

A sala de roteiro no Brasil: Um modo híbrido de criação audiovisual - a série *O Rei da TV*

The writers' room in Brazil: A hybrid mode of audiovisual creation - the case of *The King of TV*

Samir Cheida
samircheida@yahoo.com
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
São Paulo, Brasil
ORCID iD [0009-0001-6196-7579](https://orcid.org/0009-0001-6196-7579)

DOI <https://doi.org/10.34623/n0ph-9n59>

Recebido 2024-05-16

Aceite 2024-09-30

Publicado 2024-09-30

Como citar e licença

Cheida, S. (2024). A sala de roteiro no Brasil: Um modo híbrido de criação audiovisual – a série *O Rei da TV*. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 4(2). <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/283>

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Resumo

Com a difusão de serviços de *streaming* e uma crescente demanda por séries, produtores e roteiristas foram estimulados a utilizar um método norte-americano para a escrita de narrativas: a sala de roteiro. A sala de roteiro é um método com hierarquia marcada e com uma figura preponderante no processo de decisão, o *showrunner*. Entretanto, o Brasil tem uma tradição na produção de cinema e televisão. Em parte dos filmes e séries realizados no país, a forma de condução dos projetos é caracterizada pelo cinema de autor, uma derivação brasileira da política dos autores da *Cahier du Cinéma*. O artigo parte da possibilidade de que as atuais narrativas audiovisuais possuem características dos dois métodos de trabalho, e o embate entre os métodos produz marcas na materialidade. Com o apoio das teorias de processo de criação de Cecília Salles, será analisada a série *O Rei da TV*, produzida pela Gullane Filmes e exibida na *Star Plus*. A série conta a história do apresentador Silvio Santos, um dos nomes mais populares da televisão brasileira. Um personagem com forte potencial para atrair espectadores, mas com muitos desafios para se transformar em um sujeito ficcional. Ao refletir sobre os procedimentos de criação da narrativa sobre o famoso apresentador, o artigo constata que a sala de roteiro brasileira é um modo híbrido de escrita audiovisual, porém ainda sem uma sistematização de métodos. A falta de sistematização é um traço do atual momento da produção brasileira, que ainda não consolidou uma relação equilibrada entre roteiristas, produtoras e plataformas de *streaming*.

Palavras-chave

Processo de criação · Roteiro · Séries · Audiovisual · Cinema de autor

Abstract

With the diffusion of streaming services and a growing demand for series, producers and screenwriters were encouraged to use an American method for writing narratives: the writer's room. The writer's room is a method with marked hierarchy and a preponderant figure in the decision process, the showrunner. However, Brazil has a tradition in film and television production. In most of the films and series made, the way of conducting the projects, is marked by authorial cinema, a Brazilian derivation of the policy of the authors of *Cahier du Cinéma*. The article starts from the possibility that the current audiovisual narratives have characteristics of the two working methods, and the clash between the methods produces marks in the materiality. With the support of the theories of the creation process of Cecilia Salles, will be analyzed the series *The King of TV*, produced by Gullane Films and shown in Star Plus. The series tells the story of television presenter Silvio Santos, one of the most popular names in the country. A character with strong potential to attract viewers, but with many challenges to transform into a fictional subject. When reflecting on the procedures of creation of the narrative about the famous presenter, the article finds that the Brazilian writer's room is a hybrid mode of audiovisual writing, but still without a systematization of methods. The lack of systematization is a feature of the current moment of Brazilian production, which has not yet consolidated a balanced relationship between screenwriters, producers and streaming platforms.

Keywords

Creation process · Script · Series · Audiovisual · Authorial cinema

1. Introdução

O papel dos serviços de *streaming* vem, cada vez mais, ganhando relevância em todo o mundo. Segundo

dados do instituto de pesquisa Nielsen¹, as plataformas de Vídeo On Demand (V.O.D) atingiram, em 2023, 38,7% da audiência total da televisão em todo o mundo, superando a tradicional transmissão por televisão aberta. O Brasil se configura como um dos maiores mercados de assinantes do serviço. De acordo com a pesquisa realizada pela companhia australiana Streaming Global², o Brasil é o segundo país que mais consome conteúdos em V.O.D. Assim, plataformas como Netflix, Amazon Prime, Disney, entre outras, competem entre si no mercado brasileiro e buscam o desenvolvimento de narrativas audiovisuais para serem oferecidas em seus catálogos.

Esse ambiente de alta competitividade tem como consequência uma grande pressão dos executivos das plataformas sobre os realizadores. O sucesso de uma série corresponde a um maior número de assinantes, e as plataformas, em sua maioria norte-americanas, procuram exportar os métodos de criação eficazes nos Estados Unidos para os processos de países emergentes, como o Brasil. Narrativas audiovisuais originais, como *3%* (2016), *Bom dia, Verônica* (2020), *Rota 66* (2022), *De volta aos 15* (2022) e *Cangaço Novo* (2023), entre outras, foram produzidas com um importante método de criação norte-americano, a sala de roteiro.

A sala de roteiro é um modo de trabalho norte-americano para desenvolvimento de séries, marcado por hierarquias bem definidas e pela presença do *showrunner*, um roteirista que também atua como produtor (Kallas, 2016). Criado na década de 1950 nos programas de *talk-show*, o método foi consolidado nos Estados Unidos e é responsável por muitos sucessos dos serviços de streaming, como *Game of Thrones* (HBO, 2011), *Stranger Things* (Netflix, 2016), *A Maravilhosa Sra. Maisel* (Amazon, 2017), entre outros.

Neste estudo, vamos apresentar uma análise sobre o processo de criação de uma série realizada nesse contexto no Brasil. O objetivo é tentar compreender como os roteiristas brasileiros³ lidam com os desafios narrativos num ambiente em que as propostas

1 Ver Nielsen. <https://www.nielsen.com/pt/insights/2023/streaming-grabs-a-record-38-7-of-total-tv-usage-in-july-with-acquired-titles-outpacing-new-originals/>

2 Ver Agemt. <https://agemt.pucsp.br/noticias/brasil-e-o-2o-maior-consumidor-de-streaming-do-mundo>

3 No Brasil, os termos guião e guionista são substituídos pelos sinônimos roteiro e roteirista.

estéticas entram em confronto com os interesses comerciais das plataformas. E como adaptaram o método norte-americano à realidade brasileira.

Mais especificamente, a presente investigação irá focar no processo de criação dos roteiros da série *O Rei da TV*, lançada em 2022. O enredo da série foca na vida do apresentador Silvio Santos, um dos nomes mais importantes da televisão brasileira. Silvio se tornou popular na programação dos domingos da TV Globo durante a década de 1960, para, em seguida, se tornar dono de uma emissora, o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). Por muitos anos, o SBT competiu com a TV Globo pelos primeiros lugares na audiência, muito em função da popularidade de Silvio Santos e pelos programas criados pelo comunicador, que sempre demonstrou forte intuição para criação de formatos televisivos. As expressões de Silvio Santos até hoje são repetidas por boa parte da população, e sua figura continua sendo uma das mais admiradas no país. Como transformar o famoso apresentador em um personagem de uma obra de ficção foi o desafio dos realizadores brasileiros.

A série teve duas temporadas e foi encomendada pelo então canal norte-americano FOX para a produtora Gullane Filmes em 2018. Em 2019, a FOX foi vendida para o grupo Disney. Se, num primeiro momento, foi pensada para a TV a cabo, após essa venda, a série foi exibida no serviço de *streaming* Star Plus, que reúne conteúdo da FOX e do grupo Disney. A sala de roteiro da série iniciou-se em setembro de 2018 e foi finalizada em junho de 2020. Foi formada inicialmente por Ricardo Grynszpan, André Barcinski, Marcela Macedo, Erika Ferreira e Henrique Melhado. Quando o diretor Marcus Baldini foi escolhido para as filmagens, os roteiristas foram substituídos por Mikael de Albuquerque e Anna Francisco. A entrada de Marcus Baldini, diretor de filmes relevantes no Brasil, como *Bruna Surfistinha* (2011) e *O sequestro do voo 375* (2023), foi determinante para um novo rumo da narrativa sobre o apresentador Silvio Santos.

Como hipótese principal, o presente estudo procura demonstrar que existe, sim, uma implementação dos métodos da sala de roteiro na criação das séries brasileiras produzidas para o *streaming*. Entretanto, o método norte-americano foi transformado para se adequar ao contexto audiovisual brasileiro. Há uma diversidade de métodos e o convívio com outros

procedimentos de escrita audiovisual, e aqui, nesse caso, com a tradição do cinema de autor. O cinema de autor no Brasil é uma derivação da política de autor formulada pelos críticos franceses da *Cahier du Cinéma*.

Além disso, *O Rei da TV* demonstra que o papel do *showrunner*, figura vital no processo norte-americano, nem sempre é o mesmo no Brasil. Enquanto nos Estados Unidos o *showrunner* não apenas conduz a sala de roteiro, mas também participa das decisões da direção e da montagem, no Brasil, não encontramos um profissional desempenhando esse papel. A figura de liderança do processo de escrita, o chefe da sala, acaba se restringindo, muitas vezes, à redação dos episódios.

Outro ponto importante que caracteriza as salas brasileiras é uma maior interferência tanto da produtora como do canal. Ambos têm papel importante no processo de criação, com seus interesses interferindo em decisões sobre as narrativas. Nos Estados Unidos, o *showrunner*, por ter mais experiência e ter maior confiança dos estúdios de televisão, conduz o processo com menos ingerência. Logo, com maior participação, o canal e a produtora se tornam sujeitos participantes do processo de criação, aqui no Brasil.

Por fim, o modo de organização das salas de roteiro híbridas dialoga intensamente com alguns conceitos de processo de criação da teórica brasileira Cecília Salles. Todas as salas estudadas na pesquisa possuem características vistas por Salles em suas investigações. Salles, ao longo de sua trajetória, buscou traços que permitiriam construir um conceito geral sobre a criação. Em seu trabalho intitulado *Redes da criação* (2006), ela formula uma característica importante do processo, o itinerário dialético:

[...] a combinação e execução, no processo criativo, leva a um procedimento que não pode ser descrito como a elaboração sucessiva de fragmentos ou partes, mas sim a elaboração de entidades particulares, cada uma das quais atua dialeticamente sobre a outra. Uma interação de interferências, modificações, restrições e compensações conduz gradualmente à complexidade do todo da composição (Salles, 2006, p. 33).

Em *O Rei da TV*, percebe-se que o caminho da construção da série não foi percorrido de forma linear, muito menos sucessiva. Muitas idas e vindas são

registradas, e a interação entre os diferentes sujeitos do processo, os roteiristas, os donos da Gullane Filmes e os executivos do canal FOX, produziram um processo com alta complexidade. Salles nos conta, em suas observações sobre a criação, como se dá a dinâmica desse tipo de processo:

Preferimos falar da experimentação como movimento e não como evolução, não há segurança, por parte do criador, de que a obra em construção esteja caminhando de uma forma pior para outra melhor. A melhora não é uma certeza. Nas idas e vindas do processo, assistimos a muitas recuperações de formas negadas. Apresentamos, em nossos comentários sobre a tensão entre acabamento e inacabamento, essa mesma observação feita por olhares externos (Salles, 1998, p. 153).

Para validar as hipóteses, a pesquisa realizou entrevistas com os roteiristas e reuniu diferentes arquivos do processo de criação. Foram entrevistados o roteirista Ricardo Grynszpan, chefe da primeira fase da sala, e a roteirista Marcela Macedo⁴. Além disso, contou com entrevistas realizadas pelo Podcast Primeiro Tratamento, de Bruno Bloch e Fillipo Cordeiro, que entrevistou Ricardo Grynszpan e Julia Priolli, executiva do canal FOX quando *O Rei da TV* foi redigido. Com as entrevistas e as versões dos roteiros do piloto da série, foi possível observar o embate entre os interesses dos roteiristas e dos outros agentes participantes do processo.

Assim, o artigo apresentará o processo da série sobre o apresentador Silvio Santos a partir da análise das entrevistas e dos documentos do processo. Além disso, vamos procurar demonstrar como os procedimentos utilizados na sala dialogam com a pesquisa de Salles e com as hipóteses levantadas pela investigação.

2. A formação da sala de *O Rei da TV*

O projeto de transformar a vida de Silvio Santos em uma narrativa audiovisual tem uma origem que já demonstra o forte papel que o *player* tem na construção de uma série. O detonador do processo foi o canal FOX, e não um roteirista ou uma

produtora. Ricardo Grynszpan, em entrevista para o podcast Primeiro Tratamento, descreve o início do processo:

A gênese foi o seguinte, a FOX decidiu que queria fazer a série sobre o Silvio porque um cara que veio do SBT e virou um diretor do canal falou: precisamos contar a história do Silvio Santos. É uma história que está pingando aí, e a gente deveria ser os primeiros a fazer (Grynszpan, 2022).

A FOX, então, comprou os direitos do livro *Topa tudo por dinheiro: as Muitas Faces do Empresário Silvio Santos* (2018), de Maurício Stycer, uma biografia extensa sobre a vida do apresentador, que se tornou importante guia para os roteiristas. Segundo Ricardo, essa foi uma das bases de início do trabalho:

E aí eles resolveram fazer isso, uma bíblia⁵ assim, só de sinopses que eles imaginaram. Mas era uma coisa bem no começo, a vida dele começa assim e hoje está assim. É chamada a Gullane, provavelmente, porque os canais, se eles gostam de alguém, eles voltam a chamar. E aí a Gullane chamou o André Barcinski, que é jornalista. Mas como ele não é roteirista, e eu já havia trabalhado com o André na série sobre o Zé do Caixão⁶, eles devem ter falado: vamos chamar os dois porque já deu certo (Grynszpan, 2022).

Nota-se, portanto, que a FOX teve um papel bastante ativo na concepção do projeto, encomendando a uma produtora de confiança a realização da série, e convocando dois roteiristas que já haviam escrito uma série para o canal. Mas, mais do que isso, foi ela quem escolheu o tema e o protagonista da história que gostaria de contar. Ao longo da pesquisa, vamos ver a FOX se envolver em diversas etapas da produção, com participação intensa no processo de criação, mostrando seus interesses e buscas.

Com o início da redação dos roteiros, Ricardo foi nomeado o chefe da sala e passou a formar a equipe. Além de André, responsável pela pesquisa, foram chamados Henrique Melhado, Marcela Macedo e

4 Entrevistas realizadas pelo pesquisador em fevereiro de 2023.

5 Bíblia da série é um documento contendo uma apresentação do que será a narrativa serializada, feita para a produtora que busca interessados em investir no projeto.

6 Zé do Caixão (2015), minissérie de Vitor Maфра.

Erika Ferreira. Henrique já havia trabalhado com Ricardo. O chefe da sala, em entrevista para esta pesquisa, afirma: “Eu sabia que o Henrique era um cara que ele iria me respeitar aqui, discutir e ter liberdade, e eu ia ter também tranquilidade de chegar para ele e falar que não gostei do que ele havia escrito” (2023). Andrea Simão, chefe de diversas salas e professora de roteiro, comenta, no documento “Método Andrea para a sala de roteiro” (Moreira & Simão, 2021), que “A sala é uma eterna avaliação, mas com a fé de que juntos se pode ir mais longe. Deixar a vaidade para fora da sala. É preciso fé no olhar do outro”⁷. Andrea e Ricardo convergem com o posicionamento de que a sala deve ser um lugar de livre discussão das ideias. Isso difere do processo norte-americano, onde a hierarquia rígida impede uma maior circulação de ideias (Kallas, 2016). Aqui temos, portanto, uma primeira diferença em relação ao método original.

Com a sala montada, inicia-se o desenvolvimento da narrativa. Um dos desafios da série era como resumir a vida de alguém com mais de 90 anos e com inúmeros fatos relevantes em sua vida. E a FOX colocou como critério para a sala o limite de duas temporadas com oito episódios cada. Não haveria tempo de tela suficiente para contar a vida de Silvio de forma cronológica, iniciando na infância do apresentador e acabando a série nos dias atuais. Ricardo comenta que, por mais que Silvio fosse uma figura conhecida, muitos jovens não conheciam o apresentador no auge, e a série seria exibida em outros países, não só no Brasil. Então, ao invés de começar a série quando Silvio era jovem, e ainda não era o popular apresentador de TV, decidiu-se organizar a narrativas em duas linhas paralelas: uma que se passa em 1988, quando o apresentador estava em seu apogeu, e outra linha no passado, contando como o jovem Silvio se transformou em um líder de audiência na televisão na década de 1950. A solução, segundo Ricardo, foi a forma que a sala encontrou para apresentar de forma cativante o personagem no primeiro episódio da narrativa. Um procedimento combinado entre a sala liderada por Ricardo e pelos executivos do canal

FOX. Salles aponta, em sua pesquisa sobre criação, como compreender a costura da trama revela como se deram os procedimentos de criação:

O interesse das pesquisas sobre processos de criação é compreender a tessitura dos vínculos responsáveis pela construção do universo ficcional. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos (formulação de hipótese ou abdução em termos peirceanos). A construção da nova realidade, sob essa visão, está no poder de reunir o mundo disperso (Bakhtin conforme citado em Salles, 2017, p. 46)

Se Ricardo de fato fosse um *showrunner*, com as mesmas funções do modelo norte-americano de sala de roteiro, era essa organização narrativa descrita no parágrafo anterior que veríamos no primeiro episódio de *O Rei da TV*. Entretanto, Ricardo não tomava as decisões finais sobre os rumos narrativos da série. Entender a relação entre os sujeitos envolvidos no processo de criação é fundamental para entender a estrutura do universo ficcional.

3. *Showrunner* x Chefe de Sala

Quando investigamos mais a fundo os tratamentos de roteiro e os depoimentos dados pelo próprio Ricardo e pelos outros sujeitos envolvidos no processo, o papel de Grynszpan se aproxima mais de um chefe de sala de roteiro do que de um *showrunner*. Segundo a pesquisadora Cristina Kallas, autora da publicação *Na sala de roteiristas* (2016), que reúne entrevistas com diversos roteiristas norte-americanos, o *showrunner* tem atribuições que extrapolam a redação dos roteiros. Ele também agrega funções de produção, envolve-se na condução do orçamento, participa da escolha de atores e vai para a ilha de edição conduzir a montagem. É responsável pelas decisões mais importantes dos caminhos da narrativa. Grynszpan, entretanto, conta, em entrevista para este estudo, que “[...] eu nunca participei de filmagem, nunca fui chamado para filmagem, nem para eles (a Gullane). Nunca participei da montagem, acho tudo um pouco chato” (Grynszpan, 2023). Ricardo teve um papel de liderança na sala de *O Rei da TV*, até por ser o roteirista mais experiente e ter uma formação mais especializada em dramaturgia. Mas, mesmo com maior experiência, ele se ateu à

7 Comentário descrito no texto “Método Andrea para sala de roteiro”, um resumo criado pelo professor Roberto Moreira sobre a aula ministrada por Andrea Simão para os alunos de graduação da Universidade de São Paulo.

redação dos roteiros. Segundo o dramaturgo, alguns obstáculos impedem a presença do *showrunner* nas salas brasileiras:

Acho que o roteirista brasileiro talvez não possa ser *showrunner* nos moldes de fora. Você precisa entender de produção, para entender exatamente os problemas. Ficamos com uma coisa mal resolvida, os problemas ficam estanques aqui no Brasil, fica cada um em um bloco. E eu acho que, por isso, a gente acaba não participando (Grynszpan, 2023).

Algumas funções do chefe da sala coincidem com as do *showrunner*. Kallas, ao longo de suas entrevistas, colhe dos roteiristas norte-americanos a constatação de que o *showrunner* é responsável pela “voz da série”. A voz seria a marca da série, como a série é reconhecida pelo espectador. Kallas, em sua pesquisa, faz entrevistas com diversos escritores e, numa delas, conversou com Diana Son, *showrunner* da série *13 Reasons Why* (2017). Quando perguntada sobre a voz de uma série, responde:

Kallas: Imagino que você tenha de escrever na voz do programa se quiser que seu roteiro permaneça intacto, certo? Pode explicar o que isso significa para um roteirista?

DS: Todo programa tem uma voz. É a voz do *showrunner*. É o estilo em que o autor escreve (Kallas, 2016, p. 163).

Em outra entrevista, agora com Terence Winter, *showrunner* de *Boardwalk Empire* (2010), Kallas volta a questionar sobre a importância da voz, e como ela interfere na percepção da série:

TW: Numa série você precisa sentir que aquilo é uma única peça coerente de escrita, que é a mesma voz contando a história. Portanto, o que você busca é: esse episódio soa como o outro, os personagens parecem diferentes, ele ainda soa como Nucky e o tom e o fluxo do episódio são similares? Quero dizer, a razão pela qual eu o filtro pela minha lente é a necessidade de que pareça a mesma série de televisão do começo ao fim (Kallas, 2016, p. 31).

A voz, segundo Kallas e os roteiristas entrevistados, pode ser composta por diversos elementos para marcar os episódios, de forma que o espectador também assista à série pela mesma lente do *showrunner*.

Terence Winter, no trecho acima, relata que buscava fazer Nucky sempre soar da mesma forma em cada capítulo de *Boardwalk Empire*.

Kallas chama a atenção também para o tom da série. O tom tem diálogo com o gênero e, segundo a pesquisadora, direciona a série mais para gênero de *gangsters*, como *Boardwalk Empire*, ou uma comédia sobre máfia, como *Família Soprano* (2001), por exemplo. As referências de gêneros de outras séries e filmes ajudam também a construir os critérios que norteiam os projetos. Tim Van Patten, *showrunner* de *Família Soprano*, comenta que, para o tom ser impresso também na encenação, uma reunião com a direção é importante, para que a visão da sala seja passada para quem vai filmar.

Tim Van Patten: Chega um momento, nesse período de preparação, em que você vai ter o que eles chamam de reunião de tom. O diretor vai se sentar com o autor do programa e passar os olhos pelo roteiro. Em *Família Soprano* isso era muito detalhado. E em alguns programas você tem que examinar cada cena, falar sobre o tom, a natureza da cena, o que os atores querem, o que está acontecendo, como isso se relaciona com o resto da série (Kallas, 2016, p. 188).

Grynszpan buscou, na sala que chefiou, criar a voz da série *O Rei da TV*. Para deixar uma marca na série, construiu com outros roteiristas uma contradição na personagem de Silvio que deveria permanecer por toda trama:

[...] só que ele só conseguia ganhar poder sendo popular. Então o conflito que a gente tinha carregado mais a tinta era esse. Quanto mais poderoso ele se torna, pela sua popularidade, mais ele se afasta de ser um desses caras do clubinho. Ele é poderoso de outro jeito. Ele é Zé povo, só que por mais rico que ele seja, ele não é chamado para jantar no Iate Clube, lá com o Roberto Marinho⁸. Eu acho que isso dava uma qualidade, uma coesão e uma cola que eu acho muito elegante também, percebe? (Grynszpan, 2023).

A marca do protagonista seria o conflito entre a busca por entrar na elite empresarial brasileira e

8 Roberto Marinho era o dono da Rede Globo de Televisão, herdeiro do importante jornal carioca *O Globo*.

seu poder de se comunicar com multidões. Segundo o próprio Ricardo, com as divergências com a produtora, e principalmente por o terem afastado das decisões finais sobre os caminhos da série, esse conflito não se tornou parte da voz da série: “Na hora que o diretor chegou, e começou a fazer as escolhas dele, isso acabou se diluindo” (Grynszpan, 2023). Aqui, já há um sinal de que quem acaba tomando as decisões importantes para os caminhos da série não seria o *showrunner*, ou o chefe da sala, e sim o diretor da série, no caso, o diretor Marcus Baldini.

Quando perguntado sobre o tom e referências de outras narrativas audiovisuais que poderiam ajudar a formar as marcas de *O Rei da TV*, Grynszpan conta que uma série que assistiu à época e que tinha traços parecidos com os da história do dono do SBT era a série mexicana *Luis Miguel* (2018), por possuir também duas linhas narrativas paralelas em tempos distintos. Num dos documentos de *notes* (comentários sobre um dos tratamentos do roteiro piloto), Ricardo cita outros filmes que utilizaram como referências para escrever *O Rei da TV*:

Faz meses que sugerimos como referências filmes como *Medo e Delírio* (Terry Gilliam), *O Povo Contra Larry Flynt* (Milos Forman), *O Lobo de Wall Street* (Scorsese) e algumas obras do Adam McKay. Nenhum desses filmes liga a mínima para a ‘veracidade’ das situações, são repletos de cenas bizarras, e tampouco são ingênuos. Em nenhuma reunião alguém questionou essas referências ou disse que elas não serviam. Pelo contrário: em todas as nossas conversas, seja com a FOX ou com a Gullane, sempre se rechaçou um tom mais ‘verdadeiro’ e ‘jornalístico’ para a série⁹.

Percebe-se que Ricardo e os roteiristas buscavam imprimir marcas visuais e de tom na série. Entretanto, a própria produtora Gullane não enxergava no roteirista o papel de definidor do estilo de *O Rei da*

TV, tanto que, no próprio documento, questionam o tom da narrativa sobre Silvio Santos, e depois de mais de um ano de sala de roteiro, escolhem um diretor, Marcus Baldini, para fazer essa definição.

O papel que Grynszpan desempenha no processo do *Rei da TV* se aproxima mais do que Andrea Simão descreve como o chefe da sala de roteiro. Simão propõe um método para a sala de roteiro que depende do desempenho do chefe da sala em “[...] conduzir o grupo de roteirista, transformar a bíblia de vendas na bíblia da sala, definir o ritmo e o tom da série, construir as sinopses, criar as escaletas e desenvolver os roteiros com os roteiristas” (Moreira & Simão, 2021). A experiente chefe de sala fala também do tom como atribuição da sala, mas, em *O Rei da TV* e em muitas outras séries, o tom será definido pelo diretor, pensando no contexto brasileiro, que tem poucos roteiristas com formação para o trabalho de *set*.

A forma como Simão idealiza a sala no documento “Método Andrea” pode ser comparada a grupos investigados por Salles em sua pesquisa e que, de alguma forma, chegaram a um ambiente de trabalho harmônico. A diversidade de sujeitos participantes de uma sala de roteiro tende a produzir obras mais interessantes, ainda mais se for criado um ambiente integrado e favorável. Salles observa como os teóricos Domenico de Masi e Edgar Morin destacam a capacidade de criação de grupos.

De Masi (2005b, p. 160) [...] chama de espiral do processo: momentos, que podem ser lidos pelas lentes de Morin, como responsáveis pelo calor cultural, nos quais ‘a integração vence a dominação, os líderes exercem o poder com os demais, instaurando assim um clima favorável, que multiplica e enriquece a troca de informações em todos os níveis, elimina as ameaças e os medos, potencializa a coragem de tentar e errar, atrai do exterior os melhores cérebros, protege os participantes com personalidades mais fracas e os ajuda a permanecer no grupo, determina a sintonia e a ‘extensão de onda’ comum graças às quais é mais fácil colher as mais sutis intuições que frequentemente se revelam resolutivas’ (Salles, 2017, pp. 124-125).

Durante a primeira fase da sala, Grynszpan e Marcela Macedo descrevem que o processo da redação dos roteiros foi bastante profícuo. As interações entre os diferentes sujeitos produziram ideias em consonância com os critérios definidos pelo chefe da sala junto com

9 Trecho retirado de um documento de *notes*. Os *notes* são peças de comunicação da indústria audiovisual. Pelos *notes*, a produtora, o canal e os próprios roteiristas indicam direcionamentos para a narrativa segundo sua visão e interesse. Quando uma versão do roteiro fica pronta, ela é lida por esses agentes da indústria, que fazem comentários nos *notes*, e o roteirista, por sua vez, faz a nova versão do roteiro levando em consideração os comentários dos agentes. Até a aprovação final (Sandler, 2007).

o canal e com os roteiristas. Dois executivos responsáveis pela dramaturgia do canal FOX, Julia Priolli e Carlos Queiroz, participaram diretamente da sala, trabalhando lado a lado com os roteiristas liderados por Ricardo Grynszpan¹⁰. Julia é uma das mais importantes executivas brasileiras de criação e roteiro, com formação na Columbia University. Em 2019, Julia era gerente de conteúdo original e representava os interesses da FOX na sala. Quando questionada sobre a participação dos executivos, Marcela destaca:

Foi bem agradável e construtiva. A Júlia e o Tetel (Carlos Queiroz) se envolveram muito com o projeto e buscavam o melhor nível dramático para o projeto sem tanta preocupação orçamentária (pelo menos não bloqueavam ideias mais ousadas, deixavam as escolhas evoluírem). Chegou num ponto em que a relação ficou bem horizontal e era como se eles fizessem parte da equipe de roteiro de fato (Macedo, 2023).

Destaca-se, mais uma vez, a diferença da sala brasileira para a norte-americana. Nos Estados Unidos, não há a possibilidade de os executivos do canal participarem da sala de roteiro. Segundo Kallas, os papéis não se misturam, e os executivos apenas leem e comentam os projetos.

Numa sala integrada, com ambiente favorável, hipóteses foram formuladas e testadas, até que se chegou à redação dos dezesseis roteiros das duas temporadas previstas. Entretanto, quando a Gullane escolheu quem deveria fazer a direção geral dos episódios, e Marcus Baldini entrou no projeto, *O Rei da TV* tomou outra direção. Em seguida, vamos ver as decisões tomadas ao longo do projeto e como se deu a entrada do diretor na série.

4. Novas lideranças

Após um ano de desenvolvimento da sala, Grynszpan e os roteiristas estavam alinhados com os executivos do canal FOX na maioria dos pontos, e o processo parecia pronto para as gravações dos episódios. Entretanto, nos *notes* enviados pela supervisão de dramaturgia da produtora, havia divergências em

pontos importantes. Como recorte para a argumentação do artigo, vamos focar na divergência sobre a estrutura do piloto.

Como foi descrito no tópico dois – A formação da sala de *O Rei da TV* –, a estrutura da série e do episódio piloto se dividiam em duas linhas narrativas paralelas. Uma trama que se passava em 1988, em que Silvio perdia sua voz no meio de um programa de domingo, a qual vamos chamar de trama A. A outra trama se passava no passado de Silvio, a qual chamaremos de trama B.

Sobre a trama A, havia uma concordância entre todos os agentes do processo. Quando se analisa os tratamentos dos roteiros e os *notes*, percebe-se que Gullane, FOX e roteiristas estavam alinhados.

Entretanto, sobre a trama B, FOX e roteiristas preferiam a história que se passava em 1955, em que um jovem Silvio Santos, dono de um circo, transformava-se em um apresentador de televisão. Já a Gullane preferia outro momento interessante da vida de Silvio, quando em 1945 ele era um adolescente que trabalhava como vendedor ambulante nas ruas do Rio de Janeiro.

Quando Baldini chega ao projeto, automaticamente ganha poderes decisórios sobre a narrativa. Ele lê os roteiros da sala desenvolvidos após um ano de trabalho e determina que novas mudanças sejam feitas na redação dos episódios.

Nos Estados Unidos, isso não aconteceria. A relação entre o diretor e o *showrunner* da série não permitiria essa guinada no processo. Porém, no Brasil, existe uma tradição nas práticas de produção em que o diretor tem maior ascendência sobre o projeto (Campos, 2021). Em *Processo de criação dos roteiristas de séries de TV brasileiras* (2021), a autora Bartira Campos realiza uma pesquisa sobre a história da implementação da sala de roteiro no Brasil. Ela já observa, nessa implementação, a força do diretor na relação com outros membros da equipe, como o roteirista. Por isso, quando Baldini chega ao projeto, ele se sente confortável em fazer todas essas trocas.

Gullane e Baldini enxergam no diretor o autor. Isso acontece porque o audiovisual brasileiro é marcado pela prática do cinema de autor, uma derivação da política de autores – *politique des auteurs* – defendida pela *Cahiers du Cinéma* nas décadas de 1950 e 1960. Essa formulação é feita pelo pesquisador e crítico de cinema Jean-Claude Bernardet. Na publicação *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil – anos*

10 Podcast Primeiro Tratamento. <https://www.primeirotratamento.com.br/2020/02/19/primeiro-tratamento-julia-priolli-111/>

1950 e 1960 (2018), Jean-Claude contextualiza o debate na crítica francesa, quando os filmes norte-americanos feitos durante a Segunda Guerra Mundial são exibidos na França, e como a política é interpretada no cinema brasileiro, um país sem uma indústria cinematográfica, mas com um importante movimento estético de confronto ao padrão hollywoodiano, o Cinema Novo. Na primeira parte do livro, Jean-Claude descreve como a política dos autores se originou, e como ela teve importante impacto nos cinemas fora do sistema industrial de Hollywood.

Na primeira metade dos anos 1950, a revista francesa *Cahiers du Cinéma* lança uma proposta de crítica cinematográfica conhecida como a política dos autores, que se tornaria célebre. A proposta teve imensa repercussão mundial, inclusive no Brasil, e hoje as expressões autor e cinema de autor tornaram-se usuais no vocabulário cinematográfico (Bernardet & Reis, 2018, p. 10).

Segundo o pesquisador, jovens críticos franceses, como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, entre outros, ao assistir aos filmes norte-americanos da década de 1940, em especial os filmes de Orson Welles e Alfred Hitchcock, identificam, nas obras, traços estilísticos dos diretores. No ambiente industrial norte-americano, em que filmes eram produtos de uma padronização de estilo, os jovens críticos destacaram cineastas que conseguem propor marcas pessoais na *mise en scène*. “O que importa no cinema, [...] é a *mise en scène*, a encenação, a direção, que só pode ser prejudicada pela literatura” (Bernardet & Reis, 2018, p. 19). O termo literatura é importante, pois Truffaut e seus contemporâneos propuseram um cinema que desvaloriza a trama, o enredo, para destacar a linguagem do cinema em si, o papel do diretor. Os críticos da *Cahiers*, futuros cineastas da *Nouvelle Vague*, vão defender os diretores norte-americanos que emergiram do padrão hollywoodiano, e propor que os filmes franceses também seguissem esse caminho, por isso uma política, uma proposta estética para a produção na França.

No Brasil, as propostas dos críticos franceses repercutiram primeiro entre os críticos brasileiros e, depois, entre os cineastas, com destaque para Glauber Rocha e Walter Hugo Khouri. Bernardet traz o seguinte trecho do livro de Glauber, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), para mostrar como o conceito francês foi interpretado entre os cineastas:

Se o cinema comercial é uma tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje, nem é mesmo necessário adjetivar um autor como revolucionário, porque a condição de autor é um substantivo totalizante. Dizer que um autor é reacionário, no cinema, é a mesma coisa que caracterizá-lo como diretor do cinema comercial; é situá-lo como artesão; é não ser autor (Rocha conforme citado em Bernardet & Reis, 2018, p. 184).

Glauber Rocha, diretor de importantes filmes do Cinema Novo, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), propõe um papel de subversão para os autores brasileiros, confrontando a linguagem do tradicional cinema comercial. Segundo Bernardet:

Embutida na noção de autor está a recusa da indústria, dos estúdios e da linguagem convencional que afastam o cinema da realidade. A missão única dos autores brasileiros será lutar contra a indústria antes que ela se consolide em bases profundas (Bernardet & Reis, 2018, p. 185).

O teórico do cinema Bernardet divide a redação do livro sobre a política do autor com o pesquisador Francis Vogner dos Reis. Francis comenta os capítulos do livro do teórico belga e também observa a transformação do conceito francês no Brasil:

No fim do capítulo, Bernardet constata que as transformações da compreensão de autor em Glauber Rocha apontavam uma diferença com relação à política dos autores que havia inspirado o primeiro momento do Cinema Novo (o diretor como começo, meio e fim), porque numa nova realidade estética e econômica do cinema – que deveria ser fundada pelo Cinema Novo – surgiria um produtor com consciência diferente daquele forjado na indústria capitalista (Bernardet & Reis, 2018, p. 201).

No trecho, constata-se que Glauber propõe uma supervalorização do diretor de cinema, que teria a responsabilidade de se colocar como autor. E que, por isso, teria um papel onipotente. Glauber defendia que, dentro do movimento do Cinema Novo, a relação hierárquica do cinema comercial, que tinha na figura do produtor o condutor do filme, se transformasse para que o diretor tomasse as principais decisões. Em comparação com as formulações dos críticos fran-

ceses, há pontos de divergência na versão brasileira da política. Truffaut e Godard defendem os cineastas que imprimiram um traço pessoal de estilo dentro da indústria norte-americana, como A. Hitchcock, O. Welles e J. Ford. No Brasil, a proposição é mais radical, a linguagem deve ser subvertida, e os papéis na hierarquia de produção trocados. Essa troca de papéis vai ultrapassar o Cinema Novo e marcar a relação entre diretor, produtor e roteirista na história do cinema brasileiro:

[...] não são só as funções de roteirista e realizador que devem juntar-se, mas também a de produtor. Três funções numa só [...] essa junção das três funções tornou-se o ideal do cinema de autor e do que conhecemos no Brasil como cinema independente (Bernardet & Reis, 2018, pp. 26-27).

O cinema no Brasil, que teve poucas experiências industriais e, muitas vezes, depende do estímulo estatal para se manter, é ainda um cinema independente, se tomarmos a própria definição discutida por Bernardet em seu livro, de que o cinema independente seria um cinema desobrigado do cinema comercial. E, quando observamos as relações entre funções na prática cinematográfica brasileira, o poder de decisão do diretor continua excessivamente valorizado. Os filmes brasileiros são anunciados também como filmes pertencentes a um diretor, um filme “de Fernando Meirelles”, “de Jeferson De”, “de Kleber Mendonça Filho”, ressaltando a posse do filme por um indivíduo, o que, para Bernardet, gera uma grande confusão sobre a prática cinematográfica. O cinema é marcado pelo trabalho coletivo. Porém, com o cinema de autor, rebaixa-se o papel das outras funções e se superdimensiona o cargo de diretor.

Portanto, quando Baldini chega ao processo, suas intenções vão confrontar o que já havia se desenvolvido na sala. Ao ler os roteiros já redigidos, entra em desacordo com a voz que até então marcava a narrativa sobre Silvio Santos. Segundo Ricardo Grynszpan, esse foi o processo da entrada de Baldini na produção:

A gente sentou para escrever essa série, que começou mais ou menos, em setembro de 2018, e em setembro de 2019, a Gullane finalmente escolheu quem iria ser o diretor. E, a partir daí, ele chegou e começou a participar

– não só participar, mas a mandar. Ele queria fazer uma série que não era exatamente aquilo que a gente queria. Sobre tudo que a gente criou, ele falava várias vezes que não era isso que ele queria filmar (Grynszpan, 2023).

Após a chegada de Baldini, ele passou a tomar para si decisões sobre a narrativa. Ricardo, Marcela, Henrique e Erika são dispensados pela Gullane nesse momento. Mesmo com os dezesseis roteiros projetados para a série desenvolvidos, Baldini monta uma nova sala de roteiro, com Mikael de Albuquerque e Ana Francisco. O trabalho da sala de roteirista foi reescrito pelo diretor e pelo seus roteiristas mais próximos.

Outra mudança significativa acontece no processo. Com as transformações no canal FOX após a aquisição do grupo Disney, Julia Priolli e Carlos Queiroz deixam a empresa. Julia e Carlos eram representantes do canal que defendiam, junto com Ricardo e roteiristas da sala, a trama B que se passava em 1955. Após a saída de Júlia, a última versão do roteiro a que a pesquisa teve acesso, de julho de 2020, não tinha mais essa sequência de eventos na trama B. Uma nova versão da adolescência de Silvio Santos como mascate e em conflito com o pai substitui essa sequência, e é esse tratamento de roteiro o último escrito antes das gravações. Com pequenas mudanças, o primeiro episódio da série é a versão filmada e montada desse roteiro.

O Rei da TV estreou em outubro de 2022. Segundo matérias veiculadas na época de lançamento, a série conseguiu aumentar o número de assinantes para o recém criado *Star Plus*, serviço de *streaming* lançado em agosto de 2022¹¹. A figura de Silvio Santos foi um impulsionador natural para o interesse sobre a série. A família do apresentador criticou como os fatos da vida de Silvio foram representados e, assim¹², ao polemizar a recriação dos eventos da vida real do apresentador, criaram ainda mais curiosidade sobre a série e, conseqüentemente, mais assinantes para o serviço de *streaming*. Com o sucesso da primeira temporada, a plataforma adiantou a estreia da segunda

11 Ver Veja. <https://veja.abril.com.br/coluna/em-cartaz/as-estrategias-da-disney-e-do-star-para-manter-a-netflix-em-2o-lugar>

12 Ver CanalTech. <https://canaltech.com.br/series/o-rei-da-tv-por-que-a-serie-sobre-silvio-santos-gerou-polemica-244002>

e, ao invés de exibir a temporada um ano depois da primeira, exibiu-a em março de 2023, cinco meses após a primeira exibição.

Com o fim da análise sobre os documentos, podemos apresentar algumas conclusões sobre o processo, pensando no modo como a sala de roteiro norte-americana se transformou no Brasil, e no diálogo com a pesquisa sobre criação de Cecília Salles.

5. Aprendizados do processo

A pesquisa buscou ouvir diversos lados do processo e, além disso, teve acesso a documentos que também mostram o posicionamento de sujeitos que não foram entrevistados, como os produtores da Gullane e o diretor Marcus Baldini. E, ouvindo essas diversas vozes, percebe-se que o resultado exibido, o pensamento consolidado nos episódios da série, é fruto da interação dos sujeitos do grupo. Salles, em diálogo com De Masi, defende que projetos coletivos, com diversas interações entre os sujeitos, produzem criações com maior intrincamento e complexidade.

Se é claro que as diversas vozes compuseram *O Rei da TV* – inclusive vozes de outros sujeitos importantes, como os atores, diretores de fotografia, montadores, entre outros – a condução do processo não demonstra nem uma liderança clara nem um método sistematizado, como o modelo norte-americano. Salles salienta, em sua pesquisa, outras experiências de processo em grupo com lideranças contagiadas, como os filmes de Evaldo Mocarzel, Quentin Tarantino e de Sergei Eisenstein. Nessas experiências, os líderes conseguem trazer para o projeto o melhor de cada sujeito e, assim, construir obras audiovisuais relevantes, mesmo com as dificuldades de um processo em grupo. Eisenstein (conforme citado em Salles, 2017) compara a ação coletiva de se fazer cinema a de uma orquestra, em que cada instrumentista é contagiado e se engaja no propósito do grupo, a execução da música. Salles comunga com o cineasta russo e destaca processos com esse tipo de envolvimento do grupo.

Os estúdios de TV norte-americanos construíram uma metodologia, aperfeiçoada ao longo de mais de 70 anos, com uma liderança bastante clara e com uma organização de trabalho. A sala de roteiro tem uma hierarquia própria, em que o *showrunner*, alguém com experiência e formação para interceder tanto na

redação dos roteiros como na condução da produção, é responsável por manter a coerência sobre a voz da série. Mesmo com a troca de membros da sala, é possível manter a marca da série nos episódios, seguindo o que foi definido como sendo a voz da narrativa. É importante pontuar que essa voz da narrativa não é a voz do *showrunner*, mas, sim, a marca pela qual a série vai ser identificada por quem escreve e, depois, por quem assiste, como destaca Andrea Simão em seu documento sobre a condução da sala de roteiro.

Contudo, ao analisar a sala de *O Rei da TV*, percebemos que o processo encontrou dificuldade de definir uma voz única, pela qual todos os sujeitos da sala, sejam os roteiristas, sejam os executivos do canal, sejam os produtores da Gullane, seja a direção, estavam engajados e contagiados. Podemos inferir que a falta de um *showrunner* no processo, pela falta dessa figura no Brasil, prejudicou a construção desse fio condutor.

Em *O Rei da TV*, o que parece complicar o processo é a escolha tardia do diretor. Se o diretor é o responsável por tantos elementos que compõem a voz da série, como a escolha das tramas dos episódios e o tom da série, ele não deveria ser colocado no processo tão tardiamente. Grynszpan comenta como esse atraso prejudicou o processo:

[...] é o seguinte: se você vai ter um chefe, ou alguém que vai tomar a decisão final, esse cara precisa estar desde o começo, dizendo o que é que ele quer, e não chegar depois de um ano de processo, e dizer o que ele quer. Eu também acho que o *timing* disso foi muito ruim (Grynszpan, 2023).

De qualquer forma, esse conflito entre a tradição do cinema de autor e o trabalho da sala de roteiro parece prejudicar a materialidade da narrativa, conforme podemos ver também em outras séries produzidas nesse contexto.

Se a ausência de um *showrunner* e a relação tumultuada com a direção demonstra um ruído que incomoda os membros da sala de *O Rei da TV*, devemos pontuar que outra importante experiência do processo, que inclusive não faz parte do método norte-americano, parece bastante instigante. Na busca por atingir os objetivos de um dos sujeitos importantes do processo de criação, no canal FOX, a sala de roteiro experienciou a redação dos episódios

lado a lado com os executivos do canal. Além do processo agradar os roteiristas, na primeira fase da sala, chegou-se de forma mais orgânica e eficiente a uma voz única acordada pelos sujeitos participantes do processo de criação.

Porém, com as trocas dentro do projeto, quando assistimos *O Rei da TV* no ar, temos dificuldade de identificar uma voz, uma marca. Fatos importantes da vida de Silvio Santos são narrados e é perceptível um valor de produção alto, comparado com o contexto audiovisual brasileiro. Mas, com as idas e vindas do processo, a voz, ou o fio condutor que Salles destaca na sua análise sobre o trabalho em grupo, fica apagada ao longo dos episódios.

O exemplo do processo de *O Rei da TV* e de outros processos de criação de séries demonstram que vivemos um momento incipiente da consolidação de uma cadeia de produção audiovisual brasileira. Essa consolidação é importante de vários pontos de vista, seja do cultural, pois são narrativas nacionais que estão sendo desenvolvidas, e do ponto de vista econômico, já que cada série e cada filme movimenta muitos recursos financeiros e emprega diversos profissionais do audiovisual. No entanto, a investigação dos processos vistos até aqui demonstra a necessidade de uma reflexão dos sujeitos participantes dos projetos, sejam eles os executivos do canal, os membros das produtoras e os roteiristas, para que práticas mais harmoniosas e eficientes sejam adotadas nas, agora, salas brasileiras de roteiro.

Referências bibliográficas

- [1] Agemt. <https://agemt.pucsp.br/noticias/brasil-e-o-2o-maior-consumidor-de-streaming-do-mundo>
- [2] Baldini, M. & Barcinski, A. Grynszpan, R. (2022). *O Rei da TV*. <https://www.starplus.com/pt-br/series/o-rei-da-tv/49yMuxeOUgSL>
- [3] Bernardet, J.-C. & Reis, Francis Vogner dos. (2018). *O autor no cinema: A política dos autores: França, Brasil – anos 1950 e 1960*. Edições Sesc SP.
- [4] Bloch, B. & Cordeiro, F. (2020). *Primeiro tratamento – Julia Priolli*. <https://www.primeirotratamento.com.br/2020/02/19/primeiro-tratamento-julia-priolli-111/>
- [5] Bloch, B. & Cordeiro, F. (2022). *Primeiro tratamento – O Rei da TV*. <https://www.primeirotratamento.com.br/2022/11/16/primeiro-tratamento-o-rei-da-tv-238/>
- [6] Campos, B. B. (2021). *Sala de roteiro: Processo de criação dos roteiristas da série na TV brasileira*. Alexa Cultural.
- [7] Cheida, S. (2023). Entrevistas com Ricardo Grynszpan e Marcela Macedo. [conteúdo inédito].
- [8] Kallas, C. (2016). *Na sala de roteiristas: Conversando com os autores de Friends, Família Soprano, Mad Men, Game of Thrones e outras séries que mudaram a TV*. Jorge Zahar.
- [9] Moreira, R. & Simão, A. (2021). *Método Andrea para sala de roteiro*. <https://medium.com/t%C3%A9cnica-de-escrita-no-audiovisual/m%C3%A9todo-andrea-para-salas-de-roteiro-1371e6d7a4ea>
- [10] Nielsen. <https://www.nielsen.com/pt/insights/2023/streaming-grabs-a-record-38-7-of-total-tv-usage-in-july-with-acquired-titles-outpacing-new-originals/>
- [11] Salles, C. A. (1998). *Gesto inacabado*. Annablume.
- [12] Salles, C. A. (2017). *Processos de criação em grupos: Diálogos*. Estação das Letras e Cores.
- [13] Salles, C. A. (2006). *Redes da criação: Construção da obra de arte*. Horizonte.
- [14] Sandler, E. (2007). *The TV Writer's Workbook: A Creative Approach to Television Script*. Batam Dell.

Bio

Samir Cheida é formado no Curso Superior de Audiovisual da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Tem Pós-Graduação em Roteiro para Cinema e TV na Fundação Armando Álvares Penteado. É mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, com dissertação sobre o processo de criação na montagem da série transmídia *The Walking Dead* (2010). Atualmente, é doutorando do programa, com orientação da professora Cecília Salles, e analisa as séries audiovisuais brasileiras sob o ponto de vista do roteiro, procurando compreender o processo de criação de narrativas para plataformas de streaming. Tem grande experiência como montador, atuando em diversos projetos para cinema e TV, e também como roteirista, sendo semifinalista do laboratório Guiões em 2023.

Samir Cheida graduated in the Higher Course of Audiovisual by the School of Communication and Arts of the University of São Paulo. He has a post-graduate degree in script for cinema and TV at the Armando Álvares Penteado Foundation. He holds a master's degree in Communication and Semiotics from PUC-SP, with a dissertation on the creation process in the montage of the transmedia series *The Walking Dead* (2010). Currently, he is a PhD student of the program, with guidance from professor Cecília Salles, and analyzes the Brazilian audiovisual series from the point of view of the script, seeking to understand the process of creating narratives for streaming platforms. He has great experience as a editor, acting in several projects for cinema and TV, and also as a screenwriter, being semi-finalist of the laboratory Guiões in 2023.