

Tijolos de ideias: a criação da cena no roteiro de Django

Brick ideas: setting the scene in Django script

Ana JOHANN¹

Resumo

No decorrer de sua trajetória, o cinema foi buscando suas especificidades, adequando e transformando princípios de dramaturgia do teatro e da literatura, até construir parâmetros próprios. Neste artigo pretendemos colocar em diálogo tanto as estratégias já conhecidas, como os pensamentos produzidos por autores contemporâneos sobre roteiro, aplicando-a leitura de cenas do filme Django, de Quentin Tarantino.

Palavras-chaves: Roteiro. Cena. Ficção.

Abstract

Throughout its history, the cinema was seeking its specificities, adapting and transforming principles of dramaturgy of theater and literature, to build own parameters. In this article we intend to put in dialogue both already known strategies such as the thoughts produced by contemporary authors on script, applying reading Django movie scenes, from Quentin Tarantino.

Keywords: Script. Scene. Fiction.

Introdução

O ensino da disciplina de roteiro cinematográfico tanto se apoia em um documento técnico com regras de feitura, quanto é também um objeto sensível em que se imprime imagens, sons e, além de tudo, a 'captura de fragmentos do mundo' que são transformados, pelo roteirista, em uma obra cinematográfica. Como o roteiro contém

¹Mestre em Comunicação e Linguagem pela Universidade Tuiuti do Paraná. Integrante do CINECRIARE - Grupo de pesquisa Cinema: Criação e Reflexão. E-mail: ana@capicua.com.br

essas duas esferas - a técnica e a invenção, ele se dá, geralmente, numa escala de etapas que são: sinopse, argumento, escaleta e roteiro². Estes passos não são regras absolutas e cada autor as utiliza da maneira que melhor lhe convém no processo criativo.

Tanto o texto de teatro, quanto a literatura tendem a ser escritos de uma maneira mais livre, não apoiados em regras e programas, dependendo mais do estilo de cada autor. Já o roteiro de cinema é construído a partir de cenas, como exemplificou Saraiva e Cannito (2010) tijolos que são colocados um a um para juntos construírem uma estrutura, como a casa. A analogia com o tijolo é em função de cada cena ser escrita separadamente, mesmo que depois o diretor opte por fazer um plano-sequência, unindo cenas. Enquanto as palavras na literatura ou mesmo no teatro têm a capacidade de fazer o público imaginar, as cenas criadas por roteiristas já são, em certa extensão, embriões de imagens e sons e devem ter a capacidade de deixar 'lacunas e subtextos' para que o público possa fazer o seu percurso, cena a cena.

A cena é a unidade mínima do roteiro e é dela que nos ocuparemos neste artigo, sem adentrarmos com profundidade na estrutura do roteiro cinematográfico, que envolve concepção de personagens, diálogos e linguagem. Field dizia que a cena é o elemento isolado mais importante do roteiro - mas, o uma cena por si só não se faz um roteiro - e sim com muitas cenas bem elaboradas, diálogos, personagens e, principalmente, uma estrutura de linguagem, o modo *como* se conta uma história.

Toda cena tem duas coisas: LUGAR E TEMPO. *Onde* sua cena acontece? Num escritório? Num carro? Na praia? Nas montanhas? Numa rua apinhada? Qual é o local da cena? O outro elemento é o *tempo*. A que horas do dia ou da noite acontece? De manhã? A tarde? Tarde da noite? Toda cena transcorre num lugar *específico* e num tempo *específico*. Tudo o que você tem que indicar, no entanto é DIA ou NOITE. (FIELD, 2012, p.113, grifos do autor)

² As etapas de um roteiro são geralmente utilizadas no desenvolvimento de um longa-metragem por roteiristas, com exceção conforme o processo criativo do roteirista, como já mencionado. No entanto, essas etapas são recomendadas como passos a serem seguidos. A primeira das etapas é a sinopse; diferentemente de uma sinopse que consta na capa DVD, é o resumo da obra até o desfecho, a ideia que se quer desenvolver. O argumento contém a descrição das cenas, mas em forma de texto corrido, sem a utilização ainda de programas de roteiro. A escaleta, terceiro passo, se desenvolve em programas de roteiro, com cabeçalho e resumo de cena, mas ainda sem diálogos e, por fim, o roteiro, que é estruturado em pequenas unidades chamadas “cenas” com diálogos que pode receber diversos tratamentos.

A cena em Django

Neste artigo ocupar-nos-emos de algumas cenas do filme *Django* (Quentin Tarantino, 2012) para investigar a concepção da cena. A pesquisa parte da leitura do roteiro que originou o filme em questão; no entanto, utiliza-se também de imagens do filme concluído como complemento da análise.

Ao ler o roteiro e ver o filme *Django*, nos deparamos com algumas mudanças no que tinha sido pensado inicialmente e o que permaneceu na obra concluída. O filme inicia com uma apresentação dos créditos, em que, ao fundo, escravos caminham em algum lugar do Texas. As imagens evidenciam mais o rosto de um deles (o escravo chamado Django), porém, ainda não sabemos nada sobre ele, apenas que caminha entre outros que recebem chibatadas. No roteiro, além dos créditos, nesta primeira cena, estava previsto um *flashback*, no qual Django se lembraria da sua esposa Broomhilda - ela seria levada para um leilão com paradeiro desconhecido. No filme esta cena foi suprimida.

Figura 1 - Descrição da cena 1 do filme *Django*

DJANGO
amongst many other shoulders and heads, sees through the bars of the cell door, his wife BROOMHILDA being led to the auction block. He fights his way to the door, and far off and obscure in the distance, he can see Broomhilda up on the auction block, and in the distance he hears the Auctioneer yell; "Sold." Then she's taken away to whereabouts unknown, never to be seen again.

3

Fonte: Roteiro de "Django", de Tarantino⁴

Em seguida, outras cenas que exibem compra e venda de escravos aparecem no roteiro e provavelmente caíram na edição, fato corriqueiro tanto na montagem de filmes autorais como na indústria americana, uma vez que a edição não fica só a cargo do

³ Entre tantos ombros e cabeças, Django enxerga através das barras da porta da cela, sua mulher Broomhilda sendo levada ao Leilão. Ele luta para abrir caminho até a porta, inalcançável e obscura à distância; pode ver Broomhilda no tablado do Leilão, e ao longe, ouve o leiloeiro gritar "Vendida". Então ela é levada para algum paradeiro desconhecido, para nunca mais ser vista novamente. (tradução livre).

⁴ Roteiro retirado do *site* <<http://gregorymancuso.com>>

diretor, mas também o produtor tem poder sobre o corte final. David Mamet comenta essas diferenças entre arte e indústria:

Os artistas não visam trazer nada, nem para a plateia nem para mais ninguém. Visam apenas, mais uma vez, curar um desequilíbrio furioso. O empresário sensato visa ‘dar as pessoas o que elas querem’. E o bom senso sugere que elas querem emoções rápidas e mutilação. (MAMET, 1998, p. 52)

Além da influência do produtor durante a montagem, muitas vezes o próprio diretor reconhece que cenas escritas no roteiro não estão contribuindo para a construção do filme e as retira. Aïnouz reflete sobre este processo – do roteiro a edição:

O que é que me preocupa hoje em dia no meu trabalho: o roteiro é traiçoeiro e a literatura que contamina um roteiro também é muito traiçoeira. Porque as rubricas podem ser super bonitas, os diálogos corretos e aí você fala: ‘será que eu conseguiria viver sem essa cena?’. Aí complica. Quando eu estou preocupado com o roteiro, estou preocupado com a clareza emocional sobre as cenas. ‘Porque eu preciso desta cena? Porque essa cena precisa existir?’ E o roteiro serve muito mais para mim como um termômetro para eu medir, antes de filmar, se uma cena tem coração, se te sentido...ou se ela está ali só para o cara entender que você vai de A a C e precisa passar por B, sabe? Nesse sentido, o roteiro tem sido cada vez mais importante para mim como uma possibilidade de excluir o desnecessário. (AÏNOUZ, 2013, p. 49)

O cineasta Andrei Tarkovski também discutia esta transformação que poderia ocorrer da criação do roteiro até o recorte final:

Devo dizer que, no meu caso, as dificuldades especificamente ligadas à concepção de um filme têm muito pouco a ver com sua inspiração inicial: o problema sempre foi mantê-lo intacto e não adulterado, como um estímulo para o trabalho e um símbolo do filme concluído. A concepção original corre sempre o perigo de degeneração em meio ao tumulto que cerca a produção de um filme, o perigo de ser deformado e destruído durante o processo da sua própria realização.. (TARKOVSKI, p. 148-149)

A cena de apresentação dos créditos dura cerca de três minutos. Aparecem as cartelas: “1858: Dois anos antes da Guerra Civil” e, alguns segundos depois: “Em

algum lugar do Texas”. Estas cartelas também não estão no roteiro. Podemos começar a pensar no conceito de *transparência* a partir das cartelas. Nas teorias *transparência* e *opacidade* tratadas por Ismail Xavier que empregamos para elucidar algumas questões em relação à concepção da cena no roteiro, o autor argumenta que o 'cinema da *transparência*', como a palavra já evidencia, tem de possuir clareza em seu cerne e está amparado na função e serventias elegidas na convenção da sociedade; já o 'cinema da *opacidade*' vai contra as convenções, não está amparado em regras fixas, mas na invenção e no olhar, instaurando imagens novas e no cotidiano de pessoas. Xavier esmiuça estas diferenças:

Em suas várias tendências, o cinema poético representa sempre a introdução de fatores que perturbam a fruição de uma imagem transparente. Com suas variações de luz, foque/desfoque, superposições, imagens fixas combinadas com movimento contínuo e convencional, com suas intervenções diretas na película (riscos feitos à mão, letras, impressões digitais), com seus movimentos rápidos e irregulares feitos com a câmera na mão, tal cinema radicaliza certos procedimentos comuns a produção dos cinemas artesanais dos anos 1960 (em outros contextos dirigidos para um discurso sociopolítico mais direto). O cinema 'rebelde' americano concentra-se no ataque à superfície limpa da imagem. Ele é uma revolta estética canalizada para a destruição do espelho, da janela ou da vitrine higiênica de Hollywood. Produzindo tais 'ruídos' na comunicação do espectador com o que a 'câmera' mostra, ele convida a plateia a ter uma experiência sensorial organizada dentro de outros parâmetros e chama a atenção para a textura da tela como superfície bidimensional e não como janela, que se abre para um espaço tridimensional. (XAVIER, 2005, p. 120, grifos do original)

Assim, não basta a locação evidenciar um lugar inóspito; é preciso isso estar muito claro em letreiros; mas, não podemos esquecer que faz parte do 'estilo Tarantino' fazer uso de cartelas em suas obras.

No filme os dois cavaleiros que estão conduzindo os escravos, entre eles Django, se detêm porque veem uma luz e, em seguida, uma carruagem. Os escravos ficam apreensivos e um dos cavaleiros apruma a espingarda. Desde o início se evidenciam recursos de dramaturgia centrados no suspense da cena. Quem está vindo, o que irá acontecer? Hitchcock usava o exemplo de 'uma sala com uma bomba' para falar da diferença entre suspense e surpresa: se vemos dois homens conversando em uma sala e sabemos que há uma bomba embaixo da mesa, isto se chama suspense, porque é um

pacto com o público, sabemos que pode acontecer algo. Mas se, por acaso, nem os personagens, nem o público sabem e a bomba explode de repente, tem-se uma surpresa. É sabido que filmes que estão destinados às salas de cinema e querem atingir o maior número de público possível, utilizam-se de estratégias de dramaturgia - suspense e surpresa, que deixam os espectadores mais atentos e conectados para o que virá em seguida, lembrando que o homem gosta de dramatizar e fica atento aos problemas, citando também David Mamet.

DickySpeck, como é chamado um dos cavaleiros, pergunta: “*Quem vai lá cambaleando no escuro, diga o que quer ou se prepare para levar chumbo*”. Além de estarmos vendo, esta imagem é reiterada pela fala que também está baseada em deixar uma pergunta no ar, como menção à cena que "está grávida de outra", expressão recorrente entre profissionais de dramaturgia, onde o diálogo gera dúvidas, o embate e conflito podem acontecer ali. Em quatro minutos de filme, o conflito está armado, como nos conceitos mencionados por Pallotínide conflito. O cavaleiro diz que não vai fazer mal a ninguém, que é apenas um viajante fatigado.

Quentin Tarantino já declarou uma vez, que escreve seus roteiros para antes serem lidos como literatura e, as pessoas terem prazer com a leitura (tanto que o personagem Dr. Schultz, no momento que está chegando nesta cena, é escrito com o nome de “The Rider”, o cavaleiro). Ele só passa a ter o nome de Dr. Schultz no roteiro quando Dicky pergunta, mais à frente, que espécie de doutor ele é.

O roteiro também indica, em rubrica, o sotaque germânico do doutor, mas não faz menção ao estilo da carruagem do Dr. Schultz, que carrega o protótipo de um dente gigante. O personagem diz que procura dois mercadores de escravos conhecidos como os Irmãos Speck e pergunta se por acaso seriam eles.

Em quase cinco minutos de filme, temos um personagem com o primeiro objetivo. O diálogo ao 'estilo Tarantino' não é objetivo e implica um olhar dele a respeito das coisas, embora sempre deixe perguntas implícitas em cada cena. Os cavaleiros não respondem se são eles e fazem outra pergunta, “que tipo de Doutor é ele?” Dr. Schultz, então, pergunta novamente, se são eles os irmãos Speck e se compraram estes escravos em Greenville, ou seja, sempre adiando as respostas e gerando outras perguntas, alimentando assim uma cena da dramaturgia clássica. A resposta não vem e Dr. Schultz inicia uma conversa com os escravos, perguntando se

algum deles morava na fazenda Carrucan? Os escravos estão acorrentados em fila, e escuta-se um “*Eu sou da fazenda Carrucan!*”. Dr. Schultz pergunta quem disse aquilo e não obtém resposta. Novamente uma não resposta. Ele desce, então, da carruagem, liga sua lanterna e vai pessoalmente averiguar.

Figura 2 - Momento em que se reconhece Django entre os escravos comprados



Fonte: *Frame* do filme “*Django*”, de Tarantino

No filme, os cavaleiros observam imóveis enquanto Dr. Schultz passa com a lanterna entre os escravos e todos estão calados. Nota-se que um deles respira mais forte; Dr. Schultz pergunta o seu nome e reconhecemos o personagem que dá nome ao filme: Django!. Neste momento planta-se mais uma questão: Quem é Django? Alguém que leva o nome de um filme tem uma determinada importância dentro de uma narrativa. O suposto dentista pergunta se Django conhece os Irmãos Brittle. Ele confirma com a cabeça e diz o nome dos três, diferentemente do que está no roteiro que mencionava uma conversa mais estendida entre Dr. Schultz e o personagem principal. Dr. Schultz pergunta se ele reconheceria estes homens.

Os homens que conduzem os escravos pedem para ele parar de falar com Django. Interrompe-se aqui uma questão para passar a outra - a negociação de Django, o que faz

com que o cavaleiro afirme que o escravo não está à venda, criando assim um problema dramático, porque, em função da cena, percebe-se agora, que Dr. Schultz precisa de Django. O cavaleiro aponta a arma para Dr. Schultz e há conversas em tom irônico. Dr. Schultz pergunta se “ele tem intenção mesmo de matá-lo ou se só está sendo levado pelo seu lado dramático.” O foco da narrativa está em Dr. Schultz, que está sendo ameaçado com uma arma e pode morrer; há um momento de tensão e acontece uma quebra de expectativa na narrativa. Apaga-se a lanterna de Dr. Schultz e ele atira nos dois cavaleiros.

Em poucos minutos de filme e também no roteiro, estabelece-se a cena centrada na base do drama: conflito, suspense e surpresa, como apontado nas principais teorias apresentadas em livros de roteiro no tópico anterior. Uma única cena está composta pela chegada do misterioso Dr. Schultz, a descoberta de quem é Django e ainda impõe-se um objetivo maior: levar Django até a fazenda dos Irmãos Brittle. Mendonça reflete sobre estes momentos clássicos dentro da dramaturgia:

É a situação clássica de tensão e consumação da tensão, mas eu acredito na quebra desse clichê, em criar outras formas de administrar isso, formas que devem vir de um ponto de vista que precisa ser defendido. Se você tiver um princípio e o seguir, a tensão virá, de uma forma ou de outra. Sinto muita falta de pontos de vista explícitos nos filmes que tenho visto. (MENDONÇA, 2013, p. 91)

A cena continua - os escravos assustam-se e observam o que está acontecendo. Um dos mercadores de escravos está morto e outro, ainda vivo, tem a perna presa sob o cavalo. Passa-se um tempo e Dr. Schultz utiliza-se da ironia ao pedir desculpas à este cavaleiro por ter atirado em seu cavalo. O cavaleiro grita e Dr. Schultz pede para ele 'abaixar o volume da gritaria' porque precisa terminar de entrevistar Django. Dr. Schultz retoma o assunto dos irmãos Brittle, como para reiterar este objetivo na linha narrativa. Ele questiona novamente se Django os reconheceria, o que Django confirma. Dr. Schultz ratifica a compra dos escravos, ironicamente pede um recibo e, em seguida, liberta Django, ressaltando que ele deve pegar uma blusa e o cavalo para seguirem viagem. No final dela, solta os outros escravos, que acabam por matar o cavaleiro que restou. Na descrição da cena, na página 7 do roteiro, havia mais uma cena de *flashback* de Django fazendo amor com Broomhilda, mas esta não aparece no filme. Em uma só

cena do filme, temos muitos acontecimentos, surpresas, informações e um objetivo claro, que deixa a história em suspense: um escravo e um suposto Doutor partem para encontrar os irmãos Brittle, será que eles o encontrarão?

Guilherme Arriaga diz que são sempre mais interessantes os personagens que decidem, ou seja que têm um objetivo pela frente e podem ou não tomar decisões. Neste caso, temos o Dr. Schultz que decide por Django, o liberta dos mercadores de escravos, e que coloca um outro objetivo na vida dele, ou seja, têm-se assim, a ação dramática, a qual enfatizamos por meio de autores nos tópicos anteriores.

Personagens que decidem são mais interessantes que personagens que tem outras pessoas para decidir por eles. Quando escrevemos temos que levar em consideração se é o personagem quem vai decidir algo, ou se haverá alguém que decidirá as coisas por ele. Se é um personagem que é capaz ou não de ler a conjuntura. (ARRIAGA, 2013, p.68)

Dr. Schultz e Django partem à noite e chegam no dia seguinte em uma pequena vila estilo *western*, estilo este explicitado no roteiro. No filme, Django cavalga e Dr. Schultz vai em sua carruagem; andam pelas ruas da vila e todos ficam olhando espantados para eles. Um morador chega a dizer “um negro no cavalo!”, até que Dr. Schultz pergunta 'o que estariam olhando' e, Django responde: “Nunca viram um crioulo a cavalo”. Esta questão certamente, além do objetivo do filme, traz um outro problema dramático e evidencia o que isso pode acarretar porque estão quebrando uma regra naquela comunidade. No roteiro, no entanto, não era isso que acontecia: antes de chegarem até a vila, percorriam um longo trajeto, e conversavam a respeito do cavalo. Dr. Schultz perguntava o que ele iria fazer com o cavalo, Django respondia “*que cavalo?*”, dizendo que o cavalo era dele e Django negava o cavalo. Django dizia, ainda, que não podia alimentar nenhum cavalo e nem oferecer um lugar estável para o animal. A conversa é longa no roteiro e a cena seguinte no roteiro é a que vemos do filme, onde Dr. Schultz pergunta 'o que estariam olhando'. Pressupõe-se que a cena anterior 'caiu' também na montagem, porque a conversa deles sobre o cavalo é sintetizada na frase “*o que eles estão olhando?*” e “*Nunca viram um crioulo a cavalo*”. Muitas vezes, quando se escreve roteiros, não se nota, no papel, cenas repetidas; entretanto, na tela, fica mais

evidente, pois, como dizia Mckee: "na tela não há esconderijo" e então opta-se pela exclusão da cena.

Django e Dr. Schultz entram em uma taberna; enquanto os dois conversam, sabemos um pouco mais sobre o suposto Doutor. Voltamos a pensar na funcionalidade da cena. Em filmes como *Django*, as cenas que serviam para revelar apenas um aspecto, geralmente foram cortadas e manteve-se as cenas de ação-reação que deixam 'ganchos' para as cenas seguintes. O que se percebe lendo o roteiro é que, várias cenas inteiras foram cortadas e, em geral, as que ficaram não apresentam grandes modificações em relação ao roteiro, com exceção de cortes de diálogos.

A terceira cena do filme, que está indicada no roteiro como sendo a quinta, é o momento em que os personagens – Django e Dr. Schultz entram na taberna. A primeira surpresa é do taberneiro ao ver um negro entrar num ambiente frequentado apenas por brancos que, na sequência, é impelido a chamar o xerife da cidade. Não se sabe o porquê da necessidade da presença do xerife, e assim planta-se uma dúvida à cena. Neste meio tempo, Dr. Schultz serve cerveja a Django, conversam sobre trabalho, enquanto o xerife chega e os manda sair. Dr. Schultz mata-o fora da taberna e discursa, dizendo que 'agora podem trazer o capitão'. Esta cena está amparada na surpresa, uma vez que não se espera por este comportamento. O capitão chega e pede para Dr. Schultz sair da taberna novamente. Doutor Schultz explica que o xerife era um homem procurado pela lei, e que agora ele (capitão) lhe deve 200 dólares. Ou seja, usa da ironia para esclarecer um pouco mais a história e sua profissão. Nestas cenas, muitas coisas se revelam e acontecem, enquanto vai se desenvolvendo a relação entre os dois personagens (Django - Dr. Schultz), que agora, partem realmente com o objetivo de encontrar os irmãos Brittle.

Na cena seguinte, eles seguem a jornada e Dr. Schultz promete a Django que, quando encontrarem os irmãos Brittle, ele será um homem livre, com um cavalo e 75 dólares; Django responde que então, irá procurar a sua mulher e comprar a liberdade dela de volta. Este seria um suposto 'novo objetivo' para Django, plantado pelo filme. Django, nesse momento, insere a história do casal: ele e sua esposa moravam na fazenda Carrucan e fugiram. Logo após esta cena, um *flashback* revela que um homem branco comenta que vai vender sua esposa no mercado de *Greenville*. Broomhilda tem um nome alemão e Django conta que ela fala um pouco da língua porque morou com

alemães. Dr. Schultz fica curioso e percebemos uma identificação com a cultura dele com a dela.

O próximo passo do filme, é Dr. Schultz compra roupas para Django e, em seguida, eles chegam em uma fazenda com a desculpa de que querem comprar uma escrava. Django chega bem vestido e a cavalo, o que causa um desconforto ao dono da fazenda, que diz não permitir ali um negro montando um cavalo. Enquanto Dr. Schultz conversa com o dono da fazenda, Django procura pelos irmãos e logo os identifica. As lembranças de sua amada e como estes homens a maltratavam são inseridas novamente em *flashback*, enquanto Django os procura. O escravo, antes de matar um deles, o açoita. Dr. Schultz, ao escutar tiros, chega e pergunta de que se trata e Django fala "são os irmãos Brittle"; dois estão mortos e um terceiro está fugindo e logo em seguida é morto por um tiro certo de Dr. Schultz.

Considerações finais

Aos trinta e oito minutos da obra, o objetivo inicial de encontrar os irmãos Brittle já se concluiu. Com esta questão resolvida, Django pode ser um homem livre; no entanto, e diferentemente de uma narrativa clássica que manteria um objetivo até o final, abre-se um segundo objetivo: encontrar Brumhilda! Neste momento, o personagem Dr. Schultz resolve acompanhar Django nesta jornada. O filme é mais do que esta primeira fase de um homem que caça pessoas foragidas; é uma obra sobre um escravo chamado Django e o resgate de sua amada. Saraiva e Cannito diriam que o interessante é que hoje, a maioria das regras dos manuais não se aplica à grande maioria dos filmes chamados comerciais; ou seja, vivemos num período em que as regras e modelos estão incorporadas e ao mesmo tempo diluídas na construção do roteiro cinematográfico. Mas, se a maioria das regras não se aplica, por que a maioria dos livros de ofício ainda as ensinam como se fossem os únicos recursos a serem seguidos para um “bom” roteiro?

Em alguns filmes, podemos perceber a tendência de dialogar mais com certas tradições, mas isso não é uma regra; alguns podem dialogar mais, outros menos, e o nosso papel aqui não é de inquirir o que é melhor ou pior, mas analisar o que é ensinado.

Assim, podemos evidenciar que, *Django* se utiliza de procedimentos e estratégias narrativas ensinadas na maioria dos livros sobre roteiro; porém, não se

restringe a elas, trazendo um novo olhar sobre a questão da escravidão e, principalmente, recriando o gênero *western*.

Referências

ARRIAGA, G. Roteiro, um caçador de histórias. In: MUNHOZ, M.; URBAN, R. (Orgs.). **Conversas sobre uma ficção viva**. Curitiba: Imagens da Terra, 2013.

AÏNOUZ, K. Roteiro, um mapa de voo. In: MUNHOZ, M; URBAN, R. (Orgs.). **Conversas sobre uma ficção viva**. Curitiba: Imagens da Terra, 2013.

CANNITO, N.; SARAIVA L. **Manual de roteiro ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. São Paulo: Conrad Editora, 2010.

FIELD, SYD. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MAMET, D. **Três usos da faca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

MENDONÇA, K. F. Os filmes são um pedido de palavra. In: MUNHOZ, M.; URBAN, R. (Orgs.). **Conversas sobre uma ficção viva**. Curitiba: Imagens da Terra, 2013.

PALLOTTINI. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Editora Princípios, 1988.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.