

galáxia

Galáxia

E-ISSN: 1982-2553

aidarprado@gmail.com

Pontifícia Universidade Católica de São
Paulo
Brasil

Suppia, Alfredo Luiz

Em torno de cena e da sequência: problemas de categorização

Galáxia, núm. 30, diciembre, 2015, pp. 60-72

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=399642697005>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Em torno de cena e da sequência: problemas de categorização

Alfredo Luiz Suppia

Resumo: Não existe consenso sobre o emprego dos termos “cena” e “sequência” na teoria e prática do roteiro cinematográfico. Para alguns, cena e sequência designam a mesma coisa: uma ação circunscrita a determinado tempo e lugar. Enquanto alguns autores explicam que uma sequência abarca uma ou mais cenas (FIELD, 1995; PARENT-ALTIER, 2004), outros adotam a lógica contrária: uma cena envolve uma ou mais sequências (MAMET, 2010; BRISELANCE e MORIN, 2011). Mas seria essa categorização de fato precisa e eficiente? Por que muitas vezes, informalmente ou não, diz-se “a cena do assalto” ou “a cena do banco”, e noutras “a sequência do assalto” ou “a sequência do banco”? Para além de uma mera diferença de jargão, serão investigados aqui a precisão das categorias “cena” e “sequência”, algo do histórico desses termos e seus usos correntes, no sentido de esclarecer dúvidas e controvérsias a respeito da unidade dramática no roteiro audiovisual, particularmente o roteiro cinematográfico.

Palavras-chave: roteiro; cena; sequência; semiologia do cinema.

Abstract: Concerning scene and sequence: some categorization issues - There is no consensus regarding the use of terms like “scene” and “sequence” in the theory and practice of the screenplay. Sometimes, both words can designate the same thing, such as an action attached to a given place and time. Whereas some authors explain that a sequence encompasses one or more scenes (FIELD, 1995; PARENT-ALTIER, 2004), others adopt the opposite logic: a scene can encompass one or more sequences (MAMET, 2010; BRISELANCE and MORIN, 2011). But, then again, is this categorization really effective and precise? Why is it so usual at given times, in conversations about any given film, to hear the terms “the scene of the robbery”, or “the bank scene”, but also “the sequence of the robbery”, or “the bank sequence”? Beyond a mere difference in terms of jargon (film vs. television), the categories “scene” and “sequence” will be thoroughly investigated in this paper, in order to clarify controversies concerning the dramatic unit in the screenplay.

Key-words: screenplay; scene; sequence; film semiotics.

No teatro e no roteiro de teledramaturgia, a cena é soberana – ela é a unidade dramática incontestada, um *cluster* de ação, espaço e tempo. No roteiro cinematográfico, o termo sequência disputa o protagonismo com a cena, de forma por vezes imprecisa e pouco rigorosa. Margaret Mehring oferece uma definição concisa do que seja uma sequência: “[s]equências são definidas como uma série de cenas amarradas por uma única idéia unificadora que lida com um grande evento dramático. Cada sequência representa um grande movimento – um pulso forte – na luta do protagonista para realizar seu objetivo” (1989, p. 58, tradução nossa). Syd Field explica que uma sequência cinematográfica pode conter uma ou mais cenas. Segundo Field, “[a] cena é o elemento isolado mais importante de seu roteiro. É onde algo acontece – onde algo específico acontece. É *uma unidade específica de ação* – e o lugar em que você conta sua história (FIELD, 1995, p.112, grifos nossos). O mesmo autor observa que a sequência “[é] uma unidade, ou bloco, de ação dramática unificada por uma única idéia”, e cita exemplos (Field, 1995, p. 80). A diferença entre cena e sequência não parece cristalina a partir das definições e exemplos de Field, mesmo porque a “sequência da luta em *Rocky*”, a “sequência do baile em *Carrie*” e a “sequência do casamento em *The Godfather*” são razoavelmente diversas em termos de ação, narratividade e *mise-en-scène* se comparadas, por exemplo, à “sequência da destruição da Estrela da Morte em *Star Wars*” – todos exemplos citados pelo autor. Tais diferenças não parecem triviais. Da mesma forma, não parecem triviais as discrepâncias advindas dos diferentes usos, empregos e definições de cena e sequência.

O que Field deixa mais claro é que uma cena está absolutamente ligada a dois fatores: lugar e tempo. “Se você muda o *lugar* ou o *tempo*, ela se torna outra cena”, sentencia o autor (FIELD, 1995, p. 113, grifos no original). Michel Chion observa que “Field estima que as cenas devem ser identificadas por seu lugar e seu momento (quando e onde?) e comportar, como o próprio filme, três partes: começo, meio e fim” (1989, p. 182). Em sua análise das primeiras dez páginas de *Chinatown*, quando o personagem Curly aparece no escritório de Jake Gittes (Jack Nicholson), Syd Field observa três cenas na sequência do escritório (1995, p. 113).

Dominique Parent-Altier explica que “[a] sequência é uma sucessão de cenas que tem também uma unidade temática, temporal ou espacial. A sequência é uma unidade de ação facilmente determinável (a perseguição, o *show down*, os reencontros) composta de cenas” (PARENT-ALTIER, 2004, p. 23). Luiz Carlos Maciel observa que “[a] unidade celular do roteiro contemporâneo é a cena”, ao passo que “[...] a unidade celular do roteiro tradicional era o plano. O filme era concebido como uma sucessão de planos [numerados]” (2003, p. 89). Com a emergência do cinema moderno e de autor, acompanhada da celebração do papel da *mise-en-scène*, o rigor da planificação na etapa de criação do roteiro, concentrado na noção de sequência, vai aos poucos dando lugar à proeminência da cena (MACIEL, 2003, p. 90). Passa a ser a principal atribuição dos roteiristas definir e descrever o *quê* será mostrado, enquanto que, ao diretor, cabem as decisões sobre

o *como* será mostrado. A sequência de planos perde sentido no contexto da roteirização pois, na prática, ela se torna uma cena. A unidade básica para o roteirista passa assim a ser a cena (MACIEL, 2003, p. 90).

Nesse contexto a *mise-en-scène* se torna um conceito central na *poiesis* e *analysis* cinematográfica. David Bordwell e Kristin Thompson explicam que “(...) *mise-en-scène* inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento dos personagens. No controle da *mise-en-scène*, o diretor *encena o evento* para a câmera” (2013, p. 205, grifos no original). Embora Bordwell e Thompson não problematizem aqui os termos cena e sequência, notemos como os autores remetem o *evento* ao contexto da *encenação*. Em seu glossário, Bordwell e Thompson definem a cena como “[s]egmento da narrativa fílmica que transcorre num tempo e espaço determinado ou que usa montagem paralela para mostrar duas ou mais ações simultâneas” (2013, p. 743). Por sua vez, a sequência é um “[t]ermo usado para designar um segmento não muito grande de filme, envolvendo um trecho completo da ação. Num filme narrativo, muitas vezes é equivalente a uma cena” (2013, p. 750). Bordwell e Thompson definem a cena como unidade dramática de tempo e espaço. Mas embora os autores aparentemente acenem com a subordinação da cena à sequência, suas definições resumidas conotam flexibilidade nessa estrutura. Por exemplo, ao admitir a montagem paralela numa única cena, Bordwell e Thompson flexibilizam o modelo estruturalista/construtivista já sumarizado por Vsevolod Pudovkin, para quem “[o] roteiro de filmagem completo é dividido em sequências, cada sequência dividida em cenas e, finalmente, as cenas mesmas são construídas a partir de séries de planos, filmados de diversos ângulos” (1983, p. 57). Pudovkin oferece um claro exemplo de montagem alternada ao sugerir uma sequência em que “(...) dois espões se arrastam sorrateiramente em direção a um paiol de pólvora no intuito de explodi-lo; no caminho, um deles perde um papel com as instruções. Alguém acha o papel e avisa o guarda que chega a tempo de prender os espões e evitar a explosão” (1983, p. 61). Segundo Pudovkin, neste caso, temos uma sequência montada a partir de duas cenas – e não uma cena em montagem alternada, como em Bordwell e Thompson (2013, p. 743). Ao admitir a sequência como um “segmento não muito grande de filme”, podendo ser muitas vezes “equivalente a uma cena”, Bordwell e Thompson admitem a categoria para efeito de análise fílmica e reinserem um grau razoável de indiscernibilidade entre a cena e a sequência – a ponto de, “muitas vezes”, serem termos intercambiáveis.

Para Robert McKee, “[a] cena é uma *estória em miniatura* – uma ação através do conflito em unidade ou continuidade de tempo e espaço que transforma as cargas da condição de vida do personagem” (2006, p. 222, grifos nossos). Segundo o autor, não há limites para a duração de uma cena: ela pode ser inifinitésima ou durar cerca de dez minutos. A ideia da cena como “motor” da narrativa (prevalência de uma cadeia de causa e efeito, amplamente tributária da estrutura narrativa clássica) está expressa também na estratificação do roteiro proposta por David Trottier:

Roteiros são compostos de atos, atos se dividem em sequências, sequências em cenas, e cenas em pulsos [*beats*]. A cena é a unidade dramática que consiste no posicionamento de câmera (INTERIOR ou EXTERIOR), uma locação (cenário) e um tempo. Quando um desses três elementos muda, muda também a cena. (TROTIER, 2005, p. 68)

As concepções de cena verificáveis em Field (1995), Parent-Altier (2004) e Trotier (2005) são grosso modo concordantes e privilegiam a ideia de cena como unidade de tempo e espaço indecomponível. No entanto, arriscamos dizer que, principalmente em Field, o aspecto espacial parece sobrepor-se ao tempo, ou seja, a característica mais marcante da cena seria o espaço e não exatamente o tempo. Isso parece mais claro a partir da análise de *Chinatown* em que Field observa três cenas na sequência do escritório. A sequência do escritório se passa em três espaços contíguos: sala de Jake Gittes, sala dos associados (Duffy and Walsh's office) e recepção. A ação se desenvolve em continuidade, sem interrupções, dilatações ou elipses, perpassando por esses três espaços muito próximos. De maneira que, na sequência do escritório (correspondente às dez primeiras páginas do roteiro de *Chinatown*, aproximadamente), troca-se mais de espaço do que de tempo. Isso nos leva a supor que a cena, segundo Syd Field, é sobretudo uma ação circunscrita a um determinado espaço. A hierarquia adotada por Field e Parent-Altier se apresenta da seguinte forma:

plano < cena < sequência

Marie-France Briselance e Jean-Claude Morin (2011) advogam em causa diversa do que verificamos em Field e Parent-Altier. Em Briselance e Morin, a cena relativamente se descola do aspecto espacial, assumindo caráter mais visível de uma série de ações ou eventos encadeados, enquanto a sequência adere mais integralmente ao espaço onde se dá a ação. Para os autores, uma sequência, do latim *sequentia*, significa

(...) uma série de planos que descrevem uma ação que se desenrola num único local e ao mesmo tempo. As sequências que se relacionam com a mesma ação, mas que são rodadas em vários locais e em vários tempos formam uma cena, que nada tem a ver com o seu homônimo no teatro. (BRISELANCE e MORIN, 2011, p. 84)

Analisando *A Desventura de Mary Jane* (*Mary Jane's Mishap or Don't Fool with Paraffin*, 1903), de George Albert Smith, Briselance e Morin dividem o filme em duas cenas e três sequências. A primeira cena pode ser resumida como "a última tarde de Mary Jane na cozinha, que termina com a explosão mortal e a expulsão do corpo da infeliz criada pela chaminé", enquanto a segunda consiste na visita de uma família ao túmulo de Mary Jane e o aparecimento de seu fantasma. Os autores explicam que "[e]stas duas cenas são compostas por três sequências, uma vez que se desenrolam em três lugares:

1) a cozinha; 2) a chaminé no telhado; 3) o cemitério” (BRISELANCE e MORIN, 2011, p. 84). Mais adiante, Briselance e Morin afirmam que “[a] sequência reúne todos os planos que se passam num mesmo local e num mesmo tempo” (2011, p. 409).

Percebemos, assim como Briselance e Morin associam a sequência, sobretudo, a um espaço, absolutamente específico em alguns casos, bem como a uma *urgência* de tempo, uma ação imediata e sem interrupção – literalmente, a sequência seria o “aqui e agora”, impossível de ser desconstruído ou fragmentado em unidades menores que não os planos. A cena, por seu turno, compreenderia uma ou mais sequências, uma “série de séries de planos”, por assim dizer, cobrindo um arco temporal mais alongado e podendo abranger mais de um “microespaço” (o espaço absolutamente específico de uma chaminé, de um corredor, de um elevador ou de uma recepção de escritório, por exemplo). Embora o termo “cena” seja empregado em diversas ocasiões no livro *Gramática do Cinema* (2011), Briselance e Morin não dedicam um capítulo específico ao estudo dessa categoria. Por outro lado, os autores o fazem com respeito ao termo “sequência”, primeiro entre as páginas 84 e 86, depois novamente entre 408 e 418. Nesse sentido, em Briselance e Morin a hierarquia se apresenta como

plano < sequência < cena

A subordinação do plano à sequência e desta à cena é sugerida também nas teses do roteirista e diretor David Mamet. Para Mamet, “A menor unidade é o plano; a maior unidade é o filme; e a unidade com que o diretor mais tem de se preocupar é a cena” (2010, p. 22). No entanto, diferente da maioria dos “gurus do roteiro”, Mamet realça a função do plano (e, conseqüentemente, de sua articulação em cadeia) como “propulsor” do drama. “Primeiro o plano: é a justaposição dos planos que faz o filme avançar. Os planos compõem a cena. A cena é um ensaio formal. É um filme pequeno. Pode-se dizer que é um documentário” (2010, p. 23). Mamet não esconde a influência do Montagismo Soviético e, particularmente, de Eisenstein sobre sua obra. Suas observações sobre roteirismo e direção acabam sugerindo a hierarquia plano < sequência < cena (Cf. MAMET, 2010, p. 42-43). Mamet é por vezes bem explícito com respeito à sua segmentação do discurso cinematográfico, conforme sua orientação dirigida a alunos ouvintes de uma palestra:

Faça com que cada parte [do filme] cumpra sua função, e a finalidade original do todo será alcançada... como que por mágica. *Façam as sequências servirem à cena, e a cena será finalizada; façam as cenas, da mesma maneira, serem os alicerces do filme, e o filme será finalizado.* Não tentem obrigar a sequência a fazer o serviço do todo, não tentem reiterar a peça na cena. (MAMET, 2010, p. 58, grifos nossos)

A estrutura plano < sequência < cena reaparece quando Mamet explica que a melhor maneira de contar uma história com economia e graça se resume a seguir o “canal”.

“O canal é o superobjetivo do herói, e as bóias de demarcação são os pequenos objetivos de cada cena e os objetivos menores ainda de cada sequência, além da menor unidade de todas, que é o plano” (MAMET, 2010, p. 135).

A ideia de cena segundo Field (1995) e Parent-Altier (2004) ecoa a origem etimológica do termo, *skêné* em grego, referente a uma construção em madeira no centro da área de encenação. Marie-Thérèse Journot explica que, “[p]or extensão, a cena passou a designar esta zona de representação, o palco ou *plateau*, e depois o lugar imaginário onde se desenrola a acção. Desta acepção material, passou-se para a própria acção: no teatro, a cena é uma parte de um acto” (2005, p. 22). Journot esclarece ainda que “[n]o cinema, encontramos os dois sentidos: a encenação traduz-se pela organização dos actores no espaço, e a cena é definida pela sua unidade de acção” (2005, p. 22). Jacques Aumont e Michel Marie explicam que, por meio de sucessivas extensões de sentido, a cena deixou de designar apenas a construção de madeira no meio da zona de representação, passando a se referir a toda a área de encenação (o palco), depois ao local imaginário onde se passa a ação e, finalmente, a um fragmento de ação dramática, uma parte unitária da ação. “Daí um certo valor temporal ligado à palavra: a cena vale por uma certa unidade, indeterminada, de duração” (AUMONT e MARIE 2003, p. 45). Observamos, assim, a emergência de um termo que inicialmente designa um dado objeto ou espaço concreto e, gradativamente, incorpora aspectos imateriais concernentes ao tempo, drama ou ação, ou aos eventos que ocorrem nos limites de um espaço concreto - para finalmente reivindicar também, de forma integral, a ideia de tempo. Em síntese, a cena vai aos poucos descolando-se da noção restrita de espaço para aderir também à noção de tempo.

De acordo com o exposto no parágrafo acima, o termo cena já significou (1) uma construção em madeira no centro de uma zona de representação (objeto ou espaço); (2) uma área de encenação inteira (o palco, ainda um espaço); (3) o lugar imaginário onde se desenrola uma ação (um espaço imaginário, o qual começa a evocar a ideia de tempo); e finalmente (4) um fragmento de ação dramática ou unidade de ação (tempo e espaço inseparáveis). O fato é que, conforme assinalam Aumont e Marie, “[o] cinema retomou mais ou menos a integralidade dessas significações, acentuando ora uma ora outra. Apesar da flutuação em sua definição, a noção de ‘*mise-en-scène*’ guarda o vestígio do valor espacial da cena” (2003, p. 45). Dessa flutuação de sentido resulta o emprego do termo cena para designar ora uma ação (a cena do assassinato), ora um uma ação circunscrita a um espaço (a cena do escritório); da mesma forma, a sequência por vezes designa uma ação (a sequência da perseguição), e por outras um espaço (a sequência da estação de trem). Estamos aqui no terreno do senso comum e dos usos vulgares, das ocorrências frequentes e corriqueiras dos termos cena e sequência em críticas de jornal ou conversas informais sobre este ou aquele filme. Mas a *doxa* não deve ser desprezada numa investigação como esta, pois é capaz de instruir significativamente acerca do uso prático dos termos cena e sequência, de como eles se comportam, se apresentam

e são manuseados por roteiristas profissionais ou não, espectadores, críticos, cinéfilos, pesquisadores e, enfim, pela maioria das pessoas.

Para melhor compreendermos a natureza das divergências em termos de concepção do que seja a cena e a sequência, é útil remetermos a Christian Metz e seu modelo da Grande Sintagmática – até porque Metz é citado por autores como Chion (1989), Aumont e Marie (2003) e Journot (2005) em suas respectivas definições da cena. Metz distingue a cena da sequência, embora ambas possam ser classificadas como “sintagmas cronológicos” ou “sintagmas narrativos lineares” (METZ, 1972, p. 151). Segundo o próprio Metz,

Entre os *sintagmas narrativos lineares* (= uma consecução *única* ligando todos os atos vistos na tela), uma nova avaliação permite distinguir dois casos: a consecução pode ser *contínua* (sem “hiatos” nem “elipses”), ou *descontínua* (“momentos pulados”). (...) Quando a consecução é contínua (= sem hatos diegéticos), encontramos o único sintagma cinematográfico parecido com uma “cena” de teatro, ou mesmo com uma cena da vida cotidiana, isto é, um sintagma que oferece um conjunto tempo-espço apreendido como não tendo falhas. (...) Trata-se então da *cena propriamente dita* (ou simplesmente: cena). (METZ, 1972, p. 151-152, grifos no original)

Lembremos no entanto que, conforme também explicado por Metz, a cena fílmica não prescinde necessariamente dos cortes. Pode perfeitamente constituir-se de uma série de diferentes planos, como na bem conhecida decupagem clássica.

Assim, a cena reconstitui com meios *já* fílmicos (tomadas separadas e posteriormente ligadas) uma unidade *ainda* apreendida como “concreta”: um lugar, um momento, uma pequena ação determinada e concentrada. Na cena, o significante é fragmentário: vários planos que não são senão “perfis” parciais (*Abschattungen*); mas o significado é percebido de modo unitário e contínuo. (...) À cena se opõem as diversas modalidades de sintagmas narrativos lineares em que a consecução temporal dos fatos é *descontínua*. São as *sequências propriamente ditas* (METZ, 1972, p. 152, grifos no original)

Michel Chion assinala que, na *Grande Syntagmatique* (1966), Metz “(...) define a cena como uma unidade menor do que a sequência” (1989, p. 183). Tal observação é controversa, pois não deixa claro em que sentido a cena seria menor que a sequência. No sentido temporal diegético talvez sim, em alguns casos (mas não todos), visto que uma cena não dispõe dos hiatos e elipses observáveis em sequências típicas. De toda forma, para explicar a diferença entre cena e sequência, Chion cita Metz textualmente:

A cena reconstitui (...) uma unidade ainda sentida como concreta e como análoga às que nos oferecem o teatro ou a vida [em que o tempo transcorre continuamente, enquanto a sequência é] a unidade de uma ação complexa

(se bem que única) que se desenrola através de vários lugares e salta os momentos inúteis.” Christian Metz cita como exemplo a caçada de *La règle du jeu* (*A regra do jogo*), de Renoir, e define que, na cena, “tempo fílmico e tempo diegético [o tempo da ação contada] parecem coincidir, enquanto na sequência não coincidem. (CHION, 1989, p. 183)

Conforme explica Journot, para Metz “(...) a sequência define-se como um sintagma cronológico que comporta elipses temporais. É o que a distingue da cena, que se funda numa duração real” (2005, p. 135). Nesse sentido, o tipo “ideal” de cena poderia ser observado no plano-sequência. Ainda segundo Journot (apoiada em Metz), a cena seria aderente mais à ideia de uma ação ou evento narrado/descrito em continuidade, sem interrupções, do que propriamente ao espaço de uma ação. A sequência, por sua vez, embora também seja pautada pela continuidade temporal (encadeamento de eventos e ações), permite a interveniência de elipses temporais, o que em muitos casos pode favorecer a troca de espaços, a deambulação ou trajetória por diferentes cenários de ação – ainda que não necessariamente, na medida em que podemos pensar em sequências que ocorrem num mesmo espaço com elipses de tempo. De toda maneira, Jacques Aumont e Michel Marie contribuem para a discussão ao lembrarem que

A “grande sintagmática” (Metz, 1968) definiu a cena como uma das formas possíveis de segmentos (= conjuntos de planos sucessivos) da faixa-imagem, aquela que mostra uma ação unitária e totalmente contínua, sem elipse nem salto de um plano ao plano seguinte – enquanto a sequência mostra uma ação seguida, mas com elipses. (Tal definição é difícil de ser aplicada, pois no mais das vezes é difícil apreciar se de um plano ao plano seguinte, a continuidade temporal é perfeita ou não). (AUMONT e MARIE, 2003, p. 45)

O modelo de segmentação de Metz tem orientado diversos manuais introdutórios aos estudos de cinema, como em Vanoye, Frey e Goliot-Lété (2011), no qual a sequência é adotada como categoria sintagmática central (conjunto de planos). Aqui os autores propõem um modelo de segmentação que compreende a seguinte hierarquia: ato > sequência > partes de sequências > planos > partes de planos (2011, p. 134). No que se refere às diferentes modalidades de sequência, Vanoye, Frey e Goliot-Lété (2011, p. 134) elencam os seis tipos distintos já definidos por Metz em sua Grande Sintagmática:

A *cena*: uma sequência de vários planos, filmados em tempo real e sem elipses temporais. A cena permite, por exemplo, restituir um diálogo *in extenso* e em continuidade.

O *plano-sequência*: uma cena composta de um só plano. É caracterizada por uma dupla continuidade, temporal e espacial. O recurso à profundidade de campo e os eventuais movimentos de câmera a tornam tão complexa quanto à cena, apesar da ausência de decupagem.

A *sequência ordinária*: tipo mais frequente, admite elipses temporais, mas respeita a ordem cronológica dos eventos narrados.

A *sequência episódica*: sintagma que resume uma lenta e longa evolução em uma série de planos característicos, breves, separados por elipses temporais – e.g. a degradação do casal Kane em *Cidadão Kane*, de Orson Welles.

A *sequência alternada*: opera uma sucessão alternada de pelo menos duas séries de eventos simultâneos – como numa sequência de perseguição em que imagens do(a) perseguido(a) e do(a) perseguidor(a) se alternam.

A *sequência paralela*: opera ao menos duas séries de eventos ou motivos sem ligação temporal. A conexão entre as duas séries é geralmente de ordem simbólica ou arbitrária, e convida à comparação.

Pensar a cena como um sintagma cronológico que se funda numa duração real e a sequência como uma unidade de ação ou fragmento do filme que conta em vários planos uma série de acontecimentos isolável na construção narrativa (JOURNOT, 2005, p. 135) parece inviabilizar a concepção de Briselance e Morin, os quais associam a sequência a um espaço e a cena a uma série de sequências, uma mini-narrativa com começo, meio e fim. Até aqui, ainda nos encontramos relativamente longe de um esclarecimento definitivo sobre a diferença entre a cena e a sequência.

Mas o fato – talvez crucial aqui – é que, embora seja citado com frequência por autores em explicações sobre o que são cena e sequência, Metz não hierarquiza essas duas categorias, apenas as diferencia. Cena e sequência são, para Metz, modalidades sintagmáticas. O semiólogo francês *não tem por objeto de análise o roteiro cinematográfico*, mas sim seu resultado final e último: o filme enquanto texto. Cena e sequência são, portanto, para Metz, categorias textuais, e não instrumentais ou operacionais, no contexto de uma poética (criação em roteiro). Assim, compreender o que são cena e sequência para Metz não esclarece totalmente, em última análise, os usos vulgares dessas duas categorias, nem tampouco suas significações para roteiristas experimentados ou “gurus” do roteiro. Para Metz, as primeiras dez páginas de *Chinatown* (ou melhor, os primeiros momentos do filme *Chinatown*, no escritório de Gittes) poderiam ser uma cena e não uma sequência – exatamente o contrário do que Field constata.

No filme de Polanski, a sequência do escritório comentada por Field começa após aproximadamente 1’55” de créditos iniciais, a câmera em *zoom out* a partir de imagens fotográficas em preto e branco. Se há lapsos (elipses) de tempo que porventura caracterizem uma sequência (nos termos de Metz), eles ocorrem exatamente no primeiro corte para fora do escritório de Jake Gittes, quando este e Curly atravessam o espaço da recepção em direção à porta de saída, e no corte da recepção para o interior da sala dos associados, logo após a secretária avisar ao detetive que seu sócio e a Sra. Mulwray o aguardam. Tais elipses, se é que ocorrem, são no entanto absolutamente sutis, não sugerindo nenhum

hiato temporal sensível. De maneira que o trecho em questão poderia ser tomado tanto como uma sequência (segundo espectadores mais exigentes e atentos a elipses temporais insignificantes) quanto como uma cena (se pensarmos em tais hiatos temporais mínimos não como uma elipse da história, mas como ínfimas lacunas do discurso, decorrentes da própria mudança do ponto de vista da câmera)¹. Dessa maneira, é possível supor que tais elipses temporais características de uma sequência (de acordo com a Grande Sintagmática), se é que ocorrem nos primeiros momentos de *Chinatown*, não configuram abreviação temporal significativa, não mais que eventuais saltos implicados no corte. A “sequência do escritório” (nos termos de Field) em *Chinatown* termina exatamente aos 5’45” do filme, num plano próximo de Jake Gittes (com um de seus sócios ao fundo) dizendo à Sra. Mulwray: “OK, nós... nós veremos o que podemos fazer”. Aos 5’46” o filme corta para uma sessão pública na prefeitura de Los Angeles².

Recapitulemos: para Metz, cena e sequência são categorias textuais, quase “gramaticais”³, constituídas *a posteriori* – isto é, a partir da “leitura” do filme. Por outro lado, no âmbito da teoria e prática do roteiro, cena e sequência são sobretudo categorias instrumentais ou operacionais, categorias apriorísticas mobilizadas como meio em vista de um fim – e portanto constituintes de uma *poética*, na função do roteirista.

De toda maneira, a noção de sequência como uma cadeia de cenas não parece resultar numa categoria muito precisa. Afinal, a “sequência do escritório” em *Chinatown*, analisada por Field (2005), pode ser uma categoria estável naquele exato “texto” (o filme *Chinatown*), mas pode não se apresentar como constante a todo e qualquer filme.

A sequência como conjunto de cenas pode ser confundida com a ideia de “bloco” ou “ato” no contexto da estrutura narrativa clássica ou no “paradigma” de Syd Field. Se um filme de longa-metragem, para Eugene Vale, contaria algo em torno de trinta cenas (Chion, 1989, p. 181), quantas sequências poderiam ser identificadas no mesmo filme? Três? Quatro? Cinco? Syd Field contorna oportunamente essa questão ao defender que não há número preciso de cenas para um filme, tudo dependeria da história (CHION, 1989, p. 181). Chion observa que Field emprega “critérios de divisão empíricos e contestáveis” para encontrar 23 cenas no filme *Uma Aventura na Martinica*, 22 em *Sansho*, 27 em *Pauline* e 58 em *Mabuse* (1989, p. 181-182).

Margaret Mehring exemplifica a divisão em sequências tomando como exemplo o filme *Rebelde sem Causa* (*Rebel Without a Cause*, 1955), roteiro de Stewart Stern e direção de Nicholas Ray. A autora completa sua análise explicando que:

¹ Sob uma ótica preciosista, se uma mudança de ponto de vista de um interior para um exterior frequentemente implica algum salto temporal, ainda que mínimo, seria razoável supor que o mesmo se aplica à decupagem campo/contra-campo e a montagens com *inserts* (planos-detalhe).

² Vale a pena verificar o roteiro original de Robert Towne para *Chinatown*, cujo terceiro tratamento se encontra disponível na internet, em <http://www.public.asu.edu/~srbeatty/394/Chinatown.pdf> ou <http://www.dailyscript.com/scripts/Chinatown.txt>.

³ A noção de gramática aqui é delicada, tendo em vista um problema já advertido pelo próprio Metz em suas pesquisas – como no ensaio “Cinema: Língua ou Linguagem?” (1972), publicado em *A Significação no Cinema*. Gramática pressupõe “erro” ou “desvio”, algo bastante questionável no âmbito da comunicação audiovisual, em linhas gerais, e da mensagem cinematográfica em termos mais específicos.

Rebelde Sem Causa contém oito sequências – oito eventos dramáticos contendo oito idéias unificadoras. Isso, em linhas gerais, é um número típico de sequências para um roteiro de filme de duas horas. Há quem diga que são treze sequências, ou sete, ou ainda vinte e quatro, dependendo de como se seleciona e se define um evento unificador. Se o evento unificador for definido em termos amplos, o número de sequências será menor e, se for definido em termos mais restritos, o número de sequências será maior. O importante é dominar a estruturação em sequências, e as razões para se agrupar certos eventos nessa estrutura. (MEHRING, 1989, p. 59, tradução nossa)

Percebamos o caráter flexível e até mesmo arbitrário da divisão em sequências conforme a explicação de Mehring, sua elasticidade e variabilidade em função do ponto de vista e do paradigma narrativo adotado. Jacques Aumont e Laurent Jullier selam a questão sugerindo cena e sequência como categorias, em última instância, intercambiáveis:

Não existe definição precisa para o termo ‘sequência’, nem diferença entre cena e sequência. Mas, em termos simples, o nível de observação que nos interessa aqui é aquele de um conjunto de planos que apresenta uma unidade espacial, temporal, espaço temporal, narrativo (a unidade da ação) ou apenas técnico (planos que se seguem, filmados com algumas regras comuns). (JULLIER e MARIE, 2009, p. 42)

Doc Comparato considera a diferença entre cena e sequência um parâmetro de produção e direção, e discorda de demais autores que conferem a essa diferença um caráter dramático - isto é, que tratam a sequência como unidade narrativa intermediária entre os atos e as cenas (2009, p. 238).

Para mim sequência e cena são conceitos puramente geográficos. Em cinema uma sequência engloba tudo que sucede numa localização. (...) Em contrapartida, em televisão uma cena fica determinada pelo lugar concreto. (...)

Em televisão escrevemos por cenas. Podemos dizer que uma sequência se compõe de um conjunto de cenas. Tanto as cenas como as sequências são compostas por um conjunto de planos. (COMPARATO, 2009, p. 238-239)

Jean-Claude Carrière e Pascal Bonitzer (1996), por sua vez, não problematizam a relação cena x sequência, referindo-se ora à sequência como unidade dramática do roteiro (1996, p. 35), ora à cena como matéria-prima de exercícios de criatividade (1996, p. 74). Por exemplo, sobre o ofício do roteirista, Bonitzer explica que “[e]screve-se, em geral, visando à sequência, numerando cada uma, e pondo como únicas indicações *interior* ou *exterior*, *dia* ou *noite* (...) e o lugar onde ocorre a ação. Por exemplo: 16 – *Int. – Sala de jantar – dia* (1996, p. 35). No mesmo livro, Carrière prefere o termo cena ao sugerir “[f]azer exercícios de decupagem a partir de uma cena escrita antecipadamente, uma cena que é contada, ou então a partir de uma cena imaginada pelos alunos ou por um aluno. Mostrar como decupagens diferentes conduzem a cenas diferentes” (1996, p. 74).

Fora do âmbito operacional da escrita do roteiro (é bem conhecida a utilidade da escaleta na produção de roteiros audiovisuais), o cálculo das cenas e sequências de um dado filme talvez seja por demais impreciso e ocioso. Mesmo porque um ato pode ser composto por uma única sequência – e por que não uma única cena? Operações de desconstrução ou compartimentação do filme em cenas e sequências, mas principalmente em atos ou blocos narrativos, pontuados por “marcas” como a reviravolta (*plot point*), o clímax, etc., podem variar substancialmente conforme o caso, o tipo de análise e o analista (observador), resultando em trabalho sobremaneira subjetivo.

Por tudo isso, é fundamental diferenciar o emprego das categorias cena e sequência nas seguintes operações diversas: (1) a *roteirização*, ou práxis do roteiro, (2) a análise fílmica em linhas gerais e (3) a análise de estruturas narrativas nas tradições do aristotelismo, do estruturalismo e da narratologia. Pretendemos, aqui, demonstrar a ociosidade da diferenciação *instrumental* entre cena e sequência – algo que nada tem a ver com as categorias de sintagmas cronológicos ou sintagmas narrativos lineares propostas por Christian Metz.

Talvez seja útil, portanto, tanto para o roteirista cinematográfico quanto para o analista de filmes, ter em mente as discrepâncias conceituais revistas ao longo deste breve estudo, no sentido de adotar instrumental eficiente, coerente e uniforme em seu trabalho.

Alfredo Luiz Suppia é professor de cinema do Departamento de Cinema (Decine) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

alsuppia@gmail.com

Referências

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- BEIRSTO, Ric. **The Tyranny of Story – Audience Expectations and the Short Screenplay**. Vancouver: Vancouver Film School, 1998.
- BONITZER, Pascal; CARRIÈRE, Jean-Claude. **Prática do Roteiro Cinematográfico**. São Paulo: JSN, 1996.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema: Uma introdução**. Campinas/São Paulo: Ed. Unicamp/Edusp, 2013.
- CHION, Michel. **O Roteiro de Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- COMPARATO, Doc. **Da Criação ao Roteiro: Teoria e Prática**. São Paulo: Summus Editorial, 2009.
- JOURNOT, Marie-Thérèse. **Vocabulário de Cinema**. Lisboa: Edições 70, 2005.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as Imagens do Cinema**. São Paulo: Senac, 2009.

MACIEL, Luiz Carlos. **O Poder do Clímax: Fundamentos do roteiro de cinema e TV**. Rio de Janeiro: Record: 2003.

MAMET, David. **Sobre direção de cinema**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2010.

MCKEE, Robert. **Story**. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PUDOVKIN, Vsevolod. Métodos de tratamento do material (Montagem estrutural). In: XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, pp. 57-65.

VALE, Eugene. **The Technique of Screenplaywriting, an analysis of the dramatic structure of motion pictures**. London/New York: Souvenir Press, 1980.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre Análise Fílmica**. Campinas: Papirus, 2008.

VANOYE, Francis; FREY, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Le Cinéma**. Coleção Rapères Pratiques. Paris: Nathan, 2011.

*Artigo recebido em setembro
e aprovado em novembro de 2014.*