

***Manual de Guionismo***<sup>1</sup>

**João de Mancelos**

**Três capítulos do livro**

---

<sup>1</sup> Mancelos, João de. *Manual de guionismo*. Lisboa: Colibri, 1.ª ed. 2013; 2.ª ed. 2016.

## Talento, técnica e trabalho

O que é necessário para escrever um bom argumento? No início de cada ano letivo, na primeira aula, costumo escrever no quadro estas palavras: talento, técnica, trabalho. São os três “tês”, como lhes chamo. Alguns alunos olham para estes termos interrogativamente, enquanto outros percebem, de imediato, que falo das qualidades essenciais a um bom escritor ou guionista.

O talento (seja ele para a poesia ou romance, para o guião ou texto teatral) nasce com cada um de nós e encontra-se gravado no código genético. É muito mais do que o jeito ou inclinação para as letras: trata-se dessa vontade irreprimível de escrever, que apenas se sacia ao pôr mãos à obra.

O talento, claro está, não se pode transmitir em curso algum, nem se aprende com a mera leitura de manuais. Se o leitor destas linhas não o possuir, sugiro-lhe que devolva de imediato este livro e recupere o dinheiro desperdiçado. Se, pelo contrário, sentir que foi feito para a escrita, que as ninfas e os faunos o escolheram, então, prossiga a leitura.

Outra qualidade fundamental reside no conhecimento da técnica. Imagine-a como um meio de transporte (uma bicicleta, por exemplo) que lhe permite viajar desde o ponto de partida de um projeto (ou seja, a ideia) até à obra de arte. Não basta desejar escrever um guião; é necessário saber como redigi-lo.

Ao longo deste manual, aprenderá *técnicas* para gerar personagens memoráveis; estruturar enredos cativantes; criar situações de suspense, que deixam o espetador com o coração nas mãos; manipular o tempo de uma história, de forma a torná-la irresistível.

No entanto, para escrever um guião de qualidade, não basta possuir o talento e a técnica. Ao longo dos anos, conheci numerosos aspirantes a escritores e a guionistas com vocação e até conhecimento dos métodos essenciais ao ofício das letras. Muitos começaram por se devotar, com entusiasmo, a um projeto. Depois, como corredores que perdem o fôlego nos primeiros quilómetros de uma maratona, desistiram. Nunca mais vi os seus nomes nas capas dos livros, nem nos créditos finais dos filmes.

Careciam de uma terceira qualidade, sem a qual nunca ninguém concretizará o seu projeto: o trabalho. Ou seja, o esforço, a disciplina, a capacidade de laborar — mesmo depois de um dia exaustivo no emprego, quando tanta gente prefere abrir uma lata de cerveja e sentar-se em frente à televisão ou ler uma revista.

A propósito do labor, recordo-me sempre da série *Fame/Fama* (1982-1987), que seguia,

episódio após episódio, na minha adolescência. No genérico, a professora Lydia Grant, que não tinha papas na língua, advertia os alunos: “Têm grandes sonhos? Querem fama? Bem, a fama tem um preço. E é aqui mesmo que começam a pagá-lo: em suor”. Duas décadas depois, este conselho continua a ressoar na minha mente.

Um caso exemplar de esforço e persistência é o de Creighton Rothenberger, autor do argumento de *Olympus Has Fallen/Assalto à Casa Branca* (2013), um bom filme de ação. Numa entrevista à revista *Script*, Rothenberger explica o segredo do seu sucesso. Decidido a ser guionista, todos os dias se levantava às quatro horas da manhã, encontrando assim algum tempo para escrever, antes de ir para o emprego. Em 2002, obteve uma bolsa, Academy Nicholl Fellowship e, em breve, começou a laborar no guião com a esposa, Katrin Benedikt. De início, o casal tentou vender o argumento, sem êxito e, por isso, foi labutando noutros projetos. Até que, por fim, transcorridos nove anos, a Millennium Films comprou *Olympus Has Fallen/Assalto à Casa Branca* (2013), um sucesso de bilheteira.

Neste ponto, você pode perguntar: se possuir talento, vontade de aprender a arte da escrita e estiver disposto a sacrificar muito tempo livre, conseguirei singrar como guionista?

Infelizmente, não possuo uma bola de cristal, pelo que é impossível dar-lhe uma resposta afirmativa. Contudo, posso garantir-lhe que um escritor devidamente preparado está em melhores condições de enfrentar as exigências de uma produtora do que um que confia, ingenuamente, só no talento.

O mercado é competitivo e a procura de guionistas é escassa, sobretudo no nosso país, onde apenas existem alguns canais de televisão e escasseiam os apoios à sétima arte. Como explica Charles Deemer, no manual *Screenwright: The Craft of Screenwriting* (1998), mesmo nos EUA, uma nação vocacionada para o cinema, são submetidos a apreciação mais de cem mil argumentos por ano, mas apenas algumas centenas recebem luz verde (pág. 16). Outras estatísticas referem que só um em cada cem ou mesmo um em cada cento e trinta guiões é aceite.

Como no filme *Matrix/Mesmo título em português* (1999), dos manos Wachowski, você pode escolher o comprimido azul e rejeitar o desafio do guionismo. No entanto, se optar pelo comprimido vermelho, a sua missão será criar e partilhar sonhos com os espetadores do mundo inteiro. As histórias que inventar ficarão fixadas em celuloide e em memória digital, para poderem ser apreciadas agora e para sempre.

### Mostrar vs. contar

“O cinema continua a ser uma forma de arte visual. Através da sua mediação, escrevo por imagens. (...) Mostro o que os outros contam”, afirma o cineasta, dramaturgo e *designer* Jean Cocteau, na introdução a *Three Screenplays*. Na maioria das vezes, um filme constitui uma história narrada através de som e de imagens em movimento. É esta a essência do cinema e a fonte da sua magia.

Qual é, afinal, a diferença entre contar e mostrar?

*Contar* reside em fazer uma afirmação, sem exemplificar: “a Maria é uma guionista esforçada”. Pelo contrário, *mostrar* consiste em pôr a personagem em ação, deixando que o espectador deduz, pelos seus comportamentos e palavras, uma determinada característica. Por exemplo: “São seis da manhã. Maria levanta-se, ainda tonta de sono, e liga o computador. No ecrã, surge a nonagésima página de um guião. Os dedos esvoaçam pelas teclas, à medida que Maria prossegue diligentemente o trabalho. No relógio, as horas passam”.

No filme *Adaptation/Inadaptado* (2002), de Spike Jonze, a personagem Robert McKee argumenta: “Deus vos ajude se usarem *voice-over* no vosso trabalho, meus amigos. Deus tenha piedade de vós. Isso é escrita sem garra e desleixada. Qualquer idiota pode escrever uma narração em *voice-over* para explicar os pensamentos de uma personagem”. Na mesma linha, a generalidade dos manuais de guionismo defende que um bom argumentista deve *mostrar*, em vez de *contar*.

Contudo, a experiência provou-me que este conselho nem sempre é válido. O processo de *voice-over* cumpre três funções importantes num filme: o narrador onisciente ou uma personagem evoca o passado; revela pensamentos seus ou de outras personagens; desvenda acontecimentos futuros.

Na primeira longa-metragem de Terrence Malick, a belíssima *Badlands/Noivos sangrentos* (1973), existem exemplos de todas as funções a que aludi. No início do filme, Holly Sargis, uma jovem de quinze anos, recorda os primeiros tempos da sua infância, numa voz melancólica: “A minha mãe morreu de pneumonia quando eu era apenas uma criança. O meu pai guardou no frigorífico o bolo de casamento durante uma dezena de anos. Após o funeral, ofereceu-o ao cozeiro. Tentou mostrar-se animado, mas não podia ser consolado pela pequena estranha que encontrou em casa. Então, um dia, desejando começar uma nova vida, longe do lugar das memórias, mudou-se do Texas para Fort Dupree, no Dakota do Sul”.

No passo transcrito, a *voice-over* ajuda o público a simpatizar com Holly, a adolescente

solitária, e permitirá compreender melhor o profundo amor que esta sente por Kit Carruthers, um rapaz dez anos mais velho, um rebelde sem causa, que trabalha na recolha do lixo, para ganhar uns trocos.

À medida que a ação progride, Kit revela-se um jovem perturbado: assassina o pai de Holly, porque este se opõe à relação, e foge com a rapariga através das planícies nuas e estéreis, ora cometendo pequenos crimes, ora aniquilando seres humanos, ao acaso. Contudo, a narradora revela ao público, em *voice-over*, a faceta romântica e dócil do namorado: “Kit fez um voto solene: iria ficar sempre a meu lado e nunca deixaria que ninguém se metesse connosco. Escreveu isto numa folha, pôs o papel numa caixa, juntamente com alguns símbolos e outros objetos, e enviou tudo num balão que encontrara no lixo. O seu coração estava cheio de esperança, à medida que via o balão afastar-se. Algo lhe deve ter dito que não viveríamos aqueles dias de felicidade de novo, que tudo se perdera para sempre”.

Por fim, a narração em *voice-over* cumpre outra tarefa, ao informar o espetador acerca do que sucede no final da intriga ou ao desvendar o futuro: “Levaram-me a mim e ao Kit de regresso ao Dakota do Sul. Mantiveram-no na solitária, para que não tivesse oportunidade de conhecer os outros prisioneiros, embora ele tivesse a certeza de que gostariam dele, sobretudo os assassinos. Quanto a mim, deixaram-me ir em liberdade condicional, porém, lançaram-me muitos olhares desagradáveis. Mais tarde, casei-me com o filho do advogado que me defendeu. Kit adormeceu em tribunal, enquanto a sua confissão era lida, e foi condenado à cadeira elétrica. Numa noite morna de primavera, seis meses mais tarde, após doar o corpo à ciência, foi electrocutado”.

A técnica de *voice-over* funciona perfeitamente em filmes intimistas e de carácter biográfico. No entanto, não deixa de ser verdade que é necessário saber em que circunstâncias *contar*. Lisa Goldman, no livro *The No Rules Handbook for Writers: Know the Rules So You Can Break Them*, realça este aspeto: “A narração em *voice-over*, no cinema, na rádio ou no romance, *pode* funcionar maravilhosamente, mas não quando surge apenas para preencher um vazio de informação ou porque receia que o público não consiga descortinar sozinho o enredo. Assegure-se de que há uma boa razão para usar essa técnica. Porque, quando você sumaria situações ou personagens, corre o risco de os simplificar demasiado” (pág. 50).

Proponho-lhe um exercício: pense num filme que recorra à narração em *voice-over*. Reveja-o e descubra as funções, vantagens e desvantagens desta técnica.

## Em boa forma

Como certamente terá reparado, a partir da leitura de diversos guiões, estes seguem um formato específico e universal, que pode ser compreendido por todos os intervenientes envolvidos no processo de rodagem de um filme, desde o produtor ao ator. Seguir as normas estipuladas demonstra profissionalismo e evita que o guião seja liminarmente rejeitado pelo *reader*, produtor, realizador ou outro responsável pela seleção.

Existem no mercado numerosos programas que permitem formatar um guião, de forma simples e correta. Destaco o Celtx, um favorito entre os meus alunos, o Final Draft, o Screenwriting Pro, o Movie Magic Screenwriter 2000 ou o StoryCraft. Alguns são gratuitos, outros implicam um registo ou pagamento. Note que pode também optar pelo processador de texto Word, desde que siga escrupulosamente as normas que, em seguida, enuncio, inspiradas na obra *The Screenwriter's Bible: A Complete Guide to Writing, Formatting and Selling Your Script*, de David Trottier.

Para uma página de tamanho A4 (o tamanho usado em Portugal) as margens devem ser: superior 2,5 cm; inferior 2,5 cm; esquerda 3 cm; direita 3 cm. A fonte a utilizar é o Courier ou Courier New, tamanho 12. A numeração da página surge no canto superior direito, mas a capa não conta como página, ou seja, a primeira é a do texto. O espaçamento entre as linhas é sempre simples. Nunca justifique, isto é, nunca distribua o texto uniformemente entre as margens.

Na capa, o título surge todo em maiúsculas e centrado; segue-se uma linha em branco; depois, a palavra “por”, em minúsculas, centrada; insira outra linha em branco; e, por fim, escreva o seu nome, em maiúsculas e minúsculas, centrado. No canto inferior direito da página, devem aparecer os contactos (endereço de correio eletrónico, telemóvel, morada), em maiúsculas e minúsculas.

No início do guião, escreva as palavras FADE IN:, em maiúscula e alinhadas à esquerda, seguidas de uma linha em branco. Os cabeçalhos servem para especificar o local e o tempo onde decorre uma cena e surgem em maiúsculas, por esta ordem: espaço (INT. ou EXT.); lugar (QUARTO, JARDIM, etc.); hífen; tempo (DIA, NOITE, MANHÃ, TARDE, etc.). Por exemplo: INT. QUARTO – NOITE. Principiam na margem esquerda da caixa de texto e podem ir até à margem direita. Os cabeçalhos especiais, como INSERT, MONTAGEM ou FLASHBACK formatam-se como os restantes.

A descrição da ação é o texto que contém os relatos dos lugares, das personagens e das ações. Em cada cena, comece por descrever o local e só depois as personagens que intervêm.

Mesmo quando os acontecimentos ocorrem no passado, use o presente do indicativo, pois a ação é visualizada pelo espectador como estando a suceder no momento. Na descrição da ação, quando o nome de uma personagem aparece pela primeira vez, grafe-o todo em maiúsculas (nas vezes seguintes, é em maiúsculas e minúsculas). A descrição da ação principia na margem esquerda da caixa de texto (parte ocupada pela mancha tipográfica), pode ir até à margem direita e surge escrita normalmente (em maiúsculas e minúsculas). Contudo, os sons aparecem sempre em maiúscula: António ouviu um GRITO.

O nome da personagem surge a 7 cm da margem esquerda da caixa de texto e sempre em maiúsculas. Na mesma linha do nome, entre parênteses, pode usar as seguintes notações: V.O. (“voice-over”), monólogo ou diálogo que não faz parte da cena (por exemplo, quando alguém narra uma história); O.S. (“off screen”), monólogo ou diálogo que faz parte da cena, mas produzido por personagens que não se veem na tela (um caso seria: uma mulher encontra-se no quarto e ouve uma EXPLOÇÃO na rua).

Na linha a seguir ao nome da personagem e antes da fala, podem aparecer as indicações, ou seja, dicas para o ator, dadas entre parênteses, totalmente em minúsculas. Por exemplo: (com ironia), (timidamente), (rindo) ou (dirigindo-se ao amigo). Embora estejam a cair em desuso, podem ser úteis. Principiam a 6 cm da margem esquerda e podem ir até aos 10 cm.

O diálogo surge na linha a seguir e corresponde àquilo que a personagem diz. Se ao chegar ao final de uma página e a fala da personagem não couber toda, na folha seguinte, escreva outra vez o nome da personagem e, na mesma linha, a expressão (CONT.). Por exemplo: ANTÓNIO (CONT.). Principia a 4 cm da margem esquerda e pode ir até aos 12,5 cm.

No final do guião, escreva à direita a expressão FADE OUT, seguida de ponto. Deixe uma linha em branco e, a meio da página, tecla a palavra FIM.

Note que há sempre duas linhas em branco antes de um novo cabeçalho; uma linha em branco a seguir ao cabeçalho e outra a seguir à descrição da ação; não há linhas em branco entre o nome da personagem, as indicações, e a respetiva fala.

Estas normas podem parecer-lhe complexas, agora; porém, com o tempo e a experiência, utilizá-las-á de forma automática e verificará que facilitam o trabalho de toda a equipa.

## Bibliografia

- Aristóteles. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 2004.
- Ball, Alan. *American Beauty: The Shooting Script*. New York: New Market Press, 1999.
- Barthes, Roland. "Introdução à análise estrutural da narrativa". *Análise estrutural da narrativa*. Org. Roland Barthes, A. J. Greimas, et al. Trad. Maria A. Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971.
- Burke, Kenneth. *On Symbols and Society*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Burroway, Janet. *Writing Fiction: A Guide to Narrative Craft*. New York: Longman, 2000.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Novato: New World Library, 2008.
- Cervantes, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de la Mancha*. Lisboa: Fólio, 1954.
- Clark, Mary Higgins. "Suppose? And What If?" *The Writer* (March 1996): 13.
- Comparato, Doc. *Da criação ao guião*. Lisboa: Pergaminho, 2003.
- Cooper, Pat, and Ken Dancyger. *Writing the Short Story*. 3<sup>rd</sup> ed. New York: Focal Press, 2005.
- Coppola, Francis Ford, and John Milius. *Apocalypse Now Redux: An Original Screenplay*. New York: Talk Miramax Books, 2001.
- Decker, Dan. *Anatomy of a Screenplay: Writing the American Screenplay from Character Structure to Convergence*. Chicago: Screenwriter's Group, 1998.
- Deemer, Charles. *Screenwright: The Craft of Screenwriting*. Princeton: Exlibris, 1998.
- Duncan, Stephen. *A Guide to Screenwriting Success: Writing for Film and Television*. Rowman and Littlefield Publishers, 2006.
- Edgar-Hunt, Robert, John Marland, and James Richards. *Screenwriting*. Lausanne: AVA, 2009.
- Eliot, Thomas Stearns. *Collected Poems: 1909-1962*. London: Faber and Faber, 1963.
- Field, Syd. *The Screenwriter's Workbook*. New York: Delta Books, 2006.
- Frensham, Ray. *Screenwriting*. London: Hodder & Stoughton, 2003.
- Goldman, Lisa. *The No Rules Handbook for Writers: Know the Rules So You Can Break Them*. London: Oberon Books, 2012.
- Hunter, Lee. *Screenwriting 434*. New York: Perigee Books, 2004.
- Jackson, David. "Writing for Screen and Television". *The Writer's Workbook*. Ed. Jenny Newman et al. London: Arnold, 2004. 63-80.
- King, Stephen. *Escrever: Memórias de um ofício*. Lisboa: Temas e Debates, 2001.
- Kipen, David. *The Schreiber Theory: A Radical Rewrite of American Film History*. Hoboken: Melville House Pub., 2006.



- Kooperman, Paul. *Screenwriting: Script to Screen*. Victoria: Insight, 2009.
- Lland, Meriel, and Robin Nelson. "Narrative Fictions for Film and Television". *The Creative Writing Handbook*. Ed. John Singleton, and Mary Luckhurst. New York: Palgrave, 2000. 201-244.
- Lodge, David. *The Art of Fiction*. London: Penguin, 1992.
- Mancelos, João de. *Introdução à Escrita Criativa*. Lisboa: Colibri, 2009.
- . *Manual de Escrita Criativa*. Lisboa: Colibri, 2012.
- Mazzoleni, Arcangelo. *O ABC da linguagem cinematográfica*. Avanca: Cine-Clube de Avanca, 2005.
- McLaughlin, Mignon. *The Neurotic's Notebook*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1963.
- Müller, Jürgen, ed. *Movies of the 90s*. Köln: Taschen, 2001.
- Nogueira, Luís. *Laboratório de guionismo*. Covilhã: Labcom, 2010.
- Obstefeld, Raymond, and Franz Neumann. *Careers for Your Characters: A Writer's Guide to 101 Professions from Architect to Zookeeper*. Cincinnati: Writer's Digest Books, 2002.
- Parent-Altier, Dominique. *O argumento cinematográfico*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- Phillips, William H. *Film: An Introduction*. 3<sup>rd</sup> ed. Boston: St. Martin's Press, 2005.
- Pramaggiore, Maria, and Tom Wallis. *Film: A Critical Introduction*. London: Laurence King Pub., 2005.
- Propp, Vladimir. *Morfologia do Conto*. Lisboa: Vega, 2003.
- Reis, Carlos. *O conhecimento da literatura: Introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 1995.
- Schecheter, Jeffrey Alan. *My Story Can Beat Up Your Story*. Studio City: Michael Wiese Prod., 2011.
- Smith, Pamela Jaye. *The Power of the Dark Side: Creating Great Villains and Dangerous Situations*. Studio City: Michael Wiese Prod., 2008.
- Stein, Sol. *Solutions for Writers*. London: Souvenir Press, 2003.
- Tarín, Francisco Javier. *Elementos de Narrativa Audiovisual: Expresión y Narración*. Santander: Shangrila, 2011.
- Tobin, Rob. *The Screenwriting Formula: Why It Works and How to Use It*. Cincinnati: Writer's Digest, 2007.
- Trottier, David. *The Screenwriter's Bible: A Complete Guide to Writing, Formatting and Selling Your Script*. Beverly Hills: Silman-James Press, 2010.
- Walker, Sally J. *Screenwriting Secrets in Genre Film*. Sem local: Fiction Works, 2012.

### Filmografia

- Amenábar, Alejandro, dir. *Mar Adentro/Mesmo título em português*. Sogepaq, 2004.
- Boyle, Danny, dir. *Trainspotting/Mesmo título em português*. Channel Four Films, 1996.
- Brooks, James L., dir. *As Good as it Gets/Melhor é impossível*. TriStar Pictures, 1997.
- Burton, Tim, dir. *Batman/Mesmo título em português*. Warner, 1989.
- Coppola, Francis Ford, dir. *The Godfather/O padrinho*. Paramount Pictures, 1972.
- . *Apocalypse Now/Mesmo título em português*. Zeotrope Studios, 1979.
- Cooper, Merian C. and Ernest B. Schoedsack, dirs. *King Kong/Mesmo título em português*. RKO Radio Pictures, 1933.
- Costa, José Fonseca e, dir. *Balada da Praia dos Cães*. Andrea Films, 1997.
- Crichton Charles, and John Cleese, dirs. *A Fish Called Wanda/Um peixe chamado Wanda*. Metro-Goldwyn-Mayer, 1988.
- Crowe, Cameron, dir. *Vanilla Sky/Mesmo título em português*. Paramount Pictures, 2001.
- Cunningham, Sean S., dir. *Friday the 13th/Sexta-feira 13*. Paramount Pictures, 1980.
- Curtiz, Michael, dir. *Casablanca/Mesmo título em português*. Warner, 1942.
- Daldry, Stephen, dir. *The Hours/As horas*. Paramount Pictures, 2002.
- Demme, Jonathan, dir. *The Silence of the Lambs/O silêncio dos inocentes*. Strong Heart/Demme Prod., 1991.
- Eastwood, Clint, dir. *Midnight in the Garden of Good and Evil/Meia-noite no jardim do bem e do mal*. Paramount Pictures, 1997.
- . *Million Dollar Baby/Sonhos vencidos*. Warner, 2004.
- Figgis, Mike, dir. *Leaving Las Vegas/Morrer em Las Vegas*. Metro-Goldwyn-Mayer, 1995.
- Fincher, David, dir. *Se7en/Sete pecados mortais*. Cecchi Gori Pictures, 1995.
- Fuqua, Antoine, dir. *Olympus Has Fallen/Assalto à Casa Branca*. Millennium Films, 2013.
- Gore, Christopher, creator. *Fame/Fama*. Eilenna Prod., 1982-1987.
- Guillermin, John, dir. *The Towering Inferno/A torre do inferno*. Warner, 1974.
- Hardwicke, Catherine, dir. *Red Riding Hood/A rapariga de capuz vermelho*. Warner, 2011.
- Hitchcock, Alfred, dir. *Rear Window/A janela indiscreta*. Paramount Pictures, 1954.
- . *Psycho/Psico*. Shamley Prod., 1961.
- Hooper, Tom, dir. *The King's Speech/O discurso do rei*. Weinstein Company, 2010.
- . *Les Misérables/Os miseráveis*. Universal Pictures, 2012.
- Hopper, Dennis, dir. *Easy Rider/Mesmo título em português*. Columbia Pictures, 1969.
- Hudson, Hugh, dir. *Chariots of Fire/Momentos de glória*. Allied Stars, 1981.

- Huston, John, dir. *The Dead/Gente de Dublin*. Channel 5, 1987.
- Jarmusch, Jim, dir. *Broken Flowers/Flores partidas*. Focus Features, 2005.
- Jeunet, Jean Pierre, dir. *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain/Amélie*. Claudie Ossard Prod., 2001.
- Jonze, Spike, dir. *Adaptation/Inadaptado*. Office for Literary Adaptation, 2002.
- Jordan, Neil, dir. *The Company of Wolves/A companhia dos lobos*. Incorporated Television Company, 1984.
- Kane, Bob, dir. *Batman/Mesmo título em português*. Twentieth Century Fox Television, 1966-1968.
- Kubrick, Stanley, dir. *Dr. Strangelove: Or, How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb/Dr. Strangelove*. Hawk Films, 1964.
- . *2001: A Space Odyssey/2001: Odisseia no espaço*. Warner, 1968.
- Lasseter, John. *Toy Story/Toy Story: Os rivais*. Pixar Animation Studios, 1995.
- Leone, Sergio, dir. *Per Qualche Dollaro in Più/Por mais alguns dólares*. Constantin Film Produktion, 1965.
- . *Giù la testa/Aguenta-te, Canalha!* Rafran Cinematográfica, 1971.
- . *Once Upon a Time in America/Era uma vez na América*. Ladd Comp., 1984.
- Lucas, George, dir. *Star Wars (Episode IV: A New Hope)/Star Wars: Episódio IV: Uma nova esperança*. Lucas Film, 1977.
- Luhrmann, Baz, dir. *Romeo+Juliet/Romeo+Julieta*. Bazmark Films, 1996.
- Lyne, Adrian, dir. *Indecent Proposal/Proposta indecente*. Paramount Pictures, 1993.
- Malick, Terrence, dir. *Badlands/Noivos sangrentos*. Warner, 1973.
- Mann, Michael, dir. *The Last of the Mohicans/O último dos moicanos*. Morgan Creek Prod., 1992.
- McTiernan, John, dir. *Die Hard/Assalto ao arranha-céus*. Twentieth Century Fox, 1988.
- Meyer, Nicholas, dir. *The Day After/O dia seguinte*. ABC Circle Films, 1983.
- Mingella, Anthony, dir. *Cold Mountain/Mesmo título em português*. Miramax Films, 2003.
- Myrick, Daniel, and Eduardo Sánchez, dirs. *The Blair Witch Project/O projeto Blair Witch*. Haxan Films, 1999.
- Nichols, Mike, dir. *The Graduate/A primeira noite*. Lawrence Turman Prod., Embassy Pictures Corp, 1967.
- Nolan, Christopher, dir. *Batman Begins/Batman, o início*. Warner, 2005.
- . *Inception/A origem*. Warner, 2010.
- Penn, Sean, dir. *Into the Wild/O lado selvagem*. Paramount Vantage, 2007.
- Pakula, Alan, dir. *Sophie's Choice/A escolha de Sofia*. Incorporated Television Comp., 1982.
- Petersen, Wolfgang, dir. *The Perfect Storm/A tempestade*. Warner, 2000.
- Reiner, Rob, dir. *This Is Spinal Tap/Mesmo título em português*. Spinal Tap Prod., 1984.

- Reed, Carol. *The Third Man/O terceiro homem*. Carol Reed's Prod., 1949.
- Reynolds, Kevin, dir. *Robin Hood: Prince of Thieves/Robin Hood: Príncipe dos ladrões*. Warner, 1991.
- Robson, Mark, dir. *Earthquake/Terramoto*. Universal Pictures, 1979.
- Rosenberg, Stuart, dir. *The Amityville Horror/Amityville: A mansão do diabo*. American International Pictures, 1979.
- Russell, Chuck, dir. *The Mask/A máscara*. New Line Cinema, 1994.
- Sant, Gus Van, dir. *Finding Forrester/Descobrir Forrester*. Columbia Pictures, 2000.
- Scott, Ridley, dir. *Gladiator/O gladiador*. DreamWorks, 2000.
- Schaffner, Franklin J., dir. *Planet of the Apes/O homem que veio do futuro*. APJAC Prod., 1968.
- Seaton, George, and Henry Hathaway, dirs. *Airport/Aeroporto*. Universal Pictures, 1970.
- Siodmak, Robert, dir. *The Killers/Os assassinos*. Universal Pictures, 1946.
- Spielberg, Steven, dir. *Jaws/O tubarão*. Zanuck/Brown Prod., 1975.
- . *E.T. The Extraterrestrial/E.T.: O extraterrestre*. Universal Pictures, 1982.
- . *Schindler's List/A Lista de Schindler*. Universal Pictures, 1993.
- . *Jurassic Park/Parque Jurássico*. Universal Pictures, 1993.
- . *Lincoln/Mesmo título em português*. DreamWorks, 2012.
- Stone, Oliver, dir. *Platoon/Platoon: Os bravos do pelotão*. Hemdale, 1986.
- Thompson, J. Lee, dir. *Cape Fear/O Cabo do Medo*. Melville-Talbot Prod., 1962.
- Truffaut, François, dir. *Fahrenheit 451/Grau de destruição*. Warner, 1966.
- Tykwer, Tom, dir. *Cloud Atlas/Mesmo título em português*. Cloud Atlas Prod., 2012.
- Verhoeven, Paul. *Basic Instinct/Instinto fatal*. Carolco Pictures, 1992.
- Wachowski, Andy, and Lana Wachowski, dirs. *The Matrix/Matrix*. Warner, 1999.
- Wong, Kar Wai, dir. *In the Mood for Love/Disponível para o amor*. Block 2 Pictures, 2000.
- Wright, Joe, dir. *Pride and Prejudice/Orgulho e preconceito*. Focus Features, 2005.
- . *Atonement/Expição*. Universal Pictures, 2007.
- . *Anna Karenina/Mesmo título em português*. Universal Pictures, 2012.
- Zemeckis, Robert, dir. *Back to the Future/Regresso ao futuro*. Universal Pictures, 1985.
- Zulawski, Andrzej, dir. *Mes nuits sont plus belles que vos jours/As minhas noites são mais belas que os vossos dias*. Saris, 1989.

### **Sinopse**

*Manual de Guionismo* é um livro indispensável a quem desejar escrever um argumento para curta ou longa-metragem, de televisão ou cinema. Inclui técnicas que levam o escritor desde a ideia à leitura final, passando pela construção das personagens e da intriga. Apresenta numerosos exemplos, recorrendo a clássicos do cinema e a filmes recentes, a películas norte-americanas ou europeias. Propõe ainda exercícios divertidos, que podem ser feitos individualmente ou em grupo, dentro ou fora da sala de aula.