. “Dar um fim” pode ser entendido como entregar para alguém. Mas eu sei que as pessoas iam ler literalmente, dentro daquele contexto, como matar essa criança, ou jogá-la num poço. Eu tirei para preservar. A Judith ficou furiosa porque ela adorou o primeiro capítulo, que mostrava

a mãe satisfeita com o Euclides. Mas, quando a Saninha começou a fazer coisas que o público poderia rejeitar, ela ficou furiosa. Eu disse para ela: “Mas, Judith, você não escreveu isso no seu livro? Você não é filha desse romance? Está aqui no seu livro.” E estava, mas provavelmente a emoção subiu à cabeça, o que também estava acontecendo com a outra família. Esse foi o trabalho mais difícil para mim de fazer, porque ele foi feito com um cuidado muito grande, então eu não podia voar. Eu só podia voar dentro deste limite, do que eu tinha conseguido compreender e internalizar dessas pessoas, do que vinha delas, por linha direta. Porque livros contra ele, contra os dois, tem em todo lugar. O próprio Dilermando, por exemplo, eu não usei o livro dele. Preferi ficar na história de amor do que em como ele chegou depois à Saninha. Acho que foi a obra mais difícil para mim de fazer. Mas, se você me perguntar qual é o meu trabalho preferido, é esse. Talvez por isso. Foi o que me exigiu mais.

E como *Hilda Furacão* chegou até você?

Eu não tinha lido o livro, foi o Mário Lúcio Vaz que queria fazê-lo. E, nesse dia, eu lembro que eles iam começar um trabalho, acho que era um *Você decide*. Quem estava chefiando esse projeto era o Geraldinho Carneiro. O Mário Lúcio me chamou e falou: “Vai se encontrar com o Geraldinho Carneiro”, que estava lá com um grupo organizando o *Você decide*. E o Mário Lúcio disse que eu ia fazer parte desse projeto. Quando cheguei, não deu dois minutos, o telefone tocou para eu voltar para a Globo. Quando cheguei lá, o Mário Lúcio disse: “Mudei de ideia, eu quero que você escreva este romance aqui, *Hilda Furacão*.” Ele já tinha dado para vários outros autores escreverem, mas o autor do livro não tinha ficado confortável, ou alguma coisa assim, e então acabou indo para mim. Li o livro, achei ótimo, e conversei com o autor, que era muito engraçado, um tipo extraordinário, fantástico. Ficamos bem parceiros. Eu dizia para ele: “Não nega que ela existiu, diz que Hilda Furacão existiu.” E foi uma coisa maravilhosa. Teve gente na Globo que jurou que conheceu a Hilda Furacão, perdeu a virgindade com ela. Veja o que acontece quando você

solta a imaginação das pessoas! *Hilda Furacão* virou um fenômeno a ponto da pessoa se lembrar dela, e devia lembrar mesmo, de alguma figura que foi importante na sua juventude a quem ele deu aquela forma, acabou, e assim ficou. Mas o autor estava receoso e me falou:

– Eu estou com muito medo, porque gosto muito dessa obra e não quero que ela seja descaracterizada.

– Olha, a única coisa que eu vou te prometer é isto: vai ter o seu sabor, mas vai precisar mudar muito. Porque você tem 370 personagens, a gente vai ter que reduzir isso – eu respondi.

– Meu Deus, mas Dona Fulana não vai aparecer?

– Calma, vamos escolher quem são os que representam aquela época de uma forma melhor. Tudo vai aparecer, tudo: o padre, a sociedade, a zona boêmia, a reunião do partido, mas com menos gente do que tem no livro. E vou ter que inventar umas coisas também – expliquei.

– Ah, é disso que eu tenho medo.

Ele era ótimo, o Roberto, uma pessoa incrível. Mas ele queria ler o roteiro assim que comecei a escrevê-lo, mas, apesar de prometer que ele seria o primeiro a ler, eu disse que ele só poderia fazer isso depois de pronto. Então, enquanto ele esperava, eu mudei umas coisas que tinha que mudar, porque no livro a Hilda era uma militante. Ela dizia que estava distribuindo, assim como aquela frase da Débora Secco, no filme da Bruna surfistinha, quando ela diz: “Hoje não vou dar, hoje eu vou distribuir.”

Mas, no caso da Hilda Furacão, queria dizer que ela vai atender a uma classe pobre, tem uma militância. E a Hilda tinha essa militância, porque o Roberto foi da juventude comunista, ele trouxe muito da época que viveu para o livro. A Hilda, de certa maneira, também fazia uma forma de militância, ela ia distribuir para o operariado, ou seja, era uma distribuição de sexo para o operariado. Eu falei: “Isso aqui não é legal, porque não é eterno; é uma coisa situada, datada. Vamos tirar isso, botar o mistério da Hilda, a mulher misteriosa que vai sobreviver a todas as épocas, e cada um preenche como quiser.” Quando começa o livro, ela já está no bordel, o resto é lembrado. Comecei do início mesmo da história, antes do bordel.

Eu sei que, quando acabou o primeiro capítulo, antes de mandar para ele, eu liguei e falei assim:

– Quero te contar uma coisa.

– Tá pronto? – ele perguntou.

– Tá, mas quero te contar uma coisa. Quer saber como é que acaba?

– Não, quero ler tudo.

– Mas eu preciso te dizer como é que acaba. Acaba com ela entrando no bordel vestida de noiva, ao som de Ave Maria.

Ele ficou em silêncio. Bateu o telefone. Mas, dez minutos depois, ele ligou para mim de novo:

– Glória, sou eu. Eu me reconheci.

– Opa, então vamos juntos – eu disse.

Mandeí o capítulo e pronto, foram só flores a partir daí. Ele ficou apavorado com as mudanças, mas eu entendo isso, porque sou autora também. Me dói, me arranca um pedaço, quando um diretor ou um ator faz algo diferente daquilo que estava escrito. Olha o trabalho que dá para você fazer uma personagem, enrolar uma cena. Daí a pessoa vai lá e estraga aquilo.

E como surgiu *Amazônia, de Galvez a Chico Mendes*?

Eu sempre pensei em contar a história do Acre. A Amazônia nem seria mais nossa há muito tempo, se não fosse a Revolução Acreana. Na verdade, foi uma guerra, porque nós brigamos com outro país sem a ajuda do próprio Brasil. Eu queria contar essa história. Falei: “Bom, para ficar mais interessante, vou botar até o Chico Mendes, que foi o que ferrou tudo.” Porque a gente tem três épocas. Tem a época de Galvez, que é uma figura interessantíssima, como a minissérie conta, depois vem para Plácido de Castro e acaba aqui. Veio a época do Chico Mendes, só que, depois de ter dado todas as entrevistas para mim (e tenho tudo gravado até hoje), a Ilzamar resolveu se rebelar e fazer cobranças. Entrou com o

processo contra a Globo. E é por isso que o Chico Mendes não pode ser reprisado. Eu tenho uma ideia de cortar esse pedaço e deixar só até o Plácido de Castro libertar o Acre.

**Por que, mesmo com a lei das biografias, isso aconteceu?
Ali não tem nada que esteja caluniando essa pessoa, não é?**

Não, pelo contrário. Mas esse processo eu acho que acabou com ela perdendo. Foi a última informação que eu tive, mas eu acho que acabou há pouco tempo até.

É um desgaste, não é?

Sim.

E depois a pessoa pode entrar com outro, sei lá. Eu tenho a gravação dela contando essas coisas pessoais. Ela contou o que queria que aparecesse, porque são coisas bonitas. Foi tudo para elogiar, para aplaudir.

Valorizar o personagem, o Chico Mendes.

Sim, claro. Estou fazendo uma coisa para valorizar minha terra. Eu separo: Galvez, Plácido de Castro e Chico Mendes. Vou destruir algum deles? Por quê?

Vou voltar para a *Hilda Furacão*, cuja protagonista foi a Ana Paula Arósio. Você escreveu a personagem? Você escalava os atores e atrizes? Você escreve para algum ator ou atriz, ou não?

Eu posso escrever a personagem e, a partir daí, ela vai tomando a forma de algum ator; você vai visualizando alguém que conhece. Óbvio que tem muitos atores maravilhosos que você não conhece, e a porta não

está fechada para eles, mas aquele em quem você pensou será sempre uma referência. Por exemplo, você falou da Ana Paula Arósio. Nessa época, ela estava no SBT, fazendo outra novela. Quando a gente estava pensando em quem seria a personagem, o Wolff deu essa ideia: “Gente, aquela Ana Paula que está fazendo tal coisa no SBT, vamos ver. Doce, linda, maravilhosa, mas ela está lá.” Como ela estava “presa” a mais de um contrato, fomos falar com o Boni. Nós dois subimos, fomos falar com o Boni, e o convencemos. Ele, então, fez essa mágica para a gente: trouxe a Ana Paula. E, no mesmo dia que ela chegou, teve que gravar uma cena. Ela chegou no aeroporto Santos Dumont e já teve que pegar o helicóptero para ir ao local onde estava sendo gravada a cena. Esta foi a primeira cena que ela gravou, no mesmo dia em que chegou: ela está sentada, o padre vem, ela abre a blusa e mostra os seios para ele. O Roberto, que estava no aeroporto para recebê-la, queria estar no Rio, mas não podia. Ele me ligava, e eu fui obrigada a ficar irradiando para ele: “Ela chegou, desceu do avião, ela está aqui agora, vai entrar no helicóptero.” Ele queria que eu ficasse dizendo o passo a passo, tal era o entusiasmo dele. E eu gosto muito disso, porque esse entusiasmo com o trabalho alimenta o meu entusiasmo. Eu detesto trabalhar com gente indiferente.

E, realmente, foi um feito inédito, porque ela foi emprestada pelo SBT, não é? Tiveram três meses, eu acho, para gravar mil e algumas cenas.

É, teve uma mágica que o Boni fez, porque ele também se convenceu. No livro, existe uma situação em que um noivo se matou por causa da Hilda Furacão. Quando a Ana Paula veio, no primeiro encontro que nós tivemos, eu falei para ela:

– Olha, Ana Paula, tem essa situação, mas eu vou tirar.

– Não, não tire – ela falou.

Não tirei. Deixei do jeito que tava. Mas naquele momento eu sabia que tinha encontrado a minha Hilda. Tem esse mistério, né? Essa mulher

misteriosa que a pessoa não decifra inteiramente. E a Ana Paula foi maravilhosa; que trabalho lindo que ela fez!

A minha parceria com o Wolff é completa. O que um pensa, o outro já está sabendo o que é e já está indo uma página adiante. Ele teve outra ideia fantástica, e me ligou para contá-la um dia em que eu estava em casa escrevendo *Hilda*:

– Glória, tive uma ideia, acho que vou fazer.

– Qual?

– Eu não vou botar um ator para ser o primeiro cliente da Hilda. Vou pegar um figurante, o mais feio que tiver.

Eu pensei, dois minutos, que nem o Roberto, e falei:

– Faz, faz, vai ficar ótimo.

E foi o que ele fez. Aquele cara que chega, que toca nela e tudo mais, é um figurante, porque ele descolou ali na hora. Esse é um jeito de trabalhar que me apaixona.

**O diretor acaba sendo um coautor do produto final.
Você tem essa visão?**

Tenho. O que vai chegar para você é o desenho do diretor. O diretor pode mudar completamente a intenção de uma cena. Eu já tive diretores que mudaram inteiramente a definição da personagem. A personagem era uma coisa e eu via outra. Isso acontece às vezes numa cena, às vezes numa personagem, e pode ferrar uma novela ou deixar só uma coisa desagradável. Vou contar uma história interessante, que nem tem a ver com direção, mas com luz. A novela *Carmen* teve direção do Luiz Fernando Carvalho. Tinha um ambiente rico em *Carmen*, onde tinha um tipo de situação que sempre deu certo em todos os folhetins do mundo: o cunhado que tinha um caso com a cunhada. Isso é um clássico, não tem como dar errado. E como eu ia fazer uma coisa muito ousada, que era o pacto com a Pomba Gira, falei: “Vou me segurar nessa segunda história, porque, se essa daqui ferrar, essa daqui voa. A gente já sabe que voa.” Foi o contrário. Todo mundo

aceitou de cara a história da Pomba Gira e odiou a história do cunhado com a cunhada. O Luiz Fernando é muito meticoloso, cuidadoso, e tinha feito uma luz que fazia com que o mundo rico ficasse envolto num ligeiro filtro. A gente não tinha percebido o quanto isso poderia ser decisivo. Um dia, nós fomos assistir à novela na casa da Edna Palatnik. Aliás, melhor, na casa do pai da Edna Palatnik. Ele estava assistindo à novela, e a gente via que ele estava vibrando, torcendo. De repente, entrou o núcleo rico... Ele se levantou da cadeira, deu um soco na TV e falou: “Poxa, esta TV está falhando de novo.” A gente entendeu, era o filtro. O filtro, como acontece em muitas novelas hoje, quebra. Você está numa viagem e, de repente, entra uma coisa diferente que não fala à sua compreensão, mas fala aos seus sentidos. É uma mudança brusca de alguma coisa. E o pai dela associou isso ao defeito da TV. O Luiz Fernando entendeu na mesma hora, porque não é tonto, tirou o filtro e a história explodiu. É o visual que te leva ou não te leva a saber qual era a intenção daquilo.

Ou seja, uma questão estética interferiu totalmente na recepção.

Sim, porque você tinha uma luz que cobria a novela inteira e, de repente, isso mudava. O cérebro percebia como um defeito, e a pessoa ia lá e socava a TV. Ele ficou prestando atenção no defeito e não na cena, ele desligou, tirou a conexão com o sonho, com a fantasia que você está vivendo.

Porque, quando você está vendo uma história que te interessa, você está lá, fora do seu mundo e dentro daquele universo. E, quando você vê o ruído técnico, corta, presta atenção. Isso você vê em qualquer novela. Eu vejo, às vezes, pessoas reclamando do filtro em qualquer novela até hoje. É uma coisa técnica que muda, que te impede de se entregar ao sentimento, de voar naquele universo. Você começa a colocar de novo aquela barreira da credulidade, que, na verdade, sempre dá para engajar no mundo.

Você começa a prestar atenção, e eu também não gosto de novela escura, e sempre falo isso, porque, às vezes, eu não estou enxergando.

Quando a pessoa diz “eu te amo”, eu não estou vendo o rosto dela, não sei se ela está sendo sincera ou não. E, como telespectadora, eu quero julgar isso. Quero saber se acredito naquele “eu te amo”, ou não, mas não estou vendo, a pessoa está com meio rosto. Pode ser lindo como fotografia, mas novela tem que ter uma estética de compreensão muito fácil, até porque, ao contrário de uma série, ela briga com o cotidiano. Você assiste a algo que é um móvel, porque a televisão é um móvel da casa; você tem que ir até ela e ficar parado ali, mas o telefone toca, outra pessoa te chama, tem um cachorro que corre. Ela briga com o cotidiano. E a série, não. A série, quando você vai assistir, assiste concentrado. A série permite inovações que a novela, para mim, não permite.

Você já fez uma série que tem toda a cara de uma série feita atualmente, bem contemporânea, que é *Dupla identidade*. Tem aquela coisa do *serial killer*, do mistério de descobrir quem ele é. Você até sabe quem é o *serial killer*, mas o resto não sabe, e você fica com medo dele matar a pessoa, porque sabe que ele vai matar. Como foi essa construção de uma série que é um pouco diferente da maneira como você constrói as suas telenovelas?

Eu sou uma pessoa muito interessada na mente humana, então já tinha lido muito sobre esse assunto. E fiquei impressionada com a história do Ted Bundy. Como é que pode morar um monstro dentro de um homem tão bonito e tão simpático? E que você imagina que gostaria de conversar com ele. Isso me impressionou muito também quando li uma entrevista do Chico Picadinho, que, pelo nome, você já entende a atrocidade. Eu li essa entrevista e fiquei pasma, porque, se eu tivesse conhecido ele num bar, ou em outra situação assim, eu ia passar a noite toda conversando com ele. Ele ia falar sobre Dostoiévski, filosofia, literatura, tudo. Uma pessoa dessa ser tão ruim e ser capaz de coisas tão primitivas, de crimes tão brutais e primitivos, me impressionava. E eu resolvi escrever sobre isso, porque acho que as pessoas têm curiosidade sobre como funcionam essas

mentes, das quais a gente quer se resguardar sem saber como. E a gente acaba assistindo a qualquer tipo de série ou filme e continua sem aprender, óbvio, porque é muito difícil mesmo. Como eu não podia chegar perto deles, fiz até uma página na época sobre *serial killers*. Está na internet até hoje. Eu peguei várias entrevistas deles em que aparecem absolutamente normais. Tem uma que me impressiona muito, que é a mulher de um deles contando como começou o namoro, como ele era um homem maravilhoso, como ele dançava, jamais levantou a voz para ela, jamais brigaram, mas ele matou mais de trinta mulheres, porque sentia falta disso, do ato de matar alguém, não importava quem fosse e não precisava de motivo. E essa mulher só descobriu com quem estava casada no dia em que ele confessou diante do juiz. Eu tenho essa filmagem, que foi uma das que mais me impressionou, na qual, enquanto ele foi confessando, a carinha dela exibia uma expressão de desamparo e ela dizia: “Mas será que tudo era mentira? Ele podia ter matado uma das minhas filhas.” Ela já tinha duas filhas. E ele lá, enquanto isso, na TV confessando. Isso me impressionou. Falei: “Gente, é capaz mesmo de você conviver com uma pessoa, com um monstro, e não saber quem é.” Achei que esse era um tema de interesse geral, então resolvi escrever sobre isso. Escrevi o nosso Edu, que o *New York Times* disse que era ainda pior do que o Dexter, da série homônima.

Até porque o ator Bruno Gagliasso também tem aquela cara de bonzinho, de bom moço, então ele quebra a sua expectativa de que vai ser aquele monstro.

O Dexter quebra também, mas eu entendi perfeitamente onde estava a diferença e por que eles acharam o Edu pior. Porque o norte-americano, como é uma tendência deles, faz sempre isto: ele dá uma motivação para o Dexter, ele dá um problema de infância que faz com que ele se transforme naquilo. E o Edu não. O Edu não tem problema de infância, ele nasceu assim – que é o que eu acredito, que a pessoa nasce assim. Não tem sofrimento que transforma a pessoa nisso. Essa é a diferença, por isso que eles achavam que era uma pessoa com maldade maior.

Você acha que o *streaming* vem mudando a forma como a gente consome televisão ou não? É preciso escrever e fazer coisas diferentes para o *streaming*? Como é que é isso? Como é que você se vê nesse projeto?

No *streaming*, por exemplo, a tendência de todas as séries – tem algumas que começaram enormes, com sessenta, oitenta capítulos – é reduzir mais, até fazer várias temporadas, mas com menos capítulos. O que isso quer dizer? Quer dizer que elas têm que se adaptar ao ritmo do seu tempo. Hoje, é muito mais difícil. Antigamente, você chegava em casa e oito horas da noite estava todo mundo sentado à mesa, jantando, para ver o *Jornal Nacional*. Depois do *Jornal Nacional*, a novela. Hoje, a vida das pessoas não é mais assim. Oito horas da noite você provavelmente nem chegou em casa ainda. As pessoas da família chegam em horários diferentes. É claro que existem outras formas de consumo, porque a tecnologia as disponibilizou. Você pode assistir pelo iPad, pode assistir pelo celular, pode assistir depois que o capítulo passou. Coisas que antes não eram possíveis. Antes, se você não assistisse àquele capítulo, não o assistiria nunca mais, porque não tinha *Vale a pena ver de novo* e você não ia mais estar disponível. Por isso, você ficava em casa, porque a história te interessava e você precisava ver o que ia acontecer com a pessoa. Aquilo virava um assunto. Hoje, não. Hoje, além das múltiplas possibilidades de plataformas, e de telas, você tem também múltiplas opções de conteúdo. Você pode escolher entre séries, filmes, novelas novas e antigas. Por isso é natural que haja uma diluição, mas o certo é que a dramaturgia, a arte de contar histórias, continua – e acho que até mesmo bombando mais, só que de formas e formatos diferentes. Acho que uma novela com menos capítulos é melhor para todo mundo. Ela fica melhor para o autor, não cansa os atores e é melhor para o espectador porque ele vai ser sempre surpreendido. Porque não tem como você escrever duzentos capítulos. Você vai disfarçar uma barriga, disfarçar uma coisa, mas você vai sempre escolher o caminho mais longo para chegar a um determinado ponto. Ao

passo que, nas séries, o caminho é mais curto, e nos filmes é mais curto ainda, porque você tem cerca de uma hora, às vezes, para contar uma vida. Então, o caminho entre uma situação e outra é muito curto. Mas o caminho da novela, a arte de fazer novela, é desenrolar o fio de maneira a tornar mais longa a distância entre um ponto e outro, sem deixar a pessoa perder o entusiasmo de estar vendo. É complicado, porque é necessário sempre criar situações novas para manter a atenção do público. Mas você sabe que tem que preencher aquele espaço, você sabe aonde quer chegar e sabe que está indo pelo caminho mais longo.

Você prefere escrever uma série ou uma novela? Para você, como é isso?

Eu sempre gostei muito de escrever novela, mas acho que agora não quero mais. Prefiro escrever séries. Mas era uma época também em que a novela tinha um lugar, um papel, que ela não tem mais hoje, como já expliquei. Você tem outras telas, outros formatos. O que é um barato da novela, que sempre me encantou e por isso me apaixonei por novelas, é que era algo que um país assistia junto, e você fazia com que todo mundo discutisse aquilo que estava se passando ali. Hoje, eu acho que, para você conseguir isso, tem que trazer temas bastante polêmicos. Você não consegue isso com uma historinha comum, que você já viu e ouviu antes. É impossível, por isso é necessário trazer temas polêmicos, com muitos atrativos. Um elenco daqueles que todo mundo quer ver são muitas iscas. Não precisávamos de tantas iscas antes, porque eu acho que o Brasil é noveleiro, mas o público está disperso. Por exemplo, em vez de estar assistindo à novela que está passando agora, ele está assistindo à que foi exibida no passado, ou então ele está assistindo a uma da década de 1980. Tudo isso é novela. E eu não sei se alguém faz essa soma, porque essa soma é o que dá uma ideia de como as pessoas estão se interessando por novelas. Não é só pela novela que está passando hoje, nem pela que está passando no *Vale a pena ver de novo*, é pelo conjunto de todas essas

novelas. O que inclui não apenas as da Globo ou das emissoras brasileiras, mas também as novelas estrangeiras. O importante para mim é isto: as pessoas continuam interessadas no formato, só que de uma forma muito variada. Eu conheço pessoas que estão vendo as novelas turcas, outras que estão vendo as novelas da Globo, uma que gosta da novela das seis, outra que gosta da das nove, e outra ainda que prefere a das sete. Mas antes a gente via as três. Então por que ver só uma hoje? Porque deixou de gostar de narrativa? Não, é porque também tem que ver o filme, ou a série, que está bombando em outro lugar.

Tem muitas opções?

Sim, são muitas opções. Mas eu acho que o gênero não tem nada de morto. Eu vejo as pessoas assistindo e discutindo novelas. Agora, depende de onde elas veem a novela, e quais novelas são essas. Tem que somar todas para dizer que as pessoas gostam do gênero.

Glória, dentre as suas obras, tem alguma que você teria vontade de fazer um *remake*?

Nenhuma. Eu acho que as novelas estão muito ligadas ao tempo. Não gosto de *remakes*. Eu fiz um que foi um horror. Me pegaram para fazer um *remake* da Janete Clair, e ali eu peguei pavor de *remake*. Aceitei porque eu era obrigada a aceitar e porque era uma novela maravilhosa, *Pecado capital*, um dos pontos altos da Janete. Conseguimos atores maravilhosos e tudo mais. Mas a novela tem uma mágica que se faz ou não se faz. E, ali, o que tinha que acontecer para não falhar o projeto? A Janete tinha escrito aquela novela para ser um romance entre Lucinha (Beth Faria) e Carlão (Francisco Cuoco), mas o público comprou Lucinha e Salviano. E eu ia fazer exatamente isso. Por quê? Na memória afetiva do público, ele estava esperando esse romance de Lucinha e Salviano. Mas o que aconteceu? Na primeira semana da novela, Lucinha (caracterizada

pela atriz Carolina Ferraz) brigou com o Salviano (defendido pelo ator Francisco Cuoco). O Salviano ficou com raiva. Foram para programas de TV e se ofenderam. Ou seja, acabou a história. É igual você fazer *Romeu e Julieta*, mas o Romeu não se dá com a Julieta. Você tem que inventar uma opção que não é mais a história de *Romeu e Julieta*, e é claro que quem leva as cacetadas é você. Por isso eu tenho muito medo de *remake*, porque o *remake* te obriga a reproduzir uma mágica, e isso é um perigo.

Existe uma escrita feminina de televisão? Você acha que tem uma característica das autoras diferente dos autores?

Eu não tive muito espaço para ver isso, porque as obras que eu conheci e que me formaram foram de outras autoras. A Ivani Ribeiro, maravilhosa, fantástica, e a Janete Clair, que tinha um estilo. Se você perguntar no passado, eu acho que foram as mulheres que fixaram as novelas no Brasil. Eu boto a Ivani e a Janete ali no começo. E percebo que essas mulheres dessa época apostam muito na história de amor, e apostam com vontade, e é isto que pega o público até hoje: histórias de sentimentos. Os homens, por exemplo, viajaram por outros territórios. Eu não me lembro de uma mulher escrever num estilo como o do Dias Gomes, que não era história de amor. Não me lembro das personagens do Dias por amor. Você se lembra de personagens interessantíssimos, como a Viúva Porcina, mas aquilo não é amor, não são grandes romances, são personagens. Mas eu acho que, na medida em que você vai escrever, a sua vivência sempre vai estar presente no que você escreve. Olha bem uma coisa, para mim foi muito difícil, porque a vida da mulher é sempre mais difícil que a do homem, o caminho da mulher é sempre mais problemático. Não foi nada fácil para mim ficar durante 34 anos com uma única mulher no horário nobre.

Por quê?

Eu comecei com a Janete, em 1983, e a próxima mulher que entrou no horário das nove foi Maria Adelaide Amaral, em 2017. Foram 34 anos. Foi fácil? Para mim, não foi. Por quê? Ninguém se importava com como você tratava uma mulher ou como você enxergava uma mulher. Hoje em dia, as pessoas aplaudem o que as mulheres conquistam, mas, durante aquela época, era como se você, muitas vezes, se sentisse como alguém ocupando um lugar que não lhe pertence. É difícil. Difícil para uma mulher, tempos atrás, viver entre homens e ocupar uma posição entre homens, concorrendo com homens. É complicado. Acho que para qualquer mulher, até hoje em dia, por mais que tenha havido esse acolhimento das mulheres, não é ainda o que deveria ser. O caminho das mulheres é sempre mais complicado. É óbvio que isso se traduz em outras personagens, porque você leva esse olhar delas. Desse ponto de vista, eu acho que as mulheres levam, porque é a vivência delas. E eu não conheço nenhuma que tenha me dito que sua trajetória foi fácil, principalmente quando ela ocupa algum tipo de lugar onde predominam homens, porque, apesar da Janete e da Ivani terem sido aquelas que solidificaram as novelas no Brasil, depois delas, durante 34 anos, só tinham homens. Olha isso!

Mas tinham mulheres de talento, trabalhando ali, que não conseguiam fazer uma novela sozinhas. Eu fiz por uma circunstância, porque fui uma escolha da Janete. Isso me deu uma diferença. Mas, veja bem, depois que eu acabei a novela da Janete, eu tive que ir para a Manchete, porque ninguém acreditava que *Barriga de aluguel* existia. Eu fui para a Manchete para fazer *Barriga de aluguel* lá, mas não liberaram. Quer dizer, foi difícil. Claro que isso não era só com mulheres, porque o Benedito Ruy Barbosa também ficou anos e anos tentando vender *Pantanal* e não conseguiu. Mas é mais complicado. Para mim, foi bem complicado. Acho que a gente traz isso. Tem homens que escrevem bem para mulheres, não é que só a mulher sabe escrever para a mulher. O Maneco (Manoel

Carlos), por exemplo, escreve muito bem para a mulher. Sabe fazer perfis femininos nos quais a gente se reconhecia.

São bem humanas, não, Glória?

Sensíveis. Porque ele era um homem sensível e devia se interessar pelo universo feminino. Tem homens – e isso não quer dizer que sejam melhores ou piores escritores – que não se interessam, que têm a mulher em outra conta. Você não escreve trinta páginas por dia sobre aquilo que não te interessa. Não tem como. Como eu acho que as mulheres se interessam por si, é claro que deve haver uma diferença. E não só escrevendo, mas na direção também.

São poucas... A Denise Saraceni ficou muito tempo sozinha nessa posição também.

Tem a Maria Médicis, que agora fez *Beleza fatal*, e tem umas cenas entre mulheres que eu fico pensando assim: que engraçado, só uma mulher entenderia o que isso significa, o que essa briga significa, o que esse embate significa. Poucos homens entenderiam isso. Mas não é que nenhum entenda, porque eu acho que grandes personagens femininas, até mesmo da literatura, foram escritas por homens: Madame Bovary e Ana Karenina, por exemplo. Mas é difícil um homem com essa percepção de desenhar tão bem a alma de uma mulher.

LAURO CÉSAR MUNIZ

Lauro César Muniz formou-se em Engenharia Civil e posteriormente integrou a primeira turma do curso de dramaturgia da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (USP), concluindo seus estudos em 1962. Iniciou sua carreira profissional no teatro em 1963 com a comédia *O santo milagroso*, encenada pela companhia de Cacilda Becker. A peça lhe rendeu o Prêmio Revelação de Autor da Associação Paulista de Críticos Teatrais no mesmo ano. Em 1966, a obra foi adaptada para o cinema pelo diretor Dionísio Azevedo.

Escreveu teleteatros como *A bruxa* (1961), *Bar de esquina* (1961), *A estátua* (1962) e *Terra de cegos* (1966). Ingressou na TV Excelsior em 1966 com a novela *Ninguém crê em mim* e, em 1968, realizou a adaptação de *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë. Também escreveu

Estrelas no chão (1967) para a TV Tupi e *As pupilas do senhor reitor* (1970) e *Os deuses estão mortos* (1971) para a TV Record. Ingressou na TV Globo em 1972 com o seriado *Shazan, xerife & cia.* e, no ano seguinte, escreveu sua primeira novela na emissora, *Carinhoso*, inspirada no filme de Billy Wilder. *Escalada* (1975) marcou sua primeira produção no horário das 20h, seguida por *O casarão* (1976), *Espelho mágico* (1977) e *Os gigantes* (1979). Em 1981, escreveu *Rosa baiana* para a TV Bandeirantes.

Retornou à TV Globo em 1983 para concluir *Sol de verão*. Em 1985, desenvolveu o argumento de *Um sonho a mais* e assumiu a autoria a partir do capítulo 37. No ano seguinte, em colaboração com Marcílio Moraes, escreveu *Roda de fogo*, baseada em uma sinopse criada pelo grupo de autores da Casa de Criação Janete Clair. Em 1987, trabalhou com Dias Gomes e Marcílio Moraes em *Mandala*. Em 1989, escreveu *O salvador da pátria*. Em 1995, transferiu-se para o SBT, onde adaptou pela segunda vez *As pupilas do senhor reitor*, do escritor português Júlio Diniz. Retornou à TV Globo em 1996 para supervisionar *Quem é você?*, de Solange Castro Neves, e, a partir do 25º capítulo, passou a atuar também como roteirista. Posteriormente, escreveu *Zazá* (1997), *Chiquinha Gonzaga* (1999) e *Aquarela do Brasil* (2000). Em 2005, ingressou na TV Record, onde escreveu *Cidadão brasileiro* (2006), *Poder paralelo* (2009) e *Máscaras* (2012).

Você se formou em Engenharia em 1961 na Mackenzie. Por algum tempo, estudou dramaturgia à noite e trabalhou em uma firma de engenharia durante o dia. Como foi a transição de engenheiro para dramaturgo? Como foi sua experiência na formação do Teatro Arena e na Escola de Arte Dramática, a EAD?

Nunca me ocorreu ser engenheiro, mas na família havia uma especial atração pela profissão de engenheiro. Papai logo percebeu que eu estava muito mais ligado ao teatro. Naquele momento, de fato, eu estava muito mais ligado e interessado no teatro do que propriamente na Engenharia. Mas o que ele fez, o jogo muito esperto do papai, foi pensar que essa história de teatro acabaria virando apenas uma brincadeira de teatro amador. E ele disse: “Você vai estudar, seguir a linha da nossa família. Nós temos vários engenheiros formados pela Mackenzie, e eu ficaria muito feliz se você também fosse um dos membros da nossa família que fizesse Engenharia.” Tinha uma boa relação com meu pai. Era muito importante para mim, muito importante mesmo, e ele tinha uma forte influência sobre mim. Passei a pensar: bom, acho que vou fazer Engenharia. E, como todos os parentes e colegas mais próximos, fui fazer Engenharia na Mackenzie.

Fiz os cinco anos de Engenharia sem grandes problemas. Fui um aluno aplicado e cuidadoso. Poucas vezes fiquei em segunda época; geralmente passava direto, mas sem tirar da minha cabeça a minha paixão pelo teatro. Essa paixão, naquele momento, se restringia ao teatro paulista, que era excelente, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Tinha também o Teatro de Arena, que estava subindo e mostrando um tipo de teatro especialmente brasileiro – ao contrário do TBC, que fazia muitas peças italianas, muitas peças francesas e também brasileiras, mas só com praticamente dois autores: o Abílio Pereira de Almeida e uma outra autora que só fez uma peça, que não me vem à cabeça agora.

Acompanhei o teatro de todas as formas, mas também trabalhando

como engenheiro – e trabalhei por cinco anos. Passei a escrever peças e a me aproximar mais do Teatro de Arena, porque tinha uma relação política mais definida naquele momento. Era 1964, um momento muito especial, porque houve um golpe militar que virava todo o nosso processo. Nós estávamos uma noite reunidos no Teatro de Arena, falando sobre teatro. Entrou um companheiro que tinha vindo de Brasília e disse: “Companheiros, tudo isso é lindo. Tudo isso que nós estamos fazendo aqui é lindo. Mas há um momento extremamente difícil. Vai haver um golpe de Estado no país a partir de amanhã: 1º de abril.” Pensei: “Amanhã não vai haver nada.” Ele reforçou: “Vai haver, sim, um golpe de Estado no país.” Fiquei chocado. Nós tínhamos uma ligação boa com o presidente Jango. Havia ali um impasse: é real, vai acontecer? Tomara que não aconteça. O que podemos fazer? Nós temos que fugir, porque eles devem ter a nossa ficha. Estávamos muito ligados ao Partido Comunista, ao grupo de esquerdistas do país.

E, quando o golpe ocorreu, foi no dia 31 de março. Já havia manifestações, ainda na noite anterior, de que o golpe aconteceria no dia seguinte, 1º de abril. Como era 1º de abril, a gente gozou muito. Primeiro de abril é o Dia da Mentira, mas não. A coisa veio feia no dia 1º de abril. Colocaram militares nas ruas em São Paulo, cheios de cavalos. Não era brincadeira. Todos nós deixamos de nos encontrar. Sempre nos encontrávamos no Gigetto, o restaurante da classe teatral, depois dos espetáculos. Naquela noite, nós nos encontramos pela última vez e dissemos: “Vamos tentar contato, mas vamos tomar cuidado também.” Veio o golpe. Primeiro de abril, o golpe militar. E nós perdemos completamente a ligação entre nós todos. Cada um se virou como pôde. Alguns saíram do Brasil. Outros se mantiveram no país, mas de uma forma discreta e escondida.

Assim é o início da minha ligação com o teatro profissional. A partir daí, eu escrevi uma peça chamada *O santo milagroso*. E foi uma peça que foi vista e lida por muitas pessoas, e com muito carinho. Eu dizia para mim: “Eu acho que é com essa peça que vou estreiar.” Pensei no Teatro de Arena. Mas o Arena já tinha um planejamento de trabalho. E, com o golpe, a coisa tinha se complicado. O Arena ia um pouco fugir da participação da

cidade – era melhor para todos irem para outros lugares. Cheguei em casa certa tarde e a minha irmã falou:

– Cacilda Becker ligou para você.

– Eu esqueci também de dar um recado para você, o Papa quer falar com você – falei pra minha irmã.

– Não tô brincando, não. A Cacilda Becker quer falar com você. Ela leu *O santo milagroso*, ela quer falar com você. Ela deixou o telefone aqui.

Ela deu o telefone para mim. Liguei. A secretária da Cacilda atendeu. Falei. Depois de alguns minutos, a Cacilda veio falar. Falei com a Cacilda, emocionadíssimo. Cacilda, para mim, era o *top do top*. Como para todos os brasileiros – para os paulistas principalmente – ela era a grande atriz, que tinha uma companhia de teatro junto com o Walmor Chagas, que era excepcional. E ela me disse:

– Lauro, nós vamos viajar pelo Brasil por causa da situação, mas voltaremos daqui a um ano e vamos encenar sua peça, *O santo milagroso*.

Eu fiquei doido. Falar o quê? Ela disse para mim:

– Adoramos a sua peça e quero lhe dar um adiantamento de honorários para impedir que outro grupo te fascine também.

– Quanto aos honorários, não se preocupa, eu sou engenheiro.

– Não é pra você ficar rico, não, mas é pra prender a sua peça. Eu quero a sua peça. A sua peça é minha. Vou fazer no começo do ano que vem – respondeu ela.

E, assim, ela fez no começo do ano seguinte. E foi um sucesso. A peça era uma comédia divertida. O público, no início, estava devagar. Fiquei preocupado porque, na nossa primeira sessão, antes da estreia – nós fizemos algumas sessões –, só tinham 17 pessoas. Walmor Chagas chegou para mim e falou:

– Que coisa ótima! Dezesete pessoas! Nós nem estreamos ainda. Nós ainda vamos fazer o lançamento completo da sua peça.

– É bom, 17 pessoas? – perguntei.

– Dezesete hoje, 30a amanhã. Depois de amanhã, vamos ter 60 – ele falou.

E assim foi. E, quando chegou no sábado, estava praticamente lotado o teatro.

Como passou a escrever para a televisão? Em sua geração, vários dramaturgos como Dias Gomes, Bráulio Pedroso e Jorge Andrade saíram dos palcos para as telas. Acredita que a censura e a repressão do regime militar contribuíram para essa migração? De que modo? E essa migração ajudou na experimentação de linguagens e na inovação estilística que a telenovela teve na década de 1970 e no início dos anos 1980?

Acho que o golpe militar modificou tudo. Nós estávamos com muita preocupação. A Cacilda chegou a ir ao DOPS para nos defender – a mim e ao Lima Duarte. Nós tínhamos recebido uma visita muito indelicada dos militares na minha casa. Estava trabalhando como engenheiro e recebi a visita inesperada da minha esposa naquele momento: a casa tinha sido invadida. Imediatamente deixei o trabalho, fui para casa, que estava arrebitada, os livros estavam revirados, fizeram o diabo lá. E, na casa do Lima, a mesma coisa. A Cacilda foi ao DOPS pedir a nossa proteção, dizendo que nós não éramos figuras perigosas da esquerda. “Eles não são ligados a nenhum movimento político”, disse ela, com aquela clássica firmeza que a Cacilda tinha.

Nós ficamos um pouco visados, mas com respeito – porque Cacilda era Cacilda Becker. Mexer com a Cacilda não seria muito bom para o governo fascista brasileiro. Quando nós perdemos (o espaço), fomos imediatamente trabalhar em outro lugar. Nós tínhamos que trabalhar. Não era um bom engenheiro. Eu sentia que não estava ao nível dos demais colegas da Engenharia. Estava pensando em teatro. Então fomos atender à televisão e fizemos lá uma espécie de declaração da classe teatral. E passamos a escrever para teledramaturgia. Depois, fomos convidados para trabalhar na TV Globo.

A Globo se adiantou às demais emissoras, chamando aqueles que já tinham feito teatro – como Benedito Ruy Barbosa, Bráulio Pedroso e Dias Gomes. Já estava na frente do Rio, com uma ligação forte com o

peçoal do grupo esquerdisto. Mas o peçoal teve que se afastar porque já estava tudo muito vigiado.

No início de sua carreira, você chegou a fazer algumas adaptações literárias para telenovelas, como *O morro dos ventos uivantes* e *As pupilas do senhor reitor*. Como foi esse processo?

Embora tenha sido um trabalho excelente, Benedito Ruy Barbosa foi um dos primeiros a se engajar na televisão. Disse para mim coisas como: “Lauro, eu vou te levar para televisão. Você agora precisa se amarrar em alguma coisa. O teatro está complicado”; “Vamos fazer um trabalho na televisão?”; “Procure a TV Excelsior”. Mas a Excelsior começou a anunciar que ia fechar, que não tinha condições, que ia fechar mesmo. Fui até lá, encontrei alguns amigos – o Carlos Manga era quem estava lá. Procurei ele, e ele falou: “Agora a coisa não está boa, mas vamos tentar fazer uma novela aqui. Quem sabe a gente consegue?” Fomos à direção da TV Excelsior e eles falaram: “Tá bom, não podemos garantir agora. Tem que ser uma novela de impacto.” Fiz, então, uma adaptação de *O morro dos ventos uivantes*, que é realmente uma obra-prima, uma coisa linda.

E foi uma novela longa?

O morro dos ventos uivantes não foi uma novela tão longa. Não tinha capacidade para fazer uma novela longa, eu acho. Naquele momento, era minha primeira novela. Ouvia bastante os que já tinham experiência de televisão, como a Ivani Ribeiro, por exemplo – grande amiga –, e, então, mesmo assim, eu ainda estava começando. *O morro dos ventos uivantes* foi uma novela de poucos capítulos – acho que não chegou a cem. Naquela época, as novelas já eram bastante longas. Elas chegavam, às vezes, até a quinhentos capítulos, como o caso de *Redenção*. Topei fazer cem capítulos e tinha muito medo de fazer. Era outra coisa. Mesmo assim, eu consegui

botar um elenco bom. Com o Dionísio Azevedo organizando a parte de produção, cenários e elenco, me trazendo vários atores que eu conhecia e outros do teatro. Entrei em contato com eles, fiz várias reuniões e comecei, aos poucos, a entender a telenovela. Fui bem na primeira novela.

Dentro dessa pergunta, o que considera importante quando se pega um romance para adaptar para a televisão? O que deve permanecer no romance e no que se deve mexer?

É o seguinte: a dramaturgia tem suas regras bem definidas. Já tinha feito a Escola de Arte Dramática como aluno e tive aulas de dramaturgia com Augusto Boal, que era do Teatro de Arena. Ele foi dar aulas de dramaturgia na Escola de Arte Dramática do Alfredo Mesquita, e eu já tinha esse conhecimento – teórico, vamos dizer assim – de dramaturgia. Com esse conhecimento teórico, aprendi muito na Escola de Artes Dramáticas. E passei a dominar a dramaturgia, a me sentir melhor, mais seguro naquilo que eu fazia antes. Poderia ser – não é? – mais desenvolvido, mais aplicado e tudo mais. Essas aulas de dramaturgia nas escolas de arte dramática, para mim, foram excepcionais.

E como foi trazer a trama do livro para a novela?

Li, obviamente, o livro até o fim. Achei que havia um momento curioso ali, que dava até para encerrar, porque, a partir daquele ponto, eu sentia que a história não era mais tão forte. A narrativa mudava para outra parte da família, retomava, mas não com a mesma força. Quando vi o filme *O morro dos ventos uivantes*, fiquei encantado, porque ele terminava exatamente onde eu achava que tinha que terminar. Que sorte, que bom ter visto esse filme. É aquele filme americano com o Laurence Olivier, dirigido pelo William Wyler, lançado em 1939. Fiz cem capítulos porque achava que a história rendia isso. Eles queriam mais, mas eu firmei minha posição, porque era a minha primeira novela.

Teve também *As pupilas do senhor reitor*, que foi outra adaptação literária. Como é que foi essa experiência da adaptação? Porque, muitas vezes, você lê, e as pessoas têm um personagem na cabeça, têm uma cena na cabeça feita pela própria evocação, pela própria literatura. Mas a linguagem audiovisual é uma outra linguagem porque é uma imagem – também o texto e a imagem juntos. Quais foram as dificuldades e quais foram as estratégias para burlar essas dificuldades?

Quando estudei dramaturgia, percebi quais eram os pontos principais. Augusto Boal pegou a dialética de Hegel e mostrou que a dramaturgia poderia ser analisada em quatro pontos fundamentais. Primeiro ponto: o conflito. O conflito é o elemento fundamental da dramaturgia. Segundo e terceiro pontos: a variação quantitativa e qualitativa da ação dramática, do conflito de vontades que se desenvolve. E, por último, a interdependência entre eles. Essas quatro leis, para mim, acabaram virando 11.

O drama é o espaço onde se desenrola o embate entre o mundo interior do indivíduo e as forças externas da realidade. A dramaturgia, nessa perspectiva, representa simbolicamente a ação humana e os processos históricos, evidenciando o confronto entre liberdade pessoal e normas sociais, entre dever moral e inevitabilidade, entre o finito e o eterno.

Eu lia o livro para a novela e via como tudo é conflito – esse personagem com aquele outro – e então pensava: vou fortalecer esse conflito. Ele é sutil, às vezes, com a delicadeza do livro, mas eu vou forçar. Tudo isso aproveitei do meu conhecimento de dramaturgia.

E deu certo, deu muito certo. O trabalho foi bem cotado. E passei a ser um autor interessado pela televisão. Pensei até que fosse abandoná-la e voltar apenas para o teatro, mas, naquele momento, já era impossível.

Assim que começou a escrever para a TV Globo, foi chamado para assumir a telenovela *O bofe*, devido a problemas de saúde do Bráulio Pedroso. O que foi mais difícil em relação a essa experiência?

Pediram que o Jô Soares falasse comigo sobre a hipótese de eu me transferir para a TV Globo. O Jô se encontrou comigo no ponto que combinamos. Ele, que já estava na Globo, disse:

– Você não tem interesse em deixar a Record e vir para a Globo? Estamos sentindo que a Record está um pouco preocupada com a ditadura. Vamos pensar um pouco mais sério. Estamos fazendo a TV Globo com seriedade. É uma empresa com oito anos e já tem força para ser a primeira.

– Jô, eu estou bem na Record – falei.

– Pensa nessa hipótese. Me telefona.

Liguei para o Jô. Ele me recebeu na casa dele e disse:

– A situação é a seguinte: a gente está fazendo uma emissora para valer, e está indo muito bem. Já está muito próxima da liderança.

Eu me entusiasmei com o Jô. Era uma pessoa excepcionalmente inteligente, e dizer “não” para ele era difícil, porque ele insistia. Ele marcou uma reunião com o Daniel Filho, e fui para o Rio conversar com o Daniel sobre o assunto. Encontrei-o numa saleta muito pequena, cortando cabelo e barba. O Daniel falou:

– O negócio é o seguinte: a Janete Clair está escrevendo todas as novelas, uma atrás da outra, das oito, que é a nossa novela principal. Nós achamos que você é a pessoa que pode alternar com a Janete Clair.

Fiquei entusiasmado. Fui até a Janete. Conversei com ela e com o Dias Gomes, que estava presente. A Janete falou que estaria à minha disposição para tudo o que eu precisasse, e que gostaria muito que eu aceitasse o convite, porque vinha fazendo uma novela atrás da outra e precisava descansar. Queria fazer uma novela sim e outra não. Comecei a alternar com a Janete. E a coisa seguiu, durante muitos anos, dessa forma.

Experiência, pelo visto, bem-sucedida. No ano seguinte, você escreve sua primeira telenovela na emissora, *Carinhoso*, cujo mote foi inspirado em *Sabrina*, do Billy Wilder. O cinema serve de inspiração para o desenvolvimento de ideias para a escrita de telenovelas? De onde saem as ideias?

O Bráulio Pedroso tinha feito um trabalho excepcional junto com o Cassiano Gabus Mendes, que era o chefe da Tupi. Foi com a novela *Beto Rockfeller*, que representou uma modernização da novela. As novelas eram muito presas ao conceito mexicano. O dramalhão estava muito preso a esses conceitos. De repente, vimos que poderíamos fazer um trabalho brasileiro e com mais qualidade. Falava-se muito em qualidade – e até hoje se fala em qualidade lá na Globo. Qualidade é a palavra-chave da TV Globo.

Eu já estava na Globo. *Carinhoso* veio como uma novela moderna, romântica. A telenovela tinha um caminho muito antiquado, repetitivo, e *Carinhoso* me possibilitava pensar numa novela mais de brincadeira. Tinha uma atriz boa, que era a Regina Duarte, e ela estava grávida da Gabriela. Eu falei: “Daqui a um tempo, como é que a gente vai fazer? Vai começar a aparecer a sua gravidez. Como é que a gente faz?” Tivemos o cuidado de sempre fechar no plano de rosto. Curiosamente, anos depois – muitos anos depois –, eu fiz uma minissérie com elas, que foi *Chiquinha Gonzaga*, em 1999.

Como nasce a ideia para desenvolver uma novela? Começa pelos personagens, pela trama? E, no caso de *Espelho mágico*, é verdade que a história surgiu depois de não conseguir realizar uma novela sobre a Carmen Miranda? Como foi esse processo?

Boa pergunta. É o seguinte: eu tinha que fazer uma novela depois da Janete Clair. Não tinha “querer”, já estava definido. O que é que eu

posso fazer? Ficava o tempo todo pensando, enquanto a novela da Janete estava no ar. Um dia eu falei: “Ah, vou contar uma história que já está em segundo ou terceiro plano, mas que vale a pena contar, que é bonita.” Eu vou passar os tempos, vou passar os dias, vou fazer... Carmen Miranda. Porque eu adorava a Carmen Miranda. Assistia aos filmes da Carmen Miranda na televisão, assistia aos filmes no cinema. Acompanhei a Carmen Miranda de tudo quanto é jeito.

Ela passou dois anos na Argentina. Falei: “Vou conhecer esses lugares por onde ela passou e ver como era a relação dos argentinos com a Carmen.” E fui para Buenos Aires. Buenos Aires estava horrível, porque estava sem luz. À noite não tinha luz. Estavam numa crise tremenda – não me lembro agora exatamente de qual, mas era uma crise tremenda. Daniel Filho me ligou: “Lauro, é o seguinte: não dá pra fazer Carmen. Não dá. A família cobra uma nota e exige tantas coisas que a Globo não tem condições de fazer Carmen Miranda agora.” Daniel também estava em Buenos Aires e me disse: “Nós vamos ter que sair daqui com outra novela. Vamos fazer o seguinte: vamos para Bariloche, que é um lugar gostoso e inspirador. Vamos bolar uma outra história.” Pegamos um avião e fomos para Bariloche. Bariloche era meio interior. Não era o que a gente imaginava que fosse. Fiquei pensando, conversando com o Daniel: “O que é que nós vamos fazer no lugar de Carmen Miranda?” E veio a ideia de fazer uma novela que conta uma novela dentro da novela – e assim nasceu *Espelho mágico*.

Dentre as suas novelas, tem alguma que se destaca, que você gosta mais?

Naquele processo de alternar com a Janete Clair, eu já tinha feito *Escalada*. Acho que é uma das minhas melhores novelas até hoje. Foi feita ainda em preto e branco.

Você se lembra de onde veio a ideia da *Escalada*?

A ideia da *Escalada* é incrível, porque veio do meu pai. O Jorge Andrade tem uma coisa na vida dele curiosa: ele mergulha na família dele. *Os ossos do barão*, por exemplo, é uma boa lembrança. Eu pensei: meu pai teve um início de vida lindo – complicadíssimo e lindo. Meu pai não era um homem rico. Ele era um homem de classe média baixa, não tinha uma situação boa no passado. Decidi contar a história do meu pai em 1940. Fui ao meu pai e disse: “Papai, me conta aí a tua vida de 1940 até hoje.” Então entrevistei o meu pai. E pensei: vou contar a belíssima história do meu pai – obviamente, carregando alguns pontos mais fortes. Eu crio coisas mais impressionantes. E assim fiz *Escalada* – que foi um grande sucesso – ainda em preto e branco.

E *O casarão*?

Desculpa a falta de modéstia, mas *O casarão* é uma bela ideia. Eu tive uma ideia assim: desde que ele é fundado até terminar. O que é *O casarão*? *O casarão* é, no início, uma fazenda – a sede de uma fazenda. Depois da sede da fazenda, passam os tempos... Só que eu vou usar esse tempo não na ordem cronológica. E aí que assustou o pessoal: não na ordem cronológica, mas vou usar esse tempo simultaneamente. Contando a história de 1900 a 1910 – o casarão sendo construído. Vou contar a história de 1926 a 1936 – o outro grupo morando no casarão, já com os problemas. Por que de 1926 a 1936? Porque a história brasileira de 1926 a 1936 é muito rica, é muito cheia de acontecimentos. Getúlio Vargas surgindo. É um momento muito forte da história do Brasil – de 1926 a 1936. E o presente, no ano de 1976. Naquela época, 1976 era o presente. Então tinha: 1900 a 1910, depois de 1926 a 1936, e o presente – com todas as famílias no casarão.

Outro dia eu ouvi alguém dizer na televisão que *O casarão*, na opinião da pessoa, é a melhor novela já feita no Brasil. Eu fiquei muito

emocionado. Hoje, tantos anos depois, outro século... ouvir isso. Alguém falar isso na minha frente... Meu Deus. Me dá licença de chorar. Foi um acontecimento para mim. Acho que fui muito inspirado. Não sei, não tenho religião, não tenho Deus. Mas ela foi muito inspirada, veio de um certo lugar que tem lá em cima. *O casarão* deu certo, ficou uma coisa linda. Daniel dirigiu os primeiros capítulos. Ele adorava a novela.

Você sempre trabalhou sozinho ou tinha colaboradores?

Nunca queria colaboradores. Sempre evitei colaboradores. Trabalhei em muitas novelas sozinho. *Escalada*, eu fiz sozinho. *O casarão*, fiz sozinho. Mas eu comecei a dificultar a produção da novela, porque já atrasava nos capítulos e já estava entregando muito em cima. E pedi os colaboradores.

Em *O salvador da pátria*, trabalhou com Alcides Nogueira, não foi?

Sim, ele era um jovem colaborador e foi excelente. Teve também a colaboração da Ana Maria Moretzsohn.

Como surgiu a ideia para *Roda de fogo*? Foi uma novela que tinha um teor político também e a ideia foi gestada na Casa de Criação. Como foi esse processo? O que significou a existência de um lugar para desenvolvimento de talentos e obras para a teledramaturgia?

Fiz com o Marcílio Moraes. Havia uma organização da Globo que se chamava Casa de Criação Janete Clair. Janete já tinha falecido, e Dias Gomes criou a Casa de Criação Janete Clair. O Dias levou pessoas que tinham talento para a dramaturgia e começaram a discutir dramaturgia. Era uma forma de ensinar dramaturgia ou dar mais condições para alguns dramaturgos ligados mais ao teatro também se ligarem na estrutura da televisão.

O Dias fez isso e o Marcílio foi trabalhar, foi acompanhar o pedido do Dias. O Marcílio já era um autor talentoso e já tinha feito trabalhos pessoais. Encontrei com o Marcílio, nós começamos a conversar, gostei muito dele, achei que era uma pessoa que tinha todas as condições de ser um grande autor. E começamos a trabalhar em uma ideia nova, uma ideia que pudesse ser para o horário nobre. Foi assim que surgiu *Roda de fogo*. A novela foi muitíssimo bem. Quando escrevi o último capítulo... eu quis escrever sozinho. Tinha uma frente boa, então eu fiquei num lugar, pensando no último capítulo. Falei: esse personagem Renato Villar, tudo que ele viveu, tudo que ele fez... Tinha o Tarcísio Meira, o protagonista. Ele fez o papel excepcionalmente bem, uma beleza de trabalho. Eu preciso de um fim fantástico, mas o meu não vai agradar ninguém. Qual era o meu fim? A morte do personagem central, a morte do personagem do Tarcísio, o Renato Vilar. Ele tinha um problema no cérebro, um problema seriíssimo, e o médico diz a ele que não tem solução, que ele tem um tempo de vida curto dali para frente. Esse problema que você teve no cérebro é terrível. Cheguei para o Daniel e para o Boni e falei:

– Olha, o fim de *Roda de fogo* para mim é a morte do Renato Vilar.

Pensei que ia apanhar. O que aconteceu foi que os dois se olharam e falaram:

– Lauro, faz o que você quiser.

– Mas como é que fica o público com relação a isso? Uma coisa é você, Boni. Outra coisa é você, Daniel. E o público? Como é que fica com essa morte do Renato Vilar? Chocado, triste, abandonado... Vai me xingar, vai me torturar, nunca mais vai querer assistir a uma novela minha.

– Faça o que você quer, vai dar certo, vai dar certo – eles falaram. Decidi, então, que Renato Vilar ia morrer. Falei com o Tarcísio Meira:

– Tarcísio, o negócio é o seguinte: o Renato Vilar vai morrer.

– Não tem outra solução. Você tem que matar o Renato. É a melhor solução mesmo, é a mais honesta – ele respondeu.

O Tarcísio usou estas palavras: *a mais honesta*. “Vamos fazer.”

Ter o principal ator a favor, ter o Boni e ter o Daniel Filho... Eu fiz a morte mais bonita possível. A TV Globo fez um grupo de discussão, era um monte de gente, mais ou menos 50 pessoas que colocaram numa sala, e fiquei escondido num lugar onde elas não me viam – e eu as via pela televisão. E podia vê-las também pessoalmente, de um outro lugarzinho. E o público aceitou plenamente a morte do Renato Villar. Nós estávamos então com o público também, que eram pessoas de níveis sociais bem diferentes. E eu fui tranquilo para matar o Renato Villar. Foi uma maravilha.

Aproveitando que você citou política, a gente não pode deixar de falar de *O salvador da pátria*. Havia uma polarização na campanha do Collor e do Lula. Tinha um personagem muito interessante, com uma caracterização muito popular ali, que era o Sassá Mutema. Sobre essa questão do contexto político na época: você teve que alterar a trama? Porque ali a gente estava diante de uma polarização e de um personagem popular seguindo para o Planalto, que está na própria abertura da novela.

Tenho uma história bonita para contar. Ganhei um prêmio. Fui a Brasília e tive um contato com o Lula – ele tinha acabado de ser eleito. Fui apresentado a ele, e ele me perguntou se ele era o Sassá Mutema. Eu fiquei sem resposta, assustado. “Meu Deus, e agora? O que que eu falo com o presidente?”

Mas teve uma inspiração naquele primeiro momento, que era meio Davi e Golias: ali, o Lula contra o Collor, dentro de uma eleição – a primeira eleição para presidente depois de tantos anos. E você tem ali uma polarização. Lula vai com Collor para disputar aquele segundo turno que daria o primeiro presidente do Brasil, após tanto tempo sem ninguém votar – tanto tempo de abstinência eleitoral, cívica.

Teve uma inspiração de olhar aquele sindicalista, aquele operário que conseguiu fazer aquela escalada ou não?

Tem. Nitidamente tem. Mas, veja, eu não podia dizer assim tão abertamente que o personagem é inspirado no Lula. Não convinha também, porque eu não sabia o que o Lula ia achar, já que o Sassá Mutema, no início, é um analfabeto. Tem uma situação social baixíssima, e depois ele cresce muito. De certa forma – não que o Lula tivesse essa história –, a história do Lula também é de um homem simples, inicialmente ligado ao sindicalismo, que se transforma num presidente da República. No Brasil, naquele momento, depois de uma ditadura, isso era complicado. Ele perdeu a eleição para o Collor naquele primeiro momento. Tinha medo de como o Lula iria receber o Sassá Mutema. Mas ele recebeu muito bem, porque o Lula é o Lula – é gênio.

Deu algum problema, alguma tensão interna porque, assim, institucionalmente a TV Globo era pró-Collor? E, enfim, em vários segmentos, alguns achavam que o Sassá era inspirado no Lula ou que havia ali aquela polarização.

É o seguinte: o Collor ganhou a eleição do Lula. O Brasil – e a Globo também – estavam mais do lado do Collor. Nitidamente, claramente. Não é interessante? Mas hoje não seria assim, acho. Não sinto isso hoje.

Sofreu pressão da Globo?

Eu não sofria pressão da Globo. Mas eles sabiam que a minha posição era uma posição mais à esquerda, claramente. Me trataram muito bem. Aliás, na época, tem uma história com o Roberto Marinho que é fantástica. Os direitistas começaram a falar no jornal contra os autores da Globo, que todos tinham uma posição “estranha”: o Dias Gomes, o Lauro César Muniz. E o Roberto Marinho disse: “Eu quero pedir uma

coisa ao pessoal da imprensa: não mexa com meus comunistas.” Lindo, não é? “Não mexa com meus comunistas.” É demais! Uma vez entrei no elevador para ir ao oitavo andar do Jardim Botânico. Entrei no elevador, e entrou o Roberto Marinho. Esqueci que esse elevador era do Roberto Marinho, dos diretores. E, quando o Roberto Marinho entrava, a pessoa tinha que se retirar. Isso era dito com muito cuidado: tem que se retirar, porque ele tem que subir sozinho, ou com o seu segurança. Eu me esqueci disso e entrei antes no tal elevador. Pensei: “Tenho que sair, eu tenho que sair... mas eu não consigo sair.” Ele sorriu para mim e me cumprimentou. Pensei: “Ah, não saio mesmo.” Ele sabia que eu era o autor da novela. Fiquei e conversei com ele, numa boa. Foi lindo, lindo, lindo. Era um grande homem.

Lauro, você citou também duas pessoas muito importantes na história da televisão brasileira, que são o Boni e o Daniel Filho. E eu quero ouvir justamente o que significou essa parceria com esses dois nomes, nesse tempo em que estive na TV Globo. Essa contribuição do Boni e do Daniel Filho.

Você falou dois nomes que são o *top* da televisão do século XX. Realmente, eles fizeram a televisão. A televisão brasileira era confusa, não tinha uma filosofia de vida, não tinha um caminho definido. Quando o doutor Roberto criou a Globo, ele escolheu o Boni e o Daniel por um motivo muito sério. Ele fez um levantamento de quais seriam os homens que iam cuidar da televisão dele. E foi uma escolha bastante decisiva e importante. O nome do Boni... deve ter – não tenho certeza –, mas acho que foi o Boni quem convidou o Daniel para ser seu companheiro. O Daniel era um grande, um grande profissional. É um enorme profissional e, até hoje, o que nós quisermos saber de televisão, temos que ligar para ele e falar: “Daniel, tô certo com isso?” Ouvir o Daniel falar sobre televisão é excepcional. Não é tão fácil assim conversar com o Boni.

O meu contato com o Daniel chegou ao nível da grande amizade. Somos amigos. Trabalhamos juntos e tudo. Tudo que fiz na Globo eu fiz com ele. Tinha uma confiança absoluta nele.

Vários autores citaram você como uma grande referência nesse processo de transmissão do conhecimento, com seus colaboradores. Inclusive o Gilberto Braga fala dessa filiação. Que a filiação dele era, de um lado, ao Lauro César Muniz – que trazia o contexto histórico e político dentro do texto – e, do outro, à Janete Clair, com aquela característica mais folhetinesca do próprio texto. Você tinha essa preocupação em formar uma equipe, em transmitir esse conhecimento para formar novos autores – como era essa relação?

Formar novos autores é uma coisa muito importante. E o Dias Gomes deu o primeiro passo para isso. Ele criou a Casa de Criação Janete Clair, que era para formar novos autores. Infelizmente – não sei por que, não tenho informação – essa casa de criação se desfez. Foi uma pena. E também, depois que o Boni e o Daniel saíram, a Globo deve ter assustado um pouco os Marinhos. Infelizmente, o doutor Roberto já tinha ido para o céu, e os demais ficaram meio perdidos. Eu sinto isso.

Você ensinava os jovens colaboradores? Você gostava de ensinar?

Os colaboradores aprendem muito com aqueles que sabem bastante. Eu nunca fui colaborador. Nós entramos meio sozinhos. Hoje, com os colaboradores, tudo é muito mais interessante para eles. Surgem entre quatro e cinco colaboradores – vamos dizer três – e sempre tem um que vai fazer alguma coisa. Sempre aparece o que tem talento mesmo, de verdade. E é esse que o autor presta atenção, e já o forma para o futuro.

Formar um autor novo é fundamental. Isso é muito importante. Acho que é preciso criar uma nova Casa Janete Clair. O futuro da Globo depende dos autores. Os atores e atrizes são grandes, são sensacionais. Eles são as pessoas adoradas pelo povo, porque eles aparecem. Os autores não aparecem. Quando há uma festa sensacional – como se vai fazer amanhã ou depois, não sei –, os autores não são convidados. Eles são esquecidos. Eles não estão lá. Lá estão só os atores e as atrizes. É porque os autores não aparecem, estão sempre escondidos. Acho que existe uma razão para os autores ficarem escondidos. Deve existir. É um mistério. Ninguém o conhece. Eu saio na rua e ninguém me conhece. Naquele tempo em que eu estava no máximo, fazendo novelas, dando muita audiência, era raríssimo alguém me reconhecer. Porque o Lauro estava escondido. O Gilberto Braga sempre esteve escondido. O Bráulio Pedroso, escondido. Todos nós. O Dias Gomes também estava um pouco escondido. Vocês não fazem ideia do que era o Boni e o Daniel juntos. Todos nós, autores, estávamos seguros. Absolutamente seguros. Se tínhamos dúvida, era só pegar o telefone e conversar rapidamente: “Estou fazendo um capítulo simples, estou perdido aqui... o que você acha disso? Faço assim ou assado?” O Boni ou o Daniel dizia: “Espera um pouquinho, eu te respondo daqui a pouco.” Os dois juntos criaram a maior emissora de televisão do planeta Terra. Talvez seja exagero. Mas, da América Latina, com certeza.

Você falou que não pretende voltar para a televisão, mas, assim, revisitando a sua trajetória, tem alguma coisa que teria vontade de reescrever? Algum tema que não fez?

Todas as novelas que eu fiz... Obviamente, não posso reescrever. Obviamente, não tenho condições hoje. Mas eu mexeria em todas, sim – até na melhor novela que eu fiz. Dizem que é *O salvador da pátria*. Eu não acho. Para mim, minha melhor novela é *Escalada* – coisa de coração: papai.

LÍCIA MANZO

Lícia Manzo é jornalista de formação e mestre em Literatura Brasileira pela PUC-Rio. Tem a trajetória marcada por uma vivência plural em diversos campos da arte. Sua dissertação de mestrado deu origem ao ensaio biográfico *Era uma vez: eu – a não ficção na obra de Clarice Lispector*, indicado ao Prêmio Jabuti em 2003, evidenciando a delicadeza no estilo de sua construção narrativa e o interesse no aprofundamento das relações interpessoais e das questões femininas. A relação de Lícia com a arte começou cedo. Aos 15 anos, ao ingressar na escola de formação O Tablado – atualmente elevado à condição de Patrimônio Cultural e Imaterial do Estado do Rio –, fundou com amigos o grupo Além da Lua, que lhe rendeu o Prêmio Molière de Melhor Grupo de Teatro para Crianças, em 1984. A dramaturgia, desde então, tornou-se seu campo de atuação profissional. Em 2009, retornou à cena teatral com o sucesso

A história de nós 2, indicado ao Prêmio Shell na categoria Melhor Texto, e, em 2011, lançou *Aquela outra*, com direção de Clarice Niskier.

Antes de consolidar-se na teledramaturgia, Lícia passou por diferentes formatos televisivos na TV Globo, onde trabalhou por 32 anos. Em 1992, escreveu para programas de humor como *Os trapalhões* (1992), *Sai de baixo* (1996) e *A diarista* (2005). A habilidade para captar nuances do cotidiano e transformá-las em cenas a conduziu para a equipe de roteiristas do quadro de humor no *Fantástico*, *Retrato falado* (2001), protagonizado por Denise Fraga e dirigido por Luís Villaça, que dramatizava histórias reais enviadas, por cartas, pelos espectadores. Quando participava como colaboradora da novela *Três irmãs* (2008), teve aprovado seu projeto para a série *Tudo novo de novo* (2009), para a qual foi escalada como roteirista final. O projeto foi inspirado no seriado *Malu mulher*, que retratava os novos arranjos familiares e as inquietações que emergiam no século XXI. A obra abriu definitivamente para Lícia Manzo as portas para uma carreira mais autoral na teledramaturgia.

Em 2011, Lícia Manzo estreou como autora titular em *A vida da gente*, no horário das 18h, sob a direção de Jayme Monjardim. A trama marca o interesse de Lícia Manzo em escrever cenas mais introspectivas, com ênfase nas micronarrativas que compõem a vida das pessoas. O estilo é reafirmado em 2015 com *Sete vidas*, também exibida às 18h. A novela é inspirada em uma história real: procura pelo pai biológico, doador de sêmen, por filhos que não se conhecem. Histórias de vida que se entrelaçam, gerando ações centradas na busca daquele pai. A força reside na densidade dos diálogos entre pessoas humanas, “com zonas cinza, zonas complicadas, com momentos legais, momentos generosos, alternados com momentos mais mesquinhos e egoísmo; tudo misturado como é o ser humano”, como definiu a autora para esta entrevista.

Em 2020, Lícia foi designada para seu maior desafio: escrever uma novela para o horário nobre (21h). No entanto, a pandemia de Covid-19 alterou os rumos da produção de *Um lugar ao sol* (2021), inteiramente gravada no período de isolamento e, portanto, sem o recurso da alteração

dos capítulos ao longo da exibição. A trama toca em questões delicadas e preconceitos sedimentados para contar a história e a trajetória de dois irmãos gêmeos. Separados quando bebês, são adotados por famílias em condições socioeconômicas bem distintas e crescem em busca de “um lugar ao sol”.

As histórias contadas por Lícia Manzo são centradas nos dramas cotidianos. São os dilemas, as dúvidas, as dificuldades de aceitar as diferenças, as dores e as surpresas da vida postos em perspectiva, sem um olhar julgador, que marcam seu interesse autoral, sempre em busca “por relação entre pessoas, temas familiares, humanos, humanistas. É isso que eu gosto, que eu persigo, que eu me interesso, que eu sei fazer”, ressalta a autora.

Como foi sua entrada na televisão?

Na época em que cursava o mestrado na PUC, fiz a oficina da Globo, mas não fui aprovada. Logo depois, escrevi uma peça de teatro com o Aloísio de Abreu. E a gente mandou essa peça, meio na cara dura, para o Guel Arraes, que repassou para o Cláudio Paiva. Foi então que o Cláudio nos chamou para escrever alguns textos para o programa *Sai de baixo*. Escrevi lá primeiro como *freelancer*. Depois, fui contratada junto com o Aloísio para dirigir uma equipe e fiquei lá por muitos anos.

Como é escrever para um programa humorístico como o *Sai de baixo*. O que você precisa ter?

Dentro do recorte da sua pesquisa, eu acho que foi uma das redações mais masculinas que frequentei. E acredito que contribuí de um jeito também feminino, de forma interessante. Talvez as histórias tenham ficado menos calcadas na piada. Não sei. Tenho essa ilusão. Não sei se é verdade.

Porque a personagem Magda sempre carregou o estigma de não ser inteligente. Tinha até aquele bordão: “Cala a boca, Magda!”

Esse é um arquétipo que, infelizmente, ainda é real em muitos casos: a mulher que quer se casar, que está apoiada no marido, que escuta e permanece calada. São lugares que conheço também, de observar na família, na vida dos amigos. Quando entrei no *Sai de baixo*, tudo era oportunidade. Foi o primeiro salário que recebi. Eu tinha acabado de me casar, então me sustentava com esse trabalho. Tive filho nesse período. Tudo isso aconteceu durante o *Sai de baixo*. Esses passos estão muito colados com a minha história como mulher, me firmando no mercado de trabalho.

Quanto tempo você ficou no *Sai de baixo*?

Nossa, foram quatro anos. Foi um período enorme, muito tempo mesmo.

Havia outras mulheres na equipe?

Sim, tinha. Havia a Elisa Palatnik, que é maravilhosa, brilhante. Mas, no geral, eram mais homens.

Por que o humor e a comédia costumam ser mais associados ao universo masculino?

Porque os estereótipos femininos ainda estão associados à suavidade, à doçura e à compreensão. E o humor é uma ferramenta questionadora, crítica. Pessoalmente, sempre gostei de fazer as pessoas rirem. Estudei em uma escola de moças, católica, e sempre fui repreendida por minhas palhaçadas. Nesse sentido, posso dizer que me senti confortável ao escrever o *Sai de baixo*. Mesmo sendo um programa difícil, talvez o mais desafiador que já fiz na TV Globo.

Por quê?

Eram cinco blocos. O programa teve um grande sucesso comercial, então contava com cinco intervalos. Era gravado ao vivo, o que significava que, toda semana, precisávamos montar praticamente uma peça de teatro, sem a possibilidade de cortar, por exemplo, para o quarto da Magda ou para uma cena com o Caco dirigindo um carro. Tudo se passava naquele mesmo cenário, e a trama precisava se sustentar ali, com o entra e sai dos personagens. Além disso, o elenco era composto por seis atores conhecidos, importantes, e não era viável construir um programa que desse mais destaque para um ou outro. Era fundamental equilibrar a participação de todos que estavam ali presencialmente, em São Paulo, para gravar a cada semana. O programa apresentava muitos desafios.

E os atores interferiam no roteiro?

Sim, os atores interferiam bastante. Era um programa com muito improviso – o personagem do Miguel Falabella se chamava Caco. Havia muitas inserções espontâneas durante as gravações.

E como lidar, como roteirista, com um programa que também não segue totalmente o *script*?

É um gênero. Durante as gravações, sempre havia um de nós, um dos roteiristas, acompanhando o processo. Foi um programa difícil, mas que me ensinou muito.

Você ia para o *set*?

Era em São Paulo. Eu ia às vezes.

Você gostava de ir para o *set*?

Gostava. Era divertido. Mas escolhi a profissão de roteirista também pela possibilidade de ficar em casa, recuada.

O *Retrato falado* foi um programa bem interessante dentro do *Fantástico*. Era um quadro que pegava cartas das pessoas que mandavam para lá. Como foi trabalhar com essa proposta? Vocês transformavam essas cartas em roteiros, não é? De alguma forma, elas te inspiraram a criar personagens depois para as suas novelas?

Essa conexão direta, acho que não, mas foi muito rico também. Um programa gostoso, com uma equipe ótima. O depoimento vinha

em vídeo para a gente, todo transcrito. A partir dali você montava um roteiro, com uma parte narrada pela pessoa que viveu a história e a outra parte ficcionalizada, interpretada pela Denise Fraga. Foi um programa no qual fiquei muitos anos. Era em São Paulo, eu ia e voltava. No *Retrato falado*, pude exercitar esse espelhamento entre documentário e ficção, que se alternavam em cada episódio. Aprendi a cortar de um gênero para o outro, de um modo que o depoimento complementasse o que a ficção estava mostrando e vice-versa. Práticas empíricas mesmo, com as quais você vai aprendendo a não reiterar, não repetir.

Em *A diarista*, que foi um programa também de humor em que os personagens eram mais populares, como foi?

Tínhamos uma equipe ótima, com o Aloísio de Abreu, que já tinha trabalhado comigo no *Sai de baixo*. Eu fazia parte da equipe dele e foi uma experiência muito boa. Um gênero superpopular, no qual encontrei um espaço pessoal também. A pessoa que me ajudou a criar minha filha, por exemplo, e que está comigo até hoje – o nome dela é Maria –, embora não tenha tido a oportunidade de estudar, tem uma sabedoria de vida tão grande que até hoje busco seus conselhos. Algumas histórias da Maria foram importadas para *A diarista*, porque, além de sábia, ela é muito engraçada. Se tivesse estudado, poderia ter escrito *A diarista* melhor que todos nós.

Você costuma ouvir conversas, olhar jornais ou buscar outras fontes para se inspirar quando vai escrever algo?

Não costumo ouvir conversas de forma intencional. Mas, de algum jeito, estou sempre atenta. Sempre fui boa em perceber sutilezas, em captar a atmosfera de um ambiente. Isso é parte de quem eu sou. Algo que me acontece naturalmente. Mesmo na hora de relaxar, do lazer, quando escolho um filme à noite para assistir, percebo que sou naturalmente atraída por temas

que, de algum modo, dialogam com o que estou escrevendo. Gostaria de fazer coisas por puro prazer, de modo irresponsável, mas para mim é difícil. Mesmo sem ter a intenção, estou sempre, de algum modo, trabalhando.

E, quando a novela está no ar, você consegue tempo para outras demandas?

Falando a partir da minha experiência, e não em nome da categoria, eu realmente não tinha tempo para nada, porque é um trabalho intenso, diário; você precisa cumprir um cronograma gigante. São anos da sua vida orquestrando uma egrégora de mais de 50 personagens, lutando para desenvolver cada um deles ao longo de 150 capítulos, de forma coerente, humana. É um ritmo industrial no qual, ao mesmo tempo, a emoção e a humanidade precisam ser levadas em conta. E é um desafio criar personagens reais, multifacetados, sem rotulá-los meramente como bons ou maus. Até porque não é essa a forma com que eu compreendo as pessoas e o mundo.

Você também integrou a equipe de *Malhação*. Como foi escrever para *Malhação*, que é uma novela voltada para o público adolescente?

Dentro da TV Globo, o que aparecia para fazer, eu fazia. Estava sob contrato. E não gosto – nunca gostei –, no tempo em que estive contratada, de recusar trabalho. Não me parecia uma postura muito ética. Se estou sendo remunerada e a empresa precisa de mim, vou lá e trabalho. Não foi a experiência que mais gostei, confesso, mas cumpri aquilo com dedicação.

Mas houve algum aprendizado em escrever para o público jovem?

Malhação não é um produto que me interesse, até como espectadora. Mas, sim, escrever para os jovens é mais do que importante. Uma de

minhas séries favoritas, *My So Called Life*, é uma série escrita e criada para o público adolescente.

Vamos falar sobre *Tudo novo de novo*. Você teve uma equipe de colaboradores? Como foi esse trabalho?

Na época, existia um *pitch* interno na Globo. As pessoas enviavam projetos, alguns eram selecionados. O projeto foi criado por mim, Flávia Lins e Silva, Maria Camargo e Duba Elia. Nós desenvolvemos a ideia e eu era a redatora final. Defendi o projeto em 2005, mas ele não foi aprovado. Quatro anos depois, eles me ligaram para tirar o projeto da gaveta. Assumi a redação novamente, com uma nova equipe, formada por Flávia Lins e Silva, Carlos Gregório e Fernando Rebelo.

Foi o seu primeiro projeto autoral na TV Globo?

Sim. Antes sempre estive como colaboradora. *Tudo novo de novo* foi criado para dar conta de uma mudança social importante. Trinta anos depois de *Malu mulher*, programa lançado quando o divórcio foi aprovado no Brasil, *Tudo novo de novo*, de 2009, retratava as novas famílias surgidas a partir dessa conquista: famílias recompostas, com crianças de diferentes sobrenomes vivendo sob o mesmo teto.

E vira uma família ampliada.

Exato. Estava vivendo justamente isto: separada, com minha filha pequena, experimentando novas relações com homens que também tinham filhos. E achei que seria interessante um programa sobre o assunto. *Tudo novo de novo* foi dirigido pela Denise Saraceni. Minha supervisora era a Maria Adelaide Amaral.

Como é a relação com uma diretora mulher e com uma supervisora também mulher?

A Maria Adelaide é uma dramaturga que admiro. Quando comecei no Tablado, uma das primeiras peças adultas a que assisti foi *A resistência*, escrita por ela. Foi uma época muito rica do teatro, e foi um privilégio, anos depois, poder trabalhar com uma dramaturga mulher que admirava. A série, inicialmente, tinha um formato mais cômico, mais engraçado, porque achei que seria uma opção mais vendável dentro do que a emissora estava fazendo na época. Mas Maria Adelaide e Denise vieram com uma provocação à direção da emissora: “Queremos algo mais adulto, mais sério e menos engraçadinho.” O que veio ao encontro do que, no fundo, eu também desejava.

Qual é o papel da direção para um roteirista? Como é essa parceria entre o diretor e o roteirista?

É uma relação muito estreita. Tem que ser. É um casamento. Em novela, sobretudo em novela, você fala todo dia, o tempo todo. Desde, sei lá, escolher o elenco, a música, até questões práticas, como: “Fulano não pode gravar, está doente. O que faremos?” Dentro dos processos que vivi na Globo, sempre tive uma parceria muito próxima com a direção.

A direção acaba sendo também um pouco coautora dessa obra, o que você acha?

Não do texto. Eu acho que são organismos muito diferentes, cada um no seu quadrado. É uma coautoria do produto final.

Depois você foi para o horário das 18h fazendo sua estreia com a novela *A vida da gente*. Uma trama de complexidade: duas irmãs e uma mãe que prefere uma filha em detrimento da outra. Você tem o coma como tema. Tudo isso no horário das 18h.

É importante que se diga: eu nunca pleiteei fazer uma novela como titular. Queria escrever uma novela como colaboradora e estava presa no nicho do humor. Escrevi *Tudo novo de novo* por causa disso. A temática era família e, a partir da série, a TV Globo me viu e acreditou que eu poderia escrever uma sinopse de novela. Eu escrevi com muito capricho, pensando: “Eles vão ver que não tenho mão para novela e não vão me chamar.” Mas eles leram e gostaram. E o Ari Nogueira, na época, me ligou dizendo:

– Olha, vai entrar.

– Ari, eu não tenho condição. Nunca fiz uma novela – respondi.

Para não dizer “nunca”, eu tinha feito meia novela, pois tinha sido colaboradora do Antônio Calmon em *Três irmãs*, que tive que deixar no meio porque aprovaram o projeto de *Tudo novo de novo*. Eu fui para *A vida da gente* sem método, sem conhecimento do que era fazer novela, mas numa época em que a empresa confiava no autor. Hoje, com a chegada do *streaming*, capital estrangeiro etc., me parece que o aspecto comercial costuma aparecer em primeiro, segundo e terceiro lugar. E antes o artístico tinha maior relevância. Talvez por isso tenham apostado numa autora jovem, e me deixado livre para criar uma novela na qual a protagonista passava um mês da trama em coma, e era filha de uma mãe narcisista – enfim, eram temas complexos, adultos.

E, justiça seja feita, eu jamais fui tolhida na TV Globo. Coincidência ou não, essa novela é a terceira mais exportada da história da Globo. Ela foi exibida em mais de 130 países. Mas talvez, hoje, não teria sido sequer aprovada. Na Globo ou no *streaming*, hoje, existe um time de pessoas que irá examinar um projeto com uma lupa, buscando eventuais falhas para criar algo, digamos, *risk free* – sem riscos. E na minha opinião não

há sucesso possível sem risco. O processo de criação demanda liberdade. E eu tive liberdade. E escrevi sobre temas que, de alguma forma, espelhavam questões minhas. E hoje *A vida da gente* é uma novela que fala por si, ela responde por si.

Como é escrever com colaboradores e em coautoria? Nos créditos, você teve essa experiência. Como fica essa relação? Uma relação tem que ter uma química, como é que é?

Fui aprendendo sobre isso também. Num primeiro momento, eu pensava: “Admiro esse profissional que fez tal filme ou tal coisa, e vou chamá-lo para ‘casar’ comigo.” E você só sabe se o casamento funciona ao longo do casamento. Nas diferentes novelas, fui aprendendo a compor melhor as equipes. E a entender que as escolhas não passam por um juízo de valor, o profissional é bom ou ruim. Passam por afinidade – afinidade humana, artística.

Como foram as demandas de entrega? Você já entregava alguns capítulos, o piloto, antes de chamar a equipe para dividir?

Costumo recrutar a equipe de largada, embora a dinâmica hoje seja diferente; me parece que estão trabalhando de outra forma. Novela não é uma corrida de cem metros, é uma maratona. Conheço autores que escrevem um capítulo por dia sem fazer um estudo prévio, um plano de voo. Para mim, o que chamo de plano de voo é fundamental. Em *A vida da gente*, por exemplo, eu escrevi a sinopse. E a partir daí, se tenho que cumprir 150 capítulos, vou dividir esse número por semanas, fatiando como um bolo: 25 semanas, digamos. Divido minha história em 25 organismos, 25 semanas. A proposta é que algo novo aconteça a cada semana, levando os personagens a lugares novos, para evitar uma repetição. Mas isso não se

aplica meramente ao núcleo central. Esses avanços no tempo, ao longo das semanas, são feitos de forma interligada. Todos os personagens envolvidos na trama deverão avançar juntos. Até porque as novelas que escrevo costumam ser focadas nas interrelações entre os personagens. E por isso eu crio um arquivo semana por semana, para cada núcleo de personagem, com um plano de voo. É claro que eu não vou seguir isso estritamente. Com a novela no ar, o público reage, responde, e você vai vendo o que funciona mais, o que não funciona, como um ator se sai no personagem. Às vezes você aposta muito em um personagem e ele não rende tanto. Outras vezes surge um ator com uma proposta incrível, uma leitura singular, e aquilo se destaca. E você aproveita. Você surfa as ondas que vão surgindo.

E a sua equipe, quando ela integra a colaboração? Como é essa inserção da sua equipe no processo de colaboração da escrita?

Monto uma escaleta, que é um roteiro com a estrutura de cada capítulo, cena por cena. Por exemplo: Cena 1 – Lícia chega na PUC, telefona para Tatiana e diz: “Estou aqui no pátio.” Cena 2 – Elas seguem juntas para o estúdio de gravação. Cena 3 – Elas gravam no estúdio. Cena 4 – Lícia pega o carro e vai embora, encontra, sei lá, seu marido e os dois discutem. Enfim, essa é a escaleta. Ela é distribuída para os outros colaboradores, que vão aprimorar os diálogos propostos dentro dela. Nas minhas três novelas, sempre monto a escaleta com um autor junto comigo. Já tive dois nesse processo, para que a escaleta possa seguir para o colaborador mais direcionada e robusta.

Sua escaleta já criava todas as situações ali, de certa maneira.

Totalmente. A temperatura, o que vai ser dito, o que é essa cena, aonde ela quer chegar. Eu sentia que, quando eu deixava muito solto, tinha um trabalho muito grande na redação final. Mas, voltando à sua

pergunta: em todas as novelas que escrevi, nesse estudo prévio que levantei de cada novela, esse plano de voo, todos os colaboradores foram chamados para participar. Todos estavam acompanhando desde a criação de cada personagem, e até mesmo sugestões de tramas para cada um deles. Dentro desse arquivo, existem sugestões de todos os autores. Agora, nesse processo, é preciso existir uma liderança, como eu posso dizer... um “cacique”? Para que o processo não derive para algo híbrido, uma criação coletiva, por falta de autoria.

É preciso ter um alinhamento de todos esses escritores, certo?

Exato. Por maior que seja a afinidade com um parceiro, em algum momento, ele pode dizer: “Ela não deve acordar do coma agora.” E eu acho o oposto. E a gente vai bater par ou ímpar? Não, o autor titular é quem vai deliberar. É preciso que exista uma convicção autoral, o seu vetor interno, saber aonde quer chegar, que história quer contar. Por mais que você tenha conversado com um colaborador ou parceiro, às vezes não consegue transmitir tudo o que deseja ou planeja. E, nessa hora, precisa prevalecer a sua orientação.

Você tinha uma sala de roteiro ou se reuniam virtualmente?

Sou totalmente defensora do presencial, totalmente. A Mônica Albuquerque, que você entrevistou aqui, é uma gestora gentil, e, no fim do ano, ela sempre mandava um livro de presente para os autores. Uma vez ela nos mandou o *Criatividade S.A.*, sobre o funcionamento da Pixar Studios. E era muito interessante, porque eles defendem que o ambiente de trabalho precisa ser o mais prazeroso possível – com uma mesa de ping-pong, se possível. É claro que nas minhas redações eu nunca tive essa mesa, mas eu tenho o café, o bolinho, o bate-papo – e é muitas vezes aí que a criação se sedimenta. Nem sempre a ideia surge quando você está

no computador, obstinado. Por mais que seja industrial, a matéria-prima da novela precisa ser humana. São seres humanos que vão assistir. E, se eu puder tocar a emoção, o coração das pessoas, elas vão se fidelizar. E por isso a troca afetiva entre a equipe precisa existir. Porque é preciso intimidade, confiança, para criar junto, expor suas ideias.

Durante muito tempo a TV Globo disponibilizava uma sala para a equipe trabalhar, normalmente em um apart-hotel. Depois, acabaram com esse recurso. Eu montei um escritório perto da minha casa. Eu vou a pé. Lá existe uma mesa oval grandona para caber todo mundo. E é nessa mesa oval que a troca humana se estabelece. Uma troca necessária para cumprir, repito, uma maratona, um organismo gigante. Porque não há tempo hábil para cumprir isso sozinho com coerência e aprofundamento. Se não quiser atravessar 180 capítulos na superfície, acredito que outras mãos, outras cabeças, outros corações, podem garantir ao autor principal o fôlego roubado pela correria do tempo.

Os seus diálogos são sempre muito densos e profundos, realmente, com personagens que conversam sobre questões, relações, interações. As cenas acabam sendo mais longas. Hoje, com essa mentalidade mais “TikTok”, em que as cenas exigem agilidade, como manter a intensidade humana nas suas cenas?

Não sei. Essa é uma questão que eu não me sinto habilitada a responder. Foi uma decisão difícil sair da Globo. Mas, quando optei por não seguir escrevendo novelas de cem, duzentos capítulos, foi por isto também: porque estou buscando espaços onde eu possa escrever com tempo, reflexão e desenvolvimento. Não que isso não exista nas novelas da Globo, é óbvio que existe, e não vai nenhuma crítica aqui, de verdade. Mas, para o meu temperamento autoral, o ritmo “TikTokiano” não é o esporte que eu sei jogar, que eu quero jogar. Não me coloco essa questão porque estou tentando respondê-la de outras formas.

Em *A vida da gente*, você teve cinco colaboradores e mencionou que eles entram desde o início. Como você selecionou esses colaboradores? Como foi montar essa equipe?

Pessoalmente acho que pode ser danoso o profissional escrever uma novela atrás da outra, uma colaboração atrás da outra. Você acaba ficando com uma “dicção” de novela, que muitas vezes se limita a um formato ou a um nicho, o que te leva a falar sempre de uma determinada forma. Em *A vida da gente* trouxe pessoas de cinema, teatro, literatura. Chamei a Marta Góes, autora de uma peça linda, *Um porto para Elizabeth Bishop*; a Tati Bernardi, que é de literatura; e o Marcos Bernstein, que tinha corroteirizado *Central do Brasil*. E me lembro da Andréa Mendes, da Globo, dizer: “Se essa novela der certo, vai ser um *case*, porque ela não está sendo escrita por pessoas que escrevem novela.” E, de fato, deu muito certo.

Suas novelas não trazem exatamente mocinhos ou vilões. Essa pluralidade na sua equipe reflete na sua escrita, na confecção dos capítulos?

Acho que eles têm um papel em se afastar do que eu chamo de “dicção de novela”. E, de novo, não vai aqui nenhuma crítica. Apenas quis experimentar sair um pouco desse lugar. Sou supernoveleira. Minha adolescência foi vendo novelas, sou influenciada por elas. Quanto a não ter vilões claramente demarcados penso que isso reflete essa minha visão de mundo. Conheço pessoas com zonas cinza, complicadas, que alternam momentos bacanas, generosos, com outros mesquinhos, egoístas. É difícil pensar em alguém do meu círculo de vida, amizade, trabalho, como um vilão. Penso que o ser humano é misturado. A gente é misturado.

Em *A vida da gente*, como surgiu a ideia, a trama?

Tinha dois amigos que entraram em coma. Hoje eles já faleceram, mas sempre pensei no coma como um estado misterioso, estacionado em uma fronteira muito fina entre a vida e a morte. Sim, porque a pessoa não está viva, mas também não está morta. E a nossa finitude é um mistério, algo difícil de lidar. Por isso o coma vem como um emblema. Foi a partir daí que pensei a história.

A cena do acidente das irmãs é muito marcante. Como você elaborou essa cena? Não teve tanto diálogo, mas foi muito pontuada por uma música que perpassou a cena inteira.

Isso foi um acerto do Jayme Monjardim e do Fabrício Mamberti, que dirigiram a sequência. Lembro-me do Jayme me ligar com ideias para tornar o acidente mais dramático. Por exemplo, que o carro capotasse ainda em terra e elas ficassem de cabeça para baixo. Depois um caminhão bate no carro, que cai no lago. Os bombeiros tentam abrir uma das portas, mas ela está emperrada. Fomos incorporando ideias no roteiro. Uma colaboração com a direção e a produção, sempre considerando o que seria operacionalmente possível. O acidente, em si, foi filmado em uma piscina olímpica. E essa cena é um exemplo de ação, em que você precisa estar o tempo todo conversando com a produção, avaliando o que é possível fazer, o que dá para realizar e como podemos fazer isso de forma eficaz.

É uma cena de ação, mas a música era mais suave, com uma delicadeza. Como você costurou essa cena dessa maneira? Teve a ajuda da direção artística. Como o roteiro entrou nessa situação?

Quando uma das irmãs é retirada do carro, ela havia deixado uma carta para a mãe, uma carta pungente, porque as duas tinham uma relação

simbiótica, de dependência mútua. Era uma mãe narcisista, e a carta falava da necessidade delas se separarem para que pudessem, paradoxalmente, seguir juntas. A carta, claramente lírica, se sobrepunha à brutalidade do acidente. E o Jayme Monjardim, como o diretor experiente que é, soube compreender o que a sequência pedia. Não era uma cena de ação convencional, era um momento quase simbólico, de ruptura dessa relação mãe e filha.

De onde surgiu a ideia de *Sete vidas*?

Eu estava em Londres quando assisti a um documentário sobre filhos de doadores de sêmen, que estavam começando a se localizar por meio de um *site* chamado Donor Sibling Registry. Eram pessoas geneticamente ligadas, mas com *backgrounds* muito diferentes. Alguns eram ricos, outros não; alguns eram judeus, outros, católicos; com origens geográficas variadas. Esses meio-irmãos se reuniam já adultos e, junto das dificuldades de relação, havia uma vontade de conexão muito genuína. Na época, eu tinha acabado *A vida da gente* e o Jayme Monjardim propôs trabalharmos juntos novamente. Ele tinha a ideia de filmar na Antártica, criar uma trama sobre um navegador. Estava conversando com o Amyr Klink, que nos deu várias entrevistas para a novela. Entrelaçando as duas ideias, o doador de sêmen e o navegador, compus a trama central de *Sete vidas*.

Como foi a pesquisa e como ela se insere nas suas tramas?

Tudo o que está na novela passa pela pesquisa. Em *A vida da gente*, por exemplo, conversamos com médicos, bombeiros, pessoas que tinham filhos em coma, e milhares de outras pautas específicas. A pesquisa tem um papel fundamental nas tramas.

Quanto capítulos prontos são necessários para começar a filmar uma novela?

Isso é variável, mas, em média, entre quarenta e cinquenta capítulos prontos.

Sempre tem um grupo de pesquisa que também vai trazer informações. Tem novelas que precisam ser adaptadas, algum personagem ou algum tipo de composição?

As novelas que escrevi tiveram boa aceitação e eu não precisei fazer alterações em função do grupo de discussão. Já em *Um lugar ao sol*, novela das 21h que escrevi e que não foi bem de audiência, eu não pude alterar nada porque ela estava inteira gravada por conta da pandemia.

Prejudicou o fato de você não poder ver, sentir a reação do público?

Sim. É importante em um organismo tão longo aferir o que está ou não funcionando. Em *Um lugar ao sol*, por exemplo, a personagem da Andréa Beltrão deu certo de largada. A personagem abordava temas como menopausa, etarismo, o que gerou comunicação e empatia. É claro que eu usei muito essa personagem. Desde o início eu sabia que seria a Andrea Beltrão, uma atriz desse tamanho, mas, se a novela vai ao ar e você percebe que algo virou um *boom*, você faz suas alterações: mais cenas com a personagem, mais ganchos de fim de capítulo com ela, por exemplo.

Foi interessante você falar da personagem da Andréa Beltrão, porque essa foi uma personagem que inclusive gerou discussão na mídia, especialmente sobre a ausência de falas sobre mulheres na meia-idade, sobre mulheres na menopausa. A invisibilidade feminina em relação a

esse tema, ao envelhecimento, essa fase em que você não está nem na terceira idade, nem é mais jovem. Como você pensou essa abordagem?

Bom, eu tenho lugar de fala. Em breve vou fazer sessenta. E um outro cardápio surge na sua vida. Por mais que eu tenha feito terapia a vida toda, de repente eu me vejo com outros papéis para desempenhar. Minha mãe morreu há alguns anos, minha filha ficou adulta, eu estou na menopausa. Por todas as mulheres, mas também por mim mesma, eu quis escrever sobre o assunto.

De certa maneira, é sempre importante trazer essa personagem feminina, colocando outras questões, que não são só o esperado do papel feminino, numa série ou numa novela, numa obra audiovisual. Se pensar nas séries, não tem muitas que estão colocando como protagonistas mulheres de meia-idade ou que estão problematizando as questões da meia-idade. Você pensou nisso, pensou nessa questão de descrever a meia-idade ou não?

Sim. Eu estou na meia-idade. Quis escrever sobre isso, sobre essa fase.

E a questão da personagem que era mais gordinha e estava com esse dilema de fazer dieta? Você pensou em discutir gordofobia?

Ela estava ali para tratar da gordofobia. O arco dramático da personagem era sair de um lugar de não aceitação de si mesma, até a libertação de não mais perseguir um corpo ideal, um corpo imposto. Esse foi um dos temas da novela. E tivemos a sorte de contar com a Ana Baird, uma atriz incrível e que também trabalha com essa pauta.

Você escolhe os atores?

Sim, junto com a direção.

***Um lugar ao sol* acabou não tendo a audiência prevista. Como foi essa questão? Houve uma pressão pela audiência, para encurtar ou aumentar capítulos em função disso?**

Foi uma novela gravada e exibida durante a pandemia. Foi um percurso acidentado. Eles não estavam conseguindo gravar *Pantanal*, que viria depois. E pediram que os capítulos que eu tinha, que eram de cinquenta minutos, fossem fracionados ao meio, e a novela durasse mais tempo no ar para que *Pantanal* pudesse ser gravada. Isso, é claro, prejudica, porque cada capítulo é um organismo e termina com um gancho. A novela foi impactada por isso também.

Foi uma experiência diferente.

Mesmo com todas as dificuldades, é a minha novela de que mais gosto.

Por quê?

Porque é uma novela mais madura, adulta. Por mais que exista essa régua que estabelece medidas exatas para o sucesso e o fracasso, eu não acredito que esses conceitos sejam absolutos. Na verdade, eles costumam estar ligados a milhões de variáveis. E eu não costumo pensar os meus trabalhos em termos de “esse foi um sucesso, esse foi um fracasso”. Sucesso para mim é ter conseguido escrever algo que me corresponde. Estou falando para mim; para a empresa é outra história. E essa é uma novela da qual eu me orgulho muito. Acredito que a equipe que escreveu comigo – a gente trabalhou muito nesse projeto – concordaria, no sentido de que nós conseguimos chegar aonde queríamos. Não estou falando da

exibição acidentada, da pandemia. Estou falando do que a gente pretendia artisticamente: a gente chegou aonde queria, e isso, para mim, é sucesso.

E qual era a ideia? Artisticamente, qual era o conceito que vocês queriam passar?

A novela tinha diversos temas importantes, mas, fundamentalmente, ela contava a história de um homem que se perdeu, que se alienou de si, e que era o protagonista, Christian, que tomava o lugar do irmão, seduzido por poder, dinheiro. Ele tinha um contraponto na trama, o Ravi, seu melhor amigo, que era o puro, o que não se corrompia. E eu acho que escrever sobre esses dois personagens nos levou a lugares muito ricos, tanto humana quanto dramaticamente. Entre as pessoas que amavam a novela, e eram muitas, eu recebi retornos muito importantes, valiosos.

Qual foi, assim, a obra que você mais gostou de escrever?

Foi *Jogo da memória*. Uma novela que eu escrevi inteira e foi cancelada. Ela está na gaveta, mas é uma novela que tem um valor especial para mim.

É sobre o quê?

É uma família em três gerações e a novela se dá em três cronologias simultâneas: em 1920, num ambiente rural; em 1950, numa província; e em 2000 e tantos, numa metrópole. É uma trama sobre ancestralidade, sobre traumas familiares que atravessam o tempo. Eu adoro esse trabalho. Toda a minha equipe adora também. Acho que esse foi o trabalho que mais nos deu musculatura.

Você já estava com quase tudo escrito?

Sim, estava tudo escrito, e é uma pena que não tenha ido ao ar. Mas, ainda assim, nada se perde, porque trabalhar com essa equipe... Aliás,

eu queria citar o nome deles aqui: Leonardo Moreira, Rodrigo Castilho, Marta Góes, Dora Castelar, Cecília Giannetti e, na pesquisa, Denise Dweck e Carla Madeira. A novela não foi ao ar, mas para mim foi uma graduação, uma pós-graduação, porque o que a gente se exercitou, o que a gente experimentou, foi de uma riqueza. Ali eu acho que senti: “Estou indo para outro lugar. Estou fazendo coisas que eu não sabia.” Porque é como malhar, de repente você ganha um músculo e está carregando um peso que não aguentava. *Jogo da memória* me descortinou um caminho e eu não parei mais. É por onde estou indo agora, inclusive. E, por isso, volto a insistir, as coisas são paradoxais: é uma novela que não foi ao ar e é para mim a mais importante.

A novela é sua ou da emissora?

A novela é da TV Globo por cinco anos após eu deixar a emissora. Eu recupero os direitos depois de cinco anos. Mas eu acho justo. Escrevi lá dentro, enfim. Eles patrocinaram essa experiência. Foi incrível. Como se me pusessem, assim, em um *workshop* de escrita criativa, com um bando de craques, e a gente ficasse ali durante um ano e meio. Foi muito bom.

Como é o processo de escrever novela no dia a dia?

Do ponto de vista funcional, é chegar, tomar um café, jogar conversa fora e decidir: “Hoje temos que escrever a morte do fulano. Como vamos fazer isso?” É um processo de discussão e refinamento com a equipe para definir de que forma cada tema será tratado.

Fica cada um em um computador ou uma pessoa faz tudo? Como é essa dinâmica?

Nós ficamos em volta de uma mesa. Registro tudo o que depois vai para a escaleta que monto com as contribuições das pessoas. Na parte de escaleta, trabalhava com dois autores, o que é uma minissala de roteiro. Gosto de trabalhar assim. Ficávamos umas seis horas por dia. Mas há dias em que trabalho sozinha, escrevendo minhas cenas ou fechando os capítulos.

Quantos dias por semana vocês se reuniam?

Com a equipe, uma média de três dias, contra quatro em que trabalho sozinha. Sim, porque novela é sete por sete.

Você acompanhava as gravações no *set* das novelas ou, quando não podia ir, alguém da equipe comparecia em seu lugar?

No *set*, eu estava um pouco no começo e um pouco no fim. Mas bem pouco no início.

E a leitura com os atores?

Sim, eu participava. Mas estar no *set* ao longo da novela, não, porque estava em casa escrevendo.

Era um processo que exigia dedicação total à escrita ou você conseguia tempo para outras atividades?

É um mergulho total. Não estou falando em nome da categoria, nem de outros autores, mas para cumprir cento e tantos capítulos, com o nível de exigência que tenho comigo – não só no trabalho, mas em

tudo –, eu não conseguia conciliar com mais nada. E esse ritmo foi se tornando pesado para mim.

Foi mais difícil para você como mulher trabalhar em uma emissora grande, mais masculina? Trouxe desafios específicos?

De um modo geral, sinto que uma fala mais afirmativa, quando vem de uma mulher, encontra maior resistência. Não estou falando especificamente da TV Globo, sinto isso de forma geral. Acho que é algo estrutural, cultural. Nossa presença no mercado de trabalho, em posições de liderança e potência, ainda é algo relativamente novo. Acredito que certas qualidades ou características, como ambição, são vistas como uma virtude quando vêm de um profissional homem, mas podem ser interpretadas de forma negativa quando se trata de uma profissional mulher. Isso é algo que percebo, embora não tenha vivido nenhum episódio específico. Talvez tenha sentido mais resistência em relação aos meus conteúdos, que costumam ser muito femininos. Não sei se a TV aberta hoje é o lugar mais acolhedor para esse tipo de conteúdo.

Vamos falar das suas matrizes: filmes ou obras que te inspiram no processo de criação.

Milhares de filmes. Tudo o que eu li e o que eu frequentei ao longo da vida. Séries, novelas. Citei aqui o *Malu mulher*, que é um exemplo. Cada obra, cada referência que você encontra no caminho, de alguma forma, passa a fazer parte do seu repertório. Tudo se transforma numa espécie de bagagem que você carrega e que, em algum momento, vai servir e influenciar o que você cria.

Qual é o estilo da Lícia Manzo? Ela tem uma identidade autoral na escrita?

“Estilo” me parece um termo um pouco pretensioso. Eu diria que tenho um interesse por relações interpessoais, familiares, questões humanistas. É isso que me atrai, que eu busco, que me interessa e que sei fazer.

O que você gostaria de fazer que ainda não fez?

Muita coisa. Escrever um livro. Embora já tenha publicado um ensaio biográfico sobre Clarice Lispector, gostaria de me experimentar na ficção e de escrever um romance. Na televisão, recebi muitos convites para cinema, teatro, e sempre precisei recusar porque estava totalmente dedicada às novelas, querendo que saíssem da melhor forma possível. Literatura, então, nem passava pela minha cabeça. Outra coisa que me impactou foi que, durante esse tempo, acabei lendo muito menos. Normalmente, à noite – quase de madrugada – minha cabeça estava tão saturada que só conseguia ligar a TV e assistir a programas de culinária ou decoração. Algo que exigisse meio neurônio. Foram quase duas décadas nessa rotina e comecei a sentir que isso estava me emburrecendo um pouco. Sempre gostei de ler – busquei o mestrado em literatura por essa razão. Penso que a leitura é algo incomparável, onde o leitor tem um papel muito ativo. O livro que eu leio não é o mesmo que você lê. A leitura alarga os seus horizontes. Você aprende sobre a cultura de outro país, sobre a psique de outra pessoa, com tinta no papel. É algo muito poderoso. E é com um sentimento de felicidade, gratidão, alívio, que estou conseguindo voltar a ler. Para mim, isso tem um valor imenso.

RICARDO LINHARES

Ricardo Linhares é jornalista e escritor. Iniciou a carreira na TV Globo nos anos 1980 como roteirista dos programas *Viva o gordo* e *Caso verdade*. Em 1984, colaborou com Leopoldo Serran na minissérie *A máfia no Brasil*. Em 1987, tornou-se colaborador na novela *O outro*, de Aguinaldo Silva. No ano seguinte, trabalhou com Walther Negrão em *Fera radical*. Em 1989, assinou como coautor a novela *Tieta*, ao lado de Aguinaldo Silva e Ana Maria Moretzsohn. No ano seguinte, escreveu *Lua cheia de amor* com Ana Maria Moretzsohn, sob supervisão de Gilberto Braga. Em 1991, colaborou com Gilberto Braga em *O dono do mundo*.

Em parceria com Ana Maria Moretzsohn e Aguinaldo Silva, escreveu *Pedra sobre pedra* (1992) e *Fera ferida* (1993). No mesmo período, colaborou com Gilberto Braga e Sérgio Marques na minissérie *Anos rebeldes* (1992). Supervisionou a primeira temporada de *Malhação* (1995). Em 1997, escreveu *A indomada* com Aguinaldo Silva. No ano seguinte, assinou sua primeira novela como titular, *Meu bem querer* (1998).

Em 2001, escreveu *Porto dos milagres* com Aguinaldo Silva. No mesmo período, foi autor titular de *Agora é que são elas* (2003) e colaborador de *Celebridade* (2003). Em parceria com Gilberto Braga, escreveu *Paraíso tropical* (2007) e *Insensato coração* (2011). Supervisionou as temporadas de *Malhação conectados* (2012) e *Cheias de charme* (2012). No mesmo ano, escreveu o *remake* de *Saramandaia*. Em 2015, foi coautor de *Babilônia*, com Gilberto Braga e João Ximenes Braga.

Entre 2016 e 2019, supervisionou os textos de *A lei do amor* (2016), *Rock Story* (2016), *Deus salve o rei* (2018) e *Amor de mãe* (2019). Em 2018, adaptou o romance *Se eu fechar os olhos agora*, de Edney Silvestre, para a TV. Em 2022, supervisionou os textos da novela *Fuzuê*.

A gente queria saber sobre sua trajetória profissional. Você se formou em Jornalismo na UFRJ, não é isso? Você chegou a trabalhar na área? Ou já foi direto para o audiovisual? Conta um pouco dessa saída do jornalismo para o audiovisual, para a escrita, para o roteiro. E o quanto o jornalismo foi ou não importante nisso?

Tudo sempre é importante na vida da gente. Tudo. Fiz Jornalismo porque sou de família de classe média, e era natural que eu fizesse alguma faculdade. No início, até pensei em fazer Arquitetura, porque eu queria ter uma formação – era uma tradição de família. Mas, com 19 anos, já na faculdade de Jornalismo, comecei a trabalhar na TV Educativa aqui do Rio, que nem existe mais. Escrevi mais de duzentos programas educativos. Programas de qualificação profissional. Aulas dramatizadas que eram exibidas na TV e também enviadas para os colégios do Brasil todo. Dramatizavam, vamos dizer assim, situações que poderiam acontecer em sala de aula, orientando as professoras sobre como reagir diante de situações com pais de alunos, por exemplo. Dramatizava essas situações. Tinha uma equipe de professores atrás de mim, me dando o caminho para fazer isso. Eles sugeriam passeios, maneiras de abordar determinados temas... Isso tudo aconteceu porque eu conheci uma amiga, Ana Gouveia – uma grande amiga, a gente fazia aula de inglês juntos, na mesma turma. Eu já tinha escrito algumas peças de teatro que foram premiadas. Comentei com ela – ela era produtora do *Sítio do Picapau Amarelo* na TV Educativa, que era uma coprodução da Globo com a TV Educativa, numa versão bem antiga – e ela falou: “Eu tô precisando de um roteirista pra uma série de qualificação profissional”, e me explicou. Fui lá, gostei, e por causa disso até adiei minha formatura em Jornalismo. Comecei a trabalhar na TV Educativa com 19 anos, mas também já tinha estagiado antes no jornal *O Dia*. Esse trabalho durou dois anos. E, nesse mesmo período, abriu uma oficina – foi o primeiro curso de roteiro que teve, chamado Doc Comparato, que aconteceu na CAL. Até então, não tinha

havido nenhum curso, digamos, mais profissionalizante. Não que a gente sáísse com um diploma, nem nada, mas era um curso sério, dado por alguém que entendia de estrutura, de história, de dramaturgia. E eu fiz esse curso – foi o primeiro curso que teve. Uma das tarefas do curso era fazer um *Caso verdade*, que na época estava no auge na Globo, porque tinha vencido um programa popularesco do SBT, que acho que era *O povo na TV*, se não me falha a memória. O trabalho de final do curso era escrever um *Caso verdade* – eram cinco episódios por semana, com uma história diferente a cada semana. O Doc, que trabalhava na Globo, levou uma cesta de cartas – porque o *Caso verdade* era baseado em relatos que as pessoas mandavam pelo correio sobre suas vidas. Tinha, nessa época, vinte anos. Era o fim do ano, e o programa de encerramento do curso coincidia com esse período. Escolhi uma carta de uma epilética, achei que tinha uma boa história dramática ali. Peguei a carta e trabalhei durante a semana do Natal e do Ano-novo. Fui o único que entregou o trabalho. Na primeira aula de janeiro, o Doc gostou e levou para a Globo. O Paulo José também gostou e o Reynaldo Boury – que eram os responsáveis pelo *Caso verdade* – também. E foi assim que entrei na Globo, em 1983. Eu tinha 21 anos. E, a partir daí, comecei a escrever outros *Casos verdade*. Ao mesmo tempo, começou uma oficina de humor na Globo, e me chamaram para participar.

Porque até então não havia nada disso. Nunca tinha tido oficina, nunca tinha tido nenhum tipo de preparação para novos autores entrarem na emissora. Isso que a gente vê agora – e que viu até pouco tempo atrás – era inédito. Realmente não existia.

**Então isso começa mais ou menos na década de 1980.
A década de 1970 também estava ali, com a televisão
meio que se organizando.**

É. Tinha saído de uma ditadura. Na verdade, a gente ainda vivia isso em 1983. Era um tempo difícil. Não era uma coisa simples. E não existia

concorrência – a concorrência esporádica era o SBT, que às vezes tinha um programa como *O povo na TV*, que chamava a atenção à tarde, ou uma outra coisa aqui e ali. Mas não existia, nem se pensava em existir, o que existe hoje. Não existia nada perto disso. A Globo era totalmente hegemônica. Então, ela não se preocupava. Não via o futuro como vê hoje.

É, foi nesse período que você colaborou em *A máfia no Brasil*, do Leopoldo Serran? E você era bastante jovem. Como era a divisão de trabalho? Cada um escreveu um episódio? Como era esse trabalho de colaboração?

Tudo aconteceu comigo de uma maneira muito natural. Sempre gostei de escrever, tanto que desde os 15 anos eu escrevia peças de teatro. Não pensava exatamente em entrar para a televisão. O que eu queria mesmo era escrever teatro. E fui recebendo um convite daqui, outro dali... e até hoje, na minha profissão, eu nunca disse “não” a nada. A nenhum convite que me façam. Me convidou? Eu vou. Não sei nem se vai rolar, se não vai rolar, o que a gente pode fazer aqui, o que não pode... Mas quem me convida para um trabalho, eu aceito na mesma hora. Quem me convida para uma oficina, eu aceito na mesma hora. Eu nunca disse “não” a nenhum trabalho na minha carreira. As coisas foram se sucedendo de uma maneira natural. Nessa mesma época, a Globo abriu a Casa Janete Clair, ali pertinho da emissora, no Jardim Botânico, com cursos. E o primeiro curso de telenovela que existiu – porque nunca tinha existido antes – foi dado pelo Flávio de Campos. Entre os alunos estavam eu, a Ana Maria Moretzsohn e a Márcia Prates. Acho que nós somos os únicos que ficamos dessa primeira oficina de telenovela. E vários roteiristas saíram da oficina de humor: Mauro Wilson estava lá, várias pessoas que hoje escrevem. Foi na primeira oficina de humor da Globo. E foi por causa dessa oficina que eu fui contratado para trabalhar no *Viva o gordo*. Trabalhei quatro anos no *Viva o gordo*, ao mesmo tempo em que escrevia o *Caso verdade*. E fui chamado por isso. É o que eu estou falando: me convidam, eu vou.

Fui convidado para ir para o *Caso verdade*, e fui. Fui convidado para ir pra oficina de humor, e fui. Fui convidado para ir pra oficina de novela, e fui. E foi nessa Casa de Cultura Janete Clair. Nessa época não existia ainda colaborador de novela. O Gilberto foi o primeiro que teve, com o Manoel Carlos, em *Água viva*. Chegou uma hora em que o Gilberto falou pro Boni que não estava mais aguentando escrever. Ele estava fazendo *Dancin' Days*, disse que tinha sido um horror a vida dele, e que precisava de alguém para colaborar, para escrever com ele. O Boni topou. Sugeriram o Manoel Carlos – eu não sei como foi o processo –, mas o Boni topou. E, a partir daí, alguns autores passaram a ter um colaborador só. E uma das novelas seguintes era do Aguinaldo. Me convidaram – a gente se conheceu lá na Casa Janete Clair – para ser colaborador. A gente conversou e tudo mais. O Aguinaldo me convidou junto com a diretoria responsável pela Casa Janete Clair, que eram o Dias Gomes e o Ferreira Gullar, para colaborar com ele em um outro projeto. Foi minha primeira colaboração. E eu era o único colaborador, porque naquela época a pessoa tinha, no máximo, um colaborador. O nosso processo de trabalho, como vocês perguntaram, em novela, era: a gente se reunia semanalmente e conversava sobre os seis capítulos que aconteceriam naquela semana – o que aconteceria em cada capítulo. O Aguinaldo fazia as escaletas, e um capítulo eu escrevia inteiro, do começo ao fim, enquanto ele fazia cinco capítulos. Para ele, foi excelente esse método, porque dava ao autor, naquela época, um dia de descanso – porque a pessoa não tinha como ter, era um capítulo por dia. De qualquer maneira, eu fui criado numa época em que seis capítulos por semana era o normal. Hoje em dia, nem todo mundo consegue entregar seis capítulos por semana. E não existia outra possibilidade a não ser os capítulos semanais, chovesse ou fizesse sol.

Dá para viver escrevendo seis capítulos por semana, dá para fazer outras coisas na vida ou você fica só fazendo isso durante o período da novela?

Só fazendo isso. Quem escreve novela como titular não tem vida. Agora estão pedindo noventa capítulos de adiantamento. Naquela época, era bem menos. E, para vocês terem uma ideia, não existia Projac, não existia absolutamente nada. Foi em 1986. As novelas da Globo – as três novelas da Globo – eram gravadas no mesmo estúdio. Só tinham três estúdios. As três novelas, isso ontem ou hoje, eram feitas assim. Alguns estúdios de jornalismo ali na Rua Von Martius, no Jardim Botânico, outro na Lopes Quintas. Naqueles estúdios, todas as novelas eram gravadas de segunda a sábado. Era uma coisa de louco. Se a gente pensar hoje na infraestrutura que tem no Projac, nos grandes estúdios do Projac... Naquela época, as três novelas eram gravadas simultaneamente em três estúdios pequenos. Não existia evento na novela. O maior evento era o acidente de fusca, que é como a Simone morria em *Selva de pedra*. Eram outros tempos, completamente diferentes do que é hoje. *A máfia no Brasil* era gravada num estúdio que eles alugavam na Tijuca, ali na Usina. O *Viva o gordo* era gravado no Teatro Fênix, que nem existe mais. Lá também era onde era gravada a linha de shows. Eram tempos, vamos dizer assim, quase artesanais, se comparados com os de hoje. E a gente escrevia. Eu escrevia numa Olivetti antiga azul que meu avô tinha me dado assim que comecei a trabalhar – era dele. E a gente escrevia com carbono. Era horrível quando errava no fim da página, porque tinha que rebater toda a página um pouquinho. A gente ainda passava por alguma correção ou mudava uma frase ou outra. O resto, não. A gente tinha que rebater a página inteira, e com o carbono – que fazia com que a gente ficasse com uma cópia e mandasse outra para a Globo, que rodava no mimeógrafo. A Guta Matos tinha uma casinha ali na Von Martius, cheia de escaninhos, onde cada ator passava lá uma vez por semana para tomar um cafezinho com ela e pegar a pilha de seis capítulos da semana seguinte para

trabalhar. Não tinha grandes festas em novela, nem grandes eventos. Era tudo muito simples.

E foi nisso. Foi assim que eu me criei – nesse estilo. Depois foi outro. Eu era jovem, e o Negrão estava escrevendo uma novela em São Paulo chamada *Fera radical*, e me convidaram para ir até lá escrever o núcleo jovem da novela. E não tinha nada. Não existia computador, não existia internet, não existia método nenhum. Me mudei para São Paulo, morei um ano em São Paulo colaborando com o Negrão, em *Fera radical*, e aprendi muito – tanto com o Negrão quanto com o Aguinaldo. Foram os meus dois primeiros professores na prática. E depois veio o Gilberto Braga. Eu comecei a escrever num núcleo jovem, mas me dei tão bem... Tinha tanta curiosidade, tanta sede de aprender – eu queria aprender. E terminei escaletando a novela junto com o Negrão e escrevendo o principal núcleo, que era o da Yara Amaral, do Paulo Goulart, da Malu Mader, do José Mayer... E era o mesmo método: a gente escrevia no papel carbono. Tinha que levar lá num dos escritórios da Globo, na Alameda Santos, e eles mandavam os capítulos para o Rio de avião. A novela não era bem vista, a televisão não era bem vista. Tudo era pequeno, tudo era menor e, no entanto, para a gente era a vida. A gente vivia aquilo intensamente. Fui aprendendo assim. Tanto que, no fim, o Negrão chegou pra mim e falou uma coisa que nunca esqueci: “Você é o único que tem espírito de novela dessa equipe.” E é verdade. Nenhum dos outros trabalha nisso há muito tempo. Eu era o único, o último nome da equipe – era jovem – e no fim já estava assim, lado a lado com o Negrão. Foi um grande aprendizado. Negrão é um grande amigo, uma pessoa muito generosa. A partir daí, eu continuei. O Aguinaldo me chamou, junto com a Ana Maria Moretzsohn, e nós escrevemos *Tieta*.

Você entrou na televisão com todo um desejo do teatro, possivelmente um leitor ávido.

Era um rato de biblioteca. Lia todas as peças que tinham, assistia a todas, mas lia de tudo. Lia os clássicos, os gregos. Tudo que você puder imaginar, eu lia. Quando era adolescente, o meu objetivo era o teatro, era a dramaturgia, mas acabei sendo uma cria da televisão.

Da teledramaturgia. O que foi sair da dramaturgia para a teledramaturgia e virar um autor com espírito de telenovela?

Pois, como eu falei pra vocês, tudo aconteceu muito naturalmente na minha vida. Eu nunca planejei isso. Hoje em dia, as pessoas planejam: “Eu quero estar na Globo, eu quero ser autor de novela.” Autor de novela, naquela época, não era nada. A novela não era o que é hoje. Depois, aos poucos, nos anos 1990, a novela começou a ser matéria de faculdade, de livros, de estudos, de teses. Mas naquela época, até os anos 1980, não era nada. Ninguém dava nada pela novela. A gente era tratado assim. Eu acompanhei toda essa mudança, desde a tal da novela ser uma coisa menor, uma dramaturgia menor, até a telenovela ser reconhecida como uma expressão de arte e uma cultura – fazendo parte da cultura brasileira e levantando discussões muito importantes. Sempre faço questão de falar, porque eu sou um cara progressista, sempre fui. E acho muito importante que a gente nunca esqueça a função social da telenovela. A gente chega aonde nenhuma outra cultura chega no Brasil. Onde não há cinema, não há teatro, nem biblioteca, nem livreria – lá está uma televisão. Participei, junto com outros autores, como o Lauro César Muniz – que é uma coisa que faço sempre questão de falar também. Se não fosse o Lauro, não existiria divórcio no Brasil. Foram as novelas dele, em que os casais se divorciavam, que levaram as pessoas a entender que poderiam se divorciar também. Isso ajudou na aprovação da lei do Nelson Carneiro. Porque, vindo de

hoje, a televisão continua tendo – e tem cada vez mais – relevância. Mas, naquela época, a única maneira era a televisão. Acho que essas novelas daquela época, principalmente de autores como o Lauro, como o Gilberto – que sempre foi progressista também – depois o Aguinaldo... O Gilberto e o Lauro começaram um pouquinho antes. E o Aguinaldo vinha da tradição do jornal. Do *Lampião*, também do *Globo*. E ele escrevia sempre programas policiais, que abordavam a realidade marginal.

Ele era repórter policial.

Era, mas é essa realidade que o Dias Gomes trouxe, que depois a Janete Clair também mudou para essa abordagem que é do nosso cotidiano, dos problemas do brasileiro. Isso fez com que a novela também ganhasse outra envergadura, ganhasse outro peso e passasse a ser vista também como uma fonte de cultura. Nos anos 1990, anos 2000, isso cresceu de uma maneira enorme. Depois vieram outras fases. O mundo mudou. A expectativa das pessoas mudou também. E nem sempre a novela tem a importância social – embora ainda tenha, fundamentalmente – que tinha naquela época, porque a gente estava vindo de uma ditadura, onde ninguém falava nada, onde os assuntos não podiam ser abordados. Já cheguei a ir a Brasília. Porque, como eu peguei essa transição, vamos dizer assim, a gente ainda vivia, não sob uma sombra da censura como antes, mas sob a classificação indicativa e vários assuntos que não poderiam ser abordados. Colaborei com o Gilberto em *Anos rebeldes*. O Gilberto foi muito corajoso e muito firme – como era do feitio dele –, muito transparente e honesto na abordagem que ele faria da ditadura, e acabou escrevendo uma das obras-primas da televisão brasileira, que muito influenciou naquela época do *impeachment*, dos caras-pintadas, das pessoas na rua e tudo mais. A telenovela e a televisão, a teledramaturgia, têm essa característica de, ainda hoje, penetrar em lugares onde outros não penetram. Embora hoje a gente tenha celular, internet, redes sociais – coisas que demoraram para surgir e estão aqui há pouquíssimo tempo, apesar de parecer que tomam

muito tempo –, quem já viveu um pouco sabe que não era assim antes. Houve uma transição muito grande na divulgação de ideias, de culturas, e essa abordagem progressista foi muito importante para abrir fronteiras, para tocar em assuntos como racismo, como homossexualidade. Hoje em dia, são os trans, LGBTQIA+, várias outras. Quando o Gilberto, o Aguinaldo e a Leonor fizeram *Vale tudo*, o empresário dá uma banana para o Brasil – aquilo era um escândalo. Foram essas abordagens que fizeram com que a televisão, com uma teledramaturgia, ganhasse um reconhecimento muito maior. A gente realmente poderia influenciar – sempre pensando que sem dar aula, sem ser didático, sem direcionar ninguém –, mas trazendo assuntos que poderiam ser debatidos em casa, na família, na mesa do jantar, entre os amigos, no colégio, no trabalho, em qualquer lugar. Não era só quem vai ficar com quem, ou se vai ter o beijo na novela hoje. Eram assuntos muito mais profundos e muito mais relevantes para a cultura brasileira do que tinham sido até então.

Fiz parte dessa transição. Em *Fera radical*, por exemplo, não podia haver adultério. O adultério era feito de uma maneira completamente velada. Mostrava-se um casal em que o homem traía, outro casal em que a mulher traía, mas tudo era feito de uma maneira que o público tinha que ler pelas entrelinhas, porque não podia haver nada.

Era por causa do horário das 18h?

Sim, às seis da tarde não se podia tratar de vários temas. Até pouco tempo atrás, por exemplo, não podia haver bebida. Quando eu fiz *Malhação* – participei de três edições do programa, duas supervisionando –, teve uma época em que ninguém podia beber. Para não passar um mau exemplo para os jovens em casa. O que eu acho é o seguinte: não é para mostrar ninguém de porre, nem para dizer que beber faz bem para a saúde – não é isso. Mas a gente pode abordar assuntos através disso. Basta ter a liberdade e também o bom senso do escritor para abordar todos os temas. Tudo pode ser abordado em qualquer horário, desde que a pessoa saiba como fazer isso, respeitando o espectador que está em casa, as crenças de cada um,

a maneira de pensar de cada um, a ideologia de cada um – sem ataques. O importante, do meu ponto de vista, é levar à discussão, levar o assunto para ser discutido pela sociedade. E isso a gente fez em muitas novelas.

Então, na sua opinião, a telenovela tem um papel fundamental no agendamento do social, no agendamento das pautas sociais que precisam ser discutidas?

Sim, até hoje. E cada vez vai ter mais, porque a gente vai vendo a sociedade – vamos dizer assim. Alguns assuntos ficam razoavelmente abordados, parece que já passam a fazer parte do cotidiano do espectador. Mas, toda hora, vão surgindo outros. E tem os eternos, como o racismo. Não tem jeito. O Brasil é um país racista, hipócrita. Quando a Globo bota três protagonistas negras nos três horários de novela, isso era uma coisa impensável até pouco tempo atrás. E isso é totalmente positivo para a teledramaturgia e para a sociedade. Para o espectador que se reconhece naqueles papéis, naquele lugar – é ocupar um espaço que sempre teve que ser ocupado. E, graças a esses movimentos todos que acontecem, pode-se discutir machismo, assédio, essas coisas todas na novela. Feminicídio. Tudo isso passa a ser discutido na novela. Não fazia parte das pautas, digamos assim, dos anos 1990. A gente estava vivendo uma época de descoberta da liberdade. Agora a gente já tem uma liberdade – embora ela, toda hora, possa ser ameaçada por ditadores e tudo mais. Mas alguma liberdade a gente já conquistou. O Brasil é um país que tem fundações mais sólidas e que pode enfrentar tentativas de golpe e tudo mais dentro da lei. Agora, sempre vai ter uma pauta progressista para ser discutida. Como a Glória Perez fez com os trans em *A força do querer*. Ou o que o Silvio de Abreu já tinha abordado antes, numa comédia, *As filhas da mãe*, em que a Cláudia Raia era Ramon, e depois virou Ramona – e que, na época, foi muito rejeitada. Mas uma coisa que sempre falei é que eu dou a cara a tapa. Eu não me importo de ter essa rejeição. A gente teve uma rejeição enorme quando abordou os *gays* em *Insensato coração*, havia um assassino de *gays* lá. E também teve uma interferência da cúpula da emissora naquela época, porque esse não era um assunto “daquela época”.

Hoje em dia a gente tem uma cúpula completamente diferente. Naquela época, eles não aceitavam – já era uma espécie de censura interna – que se abordasse o assunto. Tanto que havia uma passeata em que a Louise Cardoso, que era a mãe de um *gay*, levava uma placa: “Eu tenho orgulho do meu filho gay.” Isso tudo foi censurado. A gente teve que tirar. Porque era uma citação direta da frase inglesa: *I’m proud my son is gay*. E as pessoas daquela época, em parte da cultura da emissora, achavam que isso era uma exaltação à homossexualidade – e foi tudo cortado.

Essa pauta das relações homoafetivas é sempre uma coisa complicada nas telenovelas, não é? Porque tem horas que parece que abre e tem horas que parece que fecha. Você tem aquela torcida em *Amor à vida*, do Félix e do Carneirinho, pelo beijo, lá em 2013. E depois você tem a censura em *Babilônia*, em 2015.

Sabe o que aconteceu? Nas minhas novelas, alguém sempre teve que se casar. Sempre perguntam “quando é o beijo?”, “quando é o beijo?”, combinei com o Gilberto de fazer o beijinho no primeiro capítulo, porque aí ninguém mais vai perguntar “quando é o beijo?”, e a gente conta a história delas. Era a história de duas mulheres que viviam juntas há 30 e tantos anos. Então é natural, quando uma chega em casa, a outra dá um beijinho nela, um selinho. Mas isso acabou sendo um beijo maior do que um selinho. E isso causou uma rejeição enorme, porque acendeu uma rejeição que já estava latente. E tinham aceitado o Carneirinho com o outro porque demorou a novela inteira para aquilo ser construído. O Walcyr construiu aquilo muito bem, como o Silvio de Abreu construiu muito bem o Jefinho e o Sandrinho em *A próxima vítima*. Mas a gente não construiu. Foi uma falha nossa imaginar que a gente já poderia fazer, já poderia partir do que tinha sido feito e aceito – e não. Tanto que depois da novela a gente teve que ligar para o Marcos Pasquim, que ia ser *gay* e teria um caso com o Marcelo Melo Júnior. Falamos:

– Pasquim, você não é mais *gay*.

– Poxa, eu queria esse papel, vai ser um diferencial na minha carreira – ele disse.

– A gente teve um grupo de discussão e as mulheres todas falavam: “Não, não queremos ver beijo *gay*.”

E, no caso da Fernanda com a Natália, ainda tinha algo pior: elas seriam “as velhas”. “A gente não quer ver velhas se beijando.” Era uma coisa que, dentro da própria comunidade *gay*, até eles rejeitaram.

Etarismo! Isso dentro dos atravessamentos de preconceito, não é? E até eles? E das mulheres também.

Mas é um tema que incomoda. Uma grande parte acaba aceitando se for construído ao longo da novela, devagarinho – como foi com o Manoel Carlos, em *Mulheres apaixonadas*. Foi construído. A gente sabe, mas muitas vezes a gente se ilude, achando que já pode dar um passo além. E, no caso da *Babilônia*, a gente quebrou a cara. Porque – aquilo que a gente estava falando antes – são ondas, são movimentos. Tem uma hora que se abre e vem... E a gente está vivendo nesse momento agora de fechamento. E, como está tudo cada vez mais polarizado em todas as questões, quando vem a abertura, querem colocar de uma maneira muito forte. E, quando vem o fechamento, vem com mais raiva, aquela raiva que estava guardada. É muito difícil. Mas eu acho que a gente tem que continuar trabalhando nisso, para abordar todos esses assuntos, levar essas pautas para discussão. Porque em *Babilônia*, ao mesmo tempo, eu recebia cartas, e-mails... A Globo tem um departamento que recebia, naquela época, essas cartas – e muita gente mandava cartas agradecendo por ter tocado naquele assunto. E isso não foi divulgado. Não tem o peso de deputados que vão ao Congresso querer tirar a novela do ar. Mas teve um apoio positivo enorme, talvez tão grande quanto o negativo – mas não tão ruidoso.

Por que que isso não gerou um debate, uma discussão? De repente, em um programa, em alguma coisa? O que você acha?

A Globo nunca gostou – e continua não gostando – de falar de si, vamos dizer assim. Usar um programa dela para isso, por exemplo, fazer matéria no *Fantástico*, coisas assim, mas não alguma coisa maior, que pareça que a Globo está se exaltando, se autolouvando... É uma preocupação da emissora, sempre foi, não utilizar isso como uma ferramenta. A matéria vai no jornal e tudo mais, mas não que seja uma coisa planejada como uma divulgação.

E, aproveitando esse tema que nos trouxe: você já contou que esse modo de fazer está se modificando? Você tem que entregar hoje uma média de noventa capítulos. Quais os desafios como autor, como foi o caso de *Babilônia*, em que você já tinha uma frente escrita e, de repente, teve que reescrever. Retirar para chegar junto a esse público. Porque, afinal, você trabalha também pela audiência, não é assim? O quão desafiador é isso pra você?

A gente tem que dar aquele resultado ali para a emissora. É desafiador e exaustivo. Terminei *Babilônia* com a minha pressão em 19 e ela nunca mais baixou. É exaustivo. Quando entrei para fazer a supervisão de *Fuzuê*, novela das 19h, eu dormia quatro, cinco horas por noite, de domingo a domingo. Tinha que escrever para vencer a frente que tinha sido perdida pela novela, pelas mudanças. Eram sete capítulos por semana, durante meses. Então, é completamente esgotante. Quando eu entrei em *A lei do amor*, da Maria Adelaide Amaral e do Vincent Villari, a novela estava tão sem frente que eu morei também em São Paulo. Eu ia pra São Paulo segunda e voltava sexta ou sábado. Eu e o Vincent escaletávamos na mesa de jantar da casa da Adelaide, um bloquinho. Bloco não é bloco

de capítulo – é um bloco entre um intervalo e outro intervalo. A gente escaletava junto. Ele digitava e a gente ia batendo bola, batendo bola. A gente não tinha a menor ideia de como acabar o capítulo. A gente acabava esse bloquinho de cenas, já colocava qual colaborador ia escrever, porque é mais ou menos o espaço de cada cena, e enviava para eles. Enquanto isso, começava a fazer o segundo bloquinho. E, no tempo de eles escreverem as cenas e enviarem para a Adelaide, ela já ia fazendo a redação final. Para a gente conseguir ter mais capítulos e avançar mais na novela. Cada dia a gente tentava escrever não cinco blocos, mas sete a oito blocos, porque assim, ao longo de uma semana, a gente ia conseguindo ganhar mais frente de capítulo. A gente não tinha a menor ideia de como acabava o capítulo, mas tinha que escrever. Quando a gente faz uma novela, a gente tem que escrever. As pessoas perguntam: “Ah, de onde vem a inspiração?” Não vem inspiração. Vem a obrigação. A gente tem que escrever. Tem que sentar e escrever. Claro, tem dias melhores, outros piores. Mas quanto mais a gente escreve, mais a própria novela vai se alimentando, a própria história vai se alimentando dela mesma, do trabalho dos personagens e tudo. Mas tudo nasce do texto. Sem texto, não tem nada. E é um volume muito grande de textos. Por exemplo, na novela das 18h, o capítulo tem 25, 26 páginas. Na novela das 19h, tem 30, 32. Na novela das 21h, tem 36, 38.

É muita coisa.

É muita coisa. Nas novelas mais antigas que eu participei das 21h, só tinham três blocos de capítulos. O primeiro era o que vinha do capítulo anterior. Tinha o intervalo. Depois, três blocos de texto. E o último era o que acontecia no próximo capítulo. Depois foi aumentando: de três para quatro, de quatro para cinco. Se você contar, são cinco blocos de texto por capítulo. Cada capítulo tem 36 páginas. Multiplica isso por seis. É um volume absurdo para quem escreve, para quem dirige, para quem produz, para quem decora o texto. É um volume muito grande. Só que,

na televisão, a gente não tem opção. Telenovela não tem opção. A gente tem que sentar a bunda na cadeira e tem que fazer. Não importa. Tem que acabar aquilo. Era outra época. A Janete Clair, quando escrevia sozinha... e eu já li várias novelas dela – eram bem curtinhas. *Saramandaia*, de Dias Gomes, que eu fiz o *remake*, os capítulos tinham dez páginas. Era tudo muito simples. A Janete escrevia um capítulo. Quando ela acabava o capítulo, botava no caderninho dela o que ia acontecer no capítulo seguinte. No dia seguinte, ela pegava aquilo, transformava no capítulo e fazia a mesma coisa para outro capítulo. E não parava, porque emendava uma novela na outra. Tinha sorte que, aos olhos de hoje, era tudo muito pequeno, muito curtinho. Aos olhos daquela época, não. Já era um trabalho enorme fazer uma coisa dessas. O volume de texto na teledramaturgia é colossal. É gigantesco.

Você tem hoje mais núcleos secundários na novela, é isso?

Não é só núcleo secundário, mas isto não é bom: núcleo secundário. Eu não gosto de chamar de núcleo paralelo, mas de convergente. Porque, se a história não tiver ligação com a trama principal e não for bem construída, o espectador sabe que aquilo ali não tem importância. Ele desvia, perde atenção. As tramas são convergentes. Tem trama secundária e terciária. Elas têm que ter alguma forma de convergir com a trama principal – ou pelo cenário, ou por laços familiares, ou de vizinhança, ou o que quer que seja. Mas as tramas todas têm que ter alguma forma de estarem ligadas, para uma influenciar a outra. E o espectador sabe que aquilo ali está coeso – não sabe racionalmente, mas sente que tem uma trama. Aborda assuntos importantes. E se essas tramas convergentes não forem folhetinescas, forem namorinhos só, sem importância nenhuma, isso não pega o espectador. Tudo em novela tem que ser folhetinesco.

O que é ser folhetinesco?

Tudo. Não é um dramalhão, não é um caso de hospital ou um caso policial, de saúde, não é nada disso. Folhetinesco é um casal que se ama e tem um impedimento concreto. Quando supervisiono novelas – e tenho feito muito isso ultimamente –, sempre procuro mostrar isto: que as ações têm que ter reações, têm que ter consequências. Se você não faz uma história – qualquer história, uma história secundária que seja – com uma ligação com o núcleo central, com a trama central da história, que a gente chama de espinha dorsal, e não tiver um impedimento... Um casal quer ter filhos, mas a mulher não pode porque teve uma doença. Ou um casal que está junto, mas ele é o melhor amigo do ex-namorado da menina... isso é folhetinesco. Qualquer coisa que gere um impedimento. Não pode ser só uma coisinha boba. Tanto os núcleos cômicos da novela... Uma coisa que sempre me incomodou – caiu em desuso agora – é que a novela tem que ter uma maneira leve de ser contada, mas não precisa ter aquele núcleo que é o núcleo da palhaçada. Todos os núcleos podem ter leveza. Leveza é fundamental, porque quem trabalha o dia inteiro não quer chegar em casa, ligar a televisão e ver sofrimento, saber de tristeza ou só ver coisas ruins. Não quer dizer que tenha que ser bom exemplo, mas a pessoa tem que se entreter. A gente nunca pode esquecer que, apesar da pauta progressista, apesar dos assuntos muito importantes que a televisão pode levar para discussão nas ruas, ela tem que entreter. Você tem que ver aquele capítulo querendo assistir: o que vai acontecer depois? E muitos jovens autores – até não tão jovens assim – estão muito influenciados hoje em dia pelas séries americanas ou querem fazer uma televisão, uma novela que seja diferente. Aprendi com Silvio de Abreu, outro mestre que eu tive: não se faz novela diferente. Não existe isso. Ou você faz novela ou você não faz. Ontem mesmo eu falei: “Não tenta reinventar a roda da novela, não luta contra o estilo novela.” Novela é entretenimento. Novela tem que ter uma coisa que fuja da realidade. Tem que ter um dado de exagero. Na novela tem que ter choro mesmo – quando chora, chora, briga, dá tapa –,

tem que ter tudo isso. Novela, se for uma coisa muito contida, muito racional... A novela é o antirracional. Telenovela, se for uma coisa racional, o público não quer ver isso. O público não quer ter que pensar, ou ter que raciocinar, ter que entender o que está nas entrelinhas. Uma coisa ou outra, tudo bem, mas a novela tem que ter clareza. A história tem que ter clareza. O público tem que saber do que se trata. Vilão é vilão, mocinha é mocinha. É a luta do bem contra o mal, sempre foi. E isso é folhetim, isso é melodrama, isso é dramaturgia – e teledramaturgia. Se você pegar vários sucessos – praticamente todos – dos seriados americanos, a base de tudo é o melodrama. O melodrama está lá. *Glee* era totalmente um melodrama, só pra dar ideia de um seriado jovem que fez muito sucesso com jovens. Todas as histórias tinham pé melodramático. Claro que com tintas por cima – tintas de atualidade, tintas de pop, tintas de tudo. Mas a base de tudo é folhetim e melodrama. Sem folhetim e melodrama não existe teledramaturgia. Nem dramaturgia, não é verdade?

Hoje você tem a série estadunidense assim meio como um parâmetro. Tem gente que fala em cultura das séries, embora a telenovela sempre tenha muito mais audiência do que qualquer série de grande audiência. Mas qual é a diferença fundamental da série para a telenovela e para a minissérie?

Eu já fiz todos os horários: *Malhação*, novela das 18h, novela das 19h, novela das 21h, novela das 22h, novela das 23h, seriados e minisséries. O problema é que as pessoas confundem a maneira como elas são escritas. É o diretor? Não. Mas os escritores, a maneira como eles assistem à novela, eles acham que o público assiste assim também – porque tá na hora da novela, a gente senta pra assistir. Mas não é isso. A novela é um eletrodoméstico no meio da casa. A novela tá ligada enquanto tá todo mundo conversando, falando no celular, brigando, jantando... A novela é completamente diferente de um seriado, seja brasileiro ou estrangeiro.

O seriado é aquilo que a gente para pra ver às 11 da noite, vamos dizer, depois de tudo pronto – já jantou, já escovou os dentes, já mandou e-mail – você para pra assistir àquele episódio. Em novela, não existe isso. A novela existe no meio da balbúrdia, do dia a dia das pessoas. Se a novela não for ágil e não chamar atenção pelo diálogo... novela, na verdade, é rádio com imagem. Porque as pessoas não estão paradas pra assistir à novela quietinhas no sofá. Não estão. Às vezes, a mãe e a filha estão assistindo a um capítulo, o marido chega em casa, fala, elas param, vão ver outra coisa, vão fazer outra coisa. O cachorro late, o cachorro vomita – tudo pode acontecer enquanto a novela tá passando. No seriado, isso raramente acontece. Quem tem filho, já botou os filhos pra dormir e vai assistir ao seriado. Quem é solteiro, ou tem outro estilo de vida também. A pessoa para pra assistir a um seriado. Ninguém para pra assistir a uma novela. Por isso que a novela tem que ser gritada, tem que ser falada. Os diretores odeiam, mas a novela tem que ter *close*. O diretor odeia *close*. O diretor bota um carrinho, enquanto os personagens estão conversando, num diálogo que você demorou horas pra escrever... lá no fim do mundo. E você não vê o ator falando. Quando não vê o brilho no olho do ator, você se desinteressa pela cena, você vai conversar com quem está do lado. Se o diálogo não tiver uma tensão interna – e tensão não é briga, uma cena de amor pode ter tensão –, se não for algo que atraia, que motive o espectador, ele não vai assistir. E muita gente não entende isso. E aí, por exemplo: em novela, o público brasileiro não é o mais alfabetizado do mundo. Se você coloca uma notícia de jornal ou um personagem vendo alguma coisa na internet, um texto gravíssimo que vai mudar a vida daquele personagem... Se o personagem não fala o texto, o público não lê. Você não pode colocar nenhuma informação importante em uma novela no papel ou na tela de um celular, porque ninguém lê. Muitas vezes porque não sabe ler. Outras vezes porque não presta atenção. Outras porque a televisão não é boa, a imagem não é boa... Tudo em novela tem que ser falado. *Fala!* Não tem pudor. Novela é a falta de pudor total. Quem tem pudor, quem é racional demais, não serve pra novela. Porque

a novela é feita de emoções desbravadas. Só isso. Essa é a diferença básica entre a telenovela e o seriado – mesmo o brasileiro. Porque você parou tudo, fez tudo pra assistir àquele programa às 11 da noite. E na novela das 18h? Ninguém para nada. O filho está chegando em casa: “Minha filha, como é que foi a aula hoje?”, “Você entregou tal coisa?”, “Você falou com a sua tia, não falou?”... Faz parte da vida! Enquanto isso, está desenrolando a cena na novela. Alguém tem que brigar, alguém tem que gritar para chamar atenção. Você para pra ver o que tá acontecendo. Essa novela tá toda calminha... eu não vou citar exemplos, mas essa novela tá toda calminha, bucólica... Ninguém para pra ver isso.

Ricardo, você é um mestre e também professor de novos roteiristas, embora não goste desse título.

Eu não sou professor, embora já tenha dado curso de roteiro. Converso com as pessoas. Tenho uma carreira – vamos dizer assim –, uma segunda carreira bem-sucedida, como *script doctor*. E nos Estados Unidos isso até é fundamental, é muito usual, veio do cinema. Explico pra você, por exemplo, eu não falo “não pode ir”, eu explico: se você botar isso só na boca dessa personagem, na tela ninguém vai ver. Bota isso, bota assim. Não quer botar o personagem falando? Bota em *off* o que ele está pensando. Sou muito transparente, eu explico – e, quase sempre, 99% das vezes, as pessoas dão razão a mim. Todas as novelas em que eu já entrei, foi para ajudar meus colegas. Por isso que eu falo: não é professor, não é nada. Entro para ajudar meus colegas, porque eu já precisei de ajuda e já tive; já precisei de ajuda e não tive. Sei o que é a gente precisar de ajuda no meio de um sufoco de meses que parecem que não vão acabar nunca... mas um dia acaba.

Esse é um trabalho muito importante que você faz: supervisionar esses novos talentos. Foi assim com a Manuela Dias, o Daniel Adjafre e a Maria Helena Nascimento. No atual momento, você está como um dos consultores do projeto Cria da Globo. E gostaríamos de ouvir: como é essa orientação com os novos talentos? Na sua visão, qual deve ser a maior qualidade que um aspirante a autor ou autora tem para se destacar? O que é desafiador nesse processo de orientar talentos?

É interessante porque, como é razoavelmente muita gente, quando a gente começa a conversar, primeiro tem que saber o que a pessoa quer. Quando a gente começa a conversar, é que eu vejo quem nasceu para aquilo e quem não nasceu para aquilo. Mas isso não quer dizer que a pessoa não possa aprender, porque todo mundo pode aprender – se quiser. Não necessariamente aprende com o que eu falo ou como eu falo, mas pode aprender observando tudo à sua volta. Mas tem gente que não tem o despudor de escrever novela, de soltar a imaginação, de ter uma imaginação fértil, que bole eventos, que bole coisas. E tem gente que é racional demais, que não entende que novela tem que ter beijo. E eu falo essas coisas todas, porque falo com base na experiência. Comecei numa novela em que eu não estava indo bem, e a minha mãe me ligou: “Meu filho, eu quero beijo na boca!” É verdade. Aí eu escrevi cenas de adendo, para inserir mais afeto e mais romance naquela história. Se a história não tiver romance, não prende. Ninguém tá interessado só em tramas empresariais, embora elas sejam importantes – principalmente se envolverem ambições.

O folhetim, o inimigo querendo derrubar o outro, ou qualquer coisa assim... é isso que gera o interesse. Mas tem que ter a base: o amor. Tem que ter romance, suspense, humor, leveza – mais leveza do que humor, dependendo do estilo. Mas também não adianta ter uma novela que seja completamente engraçada se você não tiver romance, se não tiver

o folhetim. E principalmente – o que eu falo muito, e já falei aqui com vocês há pouco tempo – é o concreto. Tem que ter alguma coisa concreta. Não adianta fazer alguém flagrar um casal, se aquilo não vai ter consequência nenhuma. Tem que ter consequência, tem que gerar uma briga, uma separação. Não se usa falso gancho. Você tem que escrever com verdade. E tem gente que não consegue se jogar em novelas. A gente se joga. A gente mergulha na emoção. E tem alguns escritores – e escritoras, enfim – que são mais duros. A novela requer jogo de cintura e, principalmente, imaginação. Falta de pudor. Muda, altera, faz o que tiver que fazer. Mas aquele capítulo tem que ser interessante. Tem gente que pensa em novela como em seriado americano: o arco dos cinco, dos seis capítulos. Não existe arco em novela. Existe cena, existe capítulo. Se aquele capítulo estiver bom, interessante para o público, ele vai assistir ao capítulo seguinte. Já foi feito um estudo que mostrou que a média do público assiste de dois capítulos e meio a três por semana. Não pense que quem assistiu ao capítulo de terça-feira está interessado no que vai acontecer na sexta – porque pode ser que ele nem veja. Você tem que interessar o público naquele capítulo. E não chegar pra mim e falar: “Mas isso vai acontecer lá pra frente.” Então você tem que botar uma plaquinha: “Esperem que vai melhorar”? Não é isso! Você tem que interessar o público no que tá acontecendo naquele momento. E muitas vezes quem começa assistindo ao início da novela não chega até o fim – não porque não goste, mas porque tem compromisso, tem jantar, tem que tomar banho pra sair. Quem começa a assistir à novela no meio é porque chegou em casa naquele horário. Você tem que ser reiterativo – sem ser chato, nem didático, nem explicadinho demais. Mas você tem que sempre interessar o público pelo que está acontecendo naquele momento, e não se preocupar tanto com o que vem depois. Você tem que se preocupar, sim, porque você tem que saber o que vem depois. Mas a novela tem que ser interessante naquele momento em que a pessoa tá assistindo, e não só em como vai acabar no sábado.

Você já jogou em todas as posições: foi colaborador, coautor, autor principal e, agora, supervisor também. E quais são os desafios, as delícias e as dores de cada uma dessas posições?

O melhor de tudo é escrever. Mudando um pouquinho de assunto, eu sempre aconselho que as pessoas procurem ter um parceiro, uma parceira. A novela é dupla. Acho que, principalmente para quem está começando, ter uma dupla com afinidade e confiança é a melhor coisa que tem. Porque o grande barato de escrever é escrever. E, muitas vezes, a novela está tão grande, cada vez maior, que a gente acaba sendo gerente de uma microempresa. Porque a gente tem que administrar muitas coisas: a equipe de colaboradores, qualquer problema que aconteça, a direção ou a produção vem até a gente, tem as demandas da emissora, tem que pensar em dar sugestões de cenas para serem usadas nas chamadas do capítulo seguinte... muitas outras coisas. Se alguém ficou doente, se o ator não pode gravar, se o tempo mudou e as externas foram canceladas – como é que vai fazer? Porque tem que gravar aquela cena amanhã de qualquer maneira. Aí tem que adaptar. É muita coisa que a gente tem que resolver. E isso faz com que a gente vire um gerente de uma microempresa, enquanto o que a gente mais gosta de fazer é escrever diálogo, é escrever sobre os personagens para os atores que estão fazendo seu papel muito bem. Porque o ator vira coautor, o trabalho dele vira um trabalho de coautoria. Porque, quando a gente tem uma resposta muito boa de um ator, a gente muda o texto, muda a novela, muda tudo para que esse ator possa se soltar cada vez mais e ocupar o espaço que o público está gostando que ele ocupe. Tudo isso... Excesso de planejamento? Não adianta, porque muitas vezes a gente muda. Já comecei uma novela com muitos capítulos e tive que jogar – sei lá – quase tudo fora. Então, é o grande barato. Como você perguntou, a coisa mais interessante, o melhor, é a gente ter tempo de escrever. Muitas vezes a gente não tem tempo, porque ainda tem que fazer escaleta, depois tem que fazer a redação final, depois

tem que fazer outras coisas. Podendo ter uma dupla para dividir esse peso, é a melhor coisa – e ainda sobra um tempo para escrever diálogo, que é o mais prazeroso de tudo.

Qual é o papel do diretor? Você falou que o ator é coautor. E o papel do diretor? Como é a relação do autor com o diretor? O autor vai pro *set*? O autor discute com o diretor as cenas? Como funciona isso? Porque o diretor vai colocar aquilo ali para acontecer, dar visualidade, concretizar isso para o espectador. Como é essa relação e como é que tem que ser essa relação?

Eu não digo que ele é coautor, porque ele é o diretor. É ele que bota a novela de pé. Por que o ator é coautor? Porque ele está contribuindo com um trabalho maravilhoso, mas não é isso. O diretor é como autor. Quem faz toda a programação da novela, o visual e tudo mais é o diretor – o bom diretor. O diretor e o autor estão na mesma, pau a pau nesse trabalho. Muitas vezes acontecem problemas porque o diretor não lê o tom do texto como deveria ler. De um modo geral, eu raramente vou até os estúdios. No máximo, um autor de novela pode ir aos estúdios quando ainda não está com a novela no ar. Depois é impossível, porque não sobra tempo. Nossa conversa é muito pelo telefone o tempo inteiro, e também através de recados no texto. Mas, muitas vezes, a gente espera ver uma coisa e, quando assiste, não foi exatamente aquilo que a gente escreveu, porque o tom não está adequado. Isso pode gerar algum estresse, porque o diretor, às vezes, não leu antes. Embora todos digam que leem – se você perguntar para qualquer um, eles vão falar que passaram a noite lendo o que vão gravar no dia seguinte –, muitos chegam ao *set*, ao estúdio, sem saber direito de onde veio aquela cena, para onde vai aquela cena. Tem a continuísta, tem algum assistente que explica pra ele (ou pra ela). Mas o diretor nem sempre está tão por dentro do que vai acontecer ou do tom de cada personagem quanto o autor. Não adianta o diretor querer impor

ao escritor o que ele acha que é a novela, porque, se a gente quiser, a gente muda tudo – inclusive mata um personagem. O diretor não pode matar um personagem; a gente pode. O diretor não pode alterar o rumo de uma trama; a gente pode.

Tem que haver um entendimento sincero entre as duas partes. Isso aconteceu, por exemplo, em *Tieta* – o Paulo Ubiratan, um dos maiores e melhores diretores de televisão do Brasil, infelizmente não tem o reconhecimento que merecia hoje. Ele entendia completamente o texto, e tudo que ele acrescentava vinha do texto. Por exemplo: o Armando Bógus com a Luiza Tomé, quando ele botava a mão na perna para ela se sentar. Isso foi tudo do Paulo Ubiratan. Ele criava dentro do tom da novela. Isso é maravilhoso. Isso é enriquecedor, quando acontece. Já alguns dos outros diretores até foram afastados de *Tieta* – porque não faziam isso. Queriam impor o próprio estilo, o que eles pensavam que era o estilo deles, ao estilo da novela. E quando existe essa... não é briga, mas uma certa falta de entrosamento, não dá certo. Uma novela já é muito cansativa para ter qualquer outro tipo de estresse. Não pode. Tem que trabalhar todo mundo junto para o mesmo objetivo. Isso acontece com muitos diretores e muitos autores que se irmanam nisso. Mas, muitas vezes, o diretor ou a diretora pode não concordar com o caminho do autor – como o autor pode não concordar com o caminho da direção. Mas, quando a gente escreve e manda, o diretor pode chegar lá e tirar algumas cenas, algumas falas. Ou o ator mexe no texto sem a gente saber, sem a gente ter sido comunicado. E a gente só vê no ar. Como é que a gente vai tirar aquela cena ou refazer aquela cena que acabou de passar? Não pode. O básico é – estou falando do meu caso – que eu estou totalmente aberto a qualquer tipo de conversa, de toque, de troca. Mas não posso ser surpreendido no ar por uma coisa que eu não escrevi ou por alguma coisa que escrevi e não está lá. Se eu coloco que alguém entra só pela porta dos fundos – vou dar um exemplo absurdo – eu tenho um motivo pra isso. Porque, no dia em que ele sair pela porta da frente, a porta vai cair ou alguma coisa vai cair na cabeça dele. Mas eu não tenho que botar isso no texto. O meu texto

tem que ser respeitado. Agora, se o diretor um dia bota o personagem saindo pela porta da frente sem me perguntar, pode estragar tudo o que eu planejei. Vou dar só um exemplo – e é bom, é importante, mas não vou dar nomes. Tinha uma novela que teve uma morte, um assassinato. O personagem estava dentro de casa. Tocava a campainha, ele abria a porta, cortava para o corredor do prédio, vinha alguém com uma arma na mão, dava um tiro e ia embora. Mas não podia mostrar quem era que deu o tiro. E o diretor, em vez de não mostrar quem deu o tiro, mostrou por trás e colocou um figurante loiro. Só que quem era o assassino da novela tinha cabelo escuro. Isso desmoronou tudo que o autor tinha planejado. Isso é falta de respeito. Isso é falta de ler. Isso eu não sei o que é, mas não é bom, não combina com um resultado positivo. Porque tem que ler o texto. Está escrito lá: não identificar quem matou. Está usando luvas. Você não sabe se é homem ou mulher. Pronto. Você bota uma camisa de manga comprida, uma luva, e mostra só isso. Agora, mostrar o cabelo de quem atirou – desmorona. A gente sabe o que vai acontecer depois. E só a gente sabe a dificuldade que é mudar alguma coisa que já está planejada. Esse é só um exemplo – mas é real. Foi o que aconteceu.

Você trabalhou com dois ícones da televisão, que são o Gilberto Braga e o Aguinaldo Silva. O que você aprendeu com cada um deles? E quais são as suas referências? Assim, você citou aqui, ao longo da nossa conversa, dramaturgia. E a gente sempre tem essa curiosidade: que tipo de literatura você consome? Ou cinema?

Aprendi muito com o Gilberto e com o Aguinaldo – ou com o Aguinaldo e com o Gilberto, porque eu fui trabalhando com os dois. O Aguinaldo é o maior ficcionista que tem, na minha opinião. O Aguinaldo tem uma imaginação desbragada, o Aguinaldo não tem pudor. O Aguinaldo se atira nas tramas, bola coisas loucas e excelentes. E o Gilberto não é realista, nem é racional. Mas o Gilberto é mais folhetinesco e

melodramático. Então, as referências do Gilberto são umas, as do Aguinaldo são outras – embora eles tenham muitas referências, e foi numa dessas que nasceu *Vale tudo*. Mas eu aprendi com o Gilberto o romance, a emoção, a história folhetinesca, a história melodramática. O Gilberto... Como gostava de ópera, a gente tinha muitas referências de filmes em comum. Era o Gilberto que não escaletava, por exemplo; eu escaletava as nossas novelas. Já o Aguinaldo, não: ele escaletava a novela, e ele é um maravilhoso escaletador. O Aguinaldo tem um senso de ficção, uma loucura, referências da vida real – coisas que ele traz – e principalmente a imaginação. O Aguinaldo é despudorado no que ele escreve, no que ele bola, no que ele cria. Foram duas escolas completamente diferentes. E depois que eu passei a fazer mais esse trabalho de supervisão, que o Silvio passou a me chamar, eu aprendi muito com o Silvio de Abreu também. Muito. O Silvio de Abreu tem uma visão da novela como um todo que é fantástica. O Silvio está dentro e está fora ao mesmo tempo. Ele está dentro quando ele escreve, mas ele consegue enxergar outros caminhos que podem ser usados. E coisas que são... não vou dizer que são óbvias, não é isso, mas que não ajudam. Ele vê o que não ajuda a construir a trama e o que pode ajudar a construir a trama. E ele falava muito, quando a gente trabalhava bem próximo, do resultado que é preciso ter, da ação que tem que ter uma reação. Dessa reação alimentar a outra trama, e alimentar a outra trama. Ele vê como um todo – e isso é fantástico também. E aprendi com o Negrão também, a estruturar a novela dentro do espírito dele. Foram as pessoas com quem eu aprendi. Eu aprendi fazendo isso. E sempre li muito. Minhas referências de literatura são sempre os clássicos. Eu raramente leio livros atuais. Leio quase sempre livros do século XIX. Então eu leio Balzac – julgo o século XIX – Balzac, Jane Austen, todas as Charlottes, as irmãs Brontë, todas essas referências, essas histórias mais antigas. As que me interessam mais são sempre as histórias que têm folhetim, que têm emoção, que têm alma, que têm esse espírito. Então é isso, em literatura, que me atrai mais. E em filme... Eu faço das tripas coração. Mais de uma vez por semana eu vou ao cinema, porque adoro

ir ao cinema. Eu adoro me sentar no cinema. Não importa se do lado tem alguém abrindo saquinho de bala ou comendo pipoca, porque eu me abstraio. Gosto muito de ir ao cinema, eu gosto da tela grande, eu gosto do hábito de ir ao cinema. E praticamente toda noite, quando é possível, eu assisto a um episódio de um seriado – de vários estilos diferentes. Agora mesmo tô assistindo a *Beleza fatal* e também a uma série inglesa chamada *The Agency*. Gosto de séries em que aconteça alguma coisa. Séries paradas, séries chatas, coisa muito existencialista, eu não gosto. Eu gosto de séries policiais – detetive, mais do que policial. Gosto das séries escandinavas. Gosto muito de histórias que tenham mistério.

Agora, eu não gosto de histórias que sejam pesadas. Eu não trabalhei o dia inteiro para ligar a televisão e ver uma carnificina, um excesso de banditismo, um excesso de violência. Eu não gosto de excesso de violência, não. Tem muitas séries – até séries nacionais – muito faladas, mas que são baseadas em violência. Embora eu tenha adorado *Fauda*, por exemplo. Mas eu não acho que *Fauda* seja excessivamente violenta. Já vi coisas que, em dois episódios, eu paro. Detesto coisas muito devagar. Essa *Cem anos de solidão*, achei chatíssima. Só vi dois episódios – não acontece nada. Não gosto de histórias – seja de televisão ou de cinema – em que não aconteça nada. Para mim, tem que estar sempre acontecendo alguma coisa. Existencialismo demais não é comigo. Gosto do drama, da ação, do entretenimento. É isso. Embora Visconti seja até hoje o meu diretor preferido. Eu gosto dos clássicos. Gosto de *Mildred Pierce*, eu gosto dos filmes antigos. Sou eclético. Só não gosto do que tem excesso de violência e excesso de realidade. Não é nem realismo – o filme é de mentirinha –, mas o que tenta ter excesso de realismo, eu não gosto. Eu acho pesado, não me interessa. Aqui já é muito difícil: roubam oitocentos carros! Agora mesmo estava lendo o jornal... Eu não quero isso. No Rio, a gente não sabe se vai chegar vivo na esquina. Não quero ligar a televisão para ver um retrato da vida. Não me interessa o retrato da vida. Eu acho que a gente tem que ter um pé na realidade, sim, mas sem ser exageradamente violento nem cruel. Nenhuma transposição que tenta ser fiel – mas não

é – da vida real. Tenho um exemplo que gosto de dar, que é o seguinte: quando a Globo lançou, começou aqueles estúdios de telejornal no último andar do prédio da Lopes Quintas, que tem aquela vista linda da Lagoa, existia uma dúvida na Globo se o espectador ia gostar. “Ah não, principalmente os espectadores que moram em lugares não tão bonitos... Será que eles iam gostar de ver aquela vista?” Acompanho muito esses grupos de discussão, essas coisas todas, porque eu gosto. Uma mulher falou assim: “Eu adoro. Adoro ver aquilo. Adoro ver coisa bonita. Feiura já basta o que eu vejo da janela do ônibus quando estou indo pra casa.” Acho que as pessoas não querem ver o excesso de feiura na televisão. Os cenários que tentam ser realistas... Meu Deus, está muito feio na vida real. Quem quer ver isso? Ninguém. Do meu ponto de vista, é isto que mais me atrai: eu gosto do que é bonito. Não tento imitar a realidade – porque não tem como –, mas você dá a sua visão da realidade, dentro da fantasia. Quando tirarem essa fantasia, não vai ter mais quem veja televisão. Pelo amor de Deus! Já basta o jornal.

Você falou de vários formatos e gêneros de audiovisual que costuma consumir, e até outros ficcionais também, como literatura. Na sua opinião, qual é o futuro da telenovela? Tem toda uma discussão sobre a telenovela na televisão aberta e uma polêmica se vai acabar ou não. Vai diminuir? Mas a gente vê as próprias plataformas investindo em obras melodramáticas muito semelhantes à telenovela – embora fechadas, não abertas – como *Beleza fatal*, como *Pedaço de mim*. Qual vai ser a diferença desse melodrama, dessa telenovela fechada do *streaming*, para a telenovela aberta da televisão linear? Tem diferença entre um trabalho fechado e um trabalho aberto?

É isso, muda tudo. O filme é um trabalho fechado – e o filme existe, sempre vai existir. A grande mudança que eu vejo são as plataformas.

A telenovela, seja ela como for, vai existir. Como folhetim do jornal seriado, ou em cada exemplar do jornal – antigamente tinha uma história que ia sendo contada. Nelson Rodrigues fez isso, várias outras pessoas, Balzac e tudo. Dali migrou para a literatura, dali migrou para outra coisa, mas a essência não muda. Se você está fazendo telenovela no *streaming*, no canal a cabo, na TV aberta... se você não estiver fazendo, não é uma telenovela. A essência, a base, não muda. O que muda é a plataforma e a maneira que você está vendo. Sempre vai existir. Há pessoas que preferem assistir de uma maneira e outras de outra. Tem gente que não vai mais ao cinema, espera o filme chegar em casa. Eu gosto de ir ao cinema. Cada um tem sua preferência. Só que hoje a gente tem uma gama de opções – e amanhã pode ter outras. A gente nem imagina hoje como vão mudar as formas de assistir, mas a base do produto... se ele não tiver a emoção como base, nenhum produto fica. Porque não pega o espectador. Outro dia estavam me contando de um *game* – surgiu agora um *reality* baseado no *game*. E a pessoa fica empolgada com aquilo, porque, a qualquer momento, se um cair, leva cem junto. É uma equipe inteira, tem mais de mil participantes. O pessoal contou com emoção, empolgado. A empolgação mexeu com a emoção. Se mexer com a emoção, isso vai continuar para sempre – seja de uma forma, seja de outra. Eu adoro ópera. Adoro. Vou muito a Nova Iorque. Sou membro do Metropolitan Opera de Nova Iorque. E antigamente era o estilo, era a diversão, a cultura que existia na época de Shakespeare. As pessoas iam para o teatro levando uma cesta de piquenique; enquanto o Hamlet estava lá falando, a pessoa estava comendo a coxa de galinha. Isso sempre vai existir. Sempre vai existir de uma maneira ou de outra. Vai existir a mesma coisa, só que a maneira como você assiste... desde a TV Globo, até a pessoa que comia lá com a cesta de galinha, e quando não estava gostando jogava o osso no ator, no palco – jogava, não é? Até a pessoa que fica em casa assistindo, ou gosta de ver na rua, ou gosta de assistir ao show ao vivo. Tudo sempre vai ter todo tipo de entretenimento e de maneiras de assistir àquilo. Só que a base vai ser sempre a mesma: emoção. Se tiver isso, seja em qual plataforma for,

vai continuar existindo. Existem coisas positivas na novela mais curta e fechada. Existem coisas positivas na novela mais longa e aberta. Como existem coisas negativas nas duas. Acredito que a telenovela sempre vai continuar existindo. E na TV americana, por exemplo, e na inglesa – onde as telenovelas, as *soap opera*, eram desprestigiadas... Qual a diferença de uma *soap opera* pra *Downton Abbey*? Nenhuma. É só o invólucro. Agora, a essência tá mesmo lá. E as televisões americana e a britânica têm uma tradição de assistir a *soap opera* que dura dez anos. A gente não tem. O latino não tem. O *Friends*, se você pegar... é pisar no suco daquilo ali e sai o mesmo líquido. Se houver isso, vai tudo continuar. De todas as maneiras que a gente tiver pra assistir daqui pra frente – coisas que a gente nem imagina.

ROSANE SVARTMAN

Rosane Svartman é autora, diretora e produtora, com doutorado em Comunicação/Cinema pela UFF (2019). Foi sócia da Raccord Produções, desenvolveu uma trajetória abrangente no cinema, no teatro, na televisão e na literatura.

No cinema, dirigiu as comédias *Como ser solteiro* (1997), *Mais uma vez amor* (2005) e *Desenrola* (2010), além dos filmes infantis *Tainá – a origem* (2012) e *Pluft, o fantasminha* (2022). No teatro, esteve à frente das montagens *Mais uma vez amor* (com Ricardo Perroni e Lulu Silva Telles) e dirigiu com Lirio Ferreira a montagem de *Eu te amo*, de Arnaldo Jabor. Como escritora, publicou os livros *Onde os porquês têm resposta* (2003), *Quando éramos virgens* (2006), *Melhores amigas* (2006), *Desenrola* (2011), *Telenovelas and Transformation* (2021) e *A telenovela e o futuro da televisão brasileira* (2023).

Na TV Globo, dirigiu os seriados *Casseta & planeta* e *Garotas do programa* (2000). Como redatora final (com Ricardo Perroni), trabalhou no programa *Dicas de um sedutor* (2008). Assinou novelas indicadas ao Emmy Internacional, como *Malhação – intensa como a vida* (2012), coautoria com Glória Barreto. Colaboradores: Charles Peixoto, Cláudio Lobato, Cristiane Dantas, Diego Miranda, Paulo Halm, Natália Sambrini e Priscila Steinman. Supervisão de texto: Ana Maria Moretzsohn. *Malhação – sonhos* (2015), cocriação com Paulo Halm. Colaboração de: Cláudia Sardinha, Diego Miranda, Fabrício Santiago, Juliana Lins, Márcio Wilson, Mário Viana e Natália Sambrini. Supervisão de texto: Glória Barreto e Charles Peixoto.

Em parceria com Paulo Halm, escreveu *Totalmente demais* (2016), colaboração de: Mário Viana, Cláudia Sardinha, Fabrício Santiago e Felipe Cabral; e *Bom sucesso* (2019), coautoria com Paulo Halm e colaboração de: Charles Peixoto, Cláudia Sardinha, Fabrício Santiago, Isabela Aquino e Felipe Cabral.

Em 2023, foi autora de *Vai na fé*, com colaboração de: Mário Viana, Renata Corrêa, Pedro Alvarenga, Renata Sofia, Fabrício Santiago e Sabrina Rosa. Pesquisa de Paula Teixeira. Reconhecida como melhor novela do ano pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). No mesmo ano, recebeu o prêmio Faz Diferença na categoria TV e lançou a série *Vicky e a musa* na Globoplay/Gloob, escrita em colaboração com: Bia Corrêa do Lago, Juliana Lins, Rafael Souza-Ribeiro e Sabrina Rosa.

Em 2025, assinou a novela *Dona de mim*, com colaboração de: Juan Jullian, Renata Sofia, Jaqueline Vargas, Michel Carvalho, Mário Viana, Carolina Santos e Pedro Alvarenga, com pesquisa de Suzan Stanley, para a TV Globo. A série *Vermelho sangue*, para o Globoplay, em cocriação com Claudia Sardinha e colaboração de: Bruno Ribeiro, Isabela Aquino, João Ademir e Kariny Martins. Pesquisa: Eduarda Azevedo. Pesquisa de conceituação: Raphaela Leite. E o filme *Câncer com ascendente em Virgem*, roteiro de Suzana Pires, Martha Mendonça e Pedro Reinato. Já em 2026, lança o filme *(Des)controle*, em codireção com Carol Minem, roteiro escrito por Iafa Britz e Felipe Sholl.

Como foi sua entrada no campo audiovisual? Como foi trabalhar em uma época tão sem recursos e sem incentivos fiscais? O fato de ser mulher trouxe alguma tensão a mais?

Olhando para trás, percebo o quanto aquele momento me ajudou em vários sentidos. Primeiro, me conectou com outras pessoas. Eu fazia parte de um grupo chamado Piracema, formado por gente da UFF e também por quem estava começando a fazer seus primeiros curtas. A gente organizava mostras de cinema, especialmente de curta-metragem. Era um coletivo no qual um ajudava o outro a realizar seus filmes – e isso foi muito especial.

Tudo isso aconteceu em meio à escassez da produção cinematográfica. Os equipamentos estavam parados, e lembro que a Skylight emprestava moviola, câmera... O CTAV também tinha equipamentos que quase ninguém usava. Foi nesse contexto que comecei a desenvolver uma visão menos maniqueísta sobre o que é “bom” ou “ruim” na arte. Na época da UFF, eu via o cinema como uma forma mais nobre de contar histórias – talvez em oposição à televisão. Mas trabalhar com cinema era quase impossível. A produção caiu drasticamente: de dezenas de filmes por ano, passamos a dois, depois a nenhum, com o fim da Embrafilme.

A gente se virava como podia no audiovisual, tentando aprender na prática, nas brechas. A UFF oferecia muita teoria – alguma prática, mas não o suficiente. Fiz estágio num programa de roteiro da antiga TVE, com um professor da UFF. Meu trabalho era escrever roteiros biográficos sobre grandes cineastas brasileiros, nomes como Cacá Diegues e Sérgio Rezende. Aproveitei para mostrar para esses mestres meus curtas, meus roteiros. E foi essa troca que trouxe a oportunidade de escrever com Fabiana Egrejas o curta *Drão*, parte do longa-metragem de episódios *Veja essa canção*, de Cacá Diegues. Um dos curtas que escrevi e dirigi nessa época também foi premiado no tradicional Festival de Brasília, o que abriu novas portas.

Passei também por vários estágios e construí uma carreira como assistente de direção. Por isso que sempre penso em tudo que pode dar

errado num *set*. E eu sou uma diretora que se prepara muito antes de chegar na filmagem em si – acho que isso vem dessa experiência como assistente. A função do assistente de direção é justamente prever o pior: que a luz pode cair, algo pode atrapalhar o som, o ator pode atrasar. Você se prepara para tudo.

Você fez muita coisa na década de 1990, principalmente curtas. Mas você atuou como diretora e como roteirista. Você também escreveu para o programa humorístico *Casseta e planeta*. Você dirige, escreveu minissérie, escreveu para cinema, fez muita coisa diferente – e ainda ganhou o prêmio por *Como ser solteiro*, que foi um longa-metragem. Como é atuar em tantos papéis diferentes? Isso não é muito comum na indústria audiovisual, ser tão múltipla. Você gosta dessa multiplicidade? Foi por escolha ou por necessidade?

Acho que a sua pergunta já traz muitas respostas, porque foi escolha e necessidade. Eu tinha fome de contar histórias e então pegava toda e qualquer oportunidade para fazer isso.

Como ser solteiro, no fim dos anos 1990, faz parte da retomada do cinema brasileiro. Conheci a produtora Clélia Bessa – que foi professora da PUC – durante as filmagens de *Drão* (*Veja essa canção*). Eu e a Fabiana Igrejas, que escreveu o roteiro comigo, conseguimos vender a história para o Cacá Diegues. Mas dissemos:

- A gente quer, por favor, trabalhar no filme.
- O que vocês querem fazer? – ele respondeu.
- Quero dirigir, posso fazer assistência de direção.
- Não, você vai fazer elenco.
- Diretora de arte? – perguntou a Fabiana.
- Contrarregra – ele disse.

Foi uma oportunidade incrível de acompanhar o Cacá filmando – e

foi assim que conheci a Clélia, que trabalhava na produtora. Ter uma produtora que sonhou junto, que acreditava em *Como ser solteiro*, fez toda a diferença. Fizemos o filme com o orçamento de um curta. Só depois de filmado conseguimos apresentar o projeto, e aí entraram a RioFilme e alguns patrocinadores... e conseguimos pagar a equipe e parte do elenco – já com o filme pronto.

A Clélia arriscou comigo – não só nesse filme, mas na ideia de fazer cinema.

Fui assistente de direção do Murilo Salles no filme da Copa do Mundo de 1994, *Todos os corações do mundo*, e também em comerciais. Quando filmamos em Nova Iorque, vi o cinema independente americano acontecer com pouquíssimo dinheiro. Aquilo me inspirou muito.

Olhando para trás, para os anos da UFF, eu definitivamente não era uma das alunas mais brilhantes do curso. Mas eu tinha essa fome. Sempre que falo com estudantes, digo: “Metade é força de vontade, insistência, teimosia. O segredo é saber quando insistir e quando mudar de direção.” Muita gente talentosa ficou pelo caminho. Mas é isto: insistir. “Ah, não consegui contar essa história na TV? Vou contar no cinema.” “Ah, tem um edital. É de curta? De documentário? Será que dá para adaptar a história?”

E também é sobre reunir pessoas. Assim como o coletivo Piracema possibilitou a realização de vários curtas, em *Como ser solteiro* reunimos uma equipe de estreantes. A Clélia produzia seu primeiro longa. Eu dirigia meu primeiro longa. Era a primeira direção de fotografia assinada pelo fotógrafo. A primeira direção de arte do diretor de arte. E assim por diante. Era todo mundo fazendo pela primeira vez – juntos.

Foi uma equipe que começou, foi premiada, foi bem-sucedida.

Sim, virou uma vitrine. O curta pode ser isto – uma vitrine – dependendo da carreira e de como ele é realizado. E o longa, sem dúvida, foi uma grande vitrine. Mas tem um ingrediente a mais: quando você

está fazendo seu primeiro longa, quando é uma equipe inteira estreando, muita gente se dispõe a ajudar.

Em *Como ser solteiro*, tivemos participações incríveis de atores e personalidades que toparam trabalhar sem cachê, às vezes por apenas um dia de filmagem. Cláudia Gimenez, Lília Cabral, Robson Caetano, Isabel do vôlei, Isabela Garcia... a lista é longa. Até os humoristas do *Casseta e planeta* participaram – e eu nem os conhecia direito ainda, só fui dirigir o *Casseta* anos depois.

As pessoas são muito generosas com quem está começando. Descobri, no entanto, que no segundo longa... não é bem assim. Nem deveria ser, afinal supostamente você já está no mercado.

Já virou profissional.

No primeiro filme, ainda existe essa porta aberta da generosidade. Depois, tudo já vira profissional – mas, no começo, tem esse espaço onde as pessoas se dispõem a ajudar, acreditam junto.

O fato de você também ouvir as pessoas, isso te ajudou, porque você é uma pessoa que costuma escutar muitas outras e não dar a última palavra, não ter aquela opinião fechada, do tipo “eu sou assim, é assim”? Tem aquela teimosia de que tem que ser daquele jeito, é desse jeito. Você geralmente escuta as pessoas. Isso ajudou também?

Sempre ajuda. É a teimosia de realizar. Aquela vontade de insistir. Tem um diretor de teatro que dizia que existem três passos fundamentais: ter uma ideia, convencer outras pessoas a embarcar nela com você e, por fim, realizar essa ideia. E ele está absolutamente certo.

A minha teimosia está nesse segundo passo: convencer outras pessoas a realizar junto. Mas realizar junto não significa ser impermeável – significa ter escuta. Quando você escuta, as pessoas se sentem parte do processo.

Não estão apenas trabalhando para você, estão trabalhando com você. E isso muda tudo.

Claro que escutar não é o mesmo que se perder. Não é uma insegurança que paralisa. É escutar, filtrar e até saber explicar por que você vai seguir por outro caminho – e seguir em frente, mesmo sem ter certeza de tudo. Para mim, essa é a chave. Seja dirigindo um filme, escrevendo uma novela, uma peça, o que for, o processo melhora quando você é permeável às pessoas que estão ali com você. E acredito que o resultado também melhora.

Porque a arte que eu gosto de fazer é coletiva. E eu chamo entretenimento de arte. O entretenimento faz parte da nossa cultura – e carrega, sim, um ingrediente artístico essencial.

Você também fez um grande investimento na área acadêmica. Fez mestrado na UFRJ, doutorado na UFF, publicou a sua tese *A telenovela e o futuro da televisão brasileira*. O que te levou, numa rotina tão atribulada – você escreve e dirige para cinema, para televisão, para teatro –, a ainda conseguir fazer um mestrado e um doutorado? Dentro disso tudo, como é que foi essa experiência e o que isso te ajuda na tua profissão?

Nossa, muito. Não é fácil voltar para a academia, seja no mestrado ou no doutorado; exige parar a vida ou conciliar com o trabalho – e isso é bem difícil. Mas hoje vejo o quanto essa experiência influenciou meu trabalho. E, ao mesmo tempo, busquei levar para dentro da academia um olhar mais prático, mais conectado ao mercado. Esse diálogo pode ser muito rico.

No caso do doutorado, lembro-me exatamente do momento em que a ideia surgiu. Encontrei meu orientador, Felipe Muanis – que também veio do mercado antes de ir para a Academia – no meio do Rio Content Market (que depois virou o Rio2C). Ele me disse algo como:

- Você não quer parar e refletir sobre tudo isso que está acontecendo? Aquilo me provocou. Liguei para ele depois e disse:
- Quero tentar voltar para fazer o doutorado. Você me orientaria?
- Você precisa fazer um projeto, prestar a prova... não é só dizer “opa, voltei”.

Esse processo já me reconectou com a teoria. Alguns livros eu já conhecia do mestrado, outros foram descobertas novas. E isso já foi mudando meu modo de pensar. Posso citar exemplos concretos de autores, teorias e discussões em sala de aula que tiveram impacto direto nas obras que eu estava desenvolvendo – tanto no mestrado quanto no doutorado.

Recebo muitas análises de mercado, relatórios de tendência... mas não é a mesma coisa que voltar para a Academia. Lá, você mergulha em obras que oferecem um arcabouço muito mais amplo de conhecimento. Em vez de um raio-X do semestre, você começa a entender o contexto histórico, cultural, estrutural daquele momento. E isso transforma o olhar.

Porque é muito mais um processo, uma questão acadêmica. Você entende muito melhor o processo do que aquela fotografia do que está acontecendo no momento. Muito mais um filme do que uma fotografia. Tem contextos muito maiores.

Foram esses contextos que me levaram a pensar o audiovisual de outra forma – e a escolher a telenovela como objeto para refletir sobre o audiovisual brasileiro. Não teria feito essa escolha se estivesse apenas lendo materiais de tendências de mercado, que são interessantes, sim, mas não oferecem o mesmo olhar, a mesma profundidade. A Academia me permitiu mergulhar em camadas mais complexas, entender estruturas, contextos históricos e culturais que escapam das análises mais imediatas.

No início da sua carreira, foi muito mais cinema. Só que, depois de 2012, você entra em *Malhação* e se consolida também na telenovela – na faixa das 19h, por exemplo, com *Totalmente demais* e *Bom sucesso*, com Paulo Halm. Em 2023, você estreia em carreira solo com uma telenovela que teve bastante audiência para a faixa: *Vai na fé*, que chegou a trinta pontos no fim. E que ganhou prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte. Você também ganhou esse prêmio do jornal *O Globo*, o “Faz a diferença”, na categoria Televisão. Como é escrever para uma TV aberta, linear, que tem tantos espectadores de formações diferentes e com diferenças regionais? São públicos bem heterogêneos, em relação a tudo, inclusive ao fato de ter uma parcela mais conservadora e outra mais liberal. Como você baliza esse meio-termo entre essas diferenças e essa pluralidade?

Muito. Se eu paro para pensar em *Vai na fé*, recebi um dado recentemente: 143 milhões de pessoas assistiram a pelo menos três capítulos da novela. Ou seja, estabeleceram algum tipo de relação com a história. E a *hashtag* #VaiNaFé teve – não lembro se foram 3,3 ou 3,5 – bilhões de visualizações no TikTok durante a exibição. Tanto nas redes sociais quanto no ar, foi uma novela que falou com muita gente.

Penso de forma pragmática: todos sabemos qual é o modelo de negócio da televisão – baseado em publicidade, sustentado pela audiência. Se uma novela não vai bem, ela sai do ar. Então, ela precisa interessar e dialogar com um número imenso de espectadores. E, para mim, a sociedade é o maior agente transformador das novelas.

Se a novela avança demais em certos temas, parte do público rejeita. Se ela ignora os debates atuais, o público também se afasta. A novela precisa estar sempre testando fronteiras, sintonizada com os assuntos latentes da sociedade. E ela não fala para uma religião, um segmento, um governo,

um estado, uma classe social. Ela precisa falar – como você disse – para uma nação. Criar esse laço social.

Minha estratégia, no início de uma novela, é pensar nos grandes pilares, nos temas que a sociedade precisa discutir. Não necessariamente os temas do agora, mas os que estão latentes – como dizia Eneida Nogueira, pesquisadora da Globo, cuja visão levo comigo.

Quando escolho esses temas, não me coloco como uma depositária de verdades. Não estou ali para ensinar o que é certo ou errado – isso seria subestimar o espectador. As pessoas rejeitam esse tom paternalista. O que procuro fazer é iluminar um assunto a partir de um ponto de vista que talvez o espectador ainda não tenha considerado.

Você usa equipes diferentes?

O primeiro passo do meu processo é a pesquisa. Procuro conversar com o maior número possível de pessoas sobre aqueles grandes pilares que quero abordar – inclusive com quem discorda da minha ideia inicial. Aliás, é fundamental ouvir opiniões divergentes sobre como tratar determinado tema. Mais importante ainda é me cercar de pessoas com experiências de vida diferentes da minha – e escutar de verdade.

Começo conversando com muita gente, junto com minha pesquisadora. Criamos um repositório de informações e entrevistas sobre os temas centrais. A partir disso, escrevo a sinopse completa e os 12 primeiros capítulos sozinha. Se esse material for aprovado, com os ajustes necessários, entra a equipe de roteiristas.

Na formação da equipe, busco diversidade: de idade, raça, religião, orientação sexual. Em *Vai na fé*, por exemplo, a pessoa mais jovem da sala tinha 27 anos e a mais velha, 60. É importante ter diferentes pontos de vista ali dentro da sala de roteiro. Claro que não dá para espelhar o Brasil inteiro, mas dá para garantir olhares diferentes dos meus – e prestar atenção, dar importância a esses olhares.

Quando a equipe entra, lemos juntos o que já está escrito desde o capítulo 1. E há uma regra clara: se algo incomodar, verbaliza. A gente para e discute. Por que incomodou? Podemos abordar de outra forma? Porventura, desistir do tema ou da abordagem? Ou será que esse incômodo é justamente algo que vale a pena explicitar e trazer para a tela? O que não dá é para ignorar.

Essa escuta vale também para o diretor, para o elenco. Se, na leitura de roteiro ou no *set*, um ator ou atriz se incomodar com algo, pode me ligar. A gente conversa, ajusta. Porque sei que aquilo vai chegar a milhões de pessoas – e essa responsabilidade é grande demais para não ser compartilhada.

Você costuma ir para o *set* de filmagem?

Vou, sim. Em *Vai na fé*, fui ainda mais presente, porque uma das estratégias foi colocar a sala de roteiro dentro dos Estúdios Globo.

Você faz uma sala física mesmo, de roteiro?

É uma sala híbrida. Tentamos nos encontrar pelo menos uma ou duas vezes por semana presencialmente, nos estúdios. Assim, posso estar com a minha equipe também no *set*. Essa visita às gravações é sempre respeitosa, não estou lá para dirigir. Estou lá para que os atores conheçam quem escreve as cenas, para me relacionar melhor com a equipe, para trocar com a direção, para que tudo se conecte. Minha regra é simples: no *set* tudo passa pelo diretor. Nunca falo diretamente com o elenco sem a sua anuência, mas o diretor também não pode mudar o texto sem falar comigo. É um acordo. E funciona. É muito bom para os atores saberem quem escreve suas falas – e para os autores conhecerem melhor os intérpretes que constroem com a gente os personagens, isso também é uma forma de reconhecimento. Aproxima todo mundo. Melhora tudo.

Fica um trabalho coletivo de fato.

É em *Vai na fé* a Renata Sorrah saber que quem escreve as cenas dela é o Mário Viana – e ele, por sua vez, poder ficar mais atento a como ela fala, como ela respira o texto. Ela pode até sugerir uma coisa ou outra e essa troca dá outra força às cenas. Claro que ele não foi o único a escrever para a personagem Wilma, de *Vai na Fé* – outros autores também contribuíram. Mas o Mário era o principal responsável pelas cenas dela. E o fato de estarmos no *set*, de frequentarmos os estúdios, aproximou os dois. No fim, isso se refletiu nas cenas: ficaram mais vivas, mais potentes.

Você sempre escolhe um roteirista ou uma equipe para um personagem, para um núcleo de personagens?

Penso bastante na formação da equipe. Como já conheço os núcleos da novela, começo a montar o time a partir disso. Já conheço muitos roteiristas – e, quando não conheço, vou atrás do trabalho da pessoa. A lógica é: “Preciso de alguém que entenda o universo da Sol”, ou “Quem vai dar conta daquele núcleo específico?” Por exemplo, se tenho um núcleo de advogados, sei que escrever uma cena saborosa de tribunal não é nada óbvio. Então penso: “Quem tem essa habilidade?” Busco uma equipe diversa, representativa, mas que também se encaixe bem nos núcleos da história. É esse o critério.

Uma cena de tribunal tem uma consultoria de advogados?

Sempre. Em *Vai na fé*, por meio da pesquisadora – que foi a Paula Teixeira –, a gente tinha dois consultores fixos: um pastor e um advogado. *Vai na fé* foi uma novela em que foi muito importante ter um advogado ajudando, para que as cenas de tribunal e as conversas entre os advogados, tudo que acontecia, fossem verossímeis – porque é uma novela naturalista. E também, no caso dos evangélicos, a gente não queria

ofender ninguém. Portanto, tivemos o cuidado de que as cenas passassem por esse consultor – de uma igreja parecida com a que a gente retratou na novela. Porque o mundo evangélico é muito diverso. Extremamente diverso. A gente escolheu uma linha – porque, quando você generaliza, você diminui. Procuramos um consultor que entendesse um pouco de teledramaturgia e dos conflitos que a gente teria que colocar nas cenas, mas que também nos ajudasse nessa leitura, nas músicas, em tudo que estava ali. Além deles, contávamos com outros consultores que chamávamos para cenas específicas, por exemplo, um oncologista no caso da Dora, vivida pela Claudia Ohana.

A música também é uma coisa muito importante na sua obra. Como é que você escolhe a música?

Depende. Algumas músicas têm tudo a ver com a cena, e a gente escolhe ali mesmo, na sala de roteiro. Mas nem sempre dá para usar a música que a gente quer – às vezes está em inventário, ou tem alguma outra questão de direitos autorais, ou simplesmente é muito cara para a produção. Já aconteceu. Aí entra a pessoa da produção musical, que sugere outra música, algo na mesma linha, mas que possa ser usada.

Para mim, escolher música é uma diversão. Lembro-me do Emílio Dantas – que fez o Theo e que eu tinha visto no teatro como Cazuzu – me dizendo:

– Rosane, chega de Cazuzu, você só coloca ele!

– Olha, não cospe no prato que você comeu – eu respondi.

Ele riu:

– É que parece que eu só sei cantar as músicas da peça!

– Tá bom, só mais uma: *Mal nenhum*.

E foi linda. Era uma cena do personagem com o filho, que teve uma repercussão enorme. Depois disso, prometi que parava com o Cazuzu.

Mas tem esse lado fã também. Sou muito fã do Lulu Santos – então criei um personagem que era fã dele junto comigo, o Lui Lorenzo, vivido

pelo José Loreto. E também escuto muito minha equipe. Muitas das músicas vêm de sugestões da sala de roteiro mesmo ou de quem escreve aquela cena.

Uma pegada mais jovem também.

Também por isso é importante ter na sala de roteiro pessoas de várias gerações.

***Vai na fé* também foi considerada uma novela com uma certa marca publicitária. Foram vários patrocinadores e sessenta ações.**

É, no fim já estavam falando: “Não!”, porque não cabia mais. Acho que todos sabem qual é o modelo de negócio da televisão aberta, apoiada na publicidade, mas o conteúdo ainda vem em primeiro lugar.

Muitos autores costumam ter certa resistência a inserir ações de *merchandising* nas novelas. Como você enxerga o uso de *product placement* dentro da dramaturgia? E, no seu caso, como era o processo de integrar essas ações nas cenas de forma natural? Você mesma escrevia ou dividia essa tarefa com a equipe?

Ao longo das novelas, fui aprendendo. Afinal, o modelo de negócio da televisão aberta é transparente: ele se apoia na publicidade, que faz parte do combinado, do pacto que acredito que uma novela estabelece com seu público. É fundamental que haja espaço para a autoralidade – até porque o ritmo de escrita exige isso. Como autora, acabo tendo um peso importante na cadeia de produção, no poder criativo da novela. Mas, ao mesmo tempo, as regras do jogo – o contrato, o pacto, as condições – são muito claras.

Em *Vai na fé*, tive uma ideia que funcionou muito bem: trazer para a sala de roteiro, em todas as reuniões de bloco, as pessoas responsáveis

por escrever as cenas de *merchandising*. Além disso, coleí uma autora neles. Esses roteiristas comerciais vinham para a reunião de bloco – que acontece uma vez por semana, quando decidimos o que vai acontecer nos capítulos daquela semana –, ouviam tudo e, às vezes, até davam ideias. Por exemplo: “Essa marca está interessada em fazer um *pocket show* da Sol.” E eu perguntava: “Qual é a marca?” – porque, se fizer sentido, queremos sim. É uma troca.

Essas pessoas que escrevem as cenas de *merchan* são roteiristas formados, superinteressantes, criativos, e passaram a fazer parte da sala também. Mais cabeças pensando, mais ideias surgindo. Mesmo numa novela com menos capítulos, com planejamento para todas as viradas, é essencial ter mais gente pensando junto. Começamos com um roteirista de *merchan* e terminamos com três.

Porque a novela deu certo.

Como havia muitas ações de *merchan*, era essencial que eles acompanhassem de perto o desenvolvimento da trama e entendessem o espírito das ideias. Muitas sugestões que eles trouxeram – seja de cenas, seja de marcas que poderiam se encaixar – foram testadas. Algumas acabaram não entrando, e tudo bem. A gente nunca moldava a história para acomodar uma marca. O que fazíamos era mostrar: “Olha, aqui tem uma oportunidade.”

Vocês também sugerem para as marcas que ali era uma boa oportunidade para elas entrarem, dependendo do assunto que estava sendo discutido?

Nessa reunião de bloco era possível ter ideias também, tipo: “Olha, será que aqui...?” Na reunião de bloco, a gente às vezes fazia isso.

Isso numa telenovela, que é uma obra aberta, você pode rever, tem pesquisa de audiência no meio do caminho. É uma correção. Tem todas as redes sociais agora informando o que está ou não dando certo.

Muita calma nessa hora com as redes sociais, porque elas não espelham o público da novela, mas podem trazer vários *insights*.

Você também escreve séries, como *Vicky e a musa*, que é uma obra com começo, meio e fim, entregue fechada. Como muda a dinâmica de trabalho da sala de roteiristas e da escrita em si, quando comparamos o ritmo mais industrial de uma telenovela com o formato mais concentrado e planejado de uma série?

Numa série, você tem mais tempo para escrever cada episódio. Numa novela, você escreve seis capítulos por semana. Já numa série, pode ser um episódio a cada duas semanas ou um episódio por semana. Mas também há uma exigência maior. Há menos repercussão dos acontecimentos, então é preciso ter mais ação – acontecimento atrás de acontecimento. A linguagem se modifica um pouco. As séries que eu escrevi são de arco longo, mas sempre com um ingrediente procedural – ou seja, algum acontecimento com começo, meio e fim, ou um tema específico para aquele episódio. Algumas ferramentas da novela permanecem, mas outras são deixadas de lado, como, por exemplo, um pouco do pleonismo, um pouco da repercussão.

A série tem um ritmo mais rápido, ela precisa avançar. Geralmente, não há vários núcleos – você não precisa disso, do *multiplot* que torna a gravação de uma novela aberta viável. Há mais liberdade com o tempo: pode-se pular três meses, depois um mês, com mais facilidade do que numa novela porque não tem tantas histórias paralelas. O que costumo fazer numa série é preparar o arco dos personagens junto com o arco da dramaturgia e seguir esse plano, achando os ganchos de cada episódio.

E como foi em *Vicky e a musa*? Foram 26 episódios, certo? Como vocês organizaram a narrativa ao longo dessa quantidade?

Sempre procuro começar a escrever já sabendo qual será o tema de cada episódio e como está o arco dos personagens principais naquele ponto da história – mesmo sabendo que tudo pode mudar no caminho. Em *Vicky e a musa*, trabalhei de forma parecida com a que uso em novela: distribuindo trilhas ou grupos de cenas entre os autores. Como havia o universo do teatro, alguns roteiristas se destacavam nesse ambiente, enquanto outros tinham mais afinidade com as cenas da juventude. Houve uma mistura rica, mas cada capítulo carregava a voz de cada um dos autores envolvidos.

Já na outra série, *Vermelho sangue* (2025), uma fantasia com pitadas de ficção científica com um núcleo central muito forte, a abordagem foi diferente. Como a série tinha um espírito muito definido – essa dualidade entre instinto e racionalidade, ciência e fantasia –, cada autor ficou responsável por um episódio inteiro. Isso ajudou a manter a coerência temática e o tom único da série.

Mesmo em novela, conheço autores que trabalham assim. O Mário Teixeira, por exemplo, em *No rancho fundo*, distribuiu capítulos inteiros para seus colaboradores. Isso tem uma vantagem: o colaborador já entrega o capítulo no formato certo, com o *break* no lugar certo, com o gancho bem construído. Por outro lado, o desafio é grande: fazer com que o capítulo soe como se tivesse sido escrito por uma única voz.

Uma obra coesa.

Exatamente. Se não fica uma colcha de retalhos.

Como você faz para equilibrar cenas mais intensas e complexas com aquelas que têm um tom mais leve ou simples? Sempre parece um desafio.

Tenho a sensação de que, especialmente na novela das 19h – faixa em que costumo trabalhar –, a estrutura se assemelha muito à de um circo. É como se fosse preciso ter um palhaço, com aquele humor mais físico e escrachado; um mágico, que surpreende e às vezes solta uma piada no meio do truque – um humor mais sutil; o Globo da Morte, que traz tensão e adrenalina; e os acrobatas, que representam o lado romântico, leve, com um toque de sonho.

Penso a novela como esse espetáculo múltiplo. Crio cenas de humor físico, porque sei que há um público que se diverte com esse tipo de comichidade. Mas também busco equilibrar com cenas mais irônicas, com um humor de observação, menos escancarado. Vou distribuindo esses tons ao longo da trama.

Para mim, o humor é um gênero que o brasileiro valoriza profundamente. Desde as chanchadas até as grandes comédias contemporâneas, o humor sempre teve um lugar de destaque e sucesso. E, dentro da novela, ele é uma ferramenta poderosa para conectar, emocionar e entreter.

Desde as revistas do século XIX.

Excelente! Meu primeiro longa-metragem também foi uma comédia, e me sinto muito bem nesse gênero. Gosto de olhar a vida com esse olhar, que acho ser uma característica brasileira: a capacidade de rir de si mesmo, de encarar as coisas sabendo que logo vai surgir um meme, uma piada, ou uma forma bem-humorada de olhar para uma situação difícil. Naturalmente, isso faz parte da dramaturgia.

Você diria que o humor é um estilo seu, autoral?

Acho que o humor faz parte do meu estilo, sem dúvida. E algo que também acabou se incorporando a ele, muito por conta do horário das 19h, foi a convicção de que é possível falar sobre qualquer assunto nesse espaço. A grande questão é: como abordar temas difíceis com leveza?

Não é simples, mas é possível. A chave está em encontrar formas de tratar assuntos delicados de maneira que pessoas de diferentes idades, que estão em casa naquele horário, consigam compreender a gravidade da situação – sem se afastarem da história. Muitas vezes, é justamente o humor que permite essa aproximação. Às vezes, é aquele riso nervoso, que surge diante do desconforto ou da tensão. É um outro tipo de humor, mais sutil, ambíguo – e que eu já explorei em mais de uma obra.

A gente estava falando sobre autoria aqui. Para você, autoria é protagonismo, é individual ou é algo compartilhado?

Gosto sempre de citar as pessoas que escrevem comigo e reforçar algo em que acredito profundamente: que a arte pode ser coletiva. No audiovisual, essa é a arte que me interessa. É aquela ideia que o Cacá Diegues costumava dizer – embora depois ele tenha comentado que a frase nem era dele: *cinema se faz em turma*. Acho que novela e seriado também. E é esse espírito que levo comigo para a televisão.

Lembro-me da minha primeira novela, que escrevi com a Glória Barreto. O Paulo Halm, que também veio do cinema, estava na equipe. E eu disse: “Olha, dá para fazer em turma aqui também.” E foi o que fizemos. A gente se sentia parte de um coletivo. E isso vai além do profissional. Porque, no nosso ofício, a fronteira entre o pessoal e o profissional é sempre tênue. A gente trabalha com emoção.

Quando escrevo uma cena emocionante, eu me emociono. Depois, quando assisto à gravação, me emociono de novo. E quando vejo no

ar, ou quando dirijo, é a mesma coisa. Se eu não me emocionar, se não colocar algo pessoal ali, minha alma, acho que não funciona – e, de fato, não funciona.

Por isso, reconhecer minha equipe não é um gesto de gentileza. É um reconhecimento verdadeiro. Porque esse trabalho é, essencialmente, coletivo.

Mas tem um estilo ali, guiando.

É preciso ter uma pegada própria – senão vira *Wikipédia*. Acho fundamental que exista um estilo guiando o processo ou, pelo menos, um pensamento que una todas aquelas vozes. Já ouvi várias metáforas para esse papel. Gosto especialmente da ideia do maestro, porque ele precisa ter escuta. Ele precisa saber o que está acontecendo com a sua orquestra – mas isso não significa aceitar todas as sugestões, é preciso pensar na história em primeiro lugar. Mas eu acredito que a boa ideia, a melhor ideia para uma questão de roteiro, essa sempre vence.

No roteiro e na direção, acho essencial ouvir os talentos ao redor, especialmente aqueles que têm qualidades diferentes das minhas. Reconhecer essas diferenças é parte do processo criativo. Como você disse, tem que haver uma ideia central, algo que conduza. E, geralmente, esse algo é a própria história.

Quais foram as suas principais matrizes de referência ao iniciar a escrita?

Toda vez que dou uma entrevista, acabo mudando um pouco o que respondo sobre isso – e sempre me arrependo de não ter citado alguém. Um diretor que gosto muito de mencionar é o Truffaut. Ele veio da *Nouvelle Vague*, escrevia para o *Cahiers du Cinéma* – ou seja, era um intelectual –, mas seus filmes são comédias românticas, simples e profundamente humanas. E não tem nada mais difícil do que o simples. Nada mais complexo do que criar algo que emociona e, ao mesmo tempo, faz rir. A obra do Truffaut

foi uma revelação para mim na faculdade de cinema. Foi quando pensei: “Olha, dá para fazer isso.”

Hoje, quero incluir mais um nome na minha lista: Antônio Calmon. *Menino do Rio* deve ter sido o primeiro filme brasileiro que vi no cinema. Depois veio *Garota dourada*, e toda a trajetória dele na televisão. Ele também veio do Cinema Novo – um cinema que queria transformar o mundo –, mas depois migrou para um cinema de entretenimento, passeou pelas populares chanchadas, depois por filmes voltados principalmente à juventude, e construiu uma carreira prolífica. Lembro que falsifiquei uma carteirinha para entrar no Cine Joia e assistir a *Menino do Rio*. Saí de lá pensando: “Quero ser uma dessas pessoas que fizeram isso.”

Foi um filme que não estereotipou a juventude.

Lembro-me de assistir e ficar muito encantada. Claro, hoje você vê que foi um filme de uma época e é preciso não olhar pela lente da atualidade, mas naquele momento foi muito importante assistir a um filme brasileiro e reconhecer que aquela história era uma história que eu queria ver, queria cantar aquela música... Não tinha nada a ver com aquele grupo de pessoas que estava no filme, mas queria ser amiga daquelas pessoas. Me senti parte de algo maior. O cinema tem esse poder.

E as autoras de telenovela assim como Janete Clair e Glória Perez?

A Glória Perez foi minha professora em uma oficina interna na Globo – e essa experiência foi um verdadeiro divisor de águas para mim. No livro *Autores*, ela diz que um dia ensinaria tudo o que aprendeu com Janete Clair, de quem foi a única colaboradora. E posso dizer com certeza: Glória é uma professora extremamente generosa.

Admiro muito esse dom que ela tem – e que comentamos antes – de identificar o que está latente na sociedade, o que provoca debate. Basta

olhar para as novelas que escreveu: *Barriga de aluguel*, há mais de trinta anos; *O clone*; *A força do querer*, com a trajetória de Ivan/Ivana. Ela apresentou ao Brasil personagens que abriram conversas importantes, muitas vezes inéditas na dramaturgia.

Foi ela quem me ensinou a buscar temas que geram debate e a apresentar novos pontos de vista. Um dos exercícios que nunca vou me esquecer da oficina foi quando ela disse: “Você não pode escrever um vilão apenas como vilão. Precisa entrar na pele dele, entender suas camadas, suas contradições.”

Ela propôs um desafio: escrever, a partir do nosso olhar, um monólogo de uma mulher com síndrome de Munchausen por procuração – uma mãe que adoece intencionalmente o próprio filho, não por prazer, mas por acreditar, de forma distorcida, que está cuidando, que está amando. Foi um exercício duríssimo. Assim como foi difícil, por exemplo, criar um personagem com uma visão política oposta à nossa, em plena época de eleição. Mas ela insistia: “Vocês vão ter que escrever vilões. Vão ter que escrever pessoas que vocês não gostam.”

E fazia um alerta importante: “Se você cria um vilão apenas para ser apedrejado, ele será odiado – mas ninguém vai amar odiá-lo. Porque ele não terá nada de humano.”

Falando em vilões, quais seriam suas referências dos melhores personagens de vilania?

Gente, eu amo aquele estilo *Tom e Jerry* da Nazaré Tedesco – acho isso simplesmente genial. Ela comete grandes maldades e falha de forma igualmente grandiosa. Vilões com humor me divertem muito, e tenho procurado trazer esse tom também para os meus próprios vilões.

Foi por isso que me lembrei da Nazaré, criação do Aguinaldo Silva – uma vilã icônica. E da Carminha, do João Emanuel Carneiro, que também tinha um humor afiado. Como estamos falando de humor, hoje só consigo pensar em vilões que carregam essa característica, porque acho que é isso que nos faz *amar odiar*.

Quando a gente apenas odeia um vilão, especialmente em novela aberta, chega uma hora em que o excesso de maldade cansa. Fica pesado demais. Por isso, prefiro vilões realistas, sim – mas não maniqueístas. O humor, mesmo que sutil, dá uma camada a mais, torna o personagem mais interessante e, muitas vezes, inesquecível.

O humor vai salvando também?

O humor, para mim, é uma forma de ir humanizando os vilões. A gente até torce para que eles se deem mal – e é para isso mesmo –, mas o humor ajuda a dar a eles uma certa humanidade. Nem que seja só um pouquinho. Ele cria uma brecha, uma ambiguidade, que torna esses personagens mais interessantes e menos previsíveis.

Se divertir com o que eles vão fazer? O que será que ele vai aprontar agora?

É o público se divertindo junto com o vilão – rindo das maldades, acompanhando os planos mirabolantes. No fundo, é esse prazer ambíguo: se divertir com o personagem, mas torcer para que, no fim, ele receba exatamente o que merece.

Seja punido.

É um melodrama. Para mim, o vilão precisa ser punido. E o que ele faz precisa ter consequência.

Você mencionou em uma entrevista que o futuro da telenovela está nas mãos do telespectador, e que o futuro da televisão brasileira depende da telenovela. Gostaria de entender melhor como a convergência midiática e as mídias sociais se inserem nesse cenário. Como essas novas dinâmicas influenciam o futuro da telenovela?

O Twitter (ou X) – e só estou citando porque é um dado real que tenho – mostrou que a novela *Vai na fé* (2023) foi *trending topic* por horas e horas. Já nem lembro mais quantas. E tem também um vídeo, em outra rede social, com mais de uma dezena de milhões de visualizações. Cito isso só para ilustrar o que quero dizer: o conteúdo da novela circula, se espalha, ganha vida em outros formatos e plataformas.

Lembro-me de uma frase que a Maria Immacolata, da USP, me disse uma vez: “Muita gente chega para mim e fala: ‘Eu via novela com a minha avó quando era criança, mas agora não vejo mais.’” E ela responde: “Mas isso já faz parte da sua cultura.” Você pode não assistir à novela na TV, mas assiste a trechos no TikTok, no X, no Instagram, no Facebook. Muita gente hoje consome novela por fragmentos – e isso também é assistir à novela e a faz parte da nossa cultura.

Então, precisamos pensar: o que é televisão hoje? Televisão é conteúdo? É. É fluxo de programação? Também. É um conjunto de práticas inseridas num contexto histórico-cultural? Com certeza. A televisão já não é mais só o aparelho. Quando assistimos a uma novela no celular, ainda estamos assistindo à televisão.

Se ampliarmos esse conceito, percebemos que a telenovela é um dos conteúdos mais longevos da televisão brasileira. Como o professor Maurício Bragança, da UFF, já apontou, a relação entre entretenimento e jornalismo vem desde o folhetim. Mas é a telenovela que ocupa, até hoje, o horário nobre – e isso acontece porque ela faz parte da nossa cultura.

E, para continuar fazendo parte da nossa cultura, a novela precisa se manter relevante. Precisa se transformar junto com a sociedade. Como

falamos antes: é preciso trazer os temas latentes, os debates urgentes, os personagens que dialogam com o presente. Se a novela perde essa conexão, ela corre o risco de se tornar apenas uma lembrança nostálgica. E, se isso acontecer, ela perde sua relevância dentro do nosso ecossistema midiático.

Memória também.

Acredito que a telenovela permanece relevante – e, por isso, continua sendo parte fundamental da nossa cultura. Ela ainda mobiliza uma audiência massiva na televisão aberta e, embora com métricas menos visíveis, também alcança um público expressivo em outras mídias e plataformas digitais.

Levando tudo isso em conta, diria que o futuro da televisão está profundamente ligado ao futuro da telenovela. Enquanto ela continuar relevante e culturalmente significativa, seguirá sendo uma peça-chave tanto na nossa produção audiovisual quanto na forma como o público brasileiro se relaciona com as narrativas na tela. A telenovela não é apenas um formato tradicional – ela é um elo vivo entre o passado, o presente e o futuro da nossa espetatorialidade.

E o melodrama tem que fazer parte dessa natureza, dessa essência da telenovela?

É curioso pensar que, hoje, muitos autores reconhecem uma espécie de “contaminação” das séries por elementos do melodrama. Em vez do formato procedural clássico, vemos cada vez mais séries com arcos longos, personagens arquetípicos – o traidor, o herói –, todos muito mais complexos do que aqueles do teatro burguês francês, por exemplo.

Concordo com essa ideia: os seriados contemporâneos estão, sim, impregnados de ingredientes do melodrama. E, ao mesmo tempo, as telenovelas também vêm incorporando elementos da estrutura seriada. Isso acontece, em parte, porque os autores assistem a séries, se inspiram

nelas, e também porque há uma circulação constante de profissionais entre os formatos.

Considerando tudo isso, acredito que o melodrama está em alta. Ele sempre foi parte essencial da telenovela – mas agora também é parte do seriado moderno. Talvez estejamos vivendo o auge dessa linguagem. Não sei se é o ápice, mas certamente é um momento importante para o melodrama, que se mostra mais vivo e versátil do que nunca.

E a medição?

Hoje há muito conteúdo circulando em plataformas como TikTok, Instagram, YouTube – e talvez em outras que nem conseguimos mapear completamente ainda. Isso torna mais difícil prever o futuro da telenovela com base apenas nas métricas tradicionais. A medição precisa se expandir, e acredito – ou pelo menos espero – que já existam executivos pensando em como monetizar esse conteúdo dentro do ecossistema midiático atual. A pergunta é: esse conteúdo circula para atrair o público para a novela na TV aberta, ou ele tem valor por si só?

Voltamos, então, àquelas teorias lá de 2005, sobre convergência de mídias, múltiplas telas, navegação entre plataformas – e sobre como essas telas podem (ou não) ser monetizadas. A métrica, nesse contexto, precisa ser repensada.

Hoje, acredito que o futuro do audiovisual passa por modelos de negócio híbridos – ou seja, uma combinação de publicidade com assinaturas, por exemplo. Já vemos isso acontecendo no *streaming*. Mas, no caso das novelas, mesmo com algumas sendo produzidas diretamente para plataformas digitais, ainda são poucas as que adotam esse modelo híbrido. Acho que isso pode, deve e precisará acontecer.

Pessoalmente, acredito na circulação de conteúdo como um fim em si. E acho que deveríamos pensar em formas de monetizar esse conteúdo nas redes, nas plataformas, em todos os lugares onde ele vive e se reinventa.

É o ecossistema.

Esse pensamento de ecossistema está diretamente ligado à ideia de narrativa transmídia. No meu livro, *A telenovela e o futuro da televisão brasileira* (2023), cito algumas experiências nesse sentido – como um *spin-off* que desenvolvi como *branded content*, além de outras iniciativas das quais participei, todas buscando novas formas de contar histórias e, ao mesmo tempo, explorar novos modelos de negócio. Acredito que isso é possível, sim. E que o futuro passa por pensar como essas estratégias podem – e devem – acontecer.

Mas não sou eu quem vai estruturar esse modelo. Isso é papel de executivos, de emissoras, de plataformas digitais. O que me interessa, de fato, é a narrativa. É entender como contar histórias nesse novo cenário.

Recentemente, tive uma conversa sobre como o *long content* vai se transformando em *short content* nas redes sociais – muitas vezes sem um pensamento estratégico por trás. Mas e se houvesse? Por exemplo: até pouco tempo atrás (e talvez ainda hoje), o trecho mais visto no perfil da Globo no TikTok era de *Vai na fé* – uma cena com o Cabelinho e a Clara Moneke, se não me engano.

Agora, imagine se aquele trecho, em vez de ser apenas um recorte, fosse editado com um gancho típico do folhetim. Será que funcionaria ainda melhor? Será que poderia ser patrocinado por uma marca? Poderia ser um *branded content*?

Essas são perguntas que me interessam. Porque estamos falando de linguagem – desse deslizamento do conteúdo longo para o curto –, mas com um pensamento estratégico que tem tudo a ver com narrativa. E é aí que eu quero entrar: entender como isso pode ser feito, como essas histórias podem ser pensadas desde o início para circular em múltiplas plataformas, com propósito e potência.

E você acabou de também falar dessa questão de a gente pensar nas novelas que estão sendo produzidas para o *streaming*: entra tudo de uma vez, para maratona, ou entra em partes? Fica um conteúdo fechado ou aberto? Tem até aquelas novelas turcas que já vêm fechadinhas. É um tipo de novela também? Vão-se produzir na televisão aberta esses conteúdos fechados, mas de outra maneira? Ou esses conteúdos abertos vão ficar fechados quando forem para o *streaming*? Como você vê isso?

Isso me interessa muito: entender como tudo isso vai se desenrolar. O modelo de negócio híbrido – ou mesmo esse movimento de ida e volta entre a TV aberta e as plataformas de *streaming* – já está em curso. Vemos novelas sendo produzidas diretamente para o *streaming*, e também conteúdos do *streaming* migrando para a TV aberta. Esse trânsito é cada vez mais comum.

Lembro-me de uma conversa com um executivo, da Netflix, em que ele comentou a ideia de realizar pesquisas entre uma temporada e outra de uma novela. E isso me fez pensar: “Por que não?” Se pensarmos no seriado *One Tree Hill*, por exemplo, como uma novela em várias temporadas, faria sentido ouvir o público entre uma e outra. A distinção entre novela aberta e novela fechada é, para mim, uma questão central – e talvez esse modelo de temporadas seja uma solução possível.

Outra questão que me fascina é a do “aqui e agora” – o laço social que se cria quando assistimos a algo ao vivo, junto com outras pessoas. É a mesma sensação de acompanhar o Oscar ou um jogo da Copa do Mundo. Algumas plataformas digitais já estão experimentando isso, marcando horários fixos para a estreia de episódios. Isso gera expectativa e cria um momento coletivo, mesmo no ambiente digital.

Também me pergunto: “Será que a novela precisa ser tão longa? E, se for mais curta, será que ela se paga?” Essa é uma discussão importante no campo do entretenimento: o que se paga, o que não se paga, e como se mede esse valor.

Estou acompanhando todas essas experiências com muita curiosidade – e também na torcida. Porque acredito que tudo isso amplia o mercado para quem trabalha com narrativa. A telenovela é um formato profundamente enraizado na cultura brasileira. Ela tem uma matriz popular e continua sendo popular. É uma forma potente de falar do nosso cotidiano, das nossas contradições, da nossa sociedade.

Tem alguma coisa que você não tenha feito ainda no audiovisual que gostaria de fazer?

Essa é uma pergunta difícil. Eu costumo pensar sempre no próximo projeto – nunca olho muito lá pra frente, porque, sinceramente, acho que, se eu olhar demais para o futuro, eu travo. O que me move não é o formato ou a estrutura narrativa, mas a próxima história. E essa próxima história é sempre um desafio. Sempre trata de um tema sobre o qual nunca falei antes. E isso, inevitavelmente, dá aquele frio na barriga.

Neste momento, estou pesquisando para uma nova novela. E já sinto essa ansiedade boa – aquela inquietação de pensar em como abordar um dos pilares que considero fundamentais, porque é um tema urgente na sociedade. Sempre me coloco diante do desafio do próximo assunto, e isso me mantém em movimento.

Sou uma pessoa muito ansiosa, e acho que aprendi a transformar essa ansiedade em algo produtivo. Ela me impulsiona a pensar em como contar uma história que me desafia – e que, justamente por isso, me interessa. Sempre procuro temas que não são fáceis. E não são fáceis nem para mim. Isso vale tanto para o cinema quanto para a televisão. É esse desconforto criativo que me faz querer escrever.

Quero saber sobre sua experiência como mulher no audiovisual: você enfrentou situações ou obstáculos por ser mulher, especialmente no início da carreira, em um ambiente predominantemente masculino? Teve que lutar mais para conquistar espaço? Como foi navegar nessa experiência como mulher, uma profissional feminina?

É curioso – e um pouco doloroso – olhar para trás e perceber situações que, hoje, eu não deveria ter aceitado. Coisas que, talvez, uma garota da minha idade hoje também enfrentasse, mas que, com sorte, teria mais espaço para se posicionar. Ou, pelo menos, mais voz.

Outro dia, conversando com uma cineasta da minha geração, falávamos justamente sobre isso: as experiências que vivemos como mulheres no audiovisual. Situações que, na época, pareciam normais – mas que hoje reconhecemos como violentas.

Algumas posso citar, porque não expõem ninguém diretamente. Lembro, por exemplo, quando entrei para dirigir *Garotas do programa* e depois *Casseta e planeta*, na TV Globo. Estava no estúdio, e um profissional da câmera, do outro lado, gritou: “Onde você quer a câmera, amorzinho?” – e o estúdio inteiro riu. Naquele momento, pensei: “Como vou responder a isso?” E disse: “Por favor, não me chame assim. Me chame de diretora.”

Havia também comentários técnicos usados para me desestabilizar. “Vai pular eixo”, diziam – referindo-se ao eixo da câmera – como se eu não soubesse o que estava fazendo. Eu tinha acabado de sair da UFF, e era nítido que aquilo era uma tentativa de me deixar insegura. Situações que um homem, naquela mesma posição, provavelmente não enfrentaria.

E não era só no *set*. Em reuniões de trabalho, inclusive na produção independente, às vezes, alguém falava logo depois de mim começando desta forma: “O que ela quer dizer...” Ou então nem sequer olhavam para mim, dirigindo-se ao homem do meu lado. Hoje, vejo o quanto tudo isso era violento.

Na época, lidei com as ferramentas que tinha. Era outro tempo. Atitudes assim eram vistas como normais – e eu mesma achava que eram. Mas não eram. Causavam sofrimento. E, como muitas mulheres do audiovisual, eu sublimava. Engolia. Achava que estava tudo bem. Mas não estava tudo bem.

Você teria alguma frase inspiradora para as mulheres que estão entrando no audiovisual?

Acho que este é um novo momento para as mulheres no audiovisual. Apesar disso, fico sempre muito surpresa quando vejo os números. E perceba: as mulheres ainda são realmente uma minoria – especialmente na direção.

Mesmo no roteiro ainda são poucas em comparação aos homens.

Os números mais recentes da Ancine me surpreenderam. Tenho a sensação de estar cercada por tantas mulheres incríveis no audiovisual – roteiristas, diretoras, produtoras, montadoras – que é difícil acreditar que ainda somos minoria em tantos espaços. E, se ampliarmos o olhar para além do recorte de gênero, considerando também o recorte racial, percebemos o quanto ainda há a ser feito.

É urgente que esse caminho não demore tanto quanto demorou até aqui. Pelo contrário: precisamos acelerar. Ainda assim, sinto que estamos vivendo um momento melhor do que aquele que eu vivi no início da minha trajetória – e isso me dá esperança.

Não sei exatamente o que diria para quem está começando agora, mas talvez algo simples e direto: “Conte a sua história. É um bom começo. Depois conte outras que tocam o seu coração.” Porque, no fim das contas, é isso que me move. Quando me perguntam o que eu faço – e é difícil

responder, porque fazemos tantas coisas – eu costumo resumir assim: “Eu conto histórias.” Foi por isso que entrei na faculdade de cinema. Era isso que eu queria. E ainda é.

SILVIO DE ABREU

Silvio de Abreu formou-se em cenografia e iniciou sua carreira como ator, atuando em cinema e teatro e nas produções da TV Excelsior, TV Bandeirantes, TV Record e TV Globo. Em 1966, realizou estágio no Actor's Studio, em Nova Iorque. De 1972 a 1976, escreveu e dirigiu os longa-metragens: *Gente que transa*, *Cada um dá o que tem*, *Elas são do baralho* e *A árvore dos sexos*. Em 1974, realizou junto com Carlos Manga o documentário *Assim era a Atlântida* e o longa metragem *O marginal*. Em 1977 na TV Tupi, escreveu a novela *Éramos seis*, adaptando o romance de Maria José Dupré, com Rubens Ewald Filho.

Em 1978, ingressou na TV Globo e assinou *Pecado rasgado*. Em 1979, implantou para a Fundação Roberto Marinho o Telecurso Segundo Grau, ficando responsável pelo texto e pela direção das aulas de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira. Voltou a dirigir cinema em 1980 e

realizou *Mulher objeto*. Também em 1980, substituiu Cassiano Gabus Mendes em *Plumas e paetês*, após o infarto do autor, e, em 1981, substituiu Janete Clair em *Sétimo sentido* e escreveu *Jogo da vida* a partir de um argumento da mesma autora, com direção de Roberto Talma, Jorge Fernando e Guel Arraes.

Em 1984, assinou *Guerra dos sexos*, estrelada por Fernanda Montenegro e Paulo Autran e escrita com a colaboração de Carlos Lombardi, e em 1984, *Vereda tropical*, escrita por Carlos Lombardi, atuando na elaboração da sinopse e supervisão de texto. Em 1986 escreveu *Cambalacho* (1986) e *Sassaricando* (1987). Em 1990, estreou na faixa das 20h com *Rainha da sucata*, com a colaboração de Alcides Nogueira e José Antônio de Souza, e escreveu a minissérie *Boca do lixo*. Em 1992, retornou à faixa das 19h com *Deus nos acuda*, com a colaboração de Alcides Nogueira e Maria Adelaide Amaral, e direção de Jorge Fernando.

Em 1995, escreveu *A próxima vítima*, com a colaboração de Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira, e direção de Jorge Fernando, trama policial para a faixa das 20h. Em 1997, supervisionou o *remake* de *Anjo mau*, originalmente de Cassiano Gabus Mendes e reescrito por Maria Adelaide Amaral, e *O Amor está no ar*, de Alcides Nogueira; em 1998, assinou *Torre de babel* com colaboração de Alcides Nogueira e Bosco Brasil. Em 2001, para a faixa das 19 horas, escreveu *A incrível batalha das filhas da mãe no Jardim do Éden*, com a colaboração de Alcides Nogueira e Bosco Brasil. Em 2002, supervisionou *Eterna magia*, de Beth Jhin, e *Beleza pura*, de Andrea Maltarolli. Em 2004, supervisionou *Da cor do pecado*, de João Emanuel Carneiro. Em 2005, escreveu *Belíssima*, com a colaboração de Sergio Marques e Vinicius Viana e, em maio de 2010, estreou *Passione*, pela qual recebeu o *Seoul International Drama Award*, na Coreia, com a colaboração de Sergio Marques, Vinicius Viana, Mário Teixeira e Daniel Ortiz, ambas com direção de Denise Saraceni. Em 2012, assinou o *remake* de *Guerra dos sexos*, com colaboração de Daniel Ortiz, tendo no elenco Irene Ravache e Tony Ramos, e direção de Jorge Fernando.

Em 2014, assumiu o cargo de diretor de Dramaturgia Diária da TV

Globo, função que exerceu até 2021. Nessa função revelou 21 novos autores de novela. Durante esse período, a emissora recebeu o Grammy Award por *Império* (2015), *Verdades secretas* (2016), *Malhação: viva a diferença* (2018) e *Orfãos da Terra* (2020). Em 2018, passou a dirigir também o departamento de Dramaturgia Semanal e Humor da TV Globo. Em 2019, estabeleceu parcerias com a Telemundo International Studios e a Sony Pictures Television para adaptações e coprodução de séries. Deixou a TV Globo em 2021 e tornou-se supervisor de novelas na HBO Max, sendo responsável pela supervisão da novela *Beleza fatal*, escrita por Raphael Montes e de *Dona Beja* escrita por Daniel Berlinsky e Antônio Barreira.

Para começar, gostaríamos de saber como foi o seu ingresso na área – como tudo começou para você? Você cursou cenografia na Escola de Artes Dramáticas da USP, e trabalhava como ator nessa época, principalmente de teatro, depois de cinema e chegou até a fazer novela de televisão. Você também atuou como assistente de direção de Carlos Manga no cinema, de Sérgio Britto na televisão e de Antônio Abujamra e Ademar Guerra no teatro. Como ator, como é que você caiu na parte do roteiro?

Comecei a atuar porque gostava muito de cinema. Era um garoto de cinco anos de idade na primeira vez que entrei no cine Metro. Olhei aquela tela enorme, me encantei com as cores, as atrizes, os atores, os movimentos, as músicas e, daquele dia em diante, nunca mais quis fazer outra coisa na vida a não ser entrar naquela tela. Mas eu era completamente ignorante sobre como um filme era feito ou qual seria o processo criativo de uma produção. Na minha ingenuidade achava que, para entrar naquela tela, e viver a magia que existia nos filmes, era necessário ser ator, porque era quem eu via na tela. Nem imaginava que alguém escrevesse ou dirigisse, que existiam técnicos, especialistas ou seja lá o

que fosse. Para mim, era o ator. Então direcionei minha vida para ser ator. Quando descobri que existia a Escola de Arte Dramática (EAD), quis fazer um teste para o curso de interpretação, mas não tinha coragem porque era muito tímido. Então, resolvi fazer cenografia porque desenhava razoavelmente bem e já tinha feito um curso de desenho publicitário.

Fiz o exame e entrei na primeira turma do curso de cenografia. Fui aluno por três anos de Flávio Império. Foi maravilhoso porque, independentemente de aprender cenografia, aprendi muito sobre a história do teatro, e sobre o que era teatro, com aulas ministradas por excelentes professores, como: Anathol Rosenfeld, Sábato Magaldi, Maria José de Carvalho, Clovis Garcia e muitos outros. Isso mudou minha cabeça completamente em relação ao que eu imaginava que fosse a profissão. Saí desse curso três meses antes de me formar porque fiz um teste no lendário Teatro Brasileiro de Comédia e entrei na peça Vereda da Salvação de Jorge Andrade, dirigida por Antunes Filho. Não era um grande papel, mas contracenava com Cleyde Yáconis, Raul Cortes, Aracy Balabanian e Lélia Abramo – todos atores magníficos. Daí para frente passei a fazer pequenos papéis em teatros, até que fui para a televisão, indicado por Maria Helena Dias para o diretor Ademar Guerra, que ia fazer uma novela na TV Record em São Paulo. Pedi um personagem para ele e consegui um papel pequeno. Na verdade, era um capítulo só. A partir desse contato, comecei a frequentar o ambiente de televisão como frequentava o de teatro, pedindo emprego para os diretores e produtores, desenvolvendo uma carreira de ator, que durou oito anos, quando fiz várias peças de teatro e umas nove ou dez novelas como ator, sempre em pequenos papéis em uma carreira medíocre que não parecia me levar a lugar algum. Nunca fui um bom ator, apesar de ter feito alguns personagens de sucesso popular. Na verdade, até que demorou muito para eu perceber que não tinha talento para a profissão de ator e que meu sonho de infância estava errado. Mas, felizmente, eu já havia descoberto que o trabalho atrás das câmeras – produzindo, dirigindo e escrevendo – era muito mais apaixonante.

Quando comecei como ator, na TV Excelsior, em 1967, estive em muitas novelas de Ivani Ribeiro e descobri que meu interesse maior não era representar, era ler os capítulos. Diferentemente da maioria dos atores, que só liam as suas falas, eu tinha interesse em saber como aquela trama era construída, de que maneira era feito um capítulo, como se elaborava uma cena, um diálogo, como levar a história a um clímax para o fim do capítulo. Por puro diletantismo, sem nenhuma pretensão de ser autor, estudava a novela com o maior prazer.

Estive em importantes novelas de Ivani Ribeiro, como *A muralha*, a primeira versão de 1969, *Os estranhos* e *Dez vidas*, todas na TV Excelsior. E, depois, na TV Tupi estive em *Dom Camilo e os cabeludos*. Foi lendo os excelentes *scripts* de nossa autora maior que, sem perceber, aprendi a fazer novela, mas ainda ia demorar um bom tempo para eu ter consciência disso. Nesse período, não trabalhei de colaborador ou assistente de nenhum autor, só estudava em casa, sozinho. Vendo meu trabalho de ator em *A muralha*, Walther Negrão me convidou para um personagem em uma novela da TV Globo, *A próxima atração*; era um delegado divertido e acredito que tenha sido meu melhor trabalho nessa fase. Saindo da Globo, Negrão se transferiu para a TV Record e levou o personagem para uma nova novela, *Editora Mayo, bom dia*, dirigida por Carlos Manga.

Carlos Manga, ao lado de Watson Macedo e José Carlos Burle, eram meus ídolos. Depois de ter descoberto o prazer de ver filmes, por meio dos musicais, dramas e espadachins da Metro, me apaixonei perdidamente pelas chanchadas da Atlântida. Assistia a todas com enorme prazer. Sonhava em conhecer o Rio de Janeiro, que considerava uma cidade encantada: todo mundo cantava e dançava nas ruas ensolaradas daquela linda cidade encrustada entre morros, com praias paradisíacas, habitada por um povo lindo, feliz, divertido, com muita emoção, romance, música... Fiquei tão fanático que entrava em qualquer cinema, sem me importar com o filme, apenas para assistir ao *trailer* da próxima chanchada. Desenvolvi um amor muito grande por aquele elenco mais

ou menos fixo: Eliana, Anselmo Duarte, Cyll Farney, Fada Santoro, Adelaide Chiozzo, Oscarito, Grande Otelo, José Lewgoy; além dos cantores de rádio: Emilinha Borba, Linda Batista, Dircinha Batista, Marlene, Angela Maria, Francisco Carlos entre tantos outros. E jamais poderia imaginar que, muitos anos depois, teria o prazer de fazer o documentário *Assim era a Atlântida*, convivendo com a maioria deles, ao lado de um grande mestre: Carlos Manga.

Fui trabalhar com Carlos Manga por sorte e isso mudou minha vida. Durante as gravações da novela de Walther Negrão, me interessava mais em observar como Manga dirigia do que como eu faria o meu personagem. Nessa época, meu interesse em ser ator já estava bem arrefecido. Ficava sempre atrás de Manga, perguntando, me informando, querendo saber sobre enquadramento de câmera, lentes, marcações. Um dia ele me disse: “Você não é ator, você é diretor. Você tem um olho bom para o cinema.” Passei a ser seu assistente em vários programas, desenvolvemos uma amizade, saímos da TV Record, viajei com ele e sua família para Roma e, quando estávamos lá, ele resolveu fazer um *script*. Como eu sabia datilografar, fiquei com essa incumbência; ele falava e eu redigia, mas também dava palpites e intervinha nas cenas. Assim, ele foi me ensinando, praticamente, todos os caminhos para se desenvolver um roteiro, passando para mim a enorme experiência que tinha como realizador.

Voltamos ao Brasil para Manga dirigir *Super fêmea*, um filme estrelado por Vera Fisher. A sua participação no projeto não foi adiante, mas conheci Anibal Massaini Neto, produtor e diretor do filme, que no fim das filmagens me indicou como roteirista para um projeto de uma nova produtora: a Phoenix Filmes, onde escrevi e dirigi meu primeiro longa-metragem, *Gente que transa*. Com o sucesso dessa pornochanchada, realizei mais três: *Cada um dá o que tem*, *Elas são do baralho* e *A árvore dos sexos*. Nas duas últimas, trabalhei os roteiros com Rubens Ewald Filho, famoso e respeitado crítico de cinema, que se tornou um grande amigo. No fim de *A árvore dos sexos*, já não queria

mais fazer esse tipo de filme. Não tinha nada contra o gênero, mas era tudo muito repetitivo. Queria fazer outra coisa. Me sentia pronto para novos desafios. Por meio do Antônio Abujamra, que na época era diretor da TV Tupi junto com Roberto Talma, surgiu um convite para escrever uma novela. Fizemos *Éramos seis*, baseada no livro de Maria José Dupré, uma história familiar, humana, envolvente. Conseguimos um excelente elenco, encabeçado por Nicette Bruno e Gianfrancesco Guarnieri, e foi um enorme sucesso. Pegamos o horário das 19h na TV Tupi com quatro pontos de audiência e terminamos com 25, quando fomos convidados para a TV Globo, eu para o horário das 19h e Rubens para o das 18h.

A primeira novela que escrevi na TV Globo foi *Pecado rasgado*, e foi péssima. Fazer novela não é só escrever – é comandar um mundo de gente, inúmeros departamentos e problemas de toda espécie. O autor é responsável não só pelo texto, mas por escalar atores, discutir cenas com o diretor, adequar o texto à produção. É um trabalho muito mais amplo. Naquela época, trabalhávamos sozinhos. Um autor escrevia diariamente, um capítulo de trinta páginas, para uma novela que durava em média 180 capítulos.

E, se errasse, o que acontecia? Passava o corretivo?

Depende. Quando você escrevia à máquina, se errasse, cortava o papel e colava um pedaço em cima. O texto ficava feio, meio remendado, mas nessa época não existia nem xerox ainda. Uma coisa engraçada – quando fizemos *Éramos seis*, o processo dentro da TV Tupi era o seguinte: o autor escrevia, corrigia o necessário, colava os pedaços, rebatia, remendava, fazia o que desse para fazer e mandava os capítulos, que chegavam na emissora, onde uns dez datilógrafos contratados pegavam os textos e os rebatiam em *estêncil*, que era uma folha gelatinosa, preparada para rodar em um mimeógrafo, uma máquina pré-histórica, à manivela, que reproduzia as páginas. Quando estreou *Éramos seis*, ao assistir o que havia sido gravado, achávamos o diálogo muito estranho. Apareciam inúmeras palavras que

nós certamente não tínhamos usado no nosso elaborado, e muito bem pesquisado, texto de época. Pedi para a produção mandar os capítulos que os atores tinham recebido, ou seja, os capítulos saídos do tal mimeógrafo. Surpresa! Os datilógrafos, à medida que iam escrevendo, mudavam o diálogo, colocando palavras que eram mais modernas e conhecidas deles. Resolvemos então escrever os capítulos diretamente no estêncil, o que foi um pesadelo. Quando errávamos era um problema rebater sobre o *liquid paper*. Felizmente, alguns anos depois inventaram o xerox e então, finalmente, o computador. Mas a transição não foi fácil. Só comecei a escrever em computador em 1990, até então, desde 1977 escrevi em uma Olivetti portátil: *Éramos seis*, *Pecado rasgado*, parte de *Plumas e paetês* e *Jogo da vida*. Depois evolui para uma IBM elétrica, mais rápida, mas muito pesada, e carregá-la de um lado para outro me deu uma hérnia de disco. Nela escrevi: parte de *Sétimo sentido*, *Guerra dos sexos*, *Vereda tropical*, *Cambalacho* e *Sassaricando*. Enfim, tudo isso é folclore. É só para dizer que a vida de novelista não é só inventar a história. É muito mais complicada.

Na década de 1980, você consolidou seu nome em novelas como *Guerra dos sexos* e *Cambalacho*. Como era o ambiente nessa época, na TV Globo, como autor em ascensão? E como foi escrever telenovelas com esse humor mais escrachado – quais foram suas referências e suas matrizes criativas? Você também encarou o desafio de dar continuidade a *Plumas e paetês*, como já citou aqui, quando o Cassiano Gabus Mendes sofreu um infarto. Como foi continuar um trabalho já em andamento?

A primeira novela que escrevi para a TV Globo foi *Pecado rasgado*, mas ela foi mal porque o diretor não entendeu o estilo que eu estava querendo implantar. Sempre achei que novela não precisava ser só melodrama. Novela é um produto de entretenimento que pode englobar vários gêneros: comédia, melodrama, tragédia, tudo que um autor quiser

desenvolver. Pode ter romance, suspense e até torta na cara. É uma história contada em capítulos – e nada, nada, obriga a novela a ser sempre um melodrama familiar, ou a história de alguém que quer casar e um outro alguém impede. Mesmo quando trabalhava como ator, achava que esses chavões estavam extremamente batidos, mas tenho que ressaltar que Ivani Ribeiro foi a autora mais criativa que tivemos, porque sempre procurou outros caminhos com histórias e temas mais originais, apesar de nunca ter saído do melodrama. Mas eu queria sair do melodrama. Não que eu não gostasse – adoro o melodrama –, mas era isso que todo mundo fazia. Eu queria fazer outra coisa. *Éramos seis* era uma história melodramática, sim, mas épica, quase uma saga, contando a história da família ao mesmo tempo que mostrava o progresso de uma cidade como São Paulo. Tinha um *background* mais pretensioso. Quando fiz *Pecado rasgado*, minha busca era nas comédias anos 1930/1940, de Léo McCarey, Preston Sturges, Howard Hawks. Um tipo de cinema que não era aquela comédia escrachada, maliciosa, muitas vezes vulgar, que eu fazia nas pornochanchadas. Era uma comédia mais elegante. Uma comédia que Billy Wilder também fazia muito. A minha pretensão era grande. Para mim, *Pecado rasgado* deveria ter esse tom, essa leveza, o humor que vem das relações entre os personagens, das marcações cênicas, dos tempos de comédia. Só que o diretor, Régis Cardoso, estava acostumado a fazer novela romântica ou melodramática, e não entendeu o universo onde eu queria situar a novela. E, quando o diretor não entende o tom do autor, tudo dá errado, porque você escreve uma coisa e ele encena outra. Tudo que deveria ser divertido, leve, lúdico, era pesado, num ambiente mal iluminado sem as marcações adequadas, sem humor. Resultou em uma novela estranha, desconjuntada, que não agradou a ninguém: nem a mim, nem a ele, nem à emissora e muito menos ao público. Quando acabou, pedi demissão da TV Globo porque eu não queria ficar como um autor fracassado. Não deu certo, vou fazer outra coisa. Fui para a TV Cultura, onde implantei o Telecurso Segundo Grau, fiz vários e voltei ao cinema. *Mulher objeto* foi sucesso de crítica e de público, vendeu no mundo inteiro,

foi ótimo. Quando estava terminando as filmagens de *Mulher objeto*, Cassiano Gabus Mendes, que escrevia a novela *Plumas e paetês*, teve um infarto. Ele, como todos os outros autores da época, escrevia sozinho, então não tinha ninguém que continuasse a trama. Apesar de admirar profundamente o seu trabalho, não nos conhecíamos pessoalmente, mas ele havia acompanhado *Pecado rasgado*, achava o texto bom e entendia os problemas com a direção, porque ele teve os mesmos problemas com o diretor, Régis Cardoso.

Fui indicado por Cassiano para continuar a novela. O problema era que, como estava fazendo cinema, não tinha assistido a nenhum capítulo de *Plumas e paetês*, e a novela já estava no capítulo cento e não me lembro quantos. Teria que me inteirar do roteiro, dos personagens, das tramas, então pedi à TV Globo que me enviasse todos os capítulos e os li junto com minha mulher – cento e tantos capítulos num fim de semana. Eu lia um, ela lia outro e me contava o que tinha acontecido, depois de três ou quatro dias já tínhamos lido todos e comecei a escrever a novela. Na segunda-feira seguinte, mandei seis capítulos que, quando foram ao ar, aumentaram a audiência. A novela teria 150 capítulos e terminou com mais de 190, devido ao enorme sucesso. A partir daí, voltei pra TV Globo e escrevi *Jogo da vida*, que também é outra história interessante. Quando terminei *Plumas e paetês*, me pediram uma nova novela e mandei a sinopse de *Guerra dos sexos*, mas não foi aprovada, acharam que tinha muita comédia e não confiaram no projeto, apesar de estarem desesperados por uma novela para às 19h.

A novela que estava no ar, *O amor é nosso*, era um enorme fracasso e deveria ser substituída o mais rápido possível. Chamaram Janete Clair, implorando por uma ideia e a grande novelista fez um argumento de três páginas chamado *As 4 marquesas*. Boni leu, gostou da história, aprovou, mas Janete não quis desenvolver uma novela para aquele horário. Na época, ela só escrevia novelas das oito. Então ele indagou: “Bom, mas quem você quer que escreva?” Ela replicou: “Eu quero aquele moço que terminou *Plumas e paetês*.” Eu também não a conhecia. E esse é o meu grande orgulho de autor, ter sido indicado por Cassiano Gabus Mendes

e por Janete Clair para fazer dois trabalhos, apenas pela admiração que ambos tinham pelo que eu havia escrito. Não houve nenhum conchavo, nenhum encontro, ninguém que me recomendasse, nada. Eles assistiram, gostaram e me escolheram. Isso, evidentemente, injetou uma grande confiança em meu trabalho. Esse argumento passou a se chamar *Jogo da vida*, uma novela que começava melodramática, com a estrutura proposta por Janete Clair, mas que ia se tornando cômica à medida que eu desenvolvia os capítulos e terminava, propositadamente, como uma grande chanchada. Só consegui levar a trama para a comédia, que eu almejava, porque tive a cumplicidade do Roberto Talma, que a dirigia com dois assistentes extremamente modernos e criativos: Jorge Fernando e Guel Arraes. Ao contrário do que tinha acontecido com *Pecado rasgado*, ficamos todos muito amigos e o resultado não poderia ter sido melhor. A audiência aumentou, o sucesso foi grande, veio o amor do público e o prestígio da crítica.

Em seguida, pretendia reapresentar *Guerra dos sexos*, mas, calcado na rejeição anterior, tomei algumas precauções. Glória Menezes já tinha feito *Jogo da vida* com grande sucesso encarnando Jordana, a protagonista. Falei para ela que tinha uma ideia para um casal muito original e divertido em uma novela de comédia. Ela adorou a ideia e convenceu Tarcísio Meira a participar. Em seguida procurei a grande Fernanda Montenegro, que eu conhecia de quando contracenamos em *A muralha*, na TV Excelsior. Ela também adorou a possibilidade de fazer comédia em novela. Depois disso, não foi difícil convencer o relutante, mas excelente ator, Paulo Autran, que era grande admirador de Fernanda, mas nunca haviam trabalhado juntos, a se juntar ao projeto. Com esse quarteto de estrelas armado, rerepresentei o projeto. Desta vez ele foi aprovado, porque eu tinha uma chancela de peso e o respaldo de extraordinários talentos.

A graça de *Guerra dos sexos* está em ver atores importantes, respeitados, premiados e consagrados levando torta na cara. Porque esta é a base da comédia: puxar o tapete debaixo de uma entidade consagrada. O sucesso da novela não foi ao acaso, foi todo premeditado. Foi um plano, um plano que engendrei para poder fazer uma novela do jeito

que sempre quis. Quando você tem Paulo Autran, Fernanda Montenegro, Tarcísio Meira e Glória Menezes, outros atores também querem participar da festa; portanto, não foi difícil ter Lucélia Santos, Maitê Proença, Mario Gomes, Herson Capri e todo aquele elenco inacreditável. Além de tudo, ainda contava com a direção talentosa e moderna de meus novos parceiros, Jorge Fernando e Guel Arraes, que entendiam perfeitamente o que era para ser feito. O resto foi consequência. Na verdade, no início da novela, dentro da Globo, houve muita relutância da parte dos outros diretores, e de alguns produtores, porque quando a novela começou, logo ao fim do primeiro capítulo, Glória Menezes atira uma torta na cara de Tarcísio Meira – tudo era muito diferente. O público também se assustou a princípio, mas logo embarcou, entendeu a proposta, se divertiu, e eu pude desenvolver a história com tudo o que havia planejado, com enorme sucesso de público e de crítica.

Na comédia o autor pode ir para qualquer lugar?

Claro! Se o principal e mais festejado casal romântico das novelas brasileiras é desmistificado no primeiro capítulo e o público aceita e se diverte, o que virá a seguir, seguramente, também será aceito. Colocando no primeiro capítulo Glória Menezes atirando uma torta na cara de Tarcísio Meira, mostrei ao público a intenção da novela, esclareci o propósito e o tom da trama. E daí para frente: Fernanda Montenegro caçando jacaré, se pendurando em cipó, Paulo Autran descendo pela janela em uma corda de lençol, ou a famosa cena da guerra de comida, entre os dois, no café da manhã; tudo se encaixa. Felizmente eu contava com dois diretores extraordinários, Jorge Fernando e Guel Arraes, que topavam tudo e se divertiam mais do que o elenco. A novela deu certo porque tudo se encaixou nos bastidores. Como já disse, uma novela não depende só do texto, depende de todos os setores da empresa estarem conjuminados para a realização do produto. Depende da escalação dos atores, da direção, da produção, dos figurinos, dos cenários – tudo é importante, tudo soma e contribui para o grande sucesso. Novela é uma obra coletiva, e só funciona assim.

É importante ousar? Você ousou nessa situação, ao fazer coisas que não eram comuns, recorrentes, inclusive colocar atores consagrados em cenas de comédia. A grande dama do teatro. O grande ator do teatro. O casal 20 da televisão.

A escalação do quarteto foi proposital, porque tinha certeza de que causaria um ruído. Sabia também do enorme risco: ou seria um grande sucesso ou um enorme fracasso, mas não passaria despercebido. Nunca tive medo de ousar. Eu fiz *A incrível batalha das filhas da mãe no jardim do Éden*, em 2001. Essa novela é uma das mais criativas que eu já escrevi. Teve vários problemas com a direção de dramaturgia da Globo na época, e foi muito elogiada pela crítica, mas não deu certo em termos de audiência. Uma novela que era toda contada em *rap*. Dava um trabalho danado juntar uma cena com a outra no *rap*, que tinha que ser rimado para depois fazer a música. Escrevia os versos, cena por cena, para juntar à narrativa, o que fazia a novela ter uma cara completamente diferente. O elenco era ótimo, estelar. Claudia Raia fazia Ramona, uma transsexual, que seria a “mocinha” protagonista, apaixonada por um homofóbico, o “mocinho” Alexandre Borges. O homofóbico apaixonado pela trans e vice-versa, com todos os chavões possíveis de um romance folhetinesco. Era uma novela muito original e atrevida, como *Guerra dos sexos* tinha sido anos atrás, mas não deu nada certo. E por que fracassou? Primeiro a própria emissora era contra o projeto, depois, além de ser uma narrativa estranha para o público de novela, alguns acontecimentos externos foram impossíveis de vencer. Na primeira semana de *A incrível batalha das filhas da mãe no jardim do Éden* no ar, a filha de Silvio Santos foi sequestrada e o programa policial do SBT, que concorria no mesmo horário da novela, passou a transmitir diretamente da casa do apresentador, mostrando, ao vivo, a agonia dele, junto à sua família, ou seja, uma novela real, muito mais interessante do que qualquer obra de ficção. Na segunda semana, a perseguição ao sequestrador passou ao vivo no SBT, e na terceira o próprio Silvio Santos foi sequestrado. Como concorrer com acontecimentos desse tipo envolvendo um homem adorado pelo Brasil?

A novela tinha uma novela paralela.

E na quarta semana aconteceu o ataque às torres gêmeas em Nova Iorque, que parecia o prenúncio da terceira guerra mundial. Como competir? Ou seja, não é só uma questão de escrever bem ou escrever mal, fazer sucesso ou não, existem circunstâncias que têm que ser levadas em conta. Quando acontece uma coisa dessas, você perde o jeito. É horrível a sensação de que nada do que se fizer vai dar certo, porque quando voltarem a ver a novela a trama já terá caminhado muito, e não foi seguida pela audiência. A única maneira de recuperar o interesse é recontar a história, o que tentei fazer, mas não consegui motivar as pessoas, o momento já havia passado. O público precisa se interessar no início da trama para se propor a seguir a história. Mesmo que seja um público pequeno, vai espalhando um para o outro, a audiência cresce e o sucesso chega. Mas, quando nem esse pequeno público existe, não cria essa semente de interesse, a novela acaba. E o autor escreve todo dia um capítulo sabendo que não vai conseguir nenhum interesse sobre ele; é muito duro, muito difícil. Conseguir o sucesso é uma maravilha, apesar de ser bem perigoso, mas enfrentar o fracasso é triste, porque não existe saída. Mesmo sabendo que você tem mais de cem capítulos para escrever e que não vão interessar a ninguém, é preciso escrevê-los, mandar para a produção, gravar, exhibir. O trabalho continua: atores, diretores e mais de quinhentos profissionais que formam a equipe dependem daquele texto, dependem do que sai da sua cabeça, e você não está motivado, a criatividade está trancada. Hoje em dia, talvez seja diferente. Os autores trabalham com grandes equipes, mas naquela época, mesmo contando com dois colaboradores, a cabeça que comandava era única. O trabalho era enorme, mas as novelas, seguramente, eram muito mais criativas e interessantes.

Qual é o nível de dedicação do autor na época em que está escrevendo uma novela? É o dia inteiro, durante o período em que ela está no ar?

Cada autor é diferente. Vou falar qual era a minha maneira de trabalhar. Começava a escrever a novela mais ou menos um ano, um ano e meio, antes da estreia. Primeiro, tinha uma ideia, depois fazia um argumento curto, de duas a três páginas, e o apresentava para a Globo para aprovação. Aprovada a ideia, desenvolvia um argumento maior, com mais informações e, a partir daí, levava mais ou menos seis, sete meses para escrever uma sinopse. Essa sinopse era quase um livro, de 120, 130 páginas; já fiz sinopse de 150 páginas. Nessas páginas está o caminho de todos esses personagens, está a vida deles, quem eles são, o que eles pensam, o que eles não pensam, onde moram, quem se relaciona com quem. Inclui também a lista dos cenários que serão necessários, as locações e as construções na cidade cenográfica. Mas a história em si, a maneira como essa história vai ser contada, não está lá. O que está lá, em linhas gerais, é o que está planejado para acontecer. É como se você pegasse um livro: você vai ler uma história, mas como vai contá-la em capítulos? Como vai desenvolver as cenas? Como serão os diálogos? Em um livro uma descrição basta, mas, em uma novela, é necessário elaborar a cena: ela entra, abre a porta, chega até lá, discute, tem o diálogo, até chegar ao clímax. Escrever livros, escrever teatro, escrever cinema e escrever novelas, cada trabalho é diferente. Cada um tem as suas particularidades, suas dificuldades e suas facilidades. Com a sinopse aprovada, começo a escrever os capítulos antes da novela entrar no ar. Gosto de ter uns cinquenta capítulos já escritos.

Por quê?

Porque, no período em que a novela está sendo exibida, cada dia me consome um capítulo. E, se eu não tiver um estoque de capítulos, o que acontecerá no dia em que eu tiver uma dor de cabeça, no dia em que tiver

um problema na minha casa? Já tive todos os problemas possíveis do mundo ao escrever novelas. Meu pai morreu, meu irmão morreu, teve problemas de saúde, câncer, tudo – e eu tinha que continuar escrevendo. Nesse contexto, você às vezes perde um ou outro capítulo, então é bom ter esse colchão. Aí você diz: “Bom, você tem cinquenta capítulos escritos, e se o público não gostar?” Na estreia da novela, se ela não der certo, isso acontecerá por um ou outro fator. Ela não vai dar certo no seu todo, então precisamos identificar onde está o erro. Nesse núcleo, nesse outro núcleo, nos relacionamentos? Isso você pode reescrever, usando ainda as ideias que estão nos capítulos, não é preciso partir do zero.

Tem também essa história de que você espera a novela estreiar e faz um grupo de discussão para dizer o que está certo e o que está errado. Isso é meio um mito. Acredito que tem autores que se baseiam nisso, mas eu não. Em geral, já sei o que deu errado. Quando começa, já estou assistindo à novela, e percebo o que vai funcionar e o que não vai. Isso é uma questão de prática. Mas, se você observar, por exemplo, o trabalho que Raphael Montes e eu fizemos com *Beleza fatal*, a gente já estreou com a novela toda escrita, os quarenta capítulos. E ela foi super bem porque a gente sabia exatamente o que estava fazendo. Não via a possibilidade de dar errado. Podia dar errado se a direção fosse ruim, podia dar errado se o elenco fosse ruim, mas o texto estava correto, e estava mesmo, porque a novela estreou e foi um sucesso. É o terceiro programa mais visto do mundo da MAX e o primeiro programa da MAX mais assistido no Brasil. Em outras novelas aconteceram coisas que não estavam nas minhas mãos. Em *Guerra dos sexos*, quando o capítulo 102 da novela ia ao ar, eu estava escrevendo o capítulo 125. Mas recebi um telefonema do Paulo Autran, que estava no Incor, dizendo que ele tinha que sair da novela porque ia colocar quatro pontes de safena. Tive que jogar 25 capítulos fora e passei a escrever a novela sem ele a partir dali. Agora, qual solução você dá para esse problema? Você vai matar o personagem? Mas não posso matar o personagem. Se ele vai colocar uma ponte de safena na vida real, não posso matá-lo na ficção. Ele vai ficar super deprimido, e não sei o

que vai acontecer com ele no hospital. É uma coisa real, ele está com o problema no coração. Tenho que dizer: “Você vai operar, vai ficar bem e vai voltar.” Então, não posso eliminá-lo da novela, tenho que deixar uma porta aberta para ele voltar. Se ele não for voltar, tenho que inventar outra história. E isso você tem que fazer de um dia para o outro, porque não tem um mês para pensar em uma solução. Existe uma empresa parada, com mais de quinhentas pessoas ganhando salário, que não terão o que fazer se você não mandar o capítulo. A responsabilidade do autor é imensa. Pensei que isso fosse acontecer uma vez só na minha vida, mas aconteceu várias e várias outras vezes. Felizmente soube resolver como resolvi essa primeira vez, esfriando a cabeça e usando a criatividade. Optei por um sequestro e incluí novos personagens, dentro do clima farsesco da trama. Curiosamente a audiência cresceu porque o público, além da novela, acompanhava também pelos jornais o que estava acontecendo com Paulo Autran. Quando dei uma entrevista na época, falei: “Ele vai voltar daqui a quarenta capítulos.” Falei da boca para fora, não tinha certeza de nada. Mas ele realmente voltou, e com mais um personagem, um português que abriu uma nova trama. Comédia é uma delícia, porque você pode correr para o lado que quiser, pode soltar imaginação. E, se o autor está bem, criativo, apoiado pela empresa, o resultado é excelente para todos.

Você escreve com colaboradores? Já escreveu inclusive com o Carlos Lombardi, como foi?

Em *Guerra dos sexos* nós trabalhamos juntos. Ele foi ótimo, porque dava muitas ideias. Escrevi sozinho *Pecado rasgado*, *Jogo da vida* e *Plumas e paetês*. Depois, em *Guerra dos sexos*, Carlos Lombardi entrou como meu colaborador. Em seguida veio *Vereda tropical*, cuja ideia é nossa, desenvolvemos juntos e ele assinou. Voltei a trabalhar sozinho em *Cambalacho*, *Sassaricando* e *Rainha da sucata* até por volta do capítulo cem, mas precisei de um colaborador – veio Alcides Nogueira na época – porque a *Rainha da sucata* estreou e o *Pantanal* começou a fazer sucesso na Manchete. Não

que o *Pantanal* fizesse mais sucesso do que a *Rainha da sucata*. Acabava a *Rainha da sucata* e entrava o *Pantanal*. O *Pantanal* dava vinte e tantos pontos de audiência para a Manchete, o que era ótimo, mas a *Rainha da sucata* dava 60, 65 pontos de audiência. O Boni começou a querer empurrar o *Pantanal* mais para frente, para entrar depois das 11h da noite. A novela *Rainha da sucata*, que entrava no ar às 21h, teria que ter duas horas de texto. Portanto, eu tive que fazer, em vez de capítulos de 35 páginas, capítulos de 56 páginas, sozinho era impossível. Na época estava começando a trabalhar em um computador. Quando aconteceu isso, já estava dominando melhor a nova técnica, mas o começo do processo de passar da máquina de escrever para o computador foi muito difícil, era outro mundo, outro raciocínio. Além disso, depois de *Rainha da sucata*, as novelas também ficaram maiores em termos da duração do capítulo no ar. No começo, uma novela tinha meia hora – vinte minutos de texto e dez minutos de comerciais. Depois ela passou a ter trinta minutos e hoje tem perto de cinquenta minutos de texto. É o dobro do que a gente fazia naquela época.

O volume de trabalho é muito maior?

É enorme. Depois de *Rainha da sucata*, passei a contar sempre com dois colaboradores, embora nunca tenha deixado de ser o cabeça do processo. Não dá para escrever sozinho, mas tem quem faça isso; Glória Perez, por exemplo.

Como era esse processo?

Sempre fiquei com o desenvolvimento da história, ou seja, decidindo o que fazer em cada capítulo, inventando cenas para todos os personagens. Fazia o que a gente chamava de escaleta, que tem mais ou menos 15/20 páginas, detalhando o que vai acontecer em cada cena e dando a ideia dos diálogos. Trabalhava com o Alcides Nogueira e a Maria Adelaide Amaral na época de *A próxima vítima*. Eu fazia a escaleta, escolhia as cenas que

queria escrever, mandava as outras para o Alcides e Adelaide. Eles escreviam, mandavam de volta para mim, eu corrigia, fazia uma revisão total e mandava para a Globo. Em seguida, fazia nova escaleta etc. Assim, a gente fazia seis capítulos por semana. Com os outros colaboradores era a mesma coisa.

Em entrevistas, tanto João Emanuel Carneiro quanto Raphael Montes disseram que aprenderam a fazer escaleta com você. O que a sua escaleta tem de diferente da dos outros autores?

Quando escrevo o capítulo, trabalho muito com rubrica e explico bem aquilo que quero. Não quero que, quando o capítulo chegar para o diretor, ele não saiba o que quis dizer. Acho que ele tem toda a liberdade até de mudar alguma coisa – e depois a gente discute se estava certo ou errado –, mas quero deixar tudo claro. Coloco:

CENA 01: João, irritado, abre a porta, fala com a Maria, ele diz que gosta dela, mas ela diz que não gosta, não o suporta mais. O diálogo deve ser preciso e esclarecedor. Ele está irritado; ela, calma, degustando aquele momento tão esperado. João, desesperado com o cinismo dela, pega a arma que ele havia guardado na gaveta no capítulo anterior e se aproxima, apontando. Maria recua, se descontrola, o clima da cena muda, ela agora está acuada, perde o seu cinismo. Ele aproveita o momento, se aproxima, fala tudo o que tem sufocado na garganta. Ela quase não reage, esconde seu ódio. O clima pesa. Quando os dois estão bem perto, se enfrentando, quase respirando no mesmo compasso, corta.

Explico tudo o que quero de cada cena. Isso dá mais ou menos umas vinte páginas, dependendo do que for necessário explicar no capítulo. O trabalho do colaborador é colocar os diálogos. Quando o texto volta, vejo se o diálogo colocado condiz com aquilo que eu queria que fosse dito ou não, e mudo o que achar necessário. Na verdade, o colaborador trabalha com o autor. Ele não é a pessoa responsável pela concepção nem pela narrativa; a pessoa criativa é o autor da novela. Aliás, um problema

que tive quando me tornei diretor-geral das novelas da Globo foi que passava muitos colaboradores a autor principal, e percebia que eles sabiam desenvolver as cenas, mas não sabiam desenvolver a história. São raciocínios e especialidades diferentes, nem todo colaborador pode vir a ser um autor, saber como a história se desenvolve, criar os incidentes, os climas, os obstáculos, fazer a narrativa. Eles raciocinam em termos de cena, mas não em termos de um desenvolvimento de história: “Como vou contar essa história? De que maneira essa história vai chegar ao público?”

O que é a escaleta? A escaleta é a narrativa da história. Se fizer uma boa escaleta, você provavelmente terá um bom capítulo. E, se você fizer vários bons capítulos, provavelmente terá uma boa novela. Não estou falando aqui sobre o teor da novela. O teor pode ser político, pode ser cômico, pode ser de trabalho, pode ser o que for. Seja lá que história esteja contando, você tem que ser claro naquilo que está dizendo, para que o público entenda. É por isso que uma novela como *A incrível batalha das filhas da mãe no jardim do Éden* é complicada, porque o público tem que entender uma nova maneira de receber aquela comunicação. E ele precisa de um tempo para compreender, degustar, decodificar os personagens, se envolver na narrativa, e finalmente se fidelizar, gostando do que está assistindo. Caso contrário, vai querer sempre assistir a uma narrativa clássica como gosta e está acostumado. A primeira reação do público quando vê uma coisa que não gosta é: “Ah, não quero mais ver isso”, porque senão ele sabe que vai ter que ficar oito meses vendo aquilo todo dia. O seu primeiro desejo é mudar para algo que vai lhe dar prazer, porque o divertimento dele é aquela novela. Então, quando vê uma trama de que não gosta, nem dá tempo – já começa a xingar. Muda de canal, desliga a televisão ou vai fazer outra coisa. Cabe ao autor convencê-lo de que aquilo será um bom divertimento. Que é diferente do que ele está acostumado, mas pode ser bom.

Conseguí fazer isso em *Guerra dos sexos*, mas não consegui em *A incrível batalha das filhas da mãe no jardim do Éden*, que já era estranha desde o título. Toda vez que se faz uma coisa diferente, existe um ônus. E, quando faz o óbvio, você tem mais chance de acertar. Mas, também, quando você faz o que não é óbvio e dá certo, é o seu gol – é a melhor

coisa que pode acontecer. A minha carreira teve muito disso, de fazer coisas diferentes. Nunca quis fazer o mesmo tipo de novela. *Guerra dos sexos* é diferente de *Cambalacho* e de *Sassaricando*. *Sassaricando* pode até ser um pouco parecida, mas é diferente no tipo de humor, nos personagens, na temática, no tipo de piada e no tipo de cena que usava.

Como foi a mudança quando você foi para o horário nobre?

Quando fui para a novela das nove, comecei a fazer gêneros diferentes e uma mistura de gêneros – algo que também me diziam que não dava certo. Você faz melodrama ou você faz tragédia, ou você faz comédia – não pode misturar. Mas eu misturei. Se você pegar *Rainha da sucata*, é uma mistura clara de melodrama com comédia. Por exemplo, Dona Armênia é um personagem de comédia. Maria do Carmo, da Regina Duarte, é um personagem de drama e de melodrama. E o personagem do Daniel Filho é policial. Misturei todos os elementos que eu gosto: drama, comédia e policial. Misturei tudo – e funcionou super bem. No começo, sempre tem xingação: “Não serve”, “Pode parar”... mas, em uma semana, já está todo mundo feliz assistindo. Quando escrevi, por exemplo, *A próxima vítima*, quis fazer uma novela num gênero só. Escolhi o policial. Ela não é uma novela que tem comédia. *A próxima vítima* tem uma narrativa policial melodramática. Fiz a parte melodramática – que era a parte de Ana, Susana Vieira, e de seus filhos, que deram a história de amor dela. Mas o que segurava a novela era o gênero policial, que estava presente desde o primeiro capítulo. A primeira cena da novela é um assassinato, e a última cena também... o mote da novela era o policial.

Já *Torre de babel* era uma novela que tinha uma função social muito clara. Ela dizia claramente que a sociedade modifica o ser humano. Uma pessoa de boa índole, nascida num lugar ruim, de maus costumes, tende a se transformar num marginal também. Quer dizer, o ambiente faz a pessoa. E essa pessoa pode sair desse ambiente, caso ela queira, caso ela tenha uma motivação. E, na história, ela tinha – era a paixão que o personagem de Tony Ramos teve pela personagem de Maitê Proença. Era

uma novela socialmente muito forte, na minha opinião. A revi há pouco tempo e pude perceber que ela é bem atrevida ao falar das coisas do país: da violência que a gente vive, das falcatruas dos empresários, da falta de justiça. É uma novela muito clara com relação a isso.

Belíssima é uma novela que tem uma trama bem melodramática, mas muita comédia misturada com Pascoal, Reynaldo Gianecchini, dono da oficina, ao lado de Jamanta, Cacá Carvalho, e de Safira, Cláudia Raia, com seus ex-maridos de nacionalidades diferentes. Tem também as vedetes decadentes interpretadas pela Carmem Verônica e pela Iris Bruzzi. Mas é uma novela basicamente dramática, com raízes na tragédia grega e uma narrativa calcada no policial. *Passione* também é uma novela que tem muito do melodrama, mas tem uma parte policial – é uma novela muito baseada no cinema *noir*. A personagem da Mariana Ximenes – a Clara – é uma marginal típica do cinema *noir*. E é o mundo dela: aquela avó que explora as netas sexualmente. Foi um entrecho muito atrevido para ser colocado em uma novela. Mais atrevido ainda foi tocar em pedofilia, um assunto tabu. Mas tem também uma parte bem grande de folhetim: o filho perdido que foi criado por outra família, os encontros folhetinescos, as tramas domésticas... Tem um tratamento melodramático, folhetinesco, mas tem também um lado de filme *noir* tudo junto e misturado.

A minha carreira tem sido sempre esta: uma mistura de gêneros. Se você pegar a carreira do Manoel Carlos, não é assim – ele faz sempre o mesmo tipo de novela. O Benedito Ruy Barbosa também faz sempre o mesmo tipo de novela. Isso não é um defeito, é apenas uma característica. A minha característica é a mudança. Estou sempre misturando gêneros – que é o que gosto de fazer.

Você gosta de experimentar nas novelas?

Muito. Gosto de fazer o que me dá prazer. Se não tiver prazer em fazer, não consigo desenvolver. Fazer só por fazer eu não quero. E nunca fiz isso. Crio e vou escrevendo à medida que me sinto motivado em

inventar aquelas histórias e ter liberdade de desenvolvê-las. Se quiser fazer aqui uma comédia com torta na cara, vou fazer. Mas tenho que arrumar uma maneira daquilo ser plausível dentro da narrativa que estou criando. Quando falo em novela policial, como é o caso de *A próxima vítima*, e até mesmo de *Passione*, sei exatamente aonde quero chegar. Sei qual é o meu gol. Sei quem matou desde a sinopse, e isso me dá segurança e liberdade de correr para onde eu quiser. É importante ter esse alicerce, essa base. Quando a sinopse é boa, o autor tem uma base bem firme com todas as chances de fazer um bom trabalho. Agora, quando o autor começa sem saber para onde vai, é bem possível que quebre a cara no meio do caminho.

***A próxima vítima* tem uma inovação no sentido de elenco. Você tem um núcleo de classe média negro, você tem um casal homoafetivo, inter-racial. Você já tinha pensado em fazer isso na novela?**

A novidade narrativa de *A próxima vítima* é que ela é formada por vários núcleos separados, que não se relacionam, dentro de uma grande cidade. O que é que une essas histórias? Os crimes, que acontecem, aparentemente, sem ligação e que depois do meio da novela se relacionam com uma lista de horóscopo chinês. Imaginei essa novela como um grande quebra-cabeça, onde vou juntando as peças em parceria com o público, para descobrir quem está matando, por que está matando e qual será a próxima vítima? Mas precisava também de um entrecho melodramático, porque senão não ia segurar a audiência. Tudo bem que o público vai querer saber quem está matando, mas tem que ter o mocinho, a mocinha e aquela história de amor. Então, criei a história de amor da Ana, Susana Vieira, com Marcelo, José Wilker. É uma história de amor completamente diferente das outras, porque ela é amante dele. Eles têm três filhos. Ou seja, ela não é a mocinha ingênua, ela é a mulher enganada por um cana-lha, que tem uma mulher atrás da outra, e não a respeita. Esse trecho deu certo com o público, que torceu pelo Tony Ramos, que era a outra ponta

do triângulo amoroso, um homem honesto, trabalhador, respeitoso, que poderia dar uma vida emocionalmente e socialmente mais digna para essa mulher. Mas ele também se envolve com a bonitona no Morumbi, o que complica a história e dá a possibilidade de fazer a junção de classes, falar de preconceitos. Não é porque o cara é verdureiro, ou fruteiro do mercado, que ele é ignorante. Ele não tem instrução, mas gosta de ópera e tem sensibilidade. Queria também colocar uma família negra na trama, porque nunca tinha havido uma família de classe média negra no Brasil em novela. E eu me perguntava: por quê? “Ah, porque o público não gosta”, “Ah, porque não vai dar certo”, eram as respostas que obtinha. Mas resolvi ir em frente e usei um truque aí: a única família exemplar de *A próxima vítima*, que tinha pai, mãe, irmão, a mãe queria trabalhar etc., era a família dos negros. Todas as outras famílias eram desestruturadas. A família da Susana Vieira era composta por filhos que ela teve com o amante, um cara casado, e a amiga dela era uma prostituta, Quitéria Quarta Feira, Vera Holtz. Era tudo errado em termos morais, digamos assim – errado pelo conceito da sociedade conservadora. E a família dos negros era uma família ideal. Quando a gente fez a primeira pesquisa, tinha uma pergunta que era: “Com qual mulher você se identifica? Qual mulher você gostaria de ser dentro da história?” Todas queriam ser a Zezé Motta. Ninguém perguntou se ela era negra, branca ou azul. Elas queriam ser aquela pessoa. Ela luta pela família, vai à feira, faz as coisas que tem que fazer, briga com o marido, vai trabalhar fora de casa à revelia dele, briga pelo seu espaço, mas é uma mãe carinhosa e compreensiva. A minha tese é que tanto faz se uma família for branca, negra, japonesa... se ela for humana, se ela se comunicar com o povo, o povo vai gostar. Isso foi muito positivo. Teve até mesmo reportagens em jornais de Chicago que falavam muito sobre o assunto, que também foi muito discutido na Rússia. Naquela época, as novelas eram vendidas em 174 países, atingiam um número enorme de pessoas pelo mundo todo. Com relação aos homossexuais, também usei um truque. Sabia que existia preconceito e que as pessoas não gostavam de *gays* apenas por saber que eram *gays*. Então, fiz dois personagens que eram

só amigos. Nunca disse que eles eram homossexuais. Eles eram amigos. Eles eram personagens do bem, e todo mundo gostava deles. Mas as pessoas perguntavam: “Por que eles não têm namoradas?” Até que, no capítulo cem, revelei para o público que eles eram amantes. Todo mundo aceitou. Ou seja, primeiro você precisa se comunicar direito com o público, dando a ele personagens palatáveis, que ele goste, que ele vá atrás, que ele confie: “Posso gostar dessa pessoa, porque ela não vai me decepcionar.” Porque novela é isto: você tem que lidar muito com o humano. Estou falando tudo isso de uma época passada. Não sei se hoje em dia é a mesma coisa. Também não sei como as pessoas assistem a novelas atualmente. Mas acho que uma história bem contada é irresistível. E foi isso que usei para supervisionar *Beleza fatal*: uma boa história, bem contada. Acho isto fascinante – contar direito, explicar como são os personagens. Mas é possível perceber que esses personagens de *Beleza fatal* já são extremamente negativos. E, hoje em dia, o que faz sucesso é muito mais o negativo do que o positivo. Um exemplo é o personagem da Camila Pitanga em *Beleza fatal*, que é uma peste, é o mal, mas todo mundo gosta. Então é outro mundo. Mas acho que isso é o bom da novela: ela reflete – é um espelho da sociedade. Se você quiser saber como as pessoas pensavam nas décadas de 1960, 1980, 1990 – pode ver novela. A explicação vai estar lá.

Como você identifica esses escritores promissores? E o que você considera importante para se tornar um autor de telenovela?

Primeiro quero receber um argumento, de duas ou três páginas, e analiso se aquela ideia pode ou não ser uma novela. Se gosto da ideia, encomendo uma sinopse. O que é a sinopse? A sinopse é, em linhas gerais, a história que o autor pretende contar na novela. É uma narrativa seca, informativa, sem diálogos, com a descrição dos personagens e principais incidentes da trama. A análise que faço da sinopse é para ver se a trama convence, se os personagens são cativantes, se os entrecchos são interessantes, se os

assuntos abordados são relevantes, se tem fôlego para o número de capítulos pretendidos e se tudo se encaixa no orçamento financeiro. Aprovada a sinopse, é necessário saber se o autor vai saber desenvolver a narrativa em capítulos, se sabe criar as cenas, desenvolver os diálogos, manter o interesse nos personagens, criar os ganchos necessários para cativar o telespectador e para isso encomendo seis capítulos. Analisando todas as etapas, é que vou saber se terei uma pessoa que sabe escrever uma novela. Na verdade, o que interessa é menos a ideia ou a sinopse. O que interessa é a narrativa nos capítulos, porque é o que o público vai ver. Tanto a ideia quanto a sinopse são elementos que vão ficar entre mim e o autor. Para se comunicar com o público é necessário, além de uma boa história, que o autor tenha uma narrativa clara, saiba criar as cenas, escrever diálogos inspirados, conhecer a fundo a psicologia dos personagens, interromper a narrativa a cada sete ou oito páginas com um bom gancho para o comercial e armar um forte gancho final. Tudo isso é analisado nos seis primeiros capítulos enviados.

Quando o trabalho apresentado em qualquer das etapas não é convincente e é rejeitado, resulta em uma série de acusações porque as pessoas nunca acreditam que a reprovação tenha acontecido em função de uma apreciação honesta e profissional. Preferem acreditar, e divulgar, que a rejeição se deu por alguma perseguição pessoal. Nunca vi ou ouvi algum autor dizer que seu trabalho não foi aproveitado porque era ruim, sempre colocam a culpa em alguém, o que é péssimo para eles, porque apenas reconhecendo os erros é que conseguimos progredir. A bem da verdade, durante o meu período de Diretor-Geral de Dramaturgia na Rede Globo, nunca protegi nem persegui ninguém. O meu interesse era fazer uma boa novela de sucesso.

Fora esse método, de onde recrutava os autores?

Recebi muitos textos e projetos de autores fora da Globo, a maioria muito ruins. Muitas pessoas que sonham em escrever uma novela nem têm ideia de como o produto é feito, apenas se baseiam no que assistem.

A maioria nem teve contato com uma sinopse ou leu o texto de um capítulo, então recebíamos muitos disparates. Claro, eu tinha uma equipe para fazer a seleção e só chegavam a mim os que passavam pela triagem e mesmo assim eram impraticáveis. Era mais prático e eficiente lidar com os autores já contratados como colaboradores, porque conheciam o processo da escrita e tinham prática pelo menos na criação de diálogos e desenvolvimento de uma história. Pedi para todos que me mandassem ideias, sinopses, histórias. Rosane Svartman, Angela Chaves, Manuela Dias, Mario Teixeira, Mauro Wilson, Daniel Ortiz, Alessandra Poggi e muitos outros enviaram ótimos projetos que foram aproveitados. Outros também enviaram projetos que pareciam muito bons, passaram em todas as etapas, foram produzidos, mas não conseguiram levar a novela até o fim, tropeçando no desenvolvimento da própria trama apresentada por eles. Às vezes, alguns autores perdem o gás no meio da narrativa, ou por falta de imaginação, ou por cansaço, e é necessário intervir e consertar o rumo da narrativa.

Ao todo revelei 21 novos autores e a maioria continua trabalhando como contratados na Rede Globo. As novelas que estão no ar atualmente, tanto das seis como das sete ou das nove, contam com pessoas que descobri nesse processo de renovação. Além desses, tenho muito orgulho de ter dado a oportunidade de assinar sua primeira novela solo a Carlos Lombardi, Beth Jhin, Maria Adelaide Amaral, Andrea Maltaroli, João Emanuel Carneiro e Raphael Montes, quando não comandava o departamento de dramaturgia. São profissionais talentosos de quem aprovei sinopses, supervisionei as novelas e as tirei do *status* de colaborador para primeiro autor.

O meu maior interesse sempre foi que o produto novela continuasse, porque é um campo de trabalho maravilhoso para uma gama imensa de profissionais: autores, diretores, atores, cenógrafos, figurinistas, diretores de arte, preparadores, sonoplastas, editores, técnicos, câmeras, iluminadores etc. Todos vivendo em função de uma indústria, que é a indústria da novela.

Na época em que estava na Globo, nós tínhamos cinco novelas e eu tomava conta das cinco: *Malhação*, novela das seis, das sete, das nove e das dez. Tinha muito emprego para muita gente.

Na sua opinião, o gênero da telenovela tem futuro como potencial dramaturgia? Ela tem futuro na televisão linear ou só no *streaming*?

Acho que a novela vai ter futuro nos dois. Porque a televisão linear vai pegar um público que não tem dinheiro para assistir ao *streaming* e os seus produtos terão que ser feitos para atingir o gosto deles. No *streaming* a novela terá que atingir a um outro tipo de público. Mas a narrativa da novela, o seu formato, se adapta a qualquer público, o que muda é o conteúdo.

Novela é uma maneira de contar uma história, é uma narrativa diferente da narrativa da série ou da *sitcom*, que é a série de comédia, onde um ou mais personagens passam por diferentes situações, sem uma necessária continuidade. Ou seja, os mesmos personagens em situações estanques a cada episódio.

A novela são os mesmos personagens em diferentes situações dentro da mesma história em uma narrativa contínua. É diferente também da minissérie que exige uma história mais condensada.

Quando fui para a HBO, a minha ideia era juntar série – não em termos de importância, ou em termos intelectuais, mas em termos de narrativa – e novela. Porque a novela tem elementos de folhetim que são irresistíveis para o público: uma vilã carismática, uma mocinha que vai se vingar da vilã, um filho que não se sabe quem é o pai.

Esses são chavões irresistíveis de novela que a série não faz, porque a novela lida principalmente com a emoção, e muito pouco com a razão. Sempre imaginei o seguinte: uma pessoa que vai ver a novela todo dia, naquela hora, às seis, sete ou nove horas da noite, é viciada naquilo. E o que vicia é a emoção, e não a razão. Porque, pela razão, você sabe que não precisa ver todo dia. Você pode, por exemplo, ler no jornal para saber o que vai acontecer. Mas existe o prazer de assistir, de se emocionar.

Esse prazer que a novela traz para quem assiste é o que segura o público. Esse prazer não é racional, é emocional. A novela trabalha muito com emoção, por isso não importa que alguns acontecimentos sejam absurdos, o que importa é que sejam emocionantes.

SOLANGE CASTRO NEVES

Solange Castro Neves formou-se em Pedagogia e Cinema. É membro da Academia Araçatubense de Letras. Durante 17 anos escreveu sob pseudônimos. Em 1991, publicou o livro *Maktub*, assim estava escrito.

Trabalhou com Carlos Queiroz Telles na TV Cultura, no programa *Castelo Rá-Tim-Bum*. Na TV Globo, atuou como pesquisadora em novelas de Cassiano Gabus Mendes, incluindo *Brega & chique* (1987), *Que rei sou eu?* (1989) e *Meu bem, meu mal* (1990). Foi colaboradora em *Final feliz* (1982) e *Amor com amor se paga* (1984), ambas de Ivani Ribeiro, assim como *O sexo dos anjos* (1989). Em 1993, assinou como coautora, ao lado de Ivani Ribeiro, o *remake* de *Mulheres de areia*. No ano seguinte, novamente em parceria com Ivani Ribeiro, assinou *A viagem*.

Em 1996, foi autora titular de *Quem é você?*, a partir de uma sinopse escrita com Ivani Ribeiro e sob supervisão de Lauro César Muniz. Em 2000, transferiu-se para a TV Record, onde escreveu *Marcas da paixão* e, em 2002, *Roda da vida*.

Como foi o início da sua carreira e como chegou à TV Globo?

Comecei trabalhando na Editora Abril e lá permaneci por 17 anos com as *short stories*, os livrinhos de bolso. Durante esse período, estive com as Júlias e as Sabrinhas, em um universo romântico, onde usava codinomes. Meu pai sempre dizia que queria que eu escrevesse um livro, mas com o sobrenome dele. Decidi, então, em homenagem a ele, escrever *Maktub: assim estava escrito*. Esse livro fala sobre ciganos e é todo voltado para essa cultura. Fiz uma pesquisa imensa sobre essa etnia, abordando sua história e até os rituais autenticamente ciganos. Aprendi muito com esse trabalho.

Quando me mudei para São Paulo, fui trabalhar na TV Cultura. Nessa época, conheci o Paulo Ubiratan, que era diretor da Globo, e fizemos um documentário sobre ciganos que moravam em Campinas, que ficou muito bonito e passou no *Fantástico*. Daí ele me convidou para fazer uma novela, disse que eu tinha o dom de contar histórias. Eu vinha da literatura pura, o que é muito diferente. Quem escreve um livro e passa a elaborar uma novela ou peças de teatro sabe que a linguagem é específica para cada arte. Como não tinha a carpintaria de uma novela, ele sugeriu que eu fizesse uma sinopse para apresentar ao Cassiano Gabus Mendes. Ele gostou da ideia e tive o privilégio de trabalhar ao seu lado por muitos anos.

Fui, na verdade, aprender porque a prática é totalmente distinta da teoria. Escrever um capítulo por dia, tendo no mínimo 25 a 33 páginas é muito complexo e desafiador.

Bem mais tarde, fui fazer pós na FAAP. Na época, todos achavam que novela era uma arte menor. Aos poucos, por meio do meu trabalho como

roteirista de novela, eles constataram que com três ou quatro capítulos de uma novela fariam um longa-metragem e assim começaram a ver a escrita da dramaturgia com outros olhos.

Quando você foi trabalhar com o Cassiano Gabus Mendes, que é um ícone também da televisão, como foi essa experiência? Você era pesquisadora dele ou colaboradora?

Comecei como pesquisadora, e aos poucos fui aprendendo a carpintaria de uma novela, que é totalmente singular, levando em conta que cada autor tem o seu estilo. Com Cassiano, aprendi a arte de elaborar uma comédia em que o *timing* e a seriedade do tema são fundamentais para que provoque no público o riso. Ele era um gênio da comédia inteligente. Nós trabalhamos juntos por 14 anos. Ele era uma pessoa maravilhosa, com um cabedal de conhecimento.

Quais foram as novelas que você trabalhou com o Cassiano?

Ti ti ti, Elas por elas, Brega & chique, Que rei sou eu e Meu bem, meu mal, que foi a última novela que fiz com ele. A verdade é que tive o privilégio de trabalhar com dois grandes mestres, Cassiano e Ivani Ribeiro, que conheci também, por indicação do Paulo Ubiratan em *Final feliz*. Depois fizemos *Amor com amor se paga*, *A gata comeu*, *Sexo dos anjos*, *Mulheres de areia* e *A viagem*. Quando iniciamos *Mulheres de areia*, Ivani já não estava bem de saúde e assumi como colaboradora, não podendo participar da última novela de Cassiano, *O mapa da mina*.

E os estilos? A gente fala que a carpintaria é totalmente diferente uma da outra. Por quê?

São diferentes na maneira de escrever o capítulo. Por exemplo, Cassiano colocava assim: Cena 1 – interna ou externa, noite ou dia e o local. Descrevia os personagens que estavam em cena e em seguida os diálogos.

Com a Ivani a escrita era diferente porque era mais descritiva, com vários detalhes que movimentavam a cena e denotavam a personalidade e os sentimentos de cada um no momento exato da ação, nos permitindo visualizar cada detalhe que fosse importante para a história. Para tanto fiz curso de câmera, de direção, de diálogos e muitos outros.

Pode-se dizer que o Cassiano dava mais liberdade criativa ao diretor do que a Ivani, ou não?

Acredito que a escrita da Ivani facilitava a compreensão do propósito da cena, mas o diretor sempre teve a liberdade de criar, dando o seu toque pessoal e tendo a certeza do objetivo e da importância daquela cena dentro da trama.

Ou seja, tem uma coisa escrita mais visual. A escrita dá uma característica mais visual.

Nas rubricas, a escritora também tinha liberdade de dar para o ator algumas dicas que iam ao encontro da emoção exata que ele precisava dar ao personagem naquele momento. Como eu trabalhava com os dois, precisava prestar muita atenção para manter o respeito à carpintaria de cada autor. Vou dar um exemplo que talvez elucide melhor o que quero dizer. Uma vez eu tinha acabado de voltar da casa da Ivani e fui trabalhar com o Cassiano. Ao escrever uma das cenas da novela *Meu bem, meu mal*, eu, talvez pelo cansaço, ou entusiasmo, acabei usando rubricas para descrever os passos do personagem que se chamava Ricardo e estava alcoolizado.

Dias depois, o ator José Mayer ligou para o Cassiano agradecendo pelas dicas, pois é muito difícil para o ator achar o tom certo e não cair no esculachado... Encontrar o equilíbrio de um bêbado é difícil. Esse desliz quase me custou o emprego e sempre conto esse fato aos meus alunos para que não cometam o mesmo erro. Quando trabalhamos em equipe, é fundamental respeitar o estilo do autor principal.

De que forma a diversidade de abordagens dos dois autores, Ivani e Cassiano, contribuiu para o seu amadurecimento como autora?

Acredito que, com a base que adquiri, criei um estilo próprio: procuro ser objetiva, mas trabalhando com todas as emoções da melhor maneira possível para que todos os envolvidos no projeto compreendam a mensagem que preciso passar para um melhor entendimento da trama.

A gente está falando das estruturas do capítulo. O Cassiano, por exemplo, tinha esse lado do humor que era muito presente nas narrativas, não é? Como ele estruturava a história? Ele era mais focado num enredo, num personagem? Como ele montava o capítulo? Ele fazia escaletas ou não?

O Cassiano, na maioria de suas histórias, focava uma profissão diferenciada. Em *Ti ti ti*, os dois grandes estilistas. Em *Brega & chique*, a personagem principal, representada pela grande atriz Marília Pêra, acabou vendendo marmitas. O processo é sempre o mesmo, começa pela premissa – que é a ideia principal – e depois o *storyline/logline*. Vem a sinopse curta, em seguida a longa... Lá estavam todas as estruturas da história: o perfil dos personagens e todos os pontos principais de virada da trama. Os escritores começam sempre com um arranque criativo, depois criam uma premissa dramática.

Vamos dizer assim: “Eu começo muito rico e perco tudo” ou “ganho na loteria”. Isso é o arranque criativo. Depois você vai pensar na história: começo, meio e fim. Quando finaliza, você entrega. Tem todo um registro de eventos, todas as grandes viradas. É uma estrutura quase linear – você pode ter algumas mudanças, mas os suspenses estão todos ali, delineados já nos seus escritos.

Na TV Globo, você apresenta uma sinopse de, no mínimo, setenta páginas, tudo bem delineado: começo, meio e fim. A premissa tem que ser bem forte. *Storyline* bem definido. Sempre brinco com meus alunos, quando eles vão apresentar o trabalho: “Do que se trata sua história?” Trabalhei com o Bruno Barreto, e ele dizia assim: “Me convence. Eu vou entrar num prédio. Conte sua história entre o térreo e o décimo andar. Tente me provar que sua história é boa.” É um grande diretor, Bruno Barreto. Mas isso vale para todos. Como você vai contar a sua história? Quanto mais instigantes e ricos forem a premissa e o *storyline*, mais chance de vender o seu projeto.

Depois de cada curso de roteiro, sempre chamo um diretor ou outro para os meus alunos tentarem vender seus projetos. Se houver interesse por parte deles, certamente indicarão alguma produtora que possa analisar a história e colocá-la no mercado.

Você, na verdade, falou aqui da diferença entre o Cassiano e a Ivani. O Cassiano também trabalhava com outros colaboradores, não é? E a Ivani só com você como colaboradora, pelo que li nas fichas técnicas das novelas? Como era trabalhar com ela como a única colaboradora ou como coautora, e como é quando você tem outros colaboradores dividindo a trama?

Trabalhei 16 anos ao lado da Ivani. Éramos apenas nós duas. Existia muita confiança e cumplicidade entre nós. No fim, eu escrevia o capítulo e nós duas conversávamos a respeito. Quando não gostava do rumo que eu tinha dado ao personagem, ela me contava uma história referente ao

assunto, que me fizesse pensar. Em *A viagem*, por exemplo, o mascarado, o Adonai, era um personagem que tinha o rosto queimado, por isso usava diversas máscaras. Cativou o público com sua magia, seu carisma e sua fantasia. Fazia poesias e usava roupas lúdicas, mas não mostrava a cara. Só que escondia um segredo do seu passado, o seu grande amor pela Carmen, sua antiga namorada. No fim, eu pensei: como ele encontrou o grande amor da vida dele, que era a Suzy Rego, ele podia começar a fazer plásticas no rosto, e vivenciar o seu grande amor. Escrevi a cena e, quando mostrei à Ivani, ela me disse: “Eu vou te contar uma história.” Ela tinha uma vizinha que havia sido uma prostituta, mas se casou com um médico, formando uma linda família com dois filhos. Apesar de ser feliz nessa sua nova realidade, o dia a dia para ela, hoje, era difícil, porque seu passado era cheio de aventuras, perigos e emoções conflitantes e a monotonia da sua rotina diária não a preenchia totalmente.

E assim percebi que o mascarado se tornou um personagem amado pelo povo que se encantava e o aplaudia aonde ele chegasse. Não conseguiria viver uma vida normal, apenas para uma mulher. E assim o deixei ir para o mundo, levando alegria por onde passava.

Como foi fazer *Mulheres de areia* e depois *A viagem*? São duas novelas com premissas muito distintas. Uma é baseada em um conhecimento espírita e espiritualista, que é *A viagem*, e a outra, *Mulheres de areia*, trabalha com a ideia dos gêmeos, essa questão do duplo. Como surgiu essa ideia? Como foi desenvolvê-la?

A Ivani sempre dizia que é muito difícil um *remake* dar certo, porque é mais complicado reescrever do que criar uma história nova. As pessoas que assistiram à primeira versão sempre vão compará-la com a segunda, e a lembrança do passado acaba sendo mais forte do que o presente. Por isso poucos *remakes* dão certo. Acredito que, para um *remake* fazer o mesmo sucesso do original, o roteirista não pode mexer na espinha dorsal

da história porque é ela que sustenta a trama. Ao mesmo tempo, tem que atualizar a linguagem para os dias de hoje e deve, sim, criar outras tramas, novos personagens, para enriquecer o enredo.

Em *Mulheres de areia*, nós unimos com outra trama, *O espantalho*. Esse foi um projeto no qual tenho muito orgulho de ter trabalhado. O grande vilão, Dr. Virgílio, interpretado pelo Raul Cortez, tinha uma doença chamada rim policístico que na época não tinha cura, e por isso podia morrer a qualquer hora. Em seu sentimento de dor e medo, passou a considerar a figura do Espantalho como símbolo da morte. Ivani brincava: “O Tonho da Lua é seu, não é o meu.” Dizia isso porque trabalhei como voluntária na APAE. Toda a vivência que tive passei para o Tonho da Lua. Outra questão era a personagem Ruth (uma das gêmeas). Criei a ideia de que ela tinha feito um aborto espontâneo. Passou por isso porque não podia mais ser apenas a boazinha. Ninguém é só bom ou mau. Isso trouxe mais complexidade para o personagem. A trama, apesar de ser ficção, exige muita pesquisa para que tenha coerência e passe emoções, conquistando o telespectador.

Quantas horas de trabalho por dia?

Uma novela de 180 capítulos ou mais é um trabalho longo e cansativo. O problema maior é que o autor tem que criar, no mínimo, 35 páginas por dia, quando não há nenhuma outra dificuldade para resolver. É preciso ter disciplina, saúde e uma estrutura familiar que entenda o processo que você está vivenciando, pois nada poderá interferir em sua rotina de trabalho. Para que a produção possa realizar as gravações em tempo hábil, o roteirista precisa entregar seis capítulos por semana. Estou falando de obra aberta. Hoje se tornou mais fácil, diante de séries e novelas menores – obras fechadas.

Muita gente fala em oito, mas penso que são umas 12 horas, no mínimo. Você conversa com o diretor, com a equipe, com os atores... É uma profissão que exige muito de quem está envolvido. Há toda uma

estrutura montada. Acredito que, para qualquer projeto dar certo e ser um sucesso, precisa da união, do engajamento, da afinidade e da cumplicidade de todos. É um trabalho em conjunto, e todos os envolvidos merecem respeito e dedicação.

O trabalho do ator. Por exemplo, no caso do Tonho da Lua, o Marcos Frota fez um personagem que ficou na memória do público até hoje, assim como Glória Pires.

É verdade. Marcos Frota fez um Tonho da Lua brilhante, que encantou o público com a sua ingenuidade, a sua pureza, interpretando um personagem que era limitado intelectualmente e cujas emoções eram muito intensas e extremas – ou ele amava como a Ruthinha, ou odiava como a Raquel e o Donato, seu padrasto.

É verdade que a Ivani esperou um ano para ter Glória Pires como protagonista?

Nós queríamos a Glorinha, pois sabíamos que ela, como a grande atriz que é, conseguiria interpretar quatro personagens ao mesmo tempo: Ruth, Raquel, a Ruth imitando a Raquel e a Raquel imitando a Ruth.

A mãe era a atriz Laura Cardoso.

Sim, era aquela mãe que protegia a filha que mais precisava, então é tudo coerente, porque tudo tinha um propósito.

Por exemplo, o Donato, que era o Paulo Goulart. Todo mundo esperou ver o personagem dele fazer um papel de mau, ele que sempre fazia o bonachão. Isso é importante para quem escreve: as pessoas rotulam. Isso foi uma quebra de rótulos. Além disso, ele fez o Donato usando uma prótese na boca e criou um homem horroroso, incestuoso, dando um banho de interpretação.

Os diálogos têm que ser muito bem trabalhados, ricos, objetivos, levando a história para frente ou contando o passado para melhor explicar o presente. Acredito na sonoridade das falas, uma das coisas mais difíceis porque às vezes o som de uma palavra mal usada dói no ouvido e não mexe com a emoção das pessoas.

O fato de a Ivani ter vindo do rádio, você acha que a ajudou a ter essa preocupação com a sonoridade, com os diálogos?

Pode ter ajudado sim, a gente aprende fazendo. O que se destaca em um diálogo é que cada personagem tem sua própria maneira de se comunicar. Um médico, um advogado, os jovens, as crianças, cada um tem suas peculiaridades próprias. Para isso, a pesquisa é muito importante, mostrando a diversidade e as diferentes personalidades de cada um.

A viagem também foi uma novela de muito sucesso. E que tem uma temática muito particular, que é a doutrina espírita, não é? Então, como é que foi esse trabalho para vocês? Assim, tudo bem também que seja um remake, mas a gente está tocando num ponto muito sensível. Como foi trabalhar essa história?

Vou só retomar aqui uma questão, para te dar um exemplo, que aconteceu em *Mulheres de areia*. Eu estava falando do Donato. Ele tinha um colarzinho azul no pescoço e um dia perguntei para a Ivani: “Esse colar tem algum significado?” Ela disse: “Não me lembro.”

Nessa época, eu não tinha conhecimento das guias que simbolizavam os orixás e não dei a importância que merecia o simples colarzinho do personagem. Essa desinformação feriu sensibilidades porque Donato era um cara do mal, um pederasta e ele não podia ser filho de Iemanjá. Recebemos centenas de cartas, algumas até ameaçadoras por estarmos destruindo

a imagem da Rainha do Mar. Nunca vou esquecer que estávamos todos em uma gravação na praia e alguns jornalistas me interrogaram com certa agressividade sobre essa questão. No momento eu constatei que devia ter feito uma pesquisa maior sobre o colar. Quando dei por mim, expliquei que nunca afirmamos que ele era filho de Iemanjá. Que assistissem aos próximos capítulos e todos teriam a resposta que estavam procurando.

E inventei uma cena em que o colar se quebrava, as águas do mar levavam para o fundo as contas da guia e uma imagem de Iemanjá aparecia no meio do mar dizendo: “Ele nunca foi meu filho.”

Com isso, aprendi a tomar cuidado para não melindrar ou magoar a sensibilidade das pessoas causando ressentimentos. Em *A viagem*, tive um cuidado extremo ouvindo pessoas de diferentes crenças ou filosofias de vida, explicando para mim sobre o mesmo tema, batendo sempre na tecla de que todas as religiões levam ao Pai, apenas o ser humano deturpa a verdade em benefício próprio.

Mas você leu *O Evangelho segundo o Espiritismo*? Você leu Kardec, você leu o evangelho?

Sim, eu sou espiritualista e estudo muito as religiões. Com isso, procurei não magoar ninguém. Por exemplo, eu escrevi uma frase dizendo que os budistas acreditavam na reencarnação, que era mais ou menos como o personagem Alberto iria falar. Na mesma hora, eu pensei: “Vou perguntar se isso é verdade.” E não era. Existe uma linha do budismo que não acredita em reencarnação, por isso não se pode generalizar. É o cuidado de não falar uma coisa que vá gerar conflito. É o respeito a todas as crenças e todas as religiões.

A novela *A viagem* é toda estruturada dentro da ideia do espiritismo.

A história é baseada na crença de que existe vida após a morte, mas havia personagens que acreditavam que a morte era o fim de tudo.

Era o Alberto, que era o espiritualista que explicava, que fazia essa ponte, essa mediação?

Sim, o Alberto acreditava em vida após a morte e explicava a filosofia espírita. O Téo (Maurício Mattar) não acreditava em nada e o Alexandre, que morreu jurando vingança, volta para infernizar a vida do Téo e de todos os outros personagens que o prejudicaram em vida. No decorrer da trama, deixamos bem claro que ele só conseguia prejudicar o outro quando encontrava o mesmo padrão vibratório, ou seja, raiva, sexo, briga, bebida etc.

Um fato importante. Cláudio Cavalcanti era uma pessoa maravilhosa, porém ateu. O interessante é que fez o doutor Alberto com tanta garra, passando tanta veracidade, que ele passou a ler os livros espíritas, principalmente de Chico Xavier, para entender melhor a doutrina.

Uma pergunta para você, um pouco sensível. A Cristiane Torloni... lemos uma entrevista na qual ela disse que, quando estava gravando *A viagem*, recebeu na casa dela meio que um comunicado. Gostaríamos de perguntar para você: durante o processo da escrita com a Ivani, também aconteceu alguma coisa que vocês possam ter entendido como um sinal? Lemos a biografia da Ivani. A Ivani tinha uma ligação muito forte com você, não é? Ela considerava você uma filha. Porque tem algo muito bonito na forma como ela fala de você, o que é possível perceber ao ler a biografia dela. Fala de você como uma filha dela, de outras vidas. E, queríamos entender esses sinais. Se aconteceu com vocês, durante o processo, alguma coisa assim.

Aconteceu, sim, e foi bem interessante. A Ivani brincava dizendo que era duas pessoas diferentes: a Ivani e a Cleide. A Ivani era mais doce, mais romântica – poderia dizer que era até um pouco ingênua. E ela sempre repetia que a Ivani gostava de mim. A Cleide era uma pessoa mais desconfiada, mais séria, com muita responsabilidade. Uma mulher que trabalhou a vida inteira, que enfrentou uma doença séria desde jovem – era diabética e sofreu muito com isso. Essa era a Cleide.

Ela brincava que eu era a filha da Ivani. Mas que ela tinha de me ensinar a pôr os pés no chão como a Cleide. Porque o mundo é difícil de ser vivido e a vida não é fácil.

E, durante o processo de seu trabalho com a Ivani, você recebeu alguns sinais?

Muitos. Um deles foi o seguinte: eu já estava há oito meses, mais ou menos, trabalhando com a Ivani naquela loucura. Um dia, ela falou: “Fique aqui, vou falar com o meu guru.” Estávamos na casa dela, na

parte superior do sobrado. Ela tinha um conselheiro, meio bruxo, que se chamava Alex André. Fiquei lá trabalhando, escrevendo. Ela desceu e depois de uma hora me pediu para descer também: “Solange, venha até aqui que ele quer te conhecer.” Eu, para falar a verdade, naquela época, não sabia nem o que um guru fazia. Nós estávamos trabalhando em *Final feliz*. Quando eu estava descendo a escada, esse senhor olhou para mim e começou a dizer para ela: “Nessa, você pode confiar de olhos fechados. Ela está com vontade de subir, pegar a bolsa, ir embora e nunca mais voltar, porque você desconfiou dela.” E era o que eu estava sentindo. Já estava trabalhando como louca há uns oito, nove meses, sei lá. Eu não podia imaginar que ela ia chamar uma pessoa estranha para saber se podia confiar em mim ou não. Fiquei muito triste e decepcionada. Ela se levantou, com muita dificuldade, me abraçou e pediu que a perdoasse porque ela já tinha sido enganada muitas vezes e, como já estava gostando de mim, não queria se machucar mais uma vez.

Outra situação foi quando começamos a trabalhar na novela *A viagem* e descobrimos que todos os diálogos importantes do Dr. Alberto sobre espiritualidade, que eram supervisionados pelo Dr. Herculano Pires, tinham se perdido. Dias depois, ela recebeu uma mensagem psicografada de Chico Xavier. Na carta ele dizia que a novela ia ser um sucesso, que ela podia confiar em mim. Afirmou também, na carta, que eu tinha sido filha dela em outra vida e deu detalhes da nossa amizade que só nós duas podíamos saber.

A terceira coisa foi muito forte, com o Chico também. Ele vinha a um jantar aqui em São Paulo, e eu queria conhecê-lo. Ivani dizia que, quando pegava na mão dele, sentia perfume. E eu tinha aquela paixão para encontrá-lo. Houve, no entanto, um problema enorme na produção com um dos atores e tive de ir para o Rio trabalhar. Precisaria alterar quase vinte capítulos, porque um ator teve um problema e ficou vinte dias suspenso. E daí tive que mexer em todas as cenas das quais ele fazia parte. Não pude comparecer ao encontro com Chico, mas fiquei sabendo que ele havia mandado, de presente, uma caixinha que, quando abria,

exalava um perfume forte. E essa foi a prova. Veja... eu não sinto cheiro desde criança. Tenho um problema sério e já fiz vários tratamentos, mas não me devolveram o olfato. Sinto sabor, mas odores, não.

Quando estava voltando, no avião, senti um aroma de rosas. Então pensei: “Isso é da minha cabeça.” Ao chegar, constatei que aquele perfume vinha da cartinha do Chico, que estava dentro da caixinha que ele me deu. Foram provas tão especiais para mim que nunca mais esqueci.

O personagem Alexandre era muito forte. Eu tenho um certo conhecimento. A minha mãe era espírita, fui criada dentro da doutrina. Mas você tinha os próprios espíritos gostando da novela, porque mostrava aquela coisa da obsessão. É impressionante como Guilherme Fontes se transformou naquele papel. Como foi a escolha dele?

Houve testes com três ou quatro atores. Mandamos cenas difíceis para eles. Logo que vimos o Guilherme Fontes como o Alexandre, obediado, sabíamos que era ele. Com o Tonho da Lua foi a mesma coisa: quando o Marcos Frota entrou caminhando, já era o nosso Tonho. Foram personagens muito marcantes e dois grandes atores.

Interessante, porque Guilherme Fontes já tinha sido protagonista de *Mulheres de areia*.

Sim, mas era um papel bem romântico. Quando ele foi fazer o Alexandre, a gente, a princípio, nem acreditava que seria ele. Na verdade, ele se desconstruiu, e isso foi muito bacana. Quando ele pegava a cena que a gente escrevia, transformava aquilo com muita propriedade.

Como vocês estavam trabalhando com esse tema muito sensível e tinham que escrever essas cenas mais pesadas, faziam algum ritual antes? Pediam licença? Como era?

Sim, mesmo lá na Globo também. Até o Wolf fazia. A gente dava todas as coordenadas que nos ensinavam, principalmente quando reúnamos o pessoal naquelas mesas similares a um centro de mesa branca, comum em um centro kardecista. Nas cenas do Alexandre, que eram muito fortes, precisávamos pedir licença. Por exemplo, eu perdi meu irmão quando ele tinha 39 anos. Daí surgiu a história da cremação. Eu sabia que a Christiane Torloni tinha perdido um filho. Quando escrevi, fiz a Diná também muito ligada ao irmão. A vivência do escritor passa muito para a escrita. Você não vai escrever sobre sua vida, mas, no decorrer da trama, sua vivência é muito importante. O autor coloca muito dele no que escreve, não tem como ser diferente.

Você acha que o ator também é um coautor de uma novela ou não?

Sim, o ator adentra o personagem. É muito interessante como eles passam por esse processo de criação. Eu ia para o *set* de filmagens e, quando estava gravando, podia passar pelo Marcos Frota. Meia hora antes, ele não me enxergava, já tinha se tornado o personagem. Outra atriz que é assim é a Cláudia Abreu. Ela se transforma completamente. É muito interessante e lindo você ver como eles dão vida aos personagens. É lógico que passam a ser autores, porque eles, de certa forma, criam e vivenciam aquele personagem. Eles se enriquecem com a experiência da nova identidade.

Qual você diria que foi o principal aprendizado dos seus dois mestres? O que trouxe do Cassiano para a sua vida e o que você trouxe da Ivani?

Olha, com o Cassiano Gabus Mendes, eu aprendi a leveza e a importância das profissões. Ele era firme, mas leve. Ele brincava, e eu sempre dizia que ele escondia o seu romantismo. Ele era um homem muito amoroso, muito família.

Ele falava que cada minuto que você tem com a pessoa que você ama, com o filho, com o neto, você deve dedicar exclusivamente a ele, não importa se está trabalhando há dez horas. Isso foi muito importante na minha vida pessoal, tanto quanto na profissional. Eu trabalhei a vida inteira, desde jovem, e não consigo parar. Brinco que não sei fazer outra coisa. Quando você entra nesse mundo, não consegue sair. Então, você está fazendo novela, série, dando aula, escrevendo livros... está sempre trabalhando. Mas o que aprendi com ele foi essa divisão: quando estou com a família, eu me dedico a ela. Ele fazia o mesmo. Quando chegava o neto, largava tudo e ia curtir o menino como se fossem duas crianças. Aprendi também, com o Cassiano, a leveza no trato, a forma de lidar com a comédia, com a política. Ele tinha uma ironia gostosa. Era astuto, observador, mas sempre com um jeito que fazia você pensar e sorrir.

E aprendi com a Ivani que, quando você entra no escritório e fecha a porta, os problemas da casa ficam do lado de fora. Esse aprendizado foi muito bom, não deixar que o trabalho interfira na família e vice-versa. Com a minha mestra conheci a doçura, o romantismo, o valor da intuição e a importância de transmitir uma mensagem boa. Ninguém pode invadir milhares de lares sem ter respeito por aqueles que vão ver o seu trabalho.

É uma responsabilidade ética.

Exato. Ter ética na profissão e valorizar os seus companheiros de jornada é primordial.

Quanto ao fato de ser mulher... você acha que isso te atrapalhou mais profissionalmente? Era mais um ponto que aumentava as possibilidades de “tomar rasteira”, ou “não”?

A verdade é que, quando comecei a trabalhar, o fato de ser mulher, casada e ter três filhos dificultava no início, mas, depois de me conhecerem, percebiam meu grau de comprometimento, lealdade e meu amor pela profissão, deixando os preconceitos de lado.

Você começou na pesquisa, foi colaboradora, coautora e virou autora titular. O que você acha que uma pessoa precisa para se tornar um autor de telenovela? Que tipo de habilidades é preciso?

Fiz vários trabalhos sozinha e com a equipe que me acompanha por muitos anos, como novelas, séries, filmes e aulas de roteiro. Acredito que a pessoa, para se tornar um escritor, tem que ser um grande observador da vida. Sair, ir para a feira, supermercado, sentar-se numa praça e ficar observando. Pegar o metrô, o ônibus. Se não tem vivência nenhuma disso, não vai conseguir descrever os personagens.

Deve sempre se reciclar, assistir a séries e novelas. Tem que se atualizar lendo desde os grandes clássicos, romances, ficção, suspense, lendas, enfim, diversificar os gêneros.

Precisa ter uma vivência maior, sem preconceitos, para poder escrever sobre tudo. Creio, portanto, que, para ser um bom escritor, você precisa não ter medo das suas próprias emoções, aprender a não julgar o outro, se aprofundar em seus próprios sentimentos e ser um grande conhecedor da alma humana.

SOBRE OS AUTORES

TATIANA SICILIANO

Professora do Departamento e do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUC-Rio. Pós-doutora em Sociologia da Cultura pelo Instituto de Filosofia, História e Ciências Sociais (IFCS) da UFRJ. Doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional – UFRJ. Graduada em Comunicação Social pela PUC-Rio. É líder do Grupo de Pesquisa Narrativas da Vida Moderna, dos folhetins às séries audiovisuais (NARFIC). É Coordenadora do núcleo de pesquisa Narrativas e Consumo (PUC-Rio). É coordenadora do grupo PUC-Rio no Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva (OBITEL). É Cientista do Nosso Estado pela FAPERJ.

FRANCISCO MALTA

Pós-doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUC-Rio. Doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), possui MBA em Gestão de Negócios pelo IBMEC. É graduado em Letras, Publicidade e Direito. Atua como roteirista, diretor, produtor e professor universitário.

Mais informações: www.franciscomalta.com.br

Autoras e Autores
de telenovelas brasileiras
entrevistados neste volume:

ALCIDES NOGUEIRA

ANA MARIA MORETZSOHN

GLÓRIA PEREZ

LAURO CÉSAR MUNIZ

LÍCIA MANZO

RICARDO LINHARES

ROSANE SVARTMAN

SILVIO DE ABREU

SOLANGE CASTRO NEVES