

PLANO-SEQUÊNCIA: UM RECURSO DE APROXIMAÇÃO ENTRE O TEATRO E O CINEMA

SEQUENCE SHOT: A RESOURCE THAT APPROXIMATES THEATER AND CINEMA

PLANO SECUENCIA: UN RECURSO QUE APROXIMA EL TEATRO Y EL CINE

Enzo de Sousa Pereira ¹
Naiara Sales Araújo ²

Manuscrito recebido em: 16 de janeiro de 2023.

Aprovado em: 30 de abril de 2023.

Publicado em: 21 de junho de 2023.

Resumo

O cinema é marcado pelo desenvolvimento de múltiplas formas de arte adaptadas à linguagem audiovisual, das artes visuais às artes cênicas. É possível encontrar na produção fílmica elementos marcantes, por exemplo, da arte teatral. A figura do ator e do espaço cênico é explorada através de recursos, como os planos, movimentos de câmera e enquadramentos. Nesse sentido, este trabalho se propõe a analisar o efeito do plano-sequência como recurso de aproximação entre o teatro e o cinema, da atuação e do espaço fílmico. Para isso, serão analisados recortes de filmes junto à obra *Para Ler Teatro* (2005), da autora Anne Ubersfeld, e também importantes teóricos do cinema, como Jacques Aumont e Andre Bazin, permitindo, assim, uma análise mais apurada entre as relações do teatro e do cinema em cenas e atuações.

Palavras-chave: Teatro e Cinema; Plano-sequência; Atuação; Espaço.

Abstract

Cinema is marked by the development of multiple forms of art adapted to the audiovisual language, from the visual to the performing arts. In film production, it is possible to find striking elements, for example, from the theatrical art. The figure of the actor and the scenic space is explored through resources such as shots, camera movements and framing. In this sense, this work proposes to analyze the effect of the long shot as a resource of approximation between theater and cinema, acting and filmic space. To this end, film clippings will be analyzed according to the approaches of Anne Ubersfeld in *Para Ler Teatro* (2005), and other important cinema theorists, such as Jacques Aumont and Andre Bazin, in order to allow a more accurate analysis between the relations of theater and cinema in scenes and performances.

Keywords: Theater and Cinema; Sequence shot; Acting; Space.

Resumen

El cine se caracteriza por el desarrollo de múltiples formas de arte adaptadas al lenguaje audiovisual, desde las artes visuales hasta las artes escénicas. En la producción cinematográfica se pueden encontrar elementos destacados, por ejemplo, del arte teatral. La figura del actor y del

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal do Maranhão. Professor na Rede Privada de ensino de São Luís. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3802-4476> Contato: enzo_mangaka@hotmail.com

² Doutora em Literatura Comparada pela London Metropolitan University. Professora do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Federal do Maranhão. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9362-559X> Contato: naiara.sas@ufma.br

espacio escénico se exploran a través de recursos como los planos, los movimientos de cámara y los encuadres. En este sentido, este trabajo se propone analizar el efecto del plano-secuencia como recurso de aproximación entre el teatro y el cine, la actuación y el espacio cinematográfico. Para ello, se analizarán fragmentos de películas junto con la obra "Para Leer Teatro" (2005) de la autora Anne Ubersfeld, así como importantes teóricos del cine como Jacques Aumont y André Bazin, lo que permitirá un análisis más preciso de las relaciones entre el teatro y el cine en escenas y actuaciones.

Palabras clave: Teatro y Cine; Plano-secuencia; Actuación; Espacio.

Introdução

O cinema tem seu nascimento ainda no final do século XIX, sendo principalmente uma atração visual causada pelo fascínio da imagem em movimento. Em 1895, os irmãos Louis e Auguste Lumière realizam a primeira exibição cinematográfica pública. Sua invenção, uma máquina chamada cinematógrafo, era capaz de filmar e também de projetar filmes. Todavia, as primeiras produções fílmicas dos irmãos não apresentam uma linguagem cinematográfica propriamente dita. É somente com o passar das décadas que o cinema pôde se constituir como uma linguagem de arte autônoma, com elementos intrínsecos. Para isso, utilizou-se das linguagens da música, teatro e outras artes, como a literatura. Como se torna evidente nas primeiras décadas do século XX, os (as) cineastas percebem que podem utilizar o audiovisual como recurso de manifestação artística, e, a partir disso, a linguagem cinematográfica passa a se estabelecer.

O desenvolvimento (ou apenas progressão) da linguagem cinematográfica tem ocorrido de diferentes formas ao redor do mundo, com diferentes momentos históricos do cinema. Enquanto que no cinema clássico se procurou estabelecer uma linguagem de ilusão da realidade, criando artifícios que pudessem mascarar o plano, o corte, por meio da montagem, da continuidade, no cinema moderno, por sua vez, os autores procuram fazer o oposto. Romper a simulação de realismo propositalmente por meio da linguagem, experimentando-a de todas as formas possíveis. É o que faz Jean-Luc Godard com os *jump cuts*³ em *Acosado* (1960), ou Robert Weine ao criar a ilusão no cenário, nas luzes e no

³ Recurso em que o (a) diretor faz um corte proposital em uma cena e continua logo em seguida, quebrando a ideia de realidade de maneira proposital.

espaço em *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920). Assim como esses recursos, o plano-sequência é utilizado para ambos os casos, simular ou romper a realidade propositalmente. Como veremos nos itens a seguir, a instrumentalização da linguagem cinematográfica e do plano-sequência muda de cineasta para cineasta, de tempo histórico para tempo histórico e de filme para filme.

A linguagem do cinema e o plano-sequência.

O nascimento do cinema deu-se na expansão de uma sociedade europeia fascinada pela ciência e pelo maquinário moderno. Um dos filmes mais icônicos da história do cinema é exatamente uma ficção científica espacial. O filme *Viagem à Lua* (1902), de Georges Méliès, é lançado poucos anos após o nascimento do cinema.

Considerado um dos mais inventivos filmes da história, a película de Méliès é uma das primeiras a apresentar o uso de efeitos especiais. O cineasta também é responsável por um dos primeiros filmes de terror do cinema, o curta-metragem *Le Manoir du diable* (1886), lançado um ano após a primeira exibição cinematográfica dos irmãos Lumière. O filme conta a história de um cavaleiro que, dentro de uma mansão – que seria a casa do diabo –, é assombrado por várias aparições diferentes.

Ambos os filmes são importantes marcas na representação do espaço e da atuação no cinema pré-moderno e pós-moderno. Em filmes como *A mansão do diabo*, Méliès registra o espaço de um único ponto, e o corpo do ator é registrado também em apenas um enquadramento.

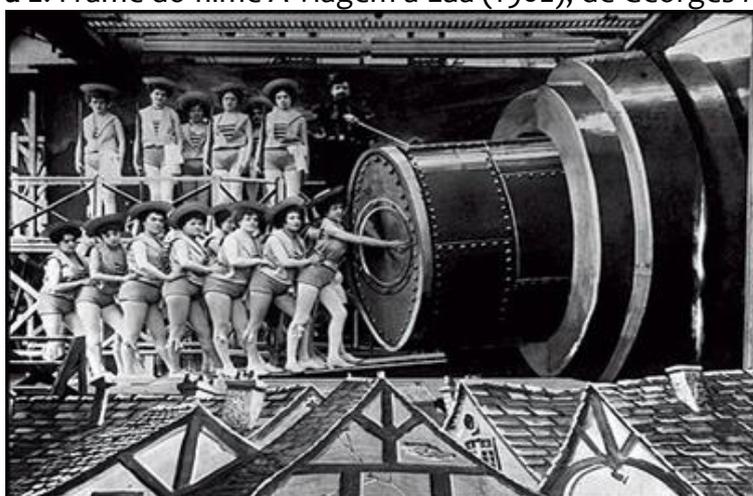
Figura 1: Cavaleiro enfrenta assombrações na mansão.



Fonte: Próprio autor.

O registro em plano geral – ou seja, o enquadramento utilizado para mostrar o personagem dentro do cenário no qual está inserido – é demasiadamente utilizado no cinema no século XIX e primeira década do século XX, isso porque a câmera era pesada e não permitia dinâmicas como movimentos durante a cena. Além desse motivo, a ausência de som e as limitações de enquadramentos de câmera acabavam resultando em uma atuação próxima do teatro, com maior expressividade corporal e dinâmicas mais exageradas. Esses primeiros filmes eram feitos em plano aberto, quase como um teatro filmado. Um exemplo é o clássico *Viagem a Lua* (1902), de Georges Méliès.

Figura 2: Frame do filme *A Viagem a Lua* (1902), de Georges Méliès.



Fonte: Próprio autor.

Como se percebe, o desenvolvimento da linguagem cinematográfica percorrerá todo o século XX – e ainda o faz, se pensarmos que as atuais tecnologias digitais permitem aos realizadores (as) novas formas de experimentar, criar e desenvolver os filmes. Portanto, as formas de atuação e os paralelos entre cinema e teatro também se interseccionam de maneiras diferentes ao longo da história.

Enquanto nas primeiras décadas do século XX a linguagem cinematográfica era mais estática e teatral, a partir dos anos 20 diversas experimentações começam a surgir, especialmente no cinema europeu. O expressionismo alemão representa, em partes, uma distância significativa, do cinema em seus primórdios para o cinema como se dá atualmente. Isso porque é no cinema moderno que se realizam importantes experimentações acerca da linguagem cinematográfica.

No expressionismo alemão, os enquadramentos, planos e movimentos de câmera tornam-se mais fluidos. Em filmes como *Nosferatu* (1922), de F.W Murnau, e *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Weine, o medo e as sensações propostas pelos realizadores são construídos mediante uma atuação pictórica, mas que, quando aliada à *mise-en-scene*⁴, aos enquadramentos mais fechados e movimentos como a câmera panorâmica⁵, permitem aos atores uma maneira de explorar o espaço, a atuação e as dinâmicas entre si diferentes das vistas até esse momento no cinema.

O plano-sequência foi um dos artifícios utilizados ao longo do século XX – e que continua a ser redescoberto – que traz uma nova possibilidade de exploração da atuação e da dinâmica teatro-cinema. É importante destacar que é possível traçar paralelos diversos entre as duas linguagens de arte, da *mise-en-scene* ao roteiro, da imagem ao público. Contudo, neste trabalho, utiliza-se o recorte da figura do ator como parâmetro de diálogo entre as linguagens cinematográfica e teatral.

Sendo assim, fala-se especificamente sobre o plano-sequência e sua especificidade enquanto plano de exploração do espaço e do corpo do ator. Segundo Silva (2021), podemos considerar esse plano como “[...] um elemento da gramática cinematográfica que apresenta, em uma unidade tempo-espacial inamovível, um arco dramático extenso, complexo e resolvido, sem que haja cortes ou alterações no ordenamento da ação encenada” (p. 238). Portanto, o plano-sequência é um recurso de criação cinematográfica em que a câmera permanece ligada, construindo uma espacialidade-temporal, naturalista e realista, do evento que ocorre em cena.

Tal efeito, por si só, já aproxima a linguagem do cinema ao teatro – pois no teatro a cena acontece diante do público em tempo real, sem cortes ou montagem – mas para, além disso, o plano-sequência permite ao ator uma exploração do espaço e do seu corpo em cena. Silva (2021) destaca que “o plano-sequência convoca uma performance dramática teleológica, capaz de conter, nos limites que separam um corte do outro, um fluxo de ação que estrutura a narrativa unitária que se desenvolve ali”, ou como coloca Jacques Aumont “um plano longo o suficiente para conter o equivalente factual de uma sequência (isto é,

⁴ Termo oriundo da linguagem teatral que faz referência a todos os arranjos que compõe uma cena, da atuação dos atores aos componentes de cena, figurino, luz, maquiagem e etc.

⁵ Câmera panorâmica: movimento em que a câmera fica parada, movendo-se apenas em seu próprio eixo horizontalmente. Geralmente é utilizada para apresentar o cenário amplo que se apresenta em cena.

de um encadeamento, de uma série, de vários acontecimentos distintos” (2002, p. 43). Como se vê, o plano-sequência não apenas apresenta uma cena sem cortes, mas marca uma estilística ou evento da obra, e, apesar de não conter cortes, apresenta em si uma organização de eventos, sentidos e semânticas de uma obra proposta pela decupagem clássica do cinema, cujo sentido da cena constrói-se na montagem de um corte para o outro.

A montagem, então, tornou-se ferramenta indispensável para mobilizar a ação dramática, visto que superou o imobilismo narrativo do “teatro filmado” dos primeiros anos do Cinema, a partir da articulação, em um fluxo cognitivamente apreensível, dos “olhares” da câmera – que podem tanto ser capturas externas da ação, quantos pontos de vista dos personagens, cuja subjetividade incorpora os estados mentais e emocionais das dramatis personæ a fim de acionar os afetos do público (SILVA, 2021, p.240).

Como se observa no comentário de Silva (2021), a dinâmica da ação dramática do cinema é pensada a partir da montagem clássica, pensada para construir o fluxo e articulação dos sentidos do filme. Essa montagem, por sua vez, é repensada ao longo da história e encontrará no movimento cinematográfico do neorealismo italiano⁶ um importante contexto de consolidação para o plano-sequência, apostando em uma reconstrução dos horrores da guerra, como uma forma de cinema de valor documental, com uso de atores não profissionais e a representação da realidade encenada.

Futuramente, cineastas como Abbas Kiarostami e Jafar Panahi utilizariam o plano como recurso também estilístico nos anos 90. Por outro lado, outra escola de diretoras (es) utilizaram o plano-sequência não como recurso de imersão do real, mas como marca estilística do espetáculo e averiguo técnico. É o que ocorre com cineastas como Alfred Hitchcock, Alfonso Cuarón ou Mikhail Kalatozov, que aproximam a ideia de plano-sequência a uma espécie de virtuosismo cênico, focada no ilusionismo narrativo e do espetáculo técnico. Com essas direções históricas, o plano-sequência pode ser analisado de diferentes formas, a partir do seu sentido em cada filme. Portanto, serão analisados neste trabalho três (3) cenas com usos do plano-sequência discutindo as dinâmicas entre o teatro e o cinema em cada um destes.

⁶ Movimento do cinema moderno ligado ao cinema italiano, cuja prática está ligada a um cinema altamente realista, feito com poucos recursos. A maioria dos temas são ligados a problemas sociais na Itália pós segunda guerra mundial. Destaque para autores como Roberto Rossellini e Vittorio De Sica.

Um olhar sobre o espaço no teatro e no cinema.

Antes de analisar a construção dos planos-sequência, faz-se necessário definir o espaço teatral e o espaço cinematográfico, isso porque é mediante o conjunto espaço-personagem ou espaço-ação que, no cinema narrativo, os planos são significados. No teatro, por sua vez, o espaço e o personagem juntos constroem uma cena, como averigua a autora Anne Ubersfeld (2005), em sua obra *Para Ler Teatro*: “Se a primeira característica do texto teatral é a utilização de personagens que são representadas por seres humanos; a segunda, indissociavelmente ligada a primeira, é a existência de um espaço em que seres vivos estão presentes” (p. 91). Esse espaço mencionado pela autora pode ser distinguido em dois tipos: o espaço cênico e o lugar cênico.

O lugar cênico pode ser entendido como o local onde acontecem as apresentações do teatro, onde se confrontam os atores e espectadores (teatro de arena, teatro à italiana e etc.). Outro componente importante de acordo com o lugar cênico é, segundo Ubersfeld (2005), o seu contexto histórico. “O lugar cênico é rigorosamente codificado pelos hábitos cênicos de uma época e de um lugar, ainda que o espectador moderno não o perceba bem, por estar habituado à diversidade de lugares cênicos e à implosão de códigos.” (p. 94). Os elementos físicos que marcam o lugar cênico são definidos pelos valores sociais de uma determinada sociedade e época. A posição recuada dos confidentes (assentos) no teatro clássico, por exemplo, corresponde ao funcionamento sociológico da corte. Tal como o salão burguês fechado em relação à natureza, com um código rigoroso de entradas e saídas, que tem seu caráter expandido para a lógica do teatro físico, representando as relações sociais no âmbito da alta burguesia, o lugar cênico poderá ser comparado, em termos de cinema, com o set de filmagem.

Já o espaço cênico pode ser lido como aquele universo em que se desenvolvem as narrativas, em que os eventos do roteiro ganham vida por meio dos atores e da *mise-en-scene*. No cinema, esse termo pode ser equivalente ao universo pós-montagem, em que todas as cenas já estão concluídas e, a partir daí, pode-se traçar uma espacialidade mais concreta do filme.

É a partir dessas duas percepções do espaço no teatro e no cinema que se traça a análise da primeira cena: o plano-sequência no filme *Children of Men* (2004), de Alfonso Cuarón. Cuarón é conhecido pela inventividade na construção técnica dos seus filmes. Aqui, o plano-sequência representa essencialmente duas características: exibicionismo técnico e alta dosagem de adrenalina exigida pelos eventos em cena. Devido a limitação de tamanho desta análise, não serão feitas inserções maiores dos enredos, tramas ou roteiros, além das primordiais relacionadas à cada cena.

Nesse primeiro caso, o plano inicia-se com todos os personagens envolvidos na trama em um carro. Eles precisam locomover-se de um ponto A até o ponto B, porém, carregam consigo uma fugitiva do governo britânico⁷. Todo o plano-sequência se passa dentro do carro, com aproximadamente 5 minutos de duração.

Figura 3: Os personagens interagindo dentro do carro.



Fonte: Próprio autor

Figura 4: Grupo é atacado.



Fonte: Próprio autor.

⁷ Na ocasião, a Europa vive uma vasta crise humanitária devido a um problema de saúde pública (infertilidade) que agrava a humanidade há décadas. Sem novas pessoas nascendo, a sociedade entra em crise. A trama inicia-se quando uma jovem imigrante ilegal é encontrada por um grupo de *outsiders*. A jovem está grávida, representando uma esperança para a crise do mundo fílmico. Contudo, ela não pode ser entregue ao governo já que não é britânica e, portanto, corre risco de vida.

Enquanto os personagens interagem dentro do carro cheio, a câmera locomove-se livremente, como se não precisasse de um operador e simplesmente flutuasse. Cuarón oferece aqui a ideia de ilusionismo, o público assiste as reações, interações e falas dos personagens, porém, jamais poderia estar fisicamente naquele espaço (considerando que o carro está cheio e ainda assim acompanhamos a cena e reações de cada personagem bem próximo). Ao fundo, vemos um cenário de bosques cercado dos dois lados, o que será importante durante a criação de tensão na segunda metade da sequência.

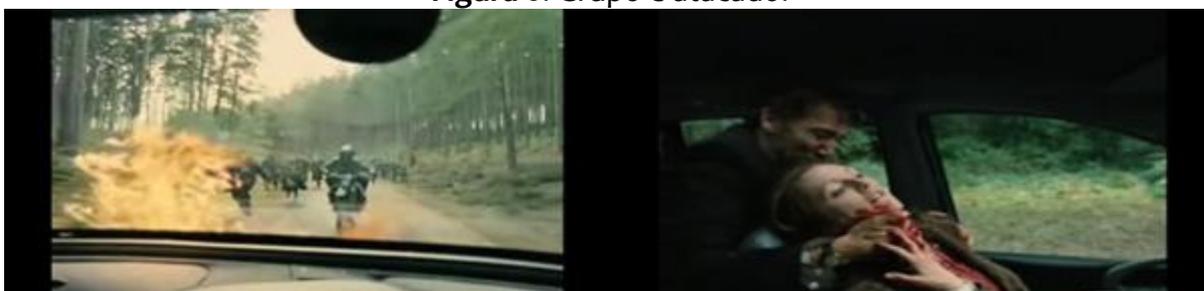
Figura 5: Cenário de bosques ao redor da sequência.



Fonte: Próprio autor.

Para acentuar o efeito de diegese (ou seja, da imersão no universo que se apresenta na obra), Cuarón cria uma interação entre dois personagens em uma cena sem cortes. À direita, a personagem interpretada por Julianne Moore atira uma bola de golfe, com a boca, direto na boca do seu colega, interpretado por Clive Owen. A dinâmica é um exemplo do uso do plano-sequência como recurso de espetáculo e averiguo técnico, mas, além disso, também serve como criador de uma atmosfera leve que propositalmente é quebrada nos próximos minutos.

Figura 6: Grupo é atacado.



Fonte: Próprio autor.

O grupo é atacado por rebeldes que desejam capturar a imigrante grávida, e logo depois são obrigados a recuar. Uma das personagens sofre um tiro e morre. A cena de ação é filmada inteiramente sem cortes, com muitos estímulos visuais e sonoros. Importante destacar que durante todo o plano, o espectador é colocado dentro do carro com os personagens, assistindo a ação do seu ponto de vista. Nesse caso, portanto, o espectador também é convidado a ter medo, adrenalina e confusão diante da ação, especialmente por acompanhar quase em *close-ups* todas as reações dos personagens que, nesse caso, tem a possibilidade de contracenar sem cortes, tal como no teatro⁸, aumentando a sensação de verossimilhança do evento.

O elemento de verossimilhança, todavia, tem sido muito explorado pelo cinema por meio da tecnologia, seja mediante o uso de óculos VR (virtual reality) ou de filmes em 3D. Contudo, a própria linguagem do cinema pode, em suas vastas possibilidades, criar tal efeito. Como verifica David Bordwell (2008), o plano-sequência ajudou a produzir diversas variações estilísticas no horizonte dos cinemas moderno e contemporâneo, incluindo o desenvolvimento de técnicas de encenação voltadas a engenharia estilista de uma *mise-en-scene* orquestrada sem cortes, diante das câmeras. Nesse sentido, a verossimilhança permite que cada diretor (a) possa não apenas incluir seu público dentro de uma cena (como fazem a tecnologia 3D ou VR), mas sim fazê-lo ao seu modo, com seu estilo e particularidade, como Alfonso Cuarón, em *Children of Men*.

A próxima cena é do filme *Before Sunrise* (1995), de Richard Linklater. Nesse caso, ocorre o oposto do filme *Children of Men*. A cena tem pouco mais de 3 minutos e não apresenta grandes acontecimentos ou pirotecnias de direção. Nesse caso, Linklater utiliza o plano-sequência como recurso de aproximação entre o público e os atores, entre o espectador e o sentimento que está acontecendo entre os personagens. Na cena, dois jovens que se conheceram há pouco tempo decidem passar um dia na cidade de Praga e, em grande parte do filme, acompanhamos apenas diálogos e interações entre ambos.

⁸ É possível dizer que no teatro há cortes, contudo, adaptados ao contexto de sua linguagem. Transições de atos, fechar e abrir das cortinas podem ser, por exemplo, equivalentes ao ator de unir um *take* a outro *take*, construindo uma cena em continuidade no cinema.

Figura 7: Personagens de Ethan Hawk e Julie Delpy conversando.



Fonte: Próprio autor.

Os personagens caminham pelas ruas da cidade devaneando sobre questões diversas. O uso do plano geral nesse tipo de cena gera uma proximidade entre o público e os personagens, pois acompanhamos a cena em tempo real, caminhando junto aos protagonistas. No início do plano, estamos diante deles, e aos poucos a câmera se movimenta, fazendo-nos acompanhar por trás enquanto caminham. O plano-sequência é utilizado, nesse sentido, não como um recurso de exibicionismo técnico ou de criação de tensão, mas como recurso da construção de verossimilhança e de profundidade com as dinâmicas entre os personagens e até mesmo a cidade, de modo oposto ao cinema clássico.

Enquanto a montagem clássica cinematográfica busca “cortar” ou retirar de cena aquilo que é trivial, sem sentido narrativo, e registrar apenas o tempo e a ação importantes para o sentido da cena, uma escola de diretoras (es) vem, desde a década de 40, lançando outra possibilidade de apresentar o filme. Como coloca André Bazin (2014), o cinema, a partir desses autores, viu-se diante de sua capacidade de reconstruir em uma tela bidimensional um registro imersivo e realista do mundo. É a partir dessa maneira de construir cinema que o crítico Stephane Bouquet chamou de “Cinema de Fluxo”, em seu artigo *Plan conter flux*, da revista *Cahiers du cinema* em 2002. Tratam-se de obras cujo desenho narrativo não é decisivo para fundamentação das ações em cena. De modo geral, nesse cinema, não se apresenta ao público somente aquilo que faz sentido para a narrativa, mas sim aquilo que pode – a partir de todas suas nuances de simbologias e estética – atingir o espectador e suas emoções individualmente.

No cinema de fluxo, planos, cenas e enquadramentos podem, por si só, criar efeitos e sensações sem estarem atrelados a uma ideia de narrativa (ainda que quase sempre estejam). O plano-sequência é apresentado pelo diretor Linklater no filme *Before Sunrise* como uma janela ao mundo real. Para apresentar o nascimento do sentimento entre os dois jovens, o diretor leva-nos a momentos em que nada mirabolante acontece, mas sim a vida. Um lugar de acontecimentos triviais que definem o instante em que o amor acontece entre os personagens. Diferente do plano-sequência como recurso técnico, aqui há o uso como recurso sensível da obra.

Como se percebe, o uso do plano-sequência pode ter diferentes sentidos, recortes e aplicações, a depender do cineasta que o utiliza. Além disso, outros elementos como o tempo, o espaço e a *mise-en-scene* compõe o sentido do plano-sequência. No filme *Chungking Express* (1994), de Wong Kar-wai, o uso desse recurso apresenta os personagens do Policial 663 e Faye, que se observam em câmera lenta, enquanto todo o resto do mundo se move em alta velocidade. O plano-sequência nesse caso é em si um recurso de simbologia, de metáfora. Ele assume que existem dois tempos em cena, um que se passa entre os dois, que se entreolham e instigam um sentimento mútuo de prazer, e o outro que é o tempo do mundo lá fora, onde tudo é rápido e desinteressante, o oposto do anterior.

Figura 8: Policial 663 e Faye juntos.



Fonte: Próprio autor.

A passagem do tempo nesse tipo de recurso define, entre outras coisas, uma brecha para uma atuação mais realista e verossímil aos atores. Assumindo que o plano-sequência pode ser uma janela para o tempo real da ação durante o acontecimento sem cortes (o que nem sempre é verdade, como na cena anterior de *Chungking express*, em que existem dois tempos distintos em tela convivendo mutuamente), ao utilizar o recurso, os atores acabam resgatando um artifício temporal do teatro, que, por questões de linguagem, é ligado de alguma forma com o tempo e estrutura do agora, como destaca Ubersfeld (2005). “A escritura teatral é uma escritura no presente. Tudo o que será signo do tempo está, portanto, por natureza, contido numa relação com o presente” (p. 132), isso porque no tempo do teatro, o espectador é parte primordial – já que o espetáculo acontece fisicamente diante de si –, e o tempo apresenta-se como definidor dos cortes e sequências. Como verifica Ubersfeld (2005), esses cortes podem ocorrer principalmente por “um corte na representação, um blecaute, uma queda de cortina, um congelamento dos atores ou qualquer outra forma de ruptura” (p.141). No cinema, o “corte” é o componente técnico sugestivo de transição, de mudança temporal, espacial ou até mesmo de semântica. Há, contudo, cineastas que ousam utilizando não o corte, mas a continuidade de uma ação e seu tempo para criar sentidos, mudar cenários, anunciar viradas em um filme, o chamado plano-sequência.

Considerações finais

Assim como no teatro, a ação do tempo, do espaço e do ator no cinema é fundamental para composição e escolha de uma cena. Procurou-se estabelecer, ao longo deste trabalho, uma relação entre o tempo e a atuação no uso do recurso de plano-sequência, e em como a escolha desse recurso pode alterar os sentidos, a estética e a continuidade de uma cena no cinema. Ao mesmo tempo, o teatro já apresenta diversas questões relacionadas ao uso do tempo na atuação, da relação verossimilhança público-cena, e nas dinâmicas que envolvem o trabalho do ator e o modo como ele é percebido.

As mudanças ao longo da história do cinema mostram que o desenvolvimento da linguagem cinematográfica permitiu, também, novas maneiras de se explorar a arte da atuação. De atuações mais expressivas e gestuais para reclusas e singelas, a ação de incluir o espectador em uma cena, em que a câmera (público) pode acompanhar toda a ação, se infiltrar, se esconder, ser atingida, foi e é utilizada no cinema, ao passo que significa não apenas exibir, mas repensar o modo como o espectador pode sentir, viver ou reagir ao tempo, espaço e atuação, e a um filme.

O uso do plano-sequência como recurso criativo tem diferentes caminhos, mas a ideia de registro do mundo em seu tempo concreto, e apresentá-lo ao público sem cortes, de modo naturalista (real ou falseado), é de antemão teatral. Tal componente é, quando aplicado ao cinema, capaz de chocar, como em *Children of Men*, capaz de apaixonar, como em *Before Sunrise*, mas também capaz de sentir, refletir, como em *Chungking Express*. O registro da vida pode ocorrer de muitas formas, não havendo limites para a representação através da arte, seja no teatro, seja no cinema.

Referências

AUMONT, J. **Le cinéma et la mise en scène**. Paris: Armand Colin, 2006.

BOUQUET, S. Plan countre flux. **Revista Cahiers du cinema**, n.566, p.46-47, 2002.

BAZIN, A. **Qu'est-ce que le cinéma?: I. Ontologie et Langage**. Paris: Les Éditions du Cerf, 1958.

BORDWELL, D. **Figures traced in light**. Los Angeles: University of California Press, 2005.

SILVA, M. V. O plano-sequência seriado: a imersão realista na ficção televisiva contemporânea. **Revista Focos**, v.24, n.1, p.235-256, 2021.

UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

Filmes mencionados

A MANSÃO do diabo. Direção: Georges Méliès. Produção: Star-Film. Youtube. 3 dez. 2018. 3 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pvymDypjFeA>. Acesso em: 12 jan. 2023.

BEFORE Sunrise. Direção: Richard Linklater. Produção: Gregory Jacobs, Wolfgang Ramml, Gernot Schaffler, John Sloss, Anne Walker-McBay, Ellen Winn Wendl. EUA. Distribuidora: Sony Pictures Entertainment (SPE), 1995. Streaming: HBO Max (101 min).

CHILDREN of Men. Direção: Alfonso Cuarón. Produção: Marc Abraham, Eric Newman, Hilary Shor, Iain Smith, Tony Smith. EUA. Distribuidora: Universal Pictures, 2006. Streaming: Amazon Prime Vídeo (109 min).

CHUNGKING Express. Direção: Wong Kar-Wai. Produção: Pui-Wah Chan, Yi-kan Chan, Jeffrey Lau. Hong Kong. Distribuidora: Miramax, 1994. 1 DVD (102 min).

NOSFERATU. Direção: F.W Murnau. Produção: Enrico Dieckmann, Albin Grau. Youtube. 1 ago. 2019. 94 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-l2uo7h3c1U>. Acesso em: 12 jan. 2023.

O GABINETE do Dr. Caligari. Direção: Robert Wiene. Produção: Rudolf Meinert, Erich Pommer. Youtube. 29 set. 2017. 76 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a4lQbHeznjw>. Acesso em: 12 jan. 2023.

VIAGEM à lua. Direção: Georges Méliès. Produção: Star-Film. Youtube. 20 fev. 2016. 14 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S5dG3Skdq6U>. Acesso em: 12 jan. 2023.