

A Criatividade Condicionada: Desafios na Elaboração do Roteiro do Longa-Metragem Universitário *Eu Não Vou Dizer Eu Te Amo*¹

Augusto Ramos BOZZETTI²
Gabriela Machado Ramos de ALMEIDA³
Flávio GUIRLAND⁴
Universidade Luterana do Brasil, Canoas, RS

RESUMO

O trabalho a seguir discorre sobre o processo de criação do roteiro do longa-metragem universitário *Eu Não Vou Dizer Eu Te Amo*, produzido como trabalho de conclusão de curso de um grupo de alunos da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA), em 2015. Concebida com 70 páginas, a história de um jovem músico que é pressionado pelo pai a dar um rumo na vida precisou considerar as fortes restrições orçamentárias, de tempo e de logística, inerentes à realidade de produção universitária, para ser rodada no período de um semestre letivo. Para além de discutir e descrever as questões criativas, o artigo tem como objetivo também investigar de que modo o condicionamento externo influencia a escrita de uma história de ficção, precisando respeitar as dificuldades impostas pelas circunstâncias de produção.

PALAVRAS-CHAVE: Roteiro; Audiovisual; Longa-metragem; Cinema universitário.

1 INTRODUÇÃO

Diz-se que um dos maiores problemas do cinema brasileiro são os roteiros. O binômio “boa história, bem contada” parece ser ainda um mistério para boa parte dos profissionais do mercado audiovisual nacional. Embora os avanços do setor em nosso país na última década sejam inegáveis⁵, continua sendo grande a preocupação em qualificar as histórias a serem criadas, produzidas e exibidas por aqui.

Ainda no início dos anos 2000, quando o mercado audiovisual brasileiro passou a ter regulamentação, uma das primeiras medidas dos órgãos fomentadores foi criar eventos de capacitação, ou seja, pequenos seminários de imersão que pretendiam qualificar os

¹ Trabalho submetido ao XXIII Prêmio Expocom 2016, na Categoria Cinema e Audiovisual, modalidade CA05 – Roteiro de ficção (avulso ou seriado).

² Aluno líder do trabalho, graduado em 2015.2 no Curso Superior de Tecnologia (CST) em Produção Audiovisual da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA). E-mail: guto2z2t@gmail.com.

³ Orientadora do trabalho. Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professora do curso de Comunicação Social da ULBRA, nas habilitações em Jornalismo e Produção Audiovisual. E-mail: gabriela.mralmeida@gmail.com.

⁴ Orientador do trabalho. Mestre em Múltiplos Meios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professor do curso de Produção Audiovisual da ULBRA. E-mail: flavioguioland@uol.com.br.

⁵ Avanços verificáveis tanto em termos econômicos quanto criativos, como revelam indicadores da ANCINE – Agência Nacional de Cinema sobre a economia do audiovisual e a trajetória do cinema brasileiro pós-retomada no circuito de festivais. Ver: <http://www.ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/setor-audiovisual-tem-crescimento-mais-acelerado-do-que-o-conjunto-da-economia>

profissionais criativos no domínio das técnicas de narrativas mais complexas que os curtas-metragens e, principalmente, os comerciais de TV (os formatos mais produzidos até então), como, por exemplo, as séries televisivas e os filmes de longa-metragem.

Passados vários anos desses primeiros movimentos, ainda hoje, mesmo com o mercado já bastante estabelecido, seguem sendo realizados vários eventos de capacitação, organizados pelos órgãos reguladores e pelas associações de classe, que buscam a constante qualificação dos escritores e *showrunners* responsáveis pelas ideias a serem comercializadas.

No ambiente universitário, as dificuldades tendem a ser maiores ainda, principalmente em trabalhos que não se restringem a exercícios teóricos. O roteiro do longa-metragem universitário *Eu Não Vou Dizer Eu Te Amo* foi um exercício não só de criatividade, mas de uma criação condicionada às dificuldades externas, de todas as ordens possíveis e resultado da consideração das adversidades próprias a uma produção universitária e uma busca pela melhor história possível de ser materializada⁶.

2 OBJETIVOS

O trabalho investiga as condições autoimpostas pela equipe de criação no roteiro do longa-metragem universitário *Eu Não Vou Dizer Eu Te Amo*, como forma de direcionar a criatividade ao se apropriar de elementos já existentes no mundo real e à disposição da equipe de produção (como locações possíveis, objetos de cena e figurinos, que não precisaram ser produzidos do zero, diminuindo os custos de realização do filme).

Ao inverter a lógica natural da organização de um obra audiovisual, onde os diversos departamentos da produção procuram dar conta de materializar a visão do autor, este é um caso diferente: o próprio aluno autor do roteiro precisou trabalhar para organizar os limitados elementos ao seu alcance no formato de uma narrativa de longa-metragem com coesão, lógica e relevância de conteúdo. Além de apresentar o processo de realização do filme, o trabalho propõe-se também a entender de que maneira essas limitações identificadas, ainda antes do desenvolvimento da história a ser contada, influenciaram, então, na sua criação.

⁶ O roteiro foi escrito pelo aluno que também dirigiria o filme. No entanto, a realização do longa-metragem envolveu outros seis estudantes do curso de Produção Audiovisual da ULBRA, que desempenharam diversas funções, a saber: João Henrique Mattos (Direção de Fotografia), Jeniffer Casagrande (Direção de Arte), Julia Escobar (Produção), Marcelo Morandini (Som direto), Sérgio Albeche e Rafael Barpp (Assistência de Produção). A montagem ficou a cargo do roteirista e diretor em parceria com Marcelo Morandini.

3 JUSTIFICATIVA

É possível afirmar que o audiovisual brasileiro vive o seu melhor momento histórico. A demanda provocada pela regulamentação do mercado, em particular pela lei 12.485/2011 (Lei da TV Paga) e pela oferta de mecanismos de financiamento para obras destinadas às salas de exibição trouxe junto uma exigência por uma oferta cada vez mais qualificada de conteúdos⁷.

Até pouco tempo atrás, o roteirista de audiovisual era um profissional autodidata e sua formação e desenvolvimento se davam de forma empírica, assistindo a muitos filmes e, menos comum, em breves cursos ou oficinas relacionadas ao tema. Com a proliferação dos cursos de graduação em audiovisual, sobretudo nos últimos 15 anos, a teoria dos roteiros passou a ser altamente estudada e difundida no Brasil, ficando acessível a alunos em idade ainda muito jovem, estimulando o conhecimento teórico e potencializando novos profissionais da escrita audiovisual para o mercado, mais preparados que seus antecessores. Não raro, os cursos superiores têm ao menos duas disciplinas dedicadas à teoria e prática dos roteiros audiovisuais em suas grades curriculares.

Mas se a página em branco tudo aceita, na hora de produzir não é a mesma coisa. Se, por um lado, os estudantes universitários têm à sua disposição o conhecimento e a oportunidade de exercitar a escrita criativa de maneira a dominar suas ferramentas, por outro, para dar vida a essas histórias, as dificuldades são enormes. Os altos custos de produção e as exigências com o tempo despendido para se produzir qualquer tipo de material audiovisual costumam ser proibitivos no meio acadêmico.

Nesse momento, surge a necessidade de se aprimorar um olhar sensível para a realidade de produção a fim de organizar as ideias a serem desenvolvidas de acordo com os recursos disponíveis. De que maneira isso é possível e qual tipo de resultado pode ser alcançado encarando a questão por esse prisma são as questões colocadas por este trabalho.

4 SINOPSE DO FILME

Guri é um músico com bloqueio criativo e dificuldade em se relacionar com as outras pessoas. Cada vez mais fechado para o mundo e sem vontade para seguir em frente,

⁷ Ver, a este respeito, a dissertação de mestrado de Heverton Souza Lima, intitulada *A Lei da TV paga: impactos no mercado audiovisual*. Disponível no link: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-26062015-162615/publico/HEVERTONSOUZALIMA.pdf>

ele é incentivado pela vizinha Mariana a compor novas músicas e divulgar o trabalho na internet. Após a chegada de seu pai, Guri passa a se sentir mais pressionado a dar um rumo na vida, ao mesmo tempo que memórias antigas vêm a tona e começam a explicar os motivos do seu isolamento.

5 MÉTODOS E TÉCNICAS UTILIZADOS

No mercado profissional, o roteirista, naturalmente, tem como primordial limitação à criação de suas histórias, apenas a própria imaginação. O processo normal do desenvolvimento de um projeto audiovisual costuma prever que um dos primeiros elementos a serem trabalhados seja o roteiro. Apenas após um tratamento já adiantado do roteiro é que a equipe de produção entra em ação para começar a orçar e viabilizar os elementos previstos na história, a fim de materializá-la.

Evidentemente, em mercados diferentes e, em diferentes níveis de cada um desses mercados, cada profissional do audiovisual trabalha com estimativas orçamentárias razoavelmente definidas. Então, é natural que suas ideias, mesmo antes de começarem a ser escritas, passem por algum tipo de filtro limitador, condizente com o contexto em que o roteirista está inserido.

É fácil perceber que um roteirista iniciante, associado a uma empresa de produção pequena, com pouco acesso a financiamentos vultosos, desenvolva ideias simples de serem filmadas, imaginando não somente o *know-how* da equipe envolvida, mas, principalmente os recursos materiais que estarão à disposição da equipe de produção. Da mesma maneira, pode-se afirmar que um roteirista ou um produtor com ampla inserção no mercado estará mais livre para propor ideias mais complexas e, conseqüentemente, mais difíceis e caras de serem tiradas do papel, tendo bem menos restrições criativas para considerar. Ainda assim, um profissional com alto poder de inserção no mercado brasileiro não tem o mesmo acesso aos meios produtivos que aquele inserido em outro mercado mais desenvolvido, como nos Estados Unidos, por exemplo, de maneira que as limitações ao processo criativo sempre existirão, embora sejam uma realidade mais presente para alguns e quase imperceptível para outros.

De qualquer forma, raramente o processo criativo para o desenvolvimento de conteúdos audiovisuais está de tal maneira condicionado aos limites da produção como foi o caso do roteiro do filme *Eu Não Vou Dizer Eu Te Amo*. Para o processo de elaboração do

roteiro que é objeto deste trabalho, não apenas os limites orçamentários, de recursos materiais e até humanos foram considerados para a criação da história, como serviram, de fato, para a sua elaboração.

Ou seja, antes mesmo que a primeira ideia fosse discutida, foi criada uma lista de elementos disponíveis para a equipe, bem como a capacidade de logística e envolvimento de cada um dos participantes do grupo, com o intuito de identificar o que realmente estaria à disposição na hora da produção. O envolvimento anterior do aluno autor do roteiro na escrita e realização de outros roteiros para filmes de curta-metragem foi um aliado no momento de colocar na balança a criação *versus* os recursos disponíveis. No entanto, para a realização de um longa, os desafios se mostraram ainda maiores.

No mercado brasileiro, é considerado filme de Baixo Orçamento (ou BO), aquele com orçamento de até R\$ 1.800.000,00 (um milhão e oitocentos mil reais), de acordo com o Edital de Longa BO SAV/FSA Nº 01 do Ministério da Cultura, de 19 de Janeiro de 2016⁸. Os americanos usam o termo *self-financed* (traduzido para o português “autofinanciado”, que equivale a dizer que os próprios produtores estão bancando o orçamento) ou *independent* (traduzido para o português “independente”, que tem outra conotação no Brasil) para classificar filmes feitos de maneira colaborativa, experimental, inclusive com pouco ou quase nenhum dinheiro envolvido.

No caso de uma produção universitária e, mais especificamente, no deste projeto de trabalho de conclusão, o orçamento era igual praticamente zero. Significa dizer que não haveria remuneração para nenhum trabalho realizado, por quem quer que seja, mesmo em se tratando de pessoas de fora do grupo de alunos (caso mais evidente dos atores), bem como não haveria recursos para compra de materiais e até mesmo o aluguel de locações.

O primeiro elemento, então, identificado como essencial para o universo ficcional a ser criado, foi o apartamento aonde vive o protagonista da história. A ULBRA dispõe, dentro do seu campus, na cidade de Canoas, de um Apart Hotel, prédio de habitações simples, com apartamentos ao estilo quitinete, que é usado por alunos e profissionais da universidade que não residem na cidade. O Apart se tornou a principal locação do filme, em função da facilidade de acesso e disponibilidade. Desta maneira, era preciso que a história se passasse, em grande parte, dentro deste apartamento, o que levou à criação do

⁸ O texto do edital está disponível em:
<http://www.cultura.gov.br/documents/10883/1316591/CHAMADA+PUBLICA+LONGA+BO+p%C3%B3s+CONJUR+18-01.pdf/1ef26f34-c5ff-4b75-a4c2-0c47f143d0cd>

protagonista, batizado como “Guri”, um personagem recluso e distante do mundo, alguém para quem seria natural passar a maior parte do tempo trancado dentro de casa.

Sendo o aluno autor do roteiro do filme também músico e compositor, decidiu-se por criar uma trilha sonora original com canções que seriam interpretadas pelo protagonista, então imaginado para ser um músico frustrado com dificuldades na carreira. As músicas serviriam para criar pequenos videoclipes oníricos ao longo do filme, o que ajudaria a quebrar a estética rígida das cenas do apartamento. A cabo deste personagem nasceu “Mariana”, a vizinha intrometida, com interesse romântico no protagonista, que frequenta sua casa a fim de tirá-lo de sua reclusão e trazê-lo para a vida de novo. Esta opção foi feita, pois, em se partindo de uma estrutura dramática bem definida, a tarefa de criar um roteiro de narrativa longa em tão pouco tempo seria mais viável.

Na história, a vizinha se propõe a criar um vídeo com o jovem músico e colocá-lo na internet, para ajudar a divulgar o seu trabalho. Isso possibilitou as cenas onde ora o protagonista apareceria no visor de uma câmera amadora, sendo filmado por Mariana, ora apareceria dando depoimentos diretamente para a tela, o que conferia mais uma textura imagética diferenciada. Ainda no campo estético, era preciso acomodar pequenas cenas em animação, para criar uma variedade de elementos narrativos e texturas visuais – junto com os videoclipes e a câmera amadora – e também para conferir certo grau de inovação, uma vez que essa técnica é raramente usada em longas-metragens de ficção no Brasil, de forma a ser um trunfo para este projeto.

A dinâmica entre Guri e Mariana, no entanto, não poderia servir para o filme inteiro, tratando-se apenas de um ponto de partida de apresentação do protagonista. Era preciso encontrar uma melhor explicação para a sua personalidade reclusa que a da simples frustração com a música. Criou-se então, o personagem “Pai”, o antagonista responsável por traumas de infância, cuja presença daria início à trama.

Usando o paradigma proposto por Syd Field, em seu livro *Manual do Roteiro*, onde a história é dividida em três atos, estabeleceu-se o primeiro ponto de virada, como explica Field:

O ponto de virada (plot point) é um incidente, ou evento, que "engancha" na ação e a reverte noutra direção. Ele move a história adiante. Os pontos de virada (plot points) no fim dos Atos I e II seguram o paradigma no lugar. Eles são âncoras do seu enredo. Antes de começar a escrever, você tem que saber quatro coisas: final, início, ponto de virada no final do Ato I e ponto de virada no final do Ato II. (FIELD, 2001, p. 101)

Dessa maneira, o ponto de virada do Ato I seria a chegada do Pai e o do Ato II, sua partida. A presença deste personagem desencadearia os eventos que levariam o protagonista a desbloquear memórias de infância reprimidas, levando à resolução da trama. Assim, se estabeleceu início, meio e fim da história, bem como os principais eventos que levariam ao engate narrativo necessário para contá-la.

Na intenção de variar os ambientes do universo fílmico, pequenas cenas de externa foram criadas, para dar respiro à narrativa, tirando o personagem (e o espectador) do ambiente claustrofóbico do apartamento. Uma vez que a presença opressora do Pai se estabelece, o protagonista começa a sair de casa, procurando, cada vez mais, evitar o confronto com seu passado. Foram criadas pequenas cenas cujas locações estavam razoavelmente ao alcance, como na estação de Trensurb (trem metropolitano que atende à cidade de Porto Alegre e região metropolitana), muito próxima à universidade, o mercado onde o personagem passa a comprar menos cerveja e mais comida, simbolizando uma tentativa de suprir as expectativas do Pai, além de uma livraria.

Para todas estas cenas, era essencial que houvesse pouco ou nenhum diálogo, dadas as dificuldades de captação de som nos ambientes e também do pequeno tempo disponível para filmar. Exceção a essa regra, foi a cena na casa do personagem “Diego”, interpretado pelo ator e artista multimídia gaúcho Diego Medina. A cena em que os dois se encontram serve para que Guri decida, finalmente, se dobrar às investidas da vizinha Mariana, a única personagem que demonstra afeto por ele e, por isso mesmo, é motivo de sua aversão.

Por fim, o último elemento à disposição imaginado para criar variedade estética e narrativa foi a locação na praia, onde a família de um dos integrantes do grupo tem uma casa que pôde ser usada como locação. O litoral gaúcho é bastante singular no que diz respeito à sua paisagem e clima e filmar ali permitiria subverter uma expectativa que gira normalmente em torno de natureza, sol, saúde e alegria. Além disso, ao retratar o parque eólico da cidade de Osório, estaríamos não só ajudando a criar um imaginário visual do Rio Grande do Sul pouquíssimo explorado, como também assumindo uma personalidade regional, importante para conferir à história traços mais autorais.

Essa locação levou ao personagem clássico de desenhos animados *Pica-Pau*. A utilização publicitária indevida desse personagem é uma característica de todo o litoral norte gaúcho. Dezenas de estabelecimentos comerciais, de diferentes naturezas, como lanchonetes, oficinas mecânicas e bazares de artesanato emprestam seu nome e figura para batizar seus negócios. Sendo um personagem que tradicionalmente já faz parte da infância

de muitas pessoas, o Pica-Pau seria ainda mais presente nas memórias de Guri, cujos verões passados na praia com a família criariam essa ligação. Assim, a presença ou alusão ao clássico desenho animado, desde a chegada do Pai, simbolizaria a memória reprimida do protagonista sendo, gradativamente, desbloqueada e se encaixaria perfeitamente nos pequenos trechos em animação que foram produzidos especificamente para o filme, onde o personagem Guri aparece como uma releitura do Pica-Pau, antropomorfizado (evitando também problemas com direitos autorais e criando uma metalinguagem e nova camada de significação com os ambientes a serem mostrados na praia, ao final do filme). Além disso, esse elemento narrativo permitiria criar uma amarra subtextual para toda a trama, ao trabalhar o conceito de *índice*, assim descrito por Luiz Carlos Maciel:

O índice é o recurso expressivo mais sutil e um dos mais eficientes da composição do roteiro. Trata-se de uma insinuação velada do que vai acontecer, tão velada que só deve ser devidamente identificada depois que o evento de fato acontece. A mente do espectador faz um link imediato entre a insinuação – que ele não conscientizara, mas que registrara subconscientemente – e a evidência de sua materialização. Os índices fazem com que os espectadores se sintam inteligentes e perspicazes, o que assegura sua receptividade e disposição para aceitação dos eventos. (MACIEL, 2003, p. 92)

O conceito de índice é também descrito como *pista/recompensa* por Robert Mckee:

Deixar uma pista significa adicionar uma camada de conhecimento; recompensar significa fechar a brecha ao dar esse conhecimento ao público. (...) Pistas devem ser manuseadas com muito cuidado. Elas devem ser plantadas de modo que, quando a audiência as veja pela primeira vez, elas têm um significado, mas com uma onda de visão elas tomam um segundo e mais importante significado. (MCKEE, 2006, p. 227)

Os elementos da história, em termos narrativos e estéticos, depois de levantadas as condições de produção, foram os seguintes: um jovem músico recluso cuja vizinha, ignorando os motivos que o levam a se distanciar do contato humano, tenta ajudá-lo com a carreira musical, gravando pequenos vídeos. As memórias reprimidas, verdadeira razão da inacessibilidade afetuosa do protagonista seriam desbloqueadas a partir da chegada do Pai, novo personagem e mais importante do que a própria vizinha na trama. A partir daí, os sonhos do personagem principal, ora em videoclipes, ora em trechos de animação, carregariam a história, associados à uma constante fuga do cenário claustrofóbico do apartamento, até chegar finalmente à praia, onde as memórias finais são reveladas. Fica evidente, portanto, como os elementos externos à criação pura e simples moldaram os caminhos a serem conectados na forma de uma história.

6 DESCRIÇÃO DO PRODUTO OU PROCESSO

O processo de escrita do roteiro do longa-metragem universitário *Eu Não Vou Dizer Eu Te Amo*, idealizado para ser produzido como trabalho de conclusão de curso na ULBRA, em 2015, ocorreu por etapas. Após serem conhecidas as condições de produção e, a partir daí, estabelecida a ideia inicial, o passo seguinte foi a criação de um argumento que fosse capaz de estabelecer todas as ações necessárias para o desenrolar da história com densidade e relevância suficiente para uma narrativa longa. Foi nessa etapa que a ordem dos fatos a serem apresentados no curso do filme foi estabelecida. O argumento foi reescrito ao menos mais duas vezes, possibilitando a criação de novas cenas e o descarte daquelas que não se justificavam na narrativa. Ao final do processo, foi criado um documento de 10 páginas em texto corrido que contava a história da forma como deveria aparecer na tela, porém ainda sem nenhum tipo de formatação técnica como se prevê nos roteiros.

O passo seguinte foi criar uma escaleta, que consiste na descrição simples e objetiva dos acontecimentos que veremos na tela. Essa nova etapa da escrita, embora ainda não seja a definitiva, já se aproxima bem mais do formato de um roteiro. Nela, as ações são descritas de maneira simples, na ordem em que vão ocorrer e, mesmo sem os diálogos finais, já existem algumas indicações de frases que serão ditas pelos personagens, a depender da importância disso para determinada situação. Novamente, a escaleta do projeto passou por algumas versões até estar pronta para se transformar na primeira versão do roteiro. Nesse processo, algumas cenas foram criadas, outras abandonadas e muitas trocadas de lugar dentro da ordem narrativa da história, numa lógica que tinha como finalidade utilizar da melhor maneira possível os elementos dramáticos ao criar a história.

Finalmente, a escrita do roteiro, no formato tradicional, com cabeçalho descritivo, descrição da cena e diálogos, teve início. O primeiro tratamento do roteiro levou pouco mais de duas semanas para ser finalizado, o que pode ser considerado como rápido para os padrões profissionais (porém foi a necessidade imposta pelos prazos acadêmicos). Assim, o tempo real de elaboração da história foi de cerca de 6 semanas, tendo iniciado ainda no mês de janeiro de 2015, antes do início das aulas do semestre letivo, e terminado nos primeiros dias de março, já com a disciplina do trabalho de conclusão de curso em andamento. O roteiro passou por mais dois tratamentos até que se chegasse ao formato final que foi usado para as filmagens.

7 CONSIDERAÇÕES

Os cursos de audiovisual universitários se proliferam cada vez mais no Brasil⁹. Paralelamente, o mercado profissional de produção e exibição de conteúdos audiovisuais vive um momento histórico sem precedentes, criando uma demanda cada vez maior por conteúdos originais de qualidade. Os alunos de graduação têm a possibilidade de estudar de maneira bastante aprofundada todas as teorias envolvidas na criação das histórias destinadas ao cinema e à TV, antes de se lançarem ao mercado. Porém, para exercitar suas ideias e coloca-las em prática, é preciso estar atento às limitações que o ambiente acadêmico impõe na hora de produzir os filmes.

A elaboração do roteiro do longa-metragem universitário *Eu Não Vou Dizer Eu Te Amo* serviu como laboratório para experimentar esses limites, não só na obrigação de identificá-los como, principalmente, de se apropriar deles no processo narrativo da história, dando origem ao filme e condicionando sua criação.

A produção audiovisual não é um processo fechado com respostas prontas e conceitos estabelecidos. Por isso, é preciso, constantemente, procurar por novas e inventivas soluções, de modo que o projeto que é objeto deste relato é mais uma de tantas outras possibilidades no vasto campo da produção audiovisual, com ênfase nas características encontradas ambiente universitário – cada vez mais, uma fatia significativa da produção audiovisual brasileira.

REFERÊNCIAS

FIELD, Syd. Manual do Roteiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LIMA, Heverton Souza. A Lei da TV Paga: impactos no mercado audiovisual. Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da USP. 2015. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-26062015-162615/publico/HEVERTONSOUZALIMA.pdf>

MACIEL, Luiz Carlos. O poder do clímax – Fundamentos do roteiro de cinema e TV. Rio de Janeiro, Record, 2003.

MCKEE, Robert. Story – Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita do roteiro. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

⁹ Ver tabela elaborada pelo FORCINE (Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual): <http://forcine.org.br/site/wp-content/uploads/2012/05/FORCINE-final322.pdf>