



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ANA PAULA SAMPAIO GUEDES



AS FILHAS DE ANA
PRODUÇÃO DE SÉRIE TELEVISIVA
COM TEMÁTICA DE RELAÇÕES FAMILIARES

Salvador
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ANA PAULA SAMPAIO GUEDES

**AS FILHAS DE ANA:
PRODUÇÃO DE SÉRIE TELEVISIVA
COM TEMÁTICA DE RELAÇÕES FAMILIARES**



Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Artes Cênicas.

Professora Orientadora: Cleise Furtado Mendes

Salvador
2008



Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

ANA PAULA SAMPAIO GUEDES

**“AS FILHAS DE ANA: PROPOSTA DE SÉRIE TELEVISIVA COM TEMÁTICA DE
RELAÇÕES FAMILIARES”**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,
Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:

Prof. Dr. Cleise Furtado Mendes (Orientadora / PPGAC - UFBA)

Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz (PPGAC-UFBA)

Prof. Dr. Maria Carmem Jacob (FACOM/UFBA)

Salvador, 22 de agosto de 2008.

A

Lucas, amado filho, fonte de inspiração, coragem e aprendizado.

Aos meus queridos pais, Neu e Hildebrando, por me ensinarem o verdadeiro sentimento de família.

AGRADECIMENTOS

À professora Cleise Mendes, pela orientação e pelo aprendizado durante a elaboração deste projeto.

À professora Maria Carmem Jacob, por ter me incentivado a ingressar no mestrado e pela sua valiosa participação em minha banca.

Ao professor Luiz César Marfuz, pela sua importante participação na minha banca e pelas suas contribuições para o aperfeiçoamento deste trabalho.

À roteirista e professora Iara Sydenstricker, pelo incentivo e generosidade em transmitir seus conhecimentos.

Aos professores Sérgio Farias e Eliene Benício pelos conhecimentos adquiridos na minha caminhada acadêmica no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC.

Ao professor Leonardo Abreu Reis, pelo seu importante apoio na reta final e pela cuidadosa revisão de ABNT e de texto.

Aos professores Liris Letieres e Alexandre Rebouças, por suas participações na autoria da música de abertura da série *As filhas de Ana*.

Aos meus alunos da Oficina de Roteiro e as amigas Ariane, Márcia e Tainá, pelas leituras e toda atenção cedidas a este trabalho.

Às amigas Rafaela e Brida, pelos conselhos e orientações durante o percurso desta dissertação.

A Deus e aos meus mentores espirituais, pela luz e paz colocadas em meu caminho todos os dias.

RESUMO

Este trabalho apresenta reflexões sobre o processo de produção da série televisiva com temática de relações familiares *As filhas de Ana*, criada com pretensão de ser exibida numa emissora de televisão. Para isso, elaboram-se discussões sobre as especificidades da estrutura narrativa das teleficções, mais especificamente sobre as séries, mediante a análise de formulações de pesquisadores das áreas da comunicação e da dramaturgia, tais como Anna Maria Balogh, Omar Calabrese, Cássio Starling Carlos e Renata Pallottini. O seriado criado para este estudo é comparado a outras séries bem recebidas pelos telespectadores, produzidas no Brasil e em outros países, principalmente os Estados Unidos. Esta pesquisa mostra ainda cada etapa de elaboração do projeto de roteiro de *As filhas de Ana*, detalhando, inclusive, as funções de cada profissional envolvido numa rotina produtiva de televisão.

Palavras-chave: Criação; Roteiro; Série; Família; Mulher; Televisão; Teleficção.

ABSTRACT

This work presents and it discusses the process of production of the series about family affairs *As filhas de Ana*, created with the pretension of being exhibited in open television. For that, reflections are elaborated about the specificities of the narrative structure of the television drama, more specifically about the format of the series, by the analysis of formulations of the area's researchers, such as Ana Maria Balogh, Omar Calabrese, Cássio Starling Carlos and Renata Pallottini. The serie created for this study is compared to others produced in Brazil and in others country, like the United States. This research still shows each elaboration stage of *As filhas de Ana* script project, detailing, including, each professional's functions involved in a productive routine of television.

Keywords: Creation; Script; Series; Family; Woman; Television; Television drama.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Fotografia das Anas.....	Capa
Ilustração 2 – Fotografia das Anas.....	Fl. Rosto
Ilustração 3 – Fotografia de Ana Miranda.....	55
Ilustração 4 – Fotografia de Ana Maria.....	55
Ilustração 5 – Fotografia de Ana Graça.....	56
Ilustração 6 – Fotografia de Elias.....	56
Ilustração 7 – Fotografia de Ana Tereza.....	56
Ilustração 8 – Fotografia de Ana Júlia.....	56
Ilustração 9 – Fotografia de Apolo.....	57
Ilustração 10 –Fotograia de Pedro.....	57
Ilustração 11 –Fotografia de Francisca.....	57
Ilustração 12 –Fotografia de Pablo.....	57

SUMÁRIO

	LIGANDO A TV: INTRODUÇÃO	10
1.	ESCREVENDO PARA A TELEVISÃO: DA IMAGINAÇÃO AO ROTEIRO.....	108
1.1.	A DRAMATURGIA NA COMPOSIÇÃO DO ROTEIRO	37
1.2.	A SERIALIDADE E A TELEFICÇÃO NA TV NACIONAL.....	37
2.	O PROJETO DA SÉRIE AS FILHAS DE ANA	47
2.1.	<i>STORY LINE</i> : GERAL E PRIMEIRO EPISÓDIO.....	49
2.2.	PERFIL DE PERSONAGENS	50
2.3.	TRILHA SONORA DA VINHETA DE ABERTURA.....	58
2.4.	O ROTEIRO DA SÉRIE.....	61
3.	LICENÇA POÉTICA: O PROCESSO CRIATIVO DA SÉRIE <i>AS FILHAS DE ANA</i>.....	110
3.1.	O NASCIMENTO DAS PERSONAGENS E A CRIAÇÃO DA TRAMA.....	115
3.2.	ESCREVER É REESCREVER: OS TRATAMENTOS AO ROTEIRO.....	120
3.3.	<i>AS FILHAS DE ANA</i> E O DIÁLOGO COM OUTRAS SÉRIES	124
4.	DESLIGANDO A TV	131
	REFERÊNCIAS	136
	APÊNDICE A – 2º VERSÃO DO ROTEIRO DE <i>AS FILHAS DE ANA</i>....	140
	APÊNDICE B – CD COM MÚSICA DE ABERTURA DA SÉRIE.....	184

LIGANDO A TV: INTRODUÇÃO

Estava à mesa de um homem sábio e de bom gosto, que corroborou o que dizia a marquesa. Falaram então de tragédias; a dama perguntou por que é que havia tragédias que, embora às vezes se representassem, não se podiam ler. O homem de bom gosto explicou muito bem como uma obra pode ter algum interesse... o escritor deve... ser novo sem ser estranho, muitas vezes sublime e sempre natural, conhecer o coração humano e fazê-lo falar; ser um grande poeta sem que nenhuma personagem da sua obra pareça nunca poeta; conhecer perfeitamente a sua língua, fala-la com pureza, com contínua harmonia, sem que nunca o sentido sofra por causa da rima.

Voltaire, *Cândido*, 1759.

Refletir sobre a própria criação não é um trabalho fácil. A princípio parece uma tarefa simples, entretanto, a auto-reflexão, exige que o autor exercite o desapego em relação à sua obra para reconhecer os problemas e compreender o que, efetivamente, é importante na construção da história. Essa auto-análise é quase um monólogo consigo mesmo, mas também é um diálogo com outros autores que se constituem, muitas vezes, como fontes inspiradoras para a concepção de seu próprio trabalho.

A proposta de criar uma série com temática familiar sob a ótica feminina para a obtenção do título de mestre em Artes Cênicas afluou inúmeras questões sobre o meu próprio processo criativo, na medida em que pensava e comparava com outros escritores, de diferentes meios, seja o teatro, as mídias audiovisuais ou os livros. Nós, inventores de um universo paralelo à “realidade”, queremos chegar ao coração do nosso público através da dor, do temor, do humor, enfim, escrevemos porque acreditamos que temos algo a comunicar.

Apesar de ser ainda uma escritora relativamente jovem, em idade e experiência, senti que tinha coisas a dizer para mulheres de todas as idades, inclusive as que são de gerações anteriores à minha. Esse sentimento se configurou por meio de personagens que brotaram em minha mente, inspiradas em figuras femininas de diferentes idades que encontrei

em minha vida. De certa forma, tornei-me, para todas elas, uma espécie de confidente. Mesmo as que não tenho grande proximidade, me fizeram revelações íntimas: segredos, medos, incertezas e conflitos. Pareciam sentir-se sozinhas com os seus dilemas existências, apesar de serem bem sucedidas profissionalmente e lutarem pelo sonho da realização amorosa.

Pois essas mulheres, como muitas outras, precisavam de um conselho, de alguém que as ouvisse. Pensei que poderia criar um grupo de mulheres que representasse todas essas amigas, colegas de trabalho, mãe, avó, irmã, conhecidas e desconhecidas que, reunidas pelos laços afetivos, vivessem situações iguais ou parecidas às dessas personagens de minha vida. Com isso em mente, criei *As filhas de Ana*, série que mostra os conflitos, os segredos, as descobertas e as alegrias de cinco mulheres baianas de uma mesma família, unidas não apenas pelo laço sanguíneo, mas, principalmente, pela coragem de buscar a satisfação pessoal e profissional; a tão almejada felicidade.

Por meio dessas cinco baianas de diferentes gerações e perfis bem distintos serão discutidos temas pertinentes ao atual universo feminino, tais como: reconhecimento no mercado de trabalho, educação dos filhos, conciliação do tempo entre a família e a profissão, gravidez indesejada, violência contra a mulher, uso de drogas, homossexualismo, maternidade independente, conflito entre gerações e tantos outros temas que surgirão, também, a partir de outros personagens ligados às protagonistas (filhos, amigos, namorados, empregadas domésticas, etc.).

O que torna essa família especial é o nome, comum a todas essas mulheres: Ana. Particularidade que tem origem com um pacto, no caso, “laços de união”, feito entre a grande matriarca, a dona-de-casa Ana, 83 anos, e sua única filha, a professora e escritora Ana Maria, 64 anos, que teve três filhas no casamento com o falecido escritor carioca Elias. São elas: Ana Graça, 42 anos, terapeuta holística, mãe solteira do adolescente Apolo (18 anos); Ana Tereza, 34 anos, professora universitária, divorciada e mãe do garoto Pedro (7 anos) e Ana Júlia, 29 anos, modelo profissional cujo namorado é o empresário inglês Martin.

O ponto de partida da série *As filhas de Ana* é apresentado no primeiro episódio *Mudança de casa, mudança de vida*, no qual cada protagonista traz um problema sério, que provoca mudanças, inclusive de casa para algumas. Contra sua vontade, a avó Ana vai morar com a filha por não ter mais condições de viver sozinha. Ana Tereza e Pedro mudam-se para a casa da mãe por problemas financeiros (a professora não consegue manter a casa e o filho depois do divórcio). Ana Júlia, depois de um aborto feito por vontade própria e motivada por uma crise que se instaura em seu relacionamento a partir desse episódio, termina o namoro com Martin e volta para Salvador, onde fica um tempo na casa mãe para decidir o que fará de

sua vida. Ana Graça permanece em sua residência, contudo passa a frequentar mais a casa da mãe, onde toda a família volta a se reunir, com isso tenta vencer a solidão e a saudade de seu filho Apolo, que foi morar com o pai em São Paulo. Finalmente, Ana Maria descobre que está com câncer de mama mas não conta para sua família pois não quer trazer mais problemas para nenhuma delas, ela inventa que vai fazer pesquisa para um novo livro e viaja para Argentina para fazer um tratamento e reencontrar sua ex-amante, a também escritora, Rosa Bianco. Durante a ausência da mãe, as filhas e a avó unem-se para superar as dificuldades e redescobrir a felicidade.

Escolhi falar sobre uma família de mulheres baianas, principalmente, para possibilitar um olhar regional dentro de uma programação (TV aberta comercial) que privilegia a dramaturgia localizada no eixo Rio/São Paulo. Com isso, não se quer afirmar que as discussões serão no âmbito regional, ao contrário, as questões podem interessar até mesmo mulheres de outros países, de outras culturas, de outros lugares, mas que têm em comum a condição feminina e a luta diária pela sobrevivência em um mundo muito exigente para o desempenho do papel da mulher: mãe, esposa, filha e profissional.

Levar para a televisão outras matrizes culturais possibilita uma maior identificação do público, que talvez nunca tenha ido ao Rio de Janeiro, mas conhece todos os pontos turísticos da cidade por causa das telenovelas e outros programas exibidos pela Rede Globo e emissoras concorrentes que se arriscam na teledramaturgia. Em *As Filhas de Ana*, a cidade de Salvador funciona, no primeiro episódio, ora como um cartão postal, ora como crítica social sob o ponto de vista da personagem Ana Júlia, que mora no exterior há muitos anos e, por isso, tem um olhar diferenciado sobre sua própria cidade.

É importante esclarecer, também, o motivo da escolha de uma família como centro da trama. A série poderia falar sobre um grupo de amigas unidas pela amizade e pela cumplicidade, como acontece nos *sitcoms* (comédias de situação) *Friends* (EUA/1994-2004) e *Sex and the City* (EUA/1998-2004), mas optou-se pela família por ser uma oportunidade de mostrar diferentes estruturas formadas pelos novos arranjos sociais: casais divorciados que se unem trazendo filhos de antigas relações; mães solteiras que assumem seus filhos sozinhas; mulheres que planejam uma família sem ter crianças; casais homossexuais. Enfim, a série mostra que a referência tradicional pelos laços consangüíneos já não é a matriz das trocas afetivas na contemporaneidade.

A criação da série *As filhas de Ana* não tem a proposta de discutir questões de gênero ou representação feminina na televisão. Existem muitos trabalhos acadêmicos que já estudam a questão do feminino na televisão e que, inclusive, foram utilizados durante o

desenvolvimento dessa dissertação. Com *As filhas de Ana* propus um canal de diálogo com a mulher contemporânea mais aprofundado do que das telenovelas, já que o recorte nesse tipo de teleficção é muito mais abrangente, de acordo com a lógica de sua própria construção narrativa. É bom ressaltar que existe uma tradição de programas produzidos para o público feminino, pois a mulher representa um telespectador-alvo relevante, responsável por influenciar, decisivamente, o consumo de toda sua família.

Renato Ortiz destaca que o interesse das emissoras de televisão e dos anunciantes em atrair o público feminino vem dos primórdios desse meio de comunicação, quando as pesquisas descobriram que a dona-de-casa é o membro da família que tem a maior influência nas compras, pois era (ou é) ela quem fazia (ou ainda faz) as tarefas no lar¹. Por isso, as novelas estadunidenses, denominadas de *soap opera*², tinham as mulheres e o seu cotidiano no centro de suas tramas. O mesmo aconteceu no Brasil com as telenovelas, inclusive, criando um estigma, conservado até bem pouco tempo, de que “telenovela é coisa de mulher”.

Escolhi a teleficção seriado, principalmente, pela possibilidade de trabalhar as personagens a longo prazo. Com isso, haverá a possibilidade de tratar em profundidade os temas propostos, em torno dos quais estarão construídos os episódios, como é o caso do primeiro, cujo título é “mudança de casa, mudança de vida”, onde se discute as grandes viradas que, de repente, ocorrem na vida das pessoas e como elas são enfrentadas.

A indicação é para maiores de 14 anos e foi escrita pensando na televisão aberta e nos canais pagos, pois não há restrições no seu conteúdo, que atinge a um público bastante heterogêneo.

As séries ocupam a programação das emissoras de televisão nacionais desde a implantação desse meio de comunicação no Brasil. Surgem nos Estados Unidos e migram para a América Latina como modelo de produção de teledramaturgia bem sucedido já na década de 50. Durante os quase 60 anos de produção televisiva brasileira, os seriados³ fizeram parte da grade de programação de diferentes emissoras, algumas já extintas, como a TV Tupi.

¹ ORTIZ, R.; BORELLI, S.H.S.; RAMOS, J.M.O. **Telenovela**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. p.20-21.

² Chama-se *soap opera* as teleficções produzidas nos Estados Unidos, cuja tradução literal é “opera de sabão”, ou seja, histórias com teor melodramático como as óperas italianas, patrocinadas por empresas de sabão. Uma das principais diferenças dessa teleficção em relação a telenovela é que a *soap opera* não é criada com previsão de término. Muitas estão na programação das emissoras estadunidense há vários anos, substituindo atores antigos por novos, mas permanecendo o enredo do programa e os personagens.

³ Esse trabalho adota os conceitos de séries e de seriados como sinônimos, entendendo que ambos caracterizam um tipo específico de teleficção. Alguns autores consideram que há algumas diferenças entre essas duas terminologias enquanto que outros pesquisadores discutem que existem, na verdade, variantes (características diferentes na estrutura narrativa) dentro desse próprio programa televisivo. Essas variações, encontradas nos seriados/séries são discutidas na subseção 2.2 (As séries de televisão), localizada na primeira seção desse trabalho.

Ainda que timidamente, quando comparadas com as telenovelas, conquistaram um público cativo, representado, principalmente, pelas classes de maior poder aquisitivo que nos últimos anos aderiram à televisão fechada, onde existem canais dedicados exclusivamente às séries, Norte Americanas em sua esmagadora maioria.

Apesar da série não ser um grande fenômeno na televisão brasileira, como acontece nos Estados Unidos, cada vez mais aumenta o interesse em estudar esse tipo de teleficção e entender a sua lógica produtiva. Verificamos isso na bibliografia dessa dissertação, na qual grande parte das referências foi escrita e publicada nos últimos oito anos por comunicadores, pesquisadores e curiosos, como o jornalista Paulo Gustavo Pereira, que lançou o primeiro almanaque brasileiro sobre séries em 2008. Intitulado de *Almanaque dos seriados*, a publicação faz um levantamento, por década, de todos os seriados nacionais e estrangeiros. Nele, o autor faz uma breve análise sobre a produção no Brasil:

As duas primeiras décadas da televisão no Brasil apresentaram e consolidaram o formato “seriado” para o público. Nesse período, chegaram à telinha dezenas de série de ação, suspense, aventura e humor, incluindo as produções nacionais que se aventuraram nessa área dominada pelos americanos. Mas é interessante notar que diversas delas, mesmo sendo apresentadas ao público muitos anos depois de sua estréia no mercado americano, acabaram abrindo espaço dentro da programação das emissoras, como TV Tupi, a Record, a Excelsior e a Globo, e ganhando sua merecida audiência⁴.

Pereira discute ainda que muitas séries bem sucedidas, antigas e recentes, que não são mais exibidas por nenhuma emissora de televisão, estão sendo comercializadas em DVDs e podem ser alugadas em locadoras de vídeo. Esse mercado cresceu de tal forma que, nas grandes locadoras, podemos encontrar prateleiras exclusivas para DVDs de séries nacionais e estrangeiras. A propósito do mercado brasileiro, a Rede Globo já lançou desde DVDs de seriados antigos, como a primeira versão de *Carga Pesada* (1979-1981) e *O Bem-Amado* (1980-1984), até os atuais, ainda presentes em sua grade de programação, como o *remake A Grande Família* (exibição quinta-feira, 22:00h, desde 2001).

Para o escritor Cássio Starling Carlos, as séries mudaram o hábito dos telespectadores que querem acompanhar todos os episódios de seu programa favorito⁵. Isso acontece pela própria natureza narrativa do seriado, que trabalha a transformação das

⁴ PEREIRA, G.P. **Almanaque dos seriados**. São Paulo: Ediouro, 2008. p.12.

⁵ CARLOS, C.S. **Em tempo real**. São Paulo: Alameda, 2006. p.38-39.

personagens simultaneamente ao amadurecimento da própria trama, durante um ano de exibição do programa⁶. Quando o público não pode acompanhar os episódios, opta por locar os DVDs ou comprar caixas com as temporadas completas de sua série preferida.

Durante a concepção e a criação de *As Filhas de Ana* assisti a mais de 30 seriados, entre estrangeiros e nacionais, por meio dos quais pude pensar na estruturação dramática e na abordagem temática dessa série. Entre os produtos nacionais, analisei alguns que não estão mais em exibição, como *Malu Mulher* (1979-1980/Rede Globo) e *Mulher* (1998-1999/Rede Globo), que foram interessantes para pensar a construção das personagens. Também assisti a bem sucedida *sitcom A Grande Família* (2001-atual/ Rede Globo), que traz, no centro da trama, as aventuras e desventuras de uma família do subúrbio do Rio de Janeiro. Entre as séries estrangeiras destaco três, que trazem a temática das relações familiares em narrativas sentimentais: *Brothers & Sisters* (2007-atual/ Universal), que conta a trajetória da família Walker, cujo pai morre e a mãe assume o controle familiar, com cinco filhos adultos e de personalidades muito diferentes; *Everwood* (2002-2004/ Warner Bros), onde quem morre é a mãe e o pai é quem tem que cuidar dos dois filhos, uma menina e um adolescente rebelde; e *Gilmore Girl* (2000-2007/ Warner), série onde uma jovem mãe solteira educa sua filha sozinha, enfrentando o desafio da maternidade independente.

Fazia parte da rotina de elaboração desse projeto a leitura diária de bibliografia voltada para a teledramaturgia nacional, especificamente a teleficação série e, também, a análise de diversos manuais de roteiro, especialmente os orientados para a televisão. Esse projeto é interdisciplinar, abrange as áreas das artes cênicas (dramaturgia) e da comunicação (roteiro ficcional para televisão), por isso busquei atender aos dois campos de conhecimentos por meio da bibliografia utilizada na elaboração teórica deste trabalho. Dividi o olhar entre ambas as áreas, o que pode ser visto adiante, no desenvolvido de cada seção. Na dramaturgia, busquei reforço teórico, principalmente, com os seguintes pensadores: Aristóteles (*A poética*), Anatol Rosenfeld (*O teatro épico*), Cleise Furtado Mendes (*As estratégias do drama*) e Jean-Jacques Roubine (*Introdução às grandes teorias do teatro*). Já na construção da ficção televisiva, a discussão teórica está embasada, principalmente, por Anna Maria Balogh, com seu estudo sobre a serialidade presente na estrutura narrativa da teleficação⁷; Renata Pallottini, mediante sua classificação sobre os tipos de teledramaturgia existentes na programação

⁶ Essa discussão será desenvolvida na subseção 1.2: “A serialidade e a teleficação na TV nacional”. Por hora, devemos dizer que ano de exibição das séries não obedece ao calendário tradicional com 12 meses e 360 dias. Quando se fala em “ano de um seriado,” refere-se ao período em que foi exibido na grade de programação de uma determinada emissora de TV, que, normalmente, renova sua programação, incluindo uma nova temporada de um seriado nos meses de abril e julho, marcando um novo semestre.

⁷ BALOGH, A.M. **O Discurso ficcional na TV**. São Paulo: EDUSP, 2002.

brasileira⁸; Omar Calabrese, com sua “estética da repetição”⁹; Cássio Starling Carlos, através do conceito “triplo envelhecimento” das séries¹⁰; Doc Comparato¹¹ e Syd Field¹², assessorando nas questões referentes à criação do roteiro; entre outros importantes autores que auxiliaram no entendimento e na caracterização conceitual e técnicas de produção de um seriado televisivo.

Apesar de ser um projeto ainda sem possibilidades concretas de exibição numa emissora televisiva, houve apoio de uma pequena equipe para realização de algumas etapas. A logomarca da série foi criada pelo estudante de Rádio e TV das Faculdades Jorge Amado, Tiago Caribé; o desenho das personagens foi feito pelo estudante de designer gráfico, Rafael Freitas; a trilha sonora foi composta por mim em parceria com os professores de música Liris Letieres e Alexandre Rebouças. Enfim, esse pequeno grupo comprova que televisão não se faz solitariamente, não é mérito de um só autor, diretor ou produtor. É um trabalho de equipe, de vários autores especializados em áreas distintas, mas que trabalham com o mesmo propósito.

A dissertação foi dividida em três seções, além da introdução. Na primeira, intitulada “Escrevendo para a televisão: da imaginação ao roteiro”, reflito sobre o processo criativo de autores, independente do suporte ao qual se destina a história até chegar especificamente na escrita do roteiro para a televisão, momento em que discuto a natureza do trabalho do roteirista: autoria, criação coletiva, formatação do roteiro e relacionamento com toda a equipe. No tópico seguinte “A dramaturgia na composição do roteiro”, crio reflexões sobre a independência da dramaturgia em relação ao teatro, o conceito do drama e sua adaptação para o meio televisivo. Finalizo essa seção falando sobre os tipos de teleficção existentes na tevê brasileira e com um estudo sobre a série e suas especificidades: conceito o formato a partir da diferenciação com os demais programas de teledramaturgia, lógica de produção, amadurecimento da narrativa durante a temporada, evolução das personagens, temática, público alvo, entre outras discussões.

Na segunda seção “O projeto da série *As filhas de Ana*”, apresento o processo de criação, propriamente dito, do roteiro do primeiro episódio da série. Nessa seção mostro as principais etapas para elaboração de um projeto de roteiro: *storyline* e sinopse do seriado, perfis de personagens, trilha sonora e o roteiro, o qual motivou todas as outras seções e foi o

⁸ PALLOTTINI, R. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

⁹ CALABRESE, O. **La era neobarroca**. Madri: Cátedra, 1987.

¹⁰ CARLOS. **Em tempo real**.

¹¹ COMPARATO, D. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

¹² FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

primeiro texto a ser escrito dentro da estrutura apresentada nesta dissertação de mestrado. Na terceira seção, intitulada “Licença poética: o processo criativo da série *As filhas de Ana*”, faço uma análise da elaboração da história e das personagens, reflito sobre os tratamentos ao roteiro e apresento as principais séries que influenciaram na construção deste projeto.

Por fim, na seção “Desligando a TV”, são elaboradas as últimas discussões e considerações sobre a teleficção série e, mais especificamente, sobre a produção do programa *As filhas de Ana*, levando em consideração o tempo destinado para a criação desse projeto e as condições de trabalho. Cabe nesse momento uma analogia entre a rotina produtiva de televisão - corrida diária para alimentar a máquina de sonhos dos telespectadores - e a produção acadêmica no Brasil. Nessa segunda proposição, os pesquisadores são em grande parte profissionais atuantes no mercado¹³ e, por isso, têm pouco tempo para realizar o sonho de produzir pesquisa científica em meio ao ócio criativo tão defendido por Domenico de Masi¹⁴. Em suma, todas as reflexões presentes nesta dissertação, assim como o roteiro do seriado, são frutos do amor à rotina produtiva da televisão, da minha trajetória pelos caminhos do audiovisual na Bahia e, especialmente, pela busca por qualidade na programação nacional.

¹³ Sou graduada em jornalismo pela Universidade Federal da Bahia, pós-graduada em roteiro de TV e vídeo pelas Faculdades Jorge Amado. Entre 1997 e 2004, trabalhei em diferentes funções na TV Bahia (afiliada Rede Globo), na TV Salvador (canal fechado e UHF) e na produtora Bahia, Cinema e Vídeo. De 2005 a 2007, lecionei como professora substituta na Faculdade de Comunicação (UFBA) e como prof. de extensão no Projeto de Programa de Licenciaturas Especiais - PROLE (Parceria entre a UFBA e o governo estadual). Atualmente ensino as disciplinas Telejornalismo I, Produção audiovisual e Roteiro I nas Faculdades Jorge Amado e ocupo o cargo de assistente de roteiro final do programa inédito de teledramaturgia infantil *Abrakaban*, o qual está em negociação com possibilidades de ser exibido na TV Brasil (Canal unificado das Televisões Educativas)

¹⁴ MASI, D.d. **O ócio criativo**. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

1. **ESCREVENDO PARA A TELEVISÃO: DA IMAGINAÇÃO AO ROTEIRO**

[...] É uma escrita, naturalmente, sem texto físico, mas qualquer narrador profissional sabe que se escreve sobretudo dentro da cabeça. É um runrum criativo que nos acompanha enquanto estamos dirigindo, ou levando o cachorro para passear, ou na cama tentando dormir. A gente escreve o tempo todo.

Rosa Monteiro, *A louca da casa*.

O processo criativo de uma história de ficção começa muito antes do autor debruçar-se sobre uma folha de papel em branco ou encarar uma tela de computador. O cotidiano do escritor, as pessoas com as quais convive (inclui-se aí sua própria família), uma notícia publicada no jornal, um “causo” contado por um (des) conhecido ou mesmo um sonho podem servir de inspiração para o nascimento de uma nova obra. Por este caminho da criação espontânea percorrem escritores das mais diversas áreas: poetas, romancistas, dramaturgos e roteiristas. Todos bebem da mesma fonte, a fonte da vida, do dia-a-dia, do prosaico, do humano.

Com essa divagação inicial não quero afirmar que o conhecimento do autor dá-se completamente no nível intuitivo. Ao contrário, a partir de sua observação empírica sobre a “realidade” (as pessoas e os fatos cotidianos), o criador começa a meditar, estudar e organizar sua história, que na maioria das vezes se inicia no mundo de suas idéias. Para o experiente dramaturgo e roteirista Murilo Dias César, todo escritor deve estar atento a tudo o que acontece ao seu redor, devendo, inclusive, estar sempre informado com os fatos ocorridos diariamente na sociedade através dos meios de comunicação.

O autor não pode passar um dia sequer sem ler o jornal ou assistir a um noticiário televisivo, claro que sempre com seu espírito crítico desperto... Quantas peças teatrais, quantos roteiros cinematográficos, quantas

minisséries e quantos programas de tevê (alguns de gosto discutível, é verdade) não foram escritos, inspirados no noticiário do dia? Não podemos nos esquecer das palavras de um de nossos maiores poetas [Carlos Drummond de Andrade]: “Sinto, em mim, todas as dores e alegrias do mundo”. Nós, dramaturgos e roteiristas, temos também de sentir todas as dores e alegrias do mundo, transpondo-as cenicamente em nossas obras. Mas como vamos ter em nós esse “sentimento do mundo” drummoniano, se sequer tomamos conhecimento do que se passa nele?¹⁵

O veterano dramaturgo e roteirista Lauro César Muniz oferece mais fôlego a discussão sobre o processo criativo quando rememora sua trajetória artística, valorizando a importância da leitura de obras de boa qualidade para quem escreve ficção. “Li muito o teatro dos mestres clássicos gregos, dos renascentistas, Goldoni, Shakespeare, Molière, Racine, até chegar aos modernos”¹⁶, relembra o autor, que confessa ter sido muito influenciado no início de sua carreira por escritores clássicos da dramaturgia mundial, associando, portanto, o seu acervo bibliográfico a sua intuição artística.

Um outro processo criativo que merece ser contado é o do escritor e jornalista colombiano Gabriel García Márquez, que convidou Doc Comparato para integrar a equipe do projeto “Me alugo para sonhar”¹⁷ (uma oficina de criação de minissérie com novos roteiristas cubanos) por ter assistido à minissérie “O Tempo e o vento”, adaptada da obra homônima de Érico Veríssimo, e exibida pela Rede Globo, de 22 de abril a 31 de maio de 1985, em 25

¹⁵ CÉSAR, Murilo Dias. **O caminho das pedras**. Disponível em: <http://www.webwritersbrasil.com.br/detalhe.asp?numero=572>. Acesso em: 10 de julho de 2008.

¹⁶ LUIZ, Muniz César. **O ouro verdadeiro**. Disponível em <http://www.ar.art.br> [Estudos]. Acesso em: 11 de julho de 2008.

¹⁷ Em 1992 Gabriel García Márquez escreveu o conto “Me alugo para sonhar” baseado na história da colombiana, erradicada na Áustria, Frau Frida, quem conheceu em uma de suas viagens a Viena - Itália. Frida sonhava fatos que se realizavam e foi sustentada por uma família abastarda em troca de suas previsões futurísticas:

Frau Frida não havia pensado que aquela faculdade pudesse ser um ofício, até que a vida agarrou-a pelo pescoço nos cruéis invernos de Viena. Então, bateu para pedir emprego na primeira casa onde achou que viveria com prazer, e quando lhe perguntaram o que sabia fazer, ela disse apenas a verdade: “Sonho”. Só precisou de uma breve explicação à dona da casa para ser aceita, com um salário que dava para as despesas miúdas, mas com um bom quarto e três refeições por dia. (MÁRQUES, Gabriel García. *Me alugo para sonhar*. In: _____. **Doze Contos Peregrinos**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1992, p. 90.)

O conto “me alugo para sonhar” foi adaptado por um grupo de jovens roteiristas da Escola Internacional de Cinema e Televisão de *San Antonio de Los Baños*, em Cuba, que criaram uma minissérie homônima para a televisão. Um dos professores da oficina para a adaptação da minissérie foi o brasileiro Doc Comparato e Ruy Guerra foi o diretor dessa teleficção.

capítulos. Doc Comparato conta essa história no artigo *Diário secreto de um roteirista - Parte 3*¹⁸:

Meses depois quando estávamos em Paris, já estruturando o projeto da minissérie que nasceria de uma mistura de seminário com tutoria, Gabo [Gabriel Garcia Márquez] contou que tomou conhecimento da minha existência através da adaptação que fiz do “Tempo e o Vento”, de Érico Veríssimo. [...] “O Tempo e o Vento foi um dos três livros que estudei para escrever Cem Anos de Solidão. Veríssimo foi genial ao manejar a saga de uma família através dos tempos. É uma pena que tão poucos brasileiros reconheçam isto. Enfim te escolhi para trabalhar comigo porque você consegue adaptar minha fonte inspiradora!” Penso até hoje que Gabo desejava mesmo era trabalhar em parceria com Érico Veríssimo. Todavia acabou se satisfazendo com o adaptador televisivo [sic.] do extraordinário escritor gaúcho.

Com essa curiosa história, quase um “causo literário” é possível reconhecer que a pesquisa, o estudo e a leitura, quando bem aliadas à imaginação e à inspiração do autor, criam obras inesquecíveis, como *Cem anos de solidão*. Mas há alguns autores que acreditam apenas no saber empírico e não buscam outras fontes para dialogar no ato da criação. O escritor alemão Schopenhauer em seu livro *A arte de escrever* faz reflexões sobre três diferentes tipos de autores: em primeiro lugar e em maior número, aqueles que escrevem sem pensar. Usam sua memória ou livros de terceiros. Em segundo, há os que pensam sobre o conteúdo narrado apenas no ato da escrita, categoria predominante para o estudioso. Por último e em minoria, os que pensaram antes de iniciar o processo de criação de uma obra¹⁹. Esta terceira classificação é considerada pelo pesquisador alemão como a dos profissionais mais qualificados para o ofício da escrita.

Pensando sobre a classificação de tipos de autores segundo Schopenhauer, acredito estar entre os que pensam antes de escrever (mesmo correndo o risco de ser interpretada como “presunçosa”). Por isso, inclusive, propus como objeto de estudo a reflexão de todo o meu processo criativo para a concepção da série *As filhas de Ana*. Esse pensamento anterior à criação da obra, é uma espécie de “pré-escrita” (gestação criativa), que atinge maturidade quando está pronta para ser organizada em idéias ou numa história. O meu processo de escrita mental dá-se a partir de algumas etapas de elaboração subjetiva:

¹⁸ COMPARATO, Doc. **Diário secreto de um roteirista - parte 3**. Disponível em: <http://www.webwritersbrasil.com.br/detalhe.asp?numero=1150>. Acesso em: 10 de julho de 2008.

¹⁹ SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Tradução: Pedro Sussekind. Porto Alegre: L&PM, 2007. P. 57.

- 1) Encantamento ou incômodo sobre um tema ou fato ocorrido (*insight* de uma nova história);
- 2) Personagens fictícios que nascem a partir de personagens sociais (amigos, familiares, conhecidos e estranhos);
- 3) Pesquisa sobre o tema em foco (Internet, mídia eletrônica e impressa, bibliografia especializada na temática e entrevistas informais com pessoas envolvidas no assunto);
- 4) Escolha do meio de comunicação em que essa história será contada (televisão, vídeo e cinema).

As duas primeiras etapas (personagem e tema) podem surgir em posições alternadas. Algumas vezes a personagem nasce primeiro, outras é a história que surge como um prisma, uma idéia que brota de forma geralmente imprevisível: a chegada desavisada da inspiração. Nessa hora mágica para a criação, o crítico e escritor Artur da Távola em seu artigo *Reflexão sobre o ato de escrever* indica como se deve proceder para aproveitar os momentos únicos em que surge uma idéia:

Imperdoável, em quem é dotado do dom da palavra, será deixar escapar as vivências, idéias, temas, e não fixar a percepção luminosa, nos raros momentos em que esta ocorre. As inspirações raramente retornam da mesma maneira. Muitas vezes desaparecem no fluxo incessante e maravilhoso da mente. Cada percepção luminosa pertence a um envolvimento peculiar e a momentos mentais que não se repetem. Pode, até, retornar sobre outras formas, adiante. Podem, ademais constituir obsessões do repertório de vivências internas de cada um. Porém nunca retornam da mesma maneira. Para um escritor, é imperdoável o desperdício, o deixar passá-las. O inconsciente recolhe, ávido, o que deixou emergir e não foi devidamente aproveitado²⁰.

Sabendo aproveitar os raros momentos de inspiração bem descritos por Távola, o próximo passo é o menos poético, entretanto é o que dá sustentação e conteúdo para que o escritor possa escrever sem hesitar, perder a verossimilhança ou mesmo cair na incredulidade de seu público. O autor estadunidense de livros sobre roteiros²¹, Syd Field, considerado o

²⁰TÁVOLA, Artur. **Reflexão sobre o ato de escrever**. Disponível em: http://www.gargantadaserpente.com/artigos/artur_tavola7.shtml. Acesso em: 13 de julho de 2008.

²¹ Atualmente existem muitos manuais ensinando a escrever roteiro para a televisão e para o cinema, inclusive, muitas publicações brasileiras. O roteirista João Carlos Maciel, autor do manual de roteiro *O poder do clímax*, orienta que, em geral, os livros desse gênero são muito parecidos e que a maioria baseia-se na estrutura dramática tradicional criada por Aristóteles, ou seja, construção de tramas lineares que contenham começo, meio e fim. Maciel já participou de um curso ministrado por Syd Field, no qual o professor de roteiro disse não ser necessário para escrever bem conhecer uma vasta bibliografia sobre o tema. Para Field, quem quiser ser roteirista

guru em apontar problemas e soluções nas histórias *hollywoodianas*, explica que os roteiristas que escrevem sem uma pesquisa prévia sobre o tema, não conseguem ultrapassar as 30 páginas de um roteiro cinematográfico, que possui entre 150 e 200 páginas. Em geral, desistem por não ter conteúdo e, conseqüentemente, não sabem que rumo dar à história e às personagens. “Pesquisas lhe dão idéias, sensibilidades para as pessoas, situações e locais. Permite que você adquira um grau de confiança, de maneira que fique sempre no controle de seu assunto, operando por escolha, não por necessidade ou ignorância”, reflete Field²².

Por meio da pesquisa, tem-se o controle do conteúdo discutido na história e tornar-se mais fácil compreender qual meio de comunicação audiovisual (televisão, cinema e vídeo) atende melhor a história a ser criada, e é nesse item que finalizo meu processo de “pré-escrita”, o único que, efetivamente, é muito particular aos roteiristas e deve ser decidido no ato da criação da trama por implicar decisivamente na construção da mesma. Cada meio de comunicação tem sua lógica própria de construção de narrativa que precisa ser dominada pelo autor para que o roteiro seja bem escrito e funcione em sua totalidade quando for gravado. Nessa rápida digressão encontram-se muitas questões que serão desenvolvidas ainda nesta seção. Por hora, é importante começar as reflexões sobre roteiro.

De forma bem simplista pode-se definir o roteiro como o desenvolvimento de um enredo dentro de uma técnica determinada (criação para televisão, cinema e vídeo). Syd Field define o roteiro como “uma história contada em diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática”²³. O experiente roteirista brasileiro Doc Comparato concorda com Field e acrescenta uma reflexão que serve como ponto de partida para esta seção: “[...] O roteiro é o princípio de um processo visual e não um final de um processo literário”²⁴. Esse título de “etapa inicial” do processo de produção de uma obra audiovisual conferido ao roteiro por Comparato é compartilhado por outros especialistas, como Jean-Claude Carrière, que traz para a análise uma outra discussão: a efemeridade de um enredo escrito para o audiovisual:

O roteiro representa um estado transitório, uma forma passageira destinada a desaparecer, como a larva ao se transformar em borboleta. Quando o filme existe, da larva resta apenas uma pele seca, de agora em diante inútil, estritamente condenada à poeira. (...) Pois o roteiro significa a primeira forma de um filme. E quanto mais o próprio filme estiver presente no texto escrito, incrustado, preciso, entrelaçado, pronto para o vôo como a borboleta, que já

deve escrever roteiro, escrever muito, reescrever quantas vezes for necessária, dedicando-se com muito empenho ao ofício da escrita. (MACIEL, João C. **O poder do clímax**. São Paulo: Alameda, 2006. p 20.)

²² FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994. p 13 a 15.

²³ FIELD, Syd. **Como resolver problemas de roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. p.1.

²⁴ COMPARATO. **Da criação ao roteiro**. p.20.

possui todos os órgãos e todas as cores sob a aparência de larva, mais a aliança secreta (...) entre o escrito e o filme terá chances de se mostrar forte e viva.²⁵

Realmente, o roteiro é o ponto de partida para a produção de uma ficção a ser encenada para o cinema ou para a televisão. A própria estrutura desse texto não favorece a uma leitura fluída para um leitor comum, ou seja, que desconheça a linguagem técnica dos meios de comunicação audiovisuais. Trata-se de um texto repleto de sinais e de canais abertos de diálogos com uma equipe, que o usará como “instrumento” de trabalho, como um guia para a realização das gravações. Como é escrito com o objetivo de ser “mostrado” para o espectador, é possível pensar que o roteiro não tem vida independente. Não consegue ter sobrevivência artística caso não seja gravado e, assim, apresentado ao público.

Essa interdependência com todas as etapas de produção de uma ficção cinematográfica/televisiva exige grande habilidade do escritor no que se refere ao entendimento da rotina produtiva do meio para qual está escrevendo sua história. Para criar uma trama de qualidade, o roteirista tem que ser criativo, entender a dialética de construção da dramaturgia, compreender a linguagem do meio de comunicação para qual se destina a sua ficção, saber criar em parceria (criação coletiva), agüentar a pressão de prazos curtos e ainda estar preparado às críticas, geradas de forma mais ampla, visto que a sua história é mostrada para um público extenso e bastante heterogêneo. Para David Howard e Edward Mabley, o roteiro é uma das formas mais difíceis e mal compreendidas da literatura, principalmente pelo fato do roteirista ter o desafio de se comunicar com toda a equipe envolvida na produção da obra e ainda estar atento à complexidade da construção da história e à possível recepção do seu público.

Ao roteirista cabe bem mais do que a elaboração de diálogos. Na verdade, essa parte da tarefa acaba até sendo o menor dos problemas. O conceito com que todo o roteirista deve lidar é o da visão fundamental da seqüência de eventos, e isso inclui não só os diálogos ditos pelos atores como também a atividade física que exercem, o ambiente que os cerca, o contexto no qual a história se desenrola, a iluminação, a música, os efeitos sonoros, os figurinos, além de todo o andamento e ritmo da narrativa²⁶.

Ainda de acordo com as idéias de Howard e Mabley, a escrita do roteiro exige que o escritor produza uma história multisensorial, que desperte os sentidos do telespectador e

²⁵ CARRIÈRE, Jean-Claude; BONITZER, Pascal. **Prática do roteiro cinematográfico**. São Paulo, Editora JSN, 1996. p. 11.

²⁶ HOWARD, David; MABLEY, Edward. **Teoria e prática do roteiro: um guia para escritores de cinema e televisão**. Tradução Beth Vieira, 3º ed. São Paulo: Globo, 2002. p. 30.

potencialize o olho da câmera, a linguagem da televisão. Conhecer, mesmo que de forma básica, o funcionamento e a técnica televisiva “ajuda” no processo criativo de uma obra audiovisual e facilita o trabalho de toda a equipe de produção (do diretor ao editor de imagens). As possibilidades e impossibilidades de realização de uma cena, por exemplo, podem ser melhor vislumbradas pelo roteirista que entende a construção da narrativa televisiva.

O que muitas vezes acontece na prática da produção televisiva, inclusive, é a migração²⁷ de uma área de atividade para outra algumas vezes bem distinta. Quando me graduei, por exemplo, em jornalismo, em 1998, trabalhei na TV Bahia (afiliada da Rede Globo e pertencente ao grupo Rede Bahia) como assessora de imprensa e repórter. Dois anos depois, migrei para produção do núcleo de entretenimento da Rede Bahia, especificamente para coordenar a produção de programas da TV Salvador (canal misto UHF - aberto). Nessa emissora, aprendi a produzir entretenimento, roteirizar e dirigir programas. O interesse pelo roteiro de teleficção chegou através do curso de especialização em roteiro de TV e vídeo realizado entre 2003 e 2005. Após a conclusão do curso, percebi que dominava a linguagem audiovisual, a técnica de elaboração de roteiro, mas precisa ter mais intimidade com a dramaturgia, o que justifica minha feliz escolha pelo mestrado na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Era necessário entender a lógica de construção de uma história encenada (a natureza do drama, principais dramaturgos e traços estilísticos) e aumentar o meu repertório literário para criar possíveis diálogos entre meus roteiros e as grandes obras escritas durante séculos de criação dramática para o teatro.

Escrever teleficção exige do roteirista o conhecimento em duas áreas de estudo: dramaturgia (teatro) e televisão (comunicação social). Quando não se tem o domínio de alguma delas, o roteiro certamente trará problemas que serão sinalizados durante o processo de gravação. Doc Comparato lembra que “o trabalho do roteirista não se baseia apenas no talento de escrever e criar, mas também na capacidade para colocar seu trabalho num caminho adequado de produção”²⁸. Por outro lado, é insuficiente o domínio da técnica quando não se sabe escrever uma trama com os ingredientes que ela necessita para nascer em toda sua

²⁷ Poucas pessoas sabem que o escritor de telenovelas Manoel Carlos começou sua carreira como ator e diretor nas extintas TV Tupi e TV Excelsior, na década de 50. Dirigiu e produziu programas como a *Família Trapo*, exibida na Rede Record no final dos anos 1960, *Esta Noite se Improvisa*, *O Fino da Bossa* (com Elis Regina) e a primeira fase do *Fantástico*, entre 1973 e 1976. Em 1978 escreve sua primeira telenovela: *Maria, Maria*, seguida por *A Sucessora*, ambas adaptações literárias, com grande sucesso. A partir de então, dedica-se a arte de escrever roteiros para telenovelas.

²⁸ COMPORATO. *Da criação ao roteiro*. p. 38.

completude: estrutura bem definida (começo, meio e fim); apresentação de problema / conflito; personagens que causem empatia / identificação com o público.

Essa preocupação em alinhar harmonicamente a linguagem televisiva com a dramaturgia, o que convencionalmente vem se chamando de teleficção ou teledramaturgia, foi sendo amadurecida e experimentada depois do surgimento do vídeo tape no final da década de 1950, que possibilitou a gravação dos programas, melhorando a qualidade técnica e diminuindo cada vez mais os improvisos. A primeira década de criação de ficções para televisão²⁹ foi marcada por escritores vindos principalmente do teatro. Esses dramaturgos aprenderam a contar histórias encenadas nos palcos, levando o *know how* teatral para a televisão, a exemplo de Oduvaldo Vianna Filho (1ª versão da série *A Grande família*), Dias Gomes (telenovela e série *O bem amado*, respectivamente, 1973 e 1980-1984) e Lauro César Muniz (telenovela *O Salvador da Pátria*/ 1989 e minissérie *Chiquinha Gonzaga*/ 1999). Nesse período inicial da televisão, quem não veio do teatro, veio do rádio, como aconteceu com Janete Clair, considerada uma das grandes autoras de telenovelas brasileiras.

Com a profissionalização do mercado televisivo e o crescimento da teledramaturgia impulsionado principalmente pelo sucesso das telenovelas brasileiras (nos primeiros 20 anos de atividade desse meio de comunicação), profissionais de diversas áreas arriscam em escrever para a televisão. Começaram a surgir, no Rio de Janeiro, no final da década de 70, algumas oficinas de criação de roteiros para TV, como a do roteirista Leopoldo Serran³⁰, que ensinou as técnicas dessa arte para o jornalista Aguinaldo Silva e o médico Doc Comparato, ambos tornaram-se grandes autores de teleficção e são referências para novos escritores.

²⁹ A televisão foi introduzida no Brasil em abril de 1950 com a extinta TV Tupi de São Paulo. Nesse período já existia no país um trabalho fortalecido e reconhecido pelo público no rádio, no cinema e principalmente no teatro - o qual aproveitava de certa tradição e maturidade tendo em vista sua maior "longevidade" em relação aos meios de comunicação anteriormente citados. A grande maioria dos profissionais que migrou para os bastidores televisivos veio das emissoras de rádio, do cinema e dos palcos teatrais, trânsito determinante para o surgimento da programação da TV nacional.

³⁰ Leopoldo Serran escreveu roteiros de muitos filmes. O primeiro foi *Ganga Zumba, rei dos Palmares* (1963), em parceria com Carlos Diegues, com quem voltaria a trabalhar nos roteiros de *A grande cidade* (1965) e *Bye bye Brasil* (1979). Para o diretor Bruno Barreto escreveu os roteiros de *A estrela sobe* (1974), *Dona Flor e seus dois maridos* (1976, o recordista de público do cinema brasileiro), *Gabriela, cravo e canela* (1982), *Amor bandido* (1978) e *O que é isso, companheiro?* (1996), que concorreu ao Oscar de melhor filme estrangeiro. Para Arnaldo Jabor, escreveu *Tudo bem* (1978) e *Eu te amo* (1980). Entre as tramas de inspiração policial estão *República dos assassinos* (1979), de Miguel Faria Jr., *Faca de dois gumes* (1989), de Murilo Salles, e *O dia da caça* (2000), de Alberto Graça. Em 1995 iniciou nova parceria com Fábio Barreto, para quem escreveu *O quatrilha* (1995), que também representou o Brasil no Oscar, e *A paixão de Jacobina* (2002). Em 2003 escreveu o roteiro de *Onde anda você* (2004), de Sérgio Rezende. Disponível em: http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE285. Acesso em: 10 de julho de 2008.

Apesar da profissão roteirista³¹ está ganhando reconhecimento no mercado de trabalho, no meio acadêmico esse movimento de identificação ainda é tímido quando se trata da região norte e nordeste. Para citar um exemplo, a Faculdade de Comunicação e a Escola de Teatro não possuem uma disciplina, em suas respectivas grades curriculares, voltada para o processo de criação de um roteiro para teleficção. O curioso dessa constatação é que grande parte dos novos roteiristas, assim como os veteranos, também são oriundos do jornalismo e do teatro. Alguns fazem cursos especializados, como foi o caso do jornalista Aguinaldo Silva. Essas reflexões sobre a prática da escrita para a televisão ajudam o escritor a entender como acontece a rotina produtiva de roteiro para uma teleficção diária, semanal ou quinzenal.

Uma das primeiras lições que aprendemos é: escrever para a televisão não é um processo solitário, principalmente quando o roteirista está envolvido numa estrutura de produção de uma empresa televisiva. Nessa situação, o profissional pode ocupar o cargo de roteirista, assistente de roteirista e roteirista final. Independente de sua função, ele estará criando em grupo, discutindo as idéias e reescrevendo sua própria história a partir das críticas do coordenador de roteiro ou roteirista final. Na maioria das vezes o texto escrito pelo roteirista passa por muitas mudanças realizadas pelo seu supervisor de redação, que tem total liberdade de modificar a história. A roteirista de telenovelas DUBA Elia enfatiza que o trabalho criativo em grupo exige muita interação entre a equipe e, principalmente, controle da vaidade artística e “autoral”:

Criar sozinho exige talento, dedicação, persistência, concentração, etc, etc... Criar em grupo exige, além disso tudo, desprendimento e generosidade. Criar em equipe também significa pensar com a cabeça do outro, tornar-se uma espécie de camaleão da escrita. Deixar o ego na prateleira e tornar-se parte do grupo não é uma tarefa fácil quando se escreve um roteiro. De quem é a idéia? Como continuar criando junto se você acha que a idéia escolhida pelo grupo (ou pelo chefe) é ruim? Como criar junto de alguém que não é seu melhor amigo? Qual a melhor relação com o chefe da equipe? São milhares de perguntas possíveis³².

³¹ Os roteiristas nos Estados Unidos são profissionais bastante respeitados, principalmente em televisão, por serem imprescindíveis para a manutenção dos lucros exorbitantes dos canais televisivos estadunidenses. A classe começou a ser organizada ainda na década de 50 com a criação da *Writers Guild of América*, WGA - uma única agência que atende todos aos profissionais de cinema, rádio e TV nos Estados Unidos. No Brasil, os roteiristas começam a ser reconhecidos pela importância no processo de produção nos últimos 20 anos e só em 2000 foi fundada a Associação Brasileira de Roteiristas Profissionais de TV, Cinema e outros Meios de Comunicação (ARTV), a qual representa todos os escritores associados a ela. Veja o site: <http://www.artv.art.br>. Acesso em: 06 jul. 2008.

³² DUBA, Elia. **Trabalho em equipe**. Disponível em: <http://www.ar.art.br/informateca/escritos/estudos/equipe.htm>. Acesso em: 11 de julho de 2008.

Encontrar uma equipe harmônica para atender a demanda intensa de produção de um seriado é um desafio para um coordenador de roteiro. Por isso, algumas empresas de comunicação realizam oficinas de capacitação para direcionar (formatar) novos roteiristas a atuarem num programa específico. Nesses cursos profissionalizantes, os candidatos aprendem as técnicas de elaboração do roteiro e também escrevem em grupo para exercitar e desenvolver sua capacidade de criar com um parceiro ou colega, mesmo que não tenha muita afinidade ou aproximação profissional.

Essas oficinas de formação de roteiristas realmente ajudam a encontrar talentos e “catequizá-los” a criarem roteiros em grupo para um programa televisivo. Afirmo com veemência por ter sido convidada em janeiro de 2008 a realizar um curso de formação de novos roteiristas para a série de teleficção infantil “Abrakaban” (inédita). Participei também do processo de seleção desses candidatos e é válido dizer que dos 40 inscritos, foram escolhidos dez: dois profissionais são romancistas infantis, seis pertencem à área de teatro (atores e dramaturgos) e os outros dois são graduados em comunicação social, sendo um deles especializado em roteiro de tevê e vídeo. A maioria não tinha experiência em escrever sob encomenda³³, nem compartilhar a criação da trama com um ou mais colega.

As habilidades e competências de cada participante dessa oficina foram evidenciadas durante os exercícios de criação realizados nos encontros. Há roteiristas, por exemplo, que visualizam muito rapidamente a estrutura geral de uma história, mas não tem facilidade em escrever bons diálogos e vice-versa. O que todos tinham em comum era a criatividade a flor da pele. Com essa inventividade, criaram em dupla e em trios, desde a *story line* (resumo da história) até o roteiro. Algumas duplas funcionaram muito bem, mas outras não tiveram uma sintonia harmoniosa, prejudicando o resultado final do trabalho. Quando questionei sobre o trabalho em dupla, todos foram unânimes em dizer que tinha sido uma ótima experiência, mas que exigiu, principalmente, humildade em aceitar o ponto de vista do colega em detrimento

33 É muito comum em televisão, o roteirista ser convidado a escrever sobre uma história encomendada, ou seja, o produtor já traz uma idéia concebida da trama que será desenvolvida pelo escritor. Geralmente os pedidos são adaptações de romances consagrados, filmes ou peças de teatro. Acontece também de diretores ou outro profissional da equipe televisiva perceber que existe uma demanda para um público específico, ou seja, um momento oportuno para contar uma história de época, uma trama rural, enfim a televisão, principalmente a comercial, busca atender os desejos e as exigências de sua audiência. Então, se o departamento comercial perceber que nesse momento há muitos telespectadores infantis assistindo à telenovela das 18:00 horas, certamente o roteirista receberá a encomenda de uma trama que envolva crianças, aventuras, humor e mágica. A dramaturga e roteirista Renata Pallottini inicia o seu livro *Dramaturgia de televisão* esclarecendo que não há problema em criar a partir de uma idéia alheia e revela que já escreveu histórias sob essas condições. A autora faz um alerta para os escritores evitarem escrever sobre uma obra que não lhe agrada. “ [...] não aceite trabalhar sobre história e personagens que não falem à sua imaginação... a não ser que os motivos sejam muito fortes”. (PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo: Moderna, 1998. P. 17 e 18.)

do seu próprio olhar sobre a trama. Percebi que estavam muito preocupados com a questão autoral, ou seja, no reconhecimento da criação individual do roteiro. Ao final da oficina, depois dos conflitos temporariamente resolvidos, o grupo entendeu que estava somando, complementando as habilidades individuais. Sobre essa conclusão a roteirista Elia Duba tem uma reflexão bem otimista:

Formar uma equipe de roteiristas que consiga somar talentos e experiências para produzir uma obra de ficção é mais ou menos como criar um gênio da dramaturgia. Porque os talentos somados geram idéias melhores, as experiências somadas dão embasamento a estas idéias e o embate de opiniões diminui as possibilidades de erro. Sem falar na grande capacidade de memória disponível numa equipe pois, sem dúvida, a memória é um grande aliado de quem pretende criar estórias³⁴.

Em geral, grande parte dos novos roteiristas tem apego às suas idéias e sente dificuldade em interiorizar o “espírito televisivo” de equipe, que implica num trabalho feito a muitas mãos e com muitas cabeças. Para conseguir acompanhar o ritmo produtivo de uma teleficção, como um seriado semanal, é preciso uma equipe de vários roteiristas escrevendo os episódios, o que possibilitará o cumprimento dos prazos de gravação e evitará que os escritores fiquem sobrecarregados e, conseqüentemente, cansados para criarem novas tramas diariamente. Syd Field³⁵ lembra que os seriados estadunidenses são escritos por um grupo de roteiristas formado por entre cinco a dez pessoas por episódio. O escritor alerta que antes de começar o processo colaborativo (escrita coletiva) é importante atentar para três questões básicas: estabelecer as regras da colaboração; preparar-se devidamente para escrever o roteiro (pesquisas prévias); e por último, não adiar, escrever mesmo.

No Brasil o processo da escrita colaborativa foi sendo adotado pelas emissoras televisivas na medida em que as teleficções ganharam mais espaço na programação e a rotina produtiva tornou-se mais intensa. Até a década de 80, por exemplo, as telenovelas eram escritas por um só autor, mas com o aumento de capítulos e a maior complexidade na logística de gravação (crescimento de locações, efeitos especiais, cenas mais curtas e em maior quantidade), foi necessário aumentar o número de escritores (em média cinco profissionais) para dar conta da produção diária. O experiente teledramaturgo Lauro César Muniz conta que desistiu de escrever telenovelas por considerar o atual processo industrial adotado pelas emissoras prejudicial ao enredo. Para ele o ideal é que a novela tenha um autor (criador) e

³⁴ DUBA, Elia, op. cit.

³⁵ FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. p 197.

dois colaboradores, caso o roteirista principal tenha algum tipo de doença existem pessoas que podem substituí-lo com propriedade³⁶.

É bem verdade que a produção coletiva nos seriados brasileiros aconteceu de forma diferenciada em relação à telenovela. Muitos projetos de séries brasileiras já nasceram numa discussão coletiva. O diretor da Rede Globo Daniel Filho conta que as séries *Malu Mulher*, *Carga Pesada* e *Plantão de Polícia* foram criadas no final de década de 1970 por um grupo de dramaturgos muito talentosos: Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Leopoldo Serran, Aguinaldo Silva e Doc Comparato³⁷. Juntos discutiram a linha dramática geral de cada seriado e definiram as duplas que se responsabilizariam pela rotina de criação de cada um. Já naquele período, alguns desses programas foram escritos por muitos roteiristas convidados que não pertenciam diretamente à equipe, a exemplo de *Malu Mulher* que teve seus episódios também escritos por Renata Pallottini e Euclides Marinho. Esse rodízio criativo era possível por não haver, naquela época, um rigor em garantir continuidade dramática às séries, ou seja, no episódio 5 Malu (protagonista) começava um namoro, no episódio 6 ela estava sozinha e não havia justificativa alguma para o público do paradeiro do namorado do episódio anterior.

Para manter a produção semanal da série *A Grande família*, exibida pela Rede Globo, quinta-feira, 22:00h, há uma equipe fixa de seis roteiristas e três redatores finais, que também produzem roteiros. No total, são nove escritores criando histórias independentes a cada episódio, no qual o tema é mostrado e resolvido numa única apresentação. Existe uma preocupação do roteirista em garantir uma linha dramática a ser evoluída durante a temporada, por isso é importante uma equipe fixa que conheça essa progressão da trama.

Os conflitos referentes à autoria do roteiro, que já se iniciam na própria criação do texto e ganham maior evidência quando acontece a etapa de gravação. Na maioria das vezes, o roteiro sofre modificações feitas pelo diretor no momento das gravações e pelo ator quando interpreta o personagem, acrescentando a ele um “toque pessoal” (só os mais experientes o fazem). Não me parece propriamente um problema, se entendemos que o roteiro é o ponto de partida para todo o processo da teleficção.

Quando o texto sai das mãos do roteirista e passa por muitos olhares, é natural que haja um diálogo, uma interface entre o restante da equipe e a história roteirizada. A espinha dorsal da trama deve ser mantida em toda sua integridade para não perder o sentido da história, mas algumas pequenas mudanças, como por exemplo de uma locação, são necessárias por questões de tempo e verba (logística de produção). David Howard e Edward

³⁶ REWALD, Rubens. **Caos: Dramaturgia**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2003. p 90.

³⁷ REWALD, Rubens, op. cit. p. .

Mabley comparam o roteirista ao dramaturgo, dizendo que ambos não devem esperar “ver” seu roteiro (peça) encenado fielmente:

São muito semelhantes às circunstâncias de um roteirista, obrigado a entregar sua “criança” para que outros interpretem, montem, criem e exponham ao público aquela sua visão ternamente acalentada. Considerando-se todos os estágios que separam um roteiro final da primeira exibição do filme resultante daquele trabalho, é espantoso que ainda permaneça intacta alguma coisa da visão original do roteirista. Mas, permanece porque o bom roteirista vê a produção em sua totalidade, comunicando-se com todos os que colaboraram no processo e, acima de tudo, permanece sintonizado com o que deve ser comunicado ao público e quando isso deve ser revelado para surtir efeito e obter máximo impacto³⁸.

É imprescindível que o roteirista mantenha uma boa relação com toda equipe, principalmente com o diretor, que é o profissional responsável em colocar o roteiro em prática e em mostrar para o telespectador “como” a história será contada. O olhar, as escolhas do que será mostrado em cada cena compete ao diretor, por isso, quanto mais estreita for a relação do roteirista com a direção da obra, melhor será o resultado final. Na televisão, é muito comum que alguns escritores escolham os seus diretores e vice-versa, devido à afinidade na realização do trabalho. Mas, como essa dobradinha nem sempre é possível, o melhor é que o roteirista elabore o roteiro o mais objetivo e claro possível para que não haja problemas de interpretações ou dúvidas na leitura do texto.

De acordo com Doc Comparato³⁹ existem vários formatos de roteiro, sendo importante estabelecer a diferença entre “roteiro literário” e “roteiro técnico”. O primeiro possui todos os detalhes importantes para a descrição das cenas, a ação dramática e os diálogos, sem indicar “excessivamente” plano de gravação, iluminação, trilha sonora, etc. Já o segundo é repleto de indicações para a direção, mostrando como a história deve ser mostrada, ou seja, gravada pela equipe. Em geral, recomenda-se que o roteirista adote o modelo literário para não invadir o espaço criativo do diretor, que prefere receber um roteiro isento de marcações técnicas para que ele mesmo possa fazer suas escolhas de direção.

O roteiro é formado por descrições minuciosas de ações dos personagens em cada cena, pelos diálogos e pelas rubricas, que são indicações para o ator (estado emocional da personagem) e para o diretor (quando o roteirista quer chamar atenção em algo importante de ser mostrado para a construção da cena). As rubricas abrem um diálogo entre o roteirista e os

³⁸ HOWARD, MABLEY. **Teoria e prática do roteiro**. p. 31 e 32.

³⁹ COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. p28

atores, mas deve ser utilizada apenas em situações que não são óbvias em relação ao comportamento do personagem. Nem todas as pessoas, por exemplo, choram em circunstâncias de medo, contudo se o personagem da história chora, deve-se dar essa indicação ao lado da fala em que segue o choro.

De uma forma bastante generalista, pode-se afirmar que um dos grandes desafios do roteirista é exteriorizar o mundo interior do personagem através de seu comportamento, atitudes, gestos e não apenas através de seus diálogos, que é a escolha mais comum na ficção televisiva, entretanto é a opção mais preguiçosa sob o ponto de vista dramático. Os escritores Howard e Mabley acrescentam que “encontrar ações que revelem emoções interiores complexas é uma das tarefas mais difíceis que um roteirista enfrenta, mas é aí que está a diferença entre uma história que funciona e outra que só fala em funcionar”⁴⁰.

1.1. A DRAMATURGIA NA COMPOSIÇÃO DO ROTEIRO

No século XX, expandiram-se as possibilidades de veiculação e os campos de realização da prática dramática, através do rádio, TV, cinema, publicidade e jogos de computador do tipo RPG. Por outro lado, o palco abriu-se para outros gêneros de textos, revitalizando-se através do uso de elementos épicos e líricos. Assim, o casamento monogâmico que existiu durante séculos entre o drama (texto dramático) e o teatro conheceu um divórcio que revelou a autonomia dessas artes[...]

Cleise Mendes, anotação em aula.

Durante séculos a dramaturgia esteve intimamente ligada ao teatro, configurando uma relação de interdependência que se desfez com as novas possibilidades surgidas com o rádio, o cinema, a televisão e, mais recentemente, com os jogos de computador e RPG. Portanto, mediante os meios de comunicação surgidos no século XX, a dramaturgia pôde conquistar sua autonomia poética, passando a ser realizada além dos palcos teatrais. A sua importância da como obra artística independente da sua realização através dos atores, diretor, maquiador e toda equipe de produção.

⁴⁰ HOWARD, MABLEY. **Teoria e prática do roteiro**. p 62.

Refletir sobre o texto dramaturgico, é antes de tudo pensar em qual campo de estudo está localizada a dramaturgia. Ela é um gênero literário assim como o épico e o lírico. Os três configuram as formas de expressão do escritor em relação à sociedade e a sua própria subjetividade. Cada gênero é formado por traços estilísticos próprios e características que delineiam claramente suas narrativas. Anatol Rosenfeld⁴¹ esclarece que as obras nunca são inteiramente puras. Um drama, por exemplo, pode conter elementos inerentes ao épico. O diálogo entre os gêneros está susceptível às tendências histórico-culturais da sociedade.

O gênero lírico é a mais subjetiva das narrativas. O poema, o lirismo materializado, expressa um estado emocional, o mundo interior. A voz central exprime um estado de alma e o traduz mediante os versos. De acordo com Rosenfeld “a lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que interponham eventos distendidos no tempo (como na Épica e na Dramática)”⁴²:

[...] Este geralmente não exprime os próprios estados de alma, mas narra os de outros seres. Participa, contudo, em maior ou menor grau, dos seus destinos e está sempre presente através do ato de narrar. Mesmo quando os próprios personagens começam a dialogar em voz direta é ainda o narrador que lhe dá a palavra, lhes descreve as reações e indica qual fala, através de observações como “disse João”, exclamou Maria quase aos gritos, etc⁴³.

Já o gênero dramático apresenta o universo ficcional como se estivesse autônomo de seu autor e da interferência de qualquer sujeito, seja épico ou lírico. Na concepção de Hegel ele reúne a objetividade da epopéia com o princípio subjetivo da lírica tendo em vista que mostra o mundo da ficção como se fosse real de forma muito objetiva, ao mesmo tempo em que é mediado pela interioridade dos sujeitos (personagens)⁴⁴. Rosenfeld explica com clareza a visão de Hegel:

[...] Vemos, pois, na dramática, uma ação estendendo-se diante de nós, com sua luta e seu desfecho (como na Épica); mas ao mesmo tempo vemo-la defluir atualmente de dentro da vontade particular, da moralidade ou amoralidade dos caracteres individuais, os quais por isso se tornam centro conforme o princípio lírico. Na dramática, portanto, não ouvimos apenas a narração sobre uma ação (como na Épica), mas presenciamos a ação enquanto se vem originando atualmente, como expressão imediata de sujeitos (como na Lírica)⁴⁵.

⁴¹ ROSENFELD, Anatol. **O teatro Épico**. Editora Perspectiva. 1985. P. 21.

⁴² Ibid., p. 22.

⁴³ Ibid., p. 24.

⁴⁴ ROSENFELD, Anatol. **O teatro Épico**. p. 28 e 29.

⁴⁵ Ibid. p.30.

A ausência de um narrador na dramaturgia implica uma série de conseqüências que definem os traços estilísticos desse gênero, bastante aproximado das normas Aristotélicas. O filósofo grego escreveu há mais de dois mil anos a obra *A poética*, um verdadeiro tratado com reflexões sobre a arte poética, sobretudo, a poesia dramática e a poesia épica. Por isso suas reflexões e idéias sobre a arte literária estão presentes em todos os manuais de criação de roteiro, servindo como base para a iniciação ao universo da dramaturgia. No capítulo VI, *Da tragédia e de suas diferentes parte*, Aristóteles diz:

[...] A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções⁴⁶.

A imitação de uma ação (personagens) pensada por Aristóteles na tragédia tornar-se um dos pontos principais a definir a natureza do drama, que no significado etimológico quer dizer “ação”. E é realmente através da ação que os eventos dramáticos são construídos e apresentados ao espectador. A dramaturga Cleise Mendes aprofunda a discussão refletindo que o gênero dramático é muito envolvente, pois imitando a ação através da linguagem, faz com que a linguagem desapareça transformada em ação, assim “parece”, aos olhos do público, uma quase substituição da realidade⁴⁷. A dramaturga continua sua análise partindo da compreensão da linguagem orientada à dramaturgia:

O que o texto dramático exhibe de forma mais nítida que outras formas literárias é uma metáfora cênica construída pelos vários níveis de sua estrutura basicamente verbal: são as falas que desenham a personagem e simultaneamente promovem a ação. Para isso é necessário que a própria linguagem tenha no drama uma função específica, uma função dramática propriamente dita, que não se pode descrever senão pelo recurso a uma combinação das funções conhecidas em outros contextos expressivos⁴⁸.

⁴⁶ ARISTÓTELES. *A arte poética*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004. p 35.

⁴⁷ MENDES, Cleise Furtado. *As estratégias do drama*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995. p 29.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 31.

A ação dramática é um dos temas mais discutidos no campo das Artes Cênicas e é também uma reflexão recorrente entre os autores do roteiro de teleficção e cinema. O primeiro esclarecimento a ser feito é que a ação vai muito além de um movimento físico, das atitudes das personagens. A pesquisadora e dramaturga Renata Pallottini diz que para entender a estrutura do drama é necessário compreender que o personagem é um determinante da ação:

(...) a ação deflui do conflito; duas posições antagônicas, uma vez colocadas dentro de uma peça, onde serão defendidas, pelas palavras, sentimentos, emoções, atos dos personagens que tomarão atitudes definitivas em conseqüência de suas posições, acabarão fatalmente por produzir ação dramática⁴⁹.

Na construção da personagem os autores, principalmente os roteiristas de televisão, têm a preocupação de criar seres ficcionais com verossimilhança, ou seja, semelhantes à realidade. Sob esse ponto de vista aristotélico, a personagem deve reunir em si mesma condições de existência, sendo um perfil possível de existir no mundo não ficcional. Nesse sentido, de forma bem generalista, é verossimilhante o que é realista, o que é semelhante aos fatos prosaicos do cotidiano humano.

Jean-Jacques Roubine em sua *Introdução às grandes obras do teatro* dedica uma parte de seu estudo a analisar os conceitos aristotélicos, especialmente a conceituação do filósofo grego sobre verossimilhança: “[...] O verossímil procede à experiência comum. É o que se produz com mais frequência (*Retórica*) e, portanto, o que corresponde ao horizonte de expectativa do espectador”.

O conceito de verossimilhança sob o ponto de vista aristotélico vem sendo discutido e ampliado por inúmeros autores dos campos da literatura e das artes cênicas. Atualmente, existe uma preocupação em criar uma “coerência interna” no interior da obra, que se configura através da possibilidade de existência de uma personagem dentro de uma determinada trama, ou seja, o ser ficcional é passível de existir naquela ficção e não exatamente na realidade do espectador. Sobre essa reflexão, o escritor Antonio Candido tem um olhar bastante pertinente:

Assim, a verossimilhança propriamente dita [...] acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil. Conclui-se, no plano crítico, que o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua

⁴⁹ PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia - a construção do personagem**. São Paulo: editora Ática, 1989. p. 11.

composição, não da sua comparação com o mundo. Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente⁵⁰.

Os autores dos textos dramaturgicos encenados no teatro e mesmo os roteiristas do cinema contemporâneo não têm grande preocupação em se “aproximar da realidade” para justificar a verossimilhança aristotélica. Contudo, a dramaturgia criada para televisão tende a obedecer tais parâmetros, principalmente, por ser fortemente influenciada pelo gênero melodramático, o qual se apresenta como uma crônica da sociedade.

O gênero popular melodrama, surgiu na França no século XVIII, período em que a burguesia já tinha grande participação na sociedade e formava-se uma nova classe social, denominada de proletária. Para esse novo segmento era necessário criar-se um teatro mais popular com uma narrativa simples que alcançasse o entendimento de indivíduos que tivessem baixa ou nenhuma escolaridade. As pesquisadoras Braga e Silva⁵¹ acrescentam que a trama melodramática segue a dinâmica da fábula, onde uma situação é apresentada com equilíbrio, sendo o mesmo interrompido por um conflito e a resolução acontece ao final da história.

Ivete Huppés, na obra *O melodrama: o gênero e sua permanência*, faz algumas reflexões sobre a significativa presença desse gênero dramático na contemporaneidade e na teleficção. Segundo a autora, o melodrama funciona como uma espécie de crônica para repercutir inquietações da sociedade contemporânea, enquanto absorve convenções sucessivas, sem traumas de identidades⁵². Huppés acrescenta que sua estrutura é simples e bipolar, estabelecendo contrastes em níveis horizontal e vertical. No horizontal opõe personagens de valores opostos, virtudes (bem) e vícios (mal); e no plano vertical, alterna muito rapidamente momentos de grande desespero e tristeza com passagens de extrema alegria. Esse movimento frenético do melodrama caminha sempre para o mesmo fim: um final feliz, no qual o bem prevalece e o mal é punido sob o veredicto de uma lição moral⁵³.

Uma forte marca do enredo do melodrama é o elemento surpresa, a imprevisibilidade que é possível porque sua narrativa se mantém aberta para incorporar novos

⁵⁰ CANDIDO, Antonio. **A personagem do romance**. In: A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 1976. p 34.

⁵¹ SILVA, C.V.; BRAGA, C.M. Melodrama e telenovela: um estatuto das emoções. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXVIII, 2005. Rio de Janeiro. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2005. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R2404-1.pdf>>

⁵² HUPPÉS. **Melodrama**. p.11.

⁵³ *Ibid.* p.27.

desdobramentos e não apenas seguir uma linha reta. Assim, a trama pode ser distendida, esticada, serializada a depender da vontade e intenção do autor. Essa natureza estrutural de continuidade favoreceu para que o melodrama fosse eficientemente incorporado às narrativas da teleficção. Ivete Huppés explica, por exemplo, que “a telenovela mantém vínculo com o velho estilo do melodrama por destacar a temática sentimental, acumular a história de peripécia e por valorizar o que pode extrair do formato inconcluso da trama”⁵⁴. Braga e Silva ressaltam ainda que na telenovela, acrescenta-se à estrutura melodramática, o formato capitular do romance de folhetim, que amplia o suspense narrativo e a diversificação dos núcleos de ação⁵⁵.

As telenovelas brasileiras possuem influência do melodrama tanto na construção da trama geral quanto na elaboração dos perfis das personagens, que são claramente delineadas segundo suas funções de vilania ou heroísmo, uma forma bastante maniqueísta, mas que tem identificação direta com os telespectadores, os quais acompanham a trajetória do mocinho, torcendo para que ele vença no final da trama; e por outro lado vigiam dia-a-dia as peripécias dos vilões com grande torcida para os mesmos terem finais trágicos, tais como morte, prisão, extrema pobreza ou solidão.

A herança do melodrama também chegou às séries televisivas, principalmente no Brasil, país em que a telenovela tem uma forte presença e influência, inclusive, sob outras narrativas de teleficção. Muitos diretores e roteiristas de telenovela também criam séries e até mesmo filmes para o cinema, ocorrendo, portanto, um trânsito de características do folhetim eletrônico (elementos do melodrama) para outros tipos de obras audiovisuais. A pesquisadora Linda Rubim explica que apesar de as séries possuírem uma linguagem e uma temática mais experimental e avançada, não deixam de incorporar os componentes dramáticos do melodrama⁵⁶. A diferença é que os roteiristas desse tipo específico de teleficção modernizaram o gênero através de temáticas mais irreverentes e perfis de personagens mais complexos e menos maniqueístas.

⁵⁴ Ibid. p.32.

⁵⁵ SILVA, C.V.; BRAGA, C.M. Melodrama e telenovela: um estatuto das emoções. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXVIII, 2005. Rio de Janeiro. **Anais...** p.3.

⁵⁶ RUBIM, Linda. A representação feminina na TV ou a "namoradinha" que "virou" mulher. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXIV, 2001. Campo Grande, MS. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2001.

1.2. A SERIALIDADE E A TELEFICÇÃO NA TV NACIONAL

A serialidade tem sido associada geralmente à falta de bom gosto, à falta de critério estético e, sobretudo, com o popular em seu sentido pejorativo. Alia-se a essa idéia o entendimento romântico de que a obra de arte de qualidade é produto da inspiração individual do artista e, portanto, não está sujeita à mecanização ou à repetição. Essa visão tem provocado um verdadeiro divórcio entre criatividade individual (manifestada numa obra artística única e irreproduzível) e os produtos oriundos de tecnologias que permitem a reprodução.

MOTTER, M.L.; MUNGIOLI, M.C.P.⁵⁷

Quando se fala em televisão logo se faz associação direta à narrativa seriada, uma estrutura de história construída para ser contada em pedaços, aos poucos, em doses programadas pelos autores. Essa narrativa é uma herança dos romances – folhetins franceses do século XIX, os quais eram escritos de forma mais simples e de fácil entendimento, já que se destinavam a todos os leitores dos jornais da época. Os folhetins eram publicados na mídia impressa em forma de capítulos e os leitores acompanhavam o desenvolvimento da trama diariamente, o que implicava, é claro, numa rotina produtiva acelerada por parte dos escritores, como bem descreve Renato Ortiz:

(...) O autor deve acompanhar o ritmo da imprensa empresarial, entregar a cópia com alguns dias de antecedência, o que tem repercussão inclusive no estilo da narrativa produzida. Limitações que implicam na habilidade de se articular a estória em “próximos capítulos”, modificá-los segundo sua assimilação pelo leitor, e estruturá-los de acordo com uma técnica de exposição factual, que privilegia a ação em relação à descrição ou a sutilezas psicológicas⁵⁸.

Assim como as narrativas seriadas dos romances-folhetins, as teleficcões têm um comprometimento comercial que implica na rotina produtiva dos textos e impõe um estilo

⁵⁷ MOTTER, M.L.; MUNGIOLI, M.C.P. Serialidade: o prazer de re-conhecer e pré-ver. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXIX, 2006. Brasília. *Anais...* p.8. São Paulo: Intercom, 2006. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1203-1.pdf>.

⁵⁸ ORTIZ; BORELLI; RAMOS. *Telenovela*. p.16.

próprio. Na teledramaturgia, os roteiristas têm a preocupação de criar histórias estruturadas em blocos, os quais sofrem interrupções de intervalos comerciais. Essa construção descontínua e fragmentada do sintagma televisual é denominada por Arlindo Machado de “narrativa seriada”⁵⁹, na qual o enredo é geralmente estruturado sob a forma de capítulos ou episódios, permitindo que o programa seja exibido por muito tempo (período determinado pelo formato da teleficção) e não numa exibição única, como acontece no cinema e no teatro.

[...] é possível produzir um número bastante elevado de programas diferentes, utilizando sempre os mesmos atores, os mesmos cenários, o mesmo figurino e uma única situação dramática. Enquanto produtos como o livro, o filme e o Cd musical são concebidos como unidades mais ou menos independentes, que demoram um tempo relativamente longo para serem produzidos, o programa de televisão é concebido como um sintagma padrão, que repete o seu modelo básico ao longo de um certo tempo, com variações maiores ou menores⁶⁰.

A demanda de produção na TV é intensa e contínua, por isso existe uma necessidade nesse meio de comunicação específico de serializar seus produtos. Anna Maria Belogh⁶¹ reitera que a serialidade implica o recurso recorrente a gêneros e formatos consagrados, uma repetição de fórmulas e esquemas que foram sendo sedimentados pela aprovação dos espectadores. O italiano Calabrese, autor da “estética da repetição”, reforça que o espectador da cultura de massa encontra o prazer no reconhecimento de estruturas que integram o universo de seu repertório, ou seja, a regularidade de gêneros e formatos⁶².

Os programas televisivos obedecem também a um padrão de produção apropriado a linha editorial da empresa exibidora. Fazem parte de uma programação que é planejada diariamente, visando, principalmente, o lucro da emissora. Essa lógica permeia a teledramaturgia, tendo em vista que os roteiristas têm de inserir nos diálogos dos atores o *merchandising* e precisam criar ao final de cada bloco (seja para chamar um comercial, seja para anunciar outro programa) um gancho de tensão que prenda o telespectador durante os dois minutos de intervalo comercial⁶³; um método de criação muito próprio da televisão

⁵⁹ MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC, 2000.

⁶⁰ Ibid., p.86.

⁶¹ BALOGH, Anna Maria. **O Discurso ficcional na TV**. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 91.

⁶² CALABRESE. **La era neobarroca**. p.42.

⁶³ A autora Anna Maria Balogh explica como a publicidade é inserida nas narrativas ficcionais da televisão:

O espectador é bombardeado pela publicidade, durante os intervalos para os comerciais, e pelo *merchandising*, no interior dos programas. No *merchandising* social e político, ator e personagem se entrelaçam como porta-vozes privilegiados de problemas sociais e políticos mais prementes no momento da emissão dos programas.

quando se compara ao cinema e ao teatro, nos quais as histórias têm uma exibição única, sem interrupção de *breaks*.

E, uma vez que a intenção do autor é que o público não se desligue da sua série, inventa ganchos, situações cruciais que só se resolvem no capítulo seguinte, ou que fazem prender muita a atenção no começo do episódio seguinte. Estes ganchos utilizam-se muito no princípio e no final de cada semana, e sua função é evitar que o espectador perca o interesse; mas exigem também um certo grau de prudência [...] ⁶⁴

O interesse do telespectador pelos programas de dramaturgia televisiva está principalmente pautado na boa construção da narrativa, como dito acima por Comparato, mas também depende da escolha dos temas das histórias televisuais. As temáticas das telenovelas e das séries brasileiras referem-se ao cotidiano dos telespectadores e às notícias que impactam a sociedade, principalmente aos problemas que afligem a classe média de forma direta ou indireta ⁶⁵.

No universo da própria teleficação existem classificações de acordo com as características de cada tipo específico de narrativa. Quem elucida muito bem essa questão é Renata Pallottini em sua obra “Dramaturgia de Televisão”, na qual a autora diferencia quatro tipos de teledramaturgia presentes da programação da televisão brasileira. São elas: telenovelas (a protagonista da programação televisiva), minisséries, séries e unitários. Cada uma possui especificidades inerentes, podendo ter semelhanças entre si ⁶⁶.

Com cerca de 160 capítulos, cada um com aproximadamente 45 minutos de duração, a telenovela é caracterizada por manter duas estruturas: uma macro, que sustenta a

A novela, por sua enorme extensão, por sua cotidianidade em termos de frequência e por sua porosidade em termos de estrutura, constitui o formato ideal para todo esse tipo de extensões. E, é claro, nela o real e o ficcional estão se confundindo sempre. Comportamentos de consumo e cidadania estão sendo ditados no interior do universo ficcional por diferentes tipos de *merchandising*. (BALOGH, A. **O Discurso ficcional na TV**. p.38.)

⁶⁴ COMPARATO. **Da criação ao roteiro**. p. 166.

⁶⁵ A pesquisadora de telenovela Maria Immacolata Vassallo de Lopes aplica o conceito do jornalismo *agenda setting* (agendamento de notícia) para explicar a presença de temas atuais nas tramas dos folhetins eletrônicos. Segundo a autora, as novelas exercem a função de *agenda setting* também pelo tratamento dado às temáticas polêmicas discutidas pela sociedade, tais como a reforma agrária, coronelismo, racismo, corrupção política, entre outros assuntos do âmbito público que são incorporados à narrativa novelesca teoricamente voltada para o universo privado. O interessante é que os temas atuais são discutidos no interior da trama geral, que se refere aos romances, à família, ao casamento e à separação. Cf. LOPES, M.I.V.d. Narrativas televisivas e identidade nacional: o caso da telenovela brasileira. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXV, 2002. Salvador, BA. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2002. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_NP14LOPES.pdf>.

⁶⁶ PALLOTTINI. **Dramaturgia de Televisão**.

história geral da trama, e uma micro, construída para cada novo capítulo⁶⁷. Uma de suas principais diferenças em relação às outras ficções televisivas é a presença dos conflitos provisórios e dos conflitos definitivos; os provisórios são solucionados e até substituídos no decurso da ação, enquanto os definitivos – os principais – só são resolvidos no final. Diferente das novelas cubanas, que são escritas anteriormente à gravação, as produções novelescas brasileiras são redigidas durante sua própria exibição com a possível interferência do público, que pode causar uma modificação na trama, como alteração no destino da personagem, por exemplo.

Os chamados programas unitários são assim denominados por possuírem exibição única, com uma construção narrativa que dá conta da estória proposta em uma única apresentação. A sua média de duração é de 1 hora e sua trama é estruturada em blocos, possui uma narrativa linear de enredos normalmente adaptados de contos e obras literárias. Esse formato é geralmente veiculado em períodos especiais da programação, como as festas de finais de ano; por essa razão recebem o nome de “Especiais” na programação da Rede Globo.

As minisséries são uma espécie de telenovela curta (cerca de vinte e cinco capítulos) com a diferença de ser uma obra fechada que já é definida em toda sua totalidade quando é exibida, além de trabalhar apenas uma trama importante e não várias simultâneas, como na telenovela. Essa narrativa se consolidou como espaço de criação dramaturgicamente de alta qualidade por adaptar histórias literárias de autores consagrados na literatura brasileira e por recontar fatos importantes da história nacional. No seu livro *Dramaturgia de Televisão*, Renata Pallottini não fala sobre a diferença de produção da telenovela em relação à minissérie⁶⁸. Apesar de terem uma estrutura narrativa muito parecida, as duas têm um ritmo e uma rotina produtiva bem diferentes. Minissérie é uma obra fechada que pode ser escrita por um único autor, diferente das atuais telenovelas que, algumas vezes, são escritas por cinco escritores devido a sua extensão em longevidade e a existência de diversos núcleos, o que implica uma grande quantidade de personagens e tramas paralelas.

⁶⁷ A novela tem origem na palavra italiana *novellus*, que significava “novo” na idade média, mas sofreu resignificação com o passar dos tempos para “enredo” - narrativa enovelada. A dramaturga Janete Clair em entrevistas costumava dizer que “novela o próprio nome já define: um novelo, que vai se desenrolando aos poucos”. Ver mais em PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Editora Moderna, 1998. p. 33.

⁶⁸ PALLOTTINI. **Dramaturgia de Televisão**.

A depender do ritmo de produção, os seriados podem ser escritos a duas ou a quatro mãos. O que vai determinar a quantidade de roteiristas é a periodicidade da série, o último tipo de teleficção descrito por Pallotini. De acordo com autora, esses programas são narrativas estruturadas em episódios independentes que tem cada um em si mesmo uma unidade, sendo sua trama geral ao conjunto sem a obrigatoriedade de seqüências de programas, como acontece com a minissérie e a telenovela⁶⁹. A proposta da série é apresentar uma estrutura narrativa num único episódio capaz de contar uma história com começo, meio e fim dentro de uma composição maior, que lhe confere sentido total. Se o telespectador assistir a qualquer episódio de um seriado irá compreender sua narrativa total mediante uma única exibição, na qual se apresenta um tema específico vivido pelas personagens do programa⁷⁰.

A história das séries televisivas começa nos Estados Unidos, na década de 50, com a *sitcom I love Lucy*, a primeira narrativa com características de “seriado”, criada para esse meio de comunicação pela atriz estadunidense Lucille Ball. A telecomédia, que era uma adaptação de um programa popular de rádio, contava as aventuras de uma dona-de-casa (a criadora do *sitcom*) e seu marido, o ator Desi Arnaz (também esposo de Lucille na vida real). O enredo não trazia grande inovação, mas a evolução dramática da história originou um novo modelo narrativo, incorporando uma dimensão até então ausente das teleficções: o tempo, ou seja, no decorrer de suas temporadas⁷¹ implantou o triplo envelhecimento do ator, do personagem e do espectador, como observa Cássio Starling:

Num episódio da temporada de 1953, *I love Lucy* aboliu pela primeira vez as fronteiras entre fato e ficção a transformar a gravidez da atriz Lucille Ball e o nascimento de Desi Arnaz Jr. em acontecimento da narrativa. A entrada em cena de Rick Jr. não teve, evidentemente, o efeito que teria hoje um *reality show*, em que tal procedimento serviria mais para alimentar a

⁶⁹ A pesquisadora Renata Pallottini (1998) propõe nomenclaturas diferenciadas para caracterizar a serialização das séries e a estrutura narrativa das telenovelas e minisséries. Para a autora, os seriados são formados por episódios, ou seja, histórias que se resolvem numa única exibição tendo um tema/conflito a ser solucionado a cada apresentação semanal. Já as telenovelas e minisséries são formadas por um conjunto de capítulos, estrutura em que a estória geral se fragmenta em pedaços e são contados ao longo de um período determinado. Um capítulo depende do outro para o entendimento geral da novela.

⁷⁰ PALLOTTINI. **Dramaturgia de Televisão.**

⁷¹ As séries dividem-se em temporadas, geralmente de 22 a 24 episódios, que iniciam mais comumente em setembro e terminam em maio do ano seguinte. E no fim do ano, todas as séries entram em recesso, retornando em janeiro ou fevereiro, é o chamado “hiato” (no Brasil as vezes estréiam séries novas quando tem esse intervalo). Uma temporada pode ser marcada por uma situação dramática que permaneça durante todo o período de forma que marque o ano de exibição da série. Nas *As Filhas de Ana*, por exemplo, a 1ª temporada é demarcada pelos conflitos gerados com as irmãs já adultas e teoricamente emancipadas voltando para a casa dos pais para dividir o mesmo espaço com a avó Ana, que é obrigada a morar na mesma casa devido a limitações da idade. A mãe das garotas, que está viajando à trabalho, só retorna no final da série com a finalidade de criar novo gancho para a segunda temporada.

confusão de público e privado. Sua importância está em demarcar um ponto de mutação, uma marca na história, que passa a ser compreendida como a de personagens que se desenvolvem⁷².

O triplo envelhecimento característico das séries permite uma maior aproximação/identificação dos telespectadores com as personagens desse formato de programa. Eles acompanham a cada nova temporada as mudanças nas vidas dos protagonistas ao mesmo tempo em que sua própria vida vai se modificando, ou seja, o público envelhece junto com a série. Após as férias de inverno (verão no hemisfério sul), as séries retornam com alguma novidade que implica numa mudança na trama: personagens começam ou terminam namoro, casam-se, separam-se; algumas vezes surgem novos personagens para reforçar a trama; mudam o visual com novos cortes de cabelo, enfim, inovações que demarquem um novo ritmo a história, mantendo integralmente a sua narrativa total.

Antes de avançar na discussão sobre a estrutura narrativa das séries, é interessante destacar que ao longo dos quase 60 anos da pós-exibição de *I Love Lucy*, foram sendo criados seriados para diferentes públicos, tornando-se um tipo de programa, muitas vezes segmentado, por consequência, bastante apropriado para as televisões fechadas⁷³. Os canais pagos privilegiam atrações direcionadas a um público específico, tendo em vista que seus assinantes apresentam um perfil mais delineado do que, por exemplo, os telespectadores de uma televisão aberta, que se localizam em diferentes camadas sócio-culturais.

Diante da grande variedade de tipos de séries, elas são diferenciadas na programação televisiva de acordo com o tema discutido: família, aventura, ficção científica, comédia de costumes (*sitcom*), sobrenatural, *western*, policial, médica, infantil, entre outras definições. Nesse contexto, se sobressaem, principalmente, os programas com maior inovação estética e ousadia na abordagem temática, características mais possíveis de serem realizadas em séries, a qual possui uma tradição de irreverência nas televisões estadunidenses e uma

⁷² CARLOS. **Em tempo real**. P.15.

⁷³ Em canais fechados pode-se encontrar séries direcionadas para a família, os homens, as mulheres, as crianças e os homossexuais, grupo que vem conquistado espaço de discussão na teleficção estadunidense, mas que na programação brasileira apresenta-se de forma ainda sutil por causa do preconceito da opinião pública. O primeiro seriado para o grupo GLS, *Queer as Folk*, foi lançado na Inglaterra em 1999, período em que só teve 10 episódios. No ano seguinte, foi produzida nos Estados Unidos uma série homônima, traduzida no Brasil como *Os Assumidos* e exibida pelo canal *Cinemax* (2001-2005). O programa mostrava a vida de cinco homens gays vivendo diversos conflitos próprios de seu universo: dilema da revelação pública da preferência sexual, discriminação do trabalho, adoção de crianças, entre outros assuntos. O público gay feminino também tem sua própria série, *The L Word* (*Showtime*/ 2004-atual), a qual mostra a vida, os relacionamentos e as experiências de um grupo de mulheres homossexuais e seus amigos em Los Angeles.

rotina produtiva mais amena (exibição semanal), favorecendo a um maior esmero na feitura de cada episódio.

A comédia de situação, *sitcom*, tem grande aceitação entre os telespectadores dos Estados Unidos e também entre os brasileiros, que pode ser justificada pela amplitude do público alvo: toda a família está liberada para assistir ao conteúdo desse tipo de programa. Na programação de 2008 da Rede Globo, por exemplo, as séries em exibição seguem a estrutura convencional da *sitcom*, a começar pelo tempo de duração, 24 minutos de produção (para meia hora no ar). Em geral, as outras séries têm em média entre 45 minutos e 1 hora, incluindo o intervalo comercial. O roteirista e escritor Luiz Carlos Maciel⁷⁴ enumera os elementos que não devem faltar numa *sitcom*: personagens naturalmente engraçados com fácil identificação com os telespectadores, mesmo os vilões; piadas contínuas, pelo menos, três em três réplicas; e o riso enlatado.

As séries têm uma forte interferência social nos Estados Unidos tal como a telenovela tem no Brasil. Através dela, os temas polêmicos ou em voga num dado momento da sociedade são discutidos sob uma perspectiva mais irreverente e com menos tabus visto que são exibidas em canais fechados e não em televisão aberta, onde a censura é maior e efetivamente interfere na programação. Polêmicas ou não, o fato é que na programação das televisões dos Estados Unidos existe uma tradição de continuidade de exibição de seriados, que imprime um ritmo de produção dinâmico, sem grandes intervalos. Sobre essa reflexão, a pesquisadora Fernanda Furquim⁷⁵ faz uma análise:

As séries em geral são descendentes de outras produções do passado imediato ou antigo. Dessa forma, podemos pegar um personagem hoje em dia e traçar sua ascendência com muita facilidade porque uma série gera outra e assim por diante. Pegue a Carol de *O Sexo e a Cidade* e faça uma linha do tempo, você consegue chegar em séries como *Ally McBeal*, *Supergatas*, *A Gata e o Rato*, *Mary Tyler Moore*, *Júlia e I Love Lucy*, entre muitas outras. É a personagem do universo feminino tentando se colocar em uma sociedade machista dentro do tema dominação do sexo. A mesma brincadeira pode ser feita com outros personagens dentro de outros temas e universos. É a evolução das séries ou da espécie humana dentro de uma sociedade. Com a chegada da TV a Cabo as séries começaram a evoluir

⁷⁴MACIEL. **O poder do clímax**. P. 107-109.

⁷⁵ Entrevista da jornalista especializada em séries televisivas, Fernanda Furquim. Pesquisadora e amante do formato seriado, Furquim mantém o *blog* Revista TV séries (<http://revistatvseries.blogspot.com/>), dedicado exclusivamente a séries brasileiras e estrangeiras e é também autora do livro **Sitcom: Definição e História**, publicado em 2001 de forma independente e à venda apenas através da própria autora. Cf. FURQUIM, F.; VALADARES, M. Entrevista com a jornalista Fernanda Furquim, sobre séries de TV. **Poucas e boas da Mari**. [S.l.]: [s.n.], 2005.

com mais rapidez. Existe a necessidade e a vontade de se buscar o novo, o que não existe, muitas vezes, é a visão e conseqüentemente o apoio.

No Brasil, essa evolução na série apontada por Furquim não acontece na mesma velocidade que nos Estados Unidos, mas podem-se ver algumas poucas experimentações de busca por uma nova estética, como os programas exibidos pela Rede Globo *Cidade dos Homens* (temporadas curtas com exibição entre outubro e dezembro, de 2002 a 2005) e *Antônia* (24/11/2006 a 15/12/2006 e 28/09/2007 a 19/10/2007), que falam sobre o jovem da periferia da cidade do Rio de Janeiro. A série *Cidade dos Homens* foi originada do filme *Cidade de Deus*⁷⁶ (2002), o qual trazia um olhar bem realista sobre o tráfico de drogas nas favelas cariocas. Na adequação para a televisão aberta, foi atenuada a violência e a crueza mostrada no cinema, tornando-a mais leve e apropriada para exibição em programação aberta.

As séries têm uma lógica própria de construção de enredo, que se diferencia da produção cinematográfica e também de outros formatos da teleficção. De acordo com a pesquisadora Renata Pallottini⁷⁷, os seriados funcionam por acumulação no decorrer de sua feitura tendo em vista que os autores vão criando as histórias independentes, que podem ser vistas separadamente e, às vezes sem cronologia de produção, mas que seguem a filosofia geral do seriado, ou seja, as características lançadas pelo programa em sua totalidade. A autora esclarece que a unidade do seriado pode ser dada pelo protagonista, pelo tema, pela época e, principalmente, pela visão de mundo que o teledramaturgo quer transmitir.

Cada episódio permite enfocar determinado ângulo da vida do protagonista ou de um personagem específico, de seu mundo, um de cada vez. É interessante ressaltar que nesse formato há uma espécie de “alternância de protagonismo” tendo em vista que a cada apresentação pode-se criar o enredo associado diretamente a um personagem, principalmente nas séries com grande elenco⁷⁸.

Omar Calabrese⁷⁹ analisa as séries sob a ótica da “estética da repetição”, mostrando duas estratégias para a estruturação da maioria das séries: *A variação do idêntico*, obras em que o ponto de partida se configura no próprio modelo que se multiplica em

⁷⁶ Esse trânsito cinema sendo adaptado para televisão e vice-versa acontece quando a obra faz grande sucesso ao ponto de os produtores vislumbrarem janelas de exibição diferenciadas. No Brasil, por exemplo, a Rede Globo lançou no cinema o filme das séries *A Grande Família* (2007) e os *Normais* (2003), aproveitando popularidade e aceitação dos dois programas. Essas duas adaptações para o cinema traziam características marcantes da linguagem televisiva, provocando no telespectador a sensação que assistia a um grande episódio das séries e não dois filmes produzidos para o cinema.

⁷⁷ PALLOTTINI. **Dramaturgia de Televisão**. p.46.

⁷⁸ Numa série de televisão existem personagens fixos, protagonistas e coadjuvantes; transitórios, celebridades e convidados, e os recorrentes ou esporádicos. Os personagens permanentes devem apresentar um perfil muito bem delineado com características bem definidas para facilitar a identificação com o público.

⁷⁹ CALABRESE, O. **La era neobarroca**. Madri: Cátedra, 1987. Tradução de: L'età neobarocca. p. 50-57

situações distintas, como se detecta na primeira temporada de *A Diarista* (2003-2007/ Rede Globo)⁸⁰; e *A identidade de vários diversos*, teleficções criadas diferentes do original, mas que acabam idênticos ou similares, a exemplo da *A Grande Família* (2001-atual/ Rede Globo), na qual os membros da família Silva e os vizinhos Beizola e Marilda alternam no protagonismo da história, a cada nova exibição. Todos os episódios sempre terminam da mesma forma, com todos os familiares e amigos/agregados reunidos em clima de bagunça, algazarra ou confraternização.

Ainda seguindo a estética da repetição, Calabrese⁸¹ classifica as séries mediante o conjunto dos episódios e o desenlace. O crítico propõe duas tipologias bastante elucidativas para o entendimento dessa teleficção:

Séries cumulativas: essas não possuem desenlace previsto e se repetem sempre, não levando em consideração o tempo da série inteira. Em muitas delas há uma “circularidade” no comportamento da personagem, a qual nunca aprende a lição, ou seja, sempre repete os mesmos erros, estratégias e armadilhas. Essa estratégia é muito utilizada nas séries cômicas, nas quais os protagonistas estão sempre envolvidos em confusão causada por eles mesmos e nunca aprendem com os erros cometidos apesar de dizerem que “aprenderam à lição”. Quem possui essa característica de circularidade de comportamento é o taxista Agostinho (Pedro Cardoso) de *A Grande Família*, que busca resolver todos os seus problemas financeiros como “jeitinho brasileiro”, usando a malandragem e envolvendo toda a família numa grande confusão. Ele sempre se arrepende da bobagem que fez, mas volta no episódio seguinte aprontando uma nova confusão.

Séries contínuas: nelas existem uma intenção implícita ou explícita de finalização da estória. As personagens e a história geral evoluem até chegar num término definitivo do produto. Normalmente acontece em séries em que a proposta é mostrar um grupo numa época específica, ou seja, a temporalidade é importante para a narrativa; ou quando a trama é construída em busca de uma resolução pelo conflito principal, como acontece na série *Lost* (2004-atual/ AXN), na qual um grupo de sobreviventes de um desastre aéreo enfrenta a hostilidade natural de uma ilha repleta de segredos e mistérios. Eles buscam alternativas de sobrevivência e uma forma de sair da ilha. É claro que há um retardamento para resolução final a fim de aumentar o número de episódios e conseqüentemente das temporadas. Nessa

⁸⁰ *A Diarista* permaneceu no ar por quatro temporadas, tendo como idéia inicial as peripécias vividas por uma empregada doméstica a cada episódio distinto, quando a diarista fazia uma faxina na casa de um cliente novo, ator convidado para a série. Essa estrutura durou apenas uma temporada porque a comédia estava proposta apenas na figura da atriz Claudia Rodriguez (a protagonista do seriado). A partir da segunda temporada, outros atores entraram no elenco para reforçar a trama e aumentar as possibilidades de conflitos.

⁸¹ *Ibid.*

série também é interessante ressaltar que os episódios funcionam com um gancho no final - chamado pelos críticos estadunienses de *cliffhanger* - o qual cria uma nova expectativa, que só será solucionada no próximo programa.

É interessante destacar também que para dar conta da quantidade de histórias que começam e não terminam no mesmo episódio, os roteiristas de *Lost* trabalham com um estrutura de narrativa em dois níveis:

Cada episódio possui uma trama principal completa e uma ou várias tramas secundárias, que serão desenvolvidas ao longo da temporada ou até mesmo ao longo da série. A solução permite satisfazer uma tensão de cada episódio em particular e manter o interesse do espectador, que terá vontade de assistir episódios seguintes para acompanhar a solução de outras tramas deixadas pendentes. (...) E permite aos criadores tecer inúmeros fios de história, o que por si garante o efeito de complexidade tão louvados nas séries contemporâneas⁸².

A estética da repetição permite pensar às possibilidades de construção de uma série televisiva e demonstra a variedade que já existe na concepção desse modelo de teledramaturgia. Independente de suas características próprias, uma boa série televisiva deve ter uma história geral muito clara e definida, personagens bem relacionados entre si e com identificação com o telespectador e principalmente apresentar um primeiro episódio muito eficiente, mostrando os protagonistas (relação com os demais e características emocionais) e o momento atual de suas vidas; o universo aonde vai se desenrolar a história e o problema inicial que interfere na vida de todos. Pallottini⁸³ afirma ainda que o primeiro episódio deve ser abrangente: "quem o vir saberá para onde vai o programa todo. Quem não o conhece, ainda sim será capaz de apreciar um episódio subsequente".

⁸² CARLOS. *Em tempo real*. p.27-28.

⁸³ PALLOTTINI. *Dramaturgia de Televisão*. P. 51

2. O PROJETO DA SÉRIE *AS FILHAS DE ANA*

A ficção televisual é resultante de um intenso trabalho em etapas de realização e produção, geralmente feitas por equipes extensas de profissionais especializados. O roteiro, o texto básico da concepção ficcional, é filtrado pela leitura do diretor, do produtor, do diretor de fotografia, do elenco, etc. etc. etc. Se não existissem algumas regularidades e convenções, o texto do roteiro correria o risco de esgarçar entre tantos olhares diversos. É necessária a existência de “pontes” entre a concepção, a realização e a formatação do texto ficcional na TV.

Ana Maria Balogh, *O Discurso ficcional na TV*.

Um projeto formal de roteiro deve conter algumas etapas de execução e produção, que são muitas vezes exigidas nos editais de concursos públicos ou mesmo editais particulares de emissoras de televisão. Comparato diz que “*a escrita do roteiro exige disciplina específica. Deve-se avançar por partes. É uma construção que obedece a uma estrutura lógica*”⁸⁴. Com certeza essa disciplina é necessária para a produção de texto para o audiovisual, mas deve-se considerar o perfil e estilo de trabalho de cada autor. Há escritores que preferem escrever o perfil de personagem antes da criação da história e outros que preferem o inverso, por exemplo.

Guardando às particulares de cada autor, as etapas para elaboração de um projeto de roteiro consistem nas seguintes fases: *story line*, sinopse (argumento), perfil de personagens, escaleta e, finalmente, o roteiro. Então, quando se tem uma idéia sobre uma história específica, o primeiro passo é escrever de forma resumida e objetiva essa trama, em toda sua totalidade: começo, meio e fim. Esse breve texto é chamado de *Story line* e convencionalmente ficou postulado que deve conter entre cinco a oito linhas. Sobre esse resumo, Maciel esclarece:

Enunciar um *story-line* é indicar a espinha dramática da trama, a ação principal. Uma história dramática pode ter várias ações, mas uma delas é a principal, o tronco, e a ela se refere à categoria dramática de unidade de

⁸⁴ COMPARATO. *Da criação ao roteiro*. p.21.

ação. A formulação da *story-line* torna nítida, inconfundível, a principal ação da trama⁸⁵.

As ações secundárias do enredo irão ser descritos num texto mais detalhado, mais minucioso, conhecido como sinopse⁸⁶ (termo usado na televisão) ou argumento (conceito do cinema). Nesse texto, o escritor pode contar detalhadamente toda a trama principal, assim como as secundárias, sem maiores preocupações com números de páginas. Algumas sinopses de telenovelas têm dezenas e dezenas de páginas, outras nem tanto - fica a critério do autor. Através da *story line* e da sinopse já é possível detectar problemas na estrutura dramática da história e assim fazer as devidas correções antes de avançar para a redação do roteiro, etapa mais trabalhosa.

O trabalho segue com a criação dos perfis de personagem. Nessa etapa, deve-se escrever sobre as *personas* que alimentam a história, proporcionando ao ator e ao diretor o máximo de informações possíveis: história pessoal (antecedentes familiares ou sociais); características físicas (se for necessário) e emocionais; tribo pertencente; nível sócio-cultural; motivações dentro da estrutura dramática; comportamento; registro de fala; forma de vestir e andar; preconceitos, manias e defeitos; relação com outros personagens.

Depois de elaborar os perfis de personagens, pode-se estruturar o roteiro em cenas. Essa etapa, denominada de escaleta, já esquematiza o esqueleto do roteiro, com a descrição de todas as cenas da história. Apenas não se coloca nesse momento as falas das personagens, etapa que será concluída no roteiro propriamente dito. Trata-se de um momento apropriado para identificar as cenas desnecessárias na estrutura geral do roteiro.

Apesar de eu ser professora de roteiro e ensinar conforme os “mandamentos” dos manuais, não segui cronologicamente cada etapa de elaboração de um projeto de roteiro. No processo de criação da série *As Filhas de Ana*, por exemplo, a primeira etapa executada por mim foi o roteiro, o qual representa a última fase de produção; já que o roteirista está verdadeiramente maduro e pronto para escrever integralmente a sua história, sem que haja problemas em manter o perfil das personagens durante todo desenvolvimento da trama.

Ocorre que a história da série estava há muito tempo povoando os meus pensamentos e como se tratava de um projeto individual, ou seja, em que não precisava da aprovação prévia de um grupo ou de um diretor, foi possível pular etapas e ir diretamente para

⁸⁵ MACIEL, L.C. **O poder do clímax**. Rio de Janeiro: Record, 2003. p.25.

⁸⁶ É importante destacar que no cinema o termo “sinopse” refere-se a um resumo de no máximo duas páginas de argumento do filme.

a criação do roteiro. Fazendo o percurso inverso, foram executadas todas as outras etapas, que serão apresentadas nas próximas seções.

2.1 ***STORY LINE: GERAL E PRIMEIRO EPISÓDIO***

Foram elaborados os *stories lines* da série *As filhas de Ana* com a finalidade de apresentar uma idéia geral e total da linha dramática do programa e do primeiro episódio, no qual mostra o conflito inaugural e decisivo para desencadear vários outros durante a primeira temporada de exibição do seriado.

Story line da série As filhas de Ana

Mulheres baianas de uma mesma família unem-se para enfrentar dificuldades, como divórcio, educação de filhos, câncer de mama, realização profissional, e outros temas. A matriarca é Ana, 83 anos, mãe da escritora Ana Maria, 63 anos, viúva com três filhas: Ana Graça, 42 anos, terapeuta e mãe de Apolo, 18 anos; Ana Tereza, 34 anos, professora e mãe de Pedro, 7 anos; e Ana Júlia, modelo, 29 anos. Temporariamente e movida por motivações particulares, às duas filhas mais novas e a avó vão morar na casa de Ana Maria, que viaja para a Argentina a fim de tratar-se de um câncer de mama, mas não revela a sua doença para ninguém, exceto à sua ex-amante, Rosa Bianco, quem lhe dá apoio durante o tratamento.

Story line do primeiro episódio “Mudança de casa, mudança de vida”

As mulheres da família de Ana Miranda passam por problemas, que lhes obrigam a dar uma virada em suas vidas. Ela, inclusive, vai morar na casa de sua filha Ana Maria por causa da limitação física causada pela idade, no mesmo período em que Ana Tereza e o filho mudam-se para lá devido a dificuldades financeiras. Já Ana Júlia volta à casa dos pais para se recuperar emocionalmente de um aborto feito numa clínica, em Londres. Ana Graça não se muda, mas enfrenta a solidão e a saudade de seu filho, que vai morar em São Paulo com o pai. Enfim, Ana Maria aproveita que as filhas estão com a avó para tratar do câncer de mama na Argentina, onde ninguém descobrirá sobre a doença e terá apoio da ex-amante, Rosa Bianco.

2.2 PERFIL DE PERSONAGENS

A família de Ana Miranda é tipicamente baiana no que se refere ao biótipo das pessoas. São todos muito miscigenados, exceto ela e sua filha Ana Maria, que são brancas, descendentes de portugueses. Suas netas são mestiças, frutos da união de sua filha com o escritor negro, o carioca Elias. De acordo com a classificação do IBGE, Ana Graça e Ana Tereza têm cor da pele parda (tom mais amarelado) e Ana Júlia, é negra como o pai, muito bonita, alta e esguia. Essas caracterizações físicas das personagens são importantes para reforçar o traço regional que se quer imprimir ao seriado, orientando o telespectador a lembrar que é uma família bem baiana, muito brasileira. O tratamento do “regional” não se refere aos temas e questões discutidas nos episódios, encontra-se na valorização do “lugar de onde se fala” e “quem fala”.

Abaixo foram traçados os perfis das protagonistas e dos personagens fixos na série. Em alguns episódios, surgirão novos personagens para atender ao tema de um programa específico.

ANA MIRANDA

Mulher de 83 anos, desquitada, soteropolitana, dona-de-casa e doceira, mãe zelosa de sua única filha Ana Maria e avó super-protetora de Ana Graça, Ana Tereza e Ana Júlia. Apesar da idade, tem uma boa saúde e dificilmente fica doente. É muito vaidosa, jovial e gosta de estar entre pessoas mais jovens, como suas netas e bisnetos (Apolo e Pedro). Foi educada para cuidar da casa e dos filhos e casou-se contra sua vontade aos 18 anos de idade com um fazendeiro rico, escolhido pelo seu pai. Aos 19 anos, teve Ana Maria e por complicações no parto não pôde ter mais filhos. Teve um casamento infeliz e frustrante que desencadeou num dos primeiros desquites acontecidos na Bahia na década de 70. Enfrentou a sociedade da época e assumiu-se enquanto mulher separada aos 50 anos de idade numa Salvador machista e preconceituosa. Na época, recebeu apoio de sua filha e de seu genro, que, inclusive, ajudou pagando um advogado para a sogra. Essa situação fez com que Ana aprendesse a respeitar mais as diferenças e a ser menos preconceituosa com as pessoas que não se enquadrassem aos padrões sociais. Ficou traumatizada pela difícil relação matrimonial e por isso não se envolveu mais com homens, tendo sua única experiência amorosa e sexual

com seu ex-marido, o qual, ao longo do casamento, perdeu grande parte de sua fortuna com apostas de jogos, noitadas e mulheres. Ele morreu pobre e sozinho há quase 20 anos atrás. Ana dedicou sua vida à Ana Maria, satisfazendo todos os desejos dela. Ensinou sua filha a ser independente para não se prender financeiramente ao pai ou ao marido, situação ocorrida com ela. Ana é uma mulher muito forte, bem humorada e cheia de vitalidade. É muito religiosa, católica, mas é muito devota a Iemanjá. Não conhece o candomblé, porém crê com muito fervor na rainha do mar, pois desde menina gosta de olhar para o oceano e conversar com a “sereia”.

ANA MARIA SÁ

Escritora baiana, professora aposentada da Faculdade de Letras da Universidade Federal a Bahia, membro da Academia de Letras da Bahia. Aos 64 anos de idade, já lançou cerca de 15 livros, entre inéditos e coletâneas, sobre o universo feminino. Casou-se com seu colega de universidade Elias, com quem teve três filhas Ana Graça, Ana Tereza e Ana Júlia. Sua grande perda na vida aconteceu há dois anos atrás quando Elias morreu vítima de infarto fulminante. Devido à morte de seu companheiro, sofreu estágio inicial de depressão. Ela conseguiu superar a doença com tratamento alternativo feito pela sua filha reikiana e terapeuta holística, Ana Graça. É uma pessoa difícil de conviver porque é autoritária e dominadora, características de seu pai. Mantém uma relação com certo distanciamento com as filhas por ter dificuldade de demonstrar carinho e afeto. Essa dificuldade é decorrente da difícil relação com seu pai na época da adolescência. Apresenta um antagonismo na sua personalidade: é uma mãe protetora que se esconde numa moldura de frieza e racionalidade, traços marcantes em seu comportamento. A sua melhor amiga e confidente é a mãe, quem guarda a sete chaves o segredo da infidelidade de Ana Maria. Durante uma crise em seu casamento, envolveu-se com a escritora Argentina Rosa Bianco, que ficou hospedada em sua casa durante um mês. Ana Maria optou em romper com a estrangeira porque respeitava muito o marido e ainda o amava. Ela é uma mulher culta, inteligente admirada no meio literário e acadêmico. Seu braço direito para os trabalhos domésticos é a sua funcionária e amiga Francisca, com quem mantém laços afetivo e profissional há quase 20 anos.

ELIAS SÁ

Poeta e professor universitário, dedicou sua vida à literatura. Morreu vítima de infarto fulminante aos 65 anos de idade. Não alcançou o mesmo sucesso que sua esposa, mas lançou quatro livros de poesia sobre assuntos diversos. Nasceu no Rio de Janeiro e veio morar

em Salvador aos 19 anos de idade, tornando-se um baiano por opção. Era um homem muito dedicado à família apesar de ser boêmio. Casado com Ana Maria por 40 anos, era um pai amoroso e muito permissivo. Não dava limites às filhas. Quem sempre assumiu esse papel foi sua esposa. Elias era alegre, comunicativo e brincalhão. Tinha a função de conciliar e aproximar suas filhas de Ana Maria. Tinha uma boa relação com todos, principalmente com a sogra e com sua filha Ana Graça, quem herdou muito seu jeito tranquilo e leve de conduzir a vida. Elias protegia muito a filha caçula Ana Júlia, permitindo que a moça fizesse tudo o que queria, inclusive, abandonar os estudos para morar no exterior.

ANA GRAÇA SÁ

Terapeuta holística, 42 anos, mãe solteira de Apolo. Graduou-se em administração de empresas, mas nunca exerceu a profissão. É uma mulher engraçada, bem humorada, inteligente e muito ligada aos laços familiares. Paralelo a universidade, fez diversos cursos para aprender terapias alternativas. Há cinco anos, montou o seu próprio espaço, Luz do Ser, onde dá sessões de *reike* e massagem terapêutica. É naturalista, espiritualista e muito mística. Seu filho Apolo é resultado de um rápido romance da juventude com Wagner, empresário paulista que na época estava em Salvador a passeio. Ela decidiu ter o filho e assumiu uma gravidez independente, decisão que causou muitos conflitos na época em sua família, mas no final recebeu todo apoio dos pais, da avó e das irmãs. Apolo tem sido o seu grande companheiro. Os dois têm muita cumplicidade e amizade, combinação construída pelo convívio e dedicação de Ana Graça ao filho. Ela é muito respeitada pelas suas irmãs por ser segura, decidida e independente, inclusive, emocionalmente. Ana Graça vive bem seu estado de mulher solteira e eventualmente namora algum homem que considera interessante. Tem uma boa relação com as irmãs e é conselheira principalmente de Ana Tereza. Gosta de ajudar a todos, mas não permite ser ajudada. Omite da sua família os seus problemas e conflitos para não causar preocupações.

ANA TEREZA SÁ

Professora universitária, 34 anos, é a filha do meio de Ana Maria e Elias e mãe de Pedro. É a mais preocupada, séria, preconceituosa e tradicionalista das três filhas. Tem dificuldade de ser feliz porque está sempre enxergando os problemas da vida. Esconde uma grande frustração, não ser tão inteligente e brilhante quanto sua mãe, por quem tem muita admiração. Divorciou-se de Pablo há cinco meses e vive o conflito de assumir sua casa sozinha e a condição de mulher “divorciada”. Não está conseguindo manter financeiramente a

casa sozinha e enfrenta muitos problemas com o ex-marido. O seu sonho era viver um casamento duradouro como o dos seus pais. Seu outro conflito é conciliar a carreira profissional com a educação de Pedro, por isso está eternamente culpando-se por não se achar uma boa mãe. Teve poucos namorados e tem dificuldade de se entregar nas relações amorosas. Tem um ótimo entrosamento com Ana Graça, apesar de achar sua irmã evoluída demais par os seus padrões. Já com Ana Júlia, tem uma relação mais distante por serem muito diferentes e com temperamento difíceis.

ANA JÚLIA SÁ

Filha mais nova de Ana Maria, 29 anos, modelo profissional, mora da Inglaterra há 8 anos e namora o empresário inglês Martin. É a mais livre da família. Tem um espírito aventureiro e curioso e desde muito cedo resolveu que queria conhecer outras culturas. Não cursou faculdade e rompeu a tradição familiar de ter um título universitário. É uma mulher muito bonita, que chama a atenção de todos por onde passa. Herdou da família a inteligência, mas muitas vezes é fútil, extremamente vaidosa e gosta de ser o centro das atenções devido ao trauma de rejeição de sua mãe vivido em sua infância. Foi uma adolescente questionadora e sempre fez o que queria, comportamento reprovado por Ana Maria, com quem tem uma relação difícil e tensa. O seu pai era seu cúmplice e encobria as suas peraltices. Tem uma ótima relação com sua avó Ana, que sempre a tratou com muitos mimos. Ana Júlia é algumas vezes inconseqüente, fala tudo o que pensa, sem medir conseqüências. Já experimentou alguns tipos de drogas, viveu muitas relações amorosas e atualmente busca construir um relacionamento mais sólido apesar de viver uma das maiores crises em sua relação gerada pelo aborto, que foi feito principalmente pela pressão do namorado. Não aceita bem o envelhecimento e está em crise de identidade e avaliando sua carreira profissional.

APOLO TEIXEIRA

Filho de Ana Graça, 18 anos, estudante, surfista, um jovem sem grandes complicações, mas muito curioso sobre seu pai. É muito falante, simpático, afetuoso e namorador. Ainda é bastante imaturo e não tem idéia sobre seu futuro, inclusive, se vai ingressar na universidade. Apolo não gosta de estudar e só concluiu o 2º grau por causa da exigência familiar. A sua referência masculina foi seu avô Elias e depois de sua morte, passou a ter mais vontade de conviver com seu pai, que mora na grande São Paulo. Uma vez ao ano, ele viaja para passar férias escolares com o pai. O rapaz gosta de praticar esportes, principalmente, o surf, é muito querido entre os amigos e paciente com sua mãe, a quem tem

grande admiração e respeito por tê-lo educado sozinho. Não gosta do jeito autoritário de sua avó Ana Maria, mas a respeita por causa de sua mãe. Apolo tem mais afinidade com Ana Júlia e sua bisavó Ana.

PEDRO GUERRA

Filho de Ana Tereza, 7 anos, garoto amadurecido para sua idade, gosta de companhias mais velhas, como a do seu primo Apolo, por quem possui grande admiração e respeito. Sente-se responsável pela sua mãe e tenta cuidar dela. Acompanhou a crise matrimonial dos seus pais, presenciando brigas e ofensas mútuas. Sente muito a ausência do pai e busca referencial masculino na figura do seu primo Apolo. Essa desestrutura familiar provocou conseqüências no garoto, que ficou retraído e introspectivo. Ele fala pouco, ouve bastante e sempre diz coisas que surpreendem a todos. Gosta de ler histórias em quadrinhos, jogar *play station*, navegar na Internet e assistir desenhos animados na televisão. O garoto também tem uma relação muito especial com Francisca, que cuida dele como se fosse seu neto.

FRANCISCA SANTOS

É empregada doméstica de Ana Maria há quase 20 anos. Ela tem 45 anos de idade, dois filhos adolescentes e é divorciada. Mulher forte, independente e alegre, só faz o que quer e é bastante teimosa. Já sofreu muitas dificuldades na vida, mas não se abate às adversidades. Nasceu no interior da Bahia e veio para a capital aos 13 anos de idade para trabalhar como babá em residência de família tradicional de Salvador. O pai de seus filhos é um pedreiro alcoólatra que vive bêbado, perambulando pelas ruas, e não dá assistência financeira e emocional aos filhos. Francisca é namoradeira e já morou com três homens depois de seu ex-marido, mas todos eram acomodados e não gostavam de trabalhar. É muito carinhosa com as filhas de Ana Maria e muito paciente com a avó Ana.

JURANDIR SANTOS

Filho mais velho de Francisca, tem 17 anos e cursa o terceiro ano ginásial. Algumas vezes trabalha no seu bairro como ajudante de mecânico para ajudar sua mãe. Ele namora há um ano Tatiana, uma garota de 16 anos, de classe média, moradora da Ribeira. O casal não contou sobre o romance a mãe da garota, pois ela irá desaproveitar já que Jurandir é morador da periferia, Periperi, e é filho de uma empregada doméstica. O que agrava a situação é a

gravidez indesejada de Tatiana. Seu melhor amigo é Apolo, que é seu companheiro desde a infância. Jurandir é um rapaz calmo, trabalhador e muito maduro para sua idade. Ele quer fazer faculdade de direito e sonha em dar uma vida melhor para sua mãe.

PABLO GUERRA

Ex-marido de Ana Tereza, 35 anos, administrador de empresas, pernambucano. É um homem atraente e comunicativo, contudo muito imaturo e despreparado para viver um casamento e ser pai. É extremamente ambicioso e coloca os seus interesses acima de qualquer um, inclusive do seu próprio filho, apesar de amá-lo. É o típico “lobo em pele de cordeiro”: quem o vê, não imagina que seja um homem frio e calculista. É carinhoso e amoroso com Pedro, mas não é muito presente, pois sempre está ocupado em viagens de negócios ou compromissos particulares. Tem muita mágoa de Ana Tereza por ela ter querido o divórcio e faz de tudo para prejudicá-la, cortando ou atrasando a pensão de Pedro ou jogando o garoto contra a mãe. A verdade é que ele ainda ama a ex-mulher, entretanto sabe que não existe possibilidades de resgate da relação.

Abaixo estão os desenhos, simulando os personagens, que foram criados pelo designer Rafael Freitas.



Ilustração 3: Ana Miranda



Ilustração 4: Ana Maria



Ilustração 5: Ana Graça



Ilustração 6: Elias



Ilustração 7: Ana Tereza

Ilustração 8: Ana Júlia



Ilustração 9: Apolo



Ilustração 10: Pedro

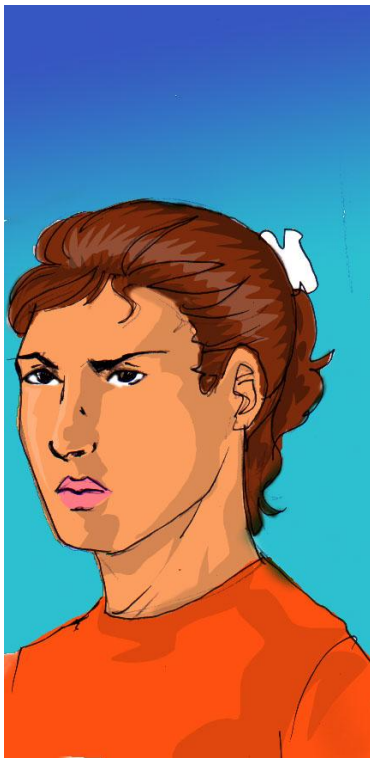


Ilustração 11: Francisca



Ilustração 12: Pablo

2.3 TRILHA SONORA DA VINHETA DE ABERTURA

A unidade da série é mantida pela proposta do programa, pelo conjunto de episódios pensados para caracterizar uma temporada e também pelas músicas que ajudam a caracterizar o seriado e suas personagens. A música tem a função de potencializar a narrativa, enfatizando emoções dos personagens e ajudando na construção do clima de cada cena.

No seriado *As Filhas de Ana*, tinha pensado no primeiro momento em utilizar a música de Chico Buarque e Ruy Guerra *Ana de Amesterdam* para a vinheta de abertura do programa. Contudo, essa canção, criada em 1972, já foi tema do espetáculo teatral *Calabar* escrito pelos autores da música e por isso já traz uma carga de significados atribuída a tal peça. Num projeto de um novo programa de televisão agrega-se maior identidade à teleficção quando a música usada na vinheta de abertura foi composta especialmente com essa finalidade, isto é, com o propósito de apresentar a história para os telespectadores.

Resolvi que eu mesma escreveria a música que abriria a série e assim surgiu a canção *Ana Brasileira*, cuja grande parte da letra foi minha, mas a escrita final para dar ritmo e rima ficou a cargo dos professores de música Liris Letieres e Alexandre Rebouças. Os dois criaram também a melodia da canção. *Ana Brasileira* fala sobre as mulheres, não importa a nacionalidade, idade, cultura e interesses – qualquer uma pode ser Ana ou mesmo filha de Ana. É uma tradução musical da trama da série que fala sobre *As filhas de Ana* numa linguagem poética, metafórica e sensível.

Foram colocadas abaixo a primeira e a segunda versões da canção *Ana Brasileira* para que se possa comparar o trabalho de adequação musical realizado pelos professores de música e também colaboradores desse projeto.

Letra Original

Ana Brasileira

Letra: *Ana Paula Guedes*

Eu sou Ana, muito prazer. Eu sou Ana.

Mulher guerreira, doce, verdadeira, sem fronteiras.

Eu sou você, mulher brasileira, mulher estrangeira.

Mãe, filha, avó, fêmea, eu sou Ana.

Trabalhadora, forte, frágil, eu sou Ana.

Toda Ana é cigana. Toda Ana se engana.

Vive de dor, vive de amor, vive de cor.
 Preta, branca, amarela, índia, multicores.
 Ana brasileira, mulher multicolor, multiamor, multiflor.
 Maria, Tereza, Augusta, brasileiras.
 Todas são Ana. Sonham como Ana.
 Desejam como Ana. E quem é Ana?
 Mulher brasileira, mulher estrangeira, mulher sem fronteira.
 Mulher corajosa que aprendeu a ser feliz.
 Somos todas filhas de Ana

2º Versão

Ana Brasileira

Letra: Ana Paula Guedes, Liris Letieres e Alexandre Rebouças

Eu sou Ana, muito prazer, sou Ana
 Sou guerreira
 Sou Mulher
 Menina sem fronteira
 Sou você mulher brasileira!
 Mães, avós, filhas, almas, fêmeas
 Brancas, negras, índias, estrangeiras
 São azuis, são rosas, são cirandas
 Rodopiam saias nas varandas

Toda Ana é pagã
 Toda Ana é cigana
 Toda Ana é irmã e se engana.
 Vive de dor, vive de amor, vive de cor.
 Mulher multicolor, multiflor, multiamor

São Terezas, Augustas, são brasileiras
 São canções
 Paixões verdadeiras
 Dos destinos são as donas
 Somos todas filhas de Ana.

Mães, avós, filhas, almas, fêmeas
Branças, negras, índias, estrangeiras
São azuis, são rosas, são cirandas
Rodopiam saias nas varandas

Toda Ana é pagã
Toda Ana é cigana
Toda Ana é irmã e se engana.
Vive de dor, vive de amor, vive de cor.
Mulher multicolor, multiflor, multiamor

2.4 O ROTEIRO DA SÉRIE

As Filhas de Ana

Criação e roteiro: Ana Paula Guedes

Episódio 1: Viradas de vida

(V tratamento)

Personagens desse episódio:

Ana, Ana Maria, Ana Graça, Ana Tereza, Ana Júlia, Francisca,
Pedro, Apolo, Pablo, Jurandir e Elias

Figurantes com fala:

Pedinte, taxista de Ana Júlia

Figurantes sem fala:

Amiga de Apolo, taxista de Ana Maria

Locações:

Apartamento de Ana Tereza, Casa de Ana Maria (cozinha, sala de estar e de jantar - sem separação, quartos de Ana Maria, das filhas e da avó Ana), Espaço Luz do ser (sala de atendimento, recepção e cozinha), avião (parte interna), Aeroporto Luiz Eduardo Magalhães, casa de Iemanjá (Rio Vermelho) e orla de Salvador: Ponta de Humaitá, Ribeira, Barra, Ondina, Rio Vermelho e Amaralina.

1º BLOCO

CENA 1

PRAIA DO FAROL DA BARRA/ EXT./ MANHÃ

Ana está em pé na beira do mar. Ela olha fixamente para o horizonte. As ondas molham os seus pés. Ela segura três lírios brancos em uma de suas mãos. Olha firmemente para o movimento das águas. Ana está concentrada em acompanhar o ritmo das ondas. Ponto de vista do mar/Iemanjá (câmera aquática) para a personagem, que fecha os olhos e joga as flores na água. Mostra-se as ondas levando as flores para o fundo mar.

ATENÇÃO: Nesta cena, ouve-se apenas o barulho do mar. A praia está deserta, pois é início do dia.

CENA 2

RIO VERMELHO/ CASA DE ANA MARIA/ COZINHA/ INT./ TARDE

Close na água sendo despejada numa panela grande em cima do fogão por Francisca.

ATENÇÃO: Barulho da água sendo despejada.

Ana Maria aparece na porta da cozinha muito agitada.

ANA MARIA – Chica, ela ligou?

FRANCISCA- Não, dona Ana. Quem ligou foi Gracinha.

ANA MARIA (VISIVELMENTE NERVOSA)– Estou preocupada....Ela não atende o celular. O porteiro de lá disse que ela saiu bem cedo, umas oito horas.

Ponto de vista de Francisca para o relógio pendurado na parede, marcando 16 horas.

FRANCISCA- Calma, dona Ana. Ela deve ter ido resolver alguma coisa e esqueceu o celular em casa.

CENA 3**CARRO/ INT./ TARDE**

Ana Graça está dirigindo o carro. Ao seu lado está Ana Tereza. As duas estão apreensivas.

ANA TEREZA (SEGURANDO O CELULAR)- Ela nunca fez isso. Tá muito estranho.

ANA GRAÇA- Vamos vibrar positivo. Ela deve ter ido na casa de uma amiga.

ANA TEREZA- Eu disse a mainha. Isso não é fácil. Viu ontem como ela tava triste?

O celular toca. As irmãs se olham antes de Ana Tereza atendê-lo.

CENA 4**SONHO DE ANA JULIA/ MAR-EXT/ DIA**

Ana Julia mergulha no mar para salvar um suposto bebê que cai na água. Ela mergulha rápido e mostra o ponto de vista dela para o bebê que vai caindo até o fundo. Ela nada o mais ligeiro possível, para alcançar a criança.

CENA 5**CASA DE ANA MARIA/ SALA DE ESTAR/ INT./ FIM DE TARDE**

Ana Maria abre a porta de entrada da casa para Apolo, que entra rapidamente. Ana Maria o acompanha.

APOLO- Minha vó, fui na barraca de frutas de seu Beto e/

ANA MARIA (INTERROMPENDO)- Foi na igreja?

APOLO- Tava fechada. O padre não tava lá não....

Ouve-se barulho de carro na entrada da casa.

FRANCISCA- Deve ser as meninas. (JUNTANDO AS MÃOS) Graças a Deus!

Francisca anda em direção à porta e abre. Ana Tereza e Ana Graça entram.

ANA GRAÇA (PARA APOLO)- Filho, alguma notícia?

APOLO- Tá sinistro, mãe, ninguém viu bisa.

ANA TEREZA- Acho melhor a gente chamar a polícia.

Ninguém responde. Todos ficam quietos e olham para Ana Maria. O telefone, que está em cima da mesa de centro, toca. Ana Maria pega-o rapidamente e atende.

ANA MARIA – Alô! (P). Mainha! Mainha! Onde a senhora está?

Todos comemoram. Francisca faz um sinal da cruz. Apolo abraça Ana Graça. Ana Tereza limpa as lágrimas nos seus olhos.

ANA MARIA (NERVOSA)– Mainha, eu vou buscar a senhora agora! Não tem querer, mainha. Amanhã não, agora.

Ana Graça aproxima-se de Ana Maria, abraça com suavidade a sua mãe e tira o telefone dela.

ANA GRAÇA (PARA ANA MARIA)- Deixa, mainha, eu falo com ela.

Todos estão atentos à conversa, olhando atenciosamente para Ana Graça.

ANA GRAÇA- Vó, é Gracinha. A senhora deixou todo mundo muito preocupado. Não faz mais isso, vó. (p) Ta certo. Hum, hum... Arruma tudo, e eu busco a senhora amanhã, nove horas.

CENA 6

CONT. SONHO/ QUARTO DE ANA JULIA-CENÁRIO/ INT./ DIA

Ana Júlia agora está muito próxima do bebê. Ela finalmente consegue alcançá-lo e quando vira-o para si, revela-se um boneco. Ela assusta-se e acorda abruptamente.

CENA 7**AVIÃO/ INT./ NOITE**

Ana Julia está muito suada com uma fisionomia de assustada. Ela aperta sua barriga como se estivesse sentindo dor. Ela chora muito discretamente e limpa suas lágrimas. A poltrona ao seu lado está vazia. Uma aeromoça está muito próxima a ela servindo sucos e petiscos.

AEROMOÇA- *Lady? Lady?*

Ana Julia tenta se refazer do choro e fala com a aeromoça.

ANA JULIA - *What?*

AEROMOÇA- *Would you like peanuts, juice...?*

ANA JULIA- *No, thank you.*

A aeromoça vai atender a um casal do outro lado do corredor. Ana Julia vê no assento paralelo ao seu, um bebê (cerca de 8 meses) brincando com os pais. Ela emociona-se com a cena e os seus olhos enchem-se de lágrimas.

RODA VINHETA DE ABERTURA DO PROGRAMA (TEMPO: 30”)**CENA 8****RIO VERMELHO/ENTRADA DA CASA DE ANA MARIA/ EXT./ DIA**

Plano aberto de Ana Maria e Francisca em pé na porta da casa. Ponto de vista das duas mulheres para o carro, que está estacionando em frente à residência. Ana desce lentamente do automóvel apenas com sua bolsa e anda devagar em direção a entrada da residência, pára, olha para sua filha, tira os óculos e limpa as lágrimas em seu rosto. Ana Maria anda em direção a sua mãe, que sorri tentando disfarçar a tristeza. As duas se abraçam e entram em casa de mãos dadas. Francisca vai até o carro ajudar Ana Graça a pegar as malas no bagageiro.

Atenção: Usar a música Mulher, composição de Gerônimo e interpretação de Mariene Castro. Gradativamente a música vai abaixando até desaparecer junto com a cena.

CENA 9

FAROL DA BARRA/ APART. DE ANA TEREZA/ SALA DE ESTAR/ INT./ DIA

Pedro está sentado no sofá assistindo televisão. Ao seu lado estão sua mochila e uma bola de futebol. Ana Tereza está em pé, olhando pela janela a praia em frente a seu apartamento enquanto fala ao telefone com Ana Graça.

ANA TEREZA (TOM BAIXO) – Tô devendo cinco meses de condomínio. A síndica disse que vai me botar já justiça.

Vira-se para checar se Pedro está ouvindo sua conversa. O garoto está concentrado no desenho animado exibido na televisão.

ANA TEREZA (CONT. TOM BAIXO)- É eu sei, Gracinha... Um ano passa rápido. O problema é que Pedro não quer ir. Ele disse que se eu for, ele vai morar com o pai. (P) Não, não tô preocupada. (A CAMPANHIA TOCA) Gracinha, tenho que desligar. Pablo chegou.

Pedro vai abrir a porta. Pablo beija o filho, que lhe dá um forte abraço.

PEDRO- Tava com saudade, papai.

PABLO- Eu também, filhão.

Pablo espera na porta de entrada o filho pegar a mochila e a bola.

PABLO- E aí, tudo bem, Ana Tereza?

ANA TEREZA- Poderia estar melhor se você estivesse depositando o dinheiro certo da pensão.

PABLO (IRÔNICO)- Eu já te disse que depusitei o dinheiro de Pedro. Mas você quer esbanjar. Não economiza nada. As contas de telefone continuam vindo altas?

Pedro deixa a mochila e a bola no chão e volta a sentar-se no sofá para assistir a televisão.

ANA TEREZA (RÍSPIDA)- Não é de sua conta. E eu só quero o que é justo. Você tem que dar 15% do seu salário.

PABLO- Pra quê? Quer dinheiro pra fazer farra com seu amiguinho, é?

ANA TEREZA (ANDANDO EM DIREÇÃO A PABLO)- Como é que é?

Pedro continua sentado no sofá. Ele tapa os ouvidos e fica emitindo um som para não ouvir a discussão dos pais.

PEDRO (REPETE COMO UM MANTRA)- Tralala, tralala, tralala, tralala.....

PABLO- Eu tô ligado em você e nesse Eduardo. Ele só tava esperando eu sair dessa casa pra atacar.

ANA TEREZA- Você tá louco! Eduardo é meu amigo e vamos parar com essa conversa. Pedro tá aqui. Mas isso não terminou, não. Eu vou brigar pelos meus direitos.

Enquanto Ana Tereza fala, Pablo vira-se de costas e anda em direção ao elevador.

PABLO (DE COSTAS PARA ANA TEREZA E PEDRO E SEGURANDO A PORTA DO ELEVADOR) - Anda, Pedro! Tamo atrasado pro cinema.

O garoto não ouve e continua na mesma posição, repetindo o seu “mantra”. Ana Tereza olha para trás, percebendo a aflição do filho.

ANA TEREZA (TIRANDO AS MÃOS DOS OUVIDOS DO FILHO)- Pepeu, papai tá chamando você, filho.

PEDRO (COM OS OLHOS CHEIOS DE LÁGRIMAS) – Você não cumpriu o combinado. Você tá brigando com papai.

Pedro levanta-se, pega sua mochila e a bola. Pablo está segurando a porta do elevador com a cabeça baixa. Ana Tereza agacha-se para falar com o filho.

ANA TEREZA (CONTROLANDO AS LÁGRIMAS)- Desculpa, filho. Você tá certo. A mamãe não faz mais isso, viu?

PEDRO- Tá bom!

Os dois abraçam-se. O filho entra no elevador com o pai. Ana Tereza entra em casa e vai até a janela para ver o filho entrar no carro. Ela continua chorando. Ponto de vista dela para o mar. O telefone toca e Ana Tereza vai pegá-lo em cima da mesa.

ANA TEREZA (VOLTANDO PARA A JANELA)- Alô! Oi, mãe. Não, minha voz não tá diferente. Tá tudo bem, mãe. (P) Ele foi pra casa de Pablo. E vó, já chegou aí? Como é que ela tá?

Ponto de vista de Ana Tereza para Pablo e Pedro entrando no carro. O garoto olha para cima e acena para a mãe. Ela retribui da mesma forma.

CENA 10

RIO VERMELHO/CASA DE ANA MARIA/ QUARTO DE ANA / INT./ DIA

Ana Maria está falando com Ana Tereza pelo telefone sem fio, na porta do quarto. Ela está olhando sua mãe arrumar seus pertences no guarda-roupa.

ANA MARIA (TOM BAIXO) - Ela vai ficar bem... (TOM NORMAL) Olha, Ana Tereza, já confirmei com suas irmãs o jantar amanhã à noite, tá?

Ana olha para a Ana Maria.

ANA – É Teca?.

Ana Maria faz gesto afirmativo com a cabeça.

ANA- Diz pra trazer a roupa nova de Pepeu pra fazer a bainha.

ANA MARIA (CONTINUA NO TELEFONE) - Claro que ela vem. Ana Júlia chega amanhã, cinco da tarde.

CENA 11

PRAIA DO PORTO DA BARRA/ EXT./ PÔR DO SOL

Ana Júlia está encostada no alpendre, olhando o pôr-do-sol. O taxista está aguardando por ela, encostado no carro. Todas as pessoas que passam olham para ela admirando sua beleza e sua roupa extravagante. Seu telefone celular toca. De forma desajeitada, tira tudo da bolsa e coloca sobre o alpendre. Encontra o celular. Ponto de vista dela para a tela do aparelho, onde aparece o nome LOVE. Ela desliga o celular e guarda tudo dentro da bolsa. Aproxima-se dela um pedinte.

PEDINTE- Dá um trocado aí, tia.

ANA JÚLIA (GUARDANDO AS COISAS NA BOLSA)- Não sei se eu tenho.

PEDINTE (SULPLICANDO)- Tô “morrenho” de fome. Paga um cachorro-quente pra mim.

Taxista aproxima-se deles.

TAXISTA- Ei, rapá, deixa a moça em paz.

ANA JÚLIA- Tá tudo bem. Ele só quer um cachorro-quente. O senhor tem dois reais?

O taxista pega o dinheiro do bolso e dá para o rapaz, que agradece a Ana Júlia e sai.

PEDINTE – Valeu, tia!

Ponto de vista de Ana Júlia para duas crianças que catam latas dentro do lixo.

ANA JÚLIA (PARA O TAXISTA) – Não consigo me acostumar com isso.

O taxista concorda, balançando a cabeça. O sol se põe. Os banhistas batem palmas para o pôr-do-sol. Ana Júlia vira-se para ver o anoitecer no céu. Ponto de vista dela para os raios solares ainda no céu.

CENA 12

RIBEIRA/ ESPAÇO LUZ DO SER/ SL DE ATENDIMENTO/INT./ ANOITECER

Ana Graça e Ana Teresa estão deitadas no chão em cima de várias almofadas grandes. Elas estão ouvindo uma música indiana e conversando.

ANA TEREZA - Pedro é minha pequena bússola.

ANA GRAÇA- Percebi. Toda vez que ele vai pra casa de Pablo, você vem dormir comigo. Será que eu vou ficar assim também?

ANA TEREZA- Que nada! Você é muito mais equilibrada do que eu.

ANA GRAÇA- Será mesmo? Tenho meditado muito pra ficar em paz depois que Apolo for pra São Paulo.

ANA TEREZA- O tempo voou. Ele já embarca depois de amanhã, né?

ANA GRAÇA- É... Um dia depois do nosso jantar familiar. O pior é Apolo disse que não vai...

ANA TEREZA- Ih! Mainha vai ficar zangada. Aliás, você reparou como ela tá tão estranha: muito calada. Falando umas coisas meio esquisitas.

ANA GRAÇA- É mesmo. Sabe que outro dia, ela foi até na igreja com vó Ana.

ANA TEREZA (SENTA-SE RAPIDAMENTE)- Mentira!

ANA GRAÇA- E vó disse que ela chorou na missa.

ANA TEREZA (SEGURA A MÃO DE ANA GRAÇA)- Acho que ela sente muito falta de painho. Deve ser isso....

ANA GRAÇA – Essa viagem pra Argentina vai fazer muito bem a ela.

As duas ficam em silêncio.

CENA 13

RIO VERMELHO/ CASA DE ANA MARIA/COZINHA/ INT./ ANOITECER

Francisca está preparando o jantar. Ela está em frente ao fogão, mexendo uma panela de sopa de legumes. Ana, muito pensativa e quieta, está sentada à mesa cortando frutas para preparar uma salada de frutas. Francisca, preocupada, olha discretamente para Ana e volta a mexer a sopa na panela.

FRANCISCA- A senhora já arrumou suas coisas?

ANA- Ainda não. Por enquanto prefiro deixar tudo nas malas.

FRANCISCA- Vai ser bom pra senhora morar aqui. E pra dona Ana Maria também.

ANA – Não sei não. Ana Maria tá tão estranha. E comigo tá pior ainda. Depois que eu saí ontem, então. Ela nem tá falando direito comigo.

FRANCISCA- Mas a senhora aprontou ontem. Sumiu o dia todo sem celular. Aliás, até agora a senhora num falou onde se meteu ontem.

Ana levanta-se e anda em direção ao fogão. Ela muda de assunto para não responder a pergunta de Francisca.

ANA (DESCONVERSANDO)- Chica, essa sopa tá cheirosa. Dá uma colher pra eu provar.

Francisca coloca a sopa na colher e dá a Ana para provar.

Atenção entra na cena som da campainha.

FRANCISCA- Oxente! Quem será uma hora dessas?

Francisca vai até o interfone, que está sobre a pia e aperta o botão.

FRANCISCA - Quem é?

ANA JULIA (VOZ OVER) - Advinha, minha Maria Chiquinha...

ANA (TOM ALTO) –Ana Julia?

As duas eufóricas correm até a frente da casa.

CENA 14

RIBEIRA/ ENTRADA DO ESPAÇO LUZ DO SER/ CARRO/ EXT./ NOITE

Ana Maria desce do carro. O telefone celular toca. Ela pega de dentro da bolsa e atende.

ANA MARIA- Oi, Rosa. Estou indo agora conversar com as meninas. (P) Não se preocupe. Eu já comprei a passagem.

Ponto de vista de Ana Maria para a entrada do Espaço Luz do Ser, onde estão seu neto Apolo e o filho de Francisca, Tadeu.

Corta para dos dois jovens conversando.

APOLO- Pô, véi! Se pelo menos vocês tivessem contado pra mãe dela que estão namorando....

TADEU- Cara, a coroa dela é metida a rica. Tem um rei na barriga. Ela só quer que Luiza namore com caras branquinhos e mauricinhos, assim que nem você.

APOLO- Qualé, véi! Sou Mauricinho não.

TADEU- Foi mal... Tô nervoso, véi. Imagine quando a mãe de Luiza descobrir que minha mãe é empregada doméstica.

Ponto de vista de Apolo vendo Ana Maria andar em direção a eles.

APOLO- Sujou, cara. Depois a gente fala.

Ana Maria desliga o celular e guarda na bolsa. Ela aproxima-se dos garotos.

ANA MARIA (PARA OS DOIS JOVENS) - Boa noite, meninos!

TADEU E APOLO (RESPONDEM EM CORO) - Boa noite!

Apolo beija a avó e em seguida Tadeu também beija.

ANA MARIA (PARA TADEU) – Olha só... Só assim eu vejo vocês dois. Faz muito tempo que você não vai me ver, hein Tadeu?

TADEU- É tempo, tia Maria. Tô trabalhando de manhã e estudando de tarde.

ANA MARIA- Muito bem! Apolo, sua mãe está em casa?

APOLO –Ta lá dentro com tia Teka.

ANA MARIA (TOM INTIMIDATÓRIO) - Depois quero falar com você sobre sua viagem, certo? (PARA TADEU) E você, vá me visitar mais vezes.

Apolo responde afirmativamente com a cabeça, demonstrando uma fisionomia de preocupação pela convocação séria de sua avó. Ana Maria entra em casa.

CENA 15

RIBEIRA/ ESPAÇO LUZ DO SER/ SALA DE ATENDIMENTO/ INT./ NOITE

As irmãs voltam a se deitar no chão. Agora estão deitadas com as cabeças sobre as almofadas e as pernas em cima da maca.

ANA GRAÇA- Eu sempre tive muito medo que você ficasse igual a mainha.

Nesse momento Ana Maria chega até a porta da sala. Ela ouve a conversa e fica parada na porta de forma que as filhas não a vejam.

ANA GRAÇA- É muito triste... Uma mulher como ela. Nossa! Você não se cobrou muitas vezes por não ser como ela?

ANA TEREZA- Vixe! O tempo todo...

ANA GRAÇA- Pois é. Mas de que adianta tanto conhecimento, sucesso se é tão triste.....

Close no rosto de Ana Maria, que demonstra uma fisionomia de surpresa pelo comentário da filha.

ANA TEREZA- É mesmo. Tá sempre reclamando, cobrando da gente isso e aquilo...

ANA GRAÇA- Sinto muita solidão em mainha. Ela não deixa a gente se aproximar dela. Só vó Ana consegue e algumas vezes.

ANA TEREZA- Agora pra painho ela contava tudo. Eu achava os dois um casal perfeito.

ANA GRAÇA- Também, Teka.... Vamos combinar que painho era um santo...

Ana está paralisada na porta da sala. Sua fisionomia é de desapontamento. Ela faz uma menção como se fosse entrar na sala, mas desiste e sai rapidamente da casa.

CENA 16

RIO VERMELHO/ CASA DE ANA MARIA/ QUARTO DAS FILHAS/ NOITE

Ana Júlia está na suíte penteando os cabelos em frente ao espelho. Sua avó está abrindo a mala da neta e guardando as roupas no armário.

ANA JÚLIA- Também não tem tanto tempo assim que eu tive aqui, vó.

ANA - Claro que tem, Jú. Foi no ano passado. Quase um ano.

ANA JÚLIA (SAINDO DA SUÍTE E CAMINHANDO PARA O QUARTO)- Eu sei vó. Mas (P) pra eu ficar aqui sem painho é tão difícil.

Ana pára de arrumar as roupas e olha pela janela como se visse um filme em sua frente.

ANA - Difícil pra todo mundo. Sua mãe, então. Não gosto nem de lembrar... Nunca vi minha filha sofrer tanto....

ANA JÚLIA- Ela continua com a terapia?

ANA - Sabe como é sua mãe, né?

Ana Julia começa a ajudar a sua avó a guardar as roupas.

ANA JÚLIA (TOM ENFÁTICO)- Sei...

ANA - Foi alguns meses... Depois disse que a psicóloga falava muita idiotice/

ANA JÚLIA (INTERROMPENDO)- Que parecia um livro de auto-ajuda. Ela disse isso da doutora Sara, lembra?

Todas as roupas que Ana Júlia dobrou, a avó Ana tira do guarda-roupa e dobra novamente.

ANA - A que cuidou de você?

ANA JÚLIA- É... Vó, a senhora tá dobrando tudo de novo!

ANA - Ah! Menina, você não sabe fazer nada de casa. Nem arrumar suas roupas. Deixa que eu arrumo.

Ana Julia coloca as mãos na cintura como se fosse brigar com sua avó, mas começa a fazer cócegas nela. Ana tem uma crise de riso descontrolado, deixando as roupas que estavam em suas mãos caírem no chão.

ANA JÚLIA (fazendo cócegas)- Que saudade que eu tava de suas broncas.

Atenção: Ouve-se um barulho de porta batendo.

ANA (DEIXANDO A ROUPA SOBRE A CAMA E ANDANDO EM DIREÇÃO AO CORREDOR) – Acho que sua mãe chegou.

Ana Júlia segue sua avó e vão juntas para o quarto de Ana Maria.

RODA VINHETA DE PASSAGEM DE BLOCO (10”)

INTERVALO COMERCIAL

2º BLOCO

RODA VINHETA DE PASSAGEM DE BLOCO (10”)

CENA 17

RIO VERMELHO/ QUARTO DE ANA MARIA / INT./ NOITE

Ana Maria está sentada na cama, recostada numa almofada. Ela pega um porta-retrato ao lado da cama, que tem uma fotografia preto e branca sua abraçada com o marido Elias.

Ponto de vista dela para a fotografia. Ela abraça o porta-retrato e fecha os olhos.

Atenção: Quando ela fecha os olhos, entra na cena um som ambiente de ondas do mar e o assobio de Elias. Ele assobia a música “Ondas do mar”, composição e interpretação de Batatinha.

CENA 18/ FLASHBACK DE 25 ANOS ATRÁS

RIO VERMELHO/ PRAIA DA PACIÊNCIA/ EXT./ FIM DE TARDE

Elias e Ana Maria estão sentados sobre uma toalha grande verde. Ela lê um livro muito compenetrada e ele olha o mar assobiando a mesma música de Batatinha. Os dois estão mais

jovens e usam roupas que caracterizam a década de 80. Elias pára de assobiar, abaixa o livro da esposa como uma forma de provocar uma brincadeira.

ELIAS- Eu já te disse que a Bahia é feminina?

ANA MARIA (LEVANTANDO LIVRO) – Pelo menos um milhão de vezes.

ELIAS (ABAIXANDO O LIVRO NOVAMENTE) – Por isso tivemos três filhas.

ANA MARIA (RINDO) - Essa teoria é nova?

ELIAS – É verdade, minha preta. Se a gente tivesse morando em outro lugar, talvez tivéssemos meninos, mas aqui (P) é o reino das mulheres.

ANA MARIA - Elias, às vezes você fala tanta besteira....

Elias rir, deita-se no chão e fica admirando o céu azul.

ELIAS (RINDO)- Que homem infeliz seria, se não pudesse falar besteiras.

Ana Maria, sorrindo, coloca o livro no chão e rouba um beijo do marido. Close no rosto de Ana Maria que esta com os olhos fechados, beijando Elias.

FIM DE FLASHBACK

CENA 19

RIO VERMELHO/ CASA DE ANA MARIA/ QUARTO DO CASAL/ NOITE

Close nos rosto de Ana Maria, que está com olhos fechados. Ela abre os olhos quando ouve a batida na porta. Senta-se na cama e coloca o porta-retrato na mesa de cabeceira ao seu lado.

ANA (VOZ OVER) – Filha, tenho uma surpresa pra você.

ANA MARIA (LEVANTANDO-SE EM DIREÇÃO À SUÍTE) - Agora não, mãe.

A avó Ana e Ana Júlia entram no quarto e caminham para a suíte, onde Ana Maria está lavando o rosto.

ANA E ANA JÚLIA (EM CORO NA PORTA DA SUÍTE) – Surpresa!

Ana Maria pendura a toalha de rosto e cumprimenta a filha com muita frieza.

ANA MARIA (BEIJANDO A FILHA NOS DOIS LADOS DO ROSTO)- Oi, Ana Júlia! Pensei que você chegaria só amanhã.

Passa pela filha e pela mãe, anda em direção ao guarda-roupa e começa a mexer nas gavetas. Ana e Ana Júlia ficam imobilizadas. A avó olha para neta e fala baixinho.

ANA– Ela tá cansada.

ANA MARIA (PEGANDO UMA ROUPA) – Chegou que horas?

Ana Júlia, desolada, fica imóvel, olhando para a mãe. Ela está visivelmente magoada pela indiferença da mãe.

ANA JÚLIA- A senhora não me vê há mais de oito meses...

Ana Maria pára de mexer no guarda-roupa, olha para a filha e não diz nada.

ANA (PARA ANA JÚLIA)- Sua mãe está cansada, Jú.

ANA JÚLIA (APROXIMANDO-SE DA MÃE E COM IRONIA) – A maternidade nunca lhe caiu bem.

Ana Júlia sai do quarto rapidamente.

ANA (APROXIMANDO-SE DA FILHA) - Meu Deus, filha. Não consigo te entender. Eu devo ter feito alguma coisa errada com você....

ANA MARIA - Esse é o fardo de ser mãe, dona Ana. A culpa é sempre nossa.

A avó Ana tenta dizer alguma coisa, mas desiste. Os seus olhos estão cheios de lágrimas e Ana Maria continua a mexer em suas roupas. Ela beija o ombro da filha e sai do quarto. Ana Maria chora baixinho.

CENA 20

RIO VERMELHO/ PASSAGEM DE TEMPO- DIA SEGUINTE

O choro baixinho reverbera no escuro do céu estrelado e confunde-se com o chorinho “Tema para um chorinho bem lento”, de composição de Lula Gazineu e interpretação do grupo baiano Mandaia.

Atenção: uso de arte gráfica- No ritmo do chorinho, o céu vai mudando sua coloração até tornar-se dia com o sol já posicionado no céu. A música cai quando o sol rompe o céu.

CENA 21

RIO VERMELHO/ QUARTO DE ANA JÚLIA/ INT./ DIA

As cortinas do quarto estão fechadas e o ambiente está escuro em contraste coma cena anterior. Ana Júlia dorme com um tapa-olhos, o ar-condicionado ligado e um lençol cobrindo o seu corpo. As suas duas irmãs entram vagarosamente no quarto com cuidado para não acordá-la.

ANA TEREZA (TOM BAIXO/ PARA ANA GRAÇA) - Ela é muito fresca....

ANA GRAÇA (TOM BAIXO) – Tá cada vez mais inglesa.

Ana Graça está com as mãos direcionadas ao tapa - olho e Ana Tereza está segurando o lençol.

ANA TEREZA (TOM BAIXO) – Pronta?

Ana Graça faz o gesto de afirmação com a cabeça.

IRMÃS (CORO/ LEVANTANDO O LENÇOL E RETIRANDO O TAPA-OLHO) Acorda, princesa de Gales!

Ana Júlia assusta-se e dá um pulo da cama, meio atordoada.

ANA JÚLIA (TIRANDO O TAPA-OLHOS)- Vocês são loucas!

As duas irmãs abraçam-na e enchem-na de beijo.

ANA TEREZA- Bem vinda, cabeça de vento.

ANA JÚLIA- Por que vocês sempre fazem isso comigo?

ANA GRAÇA- Por que você sempre cai, sua boba.

Ana Tereza e Ana Graça sentam-se na cama em frente à cama onde Ana Júlia dormia e onde agora ela senta-se também.

ANA TEREZA- Tô tão feliz de ver vocês.

ANA GRAÇA- Nós também. (EXAMINANDO ANA JÚLIA)- Você está ainda mais magra?

ANA JÚLIA- Só um pouco. Tive muito gripada. Mas já tou melhor... me fala de vocês.

ANA TEREZA- Gracinha tá certa. Você tá muito magrinha e pálida. Ficou boa mesmo, Jú?

ANA JÚLIA- Gente, vamo parar. Vó Ana disse que na Inglaterra não tem feijão e por isso estou desse jeito. Ela me fez comer tudo o que tinha na mesa do jantar.

Todas riem.

ANA GRAÇA – E Martin, vem dessa vez?

Ana Júlia levanta-se e começa a arrumar sua cama.

ANA JÚLIA (DESCONVERSANDO)- Não, ele tá muito ocupado com o trabalho dele.

Ana Tereza olha desconfiada para Ana Graça.

ANA TEREZA (PARA JÚLIA) – Você vai ficar quanto tempo aqui?

ANA JÚLIA- Não sei. Dessa vez, vim sem data pra voltar. Ainda mais que mainha vai viajar. Então, posso ficar em paz aqui. Ela vai mesmo?

ANA GRAÇA (TRISTE)- Acho que vai. Hoje ela vai confirmar no jantar. E Apolo vai amanhã pra São Paulo.

ANA JÚLIA (SENTA AO LADO DE GRAÇA)- Gracinha, talvez seja bom até pra você, Apolo ir morar com o pai. Você sempre foi muito maternal. Apolo já é um homem e você é muito jovem. Aproveita pra curtir, namorar, viajar.

ANA TEREZA (PARA JÚLIA)- Pra você é mais fácil, Jú, porque não é mãe. Não sabe o que a gente sente.

ANA JÚLIA (SEM GRAÇA)- É... Acho que não nasci pra ser mãe mesmo.

Ana Graça e Ana Tereza olham-se desconfiadas.

CENA 22

RIO VERMELHO/ QUARTO DE ANA / INT./ DIA

Francisca está tirando o lençol da cama de Ana, que está, por sua vez, colocando muitos lençóis e toalhas numa sacola de viagem.

ANA- Adoro quando elas estão juntas.

FRANCISCA- Sempre foi assim. Elas ri, depois briga, mas tá sempre juntas.

ANA- Só assim eu fico alegre...

Francisca pára de arrumar a cama e fica em frente de Ana.

FRANCISCA- A senhora é abençoada, dona Ana. Ô minha idade. Nunca que consegui ter minha casinha. E olha que dona Ana Maria paga meu aluguel senão eu não tinha dinheiro pra dar o de comer pro meus meninos. E agora vem mais uma boca.

ANA- A menina ta grávida mesmo?

FRANCISCA- Tá! Meu Tadeu tem 17 anos e a namorada dele tem 15. Duas criança. Mas eu já disse a ele: você fez o nenê, agora vai assumir. Num quero que ele faça igual ao pai dele que sumiu pelo mundo. Aquele cachaceiro sem vergonha.

ANA- Você devia ter colocado seu ex-marido na justiça.

FRANCISCA- Os meninos me pediram pra num fazer isso. Eles têm medo do sem vergonha ser preso. Os vizinho disse que ele anda pela rua bêbado, num faz nada o dia todo.

ANA- Você é mãe e pai desses meninos como eu fui pra Ana Maria.

FRANCISCA - Parece uma sina, num é dona Ana? Mulher tem que ser mãe, mas homem se não quiser ser pai, cai pelo mundo e finge que nunca teve filho.

Francisca sai do quarto.

CENA 23/ ESTAÇÃO FERROVIÁRIA – CALÇADA/ INT./ DIA

Tadeu e Apolo estão entrando no trem. Eles estão indo á casa de Tadeu, no subúrbio ferroviário. Os garotos sentam-se juntos.

APOLO- É, aborto é uma parada pesada.

TADEU- Pesada é a mão de mainha.

APOLO (RINDO)- Mentira que Chica te bate?

TADEU- O quê! Quando eu falei que Tati podia fazer o aborto, ela correu atrás de mim com a vassoura pela rua. Foi a maior humilhação.

APOLO (EM GARGALHADAS)- Eu adoro Chica. Sua mãe é uma figuraça, cara.

TADEU- Você fala isso porque sua mãe é normal.

Enquanto Tadeu fala, ele olha pela janela. Ponto de vista do garoto para a vista que muda rapidamente.

APOLO - Normal! Ela conversa com os espíritos, cura as pessoas com as mãos, essa parada dela de reiki

TADEU- Reiki?

APOLO – É reiki. Minha mãe parece um alien, véi. Mas eu curto minha coroa, maluquinha.

TADEU- Véi, prefiro as vassouradas da minha mãe. Pelo menos ela não sobe na vassoura e sai voando.

Os dois riem.

TADEU- Véi, será que vai dar tempo de você ir pro jantar de sua vó?

APOLO – Eu não vou, não. Hoje vai rolar minha festa de despedida e você vai com Tati. Eu não quero passar meu último dia aqui ouvindo blá, blá de mulher. To fora!

CENA 24

RIO VERMELHO/ SALA DE JANTAR / INT./ NOITE

Ana Maria está sentada na cabeceira da mesa, ao seu lado esquerdo está sua mãe, no direito Ana Graça e suas demais filhas também estão sentadas cada uma de um lado da mesa. Pedro está ao lado de Ana Júlia, que serve o prato do sobrinho. Elas estão jantando em silêncio.

ANA MARIA- É muito bom ver vocês três juntas, não é mainha?

ANA – É sim, filha. Pra mim não tem felicidade maior.

ANA MARIA- Mas ainda sinto falta de Apolo.

ANA GRAÇA- Eu sei, mãe, mas hoje é a festa surpresa de despedida dele, lá no bairro.

PEDRO- Ele tá é namorando...

Todos riem.

ANA JÚLIA – E você tá namorando também, Pepeu?

PEDRO- Eu, não. Mulher dá muito trabalho...

Riém novamente. Todos já estão com os pratos vazios e estão arrumando a mesa.

ANA MARIA- Já terminaram o jantar?

Todas fazem gesto afirmativo com a cabeça, exceto Ana Júlia que está bem mais quieta do que o habitual.

ANA MARIA- Vamos arrumar os pratos depois. Venham aqui (PARA A SALA DE ESTAR). Eu preciso falar com vocês.

CENA 25

RIO VERMELHO/ SALA DE JANTAR / INT./ NOITE

Todas se levantam e vão em silêncio. As irmãs trocam olhares e sentam-se juntas no sofá maior. Ana senta-se na poltrona menor e Ana Maria permanece em pé em frente as filhas.

ANA MARIA- Eu pensei muito antes de tomar essa decisão. Esses últimos dois anos sem o pai de vocês foi muito difícil. Eu deixei de escrever e....

Ana Maria pára de falar como se estivesse recuperando o fôlego.

ANA GRAÇA- Nós sabemos, mainha.

ANA – Filha, tudo bem?

Ana Maria faz o gesto afirmativo com a cabeça.

ANA MARIA- Quando eu era jovem, muito jovem. Antes mesmo de ter Ana Graça. Eu tinha um sonho.

As filhas ouvem com a atenção a mãe.

ANA MARIA- Eu queria escrever sobre as mulheres que mudaram a sociedade na América Latina, guerreiras, escritoras, médicas, donas de casa...

ANA TEREZA- Mainha, que lindo projeto!

ANA JÚLIA- Como você pôde guardar esse sonho por tantos anos?

ANA MARIA- Eu não estava pronta. Precisei ser mãe de três mulheres pra me preparar para esse projeto e preciso de vocês para realizá-lo.

ANA GRAÇA- Como assim?

ANA TEREZA- Posso ser sua revisora como sempre, mãe.

ANA MARIA- Dessa vez, precisam fazer mais. Eu vou ficar uns seis meses para concluir a minha pesquisa sobre o livro. E vou estar longe para ajudá-las com seus problemas. Por favor, não me peçam explicações, mas agora não me sinto com condições de ajudar vocês.

ANA – Filha, o que tá acontecendo?

ANA MARIA- Não é nada, mãe. Elas precisam de ajuda agora. E precisam se unir mais, ficar juntas.

ANA JÚLIA- Mainha, seja mais clara.

ANA MARIA- Nesses meses que eu vou ficar fora, Ana Tereza pode vir morar aqui com Pedro. (PARA ANA TEREZA), Você sabe, Teka, que vai ser melhor. Você pode alugar seu apartamento e pagar suas dívidas com o dinheiro do aluguel.

ANA TEREZA- Não é tão simples assim, mainha. Tem Pedro.

Pedro levanta-se repentinamente e balança o braço de sua mãe.

PEDRO- Mamãe, eu juro por tudo. Se você vier morar aqui, eu me mudo pra casa de meu pai. Eu não venho pra cá.

Pedro começa a chorar.

ANA TEREZA- A gente conversa em casa, Pedro.

PEDRO- Eu quero ir pra casa, agora.

ANA MARIA – Vá, Têka. Pedro tá cansado. Já é tarde. Depois converso melhor com vocês.

PEDRO (CHORANDO)- Não adianta, vó, eu não venho.

Ana Júlia e a avó Ana beijam Pedro. Mãe e filho despendem-se e saem.

ANA JÚLIA – Mãe a senhora não deveria falar na frente de Pedro. Têka está tentando convencê-lo e aí a senhora estraga tudo.

ANA MARIA – Ah! Estrago tudo por me preocupar com vocês. Eu deveria ser assim como você, Ana Júlia: egoísta. Colocar minha mochila nas costas e sair por aí.

ANA JÚLIA (IRÔNICA)– E o que é a senhora tá fazendo agora, dona Ana Maria? Finalmente assumiu quem verdadeiramente é. Vai deixar suas filhas com problemas aqui e vai realizar o sonho de/

Ana tenta acalmar Ana Júlia. Ela abraça a filha. Ana Maria fica imóvel. Não diz nada. Ana Júlia começa a chorar.

ANA GRAÇA- Calma, Jú. Você está muito nervosa.

ANA JÚLIA (CONTENDO O CHORO)- Toda vez que eu venho no Brasil é a mesma coisa. Dona Ana Maria me trata como se eu fosse uma estranha. Aliás ela pensa que é melhor do que todas nós.

ANA- Calma, Júlia. A sua mãe só quer o melhor pra vocês.

ANA JÚLIA- Não, vó. Ela só quer o melhor pra ela. Sempre foi assim.

ANA MARIA (NERVOSA)- Se você acha tão ruim ficar aqui em casa, perto de mim, pode fazer suas malas e voltar pra sua Inglaterra.

Ana Júlia indo em direção ao quarto.

ANA JÚLIA (CHORANDO)- É isso mesmo que vou fazer.

Ana Graça tenta acalmar sua mãe e a avó Ana acompanha Ana Júlia.

ANA JÚLIA- Mainha, quer um pouco de água.

ANA MARIA – Não, filha. Pode ir pra casa. Vá ficar com Apolo. É melhor eu ficar sozinha.

CENA 26

RIBEIRA/ FACHADA DO ESPAÇO LUZ DO SER/ COZINHA/ EXT./DIA

Plano aberto da fachada do Espaço Luz do Ser.

CENA 27**RIBEIRA/ ESPAÇO LUZ DO SER/ COZINHA/ INT./DIA***Ana Graça esta fazendo suco no liquidificador. O seu filho chega.***APOLO-** Bom dia, mãe. Com foi lá ontem?*Continua fazendo o suco e não se vira para falar com o filho.***ANA GRAÇA (TOM PREOCUPADO)-** Bom dia!**APOLO-** Xi. Tô vendo que o bicho pegou ontem lá na cada de vó. Que foi que ela aprontou dessa vez?**ANA GRAÇA-** Não fale assim de sua vó. Não é nada não. É só que vou precisar dar mais atenção a sua tia Júlia.**APOLO-** Ela tá doente?*Apolo pega uma maçã na geladeira e come.***ANA GRAÇA (VIRANDO-SE PARA O FILHO)-** Doente da alma, nego. Essa é doença que mais dói.**APOLO-** Na moral, mãe. Faz de conta que entendi.**ANA GRAÇA-** Apolo, já tá tudo arrumado pra viagem?**APOLO-** Já disse ontem que tá tudo pronto, mãe.**ANA GRAÇA-** Você falou pro seu pai que eu vou te ver no mês que vem, não falou?*Apolo beija a mãe no rosto.*

APOLO- Mãe, fica de boa. Eu não sou mais uma criança. Eu sei me cuidar. E você é uma coroa muito gata. Aproveita que a casa tá vazia pra fazer umas festas do cabide. Quem bagunçar veste a roupa e vai embora.

ANA GRAÇA (SORRINDO COM A MÃO NA CINTURA)- Menino, você me respeite, viu?

Os dois riem e se abraçam.

CENA 28

FAROL DA BARRA/ APART. DE ANA TEREZA/ SALA DE ESTAR/ INT./ DIA

Ana Tereza recebe o seu filho na porta de casa. Ele corre e abraça a mãe.

ANA TEREZA- Como foi a escola hoje?

Os dois entram em casa e Ana Tereza fecha a porta. Pedro vai direto ligar a televisão e em seguida senta-se no sofá. Ana Tereza senta-se ao seu lado.

PEDRO- Mais ou menos! Mãe, você esqueceu de comprar o presente de Lucas. Foi aniversário dele.

ANA TEREZA- Pepeu, eu não esqueci. Eu não tinha dinheiro pra comprar. Você se lembra que agora mamãe tem que pagar tudo sozinha? Amélia, sua escola, comida...

PEDRO- Papai ajuda. Ele me disse que ajuda.

ANA TEREZA- Ajuda, anjo, mas ainda não dá. Mamãe não tá conseguindo sozinha pagar tudo. Vó Ana ajuda a gente quase todo o mês.

PEDRO- Mãe, usa o dinheiro do meu cofrinho. Já tá bem cheio.

ANA TEREZA- Não, meu anjo. Esse dinheiro é seu e não dá pra pagar o que mamãe deve.

PEDRO- O que é a gente vai fazer?

ANA TEREZA- Se a gente morar alguns meses na casa de vó Ana, mamãe pode alugar o apartamento e conseguir dinheiro pra pagar tudo.

PEDRO (ALTERANDO O TOM DE VOZ E LEVANTANDO-SE)- Nunca! Eu já disse que eu não vou. Eu vou embora pra casa de meu pai.

Ele sai da sala e vai para seu quarto. Bate a porta com muita força e ouve-se na sala o barulho da batida. Ana Tereza continua imóvel no sofá.

CENA 29

RIO VERMELHO/ QUARTO DE ANA MARIA / INT./ DIA

Ana Maria toma um remédio e senta-se em sua poltrona. Ela está visivelmente abatida. Sua mãe entra no quarto.

ANA- Filha?

ANA MARIA- Oi, mãe. Ana Júlia está mais calma?

ANA- Está.. Mas ela conseguiu uma passagem para amanhã e disse que vai embora.

ANA MARIA- Talvez seja melhor mesmo...

ANA- Não é não, filha. Você não faz idéia do que tá acontecendo com essa menina lá no estrangeiro.

ANA MARIA- O que a senhora tá sabendo?

ANA- Sabe o dia que eu fiquei todo fora de casa sem o celular?

ANA MARIA- Claro, mainha. Como vou me esquecer daquele dia.

ANA- Diva, minha amiga a avó de Vanessa.

ANA MARIA- A amiga de Júlia que morou com ela?

ANA- É. Então, Diva me ligou porque Vanessa contou a ela que Júlia tinha abortado um bebê.

ANA MARIA (SENTANDO-SE NA CAMA/ MUITO SURPRESA)- Isso é mesmo verdade, mainha?

ANA- Eu não queria acreditar. Por isso, não falei nada. Fiquei sozinha pensando o que fazer. Mas vendo essa menina desse jeito, descontrolada e nervosa, só posso acreditar em Diva.

ANA MARIA- Ela está em casa?

ANA- Acho que ela foi caminhar na orla.

CENA 30

RIO VERMELHO/ COZINHA / INT./ DIA

Tadeu está conversando com Francisca. Os dois falam em tom baixo, mas é visivelmente uma discussão. Ana Júlia passa pela porta da cozinha e pára.

FRANCISCA- Não adianta. Não quero saber dessa história de aborto.

ANA JÚLIA (ENTRANDO)- Aborto? Mas que vai fazer aborto aqui?

Francisca e Tadeu ficam calados. Ana Júlia vai beijar Tadeu.

TADEU- Oi, Jú. Tudo bem?

ANA JÚLIA- Tudo bem! Você tá um gatão, hein? Mas que conversa é essa de aborto?

FRANCISCA- Ô, Júlia, desculpa. É que a namorada de Tadeu tá grávida e eles quer fazer aborto. Isso é uma judiaria.

ANA JÚLIA- É mesmo, Tadeu. E é muito perigoso pra sua namorada. Ela deve ser uma menina, não é?

TADEU- Por isso mesmo, Jú. Ela ainda tá estudando e mãe dela não sabe que a gente namora.

FRANCISCA (ZANGADA)- Como é que é? A mãe e Tati não sabe do namoro? Vocês tavam me enganando esse tempo todo, foi?

ANA JÚLIA- Calma, Chica. Não adianta brigar agora. Vamos ajudar os dois. São duas crianças e devem estar assustadas. Um filho assusta mesmo, até um adulto fica assustado.

FRANCISCA- Engravidou porque tava fazendo sem-vergonhice.

TADEU- Minha mãe, pára.

ANA JÚLIA- Vamo fazer uma coisa. Traz sua namorada aqui pra conversar comigo. E o que vocês precisarem de dinheiro, consulta médica, essas coisas de gravidez, eu ajudo.

Francisca dá um abraço bem apertado em Ana Júlia.

FRANCISCA- Obrigada, minha Jujubinha.

TADEU- Valeu, Jú

CENA 31

FAROL DA BARRA/ APT. DE ANA TEREZA/ SALA DE ESTAR / INT./ DIA

Pedro está conversando com o pai. Os dois estão sentados no mesmo sofá.

PABLO- Eu Queria muito que você fosse morar comigo, mas não dá.

PEDRO- Mas por que não dá, pai?

PABLO- Eu já te disse, Pepeu. Eu não tenho uma babá pra cuidar de você e o meu apartamento não tem nem móveis. Você não vai gostar.

PEDRO- Eu não quero morar na casa de minha vó.

PABLO- Sua mãe me disse que vocês só vão ficar seis meses e o pai sempre vai te visitar lá.

PEDRO (LEVANTANDO-SE DO SOFÁ)- Eu não posso ir morar com você por causa de sua namorada, né?

PABLO- Nada disso! (GAGUEÍJANDO) E Carla gosta muito de você. Ela me disse que você é como se fosse um filho pra ela.

PEDRO- Eu não quero ser filho dela. Eu já tenho a minha mãe.

Ana Tereza abre a porta e entra em casa. Pedro corre e abraça bem forte a mãe. Ela olha sem entender o que está acontecendo para Pablo, que, por sua vez, olha com tristeza para a ex-mulher.

RODA VINHETA DE PASSAGEM DE BLOCO (10”)

INTERVALO COMERCIAL

3º BLOCO

RODA VINHETA DE PASSAGEM DE BLOCO (10”)

CENA 32

RIO VERMELHO/ QUARTO DE ANA JÚLIA / INT./ DIA

Ana e Ana Maria estão sentadas na cama.

ANA MARIA (LIMPANDO AS LÁGRIMAS)– Mainha, ela não pode ter mais filhos.

ANA – É, filha. Imagine a dor dessa menina. Já coloquei Ana Júlia nos braços de Iemanjá e nossa Senhora. As duas vão curar sua dor. Eu sei que vão...

Ana Maria levanta-se, calça uma sandália e coloca óculos esportivo.

ANA MARIA- Não vou ficar aqui esperando que curem a dor de minha filha.

ANA – Onde você vai, Ana Maria?

ANA MARIA- Vou procurar Ana Júlia. Ela deve estar aqui perto.

ANA- Espera ela voltar.

Ana Maria sai rápido do quarto e não responde a mãe.

CENA 33

RIO VERMELHO/ VILA DE PESCADORES-CASA DE IEMANJÁ / INT./ DIA

Ana Júlia esta parada na porta e entrada na casa de Iemanjá. Ponto de vista dela para a imagem do Orixá e todas as oferendas que foram colocadas no local.

ANA JÚLIA (ENTRA NA CASA E AJOELHA-SE EM FRENTE A IMAGEM)- Odoyá, minha mãe! Desculpa ter demorando tanto tempo de vir aqui.

Entra uma mulher negra, vestida toda de branco como uma mãe-de-santo. Ela ajoelha-se ao lado de Ana Júlia.

MULHER- Odoyá. (AJOELHA-SE) canta um trecho de uma música para Iemanjá.

Ana Júlia olha atentamente para a mulher , tentando entender que música ela canta. A moça levanta-se e arruma-se para sair, mas a mulher lhe segura pela mão.

MULHER (OLHANDO FIRMEMENTE PARA ANA JÚLIA) – A sua mãe (OLHA PARA IEMANJÁ) te perdoa pelo abandono. Você, precisa se perdoar também. Agora é hora, filha, de nascer de novo. O seu bebê é você mesma. Cuide de você.

A mulher solta a mão de Ana Júlia e volta-se para Iemanjá entoando o mesmo cantigo. Ana Júlia olha um pouco a mulher e sai.

CENA 34**RIO VERMELHO/ COZINHA / INT./ FIM DE TARDE**

Chica está na cozinha. Ela frita bolinhos no fogão e canta a música “Deixa a vida me levar”, de Zeca Pagodinho”.

CHICA (CANTANDO E DANÇANDO EM FRENTE AO FOGÃO) – Deixa a vida me levar, vida leva eu. Deixa a vida me levar. Vida leva eu. Só feliz e agradeço tudo o que Deus me deu.

Pedro corre e abraça Francisca por trás e dança com ela.

FRANCISCA - Olha quem tá aqui, o meu companheiro de dança.

Ana Tereza entra e dá um beijo no rosto de Chica, que continua dançando com Pedro.

ANA TEREZA- Só você, minha Chica, acaba com o calundu desse menino.

FRANCISCA (AFASTANDO PEDRO DE SEU CORPO)- Calundu pra mim é fome. Vamo comer bolinho de chuva.

PEDRO (COMEÇA A PULAR PELA COZINHA)- Eba, eba, Chiquinha fez bolinho de chuva!!

Ana Tereza sai em direção à porta.

ANA TEREZA- Jú, tá em casa?

FRANCISCA (SERVINDO BOLINHO NO PRATO) – Tá não. Sua mãe também saiu.

ANA TEREZA- E, vó?

FRANCISCA – Tá no quarto dela.

Ana Tereza sai da cozinha. Chica e Pedro sentam-se na mesa. Ela coloca bolinho no prato do garoto.

FRANCISCA - Come agora, não, Pepeu. Tá muito quente.

PEDRO- Chiquinha, minha mãe disse que a gente vem morar aqui. Eu não quero.

FRANCISCA - Vai ser bom. Aqui tem espaço pra brincar. Tem eu pra fazer suas vontade e sua mãe brigar comigo.

Pedro dá risada.

PEDRO- Eu gosto da minha casa.

FRANCISCA - Você tá ficando um rapazinho. Sua mãe precisa de você.

Ana Graça e Apolo chegam em casa.

ANA GRAÇA (VOZ OVER) – Ô de casa??

FRANCISCA - Aqui, na cozinha, Gracinha.

Ana Graça e Apolo entram na cozinha. O rapaz vai imediatamente falar com Pedro.

APOLO (DESARRUMANDO O CABELO DE PEDRO)- Ei, moleque! Você tá grande.
(BEIJANDO O ROSTO DE CHICA) – Chiquinha, José da padaria mandou beijo pra você.

Francisca sorri envergonhada e não responde. Ana Graça dá um beijo em Pedro.

PEDRO (PARA ANA GRAÇA)- Tia Gracinha, eu não quero morar aqui.

APOLO- Vai ser melhor, moleque.

Ana Graça agacha-se em frente a Pedro.

ANA GRAÇA- Pepeu, é só por um tempo. Seis meses passam muito rápido e sua bisa também vai ficar aqui com você.

PEDRO- E tia Jú?

ANA GRAÇA- Tia Jú, acho que não. Ela vai embora amanhã. (PARA APOLO) Filho, converse com seu primo, tá? Vou lá em cima.

Ana Graça sai da cozinha e vai até o quarto.

CENA 35

RIO VERMELHO/ QUARTO DA AVÓ ANA / INT./ FIM DE TARDE

Ana Tereza está ajoelhada em frente a sua avó, que está sentada na cama..

ANA TEREZA- Meu Deus, vó. Por isso, Jú tá tão nervosa. (LEVANTANDO-SE) Por que ela não contou pra gente logo?

ANA- Medo de ser criticada. Vergonha. Não sei o que passa na cabecinha dela.

ANA TEREZA- E eu reclamando de minhas dívidas. Isso não é nada. Coitada de Jú!

ANA- Cada um carrega sua cruz. A gente só precisa aprender como carregar melhor.

Chega Ana Graça.

ANA GRAÇA- Que caras de velório!

ANA- Oi, Gracinha.

ANA TEREZA- Oi!

ANA GRAÇA- O que tá acontecendo?

Ana Tereza e a avó Ana olham-se em silêncio.

CENA 36

RIO VERMELHO/ PRAIA DO PESCADOR / EXT./ FIM DE TARDE

Ana Júlia está sentada na beira do mar. Ela olha o pôr-do-sol. Em sua direção vem Ana Maria. Ponto de vista de Júlia vendo sua mãe aproximar-se. Ana Maria senta-se ao seu lado.

ANA MARIA (ABRE OS BRAÇOS)- Amo você, filha. Vamos passar por essa dor juntas.

Ana Tereza aceita o abraço da mãe e chora compulsivamente no colo de Ana Maria.

Atenção: depois da fala de Ana Maria sobe som da música Mulher, composição de Gerônimo e interpretação de Mariene Castro. Gradativamente a música vai abaixando até desaparecer junto com o pôr-do-sol.

CENA 37

RIO VERMELHO/ SALA DE ESTAR / INT./ NOITE

Ana e suas netas estão apreensivas, aguardando a chegada da mãe e de Júlia.

ANA GRAÇA- È melhor eu ir procurar as duas. Elas tão demorando muito.

Ana Maria abre a porta e entra abraçada com Ana Júlia. As duas riem. A avó e as netas correm para a entrada da casa. Ponto de vista de Ana Maria e Júlia olhando as irmãs e avó assustadas.

ANA MARIA- Por que vocês estão assim?

Ana abraça Ana Júlia e as irmãs fazem o mesmo. Ana Maria vê a cena e rir.

ANA JÚLIA- Quem tem problema com uma família como essa!

ANA GRAÇA- Vá tomar banho pra eu te fazer uma massagem.

ANA- Vou fazer aquele suco de acerola com limão que você gosta.

Ana vai para a cozinha. As três irmãs vão para o banheiro. Ana Continua na sala vendo a comoção de sua família. Aparece Apolo.

APOLO- Oi, vó!

ANA MARIA- Oi, Apolo. Eu queria mesmo falar com você....

APOLO- Tá tudo bem com tia Jú?

Os dois andam para a sala de estar. Ana senta-se em sua cadeira de balanço. Apolo senta-se no sofá.

ANA MARIA- Agora está! Você não vinha se despedir de mim, não?

APOLO- Hum, hum!! Tá lembrada que vou hoje, mais tarde.

ANA MARIA- Tô sim, senhor.

APOLO- O que a senhora quer me dizer, vó?

ANA MARIA- Primeiro quero dizer que você tem uma mãe maravilhosa. Ela é uma ótima mãe. Ela fez tudo por você. Não esqueça disso, certo?

APOLO (INTOLERANTE)- Tá, vó...

ANA MARIA- E eu quero te dar uma coisa.

APOLO – O quê?

ANA MARIA- Eu abri uma caderneta de poupança em seu nome. Se tiver algum problema em São Paulo, envie um e-mail para mim e eu autorizo o saque.

APOLO- Valeu, vó.

Atenção: Ouve-se ao fundo vozes das filhas e da avó, mas não entende-se o que falam. Elas andam em direção a sala.

ANA MARIA (TOM BAIXO)- Eu não quero que sua mãe saiba. É nosso segredo.

APOLO- É nenhuma!

Todas chegam na sala.

ANA JÚLIA (COM OS CABELOS MOLHADOS)- Apolo, você tá um gatão. Vem cá dá um abraço em sua tia.

Eles se abraçam.

APOLO- Tia Jú, você continua uma coroa enxutona.

Ana Graça e Ana Tereza olham-se e sorriem.

ANA JÚLIA- Coroa é sua mãe. Eu ainda sou jovem, seu malandro.

Entra na sala Pedro.

PEDRO (CORRENDO EM DIREÇÃO À JÚLIA) – Tia Jú!!

ANA JÚLIA (ABRAÇANDO PEDRO)- A gente nem brincou ontem direito, não foi, pequeno?

Ana Maria continua sentada no sofá. Ela olha silenciosamente todos. Chica entra na sala.

FRANCISCA - Dona Maria, já posso servir o jantar?

ANA MARIA – Pode!

Chica sai.

ANA GRAÇA- Eu ajudo, Chica.

ANA MARIA- Não, filha. Eu quero aproveitar e conversar com vocês todos. Sentem aqui perto de mim.

Os meninos sentam-se no chão. As irmãs sentam juntas no sofá maior e Ana fica em pé, ao lado da filha.

ANA MARIA- Essa viagem pra Argentina não é apenas para fazer a pesquisa do meu novo livro.

ANA- Não!?

ANA MARIA- Não... É porque eu também preciso/

ANA JÚLIA (INTERROMPENDO) – Faça sua viagem, mainha. Nós vamos ficar bem. Eu também vou ficar no Brasil até a senhora voltar.

ANA GRAÇA- E eu venho todos os dias ver o que essas duas estão aprontando aqui.

ANA- Filha, você ia falar alguma coisa antes...

ANA MARIA- Não é nada. Agora ficará tudo bem.

Ana olha desconfiada para a filha.

ANA TEREZA- Eu também vou ficar de olho nessas duas. Como Pepeu não quer morar aqui, eu venho todos os dias ou então, eu ligo.

ANA MARIA- Filha, você já pensou o que vai fazer com as dívidas?

ANA TEREZA- Mainha, não se preocupe. Vou dar um jeito. To procurando mais um trabalho e/

Enquanto Ana Tereza fala, Pedro levanta-se e anda em direção a ela. Ele passa as mãos no rosto de Ana Tereza.

PEDRO (INTERROMPENDO)- Eu venho, mamãe. Não fica triste.

ANA TEREZA (EMOCIONADA) – Eu já te disse qual foi o dia mais feliz da minha vida?

Pedro balança a cabeça afirmativamente e abraça sua mãe. Um rápido silêncio ocupa a sala.

ANA MARIA (CONTENDO O CHORO) – Eu vou amanhã!

Todos ficam surpresos com a revelação.

ANA- Amanhã, filha? Por que você não disse antes?

ANA MARIA- Por que a senhora não ia gostar de saber.

ANA GRAÇA – Muda pra outro dia.

ANA MARIA – Acho que vai ser melhor pra mim e pra vocês se eu for logo. Senão vamos ficar tristes ou então vamos brigar o tempo todo.

ANA JÚLIA- Acho que já brigamos pelo ano inteiro....

Todos riem.

ANA TEREZA- Mainha, a senhora vai chegar sozinha em Bueno Aires.

ANA MARIA- Não se preocupe. Lembra da minha amiga Rosa?

ANA GRAÇA- Aquela que passou um mês aqui em casa?

ANA MARIA- É! É ela. Então, Rosa vai me esperar no aeroporto.

ANA TEREZA- Eu me lembro dela. Mas, painho, não gostava dela. Lembra que quando ela ligava pra mainha, ele se trancava no escritório.

Ana olha de forma reprovadora para Ana Maria, que desvia o olhar.

ANA (INTERROMPENDO) – Vamos deixar de lembranças e vamos jantar. Daqui a pouco Apolo vai viajar e ainda não comeu.

PEDRO (SENTADO NO COLO DE ANA TEREZA)– Tô morrendo de fome!

ANA JÚLIA- Me too, Pepeu.

PEDRO- HÁ!?!?

ANA JÚLIA- Anyway,vamos comer!

Chica está servindo a mesa.

FRANCISCA (EM TOM ALTO)- O jantar tá na mesa!

Atenção: Depois da fala de Chica, sobe som da música “Mulher”, de Gerônimo, só instrumental.

A câmera em plano aberto mostra todos levantando-se em direção a sala de jantar, exceto Ana Maria que continua imóvel em sua cadeira, olhando toda sua família. Close no rosto dela observando todos. Ponto de vista de Ana Maria para o movimento de cada um. Apolo desarruma o cabelo de Pedro; Ana Tereza abraça a vó; Ana Graça puxa uma cadeira para Francisca sentar; todos vão sentando-se na mesa.

FANDI IN/ FIND OUT

CENA 38

RIBEIRA/FACHADA DO ESPAÇO LUZ DO SER/ EXT/ NASCER DO SOL

Plano aberto da fachada da casa de Ana Graça. Continua música instrumental “Mulher”.

CENA 39

RIBEIRA/ESPAÇO LUZ DO SER/ INT/ NASCER DO SOL

A música vai abaixando gradativamente. Ana Graça está sentada em uma das macas. A janela da sala está aberta. Ela olha o nascer do sol. Está usando a mesma roupa do jantar. Tem uma aparência de que passou a noite acordada. Os seus cabelos estão desarrumados e olhos avermelhados de quem chorou por muito tempo. Ela segura em uma das mãos uma foto do filho. Aperta a foto contra o seu peito. Levanta-se abruptamente e fecha a janela. Close na janela fechando.

CENA 40

RIO VERMELHO/ CASA DE ANA MARIA/ COZINHA/ INT./DIA

Close no armário da cozinha sendo aberto por Chica. Na mesa está Ana, que toma café da manhã sozinha.

FRANCISCA - E Gracinha, hein, dona Ana. Como será que ela passou a noite?

ANA- Rezei muito por ela antes de dormir. Aliás rezei muito para as três, principalmente pra Ana Júlia

Atenção: Barulho de porta batendo.

ANA- Ué! Será que Ana Maria saiu pra caminhar?

Entra na cozinha Ana Graça. Ela segura uma mochila.

CENA 41

RIO VERMELHO/ QUARTO DE ANA MARIA / INT./ DIA

Ana Maria está fechando a mala. Ana Júlia entra em seu quarto.

ANA JÚLIA- Quer ajuda, mainha?

ANA MARIA- Não, Júlia. Já terminei. Na verdade. Eu comecei a arrumar tudo no início da semana.

ANA JÚLIA- Eu queria ser assim, organizada. Eu sou muito desorganizada.

ANA MARIA- Você tem muita coisa de seu pai. Vocês dois são bagunceiros. Quer dizer, Elias era bagunceiro, mas em compensação são muito criativos, livres, aventureiros...

Ana Júlia segura a mala de sua mãe, que por sua vez, coloca a bolsa do lado e segura um laptop.

ANA JÚLIA- Então, está pronta pra grande aventura de sua vida, dona Ana Maria?

Ana Maria segura a mão de Ana Júlia.

ANA MARIA- Agora estou pronta, filha.

As duas saem do quarto e vão para a sala.

CENA 42

RIO VERMELHO/ QUARTO DE ANA MARIA / INT./ DIA

Ana Graça está sentada na sala junto com Chica e Ana. Chegam Ana Maria e Ana Júlia.

ANA MARIA- Gracinha!

Ana Graça levanta-se e vai em direção a mãe.

ANA GRAÇA- Aquela casa ficou tão grande sem ele, mainha.

ANA MARIA- Eu sei, filha, eu sei....

As duas se abraçam.

ANA- Por que você já está com a mala, Ana Maria? Não é doze horas o vôo?

Ana Maria, Ana Júlia e Ana Graça sentam-se na sala de estar.

ANA MARIA- Mãe, já são mais de nove horas. Seu Roque vem me buscar 10 horas.

ANA GRAÇA- Mainha, eu levo a senhora.

ANA MARIA- Não, não quero ninguém chorando no aeroporto. Basta ontem. E vocês têm muita coisa pra ajeitar aqui.

Chegam Ana Tereza e Pedro.

ANA TEREZA- Bom dia!

Pedro beija a avó Ana, Júlia e Ana Maria, que lhe dá um forte abraço.

ANA MARIA- Pepeu, tô muito orgulhosa de você.

PEDRO- Por quê?

ANA MARIA- Ontem você agiu como um homem. Ajudou sua mãe. Se vô Elias estivesse vivo, também ficaria muito orgulhoso de você. Por isso, vou te dar a gaita dele. Eu sei que você queria.

Ana Maria dá a gaita a Pedro.

PEDRO- Mãe, olha aqui. É a gaita do vô. Legal, vô. Valeu!!!

Pedro abraça Ana Maria bem forte e começa a tocar a gaita, andando de um lado para o outro.

Atenção: Ouve-se barulho de buzina de carro. Chica entra.

FRANCISCA - Dona Ana Maria, seu Roque chegou.

Ana Júlia pega a mala de sua mãe. Ana Tereza pega o laptop e Ana Maria leva a bolsa. Todos saem. Enquanto andam conversam. Pedro acompanha o grupo, tocando a gaita.

ANA JÚLIA- Tem certeza, mainha, que não quer que a gente vá?

ANA- É, filha. Vai ficar fazendo o que sozinha naquele aeroporto?

ANA MARIA- Não se preocupem. Às vezes é bom ficar sozinha.

Todos chegam no táxi.

ROQUE- Bom dia!

ANA MARIA- Oi, seu Roque. Essas aqui são minhas filhas.

O taxista pega a mala e guarda no porta-malas. Em seguida, entra no carro. Ana Maria dá um forte abraço em Pedro e depois abraça Chica e as três filhas. Por último, abraça sua mãe.

ANA MARIA (CHORANDO)- Mainha, Obrigada! A senhora é a maior companheira da minha vida. Já passamos por muitas, né Donana? Cuida bem das minhas meninas.

ANA (CHORANDO)- Vá em paz, filha. E liga pra gente logo que chegar. Nossa Senhora que te acompanhe.

Entra no carro e sai. Todos voltam para casa.

CENA 43

CARRO/ INT/ DIA

Ana Maria está chorando. Ela olha a orla pela janela. Olha para sua mão e vê a aliança no dedo. Tira a aliança, beija e na bolsa. Abre o vidro e coloca o rosto um pouco para fora do carro. Vê-se o vento batendo em seu rosto.

CENA 44

RIO VERMELHO/ QUARTO DE ANA MARIA / INT./ DIA

Estão deitadas na cama Ana, Ana Júlia e Ana Graça.

ANA JÚLIA- É tão estranho ficar aqui sem mainha.

ANA- E sua mãe não gosta muito que a gente fique deitada na cama dela.

ANA GRAÇA- Vó, enquanto mainha tiver viajando, vamos criar novas regras pra casa...

ANA- Quando o gato sai de casa, o rato faz a festa.

Entra no quarto Ana Tereza. As irmãs e sua avó abrem espaço para ela deitar-se. Agora estão todas atravessadas na cama.

ANA TEREZA- O que vocês tanto cochicham?

ANA- Cadê, Pepeu?

ANA TEREZA- Tá tocando gaita pra Chica....

ANA JÚLIA- Vó, a senhora acha que mainha vai ficar bem nessa viagem?

ANA- Não sei. Coloquei sua mãe nos braços de Nossa Senhora. Tenho certeza que ela vai proteger Ana Maria.

ANA GRAÇA- Acho que mainha vai voltar muito diferente dessa viagem...

ANA TEREZA- Acho que a gente muda o tempo todo. Não tem idade pra isso.

ANA- Sabe que ando com muita vontade de ajudar vocês a mudarem algumas coisas...

ANA JÚLIA- Tô curiosa!

ANA GRAÇA- Eu também!

ANA- Preciso ensinar vocês a escolherem homem.

ANA JÚLIA- Vó, a senhora também não é boa nisso, não.

ANA GRAÇA- Quem é boa nisso, está indo pra Argentina.

ANA- É mesmo, vamo deixar essa lição pra quando a mãe de vocês voltar. Enquanto isso, posso ensinar vocês a fazer um bolo bem gostoso de milho.

A partir daqui a câmera vai subindo no travelling de forma que mostre a imagem de cima para baixo das irmãs e da vó deitadas na cama.

ANA GRAÇA- Doces palavras, vó. Um bolo é tudo que a gente precisa agora.

FIM

3. LICENÇA POÉTICA: O PROCESSO CRIATIVO DA SÉRIE *AS FILHAS DE ANA*

[...] Quem acha que sua criatividade é pura e inaugural, sem influências, está apenas ignorando suas fontes, não só literárias, mas vitais (uma vez que essas tradições podem não ser literárias). Já que o diálogo com tudo que nos antecede é constitutivo, por que não procura-los ativamente, estimula-lo, ir em busca dos nossos pares? Ampliando nosso repertório, só temos a ganhar, não apenas com quem recolhe ferramentas ou produtos no supermercado, mas como quem faz amigos, deixa-se influenciar e influencia. Fazer amigo e influenciar pessoas é uma legenda do trabalho de escrever, mesmo para o mais solitário ensimesmado escritor.

Leandro Saraiva e Newton Cannito, Manual do roteiro.

Iniciei a minha carreira de roteirista escrevendo histórias cômicas para a televisão em 2005 através do roteiro para televisão “Engula a gula”⁸⁷ (inédito), um programa especial (unitário) criado para a conclusão do curso de pós-graduação em roteiro de tevê e vídeo, do Centro Universitário Jorge Amado, localizado em Salvador-Bahia. Nesse mesmo ano, com o roteiro também cômico “Quem não chora, às vezes mama”⁸⁸, ganhei o prêmio *Microdrama - teledramaturgia no break* junto com mais quatro roteiristas. As nossas histórias (1 minuto de duração) foram gravadas e exibidas nos intervalos comerciais da TV Bahia (afiliada da Rede Globo) e da TV Educativa-Bahia no segundo semestre daquele ano. Fiquei muito animada com esse feito, acreditando que tinha algum talento para narrar tramas engraçadas e, principalmente, sentia (e ainda sinto) muito prazer escrevendo comédia. Foi por esse motivo

⁸⁷Essa divertida trama narra a reunião dominical da família Sampaio, uma das mais tradicionais da cidade fictícia de Cocorobó, no sertão baiano. Tudo começa com a visita do filho caçula, que mora em Salvador, à casa dos seus pais. Ele leva a noiva para conhecer o pai, a mãe, as duas irmãs e a empregada doméstica. O problema é que a moça é um tanto quanto moderninha para os padrões do patriarca, o fazendeiro Teodomiro - homem rude, machista e arcaico, que não aceita a futura nora e faz de tudo para separar o jovem casal.

⁸⁸Uma vendedora (Aisha Marques) à beira de um ataque de nervos atende um homem gago (Gedeon Rosa), que quer comprar uma roupa para sua esposa. Tudo o que ele diz provoca o choro na moça, a qual perde o controle emocional ao ponto de provocar indignação no cliente. Ele ameaça ir embora, mas a vendedora lhe oferece um desconto irrecusável. Ele aceita e compra a mercadoria.

que a minha primeira idéia para o projeto de mestrado foi estudar as estratégias de construção da comédia na série *A Grande família*, exibida pela Rede Globo, quintas-feiras, 22:00 horas.

Dediquei-me no decorrer do mestrado a ler e refletir sobre as séries cômicas produzidas na televisão brasileira (aberta) e canais fechados, mas não tinha grande motivação ao pesquisar o meu objeto. Alguma coisa faltava para estimular o prosseguimento do meu trabalho de pesquisadora e principalmente de roteirista. Concomitantemente, passei a observar de maneira especial todas as mulheres do meu cotidiano, profissional e pessoal (inclusive familiar). Todas tinham histórias de vida marcantes e eram inspiradoras para a criação de personagens. Isso despertou-me o interesse e a vontade em contar as histórias de mulheres baianas, apesar de não saber realmente qual era o *storyline*, o que moveria as personagens e, sobretudo, para qual meio de comunicação o roteiro seria escrito.

A vontade de escrever uma narrativa sobre mulheres se sobrepôs a todos os estudos que já havia realizado sobre o seriado *A Grande Família*. Assim, no segundo ano do mestrado, abandonei o estudo sobre comédia na teleficção e trouxe para o âmbito acadêmico o interesse em contar histórias sobre o universo feminino sob a perspectiva de personagens baianas. Em aproximadamente cinco dias assisti mais de 30 séries, entre brasileiras e estrangeiras (algumas não são mais exibidas pelas emissoras) e concluí que a história que queria contar não era uma comédia de situação (*sitcom*) - denominação concedida aos seriados cômicos. Tratava-se de uma narrativa sentimental, através da qual eu gostaria de emocionar os telespectadores. Escolhi um caminho novo enquanto roteirista, porque até então havia estudado e criado tramas para produzir a comicidade, o que exige do autor muito mais do que um senso de humor apurado e boas piadas.

Durante a minha pesquisa, constatei que as séries sobre relações familiares tinham grandes possibilidades dramáticas, principalmente, devido à existência de vários personagens interligados por laços consangüíneos e emocionais. A convivência, muitas vezes obrigatória, entre pessoas de um mesmo universo familiar desencadeia inúmeros conflitos e embates que podem ser tratados sob a ótica de diversos temas muito presentes na sociedade. Os membros de uma família guardam segredos entre si e estabelecem mutuamente uma relação dicotômica, ora amor, ora ódio, alternância possível dada às circunstâncias de intimidade e aproximação entre essas pessoas. O pesquisador Etienne Soriau na obra “As duzentas mil situações dramáticas” explica que através das relações entre as personagens cria-se conflitos dramáticos que movem a trama para um lugar projetado pelo autor:

Qualquer que seja o interesse despertado pelo universo teatral que nos é proposto - personagens, caracteres, ambientes, estrutura de conjunto, atmosfera moral, psicológica ou social – só haverá peça se, uma vez colocados esses elementos, (particularmente o grupo de personagens), chegar a estabelecer-se entre eles uma ação, e se esta ação, fio condutor que os leva desde que a cortina se abre até o desenlace, não se contentar em conduzir paralelamente os destinos dos personagens, mas sim escorá-los, por assim dizer, uns nos outros; colocá-los em certos momentos exclusivos, intensos, patéticos, naqueles dispositivos ao mesmo tempo arquitetônicos e dinâmicos que constituem as situações; e fazer da apresentação intensa, brilhante, e da sucessão caleidoscópica dessas situações um dos recursos artísticos essenciais da obra⁸⁹.

Tendo em vista as reflexões de Souriau sobre o complexo fluxo de relação entre as personagens, criei a série *As filhas de Ana*, sob a perspectiva de uma nova estrutura familiar brasileira⁹⁰, levando em consideração quais seriam os perfis das mulheres contemporâneas pós-feminismo, sua emancipação financeira e emocional em relação aos seus parceiros. Essa conjuntura social configura uma forma de ser e estar no mundo, uma sociabilidade feminina própria da atualidade. Nos últimos 30 anos, desde o início do feminismo no Brasil, a mulher conquistou espaços na sociedade que antes eram exclusividade masculina e, atualmente, muitas delas enfrentam o desafio de ser chefe de família. São muitas obrigações, responsabilidades e cobranças que merecem uma discussão, um olhar, um lugar para onde possam convergir os medos, alegrias e anseios dessas mulheres representadas pelas personagens Anas.

Atualmente, as personagens femininas aparecem, com maior evidência, nas telenovelas, mas seus perfis têm causado controvérsias entre as telespectadoras. Em maio de 2007, mais de cem entidades feministas fizeram um abaixo-assinado, com mais de 500 assinaturas, e entregaram à Procuradoria Regional dos Direitos do Cidadão de São Paulo (PRDC-SP). Com base nessa representação, a Procuradoria promoveu a audiência pública para debater propostas com representantes das emissoras de televisão. Na matéria divulgada

⁸⁹ Cf. SOURIAU, É. **As duzentas mil situações dramáticas**. São Paulo: Ática, 1993. p.28.

⁹⁰A família brasileira tem sido objeto de investigação de muitos pesquisadores por ter sofrido intensas transformações nos últimos 100 anos. No Censo 2000, pesquisa demográfica realizada pelo IBGE, o conceito de “família” foi ampliando tendo em vista os novos arranjos familiares. De acordo com o último Censo, a família pode ser formada por uma pessoa que mora sozinha; o conjunto de pessoas ligadas por laços de parentesco ou de dependência doméstica; e pessoas ligadas por normas de convivência. Atualmente são formadas por variadas organizações, tais como: mães solteiras com seus filhos; pais com filhos adotivos; casais que já tiveram outros casamentos com filhos e decidiram ter outros filhos dessa união; um casal e um ‘animal de estimação’ e, ainda sob algumas controvérsias, o solteiro adulto que vive sozinho. (Cf. NASCIMENTO, A. População e família brasileira: ontem e hoje. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS POPULACIONAIS, XV, 2006. Caxambu, MG. **Anais...** ABEP)

no site Observatório da Imprensa, uma das organizadoras do abaixo-assinado, Sonia Maria Orellana (Sempreviva Organização Feminista), diz que os meios de comunicação apresentam uma imagem irreal da mulher:

"Os meios de comunicação, principalmente a televisão, perpetuam uma imagem distorcida da mulher. Elas são apresentadas como burras, subordinadas e vivem apenas para a maternidade e o casamento." A gravidez na adolescência acaba sempre em final feliz, o que faz parecer que é algo fácil. Nas novelas, diz a militante, ninguém faz aborto, e quem faz é considerada assassina. "Além do perfil psicológico, o retrato das mulheres distancia-se da realidade quando se pensa em aparência", assinala. A feminista lembra ainda que a diversidade do povo brasileiro não está representada na televisão. "Aparecem pouquíssimas mulheres negras. É uma imposição de um padrão de beleza, das loiras, magras, de pele branca e olhos claros", reclama⁹¹.

Seguindo a lógica dessa discussão, acredito que criei a série *As filhas de Ana* com personagens muito próximas do perfil das brasileiras: mulheres mestiças de gerações diferentes, profissionais liberais que buscam a satisfação pessoal através do trabalho e das relações afetivas. A intenção é que o seriado oportunize um “diálogo” com as telespectadoras, dividindo problemas comuns e rotinas parecidas com as que são vivenciadas pelas protagonistas da trama.

Cada uma das personagens na série *As Filhas de Ana* traz características muito marcantes que delineiam claramente os seus comportamentos e suas funções na trama. O fato de todas as mulheres da família chamarem-se “Ana” não provoca confusão no decorrer do roteiro por causa do segundo nome que possuem, à exceção da avó. Todas têm o mesmo nome para fortalecer ainda mais o elo entre elas e particularizar essa família. Essa escolha é também uma mensagem subliminar para a telespectadora, no sentido de que Ana (nome muito comum no Brasil, assim como Maria) poderia ser qualquer mulher, brasileira ou estrangeira, que vive situações semelhantes no seu cotidiano.

Essa preocupação em retratar mulheres de perfis distintos esteve presente em todo meu processo criativo. Quando pensei o *story line* da série, imediatamente me ocorreu que eram mulheres de faixa etárias diferentes e com personalidades ainda mais distintas, ocasionando a formação de um universo mais heterogêneo. Essa variação nos perfis

⁹¹ SCHENKEL, Laura. Feministas reclamam uma TV que mostrem as mulheres. In. **Observatório da Imprensa**. Disponível em: <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=432CID008>, acesso em: 30 de maio de 2008.

possibilita maior identificação com as telespectadoras, ampliando a possibilidade de empatia do público com a série.

O universo masculino permeia o seriado a partir da interface com alguma personagem feminina. Cada Ana tem uma relação direta com alguém do sexo oposto, seja pelos laços familiares (filhos), seja pelo laço afetivo (amores / desamores). Propositamente, eu não quis no primeiro episódio apresentar algum namorado ou companheiro de uma das protagonistas para justamente levantar a discussão sobre a “solterice” e a busca do par “ideal” para mulheres, a partir dos 30 anos de idade, com nível sócio-cultural mais elevado. A idealização pelo amor “perfeito” ou companheiro sob medida é um tema recorrente em séries com temáticas feminina e familiar, a exemplo da série *Gilmore Girls* (Warner/ 2000-2007)⁹², na qual a jovem chefe de família Lorelai *Gilmore* (mãe solteira que engravidou na adolescência) e sua filha Rory, buscam juntas o homem ideal a partir de seus horizontes de expectativa, definidos, principalmente, pela faixa etária de cada uma.

Através de algumas protagonistas, a série discutirá a opção feminina em ficar solteira. Ana Graça, por exemplo, nunca se casou por achar que não estava pronta para assumir uma relação duradoura com um único homem. Ela só se sente realmente preparada aos 42 anos de idade, quando seu filho sai de casa e ela encontra um homem que lhe desperta a vontade de ter uma união mais sólida. Ana Júlia, por sua vez, sempre teve relações mais passageiras por considerar que um relacionamento sério poderia atrapalhar sua carreira de modelo. Martin é o seu primeiro namoro duradouro.

Os comportamentos de Ana Júlia e Ana Graça são cada vez mais comuns na sociedade atual. É válido lembrar da pesquisa do IBGE já citada, que considera uma pessoa solteira (homem ou mulher) morando sozinha como família. A “solteirice” feminina inspirou a *sitcom Sex and the city* (1998 – 2004/ EUA), que se tornou um ícone das mulheres independentes e bem resolvidas sexualmente na virada do século XXI. Quatro amigas, acima de 30 anos, emancipadas sexualmente, profissionais liberais, vivem encontros e desencontros amorosos em Nova York. Para Cássio Starling Carlos, “*Sex and the city* serve como um mapa,

⁹² A série *Gilmore Girls*, que estréia na TV com a filha de Lorelai ainda adolescente, teve sete temporadas e ainda está em exibição no canal Warner, quinta-feira (20:00h e 00:00h), sexta (13:00h) e sábado (18:00h). No decorrer desses anos de exibição do programa, mãe e filha viveram muitas mudanças e dilemas, como mostra Paulo Pereira: “O público presencia a divertida luta de Lorelai para manter sua sanidade, dividindo-se entre um cargo de gerente de um hotel, a educação da filha e as constantes brigas com os pais, e o coração dividido entre o dono da lanchonete Luke e o ex-marido Christopher. Rory, por sua vez, tenta encontrar um namorado ideal, lida com os novos ambientes escolares e mais tarde com seu primeiro emprego. In: PEREIRA, G.P. **Almanaque dos seriados**. São Paulo: Ediuoro, 2008. p. 210.

ajuda a entender que o estar sozinho não é mais nem privilégio nem desvantagem. Tornou-se condição universal”⁹³.

A Bahia, especialmente, valoriza muito a figura feminina como chefe de família, sobretudo, pela tradição do Candomblé matriarcal, no qual o posto de mãe-de-santo é passado de mãe para filha. Em matéria da revista *Veja*, intitulada “Capitais da solidão”, a socióloga baiana Maria Gabriela Ita explica que é comum encontrar diferentes gerações de mulheres de uma família morando numa mesma residência: “A cultura local serve como amparo para que elas sobrevivam sem um parceiro que as sustente e acaba por garantir-lhes a escolha por permanecer solitárias”⁹⁴, reflete Ita. Assim, a estrutura familiar proposta na série *As filhas de Ana* é passível de existir, inclusive em Salvador, capital que ocupa, de acordo com o Censo do IBGE de 2000, o 4º lugar no ranking das mulheres solteiras (51%), só perdendo para três municípios do interior do Estado: Jussiape (55%), Teodoro Sampaio (54%) e Anguera (51%), respectivamente.

3.1 O NASCIMENTO DAS PERSONAGENS E A CRIAÇÃO DA TRAMA

As Filhas de Ana tem uma temática muito oportuna, mostrando o conflito de uma família formada basicamente por mulheres. O interessante é que esse drama se passa e se confunde com Salvador, uma cidade essencialmente feminina, mostrada de uma maneira urbana e nem um pouco caricata como é de costume. Intuitiva e dotada de um forte sentimento de liberdade, Ana Paula Guedes coloca uma das protagonistas em confronto com as filhas e com seu próprio modo de viver. Ana Maria, a personagem, está no limite e opta por desobrigar-se de sua condição de matriarca, fazendo uma viagem, para na realidade mergulhar dentro de si mesma.

Luís Sérgio Ramos⁹⁵, dramaturgo e roteirista baiano.

As primeiras personagens a serem criadas foram as irmãs Ana Graça, Ana Tereza e Ana Júlia, todas inspiradas em minhas amigas na faixa etária entre 30 e 50 anos de idade, com profissões diferentes (jornalistas, professoras de diferentes áreas, escritoras, estudantes, esotéricas, entre outros

⁹³ CARLOS, Cássio Starling. Em tempo real: *Lost*, 24 horas, *Sex and the city* e o impacto das novas séries de TV. São Paulo: Alameda, 2006. P 56.

⁹⁴ WEINBERG, Mônica, MIZUTA, Erin. Capitais da solidão. **Revista Veja**. São Paulo, n.1902, 2005. Disponível em http://veja.abril.com.br/270405/p_126.html. Acesso dia 20 de julho de 2008.

⁹⁵ Essa declaração foi enviada ao meu e-mail pessoal anaguedes30@gmail.com. Acesso em abril de 2008.

perfis) e personalidades bem marcantes. O convívio no meu ciclo de amizade e familiar funcionou como um verdadeiro laboratório para a construção psicológica e social das Anas. Durante dois anos fui guardando em minha memória e num arquivo do computador, fatos, curiosidades e relatos dessas mulheres sobre suas relações amorosas, familiares e profissionais. Nenhuma das três personagens citadas é baseada puramente em uma única pessoa. Na verdade, quando foram criadas, já tinham vida própria e foram ganhando cada vez mais contornos e características na medida em que escrevia o próprio roteiro.

As outras protagonistas, Ana (avó) e Ana Maria (mãe), assim como todos os outros personagens do seriado, surgiram quando decidi que iria escrever uma série com temática de relações familiares. Todos esses perfis foram inspirados em pessoas do meu convívio, algumas, inclusive, muito íntimas, como minha própria avó materna, que possui um histórico de vida semelhante ao da avó Ana. Ambas tiveram apenas um único homem durante toda sua vida e foram umas das primeiras mulheres a conseguir o desquite na Bahia, no final dos anos 70. Outras características foram criadas pela necessidade do próprio enredo, que clamava por uma mulher idosa com uma personalidade forte, mas ao mesmo tempo dócil e que garantia a união de sua família, principalmente, por meio de sua sabedoria e espiritualidade.

A avó Ana me surpreendeu. Ela cresceu no primeiro episódio e na trama geral da série, pois cabe a ela manter toda sua família unida mesmo que tenha que ter atitudes das quais não concorda. De uma forma muito meiga e cheia de candura, ela interfere na vida de todos os seus descendentes, os quais têm muito respeito e estima por ela. Sua filha tem um comportamento praticamente oposto. A professora e intelectual Ana Maria é extremamente tensa nos gestos físicos e tem grande dificuldade de demonstrar afetividade. Encontrei alguns perfis semelhantes ao dela no âmbito universitário e acrescentei alguns elementos em sua personalidade para criar um maior vínculo com sua mãe.

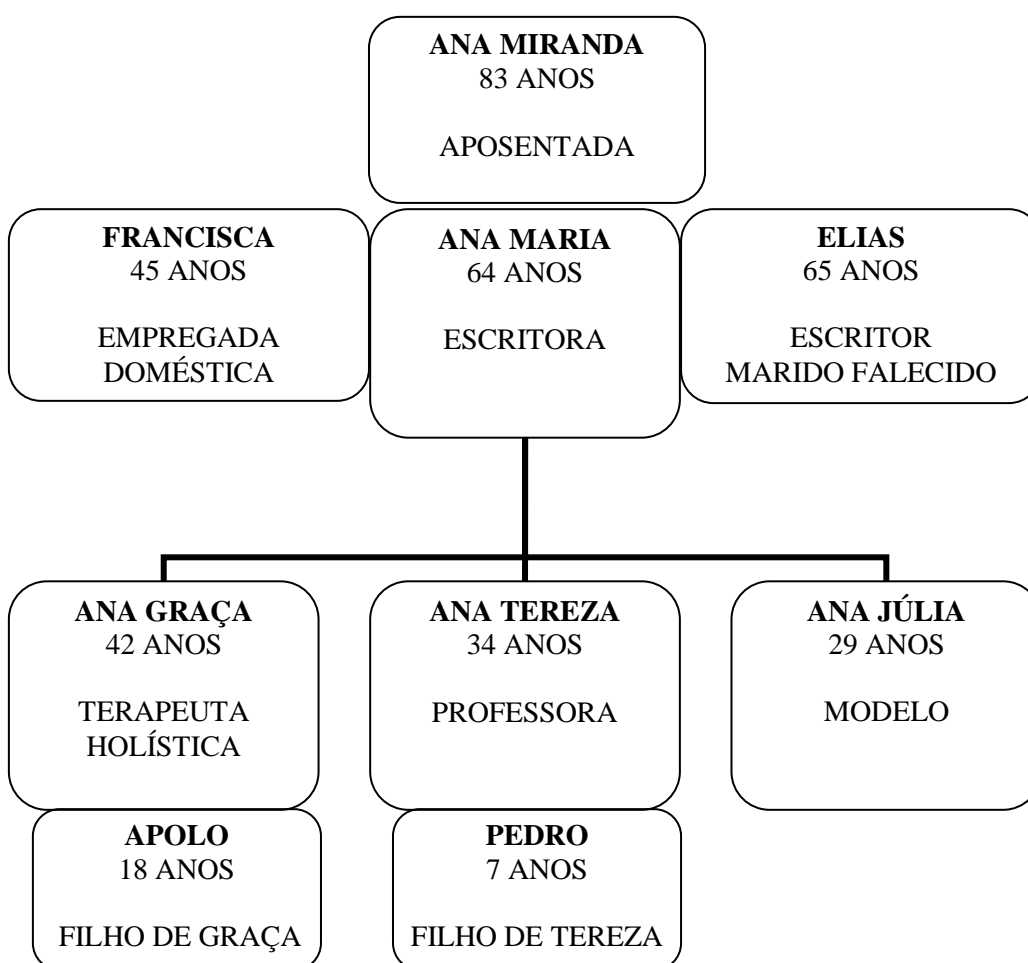
A empregada doméstica Francisca representa um perfil de personagem muito presente no imaginário do espectador⁹⁶. Ela é quase a tia Nastácia do *Sítio do Pica Pau Amarelo*, obra de Monteiro Lobato, só que numa perspectiva mais bem humorada, extrovertida e contemporânea, já que ela é namoradeira e muito alegre. A sua presença na

⁹⁶ Francisca representa uma grande parte da ala feminina brasileira. De acordo com os Indicadores Sociais de 2006 do IBGE, nos últimos dez anos, a chefia feminina na família aumentou cerca de 35%, de 22,9% em 1995, para 30,6% em 2005. Em relação a 1995, cresceu também a proporção de famílias chefiadas por mulheres que tinham cônjuge. Em 2005, do total das famílias com parentesco, 28,3% possuíam chefia feminina. (**SÍNTESE de Indicadores Sociais 2006**. [S.l.]: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2006. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=774&id_pagina=1>. Acesso em: 05 abr. 2008.

trama traz mais leveza e permite uma nova identificação de público alvo, as mulheres das classes D e E. Através dela, a série abordará discussões específicas do seu meio, a exemplo da saúde pública, moradia, violência no subúrbio, tráfico de drogas, entre outros temas.

O perfil que tive maior dificuldade para incorporar durante a criação do roteiro foi o do filho de Ana Graça, Apolo. Isto aconteceu pelo fato dele ser um adolescente e possuir um registro de fala adequado aos jovens bem populares de uma grande capital. Como sou professora, passei a observar mais atentamente os meus alunos mais jovens (entre 19 e 23 anos de idade) para criar uma forma própria e vocabulários atuais para Apolo. Já a construção do perfil e mesmo a fala de Pedro, filho de Ana Tereza, foi mais fácil porque é inspirado no meu próprio filho, que tem os mesmo sete anos de idade.

Quando todos esses personagens começaram a surgir, organizei-os através de uma árvore genealógica, na qual pude visualizar melhor a relação das protagonistas, as Anas, com os outros personagens da série. Este recurso é muito útil para o roteirista no momento da criação dos perfis das personagens, pois ajuda a mapear a teia de relacionamentos que serão construídos ao longo do desenvolvimento da trama.



Só foram colocadas na árvore genealógica as personagens que se relacionam mais diretamente com as Anas. Depois dessa organização visual, desenvolvi o perfil de cada um tendo em vista o seguinte esquema: características psicológicas (padrões morais, emoções, sentimentos, qualidades marcantes e defeitos, enfim, o modo de ser); característica física (idade, sexo, altura, cor de pele, cor dos olhos, postura, deficiência física, entre outros); característica social (classe social, profissão, educação, vida familiar, posição na comunidade, opinião política, etc.).

A descrição física da personagem só é realmente importante quando influência diretamente na sua caracterização. Isso acontece com maior evidência, por exemplo, com a modelo Ana Júlia, que é uma mulher negra muito bonita, com padrões físicos compatíveis com uma modelo de passarela: alta, magra, elegante, bom gosto ao vestir-se e que chama atenção de homens e mulheres por onde passa. Sob o ponto de vista da caracterização física das demais personagens, chamei atenção de alguns traços imprescindíveis para a composição de seus perfis: faixa etária e cor de pele (quero mostrar a miscigenação na Bahia).

As personagens são movidas por objetivos e motivações no interior do enredo. As ações são determinadas por uma meta, um interesse que pode ser ou não revelado claramente ao telespectador. A grande ação ou o motor principal das personagens muitas vezes é difícil de ser percebido quando o ser ficcional tem atitudes muito sutis no seu comportamento. Em *Esperando Godot*, por exemplo, de Samuel Beckett, os personagens não executam grande ações físicas, aparentemente só fazem “esperar”. Um olhar pouco mais analítico verá certamente que as pequenas atitudes das personagens, como tirar os sapatos, pode significar muito no interior da trama e revelar, inclusive, quem são esses seres ficcionais⁹⁷.

Na série *As filhas de Ana*, tive o cuidado em criar objetivos para cada protagonista que poderiam ser realizados através da ajuda e cooperação mútua, ou seja, todas as mulheres da família sabem que vão conseguir atingir as suas metas se estiverem juntas, pois elas sabem como ajudar umas as outras. Isso funciona como um código invisível: quando alguma filha tem algum problema, imediatamente solicita ajuda às irmãs, à avó Ana e à Ana Maria.

No primeiro episódio, já será apresentado o principal conflito de cada protagonista e como cada uma enfrenta seu respectivo problema. Criei um esquema na tabela para entender a situação inicial de cada personagem no início a temporada e para ajudar a projetar a evolução de cada personagem durante o desenvolvimento do seriado.

⁹⁷ RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p 138.

	CONFLITO	OBJETIVO
AVÓ ANA	Adaptar-se a morar na casa de sua filha Ana.	Manter a família unida de forma que as netas e os bisnetos estejam próximos fisicamente dela e de sua filha Ana.
ANA MARIA	Vítima do câncer de mama.	Curar-se do câncer e ajudar as filhas a superarem os problemas desse momento.
ANA GRAÇA	O filho Apolo vai morar em São Paulo com o pai.	Superar a ausência do filho, desenvolvendo mais o seu lado amoroso, que foi colocado em segundo plano por ter priorizado a maternidade.
ANA TEREZA	Após o divórcio, não consegue sustentar sua casa e seu filho sozinha.	Tornar-se uma mulher independente financeiramente.
ANA JÚLIA	Devido a um aborto recente feito por vontade própria, não pode ter filhos.	Encontrar um novo sentido para sua vida.

Como disse anteriormente, todas as protagonistas estão no início da temporada e mais precisamente no primeiro episódio, vivendo momentos de grande virada em suas vidas. Esses problemas irão orientar as suas ações durante ao longo dos episódios e aproximarão ainda mais umas das outras, pois juntas somam mais força do que separadas.

3.2 ESCREVER É REESCREVER: OS TRATAMENTOS AO ROTEIRO

A palavra reescrever significa “revisar e corrigir”, e isso é exatamente o que deve ser feito quando se tenta localizar um problema. Se você está reescrevendo todo o roteiro, ou ato, ou uma seqüência, ou apenas uma cena, uma tomada, o processo para a solução de problemas é o mesmo. Você está tentando reconhecer e definir o problema, buscando pistas sobre ele e onde encontra-lo. Ele se torna o problema.

Syd Fiel, Como resolver problemas de roteiro.

No primeiro tratamento coloquei todas as minhas idéias sem maiores cuidados com a estruturação das cenas, construção do clímax da história, ritmo de diálogos e da trama em si; entre outros pontos fundamentais para a construção de uma boa história. A minha preocupação era roteirizar toda a história que fervia a alguns meses em minha mente. Em menos de uma semana (talvez quatro dias), escrevi toda a trama numa forma de trabalho que talvez muitos escritores tenham dificuldade de conceber: atendendo ao chamado de meu filho e todas as demais solicitações domésticas, pois não me isolo do mundo para criar. Escrevo em meio à confusão doméstica, nos intervalos dos meus trabalhos, por isso demorei muitos dias para escrever o roteiro.

A maneira como produzo é muito parecida com a forma de produção da televisão: interrompida, fragmentada, as tramas em pedaços (estruturadas em blocos). Na verdade, escrevo como a telespectadora assiste as suas teleficções preferidas: sendo interrompidas pela avalanche de afazeres domésticos. Somos cúmplices, mas ocupamos diferentes posições em relação à nossa interface com a televisão.

Nesse primeiro tratamento do roteiro experimentei a solidão dos escritores de romances. Sendo *As filhas de Ana* um projeto pessoal, criei o primeiro episódio sozinha, sem contar com as idéias de uma equipe (outros escritores) como nos demais trabalhos que venho desenvolvendo profissionalmente enquanto roteirista. Existe o seu lado favorável e, é claro, uma contrapartida negativa nesse processo solitário. Do ponto de vista positivo, tive mais liberdade para criação e adaptei o processo de trabalho a minha rotina de vida. Entretanto, não

tinha uma “orelha”, alguém com quem eu pudesse discutir se determinada cena funcionaria, ou mesmo, se a personagem tinha verossimilhança dentro da trama.

Syd Field diz que, após escrever o roteiro, o segundo passo é encontrar leitores nos quais confiemos para fazer críticas verdadeiras sobre a trama. Ele tem razão. A maioria das alterações que realizei nesse roteiro partiu das críticas feitas pela minha orientadora Cleise Mendes, alguns alunos da área da teleficação, alguns amigos e finalmente os examinadores da minha banca de mestrado, os professores Maria Carmem Jacob e Luiz Marfuz. Pode-se ver que não tive uma única “orelha”, tive muitas “orelhas”, que contribuíram decisivamente para as mudanças que vou apresentar.

Quando estava finalizando o primeiro tratamento do roteiro da série *As filhas de Ana*, ministrava a oficina de formação de roteiristas para o programa de teledramaturgia infantil *Abakaban*, criado com pretensão de ser exibido pela TVE-Bahia e pela TV Brasil⁹⁸, em período ainda não definido até a conclusão desse trabalho (agosto de 2008). Depois de concluir o roteiro deste projeto, dei uma cópia para cada aluno (10 pessoas), como tarefa proposta para discussão em sala de aula. Eles fizeram uma leitura crítica do trabalho e apontaram muitas observações construtivas para a narrativa. O grupo era formado por roteiristas, escritores literários, dramaturgos do teatro e atores.

Apesar de muitos problemas na primeira versão, foi consenso entre os dez alunos/leitores que a história das Anas havia chegado ao coração de todos. Eles gostaram muito dos perfis de cada personagem, principalmente da avó Ana e da terapeuta holística Ana Graça. Disseram ver claramente a personalidade de cada uma e os motivos que as moviam dentro da história. Entretanto, o primeiro episódio da série não trabalhava bem os conflitos e o clímax da trama. A progressão dramática acontecia num bom ritmo até atingir o clímax, depois disso a resolução se dava de forma muito simplista e apressada. Também disseram que não estava bem justificado a “fácil” aceitação de Ana Júlia em abandonar sua vida no exterior (Inglaterra) para voltar a morar na casa da mãe.

Eles tinham toda razão. O primeiro episódio *Mudança de casa, mudança de vida* é o ponto de largada para o tema central da série: mulheres de uma mesma família, de faixas etárias diferentes e personalidades distintas, que passam a conviver numa mesma casa, compartilhando problemas pessoais e profissionais. Todas estão passando por grandes viradas na vida e, juntas, vão conseguir vencer os novos desafios. Elas vivem um momento particular

⁹⁸ TV Brasil é um canal público (gerenciado pelos três poderes), criado para mostrar a diversidade cultural do Brasil e dos países da América Latina. A proposta da emissora, sediada em Brasília, é estimular o intercâmbio cultural entre as nações da América do Sul. (TV Brasil. <http://www.tvbrasil.tv.br/tvbrasil.html>. Acesso dia 20 de abril de 2008)

que me faz lembrar a citação de Nietzsche “Você tem que estar preparado para se queimar em sua própria chama: como se renovar sem primeiro se tornar cinzas?”⁹⁹.

Por meio das considerações sobre o roteiro, uma das primeiras mudanças efetuadas foi no perfil de Ana. Na primeira versão não estava explícita a insatisfação e o conflito interno dessa personagem sobre sua mudança para a casa da filha. No segundo tratamento, alterei as primeiras cenas do programa. A história que antes começava com Ana chegando à casa de Ana Maria com suas mudanças, agora inicia com cenas paralelas de Ana Tereza, Ana Graça, Apolo, Francisca e Ana Maria procurando por Ana e o *flashback* de Ana Júlia, que está no avião retornando para o Brasil, lembrando da última surra que levou do namorado inglês Martin. Quando Ana aparece e liga para a filha, Julia é acordada de seu transe (lembranças) pela aeromoça. Nesse momento roda-se a vinheta do programa. Essa introdução com cenas de ações tensas chama-se *teaser*¹⁰⁰, recurso muito usado em séries de televisão para atrair o público e criar uma expectativa já no início da trama.

Essa mudança no início da história mostra também uma alteração no perfil de personagem de Ana Júlia, que anteriormente não apanhava do namorado. Ela apenas escondia de sua família que sua carreira de modelo estava estagnada. Mas não era motivo suficiente para que ela ficasse um tempo no Brasil, atendendo ao pedido da mãe. O público já sabe no primeiro episódio desse segredo de Júlia, mas a sua família só descobrirá no decorrer da temporada, com exceção da avó Ana, que descobre através de uma amiga da neta que mora em Londres. Ela não revela a ninguém o que descobriu sob a condição de Ana Júlia permanecer no Brasil por alguns meses. O telespectador acompanha já na primeira exibição o primeiro pacto de segredo travado entre as personagens.

A dramaturga Cleise Mendes observou que a primeira versão da série *As filhas de Ana* não tinha segredos. Eram mulheres que não escondiam absolutamente nada do público e entre elas mesmas não havia ações desconhecidas, um certo mistério, que posteriormente poderia ser revelado e gerar conflitos. Tudo já tinha sido desvelado no primeiro episódio. Essa estrutura não teria problema se o programa fosse unitário (única exibição), contudo, em se tratando de uma série, teria que criar índices¹⁰¹ na história e nos personagens para serem desenvolvidos durante a evolução da primeira temporada.

⁹⁹ NIETZSCHE, F. **Breviário de citações ou para conhecer Nietzsche**. 2.ed. São Paulo: Landy, 2006. p.33.

¹⁰⁰ *Teaser* é um recurso próprio da Publicidade utilizado para criar uma expectativa num lançamento de um produto. Nas séries televisivas, funciona, da mesma forma, como um gerador de expectativa porque apresenta a idéia geral da trama com cenas que prendam a atenção do telespectador, evitando que ele mude de canal.

¹⁰¹ Na linguagem de roteiro para televisão, denomina-se “índice”, ações de personagens que criam “pistas” ou indicações de situações que vão acontecer mais à frente da trama ou revelações de segredos guardados à sete

Com essa preocupação em criar segredos ainda inconfessáveis no primeiro episódio, segui a sugestão de Cleise Mendes em tornar Ana Maria uma personagem mais complexa, com conflitos próprios, independentes das filhas e de sua mãe. Então, pensei: “depois de dois anos da morte do seu grande amor e companheiro, ela vai realizar um sonho profissional, mas vai também resgatar uma paixão que viveu na primeira década de seu casamento com Elias”. Ana Maria teve um rápido romance com a escritora argentina Rosa Bianco, que esteve hospedada em sua casa por um mês para fazer um estudo em Salvador, na década de 80. Elias descobriu as cartas apaixonadas trocadas entre as amantes, e a relação do casal ficou em crise por quase um ano. As filhas mais novas eram crianças, por isso não entenderam o problema e Ana Graça vivia o auge dos conflitos da adolescência, ignorando as confusões domésticas. Mas a avó Ana acompanhou tudo, apoiando principalmente o genro.

Essa segunda versão recebeu as críticas dos examinadores desse projeto de mestrado, sobretudo, quanto à fácil aceitação das três filhas em voltar a morar com a mãe. Não estavam convencidos dessa atitude, o que implicava em sérios problemas de verossimilhança, ou seja, mulheres adultas e independentes como as irmãs Anas não abandonam suas casas e sua “liberdade” para voltar a viver sobre as regras da mãe, principalmente de uma mãe autoritária como Ana Maria. Realmente, teria de haver motivações muito fortes para provocar essa decisão.

Outro problema apontado era o fato de Ana Maria convocar as filhas para pedir que morassem com ela e a avó Ana. Mesmo para essa personagem tão autoritária, parece um pedido muito difícil de ser feito, a menos que ela tenha alguma doença fatal e resolva pedir a ajuda das filhas. Enfim, diante dessa situação, decidi que Ana Maria convida apenas sua mãe para morar com ela. Nesse terceiro tratamento, a escritora descobre que está com câncer de mama e tenta contar às filhas, mas desiste ao ver que todas estão passando por algum tipo de problema. Ela pede ajuda à sua ex-amante, a escritora Rosa Bianco, e vai para a Argentina sem revelar sua doença para ninguém. Ela diz para a mãe e as filhas que viaja à trabalho, pois está envolvida na pesquisa de um novo livro. Não será revelado ao telespectador que ela tem câncer, mas haverá cenas em que Ana Maria demonstrará ter algum problema sério.

As mudanças no roteiro continuam com Ana Tereza, que não consegue manter sua casa e por essa razão pede para ela e Pedro morarem temporariamente na casa de Ana Maria até que consiga pagar todas as dívidas adquiridas na separação. Ela vai alugar seu apartamento para poder cobrir os empréstimos que teve que fazer.

chaves por alguns personagens. No cinema, o índice é muito usado nos filmes de suspense, a exemplo da produção “Sexto Sentido” (EUA/ 1999)

Nessa nova versão, Ana Graça continuará morando no Espaço Luz do Ser, mesmo depois de seu filho mudar-se para São Paulo. A partir dessa ausência, freqüentará diariamente a casa de sua mãe, movimento que ela não realizava quando Apolo estava em casa.

Por fim, a mudança mais radical acontece com a filha caçula, Ana Julia. Na penúltima versão ela era surrada por seu namorado inglês Martin, mas isso não foi bem aceito pela banca examinadora, que considerou esse tipo de violência um lugar comum da mídia. Refleti sobre essa crítica e percebi um outro problema: o perfil de Ana Júlia nunca aceitaria apanhar de um homem. Ela é muito independente, aventureira e emancipada. Não era verossímil, nem mesmo para ela. Mas, por medo de perder sua liberdade e por pressão de seu namorado, ela seria capaz de fazer um aborto. Foi o que aconteceu nessa versão. Ana Júlia estava com dois meses de gravidez e abortou. O namorado dizia que não estava preparado para ser pai, que não assumiria a criança e que terminaria o relacionamento com ela. Após esse fato, termina o namoro e vem para o Brasil com a justificativa de estar antecipando as suas férias.

Qualquer mudança em um roteiro implica na revisão e na alteração de toda sua estrutura: cenas são retiradas e outras são colocadas em seus lugares; algumas situações são antecipadas, enfim, a reescrita é tão trabalhosa quanto à primeira criação, pois exige que o roteirista encontre os caminhos certos para o sucesso de sua história.

3.3 AS FILHAS DE ANA E O DIÁLOGO COM OUTRAS SÉRIES TELEVISIVAS

A novidade fica por conta da abordagem. Uma série que fale sobre sexo hoje em dia é muito diferente de uma série de até cinco anos atrás. As séries em geral são descendentes de outras produções do passado imediato ou antigo. Dessa forma, podemos pegar um personagem hoje em dia e traçar sua ascendência com muita facilidade porque uma série gera outra e assim por diante. Pegue a Carol de *O Sexo e a Cidade* e faça uma linha do tempo, você consegue chegar em séries como *Ally McBeal*, *Supergatas*, *A Gata e o Rato*, *Mary Tyler Moore*, *Júlia* e *I Love Lucy*, entre muitas outras. É a personagem do universo feminino tentando se colocar em uma sociedade machista dentro do tema dominação do sexo. [...]. É a evolução das séries ou da espécie humana dentro de uma sociedade.

Fernanda Furquim, em entrevista ao site Poucas e Boas da Mari.

Na fase de pesquisa para a criação de *As filhas de Ana* assisti à muitas séries nacionais e estrangeiras para traçar as estratégias narrativas televisuais a serem adotadas no seriado. Observei, principalmente, os seriados sobre relações familiares (narrativas sentimentais) e constatei que, de forma geral, as histórias dessas narrativas começam com a família tendo de se unir para superar algum tipo de perda, seja de um ente querido, seja financeira ou qualquer outra grande dificuldade que abale a estabilidade familiar (a tire de sua comodidade).

A série *Brothers & Sisters* (EUA/desde 2007), exibida no Brasil pelo canal fechado *Universal* (segunda, 21:00h), foi uma fonte de inspiração pela qualidade dos roteiros de seus episódios e pela complexidade dos perfis dos protagonistas. Não há grandes inovações estéticas, sua narrativa é linear, seguindo a tradição aristotélica de contar uma história (começo, meio e fim em sua respectiva ordem). *Brothers & Sisters* conta a trajetória da família Walker, cujo pai morre no primeiro episódio e a mãe assume a responsabilidade sobre os cinco filhos, já adultos e de personalidades muito diferentes. O maior problema é que o patriarca escondeu de todos que a empresa familiar estava á beira da falência. Os filhos se unem para salvar o patrimônio e ajudar a mãe a superar esse momento difícil, mas, ao mesmo tempo, cada um tem sua própria vida, seus conflitos internos e externos.

Adotei, para *As filhas de Ana*, a mesma estrutura narrativa utilizada por *Brothers & Sisters* na abordagem de conflitos por episódio. Em ambas, dois personagens vivenciam os conflitos maiores na trama. Isso atinge os demais membros da família que tentam, durante todo o programa, ajudar as vítimas daquela situação, mas, algumas vezes, atrapalham muito mais do que ajudam. Esse artifício tem o propósito de aumentar o grau de complexidade para o desenlace. Nas ficções com muitos personagens é importante criar tramas paralelas para dinamizar o enredo e criar funções diferentes para os personagens, de acordo com o tema do episódio em exibição.

Outra série que se inicia com perda de um membro da família é *EverWood* (2002-2004/ *Warner Bros*), na qual o médico Andy Brown e seus dois filhos, uma adolescente e uma menina mudam-se de Nova Iorque para um pequeno povoado, a fim de facilitar o cotidiano deles na ausência da mãe, vítima fatal de um acidente automobilístico. O pai¹⁰², ausente por causa do excesso de trabalho, passa a assumir papel materno, gerando muitos conflitos com as

¹⁰² A questão da paternidade também é discutida na *sitcom Two and half Man* (2003-atual-Warner) através de um pai, recentemente divorciado, que vai morar com o irmão mais velho, solteirão e curtidor, que nunca quis assumir relacionamentos sérios para fugir das responsabilidades. Acontece, que o irmão mais novo leva também o filho para passar temporadas com os dois, provocando muitas confusões e situações cômicas. Interessante é a abordagem do papel do homem na educação dos filhos sob a perspectiva de uma nova estrutura familiar.

crianças, principalmente com o filho mais velho. Existe um aporte de personagens significativos para a trama. As várias famílias desse pequeno lugarejo ajudam, mas também atrapalham, o processo de adaptação dos Browns. A série traz personagens de diferentes faixas etárias e, geralmente, os conflitos acontecem paralelamente em dois núcleos de idades distintas: os pais confrontando-se com outros adultos e os filhos relacionando-se com outros jovens, possibilitando uma ampliação do público alvo.

Quase todas as séries que assisti sobre relações familiares começam a primeira temporada com algum grande problema que atinge e abala toda a família. Como disse, normalmente essa dificuldade se refere a morte do pai ou da mãe, obrigando o grupo familiar a se reestruturar. Em *As filhas de Ana*, o motivo que implica na união da família não é exatamente o falecimento do marido de Ana Maria, pois quando o seriado começa, ele já está morto há 2 anos. Sua ausência deixou marcas em todas as protagonistas, principalmente na esposa, que não perde só o companheiro, mas também o seu melhor amigo. Enfim, as Anas voltam a ter maior convívio (algumas delas, inclusive, voltam a morar com a mãe), motivadas por seus problemas pessoais. Coincidentemente, todas vivenciam um dos piores momentos de suas vidas e sabem que podem vencer as dores provenientes dessas dificuldades se estiverem unidas.

Esse sentimento de união e cumplicidade é muito presente da série *Gilmore Girls* (2000-2007/ *Warner*), onde mãe e filha cuidam uma da outra incondicionalmente. Algumas vezes, inclusive, os papéis são invertidos, em vista da diferença pequena de idade. Lorelai, a mãe, engravidou de Rory, a filha, quando tinha apenas 16 anos de idade e decidiu criá-la sozinha, evitando, até mesmo, a ajuda financeira dos pais, que são muito ricos. A série começa com a jovem mãe acompanhando os desafios da adolescência de sua filha e evolui até que a garota entre numa Universidade e vá estudar em outra cidade. Apesar da distância, elas permanecem unidas sob um pacto de amizade e companheirismo que é feito em forma de ritual pelas próprias protagonistas. Depois que Rory se torna uma jovem adulta, a relação torna-se ainda mais de “igual para igual”, ou seja, a filha aconselha a mãe sobre todos os assuntos, sobretudo, nos referentes aos seus impasses amorosos e profissionais.

Essa ligação incondicional entre Lorelai e Rory é menos complicada de ser criada no roteiro pois são apenas duas personagens que “tiveram” de se unir para sobreviver. Em *As filhas de Ana*, essa laço invisível de cumplicidade é mais difícil de ser estabelecido por se tratar de uma formação familiar tradicional (mãe, pai, filhos e avó), ou seja, não houve uma condição externa que estabelecesse essa necessidade de união, por outro lado, trata-se uma família de mulheres (avó Ana e Ana Maria) com personalidades muito fortes e que ensinaram

as filhas, desde pequenas, que os maiores amigos com que se pode contar, sob quaisquer circunstâncias, são os membros de sua própria família. Ana Júlia nunca acreditou muito nesse código de sua família, principalmente por não ter boa relação com sua mãe. Mas ela vai interiorizar esses ensinamentos porque vai precisar do amor incondicional e verdadeiro para vencer o trauma de ter abortado e estar impossibilitada de engravidar novamente.

Antes de escolher esse caminho e associar múltiplos problemas a cada Ana, confesso que pensei em fazer o mesmo que as demais séries de narrativas sentimentais, como *Everwood* e *Brothers & Sisters*, as quais usam como elemento motivador para que as famílias fiquem mais unidas, a morte de um ente querido que desestabilize a ordem vigente, a paz familiar. Contudo, senti-me incomodada por fazê-lo. Pensei que essa estrutura inicial particularizaria ainda mais a família das Anas. Elas possuem um código de cumplicidade que ultrapassa até mesmo os laços consaguíneos, são ligações invisíveis de apoio mútuo e solidariedade. Esse sentimento, muito próprio das famílias baianas, é certamente um grande desafio para mim, pois tenho que representá-lo por meio das ações das personagens no decorrer da série. É importante dizer que ele será trabalhado ao longo dos episódios, não sendo possível traduzi-lo por completo apenas no programa piloto.

Apesar de ser um *sitcom*, é possível entender essa lógica de união familiar através da teleficção *A Grande Família*¹⁰³ (2001-atual/ Rede Globo), onde, no primeiro ano de exibição, todos os membros da família Silva (filhos adultos) moravam na mesma casa, sendo sustentados por Lineu, até mesmo a filha, casada com o taxista fanfarrão Agostinho que não conseguia pagar o aluguel de uma casa. Com a evolução da série (já são 7 anos em exibição), a filha casada vai morar em sua própria casa, mas continua freqüentando o lar dos pais diariamente, permanecendo o mesmo elo de ligação no enfretamento dos problemas que, mesmo particulares, acabam tornando-se de toda a família, pois todos se envolvem ou são envolvidos, aumentando as confusões e a comicidade da história.

Finalmente, uma outra preocupação que me acompanhou durante todo o processo criativo foi o cuidado em desenvolver diferentes canais de diálogo entre personagens de distintas gerações, como acontece principalmente em *Everwood*. A presença da avó Ana,

¹⁰³ A primeira versão de *A Grande Família* (1973/75) chegou a conquistar 53 pontos no Ibope e, apesar da censura, fazia crítica social. Os autores iniciais, Marcos Freire e Max Nunes, basearam-se numa série americana. Como não funcionou, pois estava distante da realidade brasileira, Vianinha e Armando Costa redefiniram os personagens que passaram a morar em um conjunto residencial e formou-se um clima de falta de perspectiva, próprio das famílias brasileiras da época, acentuado pela falta de dinheiro do pai de família, da dona de casa que faz mágica para gerenciar a renda familiar e ainda administrar os conflitos entre os membros da casa. Os filhos seguem caminhos opostos (um é estudante e outro é um hippie desocupado) enquanto a filha casou-se com um rapaz que dá pequenos golpes e não consegue manter um lar, tornando-se agregado à casa da família. Retratando os conflitos do cotidiano dessa família, Vianinha foi expondo a difícil realidade social dos anos militares.

inclusive, traz uma discussão em crescimento nas teleficções nacionais, que é o envelhecimento do povo brasileiro. Não somos mais considerados um país jovem e o número de pessoas na terceira idade é significativo, formando um grupo de telespectadores que querem se identificar também com as histórias e os personagens exibidos na televisão. Ana é uma personagem muito complexa e representa diversos papéis sociais justamente por causa de sua idade: ela é mãe, avó e bisavô. Tem muita experiência e sabedoria para ensinar aos mais jovens e representa as telespectadoras que se encontram numa fase de vida muito pouco valorizada na cultura ocidental, por outro lado, na série, ela é a protagonista que mais garante a paz, o equilíbrio e principalmente a união da família, ou seja, ela não é um “peso”, um problema, para os seus descendentes. Na verdade, ela representa o colo da grande mãe.

Com esse pensamento de diversidade na construção de perfis percebi que precisava de alguém (a empregada doméstica Francisca) que representasse uma outra camada social para que através dessa personagem pudesse discutir temas inerentes a grupos sociais de menor poder aquisitivo. Encontrei essa diversidade social na série *Mulher*¹⁰⁴ (1998-1999/ Rede Globo), na qual há funcionários pertencentes à classe média como também há um enfermeiro que mora na favela e traz a realidade do seu *habitat* para a clínica. Realidade que era muito comum no ambulatório daquela instituição médica, onde mulheres de baixa renda eram atendidas pelo SUS e local gerador de situações conflitantes, vividas sob a perspectiva de pessoas de classe econômica mais baixa. A variação nos perfis possibilita maior identificação com as telespectadoras, ampliando as possibilidades de empatia do público com a série.

As Filhas de Ana, Everwood e Brothers & Sisters são séries caracterizadas como *ensemble show* por focar um grupo de personagens e seus respectivos sofrimentos e não um único personagem, o herói da história. O primeiro seriado com essas características foi *Hill Street Blues*, exibido pelo canal NBC em 1981, girava em torno das vidas, muito agitadas, dos policiais de uma delegacia. Foi um marco para a televisão e inspirou muitas outras séries que seguiram a mesma fórmula, como *Melrose Place* (conflitos vividos por jovens de um condomínio) *E.R.* (cotidiano dos médicos de um pronto-socorro), *Lost* (sobreviventes de um

¹⁰⁴ A série *Mulher* unia uma dramaturgia bem escrita com personagens complexos, fortes e que refletiam a sociedade da época ao mesmo tempo em que traziam um caráter de serviço muito evidente. O texto discute casos médicos verdadeiros e os tratamentos adequados para cada um de forma que a telespectadora possa se informar e se precaver, inclusive de alguns tipos de doenças como as sexualmente transmissíveis. Foi certamente uma trama que apresentava histórias de vida e serviço para o público que acompanhou a trajetória dos funcionários da clínica Machado de Alencar, dos seus pacientes e das doutoras Marta e Cris.

desastre aéreo), *A Família Soprano* (a vida de uma família de mafiosos) e muitos outros que ocupam a grade de programação, principalmente dos canais por assinatura¹⁰⁵.

As narrativas com vários protagonistas como acontece em *As filhas de Ana* (Ana, Ana Maria, Ana Graça, Ana Tereza e Ana Júlia) seguem uma dinâmica de alternância na posição de protagonismo de acordo com o tema. Em um determinado episódio, Ana Júlia pode ter destaque de uma personagem principal caso a temática seja “aborto”; em outro, a avó Ana pode estar em destaque caso a discussão seja “abandono da terceira idade”. Personagens secundários também podem assumir evidência num determinado episódio. Francisca, empregada doméstica de Ana Maria é um personagem muito rico, e será protagonista em algum episódio que discuta o papel das mulheres que educam filhos e netos ao mesmo tempo, devido à gravidez na adolescência.

O pesquisador Cássio Starling defende que as séries televisivas são narrativas complexas que levam os telespectadores a acompanharem cada desdobramento da trama, criando fidelidade e preferência por esse tipo de programa. Essa densidade é possível devido à aproximação dessa narrativa com a literatura. Detalhes ganham relevância gradativamente, obedecendo a padrões repetidos da ação, muito mais do que no modo imediato de outros formatos audiovisuais. Assim, as séries exploram intensamente o caráter contínuo das situações das personagens¹⁰⁶.

Pensando a história pelo ponto de vista da personagem, é importante destacar que grande parte das séries constroem sua narrativa a partir das mudanças ocorridas pelas *personas* dramáticas, que revelam facetas surpreendentes e aprendem com as situações vividas em cada episódio exibido ao longo da temporada. Os telespectadores acompanham as transformações sofridas pelas personagens, aceitando o jogo de aproximação de seu protagonista preferido com a dialética da vida “real”.

[...] de um lado interessado em acompanhar os desdobramentos da história e de outro fisgado pelas transformações dos personagens, cada vez menos esquemáticos e mais próximos de uma psicologia comum, que com ele se identifica no caráter multifacetado, ambíguo, aberto a adaptações e sujeito tão exposto à vida quanto aqueles que o observam, o público respondeu à evolução das séries com um culto crescente, dedicando cada vez mais suas horas de lazer a acompanhar as transmissões semanais pela TV ou a comprar/alugar as caixas de dvd com temporadas completas de suas séries favoritas¹⁰⁷.

¹⁰⁵ CARLOS, C.S. *Em tempo real*. São Paulo: Alameda, 2006. p.34

¹⁰⁶ Idem. Ibid.

¹⁰⁷ Ibid. p.39.

A complexidade dos personagens se manifesta dentro de uma estrutura ou modelo de produção de narrativa inerente à determinada série. Cada seriado tem uma proposta, um objetivo e uma história geral que é mantida em várias temporadas, mesmo que haja reviravoltas na trama ou que os personagens sofram grandes mudanças. No livro *A televisão levada a sério*¹⁰⁸, Arlindo Machado discute características das séries televisivas consideradas determinantes para a construção da narrativa¹⁰⁹. O autor mostra que a repetição de elementos conhecidos pelo telespectador em vários episódios se faz necessário para a manutenção da estrutura geral da história da série sem que se torne necessariamente redundante.

Alguns personagens, por exemplo, possuem um perfil que se repete em várias séries, por serem recorrentes na sociedade, sobrevivendo, em casos especiais, ao longo dos anos. Quando estava no processo de investigação sobre o formato no qual iria narrar as histórias das Anas, revi alguns episódios da série *Malu Mulher* e tive grande identificação com a protagonista interpretada por Regina Duarte, uma socióloga recém divorciada em busca da emancipação financeira e emocional. Essa empatia chamou bastante a minha atenção, já que o programa foi produzido há quase 30 anos atrás para mulheres de outra geração. Quem tem uma condição de vida semelhante a da personagem Malu é Ana Tereza (*As Filhas de Ana*), uma jovem mãe que já começa a série divorciada, trazendo na sua bagagem todos os problemas de sua independência: a luta diária para sustentar a casa e o filho, a busca pela realização profissional, os novos amores e, um conflito muito próprio da mulher atual, a crise de consciência por passar muito tempo fora de casa, trabalhando, dispensando pouco tempo para o filho.

O que realmente diferencia *As filhas de Ana* das demais séries com temática de relações familiares são os traços culturais/regionais ressaltados na trama. Como já disse anteriormente, a concentração de mulheres de uma mesma família e de diferentes gerações é possível na Bahia, pois integra o costume e a tradição local, configurada pela mútua ajuda feminina. O olhar dessas personagens baianas sobre temas universais também irão particularizar a série que, inclusive, tem como cenário as belezas de Salvador (em alguns episódios a extrema pobreza). Esses cenários serão muito explorados no roteiro, para que o telespectador não tenha dúvidas sobre a localização dessa história.

¹⁰⁸ MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC, 2000.

¹⁰⁹ O projeto de uma série televisiva pressupõe um padrão de informações que descreve toda a estrutura da narrativa, ou seja, “as premissas dramáticas que a regem, os elementos temáticos condutores da trama, os conflitos e as ações principais, os núcleos de personagens, os ambientes e o tempo em que a trama se desenrola”, esclarece Balogh. Cf. BALOGH. **O Discurso ficcional na TV**.

4. DESLIGANDO A TV

Escrevo sem pensar, tudo o que o meu inconsciente grita.
Penso depois: não só para corrigir, mas para justificar o que escrevi.

Mário de Andrade

O processo de criação da história é quase um alívio no sentido de que o autor pode acalmar a sua mente que ferve em idéias e personagens. Essa escrita, ora divertida, ora cansativa, nos transporta para um universo paralelo ao de nossa própria “realidade”, no qual somos os “deuses” e decidimos os destinos de cada ser ficcional. É claro que nem sempre temos essa total liberdade criativa, sobretudo os roteiristas, visto que muitas vezes atendemos a um trabalho sob encomenda ou nossa trama pode sofrer interferências a partir das solicitações de outros membros da equipe, principalmente os produtores executivos e os diretores.

O roteirista não escreve para si mesmo. Os escritores de teleficção, por exemplo, criam histórias para um público alvo (gênero, faixa etária e poder aquisitivo), o qual tem algumas singularidades que devem ser atendidas no interior da narrativa, tais como: o perfil das personagens (aproximação/identificação com os telespectadores), a abordagem temática e a estruturação da trama.

Quando um roteirista é contratado para escrever para um meio de comunicação, tem compromisso com o seu telespectador ao mesmo tempo em que também tem compromissos com a empresa a qual trabalha. Isso significa que muitas vezes, durante a construção da narrativa, tem que inserir informações solicitadas pelos dirigentes da emissora de tevê (campanhas institucionais) ou mesmo colocar *merchandising* de forma muito sutil para que o público interiorize a mensagem como se a propaganda fosse inerente ao próprio enredo.

A profissão de roteirista pode ser considerada jovem já que nasceu devido ao crescimento e profissionalização da indústria cinematográfica dos Estados Unidos na primeira metade do século XX. No Brasil, a função de roteirista se consolidou com o desenvolvimento e crescimento da televisão nacional, que também tem uma história muito recente e os estudos sobre esse meio de comunicação, mais especificamente, sobre a teledramaturgia também o são.

Na programação das emissoras televisivas nacionais, pode-se identificar quatro formatos de teleficções, que se consolidaram como abertura de mercado para os escritores televisuais: unitário, série, minissérie e telenovela. Vale destacar que é consenso entre a maioria dos autores que pesquisam sobre teledramaturgia o reconhecimento da boa qualidade dos roteiros dos seriados, justificada principalmente pela maior possibilidade de inovações da linguagem, da técnica, da estética e do maior tempo disponível para a criação das tramas e execução da gravação de cada episódio. Como sua exibição é semanal, tem-se naturalmente mais tempo para se esmerar na construção da história e na concepção estética do programa.

Um outro ponto importante e diferenciador é a existência de maior liberdade criativa na evolução dramática (história e personagens), tendo em vista que não há uma tradição de interferência do público no rumo da narrativa do seriado. A questão talvez nem seja “tradição” e sim a forma pela qual a narrativa é construída no seriado, lógica que não estimula a participação constante do público, já que não existe uma continuidade diária na construção da trama e a evolução do enredo dá-se de forma mais sutil do que as telenovelas (através das temporadas).

Sobre a qualidade dos roteiros, Starling Carlos reflete a partir das produções dos Estados Unidos, como já foi dito, país que implantou e implementou a série e por esse motivo, as suas produções são muito investigadas pelos curiosos e pesquisadores de teledramaturgia. Carlos chama a atenção para a diversidade de temas polêmicos tratados nas séries estadunienese, funcionando como uma espaço de discussão crítica da própria sociedade, o que dificilmente acontece nos filmes produzidos em *Hollywood*. “O jeito americano de viver”, a tradicional família de classe média e a soberania nacional são questionadas em muitos seriados exibidos em canais fechados dos Estados Unidos.

É na estratégica ousadia das temáticas que as séries estão a anos-luz das nossas óperas de sabão. A expectativa de um banal beijo entre dois homens elevou os índices de audiência do últimos capítulo da novela *América*, no fim de 2005, e não foi mantido na edição final em respeito ao público. Enquanto isso, os fiéis seguidores hetero e homossexuais de *A Sete Palmas* estão acostumados a ver beijos entre homens (e, além disso, inter-raciais)

desde 2001, quando estreou a primeira temporada. (...) Comentários femininos mordazes sobre sexo anal já fizeram rir milhões de espectadores de *Sex and the City*. E nem só de sexo construiu essa renovação¹¹⁰.

O exemplo citado acima por Carlos dirige-se especificamente ao tema sexo e os tabus existentes em relação a essa temática. O pesquisador alerta que ao ligar a TV nos canais pagos, a qualquer hora do dia, o telespectador poderá ver, sem censura, cenas de consumo explícito de drogas (sem culpa e sem punição policial), críticas ofensivas à invasão norte-americana ao Iraque e a responsabilidade dos cidadãos nessa decisão, pedofilia, busca pelo corpo perfeito, intolerância social e racial, famílias disfuncionais, entre muitos outros temas¹¹¹. É importante destacar que algumas séries com temáticas muito polêmicas, certamente, não seriam exibidas nas televisões abertas brasileiras, as quais fixam suas programações de acordo com a censura do horário e do perfil do público nacional, configurado pelo modelo da classe média tradicional e mantenedora “da moral e dos bons costumes” da sociedade.

A série *As filhas de Ana* é um tipo de teleficção que pode ser exibida em televisão aberta ou fechada. O seu conteúdo não causa polêmica, pois o objetivo não é chocar a telespectadora, e sim criar canais de comunicação e identificação com seu público alvo. Através da trajetória das Anas, serão discutidos temas adultos com forte apelo mercadológico, recorrentes no cotidiano das telespectadoras e associados ao perfil de cada protagonista.

As filhas de Ana tem influência do gênero melodramático de forma mais sutil em relação às telenovelas. A série apresenta personagens pouco maniqueístas, ou seja, não representam propriamente nem o bem, nem o mal. As protagonistas existem tal como o ser humano, complexo e capaz de atos positivos e negativos. Convém mais um exemplo: alguns episódios da série não terminarão com final feliz; desenlace fundamental para diferenciar das telenovelas ou de séries mais marcadamente melodramáticas, como a *sitcom A grande família*, na qual a ordem sempre é instaurada e tudo termina em clima de confraternização ou confusão criada pela bem humorada família Silva.

As filhas de Ana mostra o universo familiar predominantemente feminino sob a perspectiva de personagens que estão no caminho da maturidade, ou mesmo, já atingiram essa idade da sabedoria. As gerações de hoje, com 30, 40, 60 e 80 anos de idade, convivem, entre divergências e afinidades, abrindo espaço para a discussão sobre a própria sociabilidade da mulher na sociedade - sua forma de ser e estar no mundo contemporâneo. Nesse encontro,

¹¹⁰ CARLOS. *Em tempo real*. p.45.

¹¹¹ *Ibid.* p.46.

marcado muitas vezes por desencontros, serão desvelados assuntos que só são falados (confessados) entre mulheres, como ocorre, por exemplo, no filme de Domingos de Oliveira “Feminices” (Brasil / 2005), no qual quatro amigas atrizes, na casa dos quarenta anos, revelam segredos inconfessáveis, medos tolos, traumas inesquecíveis, dificuldades profissionais, sexuais e emocionais, enfim, uma miscelânea de temas existenciais e da existência da mulher atual, discutido no ritmo de um filme longa metragem, de uma só vez, num só dia. Na série *As filhas de Ana*, as “feminices” são discutidas em doses progressivas, gradativas (em exibição semanal), permitindo, assim, que cada tema abordado num determinado programa seja tratado com mais profundidade e propriedade.

O fato de *As filhas de Ana* apresentar uma família formada predominantemente por mulheres e não um grupo de amigas, permite novas possibilidades dramáticas e conflitos próprios desse tipo de relação. As questões do universo feminino acontecem em meio ao caos emocional dessas mulheres, que guardam mágoas entre elas ao mesmo tempo em que possuem enorme afeto e admiração umas pelas outras. São laços fortes que as unem, mas que também pode desuni-las já que a grande intimidade entre elas, permite muitas vezes a invasão da individualidade. A família e todos os códigos que essa instituição traz em voga funcionam como pano de fundo dessa história, contada em Salvador por mulheres baianas, e essas particularidades regionais e o laço sanguíneo foram cuidadosamente traçados ao criar os perfis de cada personagem, especialmente, no primeiro episódio.

A despeito da criação do primeiro episódio da série *As filhas de Ana*, é oportuno destacar que o processo de concepção de um seriado é genuíno e contínuo, na medida em que se cria uma narrativa que nasce sem pretensão de um final pré-estabelecido como acontece numa minissérie, por exemplo. Quanto maior o fôlego narrativo, melhor será o fluxo de vida do seriado, gerando assim muitas temporadas. Portanto, durante toda sua elaboração criativa, buscou-se criar segredos e projetos de vida para as protagonistas, de forma que fossem trabalhados, seguindo a lógica fragmentada (interrompida) do discurso televisivo, ou seja, pouco a pouco, a cada exibição dos episódios pode-se revelar algo obscuro, para o telespectador ou para os outros personagens envolvidos na trama. Também em muitos programas não haverá situações ou revelações que modifiquem ou façam a história evoluir - será apenas o conflito de alguma protagonista ou de alguém relacionado a uma delas que se apresenta no início, atinge o clímax e se resolve ao final do programa.

Todas as etapas de elaboração do seriado *As filhas de Ana* ou foram executadas ou foram dirigidas por mim. Situação que me proporcionou grande aprendizado e reforçou a idéia já concebida sobre produção televisiva: trabalho em equipe, que funciona em plenitude

com o entrosamento entre áreas afins e distintas, cuja autoria dar-se no campo da coletividade, desenhado por diversos e complementares autores, e não da individualidade configurada por um único escritor, como acontece na criação de uma obra literária.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Gênero e sexualidade na mídia: de “Malu” a “Mulher”. In: **Encontro Anual ANPOCS**, 31, 2007, Caxambu, MG.

ARISTÓTELES, **Poética**. Col. A obra prima de cada autor. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.

BALOGH, Anna Maria. **O Discurso ficcional na TV**. São Paulo: EDUSP, 2002.

BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CALABRESE, Omar. **La era neobarroca**. Madri: Cátedra, 1987. Tradução de: L'età neobarocca.

CARLOS, Cássio Starling. **Em tempo real**: Lost, 24 horas, Sex and the City e o impacto das novas séries de TV. São Paulo: Alameda, 2006.

CÉSAR, Murilo Dias. **O caminho das pedras**. Disponível em <http://www.webwritersbrasil.com.br/detalhe.asp?numero=572> Acesso dia 10 de julho de 2008.

_____. **A obra prima dramática**. Disponível em <http://www.webwritersbrasil.com.br/detalhe.asp?numero=61>. Acesso dia 10 de julho de 2008.

CHUSYD, FELIPE. **Os fatos que criam uma história**. Disponível em <http://www.webwritersbrasil.com.br/detalhe.asp?numero=548>. Acesso dia 10 de julho de 2008.

_____. **O sonhador de histórias**. Disponível em <http://www.webwritersbrasil.com.br/detalhe.asp?numero=548>. Acesso dia 10 de julho de 2008.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Diário secreto de um roteirista-parte 3**. Disponível em <http://www.webwritersbrasil.com.br/detalhe.asp?numero=1150>. Acesso dia 10 de julho de 2008.

ECO, Humberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIA, Duba. **Trabalho em equipe**. Disponível em <http://www.ar.art.br/informateca/escritos/estudos/equipe.htm>. Acesso dia 11 de julho de 2008.

ENTREVISTA com Glória Perez. In: **Planeta TV**. Disponível em: <http://www.artv.art.br/informateca/entrevistas/gloria/gloria1.htm>. Acesso em: 29 abr. 2008.

FARIA, Maria Cristina Brandão de. Teatro e televisão. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXVI, 2003. Belo Horizonte. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2003. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP14_faria.pdf>.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

_____. **Como resolver problemas de roteiro**. Tradução Angela Alvarez Matheus. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

_____. **Quatro roteiros: estudos do roteiro americano, uma análise de quatro inovadores clássicos contemporâneos: Thelma e Louise, O exterminador do futuro 2, O silêncio dos inocentes, Dança com lobos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIGUEIREDO, Ana Maria C. **Teledramaturgia brasileira: Arte ou espetáculo?** São Paulo: Paulus, 2003.

FILHO, Daniel. **O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FLAUSINO, Márcia Coelho. Mulher em pedaços: o seriado como gênero televisivo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXIV, 2001. Campo Grande, MS. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2001.

FURQUIM, Fernanda; VALADARES, Mariana. Entrevista com a jornalista Fernanda Furquim, sobre séries de TV. In: **Poucas e boas da Mari**. [S.l.]: [s.n.], 2005. Disponível em: <http://www.poucaseboasdamari.com/arquivos/fer_furquim/entrevista_fer_furquim.htm>. Acesso em: 30 abr. 2008.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê, 2000.

HOWARD, David; MABLEY, Edward. **Teoria e prática do roteiro: um guia para escritores de cinema e televisão**. Tradução Beth Vieira, 3º ed. São Paulo: Globo, 2002.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Narrativas televisivas e identidade nacional: o caso da telenovela brasileira. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXV, 2002. Salvador, BA. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2002. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_NP14LOPE S.pdf>.

LORÊDO, Jorge. **Era uma vez a televisão**. Rio de Janeiro: Alegro, 2000.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: SENAC, 2000.

MACIEL, Luis Carlos. **O poder do clímax: fundamentos do roteiro de cinema e TV**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Me alugo para sonhar**. Traduzido por Eric Nepomuceno e Carmo Brito. Niterói: Casa Jorge Editorial, 2004.

_____. **Me alugo para sonhar**. In: Doze contos peregrinos. Rio de Janeiro: Record, 1992. P. 89.

MARTINS, Valéria. Mulheres de plantão. **Marie Claire**, São Paulo, 1999. Disponível em: <http://marieclaire.globo.com/edic/ed102/report_mulher1.htm>. Acesso em: 28 abr. 2008.

MASI, Domenico de. **O ócio criativo**. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

MENDES, Cleise Furtado. **As estratégias do drama**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

MONTERO, Rosa. **A louca da casa**. 1.ed. São Paulo: Ediouro, 2004.

MOTTER, Maria Lourdes; MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Serialidade: o prazer de reconhecer e pré-ver. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXIX, 2006. Brasília. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2006. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1203-1.pdf>.

MUYLAERT, Anna. **A função do herói – formas e significados**. Disponível em <http://www.webwritersbrasil.com.br/detalhe.asp?numero=652>. Acesso dia 10 de julho de 2008.

MUNIZ, Lauro César. **O ouro verdadeiro**. Disponível em <http://www.ar.art.br>. Acesso dia 11 de julho de 2008.

NASCIMENTO, Arlindo. População e família brasileira: ontem e hoje. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS POPULACIONAIS, XV, 2006. Caxambu, MG. **Anais...** ABEP

NIETZSCHE, Friedrich. **Breviário de citações ou para conhecer Nietzsche**. 2.ed. São Paulo: Landy, 2006.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia H. Simões; RAMOS, José M. Ortiz. **Telenovela: história e produção**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

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

_____. **Dramaturgia: a construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

PEREIRA, Gustavo Paulo. **Almanaque dos seriados**. São Paulo: Ediouro, 2008.

Revista Veja. Edição Especial Mulher. São Paulo: Editora Abril. Maio de 2008. Disponível em: http://veja.abril.com.br/especiais/mulher_2008/p_091.html, acesso em 30 de maio de 2008.

REY, Marcos. O roteirista profissional: televisão e cinema. São Paulo: Ática, 1997.

REWALD, Rubens. **Caos: Dramaturgia**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2003.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva (coleção Debates 193).

RUBIM, Linda. A representação feminina na TV ou a "namoradinha" que "virou" mulher. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXIV, 2001. Campo Grande, MS. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2001.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SANTOS, Luciene dos. Os seriados brasileiros: tentativas de apontar o lugar do gênero na produção televisual. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXVI, 2003. Belo Horizonte. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2003. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP14_santos.pdf>.

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

SCHENKEL, Laura. Feministas reclamam uma TV que mostrem as mulheres. **Observatório da Imprensa**. Disponível em <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=432CID008>, acesso dia 30 de maio de 2008.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Tradução e organização: Pedro Sussekind. Porto Alegre: L&PM, 2007. P. 57.

SILVA, Cristiane Valéria; BRAGA, Claudia Mariza. Melodrama e telenovela: um estatuto das emoções. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXVIII, 2005. Rio de Janeiro. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2005. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R2404-1.pdf>>.

SÍNTESE de Indicadores Sociais 2006. [S.l.]: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2006. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=774&id_pagina=1>. Acesso em: 05 abr. 2008.

SOURIAU, Étienne. **As duzentas mil situações dramáticas**. Traduzido por Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Ática, 1993.

TÁVOLA, Arthur da. **Reflexão sobre o ato de escrever**. Disponível em http://www.gargantadaserpente.com/artigos/artur_tavola7.shtml. Acesso dia 13 de julho de 2008.

VALLADARES, Ricardo. Plantão feminino. **Revista Veja**, São Paulo, n.1543, 1998. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/220498/p_125b.html>. Acesso em: 30 abr 2008.

WEINBERG, Mônica, MIZUTA, Erin. Capitais da solidão. **Revista Veja**. São Paulo, n.1902, 2005. Disponível em http://veja.abril.com.br/270405/p_126.html. Acesso dia 20 de julho de 2008.

APÊNDICE A – 2º VERSÃO DO ROTEIRO DE AS FILHAS DE ANA

As Filhas de Ana

Criação e roteiro: Ana Paula Guedes

Episódio 1: Mudança de casa, mudança de vida

(IV tratamento)

Personagens desse episódio:

Ana, Ana Maria, Ana Graça, Ana Tereza, Ana Júlia, Francisca,
Pedro, Apolo, Pablo e Elias

Figurantes com fala:

Senhora no aeroporto, pedinte, taxista de Ana Júlia

Figurantes sem fala:

Amiga de Apolo, taxista de Ana Maria

Locações:

Apartamento de Ana Tereza, orla de Salvador: Ponta de Humaitá, Ribeira, Barra,
Ondina, Rio Vermelho, Amaralina.

Cenário:

Casa de Ana Maria (cozinha, sala de estar e de jantar - sem separação, quartos de Ana Maria, das
filhas e da avó Ana e Espaço Luz do ser (sala de atendimento e recepção)

1º BLOCO**CENA 1****CARRO/ INT./ TARDE**

Ana Graça está dirigindo o carro. Ao seu lado está Ana Tereza. As duas estão apreensivas.

ANA TEREZA (SEGURANDO O CELULAR)- Ela nunca fez isso. Tá muito estranho.

ANA GRAÇA- Vamos vibrar positivo. Ela deve ter ido na casa de uma amiga.

ANA TEREZA- Eu disse a mainha. Isso não é fácil. Viu ontem como ela tava triste?

O celular toca. As irmãs se olham antes de Ana Tereza atendê-lo.

CENA 2**RIO VERMELHO/ CASA DE ANA MARIA/ SALA DE ESTAR/ INT./ TARDE**

Ana Maria está falando no telefone sem fio enquanto anda de um lado para o outro. Em pé, próximo a ela está Francisca, também muito apreensiva.

ANA MARIA – O porteiro de lá disse que ela saiu bem cedo, umas oito horas.

A campainha toca. As duas se olham e andam rapidamente em direção à porta de entrada da casa.

CENA 3**FLASHBACK/ QUARTO DE ANA JÚLIA-CENÁRIO/ INT./ DIA**

Ana Júlia está chorando descontroladamente com medo de alguém que não é mostrado na cena. Ela está agachada, encostada na parede, com os cabelos muito despenteados, e as duas mãos apertando o rosto. Ela acabou de ser esbofeteada. Alguém aproxima-se dela, mas não revela quem é. São mostradas apenas as pernas de um homem. Ela olha para ele, demonstrando muito medo.

CENA 4**CASA DE ANA MARIA/ SALA DE ESTAR/ INT./ TARDE**

Ana Maria está sentada no sofá com as duas mãos apoiadas na cabeça, olhando para o chão. Apolo está em pé ao lado de sua avó. Francisca entra com um copo de água e entrega para Ana Maria.

PEDRO- Minha vó, fui na barraca de frutas de seu Beto e procurei por ela na praça da Graça, na delicatessen... Ninguém viu bisa hoje.

Ouve-se barulho de carro na entrada da casa.

FRANCISCA- Deve ser as meninas. (JUNTANDO AS MÃOS) Graças a Deus!

Ana Tereza e Ana Graça chegam.

ANA GRAÇA (PARA APOLO)- Filho, alguma notícia?

APOLO- Tá sinistro, mãe, ninguém viu bisa.

ANA TEREZA- Eu acho melhor a gente chamar a polícia.

Ninguém responde. Todos ficam quietos e olham para Ana Maria. O telefone, que está em cima da mesa de centro, toca. Ana Maria pega-o rapidamente e atende.

ANA MARIA – Alô! (P). Mainha! Mainha! Onde a senhora está?

Todos comemoram. Francisca faz um sinal da cruz. Apolo abraça Ana Graça. Ana Tereza limpa as lágrimas nos seus olhos.

ANA MARIA (NERVOSA)– Mainha, eu vou buscar a senhora agora! Não tem querer, mainha. Amanhã não, agora.

Ana Graça aproxima-se de Ana Maria, abraça com suavidade a sua mãe e tira o telefone dela.

ANA GRAÇA (PARA ANA MARIA)- Deixa, mainha, eu falo com ela.

Todos estão atentos a conversa, olhando atenciosamente para Ana Graça.

ANA GRAÇA- Vó, é Gracinha. A senhora deixou todo mundo muito preocupado. Não faz mais isso, vó. (p) Ta, ta certo. Hum, hum... Arruma tudo, e eu busco a senhora amanhã nove horas.

CENA 5

CONT. FLASHBACK/ QUARTO DE ANA JULIA-CENÁRIO/ INT./ DIA

Ana Julia olha-se no espelho. Ela está com um dos olhos roxo e com um pouco de sangue saindo pelo canto da boca. Ela passa um algodão na boca para limpar o sangue. Ouve-se uma voz feminina invadindo a cena.

AEROMOÇA (VOZ OVER)- *Lady, lady.*

FIM DE FLASHBACK

CENA 6

AVIÃO/ INT./ NOITE

Ana Julia está com a cabeça encostada na janela do avião. Olha fixamente para o céu, parece que dorme acordada. O seu olho ainda está um pouco roxo. A poltrona ao seu lado está vazia. Uma aeromoça está ao seu lado servindo sucos e petiscos.

AEROMOÇA- *Lady? Lady?*

Ana Julia desperta de seus pensamentos e olha para a aeromoça.

ANA JULIA (VOLTANDO DE SUAS LEMBRANÇAS)- *What?*

AEROMOÇA- *Would you like peanuts, juice...?*

ANA JULIA- *No, thank you.*

A aeromoça vai atender a um casal do outro lado do corredor. Ana Julia levanta a manga da jaqueta e olha para uma mancha roxa em seu braço.

RODA VINHETA DE ABERTURA DO PROGRAMA

CENA 7

RIO VERMELHO/ENTRADA DA CASA DE ANA MARIA/ EXT./ DIA

Plano aberto de Ana Maria e Francisca em pé na porta da casa. Ponto de vista das duas mulheres para o carro, que está estacionando em frente à residência. Ana desce lentamente do automóvel apenas com sua bolsa e anda devagar em direção a entrada da residência, pára, olha para sua filha, tira os óculos e limpa as lágrimas em seu rosto. Ana Maria anda em direção a sua mãe, que sorri tentando disfarçar a tristeza. As duas se abraçam e entram em casa de mãos dadas. Francisca vai até o carro ajudar Ana Graça a pegar as malas no bagageiro.

Atenção: Usar a música Mulher, composição de Gerônimo e interpretação de Mariene Castro. Gradativamente a música vai abaixando até desaparecer junto com a cena.

CENA 8

FAROL DA BARRA/ APART. DE ANA TEREZA/ SALA DE ESTAR/ INT./ DIA

Pedro está sentado no sofá assistindo televisão. Ao seu lado estão sua mochila e uma bola de futebol. Ana Tereza está em pé, olhando pela janela a praia em frente a seu apartamento enquanto fala ao telefone com Ana Graça.

ANA TEREZA- Não dá! Já te falei que Pablo vem buscar Pedro pra ir pro cinema. (P) Você é maluca, é? (TOM BAIXO) Eu só quero esperar porque ele não deu a pensão desse mês, entendeu? Tô devendo dois condomínios e... (A CAMPANHIA TOCA) Gracinha, tenho que desligar. Pablo chegou.

Pedro vai abrir a porta. Pablo beija o filho, que lhe dar um forte abraço.

PEDRO- Tava com saudade, papai.

PABLO- Eu também, filhão.

Pablo espera na porta de entrada o filho pegar a mochila e a bola.

PABLO- E aí, tudo bem, Ana Tereza?

ANA TEREZA- Poderia estar melhor se você estivesse depositando o dinheiro certo da pensão.

PABLO (IRÔNICO)- Eu já te disse que depusitei o dinheiro de Pedro. Mas você quer esbanjar. Não economiza nada. As contas de telefone continuam vindo altas?

Pedro deixa a mochila e a bola no chão e volta a sentar-se no sofá para assistir a televisão.

ANA TEREZA (RÍSPIDA)- Não é de sua conta. E eu só quero o que é justo. Você tem que dar 15% do seu salário.

PABLO- Pra quê? Quer dinheiro pra fazer farra com seu amiguinho, é?

ANA TEREZA (ANDANDO EM DIREÇÃO A PABLO)- Como é que é?

Pedro continua sentado no sofá. Ele tapa os ouvidos e fica emitindo um som para não ouvir a discussão dos pais.

PEDRO (REPETE COMO UM MANTRA)- Tralala, tralala, tralala, tralala.....

PABLO- Eu tô ligado em você e nesse Eduardo. Ele só tava esperando eu sair dessa casa pra atacar.

ANA TEREZA- Você tá louco! Eduardo é meu amigo e vamos parar com essa conversa. Pedro tá aqui. Mas isso não terminou, não. Eu vou brigar pelos meus direitos.

Enquanto Ana Tereza fala, Pablo vira-se de costas e anda em direção ao elevador.

PABLO (DE COSTAS PARA ANA TEREZA E PEDRO E SEGURANDO A PORTA DO ELEVADOR) - Anda, Pedro! Tamo atrasado pro cinema.

O garoto não ouve e continua na mesma posição, repetindo o seu “mantra”. Ana Tereza olha para trás, percebendo a aflição do filho.

ANA TEREZA (TIRANDO AS MÃOS DOS OUVIDOS DO FILHO)- Pepeu, papai tá chamando você, filho.

PEDRO (COM OS OLHOS CHEIOS DE LÁGRIMAS) – Você não cumpriu o combinado. Você tá brigando com papai.

Pedro levanta-se, pega sua mochila e a bola. Pablo está segurando a porta do elevador com a cabeça baixa. Ana Tereza agacha-se para falar com o filho.

ANA TEREZA (CONTROLANDO AS LÁGRIMAS)- Desculpa, filho. Você tá certo. A mamãe não faz mais isso, viu?

PEDRO- Tá bom!

Os dois abraçam-se. O filho entra no elevador com o pai. Ana Tereza entra em casa e vai até a janela para ver o filho entrar no carro. Ela continua chorando. Ponto de vista dela para o mar. O telefone toca e ela vai pegá-lo em cima da mesa.

ANA TEREZA (VOLTANDO PARA A JANELA)- Alô! Oi, mãe. Não, minha voz não tá diferente. Tá tudo bem, mãe. (P) Ele foi pra casa de Pablo. E vó, já chegou aí? Como é que ela tá?

Ponto de vista de Ana Tereza para Pablo e Pedro entrando no carro. O garoto olha para cima e acena para a mãe. Ela retribui da mesma forma.

CENA 9

RIO VERMELHO/CASA DE ANA MARIA/ QUARTO DE ANA / INT./ DIA

Ana Maria está falando com Ana Tereza pelo telefone sem fio, na porta do quarto. Ela está olhando sua mãe arrumar seus pertences no guarda-roupa.

ANA MARIA (TOM BAIXO) - Ela vai ficar bem... (TOM NORMAL) Olha, Ana Tereza, já confirmei com suas irmãs o jantar amanhã à noite, tá?

Ana olha para a Ana Maria.

ANA – É Teca?.

Ana Maria faz gesto afirmativo com a cabeça.

ANA- Diz pra trazer a roupa nova de Pepeu pra fazer a bainha.

ANA MARIA (CONTINUA NO TELEFONE) - Claro que ela vem. Ana Júlia chega amanhã, cinco da tarde.

CENA 10

PRAIA DO PORTO DA BARRA/ EXT./ PÔR DO SOL

Ana Júlia está encostada no alpendre, olhando o pôr-do-sol. O taxista está aguardando por ela, encostado no carro. Todas as pessoas que passam olham para ela admirando sua beleza e sua roupa extravagante. Seu telefone celular toca. De forma desajeitada, tira tudo da bolsa e coloca sobre o alpendre. Encontra o celular. Ponto de vista dela para a tela do aparelho, onde aparece o nome LOVE. Ela desliga o celular e guarda tudo dentro da bolsa. Aproxima-se dela um pedinte.

PEDINTE- Dá um trocado aí, tia.

ANA JÚLIA (GUARDANDO AS COISAS NA BOLSA)- Não sei se eu tenho.

PEDINTE (SULPLICANDO)- Tô “morreno” de fome. Paga um cachorro-quente pra mim.

Taxista aproxima-se deles.

TAXISTA- Ei, rapá, deixa a moça em paz.

ANA JÚLIA- Tá tudo bem. Ele só que um cachorro-quente. O senhor tem dois reais?

O taxista pega o dinheiro do bolso e dá para o rapaz, que agradece a Ana Júlia e sai.

PEDINTE – Valeu, tia!

Ponto de vista de Ana Júlia para duas crianças que catam latas dentro do lixo.

ANA JÚLIA (PARA O TAXISTA) – Aqui tem tanta miséria que dói só de olhar.

O taxista concorda, balançando a cabeça. O sol se põe. Os banhistas batem palmas para o pôr-do-sol. Ana Júlia vira-se para ver o anoitecer no céu. Ponto de vista dela para os raios solares ainda no céu.

ANA JÚLIA (CONTEMPLANDO O PÔR-DO-SOL)– Apesar de tudo, é bom voltar pra casa.

CENA 11

RIBEIRA/ ESPAÇO LUZ DO SER/ SL DE ATENDIMENTO/INT./ ANOITECER

Ana Graça e Ana Teresa estão deitadas no chão em cima de várias almofadas grandes. Elas estão ouvindo uma música e conversando.

ANA TEREZA - Pedro é minha pequena bússola.

ANA GRAÇA- Percebi. Toda vez que ele vai pra casa de Pablo, você vem dormir comigo. Será que eu vou ficar assim também?

ANA TEREZA- Que nada! Você é muito mais equilibrada do que eu.

ANA GRAÇA- Será mesmo? Tenho meditado muito pra ficar em paz depois que Apolo for pra São Paulo.

ANA TEREZA- O tempo voou. Ele já embarca depois de amanhã, né?

ANA GRAÇA- É... Um dia depois do tal jantar.

ANA JÚLIA- E ainda tem esse jantar misterioso de mainha.

ANA GRAÇA- Nem me fale... Estou intuindo alguma coisa séria. Mas estou em dúvida porque estou sensível, sabe? (RESPIRA PROFUNDAMENTE ANTES DE FALAR).

ANA TEREZA (SEGURA A MÃO DE ANA GRAÇA)- Obrigada!

ANA GRAÇA – Pelo o quê?

ANA TEREZA - Acho que não iria conseguir passar por tudo isso se eu não tivesse você.

As duas ficam em silêncio.

CENA 12

RIO VERMELHO/ CASA DE ANA MARIA/COZINHA/ INT./ ANOITECER

Francisca está preparando o jantar. Ela está em frente ao fogão, mexendo uma panela de sopa de legumes. Ana, muito pensativa e quieta, está sentada à mesa cortando frutas para preparar uma salada de frutas. Francisca, preocupada, olha discretamente para Ana e volta a mexer a sopa na panela.

ANA- Toda vez que eu faço salada de frutas, eu lembro de Elias.

FRANCISCA- Seu Elias dizia: (ENGROÇANDO A VOZ) Olha, Chica, ninguém sabe fazer essa saladinha igual a Donana.

ANA- Eh! Faz tempo que ninguém me chama de Donana. (P) Chica, Ana Maria já deu as roupas dele?

FRANCISCA- Inda não, senhora. Mas ela enfiou tudo de seu Elias num malão e mandou seu Roque pegar aqui sexta de manhã.

ANA- Ela tá tão estranha. E comigo tá pior ainda. Depois que eu saí ontem, então. Ela nem tá falando direito comigo.

FRANCISCA- Mas a senhora aprontou ontem. Sumiu o dia todo sem celular. Aliás, até agora a senhora num falou onde se meteu ontem.

Ana levanta-se e anda em direção ao fogão. Ela muda de assunto para não responder a pergunta de Francisca.

ANA (DESCONVERSANDO)- Chica, essa sopa tá cheirosa. Dá uma colher pra eu provar.

*Francisca coloca a sopa na colher e dá a Ana para provar.
Atenção entra na cena som da campainha.*

FRANCISCA- Oxente! Quem será uma hora dessas?

Francisca vai até o interfone, que está sobre a pia e aperta o botão.

FRANCISCA - Quem é?

ANA JULIA (VOZ OVER) - Adivinha, minha Maria Chiquinha...

ANA –Ana Julia?

As duas eufóricas correm até a frente da casa.

CENA 13

RIBEIRA/ ENTRADA DO ESPAÇO LUZ DO SER/ NOITE

Ana Maria desce do carro e vai falar com o neto, que está conversando com uma amiga. A avó dá um beijo na testa do rapaz.

ANA MARIA (PARA OS DOIS JOVENS) - Boa noite, meninos!

APOLO E MOÇA (RESPONDEM EM CORO) - Boa noite!

ANA MARIA (PARA APOLO) Sua mãe tá em casa?

APOLO - Ta lá dentro com tia Teka.

ANA MARIA (TOM INTIMIDATÓRIO) - Depois quero falar com você sobre a viagem, certo?

Apolo responde afirmativamente com a cabeça, demonstrando uma fisionomia de preocupação pela convocação séria de sua avó. Ana Maria entra em casa.

CENA 14

RIBEIRA/ ESPAÇO LUZ DO SER/ SALA DE ATENDIMENTO/ INT./ NOITE

As irmãs voltam a se deitar no chão. Agora estão deitadas com as cabeças sobre as almofadas e as pernas em cima da maca.

ANA GRAÇA- Eu sempre tive muito medo que você ficasse igual a mainha.

Nesse momento Ana Maria chega até a porta da sala. Ela ouve a conversa e fica parada na porta de forma que as filhas não a vejam.

ANA GRAÇA- É muito triste... Uma mulher como ela. Nossa! Você não se cobrou muitas vezes por não ser como ela?

ANA TEREZA- Vixe! O tempo todo...

ANA GRAÇA- Pois é. Mas de que adianta tanto conhecimento, sucesso se é tão triste.....

Close no rosto de Ana Maria, que demonstra uma fisionomia de surpresa pelo comentário da filha.

ANA TEREZA- É mesmo. Tá sempre reclamando, cobrando da gente isso e aquilo...

ANA GRAÇA- Sinto muita solidão em mainha. Ela não deixa a gente se aproximar dela. Só vó Ana consegue e algumas vezes.

ANA TEREZA- Agora pra painho ela contava tudo. Eu achava os dois um casal perfeito.

ANA GRAÇA- Também, Teka.... Vamos combinar que painho era um santo...

Ana está paralisada na porta da sala. Sua fisionomia é de desapontamento. Ela faz uma menção como se fosse entrar na sala, mas desiste e sai rapidamente da casa.

INTERVALO COMERCIAL

2º BLOCO

CENA15

RIO VERMELHO/ CASA DE ANA MARIA/ QUARTO DAS FILHAS/ NOITE

Ana Júlia está na suíte penteando os cabelos em frente ao espelho. Sua avó está abrindo a mala da neta e guardando as roupas no guarda-roupa.

ANA JÚLIA- Também não tem tanto tempo assim que eu tive aqui, vó.

ANA - Claro que tem, Jú. Foi no ano passado. Quase um ano.

ANA JÚLIA (SAINDO DA SUÍTE E CAMINHANDO PARA O QUARTO)- Eu sei vó. Mas (P) pra eu ficar aqui sem painho é tão difícil.

Ana pára de arrumar as roupas e olha pela janela como se visse um filme em sua frente.

ANA - Difícil pra todo mundo. Sua mãe, então. Não gosto nem de lembrar... Nunca vi minha filha sofrer tanto....

ANA JÚLIA- Ela continua com a terapia?

ANA - Sabe como é sua mãe, né?

Ana Julia começa a ajudar a sua avó a guardar as roupas.

ANA JÚLIA- Sei...

ANA - Foi alguns meses... Depois disse que a psicóloga falava muita idiotice/

ANA JÚLIA (INTERROMPENDO)- Que parecia um livro de auto-ajuda. Ela disse isso da doutora Sara, lembra?

Todas as roupas que Ana Júlia dobrou, Ana tirou do guarda-roupa e dobra novamente.

ANA - A que cuidou de você?

ANA JÚLIA- É... Vó, a senhora tá dobrando tudo de novo!

ANA - Ah! Menina, você não sabe fazer nada de casa. Nem arrumar suas roupas. Deixa que eu arrumo.

Ana Julia coloca as mãos na cintura como se fosse brigar com sua avó, mas começa a fazer cócegas nela. Ana tem uma crise de riso descontrolado, deixando as roupas que estavam em suas mãos caírem no chão.

ANA JÚLIA (fazendo cócegas)- Que saudade que eu tava de suas broncas.

Atenção: Ouve-se um barulho de porta batendo.

ANA (DEIXANDO A ROUPA SOBRE A CAMA E ANDANDO EM DIREÇÃO AO CORREDOR) – Acho que sua mãe chegou.

Ana Júlia segue sua avó e vão para o quarto de Ana Maria.

CENA 16

RIO VERMELHO/ QUARTO DE ANA MARIA / INT./ NOITE

Ana Maria está sentada na cama, recostada numa almofada, olhando uma fotografia preto e branca sua abraçada com o marido Elias. Ponto de vista dela para a fotografia. Ela abraça o porta-retrato e fecha os olhos.

Atenção: Quando ela fecha os olhos, entra na cena um som ambiente de ondas do mar e o assobio de Elias. Ele assobia a música “Ondas do mar”, composição e interpretação de Batatinha.

CENA 17/ FLASHBACK DE 25 ANOS ATRÁS

RIO VERMELHO/ PRAIA DA PACIÊNCIA/ EXT./ FIM DE TARDE

Elias e Ana Maria estão sentados sobre uma toalha grande verde. Ela lê um livro muito compenetrada e ele olha o mar assobiando a mesma música de Batatinha. Os dois estão mais jovens e usam roupas que caracterizam a década de 80. Elias pára de assobiar, abaixa o livro da esposa como uma forma de provocar uma brincadeira.

ELIAS- Eu já te disse que a Bahia é feminina?

ANA MARIA (LEVANTANDO LIVRO) – Pelo menos um milhão vezes.

ELIAS (ABAIXANDO O LIVRO NOVAMENTE) – Por isso tivemos três filhas.

ANA MARIA (RINDO) - Essa teoria é nova?

ELIAS – É verdade, minha preta. Se a gente tivesse morando em outro Estado, talvez tivéssemos meninos, mas aqui (P) é o reino das mulheres.

ANA MARIA - Elias, às vezes você fala tanta besteira....

ELIAS (RINDO)- Que homem infeliz seria, se não pudesse falar besteiras.

Dá um beijo no rosto de Ana Maria. Entra na cena o barulho de alguém batendo na porta.

FIM DE FLASHBACK

CENA 18

RIO VERMELHO/ CASA DE ANA MARIA/ QUARTO DO CASAL/ NOITE

Ana Maria assusta-se com a batida na porta. Senta-se na cama e coloca o porta-retrato na mesa de cabeceira ao lado da cama.

ANA (VOZ OVER) – Filha, tenho uma surpresa pra você.

ANA MARIA (LEVANTANDO-SE EM DIREÇÃO À SUÍTE) - Agora não, mãe.

A avó Ana e Ana Júlia entram no quarto e caminham para a suíte, onde Ana Maria está lavando o rosto.

ANA E ANA JÚLIA (EM CORO NA PORTA DA SUÍTE) – Surpresa!

Ana Maria pendura a toalha de rosto e cumprimenta a filha com muita frieza.

ANA MARIA (BEIJANDO A FILHA NOS DOIS LADOS DO ROSTO)- Oi Ana Júlia, pensei que você chegaria só amanhã.

Passa pela filha e pela mãe, anda em direção ao guarda-roupa e começa a mexer nas gavetas. Ana e Ana Júlia ficam imobilizadas. A avó olha para neta e fala baixinho.

ANA– Ela tá cansada.

ANA MARIA (PEGANDO UMA ROUPA) – Chegou que horas?

Ana Júlia, desolada, fica imóvel, olhando para a mãe. Ela está visivelmente magoada pela indiferença da mãe.

ANA JÚLIA- A senhora não me vê há mais de oito meses...

Ana Maria pára de mexer no guarda-roupa, olha para a filha e não diz nada.

ANA (PARA ANA JÚLIA)- Sua mãe está cansada, Jú.

ANA JÚLIA (APROXIMANDO-SE DA MÃE E COM IRONIA) – A maternidade nunca lhe caiu bem.

Ana Júlia sai do quarto rapidamente.

ANA (APROXIMANDO-SE DA FILHA) - Meu Deus, filha. Não consigo te entender. Onde foi que eu errei?

ANA MARIA - Esse é o fardo de ser mãe, dona Ana. A culpa é sempre nossa.

ANA (SEGURANDO AS MÃOS DA FILHA) – Nunca abandonei você, Ana Maria. Não abandone suas filhas.

Solta a mão da filha e sai do quarto.

CENA 19

RIO VERMELHO/ FACHADA DA CASA DE ANA MARIA/ EXT./ DIA

Plano aberto mostrando a entrada da casa.

CENA 20

RIO VERMELHO/ QUARTO DE ANA JÚLIA/ INT./ DIA

As cortinas do quarto estão fechadas. Ana Júlia dorme com um tapa-olhos, o ar-condicionado ligado e um lençol cobrindo o seu corpo. As suas duas irmãs entram vagorosamente no quarto com cuidado para não acordá-la.

ANA TEREZA (TOM BAIXO/ PARA ANA GRAÇA) - Ela é muito fresca....

ANA GRAÇA (TOM BAIXO) – Tá cada vez mais inglesa.

Ana Graça está com as mãos direcionadas ao tapa - olho e Ana Tereza está segurando o lençol.

ANA TEREZA (TOM BAIXO) – Pronta?

Ana Graça faz o gesto de afirmação com a cabeça.

IRMÃS (CORO/ LEVANTANDO O LENÇOL E RETIRANDO O TAPA-OLHO) Acorda princesa de Gales!

Ana Júlia assusta-se e dá um pulo da cama, ficando em pé meio atordoada.

ANA JÚLIA- Vocês são loucas!

As duas irmãs abraçam-na e enchem-na de beijo.

ANA TEREZA- Bem vinda, cabeça de vento.

ANA JÚLIA- Por que vocês sempre fazem isso comigo?

ANA GRAÇA- Por que você sempre cai, sua boba.

Ana Tereza e Ana Graça sentam-se na cama de solteiro em frente à cama onde Ana Júlia dormia e onde agora ela senta-se também.

ANA TEREZA- Tô tão feliz de ver vocês.

ANA GRAÇA- Nós também. Principalmente agora com tanta coisa acontecendo com a gente.

ANA JÚLIA- Tem a ver com esse jantar esquisito de mainha? Eu só vinha pra cá no mês que vem, mas ela disse que era importante eu vir antes. Vocês sabem o que ela faz pra convencer a gente de alguma coisa.

Ana Júlia levanta-se e começa a tirar a blusa. Em suas costas ainda há uma mancha escura grande.

ANA TEREZA- E como sabemos...

ANA GRAÇA – Jú, ela não disse pra ninguém o motivo dessa reunião.

ANA TEREZA (PARA JÚLIA) - Que mancha é essa em suas costas? (TOM DE BRINCADEIRA) Tá apanhando do lorde Martin, é?

ANA JÚLIA (NERVOSA)- Tá louca, Ana Tereza. Tá pensando que todo homem é como o machista do seu ex-marido, é?

Ana Júlia veste a roupa rapidamente.

ANA TEREZA- Calma... Só tava brincando com você. Não precisa ficar nervosinha.

ANA GRAÇA- Meninas, não vão brigar de novo. Vocês duas parecem crianças. Toda vez que agente se vê é mesma coisa. Agora, respirem e expirem.

ANA JÚLIA (RINDO) – Você é muito zen, Gracinha. Nem parece que é filha da general Ana Maria. (FAZ O GESTO DE CONTINÊNCIA)

As três riem.

CENA 21

RIO VERMELHO/ QUARTO DE ANA / INT./ DIA

As risadas das três irmãs entram nessa cena. Francisca está tirando o lençol da cama de Ana, que está, por sua vez, colocando muitos lençóis e toalhas numa sacola de viagem.

ANA- Adoro quando elas estão juntas.

FRANCISCA- Sempre foi assim. Elas ri, depois briga, mas tá sempre juntas.

ANA- Só assim eu fico alegre... Não consigo me conformar de não ter mais minha casa.

Francisca pára de arrumar a cama e fica em frente de Ana.

FRANCISCA- A senhora é abençoada, dona Ana. Ô minha idade. Nunca que consegui ter minha casinha. É pagando aluguel o tempo todo. E olha que dona Ana Maria paga meu

aluguel senão eu não tinha dinheiro dar o de comer pro meus meninos. E agora vem mais uma boca.

ANA- A menina ta grávida mesmo?

FRANCISCA- Tá! Meu Jurandir tem 17 anos e a namorada dele tem 15. Duas crianças. Mas eu já disse a ele: você fez o nenê, agora mais assumir. Num quero que ele faça igual ao pai dele que sumiu pelo mundo. Aquele cachaceiro sem vergonha.

ANA- Você devia ter colocado seu ex-marido na justiça.

FRANCISCA- Os meninos me pediram pra num fazer isso. Eles têm medo do sem vergonha ser preso. Os vizinho disse que ele anda pela rua bêbado, num faz nada o dia todo.

ANA- Você é mãe e pai desses meninos como eu fui pra Ana Maria.

FRANCISCA - Parece uma sina, num é dona Ana? Mulher tem que ser mãe, mas homem se não quiser ser pai, cai pelo mundo e finge que nunca teve filho.

Francisca sai do quarto e entra na cena as gargalhadas das irmãs. Ana ri sozinha da alegria de suas netas.

CENA 22/ PASSAGEM DE TEMPO

Continuam as gargalhadas com vozes over das irmãs. A câmera anda pelo corredor, desce as escadas, sai da casa e mostra plano aberto da fachada da casa. Nessa última imagem termina as vozes over.

ANA JÚLIA (VO)- Pára, eu não agüento mais rir.

ANA GRAÇA (VO)- Mas eu ainda nem contei do ex-namorado que transava fazendo posições de yoga.

As três riem como um coro. A fala de Ana Graça termina no plano aberto da fachada da casa. Agora começa um clipe da cidade com um trecho da música “Bahia, minha Preta”, interpretada e composta por Caetano Veloso.

- 1- Orla do Rio Vermelho,
- 2- Pescadores no Rio vermelho e imagem de Iemanjá
- 3- Cristo da Barra
- 4- Farol da Barra
- 5- Ladeira da Barra
- 6- Baía de Todos os Santos
- 7- Ribeira
- 8- Ponta de Humaitá
- 9- Fachada da casa de Ana Maria (noite)

Atenção: a partir da imagem 4 o dia começa a entardecer e na ponta de Humaitá mostra-se o final do pôr-do-sol. A música abaixa gradativamente na última imagem.

CENA 23

RIO VERMELHO/ SALA DE JANTAR / INT./ NOITE

Ana Maria está sentada na cabeceira da mesa, ao seu lado esquerdo está sua mãe, no direito Ana Graça e suas demais filhas também estão sentadas cada uma de um lado da mesa. Pedro está ao lado de Ana Júlia, que serve o prato do sobrinho. Elas estão jantando em silêncio.

ANA MARIA- É muito bom ver vocês três juntas, não é mainha?

ANA – É sim, filha. Pra mim não tem felicidade maior.

ANA MARIA- Mas ainda sinto falta de Apolo.

ANA GRAÇA- Eu sei, mãe, mas hoje é a festa surpresa de despedida dele, lá no bairro.

PEDRO- Ele tá é namorando...

Todos riem.

ANA JÚLIA – E você tá namorando também, Pepeu?

PEDRO- Eu, não. Mulher dá muito trabalho...

Riem novamente.

ANA GRAÇA- Nossa, está divino esse vatapá de Chica.

ANA JÚLIA- Pena que ela não ficou pra jantar com a gente.

ANA TEREZA- Mainha, até agora a senhora não falou o motivo desse jantar.

ANA JÚLIA (IRÔNICA)- Pois é! Estou ansiosa pra ouvir...

ANA MARIA- Já terminaram o jantar?

Todas fazem gesto afirmativo com a cabeça, exceto Ana que está bem mais quieta do que o habitual.

ANA MARIA- Vamos arrumar os pratos depois. Venham aqui na sala.

Todas se levantam e vão em silêncio. As irmãs trocam olhares e sentam-se juntas no sofá maior. Ana senta-se na poltrona menor e Ana Maria permanece em pé em frente as filhas.

ANA MARIA- Eu pensei muito antes de tomar essa decisão. Esses últimos dois anos sem o pai de vocês foi muito difícil. Eu deixei de escrever e....

Ana Maria pára de falar como se estivesse recuperando o fôlego.

ANA GRAÇA- Nós sabemos, mainha.

ANA – Filha, tudo bem?

Ana Maria faz o gesto afirmativo com a cabeça.

ANA MARIA- Quando eu era jovem, muito jovem. Antes mesmo de ter Ana Graça. Eu tinha um sonho.

As filhas ouvem com a atenção a mãe.

ANA MARIA- Eu queria escrever sobre as mulheres que mudaram a sociedade na América Latina, guerreiras, escritoras, médicas, donas de casa...

ANA TEREZA- Mainha, que lindo projeto!

ANA JÚLIA- Como você pôde guardar esse sonho por tantos anos?

ANA MARIA- Eu não estava pronta. Precisei ser mãe de três mulheres pra me preparar para esse projeto e preciso de vocês para realizá-lo.

ANA GRAÇA- Como assim?

ANA TEREZA- Posso ser sua revisora como sempre, mãe.

ANA MARIA- Dessa vez, precisam fazer mais. Quero que vocês três e Pedro também, Ana Tereza, venham morar com mainha enquanto eu viajo para fazer a pesquisa do livro.

FILHAS E AVÓ (EM CORO) – O quê!?!?

Ana Júlia levanta-se e fica em frente à sua mãe. As irmãs continuam sentadas no mesmo lugar assim como a avó Ana.

ANA JÚLIA- Eu não posso parar a minha vida pra ficar aqui no Brasil, esperando a senhora realizar o seu sonho.

ANA TEREZA (LEVANTANDO-SE) – Mainha, não é tão simples assim voltar pra casa. Eu não sei se Pedro vai se acostumar e acho que nem eu mesma vou me acostumar...

Pedro fica imóvel, sentado no sofá. A avó Ana aproxima-se dele e abraça-o.

ANA GRAÇA (PARA AS IRMÃS)- Meninas, calma. (PARA A MÃE) Mainha, explique melhor o que você ta pensando em fazer.

ANA MARIA - Eu planejei seis meses de viagem pra encontrar material sobre as mulheres. O Brasil será o último país. Aí, eu já volto de vez pra casa.

ANA JÚLIA- Isso é loucura! Eu não posso ficar aqui seis meses. E Martin, ele não vai entender e meu trabalho....

ANA - Ana Maria, eu não quero que as meninas parem a vida delas por minha causa. Chica pode muito bem ficar comigo e eu não sou nenhuma inválida. Eu sei me cuidar.

ANA MARIA – Não é isso, mãe. Elas estão passando por problemas. Eu sei disso e sei também que a senhora pode ajudar. A senhora pode ajudar mais do que eu, sempre foi assim.

ANA- Filha, você é uma boa mãe. Á vezes é muito severa com as meninas, mas você ama suas filhas, você pode ajudar sim.

ANA MARIA – Mãe, eu não quero sair daqui e deixar essas meninas perdidas como estão.

ANA GRAÇA- Mainha, estamos bem. Você pode ir.

ANA MARIA- Não estão não, filha. Vocês precisam ficar juntas pra encontrar o caminho de vocês. Estão todas sem saber o que fazer da vida.

Pedro levanta-se repentinamente e balança o braço de sua mãe.

PEDRO- Mamãe, eu juro por tudo. Se você vier morar aqui, eu me mudo pra casa de papai. Eu não venho pra cá.

Pedro começa a chorar.

ANA TEREZA- A gente conversa em casa, Pedro.

PEDRO- Eu quero ir pra casa, agora.

ANA MARIA – Vá, filha. Pedro tá cansado. Já é tarde. Depois converso melhor com vocês.

PEDRO (CHORANDO)- Não adianta, vó, eu não venho.

Ana Júlia e a avó Ana beijam Pedro. Mãe e filho despendem-se e saem.

ANA JÚLIA (APROXIMANDO-SE DA MÃE)- Mainha, estou feliz na Inglaterra. Lá é meu lugar. E tem meu trabalho...

ANA MARIA – Ana Júlia, não minta pra você mesma. Faz mais de ano que você não faz uma campanha. Sei que você vive de suas aplicações da época em que você fazia muitos desfiles. Esse ano, você faz 30 anos, filha, e precisa pensar em outra carreira.

ANA JÚLIA – Na moda é normal, mãe. Muitas modelos famosas ficam um ano sem trabalho e vivendo de aplicações.

ANA MARIA – Ana Júlia, Você é muito inteligente. Você pode abrir um negócio próprio. Volte a estudar. Aqui em Salvador, já temos boas faculdades de moda.

Ana Júlia anda em direção a porta de saída.

ANA JÚLIA (NERVOSA)- Olha, mainha, a senhora é a dona da verdade. Não adianta discutir com a senhora. Então, eu já decidi. Eu não venho morar aqui. E volto amanhã mesmo pra Inglaterra.

ANA (ANDANDO EM DIREÇÃO A JÚLIA)– Jú, você tá nervosa. Vamo nos acalmar.

ANA JÚLIA (BEIJA O ROSTO DA AVÓ)- Vou dar uma volta, vó. Não se preocupe.

Ana Graça abraça a sua mãe.

ANA GRAÇA- Mainha, tenha paciência com todos nós. É uma decisão muito difícil. Não dá para responder assim, num passe de mágica.

ANA MARIA- Eu já decidi: não vou mais viajar.

INTERVALO COMERCIAL

3º BLOCO

CENA 24

RIBEIRA/ FACHADA DO ESPAÇO LUZ DO SER/ COZINHA/ EXT./DIA

Plano aberto da fachada do Espaço Luz do Ser.

CENA 25

RIBEIRA/ ESPAÇO LUZ DO SER/ COZINHA/ INT./DIA

Ana Graça esta fazendo suco no liquidificador. O seu filho chega.

APOLO- Bom dia, mãe. Com foi lá ontem?

Continua fazendo o suco e não se vira para falar com o filho.

ANA GRAÇA (TOM PREOCUPADO)- Bom dia!

APOLO- Xi. Tô vendo que o bicho pegou ontem lá na cada de vó. Que foi que ela aprontou dessa vez?

ANA GRAÇA- Não fale assim de sua vó. Bem, ela fez uma proposta pra mim e suas tias.

APOLO- Proposta?

ANA GRAÇA- É! Ela convidou nós três pra morarmos na casa dela por seis meses.

APOLO- Não, mãe. Não vá. Ela vai te deixar doida. Aquela casa é um quartel general.

ANA GRAÇA- Ela vai viajar nesse tempo, nego. Ela pediu pra gente cuidar de bisa Ana até ela voltar.

APOLO- Ah! Aí tem jogo. Acho legal você ir, mãe. Bisa é alto astral. Curti a idéia. E aí não vou ficar preocupado com você.

ANA GRAÇA- Uh!!! Então, o mocinho descolado estava preocupado com a coroa aqui,né?

APOLO- Na moral, mãe. Só tô ligado no que é melhor pra você. E ficar com as tias vai ser bem legal.

ANA GRAÇA- Eu me preocupo muito com sua bisa, mas não quero sair da minha casa. Não sei o que fazer.

Apolo abraça a mãe.

CENA 26

FAROL DA BARRA/ APART. DE ANA TEREZA/ SALA DE ESTAR/ INT./ DIA

Ana Tereza recebe o seu filho na porta de casa. Ele corre e abraça a mãe.

ANA TEREZA- Como foi a escola hoje?

Os dois entram em casa e Ana Tereza fecha a porta. Pedro vai direto ligar a televisão e em seguida senta-se no sofá. Ana Tereza senta-se ao seu lado.

PEDRO- Legal! Mãe, você esqueceu de comprar o presente de Lucas. Foi aniversário dele.

ANA TEREZA- Pepeu, eu não esqueci. Eu não tinha dinheiro pra comprar. Você se lembra que agora mamãe tem que pagar tudo sozinha? Amélia, sua escola, comida...

PEDRO- Papai ajuda. Ele me disse que ajuda.

ANA TEREZA- Ajuda, anjo, mas ainda não dá. Mamãe não tá conseguindo sozinha pagar tudo. Vó Ana ajuda a gente quase todo o mês.

PEDRO- Mãe, usa o dinheiro do meu cofrinho. Já tá bem cheio.

ANA TEREZA- Não, meu anjo. Esse dinheiro é seu e não dá pra pagar o que mamãe deve.

PEDRO- O que é a gente vai fazer?

ANA TEREZA- Se a gente morar alguns meses na casa de vó Ana, mamãe pode alugar o apartamento e conseguir dinheiro pra pagar tudo.

PEDRO (ALTERANDO O TOM DE VOZ E LEVANTANDO-SE)- Nunca! Eu já disse que eu não vou. Eu vou embora pra casa de meu pai.

Ele sai da sala e vai para seu quarto. Bate a porta com muita força e ouve-se na sala o barulho da batida. Ana Tereza continua imóvel no sofá.

CENA 27

RIO VERMELHO/ QUARTO DE ANA JÚLIA / INT./ DIA

Ana Júlia arrumando suas malas. Sua avó entra no quarto.

ANA - Conseguiu trocar a passagem?

ANA JÚLIA- Consegui. Troquei pela Internet.

ANA – Jú, acho melhor você ficar. Eu sei o que tá acontecendo com você lá na Inglaterra.

ANA JÚLIA (GUARDANDO AS ROUPAS NA MALA)- Sabe o quê, vó?

ANA – Suas irmãs contaram que eu sumi terça-feira o dia inteiro?

ANA JÚLIA- Contaram, vó. Mas o que isso tem a ver comigo?

ANA – Você sabe que a vó de Clara está lá em Londres com ela.

ANA JÚLIA- Sei... Ela me levou as coisas que a senhora mandou.

ANA- Ela me disse que no dia que foi em sua casa, você estava com um olho roxo e a boca machucada. E Clara disse a ela que esse Martin é muito ciumento. Ela acha que você apanha dele.

ANA JÚLIA- É mentira! Aquela invejosa. (COMEÇA A CHORAR). Ela sempre teve inveja de mim, vó. Quando eu comecei a namorar Martin, ela quis logo ir embora do apartamento porque não agüentava ver nós dois juntos.

ANA - Olha, Ana Júlia, eu já vivi muito. E sei que onde há fumaça, há fogo. Terça-feira, eu fui na doutora Sara, na sua psicóloga pedir conselho. Depois fui pra igreja. Rezei muito e pedi a Nossa Senhora que clareasse minhas idéias.

ANA JÚLIA (CHORANDO)- Vó, deixa eu explicar.

ANA- Nunca pensei que fosse ficar viva pra ver uma neta minha passar por isso.

ANA JÚLIA- Vó, só foi uma vez. Não foi de propósito. Ele bebeu muito e ficou nervoso. Eu gritei com ele e....

ANA (INTERROMPENDO)- Chega, filha. Pára de mentir! Você tá falando tudo o que a doutora Sara disse que você falaria. (NERVOSA) Esse homem é um covarde. Tem que ser preso.

Ana Júlia abraça a avó, tentando acalmá-la.

ANA JÚLIA (CHORANDO)– Calma, vó. Pelo o amor de Deus, diz o que eu devo fazer pra senhora ficar calma.

ANA- Não volte pra Londres. Fique aqui! Não sei ainda o que vou fazer com você. Sua mãe ainda tá muito sensível. Ela não vai agüentar saber disso.

ANA JÚLIA- Eu não posso ficar, vó. Tenho minha vida lá...

ANA – Uma vida de humilhação, uma vida de mulher que apanha! É esse seu sonho? (TOM ALTO) É essa sua carreira? Vai terminar aonde? Num cemitério?

Ana Júlia chora compulsivamente. Ela senta no chão. A avó Ana senta-se perto dela e encosta sua cabeça na da neta.

CENA 28

RIO VERMELHO/ COZINHA / INT./ FIM DE TARDE

Chica está na cozinha. Ela frita bolinhos no fogão e canta a música “Deixa a vida me levar”, de Zeca Pagodinho”.

CHICA (CANTANDO E DANÇANDO EM FRENTE AO FOGÃO) – Deixa a vida me levar, vida leva eu. Deixa a vida me levar. Vida leva eu. Só feliz e agradeço tudo o que Deus me deu.

Pedro corre e abraça Francisca por trás e dança com ela.

CHICA- Olha quem tá aqui, o meu companheiro de dança.

Ana Tereza entra e dá um beijo no rosto de Chica, que continua dançando com Pedro.

ANA TEREZA- Só você, minha Chica, acaba com o calundu desse menino.

CHICA (AFASTANDO PEDRO DE SEU CORPO)- Calundu pra mim é fome. Vamo comer bolinho de chuva.

PEDRO (COMEÇA A PULAR PELA COZINHA)- Eba, eba, Chiquinha fez bolinho de chuva!!

Ana Tereza sai em direção à porta.

ANA TEREZA- Jú tá em casa?

CHICA (SERVINDO BOLINHO NO PRATO) – Tá lá em cima com dona Ana.

ANA TEREZA- E mainha?

CHICA- Saiu cedo e ainda não voltou.

Ana Tereza sai da cozinha. Chica e Pedro sentam-se na mesa. Ela coloca bolinho no prato do garoto.

CHICA- Come agora, não, Pepeu. Tá muito quente.

PEDRO- Chiquinha, minha mãe disse que a gente vem morar aqui. Eu não quero.

CHICA- Vai ser bom. Aqui tem espaço pra brincar. Tem eu pra fazer suas vontade e sua mãe brigar comigo.

Pedro dá risada.

PEDRO- Eu gosto da minha casa.

CHICA- Você tá ficando um rapazinho. Sua mãe precisa de você.

Ana Graça e Apolo chegam em casa.

ANA GRAÇA (VOZ OVER) – Ô de casa??

CHICA- Aqui, na cozinha, Gracinha.

Ana Graça e Apolo entram na cozinha. O rapaz vai imediatamente falar com Pedro.

APOLO (DESARRUMANDO O CABELO DE PEDRO)- Ei, moleque! Você tá grande.
(BEIJANDO O ROSTO DE CHICA) – Chiquinha, José da padaria mandou beijo pra você.

Francisca sorri envergonhada e não responde. Ana Graça dá um beijo em Pedro.

PEDRO (PARA ANA GRAÇA)- Tia Gracinha, eu não quero morar aqui.

APOLO- Vai ser melhor, moleque.

Ana Graça agacha-se em frente a Pedro.

ANA GRAÇA- Pepeu, se a gente realmente mudar pra cá, não vamos morar pra sempre. É como se fosse férias em família. Eu, você, sua mãe e bisa.

PEDRO- E tia Jú?

ANA GRAÇA- Tia Jú, acho que não. Ela vai embora hoje. (PARA APOLO) Filho, converse com seu primo, tá? Vou lá em cima.

Ana Graça sai da cozinha e vai até o quarto..

CENA 29

RIO VERMELHO/ QUARTO DE ANA JÚLIA / INT./ NOITE

Ana Júlia está sentada na cama ao lado de sua mala. Ela parou de arrumar a bagagem. A avó está olhando pela janela. Ana Tereza está sentada ao lado da sua irmã caçula.

ANA TEREZA- Ana Júlia gosta de chorar mas a senhora, vó, me admira...

ANA (SENTANDO-SE NA CAMA)– Muita coisa, muita mudança. Eu saí da minha casa e agora sua mãe quer que vocês venham pra cá....

ANA JÚLIA- Se eu tô nervosa com tudo isso, imagina vó. Na idade dela, passando por tudo isso.

ANA TEREZA- Pra ser sincera, eu preferiria ficar em casa. Mas peguei empréstimo no banco. Estou devendo dois condomínios, a conta de telefone desse mês. A minha vida tá uma zona.

Chega Ana Graça.

ANA GRAÇA- Que caras de velório!

ANA- Oi, Gracinha.

ANA JÚLIA- Apolo tá aí?

ANA GRAÇA- Tá lá embaixo com Pepeu.

ANA TEREZA- Ele já veio com a bagagem dele?

Ana Graça senta-se na cama e começa a chorar.

ANA GRAÇA- Ele vai embarcar 11 horas da noite. Eu não chorei na frente dele. Não quero que ele me veja chorando.

ANA- Que bobagem, Gracinha. É normal que você chore.

ANA TEREZA- Não adianta esconder. A gente sabe que você tá triste.

A avó Ana levanta-se e fica perto de Ana Graça. As duas irmãs também aproximam-se dela para apoiá-la.

ANA GRAÇA- Eu amo tanto esse menino. Ele é tudo pra mim. É minha vida.

ANA – Vai ter que aprender a ter outra vida agora, Gracinha.

CENA 30

RIO VERMELHO/ SALA DE ESTAR / INT./ NOITE

Ana Maria chega em casa.

ANA MARIA- Chica, as meninas tão em casa?

Aparece Apolo.

APOLO- Oi, vó!

ANA MARIA- Oi, Apolo. Já ia ligar pra você....

APOLO- A senhora ainda quer falar comigo?

Os dois andam para a sala de estar. Ana senta-se em sua cadeira de balanço. Apolo senta-se no sofá.

ANA MARIA- Quero sim! Você não vinha se despedir de mim, não?

APOLO- Hum, hum!! Tá lembrada que vou hoje, mais tarde.

ANA MARIA- Tô sim, senhor.

APOLO- O que a senhora quer me dizer, vó?

ANA MARIA- Primeiro quero dizer que você tem uma mãe maravilhosa. Ela é uma ótima mãe. Ela fez tudo por você. Não esqueça disso, certo?

APOLO (INTOLERANTE)- Tá, vó...

ANA MARIA- E eu quero te dar uma coisa.

APOLO – O quê?

ANA MARIA- Eu abri uma caderneta de poupança em seu nome. Se tiver algum problema em São Paulo, envie um e-mail para mim e eu autorizo o saque.

APOLO- Valeu, vó.

Atenção: Ouve-se ao fundo vozes das filhas e da avó, mas não entende-se o que falam. Elas andam em direção a sala.

ANA MARIA (TOM BAIXO)- Eu não quero que sua mãe saiba. É nosso segredo.

APOLO- É nenhuma!

Todas chegam na sala.

ANA JÚLIA- Apolo, você tá um gatão. Vem cá dá um abraço em sua tia.

Eles se abraçam.

APOLO- Tia Jú, você continua uma coroa enxutona.

Ana Graça e Ana Tereza olham-se e sorriem.

ANA JÚLIA- Coroa é sua mãe. Eu ainda sou jovem, seu malandro.

Entra na sala Pedro.

PEDRO (CORRENDO EM DIREÇÃO À JÚLIA) – Tia Jú!!

ANA JÚLIA (ABRAÇANDO PEDRO)- A gente nem brincou ontem direito, não foi, pequeno?

Ana Maria continua sentada no sofá. Ela olha silenciosamente todos. Chica entra na sala.

CHICA- Dona Maria, já posso servir o jantar?

ANA MARIA – Pode!

Chica sai.

ANA GRAÇA- Eu ajudo, Chica.

ANA MARIA- Não, filha. Eu quero aproveitar e conversar com vocês todos. Sentem aqui perto de mim.

Os meninos sentam-se no chão. As irmãs sentam juntas no sofá maior e Ana fica em pé, ao lado da filha.

ANA MARIA- Acho que me intrometi muito na vida de vocês. Vocês são adultas. Sabem o que querem da vida. Acho melhor eu adiar essa viagem...

ANA JÚLIA (INTERROMPENDO) – Eu vou ficar, mainha.

ANA MARIA- Como?

ANA TEREZA- Não acredito!

ANA GRAÇA- E Martin?

ANA- Se ele amar sua irmã, ele virá pra cá. E aí, vou ter uma conversa com esse rapaz.

Ana Graça e Ana Tereza se entreolham, tentando decifrar a ironia da avó Ana.

ANA JÚLIA- Vou ficar um mês aqui com vó Ana. Vou antecipar minhas férias.

APOLO (PARA ANA GRAÇA)- Mãe, fala.

ANA GRAÇA- Eu não me decidi ainda.

ANA MARIA- Tudo bem, Gracinha...

ANA GRAÇA- É uma decisão muito difícil. Não posso dizer agora.

ANA MARIA- Eu acho que pressionei muito vocês. Já que Ana Júlia vai ficar um mês, eu posso fazer metade da pesquisa nesse tempo. Depois eu volto. A viagem é pretexto. Eu queria juntar vocês. Eu achei que iria ajudar dessa forma. Se Ana Tereza alugasse o apartamento dela, ela teria dinheiro pra pagar as dívidas e a ficar mais tranqüila...

ANA TEREZA- Eu sei mãe.... (P) Mas não vai dar. É muita novidade pra Pedro.. E ainda...

Enquanto Ana Tereza fala, Pedro levanta-se e anda em direção a ela. Ele passa as mãos no rosto de Ana Tereza.

PEDRO- Eu venho, mamãe. Não fica triste.

ANA TEREZA (EMOCIONADA) – Eu já te disse qual foi o dia mais feliz da minha vida?

Pedro balança a cabeça afirmativamente e abraça sua mãe. Um rápido silêncio ocupa a sala.

ANA MARIA (CONTENDO O CHORO) – Eu vou amanhã!

ANA- Amanhã, filha? Você não cancelou a passagem?

ANA MARIA- Não! Esqueci de fazer isso.

ANA GRAÇA – Muda pra outro dia.

ANA MARIA – Acho que vai ser melhor pra mim pra vocês se eu for logo. Senão vamos ficar tristes ou então vamos brigar o tempo todo.

ANA JÚLIA- Eu não vim pra cá pra brigar....

ANA TEREZA- Mainha, a senhora vai chegar sozinha em Bueno Aires.

ANA MARIA- Não se preocupe. Lembra da minha amiga Graciela?

ANA GRAÇA- Aquela que passou um mês aqui em casa?

ANA MARIA- É! É ela. Então, Graciela vai me esperar amanhã no aeroporto.

ANA TEREZA- Eu me lembro dela. Mas, painho, não gostava dela. Lembra que quando ela ligava pra mainha, ele se trancava no escritório.

Ana olha de forma reprovadora para Ana Maria, que desvia o olhar.

ANA (INTERROMPENDO) – Vamos deixar de lembranças e vamos jantar. Daqui a pouco Apolo vai viajar e ainda não comeu.

PEDRO (SENTADO NO COLO DE ANA TEREZA)– Tô morrendo de fome!

ANA JÚLIA- Me too, Pepeu.

PEDRO- HÁ!??

ANA JÚLIA- Anyway, vamos comer!

Chica está servindo a mesa.

CHICA (EM TOM ALTO)- O jantar tá na mesa!

Atenção: Depois da fala de Chica, sobe som da música “Mulher”, de Gerônimo, só instrumental.

A câmera em plano aberto mostra todos levantando-se em direção a sala de jantar, exceto Ana Maria que continua imóvel em sua cadeira, olhando toda sua família. Close no rosto dela observando todos. Ponto de vista de Ana Maria para o movimento de cada um. Apolo desarruma o cabelo de Pedro; Ana Tereza abraça a vó; Ana Graça puxa uma cadeira para Francisca sentar; todos vão sentando-se na mesa.

FANDI IN/ FIND OUT

CENA 31

RIBEIRA/FACHADA DO ESPAÇO LUZ DO SER/ EXT/ DIA

Plano aberto da fachada da casa de Ana Graça. Continua música instrumental “Mulher”.

CENA 32

RIBEIRA/ESPAÇO LUZ DO SER/ INT/ NASCER DO SOL

A música vai abaixando gradativamente. Ana Graça está sentada em uma das macas. A janela da sala está aberta. Ela olha o nascer do sol. Está usando a mesma roupa do jantar. Tem uma aparência de que passou a noite acordada. Os seus cabelos estão desarrumados e olhos avermelhados de quem chorou por muito tempo. Ela segura em uma das mãos uma foto do filho. Aperta a foto contra o seu peito. Levanta-se abruptamente e fecha a janela. Close na janela fechando.

CENA 33

RIO VERMELHO/ CASA DE ANA MARIA/ COZINHA/ INT./DIA

Close no armário da cozinha sendo aberto por Chica. Na mesa está Ana ,que toma café da manhã sozinha.

CHICA- E Gracinha, hein, dona Ana. Como será que ela passou a noite?

ANA- Rezei muito por ela antes de dormir. Aliás rezei muito para as três, principalmente pra Ana Júlia.

CHICA- Por que pra Jú? Ela parece bem...

Atenção: Barulho de porta batendo.

ANA- Ué! Será que Ana Maria saiu pra caminhar?

Entra na cozinha Ana Graça. Ela segura duas grandes malas. Uma em cada mão.

CENA 34**RIO VERMELHO/ QUARTO DE ANA MARIA / INT./ DIA**

Ana Maria está fechando a mala. Ana Júlia entra em seu quarto.

ANA JÚLIA- Quer ajuda, mainha?

ANA MARIA- Não, Júlia. Já terminei. Na verdade. Eu comecei a arrumar tudo no início da semana.

ANA JÚLIA- Eu queria ser assim, organizada. Eu sou muito desorganizada.

ANA MARIA- Você tem muita coisa de seu pai. Vocês dois são bagunceiros. Quer dizer, Elias era bagunceiro, mas em compensação são muito criativos, livres, aventureiros...

Ana Júlia segura a mala de sua mãe, que por sua vez, coloca a bolsa do lado e segura um laptop.

ANA JÚLIA- Então, está pronta pra grande aventura de sua vida, dona Ana Maria?

ANA MARIA- Não tenho certeza. Mas pela primeira vez, não tenho medo.

As duas saem do quarto e vão para a sala.

CENA 35**RIO VERMELHO/ QUARTO DE ANA MARIA / INT./ DIA**

Ana Graça está sentada na sala junto com Chica e Ana. As suas malas estão na sala ao lado da poltrona. Chegam Ana Maria e Ana Júlia.

ANA MARIA- Gracinha!

Ana Graça levanta-se e vai em direção a mãe.

ANA GRAÇA- Aquela casa ficou tão grande sem ele, mainha.

ANA MARIA- Eu sabia, filha, eu sabia...

As duas se abraçam.

ANA- Por que você já está com a mala, Ana Maria? Não é doze horas o vôo?

Ana Maria, Ana Júlia e Ana Graça sentam-se na sala de estar.

ANA MARIA- Mãe, já são mais de nove horas. Eu combinei de seu Roque vir me buscar dez horas.

ANA GRAÇA- Mainha, eu levo a senhora.

ANA MARIA- Não, não quero ninguém chorando no aeroporto. Basta ontem. E vocês têm muita coisa pra ajeitar aqui.

Chegam Ana Tereza e Pedro.

ANA TEREZA- Bom dia!

Pedro beija a avó Ana, Júlia e Ana Maria, que lhe dá um forte abraço.

ANA MARIA- Pepeu, tô muito orgulhosa de você.

PEDRO- Por quê?

ANA MARIA- Ontem você agiu como um homem. Ajudou sua mãe. Se vô Elias estivesse vivo, também ficaria muito orgulhoso de você. Por isso, vou te dar a gaita dele. Eu sei que você queria.

Ana Maria dá a gaita a Pedro.

PEDRO- Mãe, olha aqui. É a gaita do vô. Legal, vô. Valeu!!!

Pedro abraça Ana Maria bem forte e começa a tocar a gaita, andando de um lado para o outro.

Atenção: Ouve-se barulho de buzina de carro. Chica entra.

CHICA- Dona Ana Maria, seu Roque chegou.

Ana Júlia pega a mala de sua mãe. Ana Tereza pega o laptop e Ana Maria leva a bolsa. Todos saem. Enquanto andam conversam. Pedro acompanha o grupo, tocando a gaita.

ANA JÚLIA- Tem certeza, mainha, que não quer que a gente vá?

ANA- É, filha. Vai ficar fazendo o que sozinha naquele aeroporto?

ANA MARIA- Não se preocupem. Às vezes é bom ficar sozinha.

Chegam no táxi.

ROQUE- Bom dia!

ANA MARIA- Oi, seu Roque. Essas aqui são minhas filhas.

O taxista pega a mala e guarda no porta-malas. Em seguida, entra no carro. Ana Maria dá um forte abraço em Pedro e depois abraça Chica e as três filhas. Por último, abraça sua mãe.

ANA MARIA (CHORANDO)- Mainha, Obrigada! A senhora é a maior companheira da minha vida. Já passamos por muitas, né Donana? Cuida bem das minhas meninas.

ANA (CHORANDO)- Vá em paz, filha. E liga pra gente logo que chegar. Nossa Senhora que te acompanhe.

Entra no carro e sai. Todos voltam para casa.

CENA 36**CARRO/ INT/ DIA**

Ana Maria está chorando. Ela olha a orla pela janela. Olha para sua mão e vê a aliança no dedo. Tira a aliança e segura nas mãos.

CENA 37**RIO VERMELHO/ QUARTO DE ANA MARIA / INT./ DIA**

Estão deitadas na cama Ana, Ana Júlia e Ana Graça.

ANA JÚLIA- É tão estranho ficar aqui sem mainha.

ANA- E sua mãe não gosta muito que a gente fique deitada na cama dela.

ANA GRAÇA- Vó, enquanto mainha tiver viajando, vamos criar novas regras pra casa...

ANA- Quando o gato sai de casa, o rato faz a festa.

Entra no quarto Ana Tereza. As irmãs e sua vó abrem espaço para ela deitar-se. Agora estão todas atravessadas na cama.

ANA TEREZA- O que vocês tanto cochicham?

ANA- Cadê Pepeu?

ANA TEREZA- Tá tocando gaita pra Chica....

ANA JÚLIA- Vó, a senhora acha que mainha vai ficar bem nessa viagem?

ANA- Não sei. Coloquei sua mãe nos braços de Nossa Senhora. Tenho certeza que ela vai proteger Ana Maria.

ANA GRAÇA- Acho que mainha vai voltar muito diferente dessa viagem...

ANA TEREZA- Acho que a gente muda o tempo todo. Não tem idade pra isso.

ANA- Sabe que ando com muita vontade de ajudar vocês a mudarem algumas coisas...

ANA JÚLIA- Tô curiosa!

ANA GRAÇA- Eu também!

ANA- Preciso ensinar vocês a escolherem homem.

ANA JÚLIA- Vó, a senhora também não é boa nisso, não.

ANA GRAÇA- Quem é boa nisso, está indo pra Argentina.

ANA- É mesmo, vamo deixar essa lição pra quando a mãe de vocês voltar. Enquanto isso, posso ensinar vocês a fazer um bolo bem gostoso de milho.

A partir daqui a câmera vai subindo no travelling de forma que mostre a imagem de cima para baixo das irmãs e da vó deitadas na cama.

ANA GRAÇA- Doces palavras, vó. Um bolo é tudo que a gente precisa agora.

FIM

APÊNDICE B – CD COM MÚSICA TEMA DE ABERTURA DA SÉRIE

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)