



Deus Ex-Machina, de Carlos Gerbase: uma análise dramatúrgica do roteiro cinematográfico

Deus Ex-Machina, de Carlos Gerbase: un análisis dramatúrgico del guion cinematográfico

Rômulo Gomes Baena¹

Paulo Rinaldo Fines Rocha²

Resumo: O presente trabalho propõe uma análise dramatúrgica do roteiro cinematográfico de Deus Ex-Machina (1995), de Carlos Gerbase. Nesse sentido, buscaremos desenvolver uma leitura dos mecanismos de construção da narrativa dramática no contexto cinematográfico, levando em conta conceitos-chave da teoria dramatúrgica bem como do gênero próprio do roteiro cinematográfico. Entretanto, para além do mapeamento das estratégias de construção poética da obra cinematográfica, buscaremos, a partir do que é imanente a esta, determinar as aproximações e distanciamentos da forma dramática cinematográfica e da forma dramática teatral, ponderando as especificidades de linguagem e dos meios técnicos. Para tanto, lançaremos mão do arcabouço teórico de Martin Esslin (1986), Robert McKee (2013), Leandro Saraiva e Newton Cannito (2004), Flávio de Campos (2007) e David Ball (2005), buscando aproximá-los e distanciá-los enquanto teóricos de perspectiva teatral e cinematográfica.

Palavras-chave: Deus Ex-Machina; Roteiro; Dramaturgia.

Resumen: El presente trabajo propone un análisis dramatúrgico del guion cinematográfico de Deus Ex-Machina (1995), de Carlos Gerbase. En este sentido, buscaremos desarrollar una lectura de los mecanismos de construcción de la narrativa dramática en el contexto cinematográfico, teniendo en cuenta los conceptos clave de la teoría dramatúrgica, así como el género del guion. Sin embargo, más allá del mapeo de las estrategias de construcción poética de la obra cinematográfica, buscaremos, desde lo inmanente, determinar las aproximaciones y distancias de la forma dramática cinematográfica y teatral, sopesando las especificidades del lenguaje y los medios técnicos. Para ello, utilizaremos el marco teórico de Martín Esslin (1986), Robert McKee (2013), Leandro Saraiva y Newton Cannito (2004), Flávio de Campos (2007) y David Ball (2005), buscando acercarlos cada vez más como teóricos teatrales y cinematográficos.

Palabras clave: *Deus Ex-Machina; Guion; Dramaturgia.*

¹ Mestrando em Letras na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

² Graduando em Letras na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

1 Introdução

O intuito desta pesquisa é analisar o roteiro de *Deus Ex-Machina*, escrito pelo cineasta gaúcho Carlos Gerbase, que dá origem ao curta-metragem homônimo dirigido pelo mesmo. Filmado em 1995, este rapidamente torna-se um sucesso de crítica, sendo multipremiado nos festivais de cinema nacionais e internacionais. Objeto de estudo dessa pesquisa, o roteiro de *Deus Ex-Machina* é vencedor em sua categoria, de Melhor Roteiro, nos dois maiores festivais do país, a saber, o Festival de Gramado e o Festival de Brasília. Neste sentido, buscaremos identificar as características do constructo narrativo dessa obra canônica do roteirismo de curta-metragem, desenvolvendo uma leitura dramatúrgica desta.

Para a análise dramatúrgica, partiremos do conceito de leitura dramática exposto por David Ball em *Para trás e para frente* (2005), no qual esta compreende-se como o exercício de “ler analiticamente, a fim de discernir como *funciona* uma peça”. Desta forma, o esforço analítico do texto dramatúrgico aqui empreendido recairá nas categorias de sua construção poética, ou seja, seus mecanismos internos de funcionamento, evitando-se a referência a elementos de significação da obra ou quaisquer aspectos de uma abordagem macroestrutural. Além deste, serão assimilados outros conceitos da teoria dramatúrgica teatral, bem como do gênero específico do roteiro cinematográfico.

Objetiva-se, desta forma, não só analisar as características de construção de *Deus Ex-Machina*, bem como ponderar sobre as características do texto dramático teatral e as possibilidades de análise do roteiro cinematográfico como objeto artístico análogo a este. Em nossa hipótese, os dois gêneros textuais aproximam-se e compartilham um grande número de categorias teóricas, tanto as perceptíveis em seus modos de construção narrativa quanto de fruição estética, bem como em sua forma de organização textual. Distanciam-se, entretanto, em categorias ligadas especialmente aos fatores técnicos e tecnológicos específicos à montagem cinematográfica e a montagem teatral. Para além disto, pretende-se apresentar as distinções dos elementos épicos e dramáticos no contexto específico do roteiro cinematográfico, identificando alguns de seus usos no filme *Deus Ex-Machina*.

2 Drama e cinema

As relações estabelecidas pelo cinema com o teatro e literatura vêm do princípio de sua formação enquanto arte e técnica. Passada a primeira fase do cinema, marcada por um filmografia de caráter documental - tomem-se como exemplos os curta-metragens seminais

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

de Auguste e Louis Lumière, *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière* (1895) e *A Chegada de um Trem à Estação* (1896) -, os produtores e cineastas passam a buscar um estilo cinematográfico narrativo, emulando elementos oriundos da linguagem literária e dramática.

Retomando os conceitos aristotélicos, Cannito e Saraiva definem o gênero narrativo dramático como aquele em que “a existência do narrador é apagada e os personagens existem a partir de seus desejos e suas intenções.” (2004, p. 60). Este contrapõe-se diretamente ao gênero épico, marcado pela presença de um narrador, e ao gênero lírico, tomado pela subjetividade de um “Eu” (ou eu-lírico). Tomando essa definição por base, fica-nos clara a relação estabelecida entre o cinema clássico e a linguagem dramática oriunda do teatro, uma vez que a narrativa cinematográfica, em sua maioria, funda-se nas ações e diálogos das personagens, determinadas por um conflito definido, sem a mediação direta de um narrador. Ainda, de acordo com Esslin,

O drama mecanicamente reproduzido dos veículos de comunicação de massa (o cinema, a televisão, o rádio), muito embora possa diferir consideravelmente em virtude de suas técnicas, também é fundamentalmente drama, obedecendo aos mesmos princípios da psicologia da percepção e da compreensão das quais se originam todas as técnicas da comunicação dramática. (ESSLIN, 1986, p. 14)

No entanto, essa expressa relação entre o cinema e a linguagem dramática não pode ser tomada como natural, ou como uma característica imanente da própria arte cinematográfica, uma vez que “essa “naturalização” é um simples efeito do grau de domínio dessa forma, eleita pelo cinema americano como carro-chefe desde os tempos de Griffith” (CANNITO; SARAIVA, 2004, p. 60). Considere-se aqui, que alguns filmes dispõem explicitamente de um narrador, personagem ou não - exemplifica-se aqui o gênero do documentário televisivo, gênero cinematográfico eminentemente épico, onde convencionalmente todo o recorte narrativo é operado por um narrador em terceira pessoa -, ou que os próprios artifícios de montagem cinematográfica configuram-se como um tipo narrador. A forma lírica também é notada na linguagem cinematográfica, desde ao seu gênero puro, o cinema de poesia, até o uso de recursos líricos como a câmera subjetiva, na qual vislumbramos não a ação direta, mas sim uma perspectiva subjetiva de uma das personagens. De acordo com Cannito e Saraiva, um mesmo filme “pode perfeitamente possuir momentos líricos, épicos e dramáticos, mas é desejável que ele também possua certa unidade para não criarmos uma mistura confusa” (CANNITO; SARAIVA, 2004, p. 59).

Essa mescla de formas narrativas pode ser observada em *Deus Ex-Machina*, em

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

especial no que tange aos recursos épicos e dramáticos. O filme se organiza em quatro capítulos, cada um narrado sob o ponto de vista de uma personagem, com a grande maioria das cenas embaralhadas em pequenos fragmentos de ação e, especialmente, diálogo, comportando saltos no tempo, espaço e ação. Esses dois recursos formais identificam-se com a épica, uma vez que pressupõe uma narração, mesmo que implícita, de eventos previamente acontecidos, e, logo, passíveis de serem subdivididos e montados de tal forma. De acordo Flávio de Campos, “com a maneabilidade pelo tempo da estória, o narrador épico pode zigzaguear entre presente, passado e futuro, e narrá-los com recursos muito econômicos - legenda, voz over, flashback e flashforward entre eles” (CAMPOS, 2007, p. 335). Depreende-se disso que o usufruto da narração épica no filme desempenha papel central no desenvolvimento do suspense, uma vez que a fruição narrativa passa exatamente pelo desafio de decodificação destes saltos espaços-temporais. Entretanto, o uso deste mecanismo épico em *Deus Ex-Machina* não se desenvolve ao largo da forma dramática, uma vez que,

Apesar de romper-se aí a unidade de espaço, esse recurso especificamente cinematográfico pode ser usado de forma dramática. É o que comumente ocorre quando as duas linhas de ação se cruzam no final, caracterizando uma espécie de “cena ampliada” que se desenvolve em espaços diferentes; as duas linhas, por fim, não precisam necessariamente retornar ao mesmo espaço. A montagem paralela cria suspense porque, acostumados às relações de causa e efeito, esperamos que aquilo termine nalgum lugar, que ambas as histórias encontrem um só fecho (tenham unidade de ação). (CANNITO; SARAIVA, 2004, p. 75)

Desta forma, analisaremos o filme em sua lógica dramática, sem, entretanto, deixar de levar em consideração a sua dimensão e organização épica, uma vez que esta se forma especificamente na junção das duas formas narrativas.

3 Análise dramatúrgica

Em linhas gerais, em *Deus Ex-Machina* reconhece-se uma narrativa desenvolvida em uma estrutura de puzzle, em um ágil quebra-cabeças investigativo dividido em quatro capítulos, cada um contando o desenrolar de um dia pela perspectiva de cada uma das quatro personagens principais, em uma teia complexa de cinema noir onde as forças do protagonismo e do antagonismo não se apresentam convencionalmente, conservando o fio narrativo em saltos ágeis de ponto de vista. Dada a não-linearidade do desenvolvimento da trama, faz-se necessário uma análise de seus mecanismos de informação e formas de

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

condução partindo, primeiramente, da observação da estrutura da obra por meio dos conceitos de fábula e trama. De acordo com Caroni,

(1) Fábula é o conjunto dos acontecimentos ligados entre si e transmitidos ao leitor no decurso da obra: pode ser exposta de maneira prática, segundo a ordem cronológica e causal dos acontecimentos. A trama constitui o conjunto destes mesmos acontecimentos, porém, segundo a ordem em que aparecem na obra. A fábula, é, pois, o fato acontecido na realidade, e a trama o modo pelo qual o leitor toma conhecimento deste fato. No primeiro caso, temos o acontecimento bruto, e, no segundo, elaboração do mesmo pelo artista. (CARONI, 1974, p. 157)

A fábula de *Deus Ex-Machina*, desta forma, poderia ser linearmente contada em sequências da seguinte forma: Dolores, uma rica economista, conhece o padre Inácio no confessionário, passando a se relacionar. Inácio abandona a vida religiosa, seguindo junto de Dolores, passando a trabalhar como professor universitário de Teologia. Um dia, Inácio passa a beijar Dolores enquanto essa dirige, causando um acidente grave: Dolores fica paraplégica, Inácio não sofre nada. Inácio não tem coragem de visitar Dolores no hospital durante sua recuperação. No hospital, Dolores conhece Alice, uma jovem acadêmica de Letras que, após pedir uma carona em frente a universidade, é estuprada e espancada pelo condutor. Dolores e Alice tornam-se amigas, cuidando-se durante o período de recuperação. Dolores paga a cirurgia de Alice. Pouco mais de um ano depois, Dolores contata Alice para que esta seduza Inácio, para que constate se este realmente está impotente como vêm declarando à Dolores. Alice o contata por telefone, comentando um artigo que Inácio havia publicado no jornal. Passam a se encontrar rotineiramente, mas Inácio não se relaciona sexualmente com Alice. Dolores, desconfiando da versão de Alice, contrata o detetive Otávio para investigar os encontros. Para Otávio, Dolores diz que o marido Inácio tem se encontrado com uma prostituta, sabendo a hora e o local dos encontros, querendo somente saber se eles se relacionam. Otávio passa a investigar os encontros, constatando que Inácio realmente não mantém relações sexuais com Alice. Um dia após, Inácio diz a Alice que não mais lhe encontrará e voltará à vida religiosa. Valendo-se disso, Otávio avisa Dolores e encerra suas investigações. Entretanto, mais tarde, sentado ao bar, Otávio vê Inácio chegar com uma mulher, a beijando e levando para um hotel da proximidade. Otávio avisa Dolores, que não entende o motivo do marido não ter se relacionado com Alice. Otávio investiga a casa, e descobre o telefone grampeado e escutas instaladas pelo quarto de Dolores, usados por Inácio para manipulá-la. Dolores aguarda a volta de Inácio, e o mata com um tiro.

Entretanto, a narrativa cinematográfica não nos é apresentada nesta ordem. A trama

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

se apresenta *In medias res*, a partir da contratação de Otávio para a investigação. Não aleatoriamente o primeiro dia é apresentado sob o ponto de vista de Otávio. Ele, assim como o público, divide durante grande parte do tempo o mesmo ponto de vista, pois sabe-se o mesmo que ele sobre a história e as relações estabelecidas entre as personagens, a saber, praticamente nada. Desta forma, Otávio é alçado à categoria de protagonista da trama, mesmo que cada personagem, cada um a seu modo, protagonize uma das sequências. Esse mecanismo de economia da informação narrativa é chamado por Robert McKee de *Suspense*, sendo que neste “o público e os personagens sabem as mesmas informações (MCKEE, 2016, p. 329). Por sua natureza, este causa a empatia entre público e personagem, através da identificação com a posição exercida por este na narrativa.

A medida em que as ligações e a história progressiva vão sendo reveladas, o efeito inverso vai se aplicando a Dolores, que, por possuir um número maior de informação que Otávio (e o público), e passar informações desconhecidas ao protagonista. Robert McKee chama este mecanismo de informação de *Mistério*, sendo caracterizado quando “o público sabe menos que os personagens” (MCKEE, 2016, p. 328). No caso de Dolores, este procedimento narrativo lhe dará a posição de antagonista da narrativa, uma vez que esta não só aparece em uma desconfortável posição de superioridade em relação ao público, como também trai a confiança do mesmo, através das mentiras contadas a Otávio, instituindo assim o público como principal investigador, uma vez que agora este sabe mais que Otávio, pois sabe-se agora que este não foi contratado com todas as informações que deveria dispor. Isso acontece logo na segunda parte da primeira sequência quando, após despedir-se de Otávio, ao qual havia contratado para investigar o caso do marido com uma prostituta (informação a qual o público cria real), esta liga para Alice perguntando sobre o comportamento de Inácio no encontro do dia. O mesmo procedimento coloca Alice em uma posição dentro das forças do antagonismo até, ao menos, a primeira metade da narrativa.

Percebe-se, daí em diante, por Otávio e Inácio, um sentimento de preocupação por parte do público. O público sabe mais do que as duas personagens, configurando-se assim a *Ironia dramática* (MCKEE, 2016, p. 330). Os vemos envoltos a ações nas quais teoricamente não teriam conhecimento real dos perigos e imputações. Com esse sentimento, advindo do mecanismo da Ironia dramática, o público os acompanha até os momentos finais do filme, quando descobre-se que, na verdade, Inácio detinha todas as informações - ou, ao menos, todas as elementares -, manipulando todas as personagens e, conseqüentemente ao público. Somente neste momento final, Inácio configura-se como antagonista da trama, o que acontece não necessariamente pelas implicações morais da sua dupla traição, mas sim pelo

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

seu papel na economia da informação. Dentre as quatro personagens amorais, das quais dificilmente se poderia fazer um julgamento através deste critério de valor, mesmo que universal, é Inácio quem, manipulando à todas as personagens, manipula todo o público.

4 O início e o final

O cinema dramático, bem como o teatro, são basicamente ação, com os diálogos e outros artifícios narrativos subordinados a esta. No entanto, em seus inícios, geralmente existe um período estático, onde as ações acontecem sem haver ainda a definição do conflito. A este momento, David Ball (2005) chama *Estase*. Segundo o autor, o drama começa efetivamente a partir de um evento que chama *Intrusão*, no qual o conflito é iniciado. De acordo com Ball, “a intrusão dramática é aquilo que surge e acontece, libertando as forças irresistíveis que, a partir desse ponto conduzirão a peça” (BALL, 2005, p. 41).

Até que venha a intrusão, algumas informações podem ser definidas em uma exposição. Gerbase usa o primeiro movimento do roteiro, a saber a descrição dos créditos iniciais, para introduzir elementos de informação e antecipação. Lê-se:

CRÉDITOS INICIAIS - feitos em vídeo. Sucessão de imagens noturnas, bastante granuladas e sempre com a câmara em movimento. Montagem paralela da luz de uma ambulância em movimento piscando, com várias estátuas e monumentos que apresentam mutilações de qualquer tipo. (GERBASE, 1995, p. 02).

Essa breve apresentação de imagens antecipa informações ao público. Por antecipação, compreende-se “qualquer uma das miríades de artifícios, técnicas, artimanhas, manobras, manipulações, aperitivos, tantalizadores, provocações que fazem com que o público fique ávido, à espera do que está por vir” (BALL, 2005, p. 71). Nesse sentido, podemos perceber na rubrica dos créditos informações elementares acerca do tom, estilo e gênero, bem como, a partir destes, uma antecipação fundamental. A noite, a imagem granulada produzida em vídeo, bem como a câmera trêmula em movimento, conferem ao filme um estilo sombrio, próximo aos padrões do cinema noir americano. Em montagem paralela vê-se uma ambulância em movimento com sua luz piscando, bem como a imagem de estátuas e monumentos mutilados. Estes elementos não só reafirmam um modelo estilístico como também preparam o público para o que virá depois. Depreende-se desses imagens um atentado à vida, pelas ambulâncias e estátuas, aqui representando formas

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

humanas mutiladas. Desta forma, o público pode partir para o início do filme com a certeza de que algum conflito da narrativa poderá desaguar em violência.

Assim sendo, quando aparece no roteiro o primeiro cartão, “O dia de Otávio”, e sua primeira fala (realizada em pensamento), “Palavras são perigosas. Ainda mais na boca de uma mulher.”, o público está munido não só da antecipação da possibilidade de morte de uma personagem, mas também de uma possível autora ou, ao menos, que o conflito que deverá decorrer em violência advirá em algum aspecto de uma relação com uma mulher (GERBASE, 1995, p. 02). De outro lado, o conteúdo do cartão, pressupondo uma demarcação em capítulos de um dia - que se confirmará ao segundo cartão -, oferece uma antecipação importante na forma da constrição de tempo. Torna-se presumível ao público que a tensão violenta deverá levar-se a cabo no quarto dia, tornando ainda mais importante a atenção a cada detalhe para que o público possa descobrir, ao fim, o agressor e sua vítima. O uso desse mecanismo, de acordo com Ball propicia a *tensão dramática*, uma vez que cria no público o desejo de descobrir o que virá e, “quanto maior o desejo, tanto maior - e mais ativo - o envolvimento do público” (BALL, 2005, p. 85).

Dessa forma, quando o evento intrusão se coloca, logo na cena seguinte, no momento em que Dolores conversa com Otávio em seu quarto, o contratando para investigar o seu marido, o conflito já está plenamente desenvolvido. O público tem duas mulheres e dois homens, numa grande possibilidade de realização da violência, bastando apenas descobrir os seus papéis, suas funções, sua história pregressa, bem como, o mais importante, o seu futuro na materialização da violência sinalizada pelo roteirista. Os primeiros momentos de desenvolvimento proporcionam, dessa forma, que todo o decorrer da narrativa possa ser manipulado através dos mecanismos de informação supracitados (mistério, suspense e ironia dramática). Estes configuram-se como os elementos fundamentais da mecânica da obra.

5 Conclusão

Como demonstrado anteriormente, o cinema tradicional, de viés dramatúrgico, e o teatro, estabelecem fortes relações. O roteiro cinematográfico também apresenta marcas dessa relação em sua forma, uma vez que ocupa-se de descrever as ações e diálogos das personagens, e também divide com o texto teatral um certo caráter de projeto que só poderá ser materializado na tela ou no palco.

No entanto, essas formas também apresentam distanciamentos advindos de suas

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

naturezas técnicas. A montagem cinematográfica, por exemplo, pode proporcionar diversos saltos temporais e espaciais na narrativa, aproximando o cinema da forma épica de modo mais amplo que a quebra da quarta parede pode realizar no teatro. Isso se dá pois o drama se marca por uma “organização temporal unívoca, do presente para o futuro”, criando, assim, “a sensação de “presente imediato”” (CANNITO; SARAIVA, 2004, p. 61). Ainda, segundo os autores,

No drama, estamos mergulhados na cena, nas lutas dos heróis. Com os comentários épicos, damos um passo atrás; estamos mais distanciados: o tempo da ação não é mais o presente imediato, mas o passado; o envolvimento não é mais o de “testemunha” de “outro mundo possível”, mas dialético: aquele “outro” mundo dialoga com o “nosso” mundo. Estamos ao mesmo tempo dentro e fora da cena, somos espectadores e críticos, não nos permitimos embarcar totalmente nas emoções propostas. Tornamo-nos espectadores divididos. (CANNITO; SARAIVA, 2004, p. 69)

Concluimos assim, através do recursos estilísticos e narrativos de *Deus Ex-Machina*, que há uma forte relação entre as teorias do roteiro cinematográfico e da dramaturgia teatral, sendo possível dispor de elementos teóricos das duas formas narrativas para a análise do objeto do roteiro cinematográfico. Entretanto, o elemento épico presente no curta-metragem, como descrito por Cannito acima, ocuparia um espaço intersticial dentro do campo das teorias analíticas dramáticas. Assim sendo, tendo-se em conta as especificidades de um filme como este, mesmo que várias categorias próprias da teoria dramaturgical teatral sejam plenamente aplicáveis ao objeto de estudo, se faz necessária uma teoria narrativa específica do roteiro cinematográfica, que abarque, entre outras questões, as dimensões épicas possibilitadas pela linguagem do cinema.

Referências

- BALL, David. Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais. Tradução de Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CAMPOS, Flávio de. Roteiro de Cinema e Televisão: A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- CANNITO, Newton; SARAIVA, Leandro. Manual de roteiro – ou manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV. São Paulo: Conrad Livros, 2004.
- CARONI, Italo. Fábula e trama. Revista Língua e Literatura, v. 3, p. 157. São Paulo:

I Encontro de Pesquisas em Linguística e Literatura dos Programas de Pós-graduação em Letras da UEMS/CG – *Letras Compartilhadas*

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1974. Disponível: <http://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/115777/113295> Acessado em 07/10/2019.

ESSLIN, Martin. Uma anatomia do drama. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

GERBASE, Carlos. Deus Ex-Machina (Roteiro de cinema). Porto Alegre, 1995. Disponível: <http://www.roteirodecinema.com.br/banco/deusexmachina.doc> Acessado em 02/10/2019.

MCKEE, Robert. Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Tradução de Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra. 2016.