

Pedro Crispim Santos
Álvaro

**O cinema dos espaços fechados: Padrões,
temáticas e estilísticas da *mise-en-scène* em
espaços de clausura**

MCA. 2016

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre
em Comunicação Audiovisual
Especialização em Produção e Realização Audiovisual
Professor Orientador, Mestre Nuno Tudela

MCA. 2016

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre
em Comunicação Audiovisual
Especialização em Produção e Realização Audiovisual
Professor Orientador, Mestre Nuno Tudela

Outros Docentes da Unidade Curricular de Dissertação
Professor, Mestre José Miguel Moreira
Professor, Doutor Marco Conceição
Professora, Doutora Maria João Cortesão
Professor, Pedro Negrão

*Cá dentro inquietação, inquietação
É só inquietação, inquietação*

José Mário Branco

agradecimentos

Aos meus pais, cujo retorno do investimento financeiro em mim continua a vermelho.

Aos 'verdadeiros' Andreia Alves da Silva, Cláudia Pascoal, Pedro M. Lopes, Ricardo Leite e Tiago Cardoso, que sem eles não teria aprendido nem metade do que aprendi nestes dois anos.

Ao professor Nuno Tudela, orientador deste trabalho, pelos constantes caminhos e direções que trouxeram ordem e composição a esta dissertação.

Strictu sensu a este trabalho, aos professores José Miguel Moreira, Maria João Cortesão, Marco Conceição, Pedro Negrão e Filipe Martins, pelas ajudas e recomendações que resultaram na melhoria da sua qualidade.

Ao professor Eduardo Condorcet, que inconscientemente me facultou a primeira ideia para este trabalho, ensinando-me que existira algo chamado *kammerspielfilm*.

À Sara Teixeira Pinto, várias vezes citada neste trabalho, pela abertura e disponibilidade em ajudar.

palavras-chave

Mise-en-scène, espaços fechados, *Rope*, Alfred Hitchcock, intimismo, voyeurismo

resumo

Esta dissertação tem como objetivo perceber de que forma a delimitação espacial no cinema afeta a realização e, por conseguinte, a *mise-en-scène* de um filme. Para tal, esta investigação utilizará o filme *Rope* (1948), de Alfred Hitchcock como estudo de caso, tentando, no processo, cartografar padrões, temáticas e estilísticas encontradas neste tipo de 'cinema dos espaços fechados', que invariavelmente invoca um cinema intimista, psicológico e voyeurista.

keywords

Mise-en-scène, enclosed spaces, *Rope*, Alfred Hitchcock, intimacy, voyeurism

abstract

This dissertation intends to understand how spatial delimitation affects the *mise-en-scène*. Underpinning the relation between *mise-en-scène* and enclosed spaces, we use Alfred Hitchcock's *Rope* (1948) as a case study, and also trying, in the process, mapping patterns, themes and stylistic approaches in this type of 'cinema of enclosed spaces', which invariably invokes a very intimate, psychological, voyeuristic kind of cinema.

Índice

Índice de figuras	2
1 Introdução	3
2 Revisão bibliográfica	6
3 Sobre a <i>mise-en-scène</i>	8
3.1 Historial do termo e evolução da <i>praxis</i>	9
3.1.1 Origem e utilização no teatro	9
3.1.2 <i>Mise-en-scène</i> e realização segundo os <i>Cahiers du Cinéma</i>	10
3.1.3 Wood, Doniol-Valcroze e a ‘organização do tempo e do espaço’	12
3.1.4 <i>Mise-en-scène</i> na psicologia das personagens.....	13
3.2 Elementos e ferramentas.....	15
3.2.1 Direção Artística (Cenários, Guarda-Roupa, Adereços).....	16
3.2.2 Cor.....	19
3.2.3 Espaço.....	20
3.2.4 Posição da câmara e enquadramento.....	22
3.3 Interligações no espaço	23
4 O cinema dos espaços fechados	26
4.1 Teatro Íntimo.....	27
4.2 <i>Kammerspielfilm</i>	30
4.3 Pós- <i>kammerspielfilm</i> e até à atualidade	34
5 A clausura do espaço	39
5.1 Fechamento	39
5.2 Aberturas para o exterior	43
6 A psicologia das personagens	47
7 Entre voyeurismo e cinema	54
7.1 O aparato voyeurista.....	55
7.2 Voyeurismo nos espaços fechados	61
8 Estudo de caso <i>Rope</i>	64
8.1 Contextualização.....	64
8.2 Neo- <i>kammerspielfilm</i>	65
8.3 Espaço fechado.....	67
8.4 Conflito interpessoal.....	70
8.5 Abordagem técnica	72
8.6 Passagem do tempo	78
8.7 <i>Rope</i> como exercício voyeurista	80
9 Conclusão.....	84
10 Bibliografia	86
11 Webgrafia	89
12 Filmografia	90

Índice de figuras

Figura 3-1 <i>Die Bitteren Tränen der Petra von Kant</i> (Fengler et al., 1972).....	17
Figura 3-2 <i>Die Bitteren Tränen der Petra von Kant</i> (Fengler et al., 1972) / <i>Rope</i> (Bernstein et al., 1948)	18
Figura 3-3 <i>Rope</i> (Bernstein et al., 1948) / <i>Rear Window</i> (Hitchcock & Hitchcock, 1954).....	18
Figura 3-4 <i>Die Bitteren Tränen der Petra von Kant</i> (Fengler et al., 1972) / <i>Los Amantes Pasajeros</i> (Almodóvar et al., 2013).....	19
Figura 3-5 <i>Rope</i> (Bernstein et al., 1948) / <i>Öszi Almanach</i> (Tarr, 1984)	20
Figura 3-6 <i>Die Bitteren Tränen der Petra von Kant</i> (Fengler et al., 1972).....	21
Figura 3-7 <i>The Hateful Eight</i> (Gladstein et al., 2015)	21
Figura 3-8 <i>Die Bitteren Tränen der Petra von Kant</i> (Fengler et al., 1972) / <i>Rope</i> (Bernstein et al., 1948)	23
Figura 5-1 <i>Die Bitteren Tränen der Petra von Kant</i> (Fengler et al., 1972).....	40
Figura 5-2 <i>Öszi Almanach</i> (Tarr, 1984)	41
Figura 5-3 <i>Lifeboat</i> (Macgowan et al., 1944)	43
Figura 5-4 <i>El Ángel Exterminador</i> (Alatríste & Buñuel, 1962)	44
Figura 5-5 <i>Dogville</i> (Windeløv & von Trier, 2003)	45
Figura 6-1 <i>12 Angry Men</i> (Fonda et al., 1954)	49
Figura 6-2 <i>Rear Window</i> (Hitchcock & Hitchcock, 1954).....	49
Figura 6-3 <i>Persona</i> (Bergman & Bergman, 1966).....	50
Figura 6-4 <i>Funny Games</i> (Heiduschka & Haneke, 1997).....	52
Figura 6-5 <i>Der Letzte Mann</i> (Pommer & Murnau, 1924) / <i>Los Amantes Pasajeros</i> (Almodóvar et al., 2013)	53
Figura 8-1 <i>Funny Games</i> (Heiduschka & Haneke, 1997).....	58
Figura 8-2 <i>Funny Games</i> (Heiduschka & Haneke, 1997).....	59
Figura 8-3 <i>Funny Games</i> (Heiduschka & Haneke, 1997).....	60
Figura 8-5 <i>Funny Games</i> (Heiduschka & Haneke, 1997).....	60
Figura 8-6 <i>Dogville</i> (Windeløv & von Trier, 2003)	62
Figura 9-1 <i>Rope</i> (Bernstein et al., 1948) / <i>Lifeboat</i> (Macgowan et al., 1944).....	65
Figura 9-2 Planta do cenário de <i>Rope</i> (Bernstein et al., 1948) – Pinto (2012: 57).....	68
Figura 9-3 <i>Rope</i> (Bernstein et al., 1948)	69
Figura 9-4 <i>Rope</i> (Bernstein et al., 1948)	70
Figura 9-5 <i>Rope</i> (Bernstein et al., 1948)	71
Figura 9-6 <i>Rope</i> (Bernstein et al., 1948)	74
Figura 9-7 <i>Rope</i> (Bernstein et al., 1948)	74
Figura 9-8 <i>Rope</i> (Bernstein et al., 1948)	75
Figura 9-9 <i>Rope</i> (Bernstein et al., 1948)	76
Figura 9-10 <i>Rope</i> (Bernstein et al., 1948)	77
Figura 9-11 <i>Rope</i> (Bernstein et al., 1948)	79
Figura 9-12 <i>Rope</i> (Bernstein et al., 1948)	79
Figura 9-13 <i>Rope</i> (Bernstein et al., 1948)	81
Figura 9-14 <i>Rope</i> (Bernstein et al., 1948)	82
Figura 9-15 <i>Rope</i> (Bernstein et al., 1948)	82
Figura 9-16 <i>Rope</i> (Bernstein et al., 1948)	83

1 Introdução

Em 2003, o cineasta dinamarquês Lars von Trier propôs um desafio a um compatriota e ídolo seu, o cineasta e poeta Jørgen Leth. O desafio consistia em efetuar cinco refilmagens da sua curta-metragem *Det Perfekte Menneske* (Leth & Leth: 1967), sendo que, em cada um dos casos, Leth teria uma obstrução diferente a ultrapassar, tal como rodar em locais diferentes, usar animação, incluir narração *off*, etc.¹ Com este método, o que von Trier põe à prova é a construção cinematográfica baseada no princípio da obstrução, que nos dá o ponto de partida para a temática deste trabalho.

Assim, esta dissertação tem como objetivo tentar perceber de que forma a delimitação espacial dos espaços fechados afeta a *mise-en-scène*. A resposta a esta questão versará sobre a relação entre a *mise-en-scène* e os espaços fechados, utilizando o filme *Rope* (Bernstein *et al.*, 1948) como estudo de caso. No decurso, pretende-se também aflorar padrões, temáticas e estilísticas encontradas não só no filme em análise, como numa série de outras obras cinematográficas que apresentam características semelhantes, a que designamos de ‘cinema dos espaços fechados’, abrindo também a questão para o que entendemos ser a génese do cinema voyeurista.

Tal como insinuamos, algo obliquamente, referindo o documentário de Leth e von Trier, a obstrução que constitui estar ‘barricado’ num muito reduzido número de espaços (ou, no limite, num único espaço) vai afetar e contaminar as estratégias de *mise-en-scène*, o que faz com que nos centremos nesta espécie de ‘cinema dos espaços fechados’. Utilizamos esta designação, não porque tenhamos intenção de a postular, mas porque entendemos ser a forma menos traiçoeira de nos dirigirmos a um tipo de cinema que até à data não apresenta nenhum tipo de cartografia.

Para além disso, os filmes deste cinema não apresentam homogeneidade no género (ainda que sejam recorrentes nalguns subgéneros²), nem têm qualquer catalogação ou definição acerca do espaço. No entanto, a designação ‘cinema dos espaços fechados’ pareceu-nos a mais correta por colocar a ênfase no espaço hermético, o elemento imediatamente mais reconhecido em todos esses filmes.

O interesse dos espaços fechados e da clausura espacial não é apenas num ‘álibi’ para um estudo do espaço, mas principalmente porque a eminência de um filme ser feito num único cenário fechado, a ‘obstrução’ causada por esta escolha vai determinar e contaminar as características de realização e de *mise-en-scène*, assim como vai aflorar padrões estilísticos e temáticas recorrentes, que escalpelizaremos mais à frente.

¹ O resultado desse *modus operandi* originou um documentário sobre as cinco refilmagens da curta original, chamado *De Fem Benspænd* (Holst *et al.*, 2003).

² É comum vermos subgéneros como os filmes de prisão, ou subdivisões do cinema de terror, barricarem-se num reduzido número de espaços fechados.

Para responder à nossa questão, utilizando *Rope* (Bernstein *et al.*, 1948) como exemplo maior, a metodologia adotada consiste na análise de conteúdo, não só no filme referido, através da observação direta, mas igualmente no estudo de outros filmes de características semelhantes, e cuja análise passa inevitavelmente pela compreensão dos conceitos de *mise-en-scène* e de espaço fechado.

Devido à relativa opacidade na temática em análise, escolhemos esta metodologia pois ela “oscila entre os dois pólos do rigor da objectividade e da fecundidade da subjectividade. Absolve e cauciona o investigador por esta atracção pelo escondido, o latente, o não-aparente” (Bardin, 2015: 11), até porque o “desejo de rigor e necessidade de descobrir, de adivinhar, de ir além das aparências, expressam as linhas de força” (*idem*: 31) do trabalho.

Primeiro, iremos clarificar uma série de conceitos que consideramos vitais para analisar o filme de Hitchcock. Começaremos por dois conceitos essenciais, e de onde depois ramificam outros conceitos úteis à nossa análise.

Começando no capítulo 3, tentaremos clarificar o conceito de *mise-en-scène*, para compreender o seu significado teórico-prático recorrendo, principalmente, à sua origem teatral, às reflexões críticas dos *Cahiers du Cinéma* e relação com a realização. Iremos também abordar os elementos que a constituem, destacando quatro (a direção artística, a cor, o espaço, e a posição de câmara e enquadramento) por acharmos os mais adequados à análise de *Rope* (Bernstein *et al.*, 1948). E, por fim, iremos relacionar as suas possibilidades com o espaço e a encenação.

No capítulo 4, dada a ambiguidade da temática, tentaremos caracterizar o ‘cinema dos espaços fechados’, o nosso segundo conceito nuclear. Começaremos pela sua origem teatral, e tentaremos traçar a sua evolução ao longo da história do cinema, começando pelo *kammerspielfilm*, e igualmente por todo o cinema que se lhe seguiu e que ainda hoje é produzido. Clarificados estes dois conceitos, emergem da própria investigação outros três conceitos: a clausura do espaço, a psicologia das personagens, e o voyeurismo.

No capítulo 5 problematizaremos a questão da clausura do espaço, identificando os seus propósitos estéticos e psicológicos, bem como o seu reverso sobre as aberturas para o exterior que este cinema também apresenta. Sabendo que a clausura só por si não é suficiente, falaremos também, no capítulo 6, sobre a psicologia das personagens, traduzida pela escala de planos, nomeadamente pelo grande plano e pelo plano de pormenor (sempre em aglutinação pela montagem), tendo em conta o seu valor simbólico, psicológico e expressionista – principalmente neste tipo de cinema.

E antes do estudo de caso, numa reflexão quase pré-conclusiva (e resultante de toda a investigação efetuada) entramos, no capítulo 7, no voyeurismo. Aqui, abordaremos primeiro a perspetiva do aparato voyeurista do cinema, seguida pela exploração do

voyeurismo nos espaços fechados e, mais concretamente, no ‘cinema dos espaços fechados’.

Finalmente, avançamos para o estudo de caso do filme *Rope* (Bernstein *et al.*, 1948), onde utilizaremos os conceitos acima referenciados e clarificados para desconstruir, não só a importância do filme em relação ao ‘cinema dos espaços fechados’, mas principalmente o trabalho de realização de Hitchcock no que diz respeito ao uso do espaço, à sua consequente influência narrativa e comportamental, às maquinações da *mise-en-scène*, e à introdução subliminar da questão voyeurista.

Pretendemos, a um primeiro nível, deslindar o trabalho de *mise-en-scène* no espaço fechado, com todas as implicações temáticas, estilísticas e reflexivas que daí emergem – recorrendo a essa espécie de neologismo, o ‘cinema dos espaços fechados’ que, pela escassa informação que aponta para a sua existência, é igualmente um caminho viável de outras possíveis investigações, que poderão surgir deste estudo.

2 Revisão bibliográfica

Esta dissertação pretende fazer uma reflexão baseada na relação entre a *mise-en-scène* e a utilização de espaços fechados no cinema. A nossa revisão da literatura versará sobre os conceitos e temas que nos serão úteis na análise do estudo de caso.

De referir ainda que, de todos os filmes utilizados, *Rope* (Bernstein *et al.*, 1948) será o mais citado, mas uma vez que o decurso da investigação centra-se num ‘cinema dos espaços fechados’, é vital que tal ideia seja corroborada por um número significativo de filmes que justifique a utilização de um neologismo para nos referirmos a este tipo de cinema.

Como já anteriormente afirmado, não temos intenção de elaborar um conceito último e definitivo de *mise-en-scène*, antes perceber do que se trata e quais as suas implicações práticas e teóricas na construção cinematográfica. Devido à abundância de informação sobre o tema, decidimos compartimentar várias dessas versões, recorrendo assim a David Bordwell (2008), Adrian Martin (2004), e John Gibbs (2002), que se centram numa abordagem mais pragmática da encenação. Os pressupostos teóricos e respetivas extrapolações da *mise-en-scène* são expostas nas reflexões dos *Cahiers du Cinéma*, principalmente através de Alexandre Astruc (1985), Fereydūn Hoveyda (1985) e Jacques Doniol-Valcroze (2002), bem como outras visões, nomeadamente João Mário Grilo (2007), Jacques Aumont (2006), Andrei Tarkovsky (1989) e Robin Wood (2002). Para além do estudo de caso, os filmes mais recorrentes que invocamos neste capítulo são *Die Bitteren Tränen der Petra von Kant* (Fengler *et al.*, 1972), *Rear Window* (Hitchcock & Hitchcock, 1954) e *Őszi Almanach* (Tarr, 1984).

No que diz respeito ao ‘cinema dos espaços fechados’, uma vez que é nossa intenção cartografar o seu percurso, começaremos no teatro, passando pelo cinema mudo até à atualidade. Surgem aqui as investigações históricas e reflexões de Birgitta Steene e Egil Törnqvist (2007) e Lotte H. Eisner (1969) no teatro e na sua relação com o cinema; de Siegfried Kracauer (1947), João Mário Grilo (2007), Carlos Melo Ferreira (1985), Eduardo Geda (1985), Jacques Aumont e Michel Marie (2009) e de David Bordwell e Kristin Thompson (2003) como os mais importantes teóricos referindo-se ao cinema, em particular ao alemão e ao *kammerspielfilm*. Para além dos filmes já citados, utilizamos também exemplos do *kammerspielfilm* como *Sylvester: Tragödie einer Nacht* (Pick & Pick, 1923) ou *Der Letzte Mann* (Pommer & Murnau, 1924) e um grande número de exemplos de ‘cinema dos espaços fechados’, fazendo também referência a cineastas, como Hitchcock, Ingmar Bergman, Sidney Lumet ou Roman Polański, que têm períodos férteis na criação deste

cinema nas suas carreiras.

No estudo do espaço, recorreremos às poéticas de Gaston Bachelard (1997) e à fenomenologia do espaço de Edward T. Hall (1982), bem como a Jacques Rancière (2013) e a Sara Teixeira Pinto (2012), pelas suas reflexões sobre a implicação do espaço fechado no cinema. Aqui, os filmes já citados de Fassbinder e Tarr jogam com *Lifeboat* (Macgowan *et al.*, 1944), *Dogville* (Windeløv & von Trier, 2003) e *El Ángel Exterminador* (Alatriste & Buñuel, 1962), na análise ao fechamento e à abertura deste tipo de cinema.

Na psicologia das personagens, socorrer-nos-emos das teorias de Béla Balázs (1931, 2010), auxiliado, para além de exemplos já citados, pelos filmes *12 Angry Men* (Fonda *et al.*, 1957), e *Funny Games* (Heiduschka & Haneke, 1997).

E sobre o voyeurismo, utilizaremos a visão de aparato de Christian Metz (1987), recorrendo também a Laura Mulvey (1975) e a Michel Foulcault (1987), bem como às conversas de Hitchcock com François Truffaut (1983) pela sua perspicácia no tema em questão, utilizando também os já citados *Dogville* (Windeløv & von Trier, 2003), *Rear Window* (Hitchcock & Hitchcock, 1954) e *Funny Games* (Heiduschka & Haneke, 1997) bem como outros exemplos que demonstram o voyeurismo do 'cinema dos espaços fechados'.

Chegados ao estudo de caso, embora recorrendo principalmente às supracitadas conversas entre Hitchcock e Truffaut, faremos um uso constante de todos os conceitos que anteriormente abordamos, utilizando-os para melhor servir a nossa análise.

3 Sobre a *mise-en-scène*

De toda a extensa gramática do cinema, o galicismo *mise-en-scène* continua a ser o mais elusivo – exemplificado por Brian Henderson como “cinema’s grand undefined term” (1976: 315)³.

O termo é controverso e não-consensual, e mesmo na teoria do cinema há quem o defenda e quem o desaprove. Durante décadas e até à atualidade, houve várias tentativas de definição, e todas elas falharam, no sentido em que nenhuma conseguiu abranger inequivocamente o seu alcance. Esta indefinição em torno do seu real significado, teórico e prático, está ligada, por um lado, a uma determinada conceção de realização (avançada pelos críticos da revista francesa *Cahiers du Cinéma*) e, por outro, ao seu alcance ‘tentacular’ e de contaminação sobre as várias funções.

Não é nosso objetivo formular a definição última de *mise-en-scène*, mas avançamos dizendo que, na sua essência, a *mise-en-scène* é uma ferramenta de realização que vulgarmente significa ‘colocar em cena’ (do francês original) ou ‘encenar’.

³ Também Adrian Martin, na sua obra *Mise en Scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art* (2014), caracteriza a *mise-en-scène* com o título do seu primeiro capítulo: “A Term That Means Everything and Nothing Very Specific” (2014: 19).

3.1 Historial do termo e evolução da *praxis*

3.1.1 Origem e utilização no teatro

Historicamente, a expressão *mise-en-scène* tem origem no início do século XIX (e é usada no mundo anglo-saxónico pelo menos desde 1833), vem originalmente do teatro e refere-se ao trabalho de encenação. Originalmente sem qualquer conteúdo, a *mise-en-scène* era um simples termo para designar de que forma o texto teatral se transforma numa peça encenada (Aumont & Marie, 2009: 88).

O francês Antonin Artaud é um dos primeiros a considerar a importância nuclear da *mise-en-scène*, que sempre foi preterida em relação ao texto. Nos anos 30, Artaud defendeu a necessidade da *mise-en-scène* ter um papel central na criação teatral. Esta lógica, aqui ainda unicamente aplicada ao teatro, é também perfeitamente aplicável ao cinema:

The typical language of the theatre will be constituted around the mise en scene considered not simply as the degree of refraction of a text upon the stage, but as the point of departure for all theatrical creation. And it is in the use and handling of this language that the old duality between author and director will be dissolved, replaced by a sort of unique Creator upon whom will devolve the double responsibility of the spectacle and the plot (cit in Hillier, 1985: 9).

Artaud refere que o ponto de partida para toda a criação teatral deverá estar na *mise-en-scène*. O teatro ocidental, que durante grande parte da sua história milenar apoiou-se maioritariamente no texto, e onde os dramaturgos sempre tiveram primazia em relação aos encenadores⁴, sempre esteve e está mais associado ao que escreveram Ésquilo, Shakespeare, Molière, Beckett, do que a quem os ‘colocou em cena’.

Poderemos invocar o Teatro Arte de Moscovo, dizendo que tanto os textos de Anton Tchekov como as encenações de Constantin Stanislavski tinham a mesma importância, mas é quando Artaud se refere às normas do seu Teatro da Crueldade que se avança a ideia do dramaturgo e do encenador se fundirem num ‘único criador’, impulsionado pela verdadeira importância e supremacia da encenação (da *mise-en-scène*) em detrimento do texto.

⁴ Tal deve-se também ao facto da noção de encenador ser bastante mais recente que a de dramaturgo.

3.1.2 *Mise-en-scène* e realização segundo os *Cahiers du Cinéma*

Através de Artaud conseguimos fazer uma ponte para o cinema. Muito embora a *mise-en-scène* seja indissociável do cinema, a sua verdadeira importância ao nível da teoria do cinema começa a surgir nos anos 50, e principalmente na Europa.

Adrian Martin refere a crítica dos *Cahiers du Cinéma*, com André Bazin na liderança, e Andrew Sarris nas publicações anglo-saxónicas como importantes na utilização do termo *mise-en-scène* para combater a ideia da supremacia do argumento em detrimento de todos os outros elementos de um filme (2014: 14).

Relembrando a ideia de Artaud do ‘único criador’ que tem na *mise-en-scène* a principal ferramenta criativa, para os *Cahiers* existe igualmente a ideia de autoria, do realizador⁵ enquanto *auteur*⁶, e a *mise-en-scène* é entendida como a sua grande ferramenta de especificidade cinematográfica e de criação. Na linguagem cinematográfica, a *mise-en-scène* é considerada como a forma de materializar uma narrativa, e a forma como o faz deve refletir a especificidade do filme e do seu *auteur* – e num sentido mais lato, do cinema.⁷

Mais do que a encarnação de uma narrativa, esse trabalho terá idealmente de materializar ideias mais profundas. Um “sentimento do mundo” (Aumont & Marie, 2009: 89) endémico ao realizador, sempre adaptado às condições e necessidades de cada filme e da narrativa do cinema de ficção. Martin exemplifica-a como a arte de dispor, coreografar e mostrar (2014: 25), tendo em atenção que existe sempre a relação entre os conteúdos do enquadramento com o fora de campo.

A *mise-en-scène* transforma-se assim no ato de escolher entre as inúmeras ferramentas e possibilidades de encenação e realização, sempre ao serviço de uma narrativa e de uma visão do mundo, especificamente para o filme em questão. O iraniano Fereydūn Hoveyda, afeto aos *Cahiers*, foi um dos críticos que assinalou os propósitos da *mise-en-scène*, em 1960:

What matters in a film is the desire for order, composition, harmony, the placing of actors and objects, the movements within the frame, the capturing of a moment or look; in short, the intellectual operation which has put an initial emotion and a general idea to work. Mise en scene is nothing other than the technique invented by each director to express the idea and establish the specific quality of his work. (cit in Hillier, 1985: 9).

A *mise-en-scène* não implica mexer no *plot*, mas na maneira de o apresentar, na forma de contar uma história. E isto desagua no dilema da forma e conteúdo – onde a

⁵ Pelo menos para os franceses, a profissão de ‘realizador’ (*metteur en scène*) alude claramente à *mise-en-scène*, por isso é lógico que talvez esteja aqui o âmago de todo o seu trabalho.

⁶ ‘Autor’, do francês original. No contexto cinematográfico refere-se, segundo a teoria dos autores de Andrew Sarris, também corroborada pelos *Cahiers du Cinéma*, ao realizador como o principal responsável artístico do filme. É-lhe também associado a característica de ser simultaneamente argumentista e realizador, embora hajam bastantes casos que o contrariam.

⁷ Na introdução do seu artigo sobre a teoria dos *Cahiers du Cinéma*, Jim Hillier defende que a originalidade do *auteur* está na forma como utiliza a *mise-en-scène*, o mecanismo por onde tudo é mostrado, ao invés do tema que escolheu abordar (1985: 8-9). Também Jean-Paul Sartre tem uma visão semelhante, afirmando que o que faz um grande escritor não é o que quer dizer, mas a forma como o diz (*cit in Hillier, 1985: 9*).

‘especificidade’ não está no texto (argumento ou peça de teatro) mas na forma como é materializado.

Desde que os *Cahiers* adotaram a sua posição, surgiram críticas neste debate: se a especificidade do cinema está na *mise-en-scène*, ou seja, na forma e não no conteúdo (representado pelo argumento), aqui a problemática recai sempre no responsável pela *mise-en-scène*: o realizador.

Mas a realização não é só *mise-en-scène*.⁸ Pese o facto de que a ‘encenação’ levada a cabo pelo realizador é vulgarmente descrita como *mise-en-scène*, e a ligação que se poderá estabelecer entre realizador (de cinema) e encenador (de teatro) tende a complicar a questão, reduzindo o realizador a um encenador de atores e movimentos.

A *mise-en-scène* é uma das ferramentas à disposição do realizador. Os *Cahiers* dirão que é a sua ferramenta mais importante, bem como a única que é indissociável do seu trabalho⁹, pois é através dela que se pode jogar e orquestrar todos os seus elementos, mas não deixa de ser apenas mais uma ferramenta, em pé de igualdade com os atores ou o argumento.

A *mise-en-scène* será também a mais eloquente de todas as ferramentas cinematográficas, pois ela é a materialização, a encarnação de uma ideia narrativa, desembocando depois em significados mais latos. Não só isto, é igualmente a mais perene ferramenta cinematográfica do realizador, e também aquela que lhe pertence inequivocamente, pois nela está a ‘alma’, ou como diriam os *Cahiers*, a especificidade do cinema.

Se há algo inextricável no trabalho do realizador, é a *mise-en-scène*, porque mesmo nos casos mais extremos de não-controlo do realizador, a *mise-en-scène* é sempre algo intrínseco à sua existência. Poderá não escolher os atores, a música ou controlar a montagem, mas nunca um realizador ficará privado da *mise-en-scène* (Gibbs, 2002: 65).

Relembrando a nossa recusa em estabelecer a definição ideal, entendemos que, tendo em conta o estudo de caso, devemos utilizar uma definição que consideramos a mais adequada ao estudo em questão. No próximo subcapítulo abordá-la-emos, explicando o porquê da nossa decisão.

⁸ O crítico australiano Peter Castaldi descrevera redutoramente a *mise-en-scène* como sendo, simplesmente, a realização (Martin, 2014: 21). E a confusão entre as duas terminologias tem algumas armadilhas pelo caminho. Embora tal se deva à visão dos *Cahiers*, efetivamente a realização pressupõe *mise-en-scène*. Desde os primórdios do cinema que existe *mise-en-scène*, apesar da sua teorização apenas ter surgido nos anos 50.

⁹ No entanto, encontram-se com frequência nos créditos dos filmes franceses na época do mudo e também já na época do sonoro, a referência à função de realização como *Mise-en-scène*, e ainda hoje o prémio de realização atribuído no Festival de Cannes, na sua designação oficial, é *Prix de la mise en scène du Festival de Cannes*.

3.1.3 Wood, Doniol-Valcroze e a ‘organização do tempo e do espaço’

Gibbs repesca Robin Wood, crítico britânico, e em especial um artigo da sua autoria que não só é bastante eloquente na sua definição da *mise-en-scène* e dos seus elementos, como também inclui outras questões que se devem ter em conta. Tentaremos explicar a lógica e orgânica da *mise-en-scène*, aqui algo distante do alcance teórico e académico da escola dos *Cahiers*, em detrimento de uma visão mais pragmática.

A *mise-en-scène* são as escolhas que o realizador faz de todos os elementos e ferramentas (atores, cenários, fotografia, movimentos) segundo uma lógica narrativa e de visão autoral. Devemos também perceber que a forma de a construir deve ser plano a plano, pois existe *mise-en-scène* em cada plano, mas a sua lógica e continuidade deve permanecer durante uma cena, sequência e, em última análise, no filme inteiro.

Considerando a *mise-en-scène* apenas de um plano, e dependendo sempre das características e necessidades de cada filme, o realizador deve posicionar os atores num determinado cenário, iluminá-los e enquadrá-los. Depois, deve proceder (se for caso disso) à escolha do movimento de câmara, definindo exatamente que movimento, o seu tempo e o seu ritmo, coordenando-o com o movimento dos atores. E coordenar cada uma destas escolhas é fazer *mise-en-scène* (Wood *cit in* Gibbs, 2002: 56-57). Todas estas variáveis devem jogar entre si, e este trabalho é responsabilidade única e exclusiva do realizador.

E toda esta orgânica de opções que descrevemos contempla apenas um único plano. E é a função do realizador tratar a *mise-en-scène* de cada plano de maneira a manter uma coerência que se reflita de plano para plano, de cena em cena, de sequência em sequência e durante todo o filme. Ou seja, deve haver relação entre planos, que em grande parte é dada pela *mise-en-scène*.

A esta lógica de sequência, acrescenta-se a montagem, raramente considerada elemento de *mise-en-scène*, mas que é decisiva na conjugação do ritmo e do movimento de um filme (Wood *cit in* Gibbs, 2002: 57). Sendo certo que a *mise-en-scène* é uma série de escolhas entre vários elementos, essas devem-se refletir no final como a soma de todas essas escolhas, como unidade orgânica. A *mise-en-scène* existe em cada plano, e é necessária coerência de *mise-en-scène* de plano para plano, não apenas para criar uma unidade coesa e singular, mas porque isso será o pilar daquilo que habitualmente se designa como o tom e a atmosfera do filme.

The tone and atmosphere of the film, visual metaphor, the establishment of relationships between characters, the relations of all the parts to the whole: all this is mise-en-scène. It is this final consideration of the quality that fuses all the parts that led Astruc to define mise-en-scène as “a certain way of extending the élans of the soul in the movements of the body: a song, a rhythm, a dance”. It is this that makes the film, as an art, so much closer to music than to literature. One can sum up by defining mise-en-scène, with Doniol-Valcroze, quite simply as “the organization of time and space” (Wood cit in Gibbs, 2002: 57)

O argumento, os atores, o som, a direção artística, são apenas peças ao dispor do realizador. A relação entre os seus elementos é fulcral, e a função do realização é fundi-los numa 'unidade orgânica' e, atipicamente, Wood inclui também os elementos da montagem (devido à sua importância rítmica e organizativa) como pertencentes à *mise-en-scène*.

Narrativa e esteticamente, a *mise-en-scène* é fulcral na definição da atmosfera do filme e das relações: entre personagens, entre ambiente e personagens, entre espetador e o universo do filme. E é através da gestão dos movimentos (movimento de câmara, ação dentro do plano, movimento induzido pela montagem, e relações entre os três) que existe a maior aproximação do cinema à música ao invés da literatura.¹⁰

Essa aproximação, induzida pelo movimento, aproxima o filme a uma dança, a um ritmo, e retomando a 'organização do tempo e do espaço', avançada por Jacques Doniol-Valcroze, esta definição defende a ideia de que a *mise-en-scène* é, na sua essência, uma ferramenta que trabalha a relação entre o tempo e o espaço (Wood *cit in* Gibbs, 2002: 57).

A vertente temporal é alcançada pela métrica de planificação, da sua organização, e do avançar de possibilidades de montagem que emergem fruto da *mise-en-scène*. E a vertente espacial é trabalhada a partir da posição e movimentações da câmara e dos atores, da sua disposição e dos elementos no espaço, e das matizes de composição que surgem através do jogo entre todos estes elementos visuais.

Defendemos então que a 'organização do tempo e do espaço' é a mais democrática definição de *mise-en-scène*, por encapsular todas as ferramentas que a constituem, numa lógica de relação e organização dos elementos que materializam o tempo e o espaço no cinema.

3.1.4 *Mise-en-scène* na psicologia das personagens

Para que serve, então, a *mise-en-scène*? Sabendo que não existem respostas fáceis ou absolutas, apresentaremos duas possibilidades que correspondem a duas visões diferentes.

A integração da *mise-en-scène* na crítica e teoria do cinema tem uma grande importância, mas acima de tudo, a *mise-en-scène* é algo essencialmente prático e pragmático. Seguindo esta lógica, a *mise-en-scène* é principalmente uma ferramenta importantíssima para uma análise mais profunda e intersticial de um filme. Neste contexto, a

¹⁰ Algo que, muito antes, Artaud tinha definido em relação ao teatro.

especial atenção ao uso da linguagem do cinema está intimamente ligada à análise da *mise-en-scène*.

Para Gibbs, a definição ideal de *mise-en-scène* para os estudiosos do cinema deveria ser, simplesmente, os conteúdos do enquadramento e a forma como estão organizados (2002: 5), ou seja, mesmo que os seus elementos sejam importantes, a sua organização é tão ou mais importante.

Analisar a *mise-en-scène* implica analisar a utilização do espaço, os tempos e durações das ações, os movimentos de cena e de câmara, a integração da direção artística, as relações que se estabelecem dos atores entre si, do espetador com o filme e, numa perspetiva mais abrangente, o seu tom e atmosfera.

One of the most important functions of mise-en-scène as a critical concept remains the way in which it draws attention to, and makes easier to discuss, all of those elements which communicate non-verbally. (Gibbs, 2002: 65).

Em suma, analisar a *mise-en-scène* implica utilizar um conjunto de elementos da linguagem cinematográfica com uma abrangência longitudinal – e não é apenas analisar o filme, as suas escolhas e méritos estéticos e artísticos, mas também compreender mais profundamente as poéticas do cinema. Assim, a *mise-en-scène* permite entender o cinema essencialmente como experiência audiovisual e sensorial, em vez de algo sob a égide da literatura. No perigo de se valorizar demasiadamente a informação verbal,¹¹ do texto e dos diálogos, a *mise-en-scène* incorpora toda a outra linguagem não-verbal que, precisamente pelas suas características, é absorvida de uma maneira mais emocional.

“The point is that everything is pulling in the same direction: the decisions are integrated in the service of the drama” (Gibbs: 2002: 41). Pragmaticamente, a *mise-en-scène* é uma das ferramentas indispensáveis da realização que, na lógica do cinema narrativo de ficção, ajuda a contar a história. E mais do que um elemento de auxílio narrativo, inclui um inegável poder para expressar o que as palavras não expressam, para manifestar o lado mais sensitivo e emocional de um filme.

A visão do cineasta russo Andrei Tarkovsky indica que, ainda mais importante do que a organização de todo o material, é a própria motivação da *mise-en-scène*. Idealmente, a *mise-en-scène* é a forma, utilizando as variáveis da linguagem cinematográfica, de expressar o significado dos acontecimentos. Mas se a *mise-en-scène* tiver aqui o seu objetivo final, ela revelar-se-á inócua, oca, sem servir nenhum propósito (Tarkovsky, 1989: 73) para além de eventuais regras estéticas, e mais grave ainda, sem adicionar nada ao filme e à narrativa.

¹¹ Uma herança que seguramente vem não só do teatro, mas de todas as artes narrativas anteriores ao cinema.

Here the mise en scene arises out of the psychological state of particular characters at a particular moment, as a unique statement of the complexity of their relationship. The director, to build up a mise en scene, must work from the psychological state of the characters, through the inner dynamic of the mood of the situation, and bring it all back to the truth of the one, directly observed fact, and its unique texture. Only then will the mise en scene achieve the specific, many-faceted significance of actual truth. (idem: 74).

Para além da sua função narrativa, de relacionar e organizar todos os elementos, de insinuar a posição autoral do realizador, a *mise-en-scène* deve estar alinhada com a psicologia das personagens. Deve refletir-lhes o estado psicológico para melhor contar a sua história, e assim facilitar e ser um veículo de comunicação entre as emoções do filme e o espetador que as recebe – e se relaciona com elas.

Não há caminhos unilaterais para a *mise-en-scène*. Ela está sempre depende do estado psicológico das suas personagens em determinados momentos, que refletem a natureza complexa, e muitas vezes insondável, das suas existências. Este ‘estado psicológico’ que tem de estar na sua base é apenas uma das maneiras de a alcançar. Assim, entendemos que o alinhamento da *mise-en-scène* com a psicologia das personagens tem uma importância superlativa no ‘cinema dos espaços fechados’ e no estudo de caso *Rope* (Bernstein *et al.*, 1948).

3.2 Elementos e ferramentas

Não pretendemos fazer uma lista exaustiva porque esta investigação conduzir-nos-á a um estudo de caso e, para melhor o servir, escolhemos apenas quatro dos elementos da *mise-en-scène*, que consideramos mais apropriados para essa análise.

Vários elementos já foram associados à *mise-en-scène* e costumam variar dependendo dos autores. Para a nossa investigação, utilizando a terminologia de Gibbs em relação aos elementos fundamentais da *mise-en-scène*, decidimos escolher a direção artística (onde agrupamos o guarda-roupa, os adereços e os cenários), a cor, o espaço, posição da câmara e enquadramento (referidos separadamente, mas que são praticamente indissociáveis), bem como a interação dos elementos (2002: 7-11, 17-23).

Consideramos esta perspetiva a mais consonante, mais adequada e que melhor nos servirá no estudo de caso. Procuraremos também exemplificar cada um destes elementos com filmes do ‘cinema dos espaços fechados’.

3.2.1 Direção Artística (Cenários, Guarda-Roupa, Adereços)

Dependendo dos filmes, alguns elementos dentro do enquadramento podem ser mais evidentes ou até sobrepor-se a outros na sua importância na orgânica do filme. A direção artística é talvez o elemento mais recorrente de *mise-en-scène*, e é-o porque tudo o que é filmado fisicamente, tirando a luz e os atores, acaba por ser considerado direção artística.

Naturalista ou expressionista, a direção artística é um elemento fundamental de tudo aquilo que aparece no plano, pois inclui tudo o que é cenários, guarda-roupa, e adereços de cena e de ator; bem como sendo um dos elementos mais visíveis do que é recorrentemente designado como valores de produção.¹²

Entrecruzando-se também com as opções do espaço, que exploraremos a seguir, o seu valor acrescentado pode (e deve) tornar-se altamente significativo, seja no caso do 'cinema dos espaços fechados' ou em qualquer outro tipo de cinema. Gibbs exemplifica a questão recorrendo ao melodrama e às suas frequentes cenas de interior, onde as personagens, sobrecarregadas de emoção, não conseguem exteriorizar os seus problemas devido ao fechamento espacial, ao contrário do que acontece nos géneros de exterior, como o musical ou o *western*, onde a situação 'facilmente' resolve-se com uma dança ou um tiroteio. Então, o conflito dramático da história e das personagens surge-nos na tensão subliminar, patente nos arranjos visuais dos cenários, da cor, da composição; que refletem os estados mentais e emocionais das personagens (2002: 71).

A grande importância da localização de um filme joga-se nos cenários. No 'cinema dos espaços fechados', com o seu escasso número de cenários, ou até mesmo em cenário único, essa importância adquire uma maior significância. Num filme que decorre em vários cenários, cada um deles terá uma leitura forçosamente mais coletiva do que propriamente a um nível mais profundo, individual. Mas quando se passa num único espaço, esse sítio ganha uma força muito maior, assim como também se torna indissociável da própria história do filme.

As prateleiras do cenário de *Die Bitteren Tränen der Petra von Kant* (Fengler *et al.*, 1972) oferecem linhas de força ao cenário, auxiliando também a fotografia a organizar as posições das personagens, em consonância com um conceito de *mise-en-scène* que Fassbinder desenvolveu para o filme. Com propósitos semelhantes, as bonecas, manequins, entre outros, espalhados à volta da cama de Petra são reveladores do mundo artificial em que vive.¹³

¹² Ainda assim, tende-se a secundarizar a direção artística em grande parte das análises da *mise-en-scène*, talvez por ser demasiado visível e óbvia.

¹³ O cenário inclui um pormenor de um quadro de Poussin, ampliado para ocupar uma parede, que acentua a atmosfera deliberadamente esteticizada.



Figura 3-1 *Die Bitteren Tränen der Petra von Kant* (Fengler et al., 1972)

O guarda-roupa permite uma melhor caracterização das personagens, através da sua configuração e da sua cor (elemento que exploraremos mais à frente, no subcapítulo 3.2.2.). E o seu funcionamento é, como refere Perkins, tanto ‘consciente’ como ‘inconsciente’¹⁴.

É ‘consciente’ pois é verosímil que aquela personagem tenha decidido vestir-se daquela maneira. E é também ‘inconsciente’, pois é aqui que entra a racionalização, uma vez que a escolha de determinado figurino é um artifício racionalizado pelo figurinista, de propósito para aquela personagem, para que ela inconscientemente comunique algo acerca si própria, como por exemplo a sua posição social.

Poder-se-á dizer que as constantes trocas de figurinos de Petra von Kant, para além de demonstrarem a sua profissão de estilista, nas suas preocupações estéticas, revelam igualmente das suas máscaras e *personae* que utiliza para manipular quem a rodeia. Em *Rope* (Bernstein et al., 1948), os trajes formais de todas as personagens masculinas do filme (mas principalmente da parilha de assassinos), com poucas *nuances* entre si, podem implicar o exame ao sexo masculino, na problemática homoerótica do filme.

¹⁴ Informação disponível em: http://www.rouge.com.au/9/moments_choice.html



Figura 3-2 *Die Bitteren Tränen der Petra von Kant* (Fengler et al., 1972) / *Rope* (Bernstein et al., 1948)

Sobre os adereços, o seu uso recorrente desenvolve ligações inegáveis à própria narrativa, que se vão acumulando à medida que o filme avança (Gibbs, 2002: 9). Se a *mise-en-scène* deve ser a arte de relacionar todos os elementos cinematográficos, é necessário que todos eles tenham uma importância e uma significação em relação à narrativa, não apenas meros objetos.

A corda em *Rope* (Bernstein et al., 1948) vai adquirindo várias significâncias no decorrer do filme. Revela-se um signo do perigo da descoberta, quando Philip a encontra a pender para fora da arca. A câmara fotográfica em *Rear Window* (Hitchcock & Hitchcock, 1954), que revela Raymond Burr a manusear um serrote, é a materialização do voyeurismo obsessivo de James Stewart, e o serrote embrulhado num jornal, um despoletador inequívoco da suspeita do crime.



Figura 3-3 *Rope* (Bernstein et al., 1948) / *Rear Window* (Hitchcock & Hitchcock, 1954)

A direção artística é um dos elementos mais importantes da *mise-en-scène*. É através dela que, como diria Perkins, nos é apresentado o espaço e seus ornamentos, e que é simultaneamente consciente, pela sua verosimilhança e adequação ao material narrativo, e

inconsciente, ao ser portadora de subtexto e revelar sempre muito mais do que à primeira vista poderia incluir.¹⁵

3.2.2 Cor

A cor é um dos poucos elementos que não tem um cargo cinematográfico específico. Diretores artísticos, cenógrafos, diretores de fotografia, realizadores – todos eles usam a cor no seu trabalho. Poder-se-á falar da cor dos cenários, do guarda-roupa, dos tons da fotografia e da iluminação.

A gestão da cor é quase uma metáfora do *modus operandi* da *mise-en-scène*¹⁶: o realizador, segundo a sua conceção, é que orquestra a paleta de cores do filme. Sempre em consonância com as sensibilidades do diretor de fotografia e do diretor artístico, a cor deve servir a narrativa do filme, o seu tom e as suas personagens.

Assim, transforma-se num elemento que funciona como uma segunda camada sobre todos os elementos, que os enriquece e complementa: a iluminação, a direção artística, os atores, e literalmente tudo o que aparece no enquadramento está ‘subordinado’ a uma paleta de cores previamente selecionada e visualmente importante.

Colour is an important expressive element for film-makers, and is often mobilised by means of costume, which has the advantage of a direct association with a particular character. It might equally, however, be a feature of lighting, the set decoration, or particular props. (Gibbs, 2002: 8)



Figura 3-4 Die Bitteren Tränen der Petra von Kant (Fengler et al., 1972) / Los Amantes Pasajeros (Almodóvar et al., 2013)

Em ambos os casos, é visível o contraste do vermelho do cenário com as personagens (e do guarda-roupa¹⁷). A penugem branca do chão e o verde de Petra von

¹⁵ Informação disponível em: http://www.rouge.com.au/9/moments_choice.html

¹⁶ Prova cabal da do alcance tentacular da realização e da *mise-en-scène*, decisões sobre a cor de determinado objeto são frequentemente tomadas pelo realizador, como por exemplo, a cor dos cenários ou do guarda-roupa que, teoricamente, não seriam da sua responsabilidade.

¹⁷ Costuma haver uma grande ligação da cor ao guarda-roupa, precisamente por ligar a sua significância à personagem que o ostenta. Mas ela é extensível a tudo o que é visto no filme, mais não seja pelo tipo de emulsão da fotografia, que ‘tinge’ a paleta geral do filme, segundo as suas necessidades (ou àquilo que hoje será mais recorrente, devido ao advento do digital, com o termo ‘correção de cor’).

Kant contrastam com as cores do quadro de Poussin, da mesma maneira que os hospedeiros de bordo azul-claro contrastam com as cadeiras vermelhas do avião.

Igualmente ligada à cor, a iluminação é fulcral na organização cromática do filme. Dependendo sempre da abordagem da realização e, principalmente, por seguir (ou rejeitar) tendências mais 'realistas' ou 'expressionistas', a cor da iluminação pode sofrer alterações, sejam subliminares ou violentas.



Figura 3-5 *Rope* (Bernstein et al., 1948) / *Öszi Almanach* (Tarr, 1984)

A iluminação de *Rope* (Bernstein et al., 1948), atmosférica e aplanada, difere claramente da de *Öszi Almanach* (Tarr, 1984), expressionista na forma como rasga sombras e intoxica a imagem com códigos de cor. Justificadas pelas pretensões bastante diferentes de ambos os filmes, o uso da cor *via* iluminação é adequado ao tom das cenas (e do filme em questão) e da sua respetiva *mise-en-scène*.

Existe a exceção no caso do preto e branco, em que a paleta de cores é substituída por jogos de *chiaroscuro*, bastante subjugados pela iluminação.

3.2.3 Espaço

Este elemento em particular acentua o axioma da *mise-en-scène*: organizar os elementos do enquadramento, o que pressupõe a utilização do espaço. Nunca poderá haver encenação sem espaço. Facilmente comprovável no 'cinema dos espaços fechados' é a compreensão do espaço enquanto arena, que metaforiza inteligentemente o jogo de conflito entre as personagens (Gibbs, 2002: 17). A noção do espaço enquanto arena, tendo primeiramente uma implicação metafórica, mas que por vezes também resvala para o domínio físico, a ideia de um tipo de cinema de ficção narrativo que se desenrola num único espaço, esse espaço tornar-se-á, mais cedo ou mais tarde, num espaço de conflito.



Figura 3-6 *Die Bitteren Tränen der Petra von Kant* (Fengler et al., 1972)

Se no caso de Fassbinder a sua ligação ao teatro é inegável, em Tarantino essa ligação vai-se fortalecendo à luz dos seus alegados projetos futuros de se tornar dramaturgo.¹⁸ Se a casa de Petra von Kant é o palco para a batalha emocional que está no centro do filme – com a composição rígida e enquadramento fixo que predominam no final, a invocarem a configuração teatral, a retrosaria do filme de Tarantino é uma autêntica arena para as suas personagens.



Figura 3-7 *The Hateful Eight* (Gladstein et al., 2015)

Se a existência do conflito é vital para a narrativa quando a localização está confinada a um espaço único, esse espaço torna-se indissociável da narrativa.¹⁹ Em *mise-en-scène*, falar de espaço é essencialmente falar de colocação de personagens, de dispor e encenar as personagens num cenário de direção artística, estabelecendo as distâncias entre si (e relacionando-as com a câmara). A partir deste trabalho, desempenha-se também o *blocking* e a distância entre a câmara e o que está a ser filmado (que exploraremos no subcapítulo seguinte).

¹⁸ O 'cinema dos espaços fechados' tem muitos dos seus exemplos oriundos de adaptações de peças de teatro, ainda que alguns dos seus filmes de argumento original poderiam muito bem seguir o exemplo contrário. *The Hateful Eight* (Gladstein et al., 2015) é um desses exemplos.

¹⁹ É impossível pensar em *Rope* (Bernstein et al., 1948) sem o associarmos à *penthouse* dos assassinos, ou *12 Angry Men* (Fonda et al., 1957) à sala dos jurados, *Rear Window* (Hitchcock & Hitchcock, 1954) ao apartamento de Jeff, *The Hateful Eight* (Gladstein et al., 2015) à retrosaria.

[i]n thinking about space, we might include the personal space between performers and our sense of when it is impinged upon, but also 'blocking', that is, the relationships expressed and patterns created in the positioning of the actors (Gibbs, 2002: 17)

É através do espaço que se estabelecem as possibilidades para toda a direção artística, que cria a localização do filme com toda a sua dimensão física e implicações psicológicas, determinando também as hipóteses da encenação – sempre em consonância com o posicionamento e movimentação da câmara.

Não existem manuais de realização que impinjam determinado *modus operandi*. A *mise-en-scène* não tem que surgir antes do trabalho de câmara. Há casos de cineastas que preferem definir primeiro o trabalho de câmara, e a *mise-en-scène* surge depois, como que servindo a estética anteriormente definida pela colocação e movimentação da câmara.

Mas a importância do espaço liga-se às possibilidades que oferece a nível de *mise-en-scène*, pois é a partir da exploração e conhecimento do espaço que se poderão definir estratégias de direção artística, de *mise-en-scène* e de realização.

3.2.4 Posição da câmara e enquadramento

[t]he position of the camera is going to determine our understanding of the scene. It will, for example, profoundly affect the way we experience a performance. It is one of the most important means by which the nature of our relationship to the characters is defined (Gibbs, 2002: 19)

Não é possível separar o conhecimento do espaço com a colocação de câmara, porque a relação entre espaço e a forma como é filmado está bastante dependente da conjuntura e características do espaço. E não só, pois é através da posição da câmara que se estabelece a relação entre o espetador e as personagens que lhe são apresentadas no filme.

A posição da câmara é o que determina o nosso acesso à ação, o ponto de vista do realizador e da sua forma de contar a história: “the position of the camera governs our access to the action. How we experience a given set of events is going to be profoundly affected by the nature of the view, or views, with which we are presented” (Gibbs, 2002: 19).

Tendo em conta o subcapítulo anterior, a exploração e conhecimento do espaço, juntamente com a posição da câmara, poderá ser aquilo que mais diretamente corresponde ao ponto de vista do realizador. Gibbs refere a especial importância dos enquadramentos com três personagens, notando que possibilitam uma grande variedade de formas de expressar as relações interpessoais (2002: 17), em parte recorrendo à geometria dinâmica do triângulo. A utilização destes enquadramentos, em conjugação com as composições triangulares, quando ambientadas num mesmo espaço, conferem uma carga mais pesada à força das situações, pelas distâncias normalmente curtas entre as personagens.

Assim, intensifica-se a tensão e complexidade interpessoal deste cinema. A relação emocionalmente complicada entre a dominadora Petra von Kant, a sua criada-escrava Marlene, e o seu objeto de desejo Karin transforma-se numa leitura de paixões interrelacionadas e divergentes, graças ao enquadramento que exhibe o posicionamento das três atrizes (em relação com o cenário); e a suspeita de Rupert em relação aos seus antigos alunos no desaparecimento de David é aumentada pelo posicionamento em pirâmide dos três atores.



Figura 3-8 *Die Bitteren Tränen der Petra von Kant* (Fengler et al., 1972) / *Rope* (Bernstein et al., 1948)

Não devemos nunca esquecer que tudo aquilo que é filmado estará sempre dependente da montagem. E parte do trabalho de realização está em conjugar todas essas questões, mesmo quando a montagem poderá destruir parte do trabalho elaborado até então. Mas a posição de câmara permanece uma ferramenta poderosa que nos dá acesso à visão direta do realizador, a partir do qual ele estabelece o seu restante trabalho de enquadramento e composição.

3.3 Interligações no espaço

[m]ise en scène is indeed the art of arranging, choreographing and displaying – and an essential part of this, in many films of many different kinds, happens in what is staged (predominantly, actors in an environment) for a camera (Martin, 2014: 25)

Materializar a *mise-en-scène* envolve, sempre, encenar algo num determinado espaço. Tal como a localização é indissociável da história nos filmes do ‘cinema dos espaços fechados’, também o espaço é indissociável da encenação – e, conseqüentemente, da *mise-en-scène*. Se a *mise-en-scène* herda algo diretamente da encenação teatral, será a gestão das ações e o trabalho dos atores. O primeiro significado de *mise-en-scène*, ainda no

universo do teatro, consistia simplesmente em organizar as entradas e saídas dos atores, e a relação entre os seus movimentos e o texto a ser interpretado.

Nesse seguimento, a ação que um filme apresenta, através da sua encenação, deve ter sempre algo mais do que entradas e saídas de personagens. Deve ser significativa, de forma a enriquecer o filme e a sua narrativa. “At an important base level, *mise-en-scène* is concerned with the action and the significance it might have.” (Gibbs, 2002: 12). O movimento da encenação deve expressar as oposições, um jogo de vontades e tensões entre personagens que, movimentando-se, afastando-se, aproximando-se, nos levam ao âmago do conflito. Ou seja, o movimento construído pela encenação deve emergir de tudo aquilo que faz mover as personagens, das suas intenções, motivações e, em última análise, do fervilhar do conflito que eventualmente terá de se anunciar.

A abordagem num determinado espaço será sempre indissociável da sua localização, ou seja, terá sempre de haver uma relação mais do que conjuntural entre os acontecimentos da encenação e o espaço em que decorrem, algo que também será uma questão importante no ‘cinema dos espaços fechados’.

Nos filmes de câmara de Ingmar Bergman, apenas o que é absolutamente essencial para a *mise-en-scène* é incluído. Esta gestão do espaço é particularmente importante tendo em conta a sua finalidade última: analisar o universo interpessoal e psicológico das personagens; e tudo o que esteja a mais, irá estorvar o entendimento do filme e a sua finalidade (Törnqvist, 1995: 206).

[a] *mise en scène* transforma-se numa arte da relação: da câmara com os atores e destes com o espaço, mas também dos atores entre si (Grilo, 2007: 136)

Esta “arte da relação” (*idem*: 136) é sem dúvida uma das mais eloquentes visões da *mise-en-scène*. E embora as ligações que se podem estabelecer entre direção artística, cor, espaço, e posição de câmara e enquadramento sejam suficientemente complexas e com enormes possibilidades, devemos lembrar que estes são apenas quatro dos elementos que constituem a *mise-en-scène*, e que o seu funcionamento consiste na organização, relação e conjugação de todos os seus elementos tendo em conta uma ideia de cinema ao serviço de uma narrativa.

Mas regressando à efetiva finalidade da *mise-en-scène*, que é auxiliar no desenvolvimento narrativo do filme, é necessário entender que a *mise-en-scène* apenas funciona num entrelaçar de todas as suas ferramentas (Gibbs, 2002: 41).

E é nesta utilização da *mise-en-scène*, nesta escolha dos seus elementos e da forma como eles jogam entre si, que reside a efetiva importância e especificidade do realizador. As relações entre os seus vários elementos dão origem a outros: por exemplo, o uso do

enquadramento e a encenação dos movimentos dos atores, ou da direção artística (principalmente) são decisivas na composição.

E as múltiplas combinações entre todos os elementos da *mise-en-scène* (bem como de outros que lhe são alheios, como o argumento, o som ou a música) sempre em função da visão do realizador para a história que se pretende contar, acabam por determinar aquilo que vulgarmente se chama de 'poética do cinema', as escolhas que o realizador empreende e que definem a sua autoria e visão do mundo.

4 O cinema dos espaços fechados

O que têm em comum *Rope* (Bernstein *et al.*, 1948) com *Dogville* (Windeløv & von Trier, 2003)? Ou *Öszi Almanach* (Tarr, 1984) com *Sylvester: Tragödie einer Nacht* (Pick & Pick, 1923)? Ou qualquer um destes com *Die Bitteren Tränen der Petra von Kant* (Fengler *et al.*, 1972)? Se procedermos a uma análise mais intersticial, certamente que encontraremos vários pontos de confluência. No entanto, a questão que imediatamente salta à vista é a configuração espacial. Todos apresentam uma intriga inteiramente (ou quase) passada num único espaço fechado.

Tal como afirmámos na introdução, não há um único e inexpugnável género cinematográfico ou definição teórica que englobe este tipo de cinema. Daí que a expressão ‘cinema dos espaços fechados’ pareceu-nos a mais correta por colocar a ênfase na questão no fechamento do espaço que, qual obstrução, força a que o cinema (e a *mise-en-scène*) se adapte às suas características.

Para melhor entendermos este tipo de cinema, onde se insere o nosso estudo de caso, iremos cartografar o seu percurso, traçando os seus inícios anteriores ao cinema, no teatro europeu de finais do século XIX e inícios do século XX, desde August Strindberg e o teatro de câmara, Max Reinhardt e o *kammerspiel*, depois na sua ‘transição’ para o cinema com o *kammerspielfilm*, e finalmente nos filmes que lá se inspiram e que hoje vão mantendo esta tradição.

4.1 Teatro Íntimo

Para melhor perceber este tipo de cinema, devemos referir duas correntes, uma no teatro e outra no cinema, que de alguma maneira consideramos seus predecessores: o teatro íntimo e o *kammerspiel*film. Começando cronologicamente, o teatro íntimo localiza-se na tradição teatral europeia de finais do século XIX e inícios do século XX, tendo-lhe associado dois dos autores máximos da história do teatro, o alemão Max Reinhardt e o sueco August Strindberg.

Pelo facto de ambos serem mais ou menos contemporâneos um do outro, torna-se difícil perceber qual foi efetivamente o primeiro. E esta designação, na verdade, tem várias vertentes, dependendo do autor em questão. No caso de Reinhardt, é referido o *kammerspiel*²⁰, e no caso de Strindberg, o 'teatro de câmara'. E embora ambos defendam um teatro espacialmente reduzido e com especial enfoque na psicologia das personagens, ambos fazem-no de forma diferente.

O teatro de câmara de Strindberg surge no seu trabalho como dramaturgo, com uma grande preponderância da questão interior e dos aspetos psicológicos, que estão também na base do 'cinema dos espaços fechados'. August Falck, ator e diretor do Teatro Íntimo de Strindberg, descreveu o método de escrita do dramaturgo: "Short notes, difficult to grasp, were strewn around him, on the table, in the drawers, in his pockets. The chamber play arose like a jigsaw puzzle from these fragments." (*cit in Steene & Törnqvist, 2007: 11*). Talvez esteja já aqui a génese da pretensão psicológica do teatro de câmara, que mais tarde transitará para o cinema.

Este método, unicamente utilizado nas peças de câmara, revela-se altamente psicológico uma vez que Strindberg, durante muito tempo, anota ideias e pensamentos que, de alguma maneira, refletem a sua própria psicologia e estado mental (normalmente algo turbulento), e a escrita surge com a aglomeração destas ideias avulsas, qual *puzzle* auto-psicológico. Assim, o seu teatro de câmara adquire a forma de um estudo psicológico de personagem, emergente da sua própria psicologia.

E embora a estrutura das suas peças se baseie nos princípios musicais de composição (e que é, talvez, a maior inovação que Strindberg avança no seu teatro de câmara), o próprio afirma: "We avoid expedients, easy effects, bravura pieces, numbers for stars" (*cit in Pavis, 1998: 46*). Aqui fica demonstrado o seu pouquíssimo interesse pela noção de espetáculo teatral, rejeitando os efeitos fáceis e os veículos para atores famosos,

²⁰ A tradução alemã do termo, na verdade, está mais perto de 'teatro de câmara', embora seja recorrentemente traduzido como 'teatro íntimo', principalmente devido ao nome da pequena sala de espetáculos onde Reinhardt levou a cabo este tipo de teatro.

em detrimento de uma postura eminentemente analítica, clínica, do intimismo e da psicologia das personagens.

Through a Glass Darkly and Winter Light and The Silence and Persona I've called chamber plays. They are chamber music – music in which, with an extremely limited number of voices and figures, one explores the essence of a number of motifs. The backgrounds are extrapolated, put into a sort of fog. The rest is distillation. (Bergman cit in Törnqvist, 1995: 16)

Tal como em Strindberg, a relação aberta entre música de câmara e teatro de câmara²¹ é também reconhecida nalgumas algumas obras de Bergman, que deve muita da sua atmosfera ao dramaturgo sueco. O mais notório é a abordagem quase ascética de meios com que Bergman constrói os seus filmes de câmara. Tal como Strindberg, o cineasta utiliza 'poucas vozes', poucas personagens para as explorar a fundo, no seu intimismo psicologizante, e com um assumido pouco interesse no mundo para lá do pequeno universo das suas personagens, esse mundo 'envolto em nevoeiro'.

Contemporâneo de Strindberg, o alemão Max Reinhardt desenvolveu uma parte significativa da sua carreira sob pressupostos muito semelhantes aos de Strindberg. Mas se o sueco o tinha feito como dramaturgo, Reinhardt fê-lo como encenador.

If an actor needs to lift his whole arm at the Grosses Schauspielhaus, he need only move his hand at the Deutsches Theater; and at the kammerspiele it's enough if he moves a finger. (Herald cit in Eisner, 1969: 177)

Esta anedota que Lotte H. Eisner repescou a Heinz Herald, um dos colaboradores de Reinhardt, é significativa das pretensões do *kammerspiel* em relação às outras abordagens teatrais. Se já aqui procurarmos uma relação com o cinema, ela existe na questão da proximidade do público que, característica do *kammerspiel*, que o cinema possibilita devido à utilização da câmara e das escalas aproximadas, criando proximidade entre o público e o ator, por oposição ao teatro (ou, de resto, a outros fenómenos tridimensionais, como a ópera).

Inicialmente o homem forte do teatro de Berlim,²² Reinhardt trabalhou um aspeto muito concreto na sua encenação que, para a nossa investigação, iremos salientar, permitindo traçar um perfil da evolução da sua relação com o cinema até chegar ao *kammerspiel*: o desenho de luz.

Sendo ainda hoje reverenciado pelas suas técnicas inovadoras, é no desenho de luz que se encontra a grande (e infelizmente pouco documentada) influência de Reinhardt no cinema mudo alemão, mais concretamente no Expressionismo Alemão, onde as suas estratégias de luz muito contribuíram para a sua génese. O *chiaroscuro*, o tratamento de luz e sombra, que Reinhardt ensaiara nas suas encenações imbuíu-se profundamente na cultura cinematográfica alemã do início do século.

²¹ O termo *kammerspiel* advém do termo original da música *kammermusik* ('música de câmara' em alemão).

²² Max Reinhardt chegou a dirigir onze teatros na capital germânica, foi diretor do Deutsches Theater, o maior e mais famoso teatro de Berlim, desde 1904 até 1933, ano em que foge da Alemanha Nazi para o Reino Unido.

O primeiro ponto de viragem na direção do *kammerspiel* veio nos anos finais da Primeira Guerra Mundial, onde, por falta de dinheiro e material, as suas produções recorrentemente exuberantes tiveram de se reduzir a uma escala mais pequena, onde a exiguidade era mascarada por uma encenação mais compactada, ‘expandida’ pelos jogos de luz e sombra (Eisner, 1969: 51), permitindo simultaneamente esconder e revelar vários espaços do palco, imprimindo-lhe densidade dramática.

Em suma, se há algum elemento no trabalho de Reinhardt que, por um lado, alude ao cinema, e por outro insinua novos caminhos em direção ao *kammerspiel*, é sem dúvida o desenho de luz. No entanto, ele surge através de outras necessidades:

One day, while rehearsing a very subtle play in which the characters' psychical relationships had to be brought out discreetly, Reinhardt sighed: 'Of course, I saw your gesture and understood your look. But I'm on the stage. Will the spectators in the back rows and, above all, those in the gods be able to do the same?' This was why he finally created an intimate theatre, the Kammerspiele (idem: 177).

Foi para dar a ver aspetos demasiadamente discretos no comportamento das personagens em palco que moveu Reinhardt a criar o *kammerspiel*, concordando com Strindberg na questão de que a exploração psicológica é mais adequada num ambiente íntimo (Brown, 1995: 368), munindo-se assim das subtilezas psicológicas e dos ambientes de intimidade.

O *kammerspiel* é um teatro de intimidades. Pelas intrigas apresentadas, que se concentram nos dramas da vida privada das suas personagens (uma ‘regra’ que mais tarde seria milimetricamente apropriada pelo *kammerspiel*film), e pela sua localização, que é recorrentemente fechada num único espaço.

Associado a essa delimitação, a própria configuração das caixas de palco dos teatros íntimos²³, fazia com que uma plateia assistisse em grande proximidade a uma intriga de conflitos íntimos de um punhado de personagens num único espaço, criando um clima de grande intimidade.

Assim, a orgânica dessas “peças intimistas, com poucos actores, um lugar único e geralmente também um tempo de acção reduzido” (Aumont & Marie, 2009: 147) permitia que todos os gestos demasiadamente subtis dos atores (sorrisos, hesitações, silêncios) fossem melhor percebidos graças à proximidade da plateia com o palco, intensificado pela pequenez do espaço. Posto isto, se Strindberg aborda o teatro numa forma essencialmente psicológica, Reinhardt intensifica essa psicologia com uma abordagem eminentemente intimista – e daí a sua designação de ‘teatro íntimo’.

Fazendo uma ponte para o cinema, Eisner cita o pensamento de Novalis, poeta

²³ Estes pequenos teatros apresentavam uma plateia diminuta (i.e. 300 pessoas, no máximo) associada a um palco também reduzido.

romântico alemão, acerca do *stimmung*²⁴ associado ao cinema alemão: “the notion of Stimmung alludes to ‘musical conditions of the soul’ and that is bound up with ‘psychical acoustics and a harmony of vibrations’” (1969: 200, 203). Esta ligação do *stimmung*, a interioridade da alma alemã, que Novalis baseia na música, regressa aos pressupostos musicais do teatro de câmara de Strindberg.

E para além do ‘ambiente’ – de raiz etimológica marcada no norte da Europa, mas principalmente alemã – que intenta traduzir a interioridade da alma numa linguagem mais palpável, também o *kammerspielfilm* se baseia nos mesmos pressupostos.

In any German film the preoccupation with rendering Stimmung ('mood') by suggesting the 'vibrations of the soul' is linked to the use of light. In fact this Stimmung hovers around objects as well as people: it is a 'meta-physical' accord, a mystical and singular harmony amid the chaos of things, a kind of sorrowful nostalgia which, for the German, is mixed with well-being, an imprecise nuance of nostalgia, languor coloured with desire, lust of body and soul. (Eisner, 1969: 199).

Entendendo o *stimmung* enquanto a compreensão da alma e identidade alemã, a sua ligação ao cinema alemão dá-se através da luz. Essas ‘vibrações da alma’, transmitida por toda a arte alemã, e particularmente nas intenções do *kammerspiel*, encontram um veículo de expressão muitíssimo mais forte no Expressionismo Alemão.

Sendo o *kammerspielfilm* um tipo de cinema fortemente ligado aos aspetos interiores, psicológicos, a sua ligação ao *kammerspiel*, para além da herança teatral, da prevalência do espaço fechado, e da psicologia e intimismo das personagens, há também um elemento identitário, da alma de um povo, a conectar ambos.

4.2 *Kammerspielfilm*

Como anteriormente afirmado, não existe uma definição postulada de ‘cinema dos espaços fechados’ (nem este trabalho servirá para a criar), daí que traçar uma cartografia deste cinema seja uma tarefa demasiadamente curvilínea, precisamente por não haver grande homogeneidade desses filmes, tirando obviamente a questão do espaço.

No entanto, se há alguma força de inspiração ou tradição para esse cinema, é o *kammerspielfilm*. Em praticamente todos os casos, é ele a grande influência cinematográfica, nalguns casos bastante direta e assumida, noutros bastante subterrânea ou até inconsciente.

Mesmo antes do *kammerspiel*, Reinhardt já era uma figura de importância

²⁴ ‘Ambiente’, em alemão.

considerável no cinema alemão.²⁵ Mas no *kammerspielfilm*, a sua herança é tão importante que o próprio nome deste tipo de cinema deriva do seu *kammerspiel*.

“German connoisseurs, tired of the screen pageants they had to endure, praised these films as “chamber plays”, exhibiting the very depths of the soul.” (Kracauer, 1947: 97). O *kammerspielfilm* rejeitava liminarmente a ideia de espetáculo, de resto tal como o teatro de Reinhardt e Strindberg o tinha já feito, quase vinte anos antes.

Nas designações contemporâneas desse cinema, é curioso notar que Siegfried Kracauer, referindo-se claramente ao *kammerspielfilm* (mas sem nunca utilizar o termo), caracteriza-os como ‘filmes do instinto’, por oposição aos ‘filmes do tirano’²⁶.

Invocando Carl Mayer, argumentista da maioria dos filmes do *kammerspielfilm*, como a grande linha de força do género, a pouca ligação que Kracauer estabelece com o teatro vai no sentido de relacionar este cinema com o teatro de câmara, exaltando as qualidades psicológicas que o *kammerspielfilm* exibia, ao que chama de ‘exibir as profundezas da alma’ (1947: 96-97). Tal vai de encontro ao teatro de Reinhardt e Strindberg, bem como do *kammerspielfilm*.

[o] *Kammerspielfilm* é um “cinema de câmara”, com filmes de intriga muito simples, geralmente circunscrita à existência de um pequeno conjunto de personagens bem identificados. (Grilo, 2007: 117).

O *kammerspielfilm* é assim um subgénero do Expressionismo Alemão, cuja influência direta que recebe do teatro de câmara (nomeadamente do de Reinhardt) reflete-se na sua localização reduzida a um ou dois cenários, povoados por poucas personagens, e cujo conflito geralmente envolve intrigas do foro íntimo. Impulsionado pela sua própria configuração, este subgénero desenvolve um grande interesse pela vida íntima das personagens, aflorando a sua psicologia e intimidade.

Formalmente, o *kammerspielfilm* é um subgénero de pretensões realistas, corroboradas por Eduardo Geada em relação à sua “vocaçãõ realista, em contraste com os filmes expressionistas” (1985: 16), começando talvez pelo argumento, que ataca as suas personagens de classe média ou baixa com conflitos interpessoais, quotidianos, geralmente de cariz passional, criminal, melodramático – ao contrário das fantasmagorias que caracterizam grande parte dos filmes do Expressionismo Alemão, nomeadamente os do Caligarismo.

No entanto, tal asserção não é direta e inequívoca, pois mesmo que tenha elementos realistas, é inegável que a sua orgânica continua largamente influenciada pelo cinema expressionista.

²⁵ Desde 1913 que os atores mais importantes do cinema alemão vinham da trupe de Reinhardt (Eisner, 1969: 44). No entanto, ainda que a sua mais importante contribuição para o cinema seja a influência do desenho de luz, o *chiaroscuro* tão profundamente impregnado no Expressionismo Alemão, anteriormente utilizado nas suas encenações, também o *kammerspielfilm* se deve, em grande parte, a si.

²⁶ Os ‘filmes do tirano’ eram compostos pela tendência do cinema alemão do início dos anos 20 dedicados retrato de figuras tirânicas (Kracauer, 1947: 96), começando pelo próprio *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Meinert et al., 1920), que de resto lhe dá o mote para o título do seu livro.

Contraditoriamente, as características que marcaram o Expressionismo Alemão são as mesmas que permeiam o *kammerspielfilm*. Permanece a artificialidade dos cenários, devedores tanto de *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Meinert *et al.*, 1920) como da recorrente utilização do estúdio, e o tratamento dado à figura humana, retratada com pressupostos metafóricos e expressionistas, personificações de sentimentos ou ideias abstratas (Kracauer, 1947: 101-102), ao contrário de um retrato do indivíduo, mais apropriado para um registo realista.

Mas a relação aparentemente paradoxal da pretensão realista e dos dispositivos expressionistas está na finalidade do *kammerspielfilm*. Se a sua intenção é mostrar problemáticas interpessoais, ‘realistas’, para convocar o seu aspeto psicológico, a sua ‘encarnação’ surge por via de dispositivos expressionistas, cujas intenções sempre visaram a representação das emoções subjetivas, de uma visão psicologizante dos acontecimentos. E por mais realista que o *kammerspielfilm* tentasse ser, ele surge sob a égide do Expressionismo Alemão, logo altamente influenciado pela sua orgânica.

Analisaremos agora o *kammerspielfilm* em relação ao seu tipo de conflito, a sua abordagem de realização, de fotografia, e do trabalho de ator.

A Kammerspiel film concentrated on a few characters and explored a crisis in their lives in detail. The emphasis was on slow, evocative acting and telling details, rather than extreme expressions of emotion. The chamber-drama atmosphere came from the use of a small number of settings and a concentration on character psychology rather than spectacle. (Bordwell & Thompson, 2003: 109).

O *kammerspielfilm* é “um cinema de câmara” (Grilo, 2007: 117), cujo principal interesse recai na caracterização da psicologia das suas poucas personagens, em ambientes de intimidade. Quando nos referimos a conflitos ‘íntimos’, é no sentido de um conflito que afeta a personagem ao nível da sua vida privada e íntima, das suas relações mais chegadas com outras personagens, de algo que lhe é confidencial. Utilizando as teorias da escrita de argumento de Robert McKee, podemos apurar que a parte mais substancial do conflito dos filmes do *kammerspielfilm* pertencem ao domínio pessoal. Segundo McKee, há três níveis de conflito: conflito interior, conflito pessoal e conflito extra-pessoal; e quantos mais níveis o conflito envolver, mais rico e mais dinâmico se torna (1999: 215).

As personagens do *kammerspielfilm* estão frequentemente em conflito com as suas inquietações internas, pertencentes ao conflito interior. Mas são as relações com outras pessoas que ocupam grande parte da intensidade da intriga, o conflito pessoal. A terceira dimensão, o conflito extra-pessoal, onde a personagem entra em conflito com elementos mais amplos, tais como a sociedade, as instituições ou as convenções sociais, é bastante

menos evidente (McKee, 1999: 215)²⁷.

Geralmente, os filmes do *kammerspielfilm* apresentam uma intriga simples, bem definida e com poucas personagens, residindo num conflito interpessoal: *Sylvester: Tragödie einer Nacht* (Pick & Pick, 1923) usa como dínamo narrativo o desprezo mútuo de duas mulheres que as leva a uma digladição psicológica que descamba em tragédia; *Hintertreppe* (Lippman *et al.*, 1921) usa um estratagema semelhante, com dois homens apaixonados pela mesma mulher e que tentam destruir-se mutuamente; e *Der Letzte Mann* (Pommer & Murnau, 1924) segue um porteiro de hotel que é despromovido da sua prestigiosa posição e enfrenta a desagregação da sua vida como consequência.

Em termos narrativos e de temática, o *kammerspielfilm* privilegia conflitos psicológicos intensos, desenrolando-se em atmosferas claustrofóbicas que normalmente acabam mal. Como exemplo, as conclusões violentas de *Scherben* (Pick & Pick, 1921), *Sylvester: Tragödie einer Nacht* (Pick & Pick, 1923) e *Hintertreppe* (Lippman *et al.*, 1921) envolvem sempre a morte de uma personagem (Bordwell & Thompson, 2003: 110). No entanto, se há algo de expressionista no *kammerspielfilm*, é a realização e a direção de fotografia, e principalmente a utilização do movimento de câmara.

Neste tipo de cinema, a câmara calcorreia os cenários, cria múltiplas linhas de ação, alterna pontos de vista objetivos com subjetivos. Esta multiplicidade de usos acentua ainda o seu carácter realista, catapultando o espetador diretamente para o centro da intriga, traduzindo a complexidade psicológica das personagens em pontos de vista diferenciados, sublinhando assim os emaranhados da intriga.

Eisner, na primeira frase do seu capítulo sobre o subgénero, aponta a supressão dos intertítulos no *kammerspielfilm* como a sua característica mais famosa, mas também como algo demasiadamente redutor na sua caracterização (1985: 177). A ausência de intertítulos está principalmente ligada à narrativa do filme e ao trabalho de ator. Sem intertítulos, diálogos ou explicações por escrito, tudo o que seja referente à intriga, ao *plot*, às motivações e sensações das personagens, é-nos dado pela realização e pela sensibilidade do ator.

Assim, o *kammerspielfilm* contrasta violentamente com Expressionismo Alemão na questão do realismo. Aqui, a chegada da Nova Objetividade à República de Weimar, um novo género, já fora do espectro do Expressionismo Alemão, e altamente devedor dos alcances realistas do *kammerspielfilm*, vem atuar contra o *status quo* estabelecido pelo Expressionismo Alemão, por via de uma grande ênfase no tratamento realista e naturalista, da sua forma cinematográfica e das temáticas sociais que privilegia.

²⁷ Uma notável exceção é *Der Letzte Mann* (Pommer & Murnau, 1924) – o mais famoso *kammerspielfilm*, que inclui também uma série de características contrárias às noções clássicas do género, inclusive em relação ao espaço – onde o porteiro interpretado por Emil Jannings entra em conflito com a instituição representada pelo hotel onde trabalha e de onde é despedido.

Com a Nova Objetividade a ditar a morte do *kammerpielfilm*, Bordwell e Thompson apontam os filmes *Scherben* (Pick & Pick, 1921), *Hintertreppe* (Lippman *et al.*, 1921), *Mikaël* (Pommer & Dreyer, 1924) e os já referidos *Sylvester: Tragödie einer Nacht* (Pick & Pick, 1923) e *Der Letzte Mann* (Pommer & Murnau, 1924), como os clássicos do género (2003: 109).

Do teatro de câmara original de Strindberg, do *kammerspiel* de Reinhardt, e da época de ouro do *kammerspielfilm*, dos filmes de Lupu Pick e dos argumentos de Carl Mayer, para o ‘cinema dos espaços fechados’ (e conseqüentemente para o estudo de caso) transita o registo íntimo das personagens e dos seus dramas, o tom realista, e o confinamento da intriga a um muito reduzido número de cenários.

4.3 Pós-*kammerspielfilm* e até à atualidade

Não existe referência a nenhum filme ou acontecimento que marque o fim (nem o início) do *kammerspielfilm*. Sucumbiu com a chegada da Nova Objetividade, por volta da segunda metade dos anos 20,²⁸ e esmoreceu no cinema alemão desde o início da Segunda Guerra Mundial – e nunca mais voltou a ganhar a mesma importância.²⁹ Mas fora da Alemanha, nos anos 40, surgem uma série de filmes altamente devedores ao *kammerspielfilm*.

Gaston Bachelard, em La Poétique de l'Espace, dizia que o maior benefício da casa era esta acomodar os sonhos, proteger o sonhador e permitir sonhar em paz. Mas esta “paz do lar” que Bachelard refere, era algo que Hitchcock gostava de contrariar nos seus filmes. (Pinto, 2012: 5).

Fortemente influenciado pelo cinema mudo alemão, tendo inclusive trabalhado nos estúdios da UFA e observado parte da rodagem de *Der Letzte Mann* (Pommer & Dreyer, 1924), Alfred Hitchcock realiza uma série de filmes altamente devedores ao *kammerspielfilm*, em que o primeiro exemplo é *Lifeboat* (Macgowan *et al.*, 1944). Já antes Hitchcock tinha insinuado o confinamento a espaços cada vez mais curtos, como em *Number Seventeen* (Lion *et al.*, 1932), cuja grande parte da ação decorre numa mansão abandonada, embora o filme depois salte para outros cenários, ou *The Lady Vanishes* (Black & Hitchcock, 1938) cuja ação se centra num comboio.

²⁸ A Nova Objetividade, distante do outrora poderoso Expressionismo Alemão, e onde invariavelmente surge o nome de Georg Wilhelm Pabst como o seu mais digno representante, vem intensificar o nervo realista do *kammerspielfilm*, mas de forma igualmente fugaz, uma vez que termina pouco depois do início dos anos 30, com a queda da República de Weimar.

²⁹ Poucas vezes o cinema alemão regressou à configuração do *kammerspielfilm*. Salvo numa curta tendência de jovens cineastas pós-Novo Cinema Alemão, um dos poucos exemplos é *Der Totmacher* (Granderath *et al.*, 1995), ambientado num escritório, sobre um professor de psicologia e um datilógrafo que entrevistam um assassino em série.

Lifeboat (Macgowan *et al.*, 1944) é o seu primeiro ‘*kammerspielfilm*’, mas apresenta vários desvios em relação à forma original, desde logo no espaço³⁰. A ideia chave, que é perfeitamente extensível para todo o ‘cinema dos espaços fechados’, do *kammerspielfilm* até à atualidade, implica a concentração do filme num espaço circunscrito, e a progressão sempre muito perto da continuidade temporal da ação sem elipses.

Como aqui a acção se encontra particularmente concentrada, os sentimentos e emoções que desencadeia são potencialmente mais complexos e contraditórios, até mais difíceis de analisar, ao contrário do que sucede nas narrativas dilatadas no tempo e no espaço (Ferreira, 1985: 59).

Mesmo havendo sempre exceções, a concentração do universo emocional e sentimental que, por estar fechado num espaço e acompanhado num período temporal contínuo, forma a génese deste cinema que, para além de todas as características que já enumeramos, apresenta também uma assinalável carga de ambiguidade.

Seis filmes depois, surge *Rope* (Bernstein *et al.*, 1948) e, volvidos mais seis anos, regressa o ambiente *kammerspielfilm*, primeiro em *Dial M for Murder* (Hitchcock & Hitchcock, 1954) e depois em *Rear Window* (*idem*, 1954). A falta de ‘cartografia’ sobre este tipo de cinema torna difícil toda e qualquer forma de datar períodos na sua evolução e desenvolvimento, embora haja filmes que marcam a evidência de que este cinema continua a ser praticado.

Como exemplo, surge nos anos cinquenta um dos mais dignos representantes desta tradição. *12 Angry Men* (Fonda *et al.*, 1954) enclausura os doze jurados do título numa sala de um tribunal para deliberar a culpa ou inocência de um adolescente num caso de homicídio. Sidney Lumet regressaria à configuração do espaço fechado, ainda que de forma menos hermética, noutro exame tenso da crise masculina em *Dog Day Afternoon* (Bregman *et al.*, 1975).

Contrariamente ao ‘classicismo’ de Lumet, o espanhol Luis Buñuel apresenta *El Ángel Exterminador* (Alatriste & Buñuel, 1962), uma sátira tipicamente buñueliana na sua bizarria surrealista, humor desconcertante, e no retrato ácido das classes ociosas da sociedade mexicana, onde um grupo de endinheirados vê-se, inexplicavelmente, incapaz de sair do salão de jantar, ‘obrigados’ a passar alguns dias no próprio sítio, onde as regras de etiqueta e cavalheirismo eventualmente sucumbem às vontades e instintos cada vez mais animais de cada um.

No final dos anos 60, devido à animosidade da geração da *Nouvelle Vague* às noções da encenação, algum cinema europeu imbuíu-se fortemente num “regresso, inclusive sob formas por vezes ultrajantemente regressivas, do teatro e da cena fixa” (Aumont, 2006: 112). O regresso dessa artificialidade aparece ligado a uma noção de palco, do teatro ou do

³⁰ O filme decorre na totalidade no pequeno barco salva-vidas do título, o que implica, forçosamente, a existência de espaço exterior.

estúdio. “Deste modo, os anos 70 serão os do encerramento, do fechamento do quadro e do cenário, de ficções claustrofóbicas” (*idem*: 112). E exemplifica utilizando dois filmes da fase tardia de Luchino Visconti, *Ludwig* (Geissler *et al.*, 1972) e *Gruppo di famiglia in un interno* (Bertolucci & Visconti, 1974).

Bastante distanciado do *kammerspielfilm*, o cinema alemão voltou a interessar-se pelos espaços fechados. Aumont refere a geração pós-manifesto de Oberhausen³¹, como um grupo de cineastas com “gosto pelo encerramento voluntário, a começar pelo encerramento no estúdio de filmagem.” (2006: 112), citando dois cineastas do Novo Cinema Alemão que apresentaram um cinema claramente de interior, colando-se teimosamente a ideais antiquados com a sua génese no ‘teatro filmado’: Werner Schroeter com *Der Tod der Maria Malibran* (Schroeter & Schroeter, 1972) e Hans-Jürgen Syberberg com *Hitler, ein Film aus Deutschland* (Eichinger & Syberberg, 1977). Para além de Schroeter e Syberberg, há que incluir Rainer Werner Fassbinder e o seu fascínio pelas configurações e artifícios do teatro.

Aqui surge outro conceito escorregadio que convém clarificar. Já muito se falou acerca de ‘teatro filmado’, mas quase nunca se chega a uma conclusão. O ‘teatro filmado’ surge algures nos anos 30, pouco depois do advento sonoro ter ‘ressuscitado’ a fala e a dicção aos atores, fazendo com que o texto ganhasse uma nova forma de expressão narrativa. Se a orgânica cinematográfica do cinema mudo era direccionada aos códigos visuais para expressar emoções e sentimentos, o som, pelo seu apelo realista, acabou por devolver uma ferramenta essencial no trabalho do ator, e que o liga inegavelmente ao teatro (Aumont & Marie, 2008: 247).

Utilizando dois exemplos extremos, o ‘teatro filmado’ tanto se refere ao registo de uma peça de teatro por meios audiovisuais, ou de um cinema que apresente características (de estilo, texto, espaço) teatrais. No ‘cinema dos espaços fechados’, a vertente de ‘teatro filmado’ está acima de tudo ligada à utilização do espaço e à recorrência ao texto.

Os anos oitenta vêm contaminar este cinema, onde as noções do espaço e da psicologia das personagens são ainda reconhecíveis como oriundos do *kammerspielfilm*. *Özsi Almanach* (Tarr, 1984) é o ‘filme de câmara’ mais direto de Béla Tarr (após alguns filmes com características do *kammerspielfilm*), com a ação a centrar-se num pentágono de personagens azedas num apartamento espaçoso.

Os espanhóis Pedro Almodóvar e Julio Medem também exploram a questão do espaço fechado: caracteristicamente excessivo e *kitsch*, *Mujeres al Borde un Ataque de*

³¹ O primeiro manifesto de Oberhausen (seguiu-se-lhe um segundo manifesto, também em Oberhausen, sem título, em 1965) data de 1962, e é assinado, entre muitos outros, por Alexander Kluge e Edgar Reitz. O manifesto refere-se à vontade disruptiva de um grande número de cineastas que, rejeitando as convenções cinematográficas da altura, propuseram-se a criar um novo cinema, baseado na liberdade. Muitos dos pressupostos do Novo Cinema Alemão foram postulados aqui, e continuados noutros manifestos, nomeadamente na declaração de Hamburgo, de 1979, assinada por sessenta cineastas, nomeadamente Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog e Wim Wenders.

Nervios (Almodóvar & Almodóvar, 1988) é a variação de Almodóvar de um *kammerspiel* que, vinte e cinco anos mais tarde, o revisita em *Los Amantes Pasajeros* (Almodóvar *et al.*, 2013), colocando uma série de personagens de paixões entrecruzadas num avião com destino ao México. Medem segue caminhos semelhantes, ainda que com um tom manifestamente mais íntimo com *Habitación en Roma* (Longoria & Medem, 2010). Com outra abordagem, aludindo ao teatro e a Bertold Brecht, Lars von Trier apresenta um dístico sobre a América, *Dogville* (Windeløv & von Trier, 2003) e *Manderlay* (*idem*, 2005).

Portugal tem também os seus exemplos. Dois dos mais significativos são *Noite Escura* (Branco & Canijo, 2004), uma tragédia grega ambientada no decurso de uma noite numa casa de alterne, e *A Falha* (Branco & Grilo, 2002) onde uma derrocada faz com que um grupo de antigos colegas de turma fiquem soterrados debaixo de uma laje.

2010 revelou-se um ano bastante produtivo, dada a escassez deste cinema face à produção geral. Foi o ano de *Lebanon* (Bikel *et al.*, 2010) que acompanha um grupo de soldados protegidos no interior de um tanque, de *Devil* (Mercer *et al.*, 2010) onde um grupo de pessoas ficam trancadas num elevador demoníaco, e *Buried* (Guerra *et al.*, 2010) que acompanha a sobrevivência de um homem enterrado vivo³².

Ainda mais recentemente, o polaco Roman Polański parece ser um dos mais 'afetados' por esta abordagem: as suas duas últimas longas-metragens *Carnage* (Saïd & Polański, 2011) e *La Vénus à la Fourrure* (Benmussa *et al.*, 2013)³³ são claramente filmes cujo foco emocional centra-se nas relações interpessoais entre as personagens num espaço fechado (algo que, aliás, Polański já tentara anteriormente em *Death and the Maiden* (Kramer *et al.*, 1994)).

Abel Ferrara mostra-nos o apocalipse visto por um casal recolhido num *loft* em *4:44 Last Day on Earth* (Chioua *et al.*, 2011) e, com um tema semelhante, o filme final de Béla Tarr *A Torinói Ló* (Hageman *et al.*, 2011) é essencialmente a rotina de sobrevivência de um pai e uma filha na sua casa ao abrigo de uma tempestade de vento. J.C. Chandor começou a sua carreira muito baseado em pressupostos quase neo-*kammerspiel*, porque depois da sua estreia com *Margin Call* (Barnum *et al.*, 2011), um drama financeiro ambientado num andar de uma firma em desmoronamento, seguiu-se *All is Lost* (Dodson *et al.*, 2013) que preserva e intensifica a clausura ao apresentar uma única personagem a tentar sobreviver num barco naufragante – lembrando inegavelmente *Lifeboat* (Macgowan *et al.*, 1944).

Certamente um dos mais recentes exemplos deste cinema vem com a oitava longa-metragem de Quentin Tarantino, *The Hateful Eight* (Gladstein *et al.*, 2015), um *western* onde

³² Foi também o ano de dois exemplos mais 'ventilados': *Frozen* (Block *et al.*, 2010) sobre três pessoas presas num teleférico de esqui, e *127 Hours* (Boyle *et al.*, 2010) sobre o famoso caso de um alpinista encurralado entre duas rochas.

³³ Ambos os filmes são adaptações de peças de teatro, o primeiro de Yasmina Reza, e o segundo de David Ives. Entre eles, Polański realiza a curta-metragem *A Therapy* (Brun & Polański, 2012), com apenas duas personagens, e completamente ambientada num consultório de psiquiatra.

as suas personagens confrontam-se verbal e fisicamente numa retorsão, ao abrigo de uma tempestade de neve.

Fazendo uma sùmula, da sua criação até aos nossos dias, entendemos o ‘cinema dos espaços fechados’ como uma tendência cinematográfica sem fixação a nenhum género,³⁴ com a sua primeira aparição no *kammerspiel* original. Desde os anos 20, todas as décadas apresentam exemplos deste cinema. Do *kammerspiel* original, é repescada a intriga centrada no conflito interpessoal e o fechamento espacial. Fortemente alicerçado nestas duas questões, o ‘cinema dos espaços fechados’ revela-se um cinema ostensivamente íntimo, psicológico e, mais subliminarmente, voyeurista – tal como avançaremos no capítulo 7.

³⁴ Existem exemplos em todos os géneros, do terror (*Night of the Living Dead* (Hardman *et al.*, 1968) à comédia (*The Big Kahuna* (Samaha *et al.*, 1999).

5 A clausura do espaço

5.1 Fechamento

A designação ‘cinema dos espaços fechados’ pressupõe a supremacia de um espaço fechado face a um espaço aberto. No entanto, esse fechamento pode ser mais intransigente ou mais permissivo. São poucos os filmes que apresentam esse fechamento absoluto em espaço único. Nem o nosso estudo de caso o faz. Para o nosso estudo, tentaremos perceber as implicações do fechamento neste tipo de cinema. Já revelámos a sua causa, agora procuramos os seus efeitos.

Tal como a leitura que se faz de um palco de teatro apinhado de elementos cenográficos, cada um desses elementos acaba por ficar sem grande profundidade, funcionando mais como uma leitura coletiva. Mas se, ao invés de o encher com cenografia, se esse palco apresentar um único elemento cenográfico, esse objeto ganha uma leitura muito mais profunda e significativa.

In such films, sets transcend their usual function and become inseparable from the narrative. What appears cannot be disconnected from where it happens. Action and place, narrative and set, are completely of a piece. (Jacobs, 2007: 29-30)

O mesmo acontece no ‘cinema dos espaços fechados’, o espaço é indissociável da narrativa. Neste cinema, há uma grande preponderância dos locais domésticos, domicílios ou apartamentos, o que oferece várias possibilidades plásticas e temáticas, alinhadas com as suas questões psicológicas e íntimas. Devemos lembrar que o próprio espaço pode ter características psicológicas, e reflete a psicologia de quem o habita: “The house, even more than the landscape, is a “psychic state,” and even when reproduced as it appears from the outside, it bespeaks intimacy.” (Bachelard, 1997: 72).

O espaço doméstico, esse ‘estado psíquico’, para além de conceder dimensões psicológicas a quem o habita, também demonstra a sua intimidade. Neste seguimento, as estratégias narrativas em espaços de clausura (nomeadamente em espaços domésticos) são bastante influenciadas pelas temáticas do teatro íntimo, normalmente os dramas familiares. E o ‘cinema dos espaços fechados’ segue claramente essa linha narrativa.

Começamos por analisar filmes que consideramos de fechamento absoluto em espaço doméstico. Dois bons exemplos podem ser *Die Bitteren Tränen der Petra von Kant* (Fengler *et al.*, 1972) e *Özsi Almanach* (Tarr, 1984). Ambos são totalmente ambientados numa casa,

sem vislumbres de exterior³⁵, centrando toda a atenção no conflito interpessoal, intensificado pelo fechamento.



Figura 5-1 *Die Bitteren Tränen der Petra von Kant* (Fengler et al., 1972)

Neste filme, a ligação ao teatro é inegável.³⁶ O filme segue Petra von Kant, uma estilista de sucesso que, mantendo uma espécie de relação mestre-escrava com Marlene, a sua criada, apaixona-se por Karin, uma aspirante a modelo, e degenera numa batalha emocional, onde desejo e controlo tornam-se inseparáveis.

Ao contrário do exemplo que analisaremos a seguir, este filme, mesmo sendo completamente ambientado numa casa, intensifica o fechamento por grande parte da sua duração estar praticamente confinada ao quarto de Petra, servindo tanto de quarto como de sala de convívio e escritório.

Enquanto figura heliocêntrica, todas as personagens e situações giram à sua volta. Mas a sua imobilidade, ao permanecer praticamente sempre no mesmo espaço, ainda que demonstre o seu poder e domínio, fazendo os outros gravitar à sua volta, também a mostra isolada das outras pessoas.

³⁵ No filme de Fassbinder, o exterior é apenas sugerido pelas entradas e saídas de algumas personagens na casa de Petra von Kant, e pela janela que nos oferece uma pequena vista do exterior, aparentemente rural, na figura 5-1.

³⁶ A ligação ao teatro não é apenas por todo o trabalho que Fassbinder nele desenvolveu, mas porque este filme é uma adaptação de uma peça de teatro da sua autoria. E a sua atração pelo fechamento não se fica por aqui, uma vez que o filme não só mantém como até exagera a teatralidade claustrofóbica do texto original (Martin, 2004: 561).



Figura 5-2 *Özsi Almanach* (Tarr, 1984)

De forma igualmente hermética, *Özsi Almanach* (Tarr, 1984) tem cinco personagens a viver nos confins de um apartamento. O apartamento apresenta uma série de divisões espaçosas que, exibindo as suas personagens em situações de teatro de câmara, as mostram como num estudo de pessoas desoladas, incapazes de manter uma vida em comum. O fechamento impulsiona esse fatalismo, atestado pelo final irónico onde, após hora e meia de abusos mútuos, é celebrado um casamento entre duas personagens, a ‘enfermeira’ e o ‘filho da dona’ (que anteriormente tínhamos visto a violar a sua atual noiva) num clima de celebração conformada.

De referir também que o fechamento no ‘cinema dos espaços fechados’ encontra-se igualmente em filmes de exterior. E Hitchcock tem aqui uma grande importância, pois *Lifeboat* (Macgowan *et al.*, 1944), totalmente ambientado num barco salva-vidas, decorre numa situação de exterior perpétuo. E para além do fechamento em espaço fechado e em espaço aberto, existem ainda perversões da forma. *Dogville* (Windeløv & von Trier, 2003) e *Manderlay* (*idem*, 2005) são dois exemplos de fechamento espacial metadieético, um fechamento que cria vários espaços (inclusive exteriores) na sua localização de barracão.

O enclausuramento em espaço único e fechado leva ao que Edward T. Hall refere como a ‘distância íntima’, a conjuntura das pessoas se verem forçadas a partilhar o mesmo espaço e manter distâncias curtas entre si. No caso mais extremo, descrito por Hall como a ‘fase próxima’, a situação espacial pode gerar atos extremos, para o bem e para o mal (1982: 117).

Sendo um fechamento mais intransigente ou permissivo, o facto do espaço ser reduzido e implicar uma domesticidade entre as personagens, a proximidade dos corpos é passível de catapultar o comportamento humano para ações díspares mas intensas, daí a referência à distância íntima, que tanto é a distância do amor como a distância da luta (*idem*: 117). Esta ‘familiaridade’, muitas vezes difícil, entre as personagens é nuclear no ‘cinema dos espaços fechados’, pois leva-as inevitavelmente ao conflito, traçando, no processo, um retrato intimista e psicológico.

Hitchcock “gostava da ideia de transformar os lugares que deveriam ser seguros em armadilhas para as suas personagens - tornar a casa duplamente segura e insegura, podendo proteger do exterior, mas contendo perigosos segredos no seu interior.” (Pinto, 2012: 35). Esta consideração pode (e deve) ser extensível a todo o ‘cinema dos espaços fechados’. Ainda que este cinema possa anular possíveis conflitos entre o ‘dentro’ e o ‘fora’, aqui surge uma mudança de paradigma: o espaço doméstico, lugar fechado normalmente associado à intimidade e à segurança, é assim perversamente transformado num espaço de crueldade.

Poder-se-á dizer que *Özsi Almanach* (Tarr, 1984) consiste em “cinco indivíduos a enfrentarem-se entre quatro paredes” (Rancière, 2013: 31), algo que nos remete para um exercício teatral reminescente de Reinhardt e Strindberg mas, tendo em vista este último, Rancière avisa que “mesmo que a estrutura da história seja a do teatro intimista e que mãe e filho se digladiem, não estamos exactamente no universo de Strindberg” (2013: 31).³⁷

As constantes associações ao teatro não devem levar a que este cinema seja considerado ‘teatro filmado’ (no sentido pejorativo), ao invés devem aludir à diferença entre teatro e cinema, porque mesmo que o ‘cinema dos espaços fechados’ seja altamente devedor do teatro, ele nunca deixará de ser cinema – teatro e cinema são duas artes diferentes, e como tal, impossíveis de comparação direta.

Podemos também concluir que este cinema (certamente qualquer um dos filmes até agora citados, bem como o estudo de caso) é eminentemente cruel. Existe para dispor as suas personagens numa configuração que não oferece escapatória, colocando-as sob a pressão de conflitos interpessoais, como se tivesse prazer no seu doloroso decorrer – com um interesse muitas vezes clínico e comportamental. Rancière, referindo-se ao já citado filme de Tarr, alude a um *modus operandi* muito semelhante a esta questão da crueldade:

Quem guia os cinco protagonistas, levando-os à perdição, é o Diabo, que os faz andar em círculos. O problema de cada um deles não consiste apenas na imposição dos seus desejos aos demais. Consiste em fazê-los sofrer. (2013: 31).

Nesta encarnação de um inferno interpessoal, esta imposição da crueldade e do sofrimento é evidente no filme de Tarr, mas entendemos que tal lógica é perfeitamente aplicável a todo o ‘cinema dos espaços fechados’, porque no fundo as suas maquinações têm esta necessidade de virar as personagens umas contra as outras. Mesmo quando existem aberturas para o exterior.

³⁷ Tal deve-se não só ao facto de que as temáticas subjacentes ao teatro de câmara de Strindberg, o conflito geracional e a guerra dos sexos (Rancière, 2013: 31), estão ausentes no filme de Tarr.

5.2 Aberturas para o exterior

É já bastante consensual a preponderância do fechamento em detrimento do exterior. Mas seguindo a máxima de que toda a regra tem a sua exceção, também existem exemplos de aberturas para o exterior neste cinema. Este subcapítulo parte desse pressuposto: tentar perceber qual é o mundo para lá dos espaços fechados.



Figura 5-3 *Lifeboat* (Macgowan et al., 1944)

Lifeboat (Macgowan et al., 1944)³⁸ dá conta de um grupo de sobreviventes que se refugiam no barco salva-vidas do título, após terem sido atingidos por um submarino, em plena Segunda Guerra Mundial. Um exemplo raro neste tipo de cinema, o filme apresenta uma situação de exterior total e omnipresente. Ao contrário dos domicílios reduzidos e claustrofóbicos do *kammerspielfilm* e de uma parte muito significativa do ‘cinema dos espaços fechados’, aqui o espaço único é paradoxalmente extremado pela utilização do exterior.

As personagens entram em conflito devido às decisões sobre como escapar à situação. Paira uma sensação de perigo, onde a delimitação espacial é acentuada pelo imenso exterior que se revela uma ‘prisão’ ainda maior, pois não há forma de lhe sobreviver – algo que é corroborado por uma das personagens que, após ter perdido o filho ao ser resgatada, decide atirar-se à água para uma morte certa.

Haverá apenas que acrescentar aqui a omnipresença da água do mar, conferindo uma força dramática e simbólica inusitada à narrativa, em que a água explode em cada momento gerando momentos de tensão próprios, e multiplicando a tensão em que, a bordo, as personagens vivem. (Ferreira, 1985: 60).

³⁸ É o primeiro dos quatro filmes de Hitchcock em espaços fechados. Os restantes são *Rope* (Bernstein et al., 1948), *Dial M for Murder* (Hitchcock & Hitchcock, 1954) e *Rear Window* (Hitchcock & Hitchcock, 1954). Para além da questão do espaço, também todos são adaptações de obras literárias, e dois deles de peças de teatro – o que inevitavelmente liga este tipo de cinema a uma grande tradição literária, do cinema da palavra.

A sensação de imobilidade, de prisão, é acentuada pelo exterior. As hipóteses de salvação são quase nulas, “o resto, que é quase tudo, é a imensidão do mar, a imensa vastidão do universo e da humanidade em que se movimenta a imensa complexidade do indivíduo” (Ferreira, 1985: 60), o que se torna sintomático da ambiguidade presente nestes filmes. Se o ‘cinema dos espaços fechados’ propõe-se escarpelizar algo tão misterioso e insondável como a psicologia às suas personagens, este cinema reincide frequentemente num tratamento ambíguo (da psicologia, moralidade, intenções) das personagens. Pois seja na “vastidão do universo” (Ferreira, 1985: 60) ou na opressão das quatro paredes, as relações interpessoais são intensificadas pela domesticidade forçada, sem escape do espaço fechado.

Já *Rope* (Bernstein *et al.*, 1948) decorre numa ação contínua, sem elipses, e sempre no mesmo espaço. A sua localização resume-se à *penthouse* dos assassinos. Sobre o exterior, Hitchcock utiliza o artifício da janela, que enfatiza o intimismo da história e a evidência de um espaço exterior ao do ‘universo’ do filme. No nosso capítulo dedicado ao estudo de caso aprofundaremos a nossa análise ao filme e ao seu espaço.

Outro exemplo, de contexto e características diferentes, *El Ángel Exterminador* (Alatriste & Buñuel, 1962) é a variante buñueliana de um *kammerspielfilm*, sobre um grupo considerável de endinheirados mexicanos que são convidados para jantar na mansão de um aristocrata, e que se vêm, inexplicavelmente, incapazes de sair do salão de jantar.



Figura 5-4 *El Ángel Exterminador* (Alatriste & Buñuel, 1962)

Trabalhando sobre pressupostos surrealistas e sempre muito ciente de uma noção de interrupção³⁹, aqui é clara a questão de um espaço exterior que é desejado e cujo seu alcance é interrompido. Não sendo um ‘puro’ filme em espaço único, apresentando várias cenas fora do salão de jantar, e mesmo algumas cenas em exterior, a questão ambivalente de interior e exterior aparece aqui simbioticamente ligada ao surrealismo buñueliano.

³⁹ Veja-se os dispositivos narrativos de *Ensayo de un Crimen* (Gómez & Buñuel, 1955), *Le Charm Discret de la Bourgeoisie* (Silberman & Buñuel, 1972) ou *Cet Obscur Objet du Désir* (Silberman & Buñuel, 1977), e como em todos eles as conjeturas do crime, do sexo, ou simplesmente de um jantar combinado são sempre, quase cosmicamente, interrompidas.

A interrupção, a ‘impossibilidade’ de sair do salão que forma a base do conflito, é igualmente surrealista, satírica, e cômica. E contrariando o fechamento, as cenas exteriores servem para acentuar o exterior desejado pelas personagens. Esta questão narrativa, por mais ridícula que seja, gera conflito entre as personagens pelo facto de não conseguirem sair, levando-as a fazerem de tudo, incluindo derrubar paredes ou reencenar todos os passos que fizeram na primeira vez que chegaram ao salão, como forma de quebrar uma suposta ‘maldição’.⁴⁰

Um caso paradoxal na problemática do espaço fechado e aberto, *Dogville* (Windeløv & von Trier, 2003)⁴¹ apresenta alusões claras à encenação teatral, e mais diretamente ao Teatro Épico.



Figura 5-5 *Dogville* (Windeløv & von Trier, 2003)

Apresentando uma metalinguagem extremamente agressiva, é totalmente ambientado num palco, com apenas alguns elementos cenográficos, e todo o resto do cenário é demarcado com linhas de giz no chão, e os horizontes para lá desse espaço são-nos dados por um ciclorama negro, que por vezes muda para branco quando é dia (exceto no final, onde fica vermelho). Utilizando uma variante cinematográfica do efeito de distanciamento de Brecht, a configuração espacial e visual do filme serve (tal como o *kammerspielfilm*) para colocar a ênfase nos atores e no enredo, estando aqui consciente da sua própria artificialidade.

Dogville é uma pequena aldeia mineira, cuja existência langorosa é posta em causa com a chegada de Grace, fugitiva de um grupo de mafiosos. A sua relação com os habitantes irá levantar uma série de problemas, culminando num final pessimista e apocalíptico.

Metalinguístico e experimental, a sua perversão completa do espaço, principalmente a alusão de exterior, é essencialmente psicológica e introduz também uma forte noção de voyeurismo, uma temática algo negligenciada no ‘cinema dos espaços fechados’ mas que ao mesmo tempo lhe é profundamente endémica.

⁴⁰ No fim, a ‘maldição’ é quebrada e todas as personagens irrompem pelos corredores da mansão, com uma enorme ânsia de exterior – num dos poucos casos onde a interrupção buñueliana é contrariada e o desejo é finalmente consumado.

⁴¹ Lars von Trier realizou uma sequência deste filme chamada *Manderlay* (Windeløv & von Trier, 2003), que apresenta os mesmos pressupostos de metalinguagem do seu predecessor.

O exterior (como noção de horizonte) é dado pela luz do ciclorama branco. O exterior 'diegético' surge com alguma iluminação nas cenas nas ruas, simulando os efeitos luminosos da passagem das nuvens, ou um intenso pôr-do-sol alaranjado que ilumina Grace quando esta afasta uma cortina. Não menos importante, o exterior é também acentuado pelo trabalho de som, cujo realismo da banda sonora nas cenas nas ruas, repletos de ventos e de sons distantes, colide agressivamente com a banda imagem, onde o som não corresponde de forma alguma à acústica de todo o espaço do filme.

Tendo em conta a análise destes quatro filmes, podemos concluir que os exteriores não possibilitam nenhum tipo de facilitação do conflito, nem oferecem escape ou abertura para as personagens ou para os seus dramas. Mesmo quando ambientado em exterior, tal não oferece libertação, é antes uma evidência da prisão das personagens.

Para além destes exemplos, a noção de exterior desejado que estes filmes por vezes apresentam, funciona como evidência da sua própria clausura e imobilidade. O desejo mórbido de um exterior que lhes está vedado é consequência da obstrução do espaço, e dificilmente a resolução surge pelo espaço.⁴² Não existe facilitação do conflito pelas aberturas do exterior. O fechamento é precisamente o que força as personagens no seu estudo psicológico da intimidade. Se o espaço aberto oferece algo, é a certeza de clausura e imobilidade.

⁴² Exceto em *El Ángel Exterminador* (Alatriste & Buñuel, 1962), embora essa resolução nos instantes finais do filme dificilmente faz esquecer o jogo cruel de prisão das personagens que assistimos durante todo o filme.

6 A psicologia das personagens

Close-ups are film's true terrain (...) the deeper gaze, the director's sensibility. The close-up is the poetry of the cinema. (Balázs, 2010: 38, 41)

O 'cinema dos espaços fechados', como já afirmamos, é um cinema essencialmente psicológico e intimista. E defendemos que esse aspeto psicológico, em linguagem cinematográfica, surge-nos impulsionado pela utilização das escalas, nomeadamente o grande-plano e o plano de pormenor – sempre em conjugação com a montagem e a ideia geral de *mise-en-scène*.

Afirmamo-lo tendo em conta que o cinema é muito mais do que as suas imagens e sons. Há subtextos que se revelam para lá da primeira camada de leitura. Já Béla Balázs, teórico húngaro, se referia ao que está 'para lá da superfície das aparências', o que acentua a importância das 'revelações dramáticas' desses mesmos acontecimentos (1931: 56).

As reflexões de Balázs foram escritas a propósito do cinema mudo, no entanto, entendemos que são igualmente aplicáveis ao cinema sonoro, independentemente da gestão da linguagem cinematográfica ter mudado, principalmente com o advento do som.⁴³ E todas as ferramentas do cinema jogam entre si e, neste caso da psicologia, trabalham para dar a ver este aspeto tão subterrâneo e insondável da existência humana: o âmago do comportamento e dos processos mentais do ser humano.

Assim, os grandes-planos e os planos de pormenor nunca o são simplesmente. Para além do seu valor enquanto tal, eles revelam uma outra camada de leitura.

With the close-up the new territory of this new art opens up. It bears the name: 'The little things of life'. But even the biggest things of life consist of these 'little things', individual details and single moments, while the larger contours are mainly the result of the insensitivity and sloppiness with which we ignore little things and blur their outlines. (Balázs, 2010: 38).

O paralelo estabelecido com a forma com que o ser humano decide escolher seletivamente as memórias de pequenos detalhes e momentos isolados, quase como se neles encontrasse o real significado das coisas, ao invés dos supostos grandes acontecimentos, parece corroborar uma lógica de montagem onde planos aproximados dão real 'significado' ao restante corpo do filme.

The close-up in film is the art of emphasis. It is a mute pointing to important and significant detail, while at the same time providing an interpretation of the life depicted. Two films with the same plot, the same acting and the same long shots but with different close-ups will express two different views of life. (Balázs, 2010: 39).

⁴³ Este novo domínio veio proporcionar uma grande possibilidade de abordagens no cinema, assim como adicionar mais camadas de subtexto, de informação subliminar, quase inconsciente.

As escalas aproximadas, seja o grande-plano de um rosto, ou um plano de pormenor de uma mão a manusear um determinado objeto, são simultaneamente expositivos e significantes. Retiram uma parte ao todo o filme, isolando-a e enfatizando-a, e ao mesmo tempo acentuando uma leitura de subtexto, que será sempre dependente da personagem em questão, da situação em que está envolvida – e também condicionada por toda a informação que o filme apresentou até esse momento.

Mas se o real ‘significado’ dado através do grande-plano possa ser considerado uma verdade extensível a todo o cinema, no caso do ‘cinema dos espaços fechados’ e a sua ênfase na psicologia, essa verdade é ainda mais acentuada. O grande-plano e o plano de pormenor são particularmente reveladores enquanto forma de desvelar o subtexto dos acontecimentos.

Normalmente, os aspetos psicológicos das personagens consiste em informação não-verbal, algo oculto, que emerge nos pormenores. E para que tal seja bem sucedido, cabe ao realizador, na sua sensibilidade de *mise-en-scène*, expressar o que não é possível verbalizar ou ilustrar.

Close-ups are the pictures expressing the poetic sensibility of the director. They allow the faces of things and those expressions on them which are significant because they are reflected expressions of our own subconscious feeling. (Balázs, 1931: 56).

Se a utilização do grande-plano não é apenas uma forma de isolar e evidenciar um determinado elemento, ele é principalmente utilizado como forma de exprimir o subtexto desse mesmo acontecimento, revelando o seu significado subliminar e subconsciente: “Like the mood of a landscape, the mood of an event can often be captured in close-ups of its smallest details” (Balázs, 2010: 44).

Como exemplo, utilizaremos filmes do ‘cinema dos espaços fechados’. Tendo em conta *12 Angry Men* (Fonda *et al.*, 1954), a cena em que Henry Fonda revela ter uma navalha igual àquela que foi utilizada no crime, mostrando que afinal é bastante fácil de obter, esconde um significado bem mais profundo do que o apunhalar de uma mesa. Fonda exhibe a navalha levantando-se e espetando-a na mesa, com a câmara fixa, fazendo a escala diminuir com a aproximação da navalha à câmara, e este plano da navalha é revelador da psicologia desta personagem.

Fonda poderia simplesmente retirá-la educadamente do bolso e mostrá-la, mas seria incongruente com as suas motivações interiores. Este ato impetuoso, mais do que contra-argumentar os outros jurados, corresponde à sua vontade indómita de provar a inocência do réu, de forma clara, inequívoca, implacável.



Figura 6-1 12 Angry Men (Fonda et al., 1954)

Rear Window (Hitchcock & Hitchcock, 1954), para além das suas indubitáveis qualidades, é um filme imenso no que diz respeito aos mecanismos dos olhares, do ver e do ser visto. Cada um dos planos que nos mostra James Stewart com a cara colada a uma câmara munida de uma pervasiva objetiva, não mostram apenas Jeff a olhar pelo visor, antes dá-nos o subtexto que corresponde à pulsão voyeurista de Jeff na sua curiosidade investigativa, quase mórbida, que o leva a tornar-se um voyeur do seu próprio bairro.



Figura 6-2 Rear Window (Hitchcock & Hitchcock, 1954)

Outro exemplo são os grandes-planos sobrepostos de *Persona* (Bergman & Bergman, 1966). Mesmo não sendo um exemplo 'puro' deste cinema, o filme de Bergman apresenta poucos cenários e um interesse obsessivo e psicologizante nas duas personagens centrais – algo que certamente lembra Strindberg.

Para além de entrecruzar grandes-planos pela montagem, Bergman vai mais longe e constrói composições dos dois rostos sobrepostos no mesmo plano. Sem dúvida o mais expressionista de todos estes exemplos, a sobreposição dos rostos de Liv Ullmann e Bibi Andersson são a materialização da identidade de Alma, minada na sua consistência, em perfeito estado de decadência e decomposição.

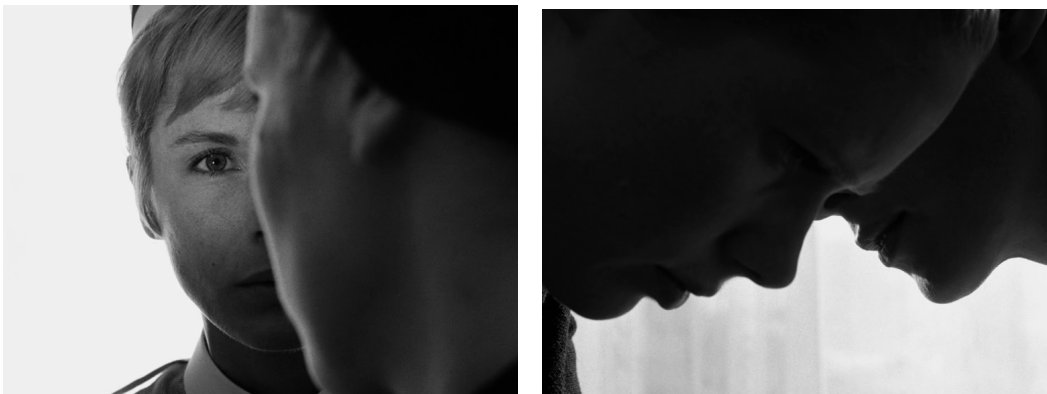


Figura 6-3 *Persona* (Bergman & Bergman, 1966)

A teatralidade do cinema considerado ‘teatral’ é muitas vezes destruída pelo caráter invasor da câmara. Como exemplo, o cenário de *Dial M for Murder* (Hitchcock & Hitchcock, 1954) “é um apartamento com conformação teatral, que a câmara vai devassando enquanto para nós descobre os recônditos de intenções escondidas de cada um dos personagens” (Ferreira, 1985: 77). Este caráter invasor da câmara aproxima-nos literalmente aos objetos de interesse, o que contraria a lógica da percepção do teatro. E nesta lógica de planificação cinematográfica, é notória a frequência com que o grande-plano e o plano de pormenor são consistentemente utilizados.

Esta configuração do teatro começou a ser um entrave. Regressando ao *kammerspiel*, o interesse em revelar as *nuances* psicológicas levou Reinhardt a utilizar palcos diminutos (se quisermos, de forma a aproximar a escala) para que essas subtilezas fossem melhor percebidas, o que torna o *kammerspiel* simultaneamente teatral e cinematográfico.

Teatral na medida em que acentua a clausura no palco, e cinematográfico na necessidade que já sentia em aproximar consideravelmente a escala – e, de certa forma, a pedir ser registado por meios audiovisuais. No entanto, essas mesmas *nuances* passaram a ser muito mais legíveis na linguagem cinematográfica do que no teatro.

It is often said that theater focusses on characters, film on their environment. This is a doubtful truth, since the possibilities in film to use close-ups makes it even more character-centred in a sense than theater. (Törnqvist, 1995: 206).

No teatro, a luz pode destacar a cara de um ator, iluminando-o eloquentemente, ou o próprio pode deslocar-se à boca de cena, ficando assim mais perto da audiência. Há várias formas que a linguagem do teatro tem para obter o valor de um grande-plano, embora também se possa argumentar que tais mecanismos nunca alcançarão o poder de um grande-plano numa tela de cinema. Novamente, cinema e teatro são artes diferentes, e logo impossíveis de serem tomadas uma pela outra.

A supracitada intenção psicológica do *kammerspiel* passou a ter toda a ênfase com a

linguagem cinematográfica. O grande-plano permite absorver toda a importância e valor da expressão do ator, de forma tão enfática como nunca o teatro o conseguiu.

On the stage we always see the total picture in which these small moments dwindle into insignificance. But, if they are emphasized, they lose the mood created by their very obscurity. In film, in contrast, the director guides our gaze with the aid of close-ups and also follows up the long shot with shots showing the hidden corners in which the mute life of things retain their secret mood. (Balázs, 2010: 38).

A importância do grande-plano ganha duas questões fundamentais. Primeiro, a sua expressão enquanto ‘arte da ênfase’, pois no cinema nada é mais enfático do que um plano cujo maior propósito é mostrar (e conseqüentemente ‘comentar’) algo ou alguém. A forma como a audiência absorve a informação num grande-plano é das formas mais completas em toda a linguagem do cinema – e certamente mais intensa e pormenorizada do que no teatro.

E segundo, porque a sua ênfase e eloqüência é dada (salvo em casos muito excepcionais – como no nosso estudo de caso) através da montagem. Ao interromper o plano anterior fazendo irromper um grande-plano, levando a uma descontinuação espaciotemporal, a aparição de um grande-plano na linha temporal do filme enfatiza a ação de uma personagem, seja a sua face ou alguma parte da sua anatomia, ou algum gesto.

E essa descontinuidade espaciotemporal dada pela montagem ainda enfatiza mais a significação do grande-plano pois, ao contrário do teatro, a ênfase de uma ação, objeto ou personagem não é percebida na imensidão do palco. Balázs entendia que esse destaque no teatro perdia sempre o seu tom porque essa ação, mesmo destacada, estaria sempre engolfada num palco (2010: 38).

Aqui, o cinema tem um aliado poderosíssimo na montagem para que os seus mecanismos de ênfase funcionem melhor. Entre as suas várias funcionalidades, a montagem faz a ligação entre a personagem e o espaço, e uma das escolhas é precisamente não os relacionar, enfatizando a atenção na personagem, eliminando quaisquer associações ou informações supérfluas.

No cinema, a leitura dos acontecimentos é determinada pelo realizador, que nos mostra única e exclusivamente o que entende que deve mostrar, em cada momento da história, ao invés do teatro, onde o olhar da audiência poderá sempre desviar para outro lado.

A utilização do grande-plano e do plano de pormenor no cinema tem uma grande tradição enquanto ferramenta que, mais do que isolar e enfatizar algo ou alguém, também insinuam os significados mais profundos dos acontecimentos. No ‘cinema dos espaços fechados’, esse lado de subtexto, aludindo a um mundo de significados interiores, são o veículo ideal para este cinema dar a ver a psicologia das personagens, característica central na sua definição enquanto tal.

Estes filmes recorrem frequentemente a uma planificação analítica que privilegia a

atenção a pormenores, a acontecimentos visíveis através do fechamento da escala, focando a atenção em personagens a manusear, ou em objetos à espera de serem manuseados.



Figura 6-4 *Funny Games* (Heiduschka & Haneke, 1997)

As situações constrangedoras e angustiantes que antecedem os acontecimentos agônicos de *Funny Games* (Heiduschka & Haneke, 1997), onde um telemóvel que mergulha fatalmente numa pia cheia de água antecipa o estertor do filme, é acentuado pelo eloquente plano de pormenor dos ovos que se partem.

Ao esconder a violência gráfica, usando planos de objetos cuja associação narrativa torna-se perturbadora pelo seu poder intrínseco de subtexto (a faca deixada no barco, a bola de golfe que rola aos pés de Georg), Haneke leva ao extremo duas ideias que avançamos anteriormente: a do lugar fechado enquanto espaço de crueldade, e a ideia hitchcockiana de jogar com as ambivalências da casa igualmente segura e insegura. Essas ideias, presentes no 'cinema dos espaços fechados', encontram uma força muito maior quando a *mise-en-scène* utiliza o estratagema das escalas fechadas.

Both soul and destiny can be seen in the human face. In this visible relationship, in this interplay of facial expressions, we witness a struggle between the type and the personality, between inherited and acquired characteristics, between fate and the individual will, the 'id' and the 'ego'. The deepest secrets of the inner life are revealed here and to see them is as exciting as the vivisection of a heartbeat. (Balázs, 31: 2010).

Para além desta tendência, há outra bem mais recorrente: filmes que se baseiam na exploração das faces das personagens. Tradição herdeira do cinema mudo, e certamente do *kammerspielfilm*, que se manifesta numa atenção quase obsessiva nas personagens e respetivas complexidades. Seja drama ou comédia, isolada ou em conjunto, a face humana é um dos mais poderosos instrumentos de emoção e significação, pois consegue não só um alto grau de subtexto, como é um grande veículo de identificação com o espetador tornando-a, por conseguinte, mais emocional.



Figura 6-5 *Der Letzte Mann* (Pommer & Murnau, 1924) / *Los Amantes Pasajeros* (Almodóvar et al., 2013)

Tanto a fisicalidade do porteiro de Emil Jannings, na sua convulsão interior, ou os hospedeiros excitados na sua bisbilhotice, ambas as situações (quase diametralmente opostas) oferecem uma grande possibilidade de leituras e sugestões da sua psicologia, utilizando o mesmo esquema.

O facto de Jannings aparecer isolado pode significar o seu isolamento e ostracização por via da sua despromoção, ao passo que a inclusão do trio de personagens no mesmo plano (referiramos a importância dos enquadramentos com três personagens no subcapítulo sobre a posição de câmara e enquadramento) sugerem a comicidade do trio na sua cómica inseparabilidade.

Repescando o valor de subtexto inerente a estas escalas, quanto mais aproximado e 'descontextualizado', o plano revela-se menos objetivo, mais subjetivo, referente a algo interior e dificilmente percecionável numa abordagem objetiva. Assim, as escalas no 'cinema dos espaços fechados' servem para acentuar a psicologia das personagens, em conjugação com o trabalho de montagem, que depende das características da realização e da *mise-en-scène*, seja em abordagens mais analíticas ou sintéticas.

Apesar do nosso estudo de caso não apresentar uma abordagem analítica, a mesma lógica das escalas aproximadas aplica-se perfeitamente. No seu capítulo, desenvolveremos o nosso pensamento relacionando as escalas à revelação da psicologia das personagens, mesmo tendo em conta a sua construção em planos-sequência.

7 Entre voyeurismo e cinema

o interdito existe para ser violado (Bataille, 1987: 43)

Durante a nossa investigação, temos afirmado que o ‘cinema dos espaços fechados’ é um cinema essencialmente intimista e psicológico. Até agora exploramos as características que entendemos serem-lhe intrínsecas, com vista à análise do estudo de caso. Para entender o seu funcionamento, decidimos que uma análise à *mise-en-scène* e ao espaço seria determinante para entender os seus padrões, temáticas e estilísticas.

No entanto, esta temática voyeurista esteve, até agora, ausente. E entendemos que o voyeurismo deveria apenas surgir nesta fase, já depois de abordadas todas as outras questões, precisamente porque esta temática surgiu-nos como consequência.

Fruto da investigação, decidimos acrescentar uma terceira característica ao ‘cinema dos espaços fechados’, um tipo de cinema psicológico, intimista – e voyeurista. Utilizaremos duas visões voyeuristas, uma que abrange todo o cinema, e outra mais focalizada no caso do ‘cinema dos espaços fechados’. Na primeira, abordamos a questão do aparato cinematográfico e a sua ligação com o voyeurismo, e na segunda aproximamo-nos ao voyeurismo nos espaços fechados, concluindo assim a nossa visão acerca deste cinema voyeurista.

7.1 O aparato voyeurista

Desde os anos 20 que muitos analistas observaram que o espectáculo cinematográfico assenta no desejo de ver (Aumont & Marie, 2009: 211)

Quando cinema e voyeurismo são confrontados, entramos em territórios mais intersticiais. Uma das visões mais perenes pertence a Christian Metz. A sua interpretação do cinema enquanto um aparato de voyeurismo é, sem dúvida, uma das mais abrangentes sobre a problemática em questão, na medida em que associa a atividade de projeção e visionamento de um filme ao jogo exibicionista e voyeurista.

Não sendo uma temática que normalmente se associe ao ‘cinema dos espaços fechados’ (ou, com a exceção de *Rear Window* (Hitchcock & Hitchcock, 1954), a qualquer filme até agora citado) tentaremos provar que o voyeurismo está profundamente impregnado neste tipo de cinema.⁴⁴

Começamos com uma referência ao panóptico, um conceito oriundo da filosofia. Com ele, Michel Foucault relata as medidas postas em marcha quando uma cidade se via infestada com peste, no final do século XVII. Indicando o policiamento e inspeção constantes como principais armas de combate, é assim que Foucault se refere às tentativas de desinfestação dos domicílios, vazios, fechados e policiados:

Esse espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos num lugar fixo, onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registados (1987: 163)

Este pressuposto poderia ser o discurso de um realizador à procura de uma estratégia de *mise-en-scène* para um filme de espaços fechados. E esta condição de vigília que emana de formas de vigilância tem um elemento pertinente no aparato cinematográfico porque, partindo dessa condição vigeil, proporciona um maior conhecimento e envolvimento com aquilo que se está ver.

Isto não só implica uma relação mais emocional com o filme, como também uma ligação mais compreensiva com as personagens, que passamos a entender e conhecer melhor graças à condição de vigilante que nós, enquanto espetadores, assumimos – e assumi-mo-lo graças ao aparato voyeurista do cinema. Servindo-nos novamente do panóptico, entendemos que a ligação que Foucault estabelece entre vigilância e conhecimento tem a mesma lógica de funcionamento no ‘cinema dos espaços fechados’.

O Panóptico funciona como uma espécie de laboratório de poder. Graças a seus mecanismos de observação, ganha em eficácia e em capacidade de penetração no comportamento dos homens (1987: 169).

⁴⁴ Estes conceitos voyeuristas estão não estão apenas no ‘cinema dos espaços fechados’, mas em todo o cinema.

O aparato voyeurista é a forma mais abrangente de voyeurismo no cinema. E estão-lhe associados vários fatores, desde logo noções de exibição e projeção. Metz e Laura Mulvey têm duas visões que se podem considerar complementares.

Tal como Mulvey associa o voyeurismo à sala escura, que cria condições voyeuristas ideais na sala de cinema (1985: 307), Metz faz igualmente uso dessa configuração, associando também psicanálise e cinema, onde o filme que “sabe que é olhado, deseja que seja assim, identifica-se com o *voyeur* de quem é objecto (mas que o constitui também como sujeito)” (1980: 98). Esta necessidade do filme de exibição e de projeção, inerente à sua condição como tal, levanta inevitavelmente problemáticas tendo em conta o papel do espetador, estabelecendo um jogo de exibicionismo e voyeurismo entre filme e espetador.

Esta identificação dos prazeres do cinema, ‘perversamente’ ligados a noções de voyeurismo e de fetichismo, são o corolário de uma arte que consiste numa projeção, cuja finalidade é ser visto, e que por conseguinte, ‘apenas’ existe para ser visto:

Metz thus describes the pleasures of cinema – again, apart from the specific signifieds represented in it – as marked particularly by higher degrees of voyeurism (unauthorized spying, the ability to be everywhere and to see all that is forbidden, hidden) and fetishism (Williams, 1989: 44)

Este exibicionismo, essa necessidade do cinema se exhibir para ser visto, desemboca no voyeurismo que a audiência forçosamente pratica. O seu propósito óbvio está na observação de algo que lhe é mostrado – ou, se quisermos ir mais longe, de algo que a audiência ‘procurou’ deliberadamente, ao escolher determinado filme para assistir. Não é apenas pelo simples prazer de ver, mas sim ver algo que realmente desperte vontade – como o voyeur seguindo o seu objeto de desejo.

Esta vontade ou prazer de ver é designada de escopofilia, o prazer a partir do olhar ou da observação. No cinema, esta noção é primordial para o conceito de aparato, e existe uma expressão utilizada a propósito deste tema: a pulsão escópica. Aumont e Marie relacionam ambos os conceitos, afirmando que a “pulsão escópica pode desembocar na escopofilia, que é uma maneira clínica de caracterizar a cinefilia nas suas formas neuróticas” (2009: 211). Se regressarmos a Foulcault e ao panóptico, associando-o com a noção psicanalítica de Sigmund Freud sobre a escopofilia, encontramos uma encruzilhada de visões, e todas elas desembocam numa ligação voyeurista e vógil:

Freud isolated scopophilia as one of the component instincts of sexuality which exist as drives quite independently of the erotogenic zones. At this point he associated scopophilia with taking other people as objects, subjecting them to a controlling and curious gaze. (Mulvey, 1985: 307)⁴⁵

⁴⁵ Laura Mulvey faz esta referência a Freud no seu ensaio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) num capítulo apropriadamente intitulado “Pleasure in Looking / Fascination with the Human Form” (Mulvey, 1985: 307).

Neste entrecruzar, confluem as visões da pulsão escópica, do aparato cinematográfico e (qual elemento aglutinador) desse ‘olhar controlador e curioso’ que oferece, de certa forma, uma visão da génese de todo o cinema voyeurista.

Esta configuração voyeurista, e profundamente impregnada no cinema enquanto seu elemento primordial e constituinte, é inseparável de uma ideia de aparato, pois “este desejo voyeurista está no centro do dispositivo cinematográfico” (Aumont & Marie, 2009: 211). E está porque um filme existe para ser visto, logo, para ser alvo de voyeurismo.

O filme é exibicionista e ao mesmo tempo não o é. Ou pelo menos há vários exibicionismos e voyeurismos que lhe correspondem, vários exercícios da pulsão escópica, desigualmente reconciliados consigo mesmos e que desigualmente fazem parte de uma prática calma e reabilitada da perversão. (Metz, 1980: 97)

Este voyeurismo intrínseco ao cinema associa-se a noções de perversão que, no contexto da psicologia e da psiquiatria, significa um desvio patológico do comportamento considerado normal. Mas George Rodosthenous, referindo-se ao voyeurismo, desliga-o do ‘desvio’, e defende-o antes ancorado num conceito de ‘prazer’ (2015: 6). Ver um filme, participar no jogo voyeurista que o cinema nos convoca, não significa que tenhamos algum ‘desvio’ patológico, mas antes um grande ‘prazer’ no olhar.

[v]oyeurism can be defined as an intense curiosity which generates a compulsive desire to observe people (un)aware in natural states or performed primal acts and leads to a heightening of pleasure for the viewer (Rodosthenous, 2015: 6)

Da mesma maneira como começamos este subcapítulo, repescamos o voyeurismo enquanto elemento intersticial do cinema. Mais do que uma temática ou conceito passível de influenciar a estética ou a *mise-en-scène*, utilizando um aparato mais ou menos visível, a noção de voyeurismo é profundamente endémica ao cinema. E mesmo sem explanar demasiado o seu ponto de vista, Hitchcock refere o voyeurismo como génese da arte cinematográfica, a propósito de *Rear Window* (Hitchcock & Hitchcock, 1954):

It was a possibility of doing a purely cinematic film. You have an immobilized man looking out. That's one part of the film. The second part shows what he sees and the third part shows how he reacts. This is actually the purest expression of a cinematic idea. (cit in Truffaut, 1983: 214)

Hitchcock, reagindo a uma crítica que denunciava o comportamento voyeurista do protagonista, ripostava que todos nós gostamos de ‘espreitar pela fechadura’ (Truffaut, 1983: 216). E esta pulsão escópica está certamente presente no supracitado filme, assim como é também uma linha de força recorrente na sua obra. Poderá nunca mais ter sido tão explícito como aqui, mas o voyeurismo hitchcockiano advém mais do seu estilo de realização, invasor e perverso, cuja câmara frequentemente nos revela os segredos, as coisas escondidas, do que propriamente pelas temáticas que aborda.

Mas se Hitchcock explorou esse lado voyeurista num cinema que, apesar de tudo, apresenta traços exibicionistas no que toca à sua abordagem enquanto realizador, nunca

teve interesse em tornar esse aparato visível. Aqui invocamos *Funny Games* (Heiduschka & Haneke, 1997) que entendemos ser um dos mais contundentes exemplos do jogo exibicionista/voyeurista e da desconstrução do aparato cinematográfico aliado à questão voyeurista.

No filme, uma família de classe alta instala-se na sua casa de campo para passar um fim-de-semana, quando lhe aparecem dois jovens que os submetem a uma série de torturas (as ‘brincadeiras perigosas’ do título) até que ao amanhecer do dia seguinte, toda a família esteja morta.

Ambientado principalmente na casa da família, o filme apresenta uma série de perspectivas voyeuristas. O aparato é várias vezes posto a nu, primeiro com a quebra deliberada da quarta parede, levada a cabo por Paul,⁴⁶ o cabecilha, que não só olha, sorri e pisca o olho na direção do espetador, como também se dirige diretamente à câmara, com perguntas sobre o eventual destino dos seus reféns. Esta desconstrução, que torna o aparato visível, com o espetador a ficar ciente dos mecanismos cinematográficos, é o primeiro, e quiçá, o mais alto grau de voyeurismo.

Aqui, como em qualquer outro filme, o espetador é um voyeur. Mas a quebra da quarta parede insinua que a personagem ‘sabe’ que está a ser vista, e por conseguinte, reconhece esta segunda camada de voyeurismo. E por fim, o enclausuramento do filme em espaços fechados, onde acontecimentos que teoricamente estariam-nos vedados, interditos por ocorrerem no espaço de intimidade e privacidade que é uma casa, é-nos dado a ver por um cinema que devassa as fronteiras da privacidade diegética do filme – ideia que desenvolveremos no subcapítulo seguinte.



Figura 7-1 *Funny Games* (Heiduschka & Haneke, 1997)

Paul impinge um jogo do quente e frio a Anna, a mulher do casal. Enquanto o plano estabiliza na nuca de Paul, que lhe vai dando indicações, ele vira-se para a câmara, quebrando a quarta parede, sorrindo e piscando-nos o olho.

⁴⁶ De notar que apenas Paul, o torturador principal do filme, é que quebra a quarta parede e, na diegese do filme, é o único consciente deste cruel jogo metadieético.

Outro exemplo, que constitui a última imagem do filme, surge quando Paul entra educadamente numa casa perto da família assassinada, e pedindo ovos emprestados (tal como no início), terminando um ciclo de violência e futilidade, reiniciando-o simultaneamente. Novamente, Paul sorri subtilmente para a câmara (para nós), em *freeze frame*⁴⁷, sob uma gritaria de música extrema – que sulca um niilismo latente durante todo o filme.



Figura 7-2 *Funny Games* (Heiduschka & Haneke, 1997)

Para além da quebra da quarta parede (aumentada pelo *freeze frame* no final), o que torna o aparato ainda mais visível surge na cena mais famosa do filme. Num certo momento, Anna consegue matar Peter, o outro torturador. Aí, Paul (numa diabólica encarnação de Haneke, no sentido de realizador ‘manipulador’) pega num controlo remoto e rebobina a cena, regressando momentos antes de Anna pegar na caçadeira, para que, quando o filme retomar o sítio onde estava, Paul lhe consiga placar o movimento e garantir um final niilista, acentuado ainda por outra quebra da quarta parede.

O aparato torna-se visível quando os seus mecanismos são expostos. Quebrar a quarta parede ou ‘congelar’ a banda-imagem num *freeze frame* são formas de o fazer. Mas rebobinar obstinadamente o filme, de forma a impossibilitar a esperança da personagem, não só é uma escandalosa forma de manipulação, como é o culminar dos mecanismos do cinema desvelados perante o espetador.

A manipulação que referimos como a ‘diabólica encarnação de Haneke’ tem em conta o facto deste acontecimento ter semelhanças com um *deus ex machina*. Como se Haneke necessitasse de um final malgrado para mostrar a sua visão, e assim, ‘encarnando’ a figura de Paul, irrompe pelo filme, manipulando a linha temporal, rebobinando-a para que o vilão saiba o que fazer quando o momento surgir.

Relembrando o nosso capítulo da psicologia das personagens, esta cena recorre inteiramente a grandes-planos e planos de pormenor em montagem rápida, na forma como Anna tenta alcançar a caçadeira. E quando Paul manuseia o comando, a escala fecha-se

⁴⁷ Nome dado à técnica de ‘congelar a imagem’. O fotograma em questão é impresso várias vezes e projetado, criando a ilusão de estar ‘congelado’.

num plano de pormenor que é elucidativo da manipulação exercida pelo realizador e pelo aparato do cinema, tornando-o visível.



Figura 7-3 *Funny Games* (Heiduschka & Haneke, 1997)

Depois de rebobinada a cena, voltamos ao momento em que Anna pega na caçadeira, e Paul impede-a. Nesse momento, o filme torna-se amargamente metadieético na sua exposição do aparato, mas principalmente na sua utilização para garantir um final malogrado, em consonância com o estudo da representação da violência nos meios audiovisuais, que era a intenção de Haneke. Este rebobinar obstinado mostra os mecanismos do aparato cinematográfico extremado à sua forma definitiva de manipulação. Isto para além de toda a cena se desenrolar num espaço fechado, e a única forma de estarmos a ver este acontecimento terrivelmente privado é através do artifício do cinema.



Figura 7-4 *Funny Games* (Heiduschka & Haneke, 1997)

Ainda mais vitriolicamente, na cena final, o seu sorriso ao espetador denuncia o nosso próprio voyeurismo e, mais gravemente, a nossa implicação e cumplicidade nos acontecimentos – por mais incomodados que nos sintamos em relação ao que presenciámos. O poder do aparato, quando visível, é consciencializar o espetador da sua condição de voyeur.

7.2 Voyeurismo nos espaços fechados

Although the film is really being shown, is there to be seen, conditions of screening and narrative conventions give the spectator an illusion of looking in on a private world. (Mulvey, 1985: 307)

Partindo do filme de Haneke, abordaremos agora o voyeurismo nos espaços fechados. A questão anterior do aparato é importante na compreensão de todo o cinema como arte voyeurista, bem como a ferramenta essencial para este voyeurismo nos espaços fechados.

Partimos do pressuposto que Mulvey identifica como a 'ilusão de ver um mundo privado' (1985: 307). O cinema oferece, como vimos anteriormente, a possibilidade de 'espionar' personagens e acontecimentos (cientes ou não desse mesmo voyeurismo). Mas quando o filme em questão é ambientado em espaços fechados, esse 'mundo privado' que Mulvey refere deve ser levado ainda mais à letra.

Já antes nos tínhamos referido à realização de Hitchcock, e como o voyeurismo lhe é quase endêmico, devido à forma como nos revela os pormenores e os segredos, a vontade de ver os acontecimentos. Assim, defendemos que o voyeurismo que constitui o 'cinema dos espaços fechados' surge de dois pontos de referência fundamentais: primeiro, do aparato voyeurista, e segundo (de forma basilar) do intimismo que exploram.

Começamos pelo último: na verdade, um filme como *Funny Games* (Heiduschka & Haneke, 1997) sobre uma família submetida a atos de tortura por dois jovens sádicos, ou *The Hateful Eight* (Gladstein *et al.*, 2015) com as suas personagens que tentam perceber as suas ligações e intenções, ou *12 Angry Men* (Fonda *et al.*, 1957) sobre jurados que tentam deliberar a inocência ou culpa num caso de homicídio, nenhum destes filmes (e a lista poderia continuar) invoca o voyeurismo pela história ou temática que aborda.⁴⁸

Não sendo propriamente intrínseco à narrativa ou temática deste cinema, tal é importante na sua condição enquanto cinema voyeurista, porque todos estes filmes apresentam uma narrativa que envolve noções de intimidade, dada pela localização espacial, que deveria proteger essa necessidade de privacidade, e não por terem uma história diretamente a ver com voyeurismo.

Essa parte é-nos dada principalmente pela realização (e *mise-en-scène*) destes filmes, mas antes há uma noção primordial para a sua compreensão. Repescando o aparato voyeurista, um cinema que está interessado nas suas personagens, nos seus conflitos íntimos em espaços de privacidade, todas estas características quase que pedem que tais histórias não sejam mostradas.

⁴⁸ Havendo sempre exceções, *Rear Window* (Hitchcock & Hitchcock, 1954) seria um dos exemplos onde o voyeurismo é inerente à narrativa do filme.

Parecem histórias que, por terem altos graus de intimidade, parecem-nos 'privadas', de um foro demasiadamente íntimo, quase pornográfico. E ter acesso a elas, que é o que o 'cinema dos espaços fechados' faz, através do aparato voyeurista, é engajar num ato de voyeurismo, devassando a sua privacidade e intimidade.



Figura 7-5 *Dogville* (Windeløv & von Trier, 2003)

Em *Dogville* (Windeløv & von Trier, 2003), o voyeurismo é perversamente construído e exacerbado devido à sua configuração espacial. O seu esbarrondar de paredes, escancarando os acontecimentos, pondo-os à vista do espectador, envolve-o num jogo cruel de exibicionismo (e conseqüente voyeurismo) dos acontecimentos privados das personagens.

A instalação espacial de von Trier permite que tudo e todos sejam vistos a qualquer altura. Incentivado pelo trabalho nervoso da câmara à mão, invocando não só o Dogme 95 como as estéticas pseudodocumentais, o filme extrema o voyeurismo nos espaços fechados, levando o espaço fechado à sua forma definitiva de lugar que convoca ao voyeurismo, à observação⁴⁹ das suas personagens e ações.

Aqui liga-se também uma noção que avançamos no capítulo da clausura do espaço: o palco de *Dogville* (Windeløv & von Trier, 2003) é também um privilegiado espaço de crueldade, tal como a retorsaria de *The Hateful Eight* (Gladstein et al., 2015), ou as casas de *Özsi Almanach* (Tarr, 1984), *Die Bitteren Tränen der Petra von Kant* (Fengler et al., 1972), *Funny Games* (Heiduschka & Haneke, 1997) – e *Rope* (Bernstein et al., 1948).

Para além do espaço fechado, a técnica contribui para o voyeurismo das histórias. Carateristicamente ligado a propósitos voyeuristas, o uso da visão subjetiva, convocando o voyeur, é poucas vezes utilizado neste tipo de cinema, porque apela a exemplos contrários ao espaço de crueldade. Podemos encontrá-la em *Rear Window* (Hitchcock & Hitchcock, 1954) e *Lebanon* (Bikel et al., 2010), onde o espaço fechado é seguro, e proporciona o

⁴⁹ O 'gaze' de Laura Mulvey também seria bem aplicado.

voyeurismo para o exterior⁵⁰. Para além das vistas subjetivas, em *Őszi Almanach* (Tarr, 1984), o *travelling* que avança e recua pelo móvel espelhado, e que ajuda o espetador a lobrigar uma intensa discussão entre mãe e filho, insinua um ponto de vista voyeurista.

O comportamento do movimento nestes filmes, principalmente no movimento de câmara e o seu posicionamento catapultam-nos diretamente para aquele espaço fechado, para a presença daquelas personagens. Não nos transportou Michael Ballhaus para o quarto de Petra von Kant, ao lado dos seus manequins e prateleiras, cirandando de um lado para o outro da sua cama? Ou não nos levou Maryse Alberti, com o seu frenético trabalho de câmara, ao quarto de hotel de *Tape* (Alexanian, *et al.*, 2001) para assistirmos àquela complexa relação trilateral?

Então, o 'cinema dos espaços fechados' existe enquanto mecanismo, ou aparato, que dá ao espetador acesso a um mundo privado, que decorre num ambiente de intimidade e privacidade. A exibição dessas histórias íntimas é o resultado do poder deste cinema enquanto força pervasiva.

Pela sua semântica, a intimidade é intrínseca ao indivíduo. Bachelard, referindo-se à intimidade do espaço fechado, afirmava que a casa deve “proteger o sonhador e permitir sonhar em paz” (Pinto, 2012: 5), mas Bataille defende o contrário, afirmando que “o interdito existe para ser violado” (1987: 43). O 'cinema dos espaços fechados' joga com estas duas ambivalências. François Truffaut tem uma opinião importantíssima que fornece a base para a nossa conclusão, dizendo que, na presença de um filme intimista, todo o espetador é voyeur (1983: 216).

Ao oferecer um retrato íntimo e psicológico das personagens, recorrendo ao espaço único e fechado, este cinema cria um mundo privado (à partida, interdito) que, sendo pragmaticamente um filme, existe para ser visto, para ser alvo de voyeurismo, dado através do aparato voyeurista – logo, para ser um cinema voyeurista. Independentemente do contexto, todos permanecemos voyeurs quando devassamos a intimidade.

⁵⁰ Outra artimanha voyeurista é o registo de imagem. Se é verdade que voyeurismo e vigilância têm ligações inegáveis, o registo de imagem pode ter outras funcionalidades, como registar momentos (que é não só uma forma de preservar a memória dos acontecimentos, como uma forma de indagar a sua substância). Um primeiro exemplo é *sex, lies and videotape* (Hardy *et al.*, 1989). Não pertencendo propriamente a este tipo de cinema, as suas intenções são semelhantes, e apresenta, na sua maioria, cenários fechados. E tal como este tipo de cinema, o que a sua personagem central pretende, com o registo e conseqüente voyeurismo das gravações confessionais de mulheres, é indagar na psicologia daquelas pessoas.

8 Estudo de caso *Rope*

8.1 Contextualização

Realizado em 1948 nos Estados Unidos pós-Segunda Guerra Mundial, *Rope* (Bernstein *et al.*, 1948) é a trigésima nona longa-metragem de Alfred Hitchcock, e o seu primeiro filme a cores, utilizando a película Technicolor. O argumento de Arthur Laurents parte da peça homónima do dramaturgo inglês Patrick Hamilton.⁵¹

A intriga⁵² diz respeito a dois amigos, Brandon Shaw e Philip Morgan (interpretados por John Dall e Farley Granger, respetivamente) que, para provar que conseguem executar o crime perfeito, e assim considerarem-se ‘seres superiores’, assassinam David Kentley (Dick Hogan), um antigo colega de turma, e dão uma festa onde convidam amigos e família do falecido, que é entretanto escondido numa arca utilizada como mesa de *buffet*. Demasiado confiantes de que nunca serão apanhados, o jogo agudiza com a aparição de Rupert Cadell (James Stewart), o antigo professor de filosofia da parelha assassina – e o único capaz de desconfiar de que algo nefasto está em marcha.

Afamado pela manigância técnica de, aparentemente, ser constituído na íntegra por um único plano-sequência, ideia errónea mas que lhe confere o seu estatuto, *Rope* (Bernstein *et al.*, 1948) é frequentemente referido como um dos filmes mais ‘experimentais’ de Hitchcock, no sentido aventureiro com que o cineasta trata a linguagem cinematográfica, nomeadamente na exploração das possibilidades do plano-sequência, que intensifica de igual forma a emotividade, o *suspense* tão celebrado na sua obra e na sua poética enquanto *auteur*.

A escolha deste filme para estudo de caso tem várias vertentes. Entendemos ser o filme paradigmático do ‘cinema dos espaços fechados’, e o melhor exemplo para a nossa temática:⁵³ pelo seu confinamento a um espaço fechado, pela sua narrativa de conflito interpessoal, de pendor intimista e psicológico, um ‘teatro de câmara’ cinematográfico. E através das suas características, o filme é um ótimo objeto de análise pela sua *mise-en-scène* – sempre em consonância com o espaço fechado, com a psicologia das suas

⁵¹ Para além de Arthur Laurents, o argumento do filme inclui também alguma colaboração não-creditada do lendário argumentista de Hollywood Ben Hecht, bem como uma adaptação levada a cabo por Hitchcock e Hume Cronyn.

⁵² Muito embora a intriga da peça se baseie no caso Leopold e Loeb, em Chicago, o dramaturgo Patrick Hamilton coloca a ação da peça num primeiro andar de uma casa em Mayfair, Londres. Na consequente adaptação, Hitchcock recoloca a ação novamente nos Estados Unidos, desta feita em Manhattan.

⁵³ Independentemente da homossexualidade de esquelha ou, como defende Slavoj Žižek, da acusação à ideologia nazi, através da visão satírica das teorias de Nietzsche (1991: 42), o filme pode também ser visto como um retrato clínico e comportamental do Homem no cinema, do seu ego e das suas relações.

personagens, o seu uso do movimento e o seu voyeurismo subliminar.

8.2 Neo-kammerspielfilm

Em termos de género, este filme, como grande parte da filmografia de Hitchcock, pode ser considerado um drama ou um thriller, tal como os filmes do defunto *kammerspielfilm*, se fossem feitos hoje. Sendo feito à entrada dos anos 50, uma designação mais certa seria *neo-kammerspielfilm*. Examinamos as características desse subgénero e compara-mo-las com o filme de Hitchcock, explorando as suas convergências e atualizações.

Influenciado pelo cinema mudo alemão, Hitchcock utilizou algumas das suas abordagens, intensificando-as no caso dos seus filmes em espaço único. Do *kammerspielfilm*, transitam o interesse na psicologia das personagens, o confinamento da intriga a espaços fechados, e um conflito centrado em poucas personagens e nas suas intrigas íntimas.

Aqui, o legado do *kammerspielfilm* infundiu-o com uma carga teatral, não apenas por o que postulava Reinhardt ou Strindberg, mas pelo facto bem mais concreto de ser uma adaptação de uma peça de teatro. Assim, a carga teatral sobressai principalmente na utilização do espaço e no imenso suporte do texto, tornando-o um exemplo essencial de cinema teatral (Bordwell, 2008: 42).

Para além destas características, a expressão ‘cinema teatral’ torna-se quase autoexplicativa com a utilização do enquadramento. Bordwell alude a esta característica nos filmes de Hitchcock e para a teatralidade que dela advém: “He also began huddling his characters close to one another in a tight médium shot, often turning all their faces to the camera in a quite artificial way” (2008: 39).



Figura 8-1 *Rope* (Bernstein et al., 1948) / *Lifeboat* (Macgowan et al., 1944)

Em ambos os casos, a colocação dos atores e sua encenação, já de si bastante

teatralizada no sentido de 'posar', é fortalecida pelo uso do enquadramento. Este tipo de 'cinema teatral' é utilizado principalmente para centrar a atenção nas personagens e no texto. A iluminação uniforme realça tanto a teatralidade do cenário como o realismo do espaço completamente homogêneo, que destaca o conflito interpessoal em detrimento da técnica de iluminação.

Sobre a intriga, tal como no *kammerspiel*film, o conflito centra-se nas personagens e nas suas maquinações para destruir ou iludir outras personagens, incluindo, como sua na melhor tradição, um final malgrado. *Rope* (Bernstein *et al.*, 1948) termina com a descoberta do cadáver, com James Stewart implicado, ainda que longinquamente, no crime. Ou seja, tal como no *kammerspiel*film, a força da intriga está num conflito centrado em poucas personagens e nas suas intrigas e dramas da intimidade.

No entanto, se defendemos que o filme é um exemplo de neo-*kammerspiel*film, devemos também apresentar as atualizações em relação às características do cinema mudo, que neste caso entendemos estarem nos atores e no trabalho de câmara.

Poder-se-á argumentar que o trabalho de ator no *kammerspiel*film e em *Rope* (Bernstein *et al.*, 1948) são totalmente diferentes, mas devemos lembrar as diferenças abissais da interpretação no cinema mudo e no cinema sonoro. No *kammerspiel*film, o trabalho de ator acentuou-se também na ausência de intertítulos. Sem explicações por escrito ou diálogos (ou em quantidades muito reduzidas), toda a informação sobre a intriga, o conflito, a complexidade das personagens, é-nos dado pela sensibilidade do ator.

Com a mudança de décadas e de contexto, o filme de Hitchcock apoia-se largamente nos diálogos. Mas o cerne da questão mantém-se: o trabalho de sensibilidade e de *nuance* do ator é sempre mais eficaz e impactante. Se absorvíamos melhor a angustia do porteiro com o simples olhar curvado de Emil Jannings⁵⁴ do que com um qualquer intertítulo de diálogo ou explicação, também aqui os tiques impacientes de Farley Granger denunciam o seu arrependimento pelo crime melhor do que qualquer troca de palavras amargas com o seu parceiro.

Sobre o trabalho de câmara, o filme de Hitchcock e o *kammerspiel*film têm as mesmas pretensões, mas com abordagens diferentes. O supracitado interesse psicológico e íntimo do *kammerspiel*film assentava num muito maleável trabalho de câmara. Talvez o exemplo mais famoso seja o trabalho de F.W. Murnau e do diretor de fotografia Karl Freund em *Der Letzte Mann* (Pommer & Murnau, 1924), onde "a câmara deambula com uma fluidez surpreendente e articula a relação do protagonista com o mundo" (Andrew, 2004: 56).⁵⁵

⁵⁴ Referimo-nos ao filme do *kammerspiel*film *Der Letzte Mann* (Pommer & Murnay, 1924).

⁵⁵ O filme é famoso pelas suas inovações no que diz respeito à direção de fotografia, pioneiro de uma técnica chamada 'entfesselte kamera', que permitia o uso de movimentos de câmara hoje tão comuns como *travellings* ou panorâmicas verticais e horizontais.

Sendo o *kammerspielfilm* um género “esquemáticamente caracterizado pela extrema mobilidade das tomadas de vista, procurando estas traduzir a interioridade dos personagens, seguir e compreender as suas reacções, estudar a sua psicologia, isto é, participar do drama como se a própria câmara fosse também um personagem” (Geada, 1985: 16), a câmara adquire uma grande multiplicidade de usos, sempre de forma a realçar a complexidade psicológica das personagens, utilizando movimentos de câmara diversificados e múltiplos pontos de vista.

Mas enquanto o *kammerspielfilm* utilizava a multiplicidade de pontos de vista e um maior uso dos movimentos de câmara como elemento de realismo, a estratégia de Hitchcock estava antes na duração. Ao registar os acontecimentos em planos com um máximo de dez minutos,⁵⁶ esta abordagem em plano-sequência com profundidade de campo imprime um realismo ainda maior, como defendia André Bazin, que considerava o plano-sequência “um instrumento de realismo, que permite evitar a fragmentação do real e respeita, em simultâneo, esse próprio real e a liberdade do espectador” (*cit in* Aumont & Marie, 2009: 198).⁵⁷

Hitchcock atribui pouca importância ao filme, considerando-o essencialmente como uma manobra técnica. Mas Truffaut, utilizando precisamente o argumento da utilização da técnica, entende que tal não esgota em si mesmo, antes é uma forma de evolução na arte do cinema narrativo (Truffaut, 1983: 184).

8.3 Espaço fechado

De todos os filmes do ‘cinema dos espaços fechados’, este é certamente um dos mais paradigmáticos na utilização do espaço. Regressando ao nosso subcapítulo do fechamento, repescamos a importância do espaço único e a sua importância num filme com essas características. Na leitura espacial de um filme em espaço único, esse espaço torna-se indissociável da narrativa e revela-se significativo dos seus acontecimentos.

A elegante *penthouse* do filme não só reflete a classe das personagens, como também (pela sua configuração espaçosa) permite encarar toda a situação num diálogo constante com o palco de teatro – ou ainda, como espaço de crueldade.

Rope (Bernstein *et al.*, 1948) não é um filme de fechamento absoluto em espaço

⁵⁶ Na altura, o máximo que as bobinas de 16mm permitiam.

⁵⁷ Sobre este propósito, Pier Paolo Pasolini vai ainda mais longe, dizendo que “o cinema, enquanto noção primordial e arquetípica, é então um plano-sequência contínuo e infinito” (*cit in* Aumont & Marie, 2009: 198).

único.⁵⁸ O primeiro plano, na varanda, mostra-nos uma rua sobre a qual rolam os créditos iniciais.⁵⁹ E quando a câmara faz a panorâmica para a janela da *penthouse* e o filme não mais de lá sai, temos vários espaços – numa efetiva referência ao fechamento encontrado nos domicílios do *kammerspiel*.⁶⁰

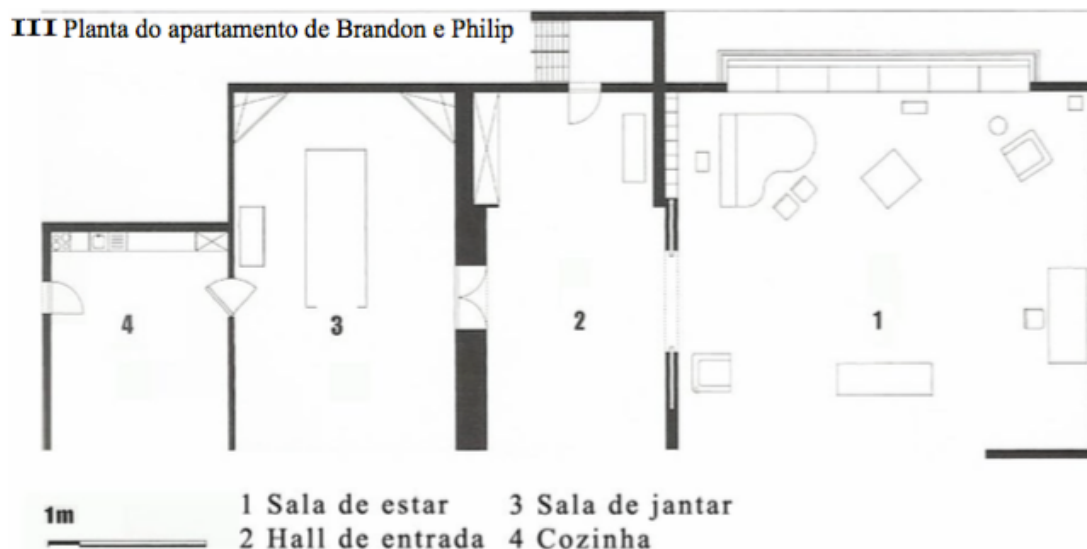


Figura 8-2 Planta do cenário de *Rope* (Bernstein et al., 1948) – Pinto (2012: 57)

Devido à direção artística, esses vários espaços parecem um único local. A *penthouse* tem quatro espaços: a sala de estar, o hall de entrada, a sala de jantar e a cozinha.⁶¹ Todas as outras divisões parecem uma só no decorrer do filme, devido à configuração das portas.

Ao utilizar portas de correr, permanentemente abertas, as divisões ficam ligadas pelo espaço e dão a sensação de local único que, embora torne o espaço maior, aumenta paradoxalmente a sensação de claustrofobia. Lars von Trier utilizaria muito mais tarde uma estratégia semelhante, ao abrir e ligar todos os espaços não de uma casa, mas de uma aldeia inteira em *Dogville* (Windeløv & von Trier, 2003).

Mas mais do que a configuração do espaço ou da história, o filme chega a ter oito personagens num único espaço, e independentemente de ser um filme americano, Hitchcock, sendo inglês, impregna-o com os comportamentos que Hall identifica como tipicamente ingleses, como o facto de ser comum a partilha de um espaço com outras

⁵⁸ Regressando às adaptações do teatro para o cinema, Hitchcock era bastante crítico no que toca ao uso do espaço, e entendia com frequência que essas adaptações tendiam, como diria Truffaut, a 'ventilar a peça', ou seja, incluir cenas em exteriores que não existiam no texto original: "the basic quality of any play is precisely its confinement within the proscenium" (Hitchcock *cit in* Truffaut, 1983: 212). Hitchcock manteve-se fiel a si próprio, e o filme mantém-se enclausurado na *penthouse*, sem qualquer necessidade de exploração do exterior.

⁵⁹ O primeiro plano do filme é provavelmente mais um capricho para Hitchcock efetuar o seu característico *cameo*.

⁶⁰ Apesar da câmara estar quase sempre do lado da 'plateia', há uma altura em que o subverte, na cena onde a governanta e o professor conversam enquanto comem a sobremesa. A câmara recua subtilmente e revela a parede do lado da 'plateia', literalmente construindo (ou obstruindo) a quarta parede, o que mostra a mestria da direção artística na conceção e funcionalidade do cenário.

⁶¹ De todos os espaços do filme, a cozinha é a única divisão onde não se entra (apenas a vemos quando Brandon lá entra para guardar a corda numa gaveta). Não incluímos aqui o quarto, cuja existência é apenas referida.

peças (1982: 139), mostrando assim a raiz desta problemática no comportamento antropológico dos ingleses ao espaço.



Figura 8-3 *Rope* (Bernstein et al., 1948)

A aglomeração de muitas pessoas no mesmo espaço fornece bastante material para a organização de ‘demasiadas’ personagens no enquadramento. Não só caracteriza e dá o tom da leitura espacial do filme, como é uma forma de criar conflito interpessoal, como veremos no subcapítulo seguinte – tudo isto impulsionado pelo espaço.

Em relação ao exterior, o filme faz uso de uma enorme janela⁶² que acompanha a largura da sala, permitindo uma vista omnipresente do perfil dos prédios de Manhattan. Esta questão tem dois aspetos: “a janela, na verdade, oferece a única saída para o domínio público e enfatiza tanto a intimidade como o confinamento do interior” (Pinto, 2012: 59).

O exterior dado pela janela, para além de auxiliar em grande parte a passagem do tempo, acentua o cariz íntimo da história, a sensação evidente de se estar naquele local, e de saber que de lá não se sai. A tensão entre interior e exterior, característica no cinema de Hitchcock, é aqui referida pelo tema da ‘intrusão’ (Jacobs, 2007: 30), personificado pelo professor. É também pela janela que o filme se conclui, quando o professor dispara o revólver para alarmar a vizinhança, enquanto ele e os assassinos derrotados aguardam pela chegada de uma sirene cada vez mais próxima.

Rope contributed in no small way to freeing the film-maker from his obsessions with painting and making of him what he had been in the time of Griffith and the pioneers – an architect. (Chabrol & Rohmer cit in Jacobs, 2007: 30)

⁶² Hitchcock voltaria a utilizar o artifício da janela alguns anos mais tarde, com efeitos caracteristicamente perversos e invasores no seu estudo voyeurista em *Rear Window* (Hitchcock & Hitchcock, 1954).

Neste filme, bem como no ‘cinema dos espaços fechados’, o espaço tem de ser minuciosamente construído e controlado. Servindo o propósito psicológico e intimista da narrativa, a localização atualiza os domicílios do *kammerspielfilm*, oferecendo um espaço fechado, palco das crueldades da parelha ao assassinar o colega e estabelecerem um jogo com o perigo de serem descobertos, transformando-o num espaço de crueldade.

O fechamento espacial e narrativo faz com que o conflito interpessoal se intensifique, permitindo uma abordagem psicológica e intimista dos seus intervenientes, mostrando também uma esgelha de exterior com a janela. Servindo principalmente outros propósitos (nomeadamente a passagem do tempo), a janela acentua a intimidade do espaço, insinua a temática da intrusão – e, contrariamente à norma, o exterior oferece uma espécie de ‘saída’, com os tiros do professor que alarmam a vizinhança.

8.4 Conflito interpessoal

Repescado ao teatro de Reinhardt e Strindberg, bem como ao *kammerspielfilm*, o conflito interpessoal do filme estabelece-se numa dinâmica de conflitos que surge (em *mise-en-scène*) com a utilização de enquadramentos com três personagens, tal como afirmáramos no subcapítulo dedicado ao enquadramento. Utilizaremos a metáfora do ‘elemento estranho’ para solidificar o nosso argumento em relação ao conflito e sua materialização.

É comum vermos a dupla assassina com um terceiro elemento entre eles, um símbolo do perigo da descoberta e da sua destruição, que vai ficando cada vez mais desconetada à medida que o tempo avança. Ainda que o homicídio de David seja o que põe o filme em andamento, na única vez que o vemos, David jaz entre os seus homicidas, como um ‘elemento estranho’ entre eles.



Figura 8-4 *Rope* (Bernstein et al., 1948)

A sra. Wilson, a governanta, constantemente a tagarelar sobre as arrumações, ainda que inicialmente pareça uma personagem de alívio cómico, as suas observações tocam o ponto nevrálgico do problema que (intenção de Brandon) adensa a tensão da situação. A sua condição de ‘elemento estranho’ é visível, entre outros momentos, na conversa que mantém com Rupert sobre a estranheza de terem trocado as funcionalidades de uma mesa de jantar por uma arca, ou a sua admiração ao ver a dupla cobrir a arca com uma toalha, transformado-a em mesa de *buffet*.

Enquadrar e encenar grupos de três pessoas cria tensão, pela associação inconsciente à dinâmica triangular, e é uma forma de materializar as ligações (Gibbs, 2002: 19), intrincadas e complexas, entre as personagens, de forma inteligente. Veja-se as duas figuras anteriores, bem como a última imagem do filme, com a dupla descoberta e derrotada, e Rupert novamente entre os dois, o ‘elemento estranho’ que deslindou o caso.

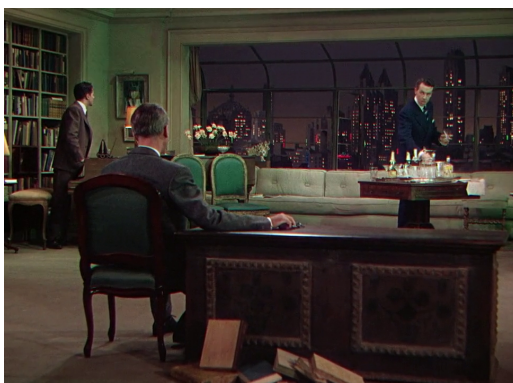


Figura 8-5 *Rope* (Bernstein et al., 1948)

Relembrando a importância do espaço no conflito, o tratamento que o filme dá aos espaços transforma todas as divisões num espaço único, sem portas a funcionar como paredes ou divisórias. Hall identifica este aspeto como o intensificar do conflito interpessoal, uma vez que todos estão à mercê de todos, sem privacidade: “One of my German subjects commented, “If our family hadn't had doors, we would have had to change our way of life. Without doors we would have had many, many more fights.” (1982: 136).

As portas poderiam dar alguma privacidade, isolando as personagens em diferentes espaços. Mantêm a integridade de um espaço, criando uma barreira entre as pessoas, e evitando que se envolvam demasiado entre si (Hall, 1982: 136) mas a opção de as manter abertas é mais um elemento (de crueldade) para que, anulando a privacidade, seja uma questão de tempo até a superlotação ou a familiaridade forçada ferva de tensão, como no jantar onde se discute o estrangulamento de galinhas, ou a conversa constrangedora entre Philip e Rupert, quando este o apanha ao piano, e aproveita para o submeter a um questionário.

O conflito agudiza quando os assassinos se vêm na presença do seu antigo professor de liceu, o único capaz de descobrir o crime. Rupert é o grande ‘elemento estranho’ no filme, que Hall associa ao comportamento animal:

In animals terrible fighting breaks out when adumbrative sequences are short-circuited. This happens with overcrowding or when strange animals are introduced into a stable situation. (Hall, 1982: 184)

O professor representa uma ameaça, um ser diferente daqueles que povoam aquele espaço, devido à sua intelectualidade superior. Com isto, a falta de privacidade e a sobrelotação força a situação a implodir.

Que um dos criminosos fraqueje, que haja um personagem ausente que sabemos onde está, que James Stewart rejeite o que tinha dito porque o vê deturpado, que quem procura o ausente o não encontre, que o criminoso forte se mantenha firme até ao fim, são questões que emergem dum diálogo habilmente encenado. Tão habilmente, que quando se acentua o lado da pirueta técnica se quer também dizer que o diálogo, ou a acção, decorrem da própria “mise-en-scène”, em que o máximo de efeitos cinematográficos resulta da utilização de processos aparentemente teatrais (o “huis-clos”). (Ferreira, 1985: 67)

Antropologicamente, o filme oferece um estudo comportamental, principalmente ao ego masculino, com a sobrelotação num espaço fechado, resultante do conflito. Esse estudo íntimo, sob a organização da *mise-en-scène*, que maneja as movimentações dos atores, a disposição dos seus elementos, a câmara que invade a localização, tudo dentro de um espaço fechado, o conflito encontra condições ideais para se desenvolver, cumpre narrativamente as suas funções, permitindo também desvelar a psicologia – e tudo isto consequente de uma abordagem de *mise-en-scène* em espaços fechados.

8.5 Abordagem técnica

[e]ncenar é um olhar, montar é um batimento de coração (Godard
cit in Aumont, 2006: 110)

É frequentemente referido que a maior qualidade de *Rope* (Bernstein *et al.*, 1948) é a sua proeza na utilização dos planos-sequência, na ilusão do filme ser constituído num único plano – numa analogia falsa, semelhante àquela que celebra a grande qualidade do *kammerspielfilm* como o cinema que conseguiu prescindir dos intertítulos.

Sobre os planos-sequência, uma das questões que notabilizou o filme foi a ideia errónea de ser constituído por um único plano-sequência, e que tal proeza é alcançada escondendo os cortes em superfícies obscurecidas, decorrendo numa ação contínua, sem elipses, (embora a sua progressão temporal seja inverosímil – analisá-la-emos mais à frente) e sempre no mesmo espaço.

In this sense mise en scene became a sort of counter to theories of montage, privileging the action, movement forward and illusion of narrative against any foregrounding of the relations between shot and shot, and narrative function against any sense of pictorialism in the individual shot (Hiller, 1985: 9-10).

Hitchcock entendeu que, de forma a contar uma história ‘em tempo real’, teria de recorrer ao plano-sequência, e a configuração espacial também ajudava a isso: o cineasta, “aproximando a escala consideravelmente em filmes que se passam num só lugar como *Rope*” (Pinto, 2012: 26), inicia o filme com um plano aberto de uma rua, para depois aproximar a sua escala, ainda mais devido aos constrangimentos que o espaço fechado convoca.

Alinhado na visão de Bazin, onde o plano longo “foi tendencialmente considerado mais transparente, mais ajustado ao ideal de realismo expressivo, de encenação como *aparecimento transparente* da evidência, do que qualquer montagem” (Aumont, 2006: 104), Hitchcock usa os planos-sequência que o auxiliam na questão do ‘tempo real’, preservando igualmente as noções de realismo e de respeito pela ambiguidade do real.

Optando metricamente por uma planificação sintética, com a *mise-en-scène* em plano longo com profundidade de campo ao invés de planos mais curtos e montagem assumida, Hitchcock também inclui princípios da planificação analítica, ainda que utilize a métrica de forma diferente.

Planificação analítica implica fragmentação. E *Rope* (Bernstein *et al.*, 1948) mesmo constituído por planos-sequência, apresenta essa fragmentação: pelos dez planos que apresenta, mas principalmente no interior de cada plano. Em vez de utilizar uma planificação analítica, a abordagem sintética de Hitchcock inclui, dentro do mesmo plano, pontos de atenção, isolando objetos, partes de corpos, como numa abordagem analítica.

Para tal, Hitchcock muda o enquadramento através do movimento de câmara, ao contrário da montagem que o faz, como diria Perkins, trocando e manipulando o ponto de vista.⁶³ Regressando à psicologia das personagens, tínhamos afirmado que neste filme, embora os propósitos sejam os mesmos, a forma de os alcançar não seria pela descontinuidade spatiotemporal da montagem. É antes pelos reenquadramentos no plano-sequência.

⁶³ Informação disponível em: http://www.rouge.com.au/9/moments_choice.html

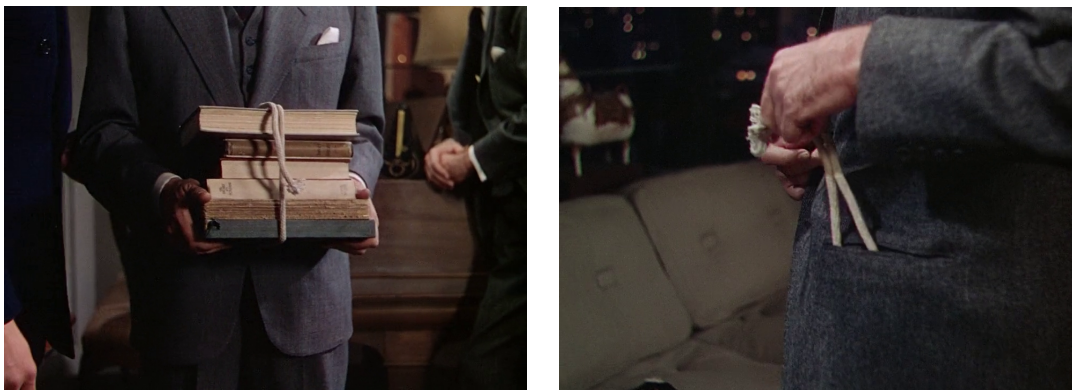


Figura 8-6 Rope (Bernstein et al., 1948)

No decorrer do filme, devido à atenção que lhe é dada pelos reenquadramentos, a corda vai adquirindo vários significados. Como exemplo, manifesta a maleficência de Brandon, quando este ata os livros do pai de David com a corda que usou para estrangular o seu filho, assim como é a revelação do crime, quando Rupert a retira do bolso e os confronta com os livros que estavam ‘mal amarrados’. Este recurso oferece a possibilidade de Hitchcock ser abertamente obsessivo e exibicionista na sua vontade de ‘mostrar’. Ao reenquadrar o plano para nos mostrar, numa escala fechada, a corda em várias situações diferentes, esta maquinação de *mise-en-scène* respeita a métrica do plano-sequência e suas implicações temporais, e revela-nos também a significação da psicologia das personagens.



Figura 8-7 Rope (Bernstein et al., 1948)

Para Rupert, a descoberta do chapéu de David é o sinal inequívoco do envolvimento da parelha no seu desaparecimento. No entanto, arranja maneira de voltar, com a desculpa da cigarreira. Outro exemplo são as mãos de Philip, quando se corta no copo ou quando lhe dizem que as mesmas lhe vão trazer grande fama. Nervoso desde o início, Philip corta-se quando confundem Kenneth com a pessoa que acabara de estrangular, o que é significativo do seu medo de ser descoberto, bem como a fama que as suas mãos lhe vão trazer, ainda

que quem o diz alude à sua futura profissão de pianista, mas Philip sabe (e nós também) que não será por essas razões.



Figura 8-8 *Rope* (Bernstein et al., 1948)

[g]ood close-ups radiate a tender human attitude in the contemplation of hidden things, a delicate solicitude, a gente bending over the intimacies of life-in-the-miniature, a warm sensibility. Good close-ups are lyrical; it is the heart, not the eye, that has perceived them. (Balázs, 1931: 56)

Ainda que estas situações sejam eminentemente emocionais, todas elas são reveladoras da situação psicológica que, através do reenquadramento no interior do plano-sequência, mantendo a tensão temporal, “conduz na realidade a uma amplificação do trágico” (Agel, 1972: 54). Os reenquadramentos no plano-sequência substituem assim a montagem. E a unidade do plano, invocando considerações deleuzianas, torna-se uma “unidade de movimento” (Deleuze, 1983: 42). Os planos-sequência de *Rope* (Bernstein et al., 1948) são o epítome da *mise-en-scène* enquanto “arte da relação” (Grilo, 2007: 136).

Repescando esta definição, adaptando-a à organização e aglutinação que os planos-sequência fazem de questões como a posição da câmara e o seu movimento, a utilização do espaço, no qual se movem os atores e a forma como estes se relacionam entre si e entre a câmara, poderemos também estabelecer a ligação com a imagem-mental, que Deleuze considera ter sido introduzida no cinema por Hitchcock (1983: 248), onde o cerne da imagem passa a estar nas ‘relações’ em si – poderíamos dizer, um cinema onde a *mise-en-scène* é o grande elemento.

Deleuze também faz uso deste filme, metaforizando a sua abordagem em planos-sequência como um “tecido de relações” (1983: 245), onde a sua real importância está na forma como organiza e relaciona todos os seus elementos e ideias que é, de certo modo, também a finalidade da *mise-en-scène*.

Mas os planos-sequência estão colados pela montagem. Intransigentemente, Žižek considera-o um filme feito sob o signo da proibição da montagem (1991: 30), o que poderá ser demasiado radical, porque mesmo numa abordagem sintética, o filme inclui uma lógica

de montagem associada à sua planificação, apresentando dez planos-sequência, com cinco cortes dissimulados com os negros, e quatro cortes ‘assumidos’.

Uma exploração gradual do espaço e a sugestão de que os espaços filmados existem para além do olhar da camara, atinge maior dimensão ainda quando o filme se passa num só lugar. Nestes filmes, o cenário e a narrativa fundem-se em um. Estas películas são um desafio em termos de edição, sendo que a acção se passa num só local e se tende a querer que o espectador seja transportado, ainda assim, pelas várias partes deste espaço. (Pinto, 2012: 54-55)

Sobre a supremacia da *mise-en-scène* à montagem, Grilo exemplifica que “o realizador terá então a possibilidade de construir um esquema de relações dramáticas dentro do enquadramento (*mise en scène*) e não entre enquadramentos diferentes” (2007: 162-163). À ‘montagem dentro do plano’ (Hitchcock afirmara que o filme estava ‘pré-montado’ (*cit in* Truffaut, 1983: 180), devido à sua planificação), associa-se também a montagem mais ‘convencional’. Os cortes, quando não dissimulados nos negros, surgem imperceptíveis no decorrer do filme.



Figura 8-9 *Rope* (Bernstein et al., 1948)

E a imperceptibilidade dos cortes assumidos deve-se à forma como são feitos. O primeiro corte assumido do filme passa de um plano aproximado de peito de Philip para outro de equivalente escala de Rupert. Cortes assumidos saltam entre planos de escala semelhante e respeitam a linha do olhar. O facto do corte injetar energia ao filme, por ser tão escassamente utilizada, e em momentos geralmente de alta tensão, cria uma maior propulsão – associada à narrativa – fazendo com que a nossa percepção não a tome de imediato por estarmos demasiadamente envolvidos no filme.

Sendo um caso particular, aqui, a ideia de Balázs de que o momento decisivo da narrativa nunca é mostrado num plano aberto (2010: 38) volta ser verdade. Sobre a escala, o filme recorrentemente aproxima-a face a acontecimentos ou pormenores importantes. No filme, o ‘momento decisivo’ que Balázs refere, quando se descobre o cadáver, centra-se eventualmente num grande-plano de Rupert.



Figura 8-10 *Rope* (Bernstein et al., 1948)

A imperceptibilidade de montagem deve-se, sobretudo, à mestria da *mise-en-scène*. Devemos ter presente que a encenação cinematográfica pressupõe montagem, pois ela influencia e condiciona tudo. Define o que vemos e por quando tempo, e gere o ritmo da encenação.

Regressando à epígrafe de Godard, Aumont dá o exemplo deste filme para exemplificar a relação entre montagem e encenação. A montagem está diluída na encenação, e a sua progressão sem elipses permite espriar o que Godard chama o ‘olhar’ (encenação) e o ‘batimento do coração’ (montagem), associando-lhe respetivamente as necessidades narrativas e emocionais (*cit in* Aumont, 2006: 110), tendo também em conta que a função do ‘corte’ é frequentemente substituído pelos reenquadramentos no plano. Depois dos planos-sequência e a invisibilidade de montagem, incluímos outra questão, igualmente importante, como forma de conclusão: a *mise-en-scène*.

De todas as definições de *mise-en-scène* que referimos, entenderamos que a mais democrática era a ‘organização do tempo e do espaço’, que defendemos ser a melhor descrição da *mise-en-scène* de *Rope* (Bernstein et al., 1948). Tendo em conta que o filme faz um uso, nalguns casos, tão agressivo de técnicas cinematográficas vistosas, na verdade, todas essas ferramentas e mecanismos, que muito facilmente poderiam distrair o espetador com os seus efeitos e artifícios, acabam escorreitamente por ajudar à fluidez do filme. E tal acontece devido à mestria da realização, ao *continuum* de *mise-en-scène*.

Com o seu característico poder de relação, organização e aglutinação, a *mise-en-scène* estabelece jogos de movimentos (de atores e de câmara) suficientemente interessantes para que os planos-sequência não chamem atenção entre si, define barreiras espaciais condizentes com o conflito, com a narrativa e temática do filme e organiza e dispõe todos os elementos cinematográficos, da direção artística irónica à cor da iluminação que se altera sem grandes floreios, e balanceia cuidadosamente o ritmo e o andamento dos seus dez planos, jogando com o espaço e o movimento de forma a tornar ainda mais invisível a montagem.

A qualidade de Hitchcock na realização assenta na sua “pessoalíssima maneira de construir cinematograficamente, de ligar planos e sequências, de articular acções contemporâneas e acções sucessivas, de elaborar visualmente cada cena, de inserir no momento apropriado grandes planos e planos de pormenor, de compor o espaço visual e de tratar o tempo real e o tempo psicológico” (Ferreira, 1985: 178). Em suma, por ser um exímio organizador do tempo e do espaço.

8.6 Passagem do tempo

Rope provides a noticeable discrepancy between real time and the audience's perception of time. In so doing, it illustrates how the experience of duration is a construct. (Damásio, 2002: 71)

Um elemento aparentemente simples, a progressão temporal de um filme que decorre sem elipses deveria, em teoria, ser em tempo real. Não é o caso aqui, porque a história diegética de *Rope* (Bernstein *et al.*, 1948) é maior do que o tempo de projecção.

The stage drama was played out in the actual time of the story; the action is continuous from the moment the curtain goes up until it comes down again. I asked myself whether it was technically possible to film it in the same way. The only way to achieve that, I found, would be to handle the shooting in the same continuous action, with no break in the telling of a story that begins at seven-thirty and ends at nine-fifteen. (Hitchcock cit in Truffaut, 1983: 179-180).

Poucas vezes referida, esta incongruência muito raramente é considerada inverosímil. E tal deve-se à gestão que Hitchcock faz da intriga e respetivas emoções em jogo, que influenciam a perceção do espetador. E, em auxílio, a especial importância da duração dos planos e a utilização da cor, orquestrados pela *mise-en-scène*, que servem para dissimular a incongruência temporal, tornando-a verosímil.

Essa “impressão do fluir pendular do tempo” (Agel, 1972: 54) que o filme atinge deve-se essencialmente à condição temporal do fim de tarde, a altura do dia em que a mudança de luz mais é notada. Preservando todas as implicações de ‘realismo’, sem recorrer a jogos de montagem e sem estorvar o desenrolar do filme, essa transição da luz do dia para a escuridão da noite vai correspondendo à progressão da narrativa e à descoberta do crime.

Num artigo dedicado à perceção do tempo em *Rope* (Bernstein *et al.*, 1948), António Damásio, referindo-se ao anoitecer inverosimilmente rápido, defende que a perceção humana não o considera como tal pois atriui-o à passagem do dia para a noite (e às associações angustiantes que inconscientemente provoca), dando-nos a impressão de que o tempo do filme é mais lento do que a sua curta duração (2002: 71), que engenhosamente compacta quase duas horas em menos de hora e meia.

O elemento que Hitchcock utiliza para dissimular a progressão temporal, tornando-a absolutamente credível e verosímil, é a cor, na iluminação vinda da janela. Embora não haja

nenhuma informação inequívoca acerca das horas, pela luz assume-se que o filme se inicia algures pela tarde e termina já de noite.



Figura 8-11 *Rope* (Bernstein et al., 1948)

No início, a luz surge aplanada, num azulado mortiço, e com o desenrolar dos acontecimentos, da entrada de mais personagens e aproximando-se a hora do jantar, a cor muda para um alaranjado de crepúsculo. Estas mudanças de luz servem para auxiliar a fluidez da passagem do tempo, uma vez que os acontecimentos são mais curtos do que o normal. Como exemplo, o jantar dura pouco mais de vinte minutos.



Figura 8-12 *Rope* (Bernstein et al., 1948)

Assim que o filme vai chegando ao fim, a noite cai, mas sem nunca ficar cerrada, e a sua aparição fica tão despercebida como as anteriores. Esta desaceleração do tempo está diretamente ligada à situação angustiante que o filme apresenta, intensificada pela sensação temporal dada pelos planos-sequência.

Esta questão é fundamental. A passagem do tempo, mesmo sendo pragmaticamente alcançada através do aceleração das ações (o jantar curto, o pôr-do-sol demasiado rápido) é simultaneamente auxiliada pela cor, que ajuda o fluir temporal e marca-o

visualmente. E a desaceleração que o espectador experiencia ao ver o filme é igualmente fruto da angústia dos acontecimentos do filme, registados em plano-sequência.

Os processos cerebrais geram imagens mais rapidamente quando experiencia emoções positivas, e reduz esse fluxo de imagens nas emoções negativas (Damásio, 2002: 71). Assim, a angústia está diretamente relacionada à percepção desacelerada do tempo. A situação desconfortável que o filme apresenta poderia, só por si, ser responsável para gerar esta angustiante desaceleração temporal, mas Hitchcock acentua-a nos planos-sequência, onde o fluir temporal, aparentemente, não pode ser interrompido.

Essa sensação desconfortável que refere Henri Agel está relacionada com o facto de que “não estamos habituados a esse desenrolar ininterrupto, a essa continuidade deprimente” (1972: 54), provavelmente a mesma que leva Slavoj Žižek a pedir desesperadamente que um corte o liberte da continuidade do filme (1991: 30).

Ao organizar a métrica em longos planos-sequência, escolhendo matizes de cor para acentuar as mudanças temporais, o *continuum* de *mise-en-scène* faz com que a narrativa inquietante do filme seja percebida de forma a que a sua progressão inverosímil se torne credível, associando-lhe o desaceleramento causado pela percepção de tão angustiante narrativa.

8.7 *Rope* como exercício voyeurista

Mas será *Rope* (Bernstein *et al.*, 1948) um filme assim tão íntimo? Por um lado, nem tanto, devido à arquitetura do espaço. Sendo uma *penthouse*, todas as divisões da casa estão ao mesmo nível. Bachelard indica a arquitetura da casa térrea de dois andares (com o primeiro andar para as visitas, e o segundo andar para os quartos, as zonas íntimas, não violadas por estranhos) como mais propenso ao intimismo devido à zona segura do segundo andar, ao contrário das divisões aplanadas dos apartamentos (1994: 27). A *penthouse* do filme apresenta todas as suas divisões ligadas pelo facto das portas estarem permanentemente corridas, escancarando qualquer privacidade, e minando a intimidade.

Mas por outro lado, é também um filme poderosamente íntimo, e tal começa pela insinuação, numa época onde o tratamento de tal tema estava interdito, da relação homossexual da parilha assassina. A abordagem casta e pudica (dado o contexto, de outra forma não era possível) é digna de um cinema intimista.

E esse intimismo é impulsionado pela ‘vida psicológica secreta dos objetos’, referente aos objetos domésticos que podem conter algo no seu interior. Regressando ao ‘estado psíquico’ que é o espaço doméstico, e como reflete a psicologia de quem o habita, objetos

como gavetas, guarda-vestidos e arcas albergam a ‘vida psicológica’, e alojam o mais íntimo da intimidade (Bachelard, 1994: 78). Tal ideia é exemplificada pela arca onde jaz David Kentley, e de onde é servido o *buffet* que alimenta não só quem teme pela sua vida, como os seus dois carrascos.

Chests, especially small caskets, over which we have more complete mastery, are objects that may be opened. (...) But from the moment the casket is opened, dialectics no longer exist. The outside is effaced with one stroke, an atmosphere of novelty and surprise reigns. The outside has no more meaning. And quite paradoxically, even cubic dimensions have no more meaning, for the reason that a new dimension – the dimension of intimacy – has just opened up. (Bachelard, 1994: 85)

Por isso, quando esses objetos são abertos, independentemente do que poderão conter, o que nos é revelado é a própria intimidade. Este ato físico torna-se metafórico do voyeurismo, exibindo a intimidade para que esta seja vista. A referência à arca é bastante pertinente, porque é o culminar desta problemática (poder-se-á argumentar que o ato de matar alguém é o mais elevado grau de intimismo que alguém se pode envolver), pois ao abri-la, revelando o seu interior, é refletida a vida psicológica no seu extremo. E abrir e revelar destes objetos íntimos e psicológicos é também um ato de voyeurismo que Hitchcock nos convoca.

Para além dessa questão, o filme inclui um momento de claro voyeurismo entre a personagem e o espetador: a cena em que Brandon guarda a corda numa gaveta da cozinha. A cena está construída de forma a que apenas o espetador ‘veja’ o que acontece,⁶⁴ e a porta, utilizada no filme para destruir a privacidade, tem uma grande importância.



Figura 8-13 *Rope* (Bernstein et al., 1948)

Carateristicamente em Hitchcock, não é inocente a forma como a porta balança de um lado para o outro, revelando convenientemente Brandon quando este deixa cair a corda na gaveta, quase ‘posando’ para o espetador. De notar que esta é a única porta da *penthouse* que não é de correr – característica aproveitada para este ‘pisar de olho’ voyeurista com o espetador, convocando a condição de voyeur, implicando-o na situação.

⁶⁴ Philip é o único que sabe que Brandon vai guardar a corda na cozinha, mas não o presencia.



Figura 8-14 *Rope* (Bernstein et al., 1948)

E ainda que momentos destes sejam raros durante o filme (outro é quando Brandon revela não saber do paradeiro de David, que o faz sem quebrar a quarta parede, mas de costas para o seu interlocutor, e completamente virado para a câmara, novamente ‘posando’ e exibindo-nos toda a sua perversa criatividade), a *mise-en-scène*, acentua a sensação que o filme vai ficando progressivamente mais voyeurista – culminando com o abrir da arca.



Figura 8-15 *Rope* (Bernstein et al., 1948)

O ponto de vista dos planos-sequência nunca se torna subjetivo de qualquer personagem, mas é-o totalmente subjetivo de Hitchcock. Os constantes reenquadramentos, aproximando a escala para nos revelar mãos a manusearem objetos e outros pormenores importantes, implicam a sua atenção voyeurista (que conseqüentemente passa para o espetador), quando passamos a ter a sensação de que estamos a espiar os recantos daquele espaço, para deslindar os seus segredos.



Figura 8-16 *Rope* (Bernstein et al., 1948)

Quando Rupert regressa à *penthouse* para o desfecho do filme, pela primeira vez o plano-sequência assume um ponto de vista subjetivo (de Rupert, quando relata os passos que 'daria' se tivesse de matar David, encenando mentalmente um eventual homicídio), com a câmara a calcorrear os espaços e objetos importantes na sua narrativa.

Esta cena é o exemplo acabado desta *mise-en-scène* voyeurista, que aqui assume um ponto de vista totalmente psicológico e devassa o espaço, possibilitando o nosso voyeurismo daquele acontecimento. O exercício voyeurista que o filme nos convoca está assim diretamente ligado à sua *mise-en-scène*, mas também a noções mais amplas e exteriores à narrativa e à linguagem cinematográfica.

Como analisáramos no capítulo anterior, o voyeurismo do 'cinema dos espaços fechados' emerge do aparato voyeurista, pela sua característica exibicionista/voyeurista (no sentido de projeção que é vista), extremada pela localização do filme em espaços fechados, onde esse aparato nos dá acesso à privacidade do espaço enclausurado, teoricamente invisível do mundo que lhe é exterior – e que é assim escancarado, fazendo o espetador engajar num ato de voyeurismo ao espiar aquela história íntima e privada, escondida na privacidade dos espaços fechados.

Longe de ser o filme de Hitchcock mais diretamente ligado ao voyeurismo, *Rope* (Bernstein et al., 1948) é, na sua essência, um filme pervasivo. Viola os códigos de privacidade, escancara todo o espaço, devassa-o durante toda a sua duração (graças à continuidade dos planos-sequência) e, associando a ideia de voyeurismo nos espaços fechados, o aparato destrói as fronteiras que nos interditaríamos esta história. E o escancarar do filme faz o que o *suspense* se jogue ao contrário, onde nada é escondido e tudo é mostrado.

Rope (Bernstein et al., 1948) é assim um filme psicológico, intimista, e voyeurista, pelo seu interesse na psicologia das personagens, na exploração do seu intimismo, na utilização do espaço fechado, e na fenda que a sua condição exibicionista convoca ao voyeurismo – tal como qualquer outro filme do 'cinema dos espaços fechados'.

9 Conclusão

Com este estudo sobre o 'cinema dos espaços fechados', propusemo-nos a estabelecer uma ligação entre *mise-en-scène* e espaços fechados, tentando perceber as implicações desse fechamento na realização, particularmente em *Rope* (Bernstein *et al.*, 1948).

Começamos por clarificar a *mise-en-scène*. Primeiro, na sua génese teatral, que permite uma enorme latitude de criação, e que transitou igualmente para a linguagem do cinema. Seguiu-se-lhe a teorização, principalmente através dos *Cahiers du Cinéma*, onde passou a ser considerada não apenas uma ferramenta de gestão de movimentos, mas o elemento da linguagem do cinema que mais serve a realização e define a especificidade do cinema, para além de dever igualmente estar alinhada com a psicologia das personagens para, no fundo, organizar o tempo e o espaço no cinema.

Tendo em conta que o estudo de caso se insere, a nosso ver, num tipo de cinema que gravita em torno da utilização do espaço fechado, decidimos cartografar 'o cinema dos espaços fechados' que, fruto da sua influência teatral, é um cinema fundamentalmente interessado na abordagem psicológica e íntima das personagens num espaço de clausura.

Ramificando as suas características, abordámos 'A clausura do espaço' onde, seja em fechamento ou nas aberturas para o exterior, a localização especial deste cinema é utilizada como espaço de crueldade. Nessas zonas de conflito em que o 'cinema dos espaços fechados' é ambientado, joga-se 'A psicologia das personagens', por via do grande-plano e do plano pormenor que, pelo seu poder de subtexto, nos revela a dimensão oculta por detrás da superfície.

Regressando à proposta inicial, de que forma os espaços fechados influenciam, restringem, e contaminam a *mise-en-scène*, tratando deste 'cinema dos espaços fechados', tal visão terá de incluir forçosamente questões de intimidade e privacidade.

Tal como provamos anteriormente no subcapítulo 'O Aparato Voyeurista', se o cinema é, em si, um mecanismo voyeurista, então o 'cinema dos espaços fechados' (com o estudo de caso em primeiro plano) envolve sempre, de forma mais direta ou indireta, algum sentimento de voyeurismo.

Primeiro, pelas histórias que aborda (dramas interpessoais ambientados em sítios fechados, da intimidade), e pela forma como tudo isso nos é dado a ver, através das maquinações da *mise-en-scène*, que estabelecem-se em matizes de relações e dialéticas sobre jogos de poder interpessoal. O 'cinema dos espaços fechados' constitui uma espécie de invasão à vida privada destas personagens e do seu foro íntimo, graças ao aparato

voyeurista que escancara o espaço fechado que deveria proteger as personagens e suas histórias de serem observadas, de ser alvo de voyeurismo.

Em *Rope* (Bernstein *et al.*, 1948), a sua ligação ao ‘cinema dos espaços fechados’ é inegável, principalmente através do *kammerspielfilm*: a utilização do espaço fechado é paradigmática na sua ênfase de fechamento e exploração das possibilidades de *mise-en-scène* permitindo, por exemplo, intensificar o conflito interpessoal graças à sobrelotação de personagens e à falta de privacidade.

E estas características de temática são materializadas pela afamada abordagem técnica do filme, em que a sequenciação de planos-sequência mantém a lógica temporal, respeitando o realismo e a ambiguidade dos acontecimentos. A montagem torna-se escorreita, graças à sua organização dentro do plano; os reenquadramentos dos planos-sequência que aproximam a escala, demonstra o subtexto psicológico das ações. E os cortes efetivos, dissimulados ou assumidos, são percebidos como um fluir ininterrupto. E esse lado técnico de planos longos e invisibilidade de montagem é transformado numa ferramenta imersiva (e não distrativa) pelo *continuum* da *mise-en-scène* que, enquanto arte da organização e relação, é tratado por Hitchcock simultaneamente como uma forma de organizar o tempo e o espaço, e de insinuar um voyeurismo que lhe é inerente graças à sua abordagem de *mise-en-scène*, mas essencialmente numa perspectiva filosófica de aparato voyeurista.

No entanto, não de haver sempre exceções à regra, e isso deve-se ao facto do ‘cinema dos espaços fechados’ não estar caracterizado nem categorizado. Uma possível investigação futura poderia tentar cartografar este tipo de cinema, cuja catalogação é difícil por adquirir demasiadas formas, em filmes de géneros, abordagens, e épocas diferentes – mas todos eles ligados por uma espécie de força subterrânea, emergente dos confinamentos dos espaços fechados.

10 Bibliografia

- Agel, H. (1972) *O Cinema*, Trad. A.C. Soares, Porto: Livraria Civilização – Editora.
- Andrew, G. (2004) *Der Letzte Mann*, Schneider, S.J. (ed.) *1001 Filmes Para Ver Antes de Morrer*, Trad. C. Porto, J.V. Pereira, N. Marques, Lisboa: Dinalivro.
- Astruc, A. (1985) What is *mise en scène*, Hillier, J. (ed.) *Cahiers du Cinéma – The 1950's: Neo-Realism, New Hollywood, New Wave*, Cambridge: Harvard University Press.
- Aumont, J. (2006) *O Cinema e a Encenação*, Trad. P.E. Duarte, Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda.
- Aumont, J. & Marie, M. (2009) *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*, Trad. C.B. Gamboa, P.E. Duarte, Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda.
- Bachelard, G. (1997) *The Poetics of Space*, Boston: Beacon Press.
- Balázs, B. (1931) *Theory of the Film (Character and Growth of a New Art)*, Londres: Dennis Dobson Ltd.
- Balázs, B. (2010) *Béla Balázs: Early Film Theory – Visible Man and the Spirit of Film*, Nova Iorque: Berghahn Books.
- Bardin, L. (2015) *Análise de Conteúdo*, Trad. L.A. Reto e A. Pinheiro, Lisboa: Edições 70, Lda.
- Bataille, G. (1987) *O Erotismo*, Trad. A.C. Viana, São Paulo: L&PM.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2003) *Film History: An Introduction*, Nova Iorque: McGraw Hill Companies, Inc.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2008) *Film Art: An Introduction*, Nova Iorque: McGraw Hill Companies, Inc.
- Bordwell, D. (2008) *Poetics of Cinema*, Nova Iorque: Routledge.
- Brown, J.R. (1995) *The Oxford Illustrated History of Theatre*, Oxford: Oxford University Press.
- Deleuze, G. (1983) *Cinema 1 – A Imagem-movimento*, Trad. S. Senra, São Paulo: Editora Brasiliense S.A.
- Eisner, L.H. (1969) *The Haunted Screen*, Londres: Thames and Hudson Limited.
- Ferreira, C.M. (1985) *O Cinema de Alfred Hitchcock*, Porto: Edições Afrontamento.
- Foucault, M. (1987) *Vigiar e Punir: Nascimento da prisão*, Petrópolis: Vozes.
- Geada, E. (1985) *O Poder do Cinema*, Lisboa: Livros Horizonte.
- Gibbs, J. (2002) *Mise-en-scène, Film Style & Interpretation*, Londres: Wallflower Press.

- Grilo, J.M. (2007) *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*, Lisboa: Edições Colibri.
- Hall, E.T. (1982) *The Hidden Dimension*, Nova Iorque: Anchor Books Editions.
- Henderson, B. (1979) *The Long Take*, Nichols, B. (ed.) *Movies and Methods Vol. I*, Berkeley: University of California Press.
- Hillier, J. (1985) Introduction, Hillier, J. (ed.) *Cahiers du Cinéma – The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Cambridge: Harvard University Press.
- Jacobs, S. (2007) *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, Roterdão: 010 Publishers.
- Kracauer, S. (1947) *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Nova Jérsei: Princeton University Press.
- Martin, A. (2004) *The Bitter Tears of Petra von Kant*, Schneider, S.J. (ed.) *1001 Filmes Para Ver Antes de Morrer*, Trad. C. Porto, J.V. Pereira, N. Marques, Lisboa: Dinalivro.
- Martin, A. (2014) *Mise en Scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art*, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- McKee, R. (1999) *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, Londres: Methuen.
- Metz, C. (1980) *O Significante Imaginário – Psicanálise e Cinema*, Trad. A. Durão, Lisboa: Livros Horizonte.
- Mulvey, L. (1985) *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, NICHOLS, B. (ed.) *Movies and Methods Vol. II*, Berkeley: University of California Press.
- Newman, K. (2004) *Rope*, Schneider, S.J. (ed.) *1001 Filmes Para Ver Antes de Morrer*, Trad. C. Porto, J.V. Pereira, N. Marques, Lisboa: Dinalivro.
- Pavis, P. (1998) *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, Toronto: University of Toronto Press Incorporated.
- Rancière, J. (2013) *Béla Tarr, o tempo do depois*, Trad. L. Leal, Lisboa: Orfeu Negro.
- Rodosthenous, G. (2015) *Staring at the Forbidden: Legitimizing Voyeurism*, Rodosthenous, G. (ed.) *Theatre as Voyeurism: The Pleasures of Watching*, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Steene, B. & Törnqvist, E. (2007) *Strindberg on Drama and Theatre*, Amsterdão: Amsterdam University Press.
- Tarkovsky, A. (1989) *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, Austin: University of Texas Press.
- Törnqvist, E. (1995) *Between Stage and Screen: Ingmar Bergman Directs*, Amesterdão: Amsterdam University Press.
- Truffaut, F. (1983) *Hitchcock: Dialogue Between Truffaut and Hitchcock*, Nova Iorque: Simon & Schuster, Inc.

- Williams, L. (1989) *Hard Core: Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible*, Berkeley: University of California Press.
- Žižek, S. (1991) *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- Žižek, S. (1992) *Enjoy your Symptom!: Jacques Lacan in Hollywood and Out*, Nova Iorque: Routledge.

11 Webgrafia

- Damásio, A.R. (2002) *Remembering When* [em linha]
http://www.antonellapavese.com/papers/damasio_rembwhen.pdf [consultado em 24/06/16]
- Perkins, V.F. (1981) *Moments of Choice* [em linha]
(http://www.rouge.com.au/9/moments_choice.html) [consultado em 24/06/16]
- Pinto, S.T. (2012) *Hitchcock e a Arquitectura*. (Tese de mestrado não publicada). Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Portugal.

12 Filmografia

- Alatríste, G. (prod.) & Buñuel, L. (real.). (1962). *El Ángel Exterminador*. [Filme]. México: Producciones Gustavo Alatríste
- Almodóvar, A. (prod.), García, E. (prod.) & Almodóvar, P. (real.). (2013). *Los Amantes Pasajeros*. [Filme]. Espanha: El Deseo
- Almodóvar, P. (prod.) & Almodóvar, P. (real.). (1988). *Mujeres al borde de un Ataque de Nervios*. [Filme]. Espanha: El Deseo, Laurenfilm
- Barnum, R.O. (prod.), Benaroya, M. (prod.), Dodson, N. (prod.), Jenckes, J. (prod.), Moosa, C. (prod.), Quinto, Z. (prod.) & Chandor, J.C. (real.). (2011). *Margin Call*. [Filme]. E.U.A.: Before the Door Pictures, Benaroya Pictures, Washington Square Films, Untitled Entertainment
- Benmussa, R. (prod.), Sarde, A. (prod.) & Polański, R. (real.). (2013). *La Vénus a la Fourrure*. [Filme]. França, Polónia: R.P. Productions, A.S. Films, Monolith Films
- Bergman, I. (prod.) & Bergman, I. (real.). (1966). *Persona*. [Filme]. Suécia: Svensk Filmindustri
- Bertolucci, G. (prod.) & Visconti, L. (real.). (1974). *Gruppo di famiglia in un interno*. [Filme]. Itália, França: Rusconi Film, Gaumont International
- Beverly, K. (prod.), Matous, D. (prod.), Zumárraga, C. (prod.) & Medem, J. (real.). (2010). *Habitación en Roma*. [Filme]. Espanha: Morena Films, Alicia Produce, Canal+ España, Instituto de Crédito Oficial, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Intervenciones Novo Film 2006 Aie, Televisión Española, Wild Bunch
- Bikel, A. (prod.), Edery, L. (prod.), Edery, M. (prod.), Girard, I. (prod.), Mirnik, B. (prod.), Sabag, U. (prod.), Silber, D. (prod.) & Maoz, S. (real.). (2009). *Lebanon*. [Filme]. Israel, França, Alemanha, Reino Unido: Ariel Films, Arsam International, Arte France, Israeli Film Fund, Metro Communications, Paralite, Paralite, Torus
- Black, E. (prod.) & Hitchcock, A. (real.). (1938). *The Lady Vanishes*. [Filme]. Reino Unido: Gainsborough Pictures
- Block, P. (prod.), Neal, C. (prod.) & Bell, A. (real.). (2010). *Frozen*. [Filme]. E.U.A.: A Bigger Boat, ArieScope Pictures
- Boyle, D. (prod.), Colson, C. (prod.), Maker, M. (prod.), Smithson, J. (prod.) & Boyle, D. (real.). (2010). *127 Hours* [Filme]. E.U.A., Reino Unido: Pathé, Everest Entertainments,

Cloud Eight Films, Decibel Films, Darlow Smithson Productions, Dune Entertainment, Big Screen Productions, Film4, HandMade Films

- Branco, P. (prod.) & Canijo, J. (real.). (2004). *Noite Escura*. [Filme]. Portugal: Madragoa Filmes, Gémini Films
- Branco, P. (prod.) & Grilo, J.M. (real.). (2000). *A Falha*. [Filme]. Portugal: Madragoa Filmes
- Bergman, M. (prod.), Elfand, M. (prod.) & Lumet, S. (real.). (1975). *Dog Day Afternoon*. [Filme]. E.U.A.: Warner Bros., Artists Entertainment Complex
- Brun, M. (prod.) & Polański, R. (real.). (2012). *A Therapy*. [Filme]. França: Hi! Production, Prada, R.P. Productions
- Chioua, B. (prod.), Danner, P. (prod.), Larraín, J.D. (prod.), Larraín, P. (prod.), Maraval, V. (prod.) & Ferrara, A. (real.). (2011). *4:44 Last Day on Earth*. [Filme]. E.U.A., Suíça, França: Fabula, Funny Balloons, Wild Bunch, Bullet Pictures, Off Hollywood Pictures
- Dodson, N. (prod.), Gerb, A. (prod.), Nappi, J. (prod.), Schwarzman, T. (prod.) & Chandor, J.C. (real.). (2013). *All is Lost*. [Filme]. E.U.A.: Before the Door Pictures, FilmNation Entertainment, Sudden Storm Pictures, Black Bear Pictures, Treehouse Pictures, Washington Square Films
- Eichinger, B. (prod.) & Syberberg, H.J. (real.). (1977). *Hitler - ein Film aus Deutschland*. [Filme]. Alemanha Ocidental, França, Reino Unido: TMS Film GmbH, Solaris Film, Westdeutscher Rundfunk, Institut National de l'Audiovisuel, British Broadcasting Corporation
- Fengler, M. (prod.), Fassbinder, R.W. (prod.) & Fassbinder, R.W. (real.). (1972). *Die Bitteren Tränen der Petra von Kant*. [Filme]. Alemanha Ocidental: Filmverlag der Autoren, Tango Film
- Fonda, H. (prod.), Rose, R. (prod.) & Lumet, S. (real.). (1957). *12 Angry Men*. [Filme]. E.U.A.: Orion-Nova Productions
- Geissler, D. (prod.), Santalucia, U. (prod.) & Visconti, L. (real.). (1972). *Ludwig*. [Filme]. Itália, França, Alemanha Ocidental: Mega Film, Cinétel, Dieter Geissler Filmproduktion, Divina-Film
- Gladstein, R.N. (prod.), McIntosh, S. (prod.), Sher, S. (prod.) & Tarantino, Q. (real.). (2015). *The Hateful Eight*. [Filme]. E.U.A.: Double Feature Films, FilmColony
- Hageman, M. (prod.), Lepoutre, J. (prod.), Macia, M.P. (prod.) & Téni, G. (prod.), Waldburger, R. (prod.), Tarr, B. (real.) & Hranitzky, A. (real.). (2011). *A Torinói Ló*. [Filme]. Hungria, França, Alemanha, Suíça, E.U.A.: TT Filmműhely, Vega Film, Zero Fiction Film, Movie Partners in Motion Film, Werc Werk Works, Fond Eurimages du

Conseil d'Europe, Medienboard Berlin-Brandenburg, Motion Picture Public Foundation of Hungary

- Hardman, K. (prod.), Streiner, R. (prod.) & Romero, G.A. (real.). (1968). *Night of the Living Dead*. [Filme]. E.U.A.: Image Ten, Laurel Group, Market Square Productions, Off Color Films
- Heiduschka, V. (prod.) & Haneke, M. (real.). (1997). *Funny Games*. [Filme]. Áustria: Wega Film
- Hitchcock, A. (prod.) & Hitchcock, A. (real.). (1948). *Rope*. [Filme]. E.U.A.: Transatlantic Pictures
- Hitchcock, A. (prod.) & Hitchcock, A. (real.). (1954). *Dial M for Murder*. [Filme]. E.U.A.: Warner Bros.
- Hitchcock, A. (prod.) & Hitchcock, A. (real.). (1954). *Rear Window*. [Filme]. E.U.A.: Paramount Pictures, Patron Inc.
- Holst, C. (prod.) & Leth, J. (real.) & von Trier, L. (real.). (2003). *De Fem Benspænd*. [Filme]. Dinamarca: Zentropa Entertainments
- Kramer, J. (prod.), Mount, T. (prod.) & Polański, R. (real.). (1994). *Death and the Maiden*. [Filme]. Reino Unido, E.U.A., França: Fine Line Features, Capitol Films, Channel Four Films, Flach Film, Canal+, Les Films de l'Astre, TF1 Films Production
- Leth, J. (prod.) & Leth, J. (real.). (1967). *Det Perfekte Menneske*. [Filme]. Dinamarca: Lanterna Film
- Lion, L.M. (prod.) & Hitchcock, A. (real.). (1932). *Number Seventeen*. [Filme]. Reino Unido: British International Pictures
- Lippmann, H. (prod.), Porten, H. (prod.), Jessner, L. (real.) & Leni, P. (real.). (1921). *Hintertreppe*. [Filme]. República de Weimar: Gloria-Film GmbH, Henny Porten Filmproduktion
- Macgowan, K. (prod.) & Hitchcock, A. (real.). (1944). *Lifeboat*. [Filme]. E.U.A.: Twentieth Century Fox Film Corporation
- Meinert, (prod.), Pommer, E. (prod.) & Wiene, R. (real.). (1920). *Das Cabinet des Dr. Caligari*. [Filme]. República de Weimar: Decla-Bioscop AG
- Mercer, S. (prod.), Shyamalan, M.N. (prod.) & Dowdle, J.E. (real.). (2010). *Devil*. [Filme]. E.U.A.: Universal Pictures, Media Rights Capital, Night Chronicles, Relativity Media.
- Pick, L. (prod.) & Pick, L. (real.). (1921). *Scherben*. [Filme]. República de Weimar: Rex-Film GmbH
- Pick, L. (prod.) & Pick, L. (real.). (1924). *Sylvester: Tragödie einer Nacht*. [Filme]. República de Weimar: Rex-Film GmbH

- Pommer, E. (prod.) & Dreyer, C.T. (real.). (1924). *Mikaël*. [Filme]. República de Weimar: Universum Film (UFA)
- Pommer, E. (prod.) & Murnau, F.W. (real.). (1924). *Der Letzte Mann*. [Filme]. República de Weimar: Universum Film (UFA)
- Saïd, S.B. (prod.) & Polański, R. (real.). (2011). *Carnage*. [Filme]. França, Alemanha, Polónia, Espanha: SBS Productions, Constantin Filmproduktion, SPI Film Studio, Versátil Cinema, Zanagar Films, France 2 Cinéma, Canal+, CinéCinéma, France Télévisions, Polski Instytut Sztuki Filmowej, Wild Bunch
- Samaha, E. (prod.), Spacey, K. (prod.), Stevens, A. (prod.) & Swanbeck, J. (real.). (1999). *The Big Kahuna*. [Filme]. E.U.A.: Franchise Pictures, Trigger Street Productions
- Schroeter, W. (prod.) & Schroeter, W. (real.). (1972). *Der Tod der Maria Malibran*. [Filme]. Alemanha Ocidental: Zweites Deutsches Fernsehen
- Tarr, B. (prod.) & Tarr, B. (real.). (1984). *Öszi Almanach*. [Filme]. Hungria: Facets
- Windeløv, V. (prod.) & von Trier, L (real.). (2003). *Dogville*. [Filme]. Dinamarca: Zentropa Entertainments
- Windeløv, V. (prod.) & von Trier, L (real.). (2005). *Manderlay*. [Filme]. Dinamarca, Suécia, Holanda, França, Alemanha, Reino Unido, Itália: Zentropa Entertainments, Isabella Films V.B., Manderlay, Sigma Films, Memphis Film, Ognon Pictures, Pain Unlimited GmbH Filmproduktion, Edith Film Oy, Invicta Capital, Film Väst, Danmarks Radio, Arte France Cinéma, Sveriges Television, Westdeutscher Rundfunk, Arte, Nerderlandse Programma Stichting, YLE Co-Productions, Canal+, Canal Television AB, Degeto Film, Alan Young Pictures