

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - UNESPAR
CAMPUS CURITIBA II

WELLINGTON GILMAR SARI

IMAGEM DA IMAGEM: OPACIDADE PROVOCATIVA EM BRIAN DE PALMA

CURITIBA

2021

WELLINGTON GILMAR SARI

IMAGEM DA IMAGEM: OPACIDADE PROVOCATIVA EM BRIAN DE PALMA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná - Campus Curitiba II, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio.

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Sari, Wellington Gillmar

Imagem da imagem : opacidade provocativa em Brian De Palma./ Wellington Gilmar Sari, 2020.
181f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Paraná – Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes Do Vídeo (PPG-CINEAV)

Orientador : Profº Drº Eduardo Tulio Baggio

1.Cinema. 2. Maneirismo. 3.Opacidade. 4. Brian De Palma . 5. Dario Argento (1940-). 6. Giallo. I. T. II. Universidade Estadual do Paraná.

CDD : 791.43

CURITIBA

2021

**MESTRADO ACADÊMICO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO DA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ**

**IMAGEM DA IMAGEM: OPACIDADE PROVOCATIVA EM BRIAN DE
PALMA**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em
Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 19/03/2021.

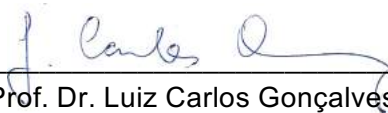
Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) Linha de
pesquisa: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo Universidade
Estadual do Paraná



Orientador(a): Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio
Unespar – PPG-CINEAV



Banca: Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto
Unespar – PPG-CINEAV



Banca: Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Júnior
IAD/UFJF

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Eduardo Baggio, pela orientação sempre gentil, atenciosa, paciente e estimulante. Por indicar caminhos precisos e por permitir algumas liberdades de estilo.

Ao Prof. Pedro Plaza Pinto e Prof. Luiz Carlos Gonçalves Oliveira Júnior, pelos inestimáveis apontamentos feitos na banca de qualificação. Ao Prof. Pedro Plaza Pinto, uma menção extra, por me fazer rir (e repensar muitas coisas, inclusive o uso do parênteses) com as minuciosas anotações feitas em um arquivo de texto cheio de cores.

À Bruna Dal Vesco, por ser uma companheira dos sonhos.

RESUMO

Esta dissertação investiga, no cinema de Brian De Palma, a construção fílmica dependente de obras anteriores. Mais especificamente, de cenas originárias, que, no trabalho, são denominadas cenas-mãe. No primeiro capítulo, será feita a delimitação do conceito, a partir de exemplos retirados da filmografia do diretor. Em seguida, a própria pesquisa volta-se a um momento anterior e busca, primeiro na história da arte, em especial no maneirismo pictórico italiano do século XVI, a gênese da atitude criativa que se fia em obras prévias. Permanecendo na Itália, a dissertação encontra no *giallo* um *filone* cinematográfico em que é possível identificar vestígios maneiristas e projeções que refletem no cinema de De Palma. Serão analisadas algumas obras como *Olhos diabólicos* (*La ragazza che sapeva troppo*, Mario Bava, 1963) e *A morte caminha à meia-noite* (*La morte accarezza a mezzanotte*, Luciano Ercoli, 1972). Realizador de *gialli* que servem de base para vários outros filmes do *filone*, Dario Argento terá três obras analisadas, que respondem, respectivamente, ao início, meio e fim do ciclo. Por figurar personagens que, depois de testemunhar determinada cena, retornam mentalmente, ou por meio de imagens acessórias, ao evento inicial, a análise dos filmes de Argento estrutura os conceitos seguintes, que serão trabalhados no terceiro e no quarto capítulo, novamente dedicados a De Palma. A investigação sobre o cinema do norte-americano volta-se majoritariamente a três filmes: *Dublê de corpo* (*Body double*, 1984), *O pagamento final* (*Carlito's way*, 1993) e *Femme fatale* (2002). Diante destas três obras, o trabalho procura compreender como se comporta a figura do protagonista enquanto mediador da cena-mãe. A intenção é elucidar de que forma De Palma exhibe, na tela, ações análogas ao seu próprio trabalho de diretor, em uma atitude provocativa, que procura revelar não só o dispositivo, mas também brincar com ele.

Palavras-chave: cinema; maneirismo; opacidade; Brian De Palma (1940-); Dario Argento (1940-); *giallo*.

ABSTRACT

This work investigates in the cinema of Brian De Palma the film construction dependent on previous images. More specifically, dependent on original scenes, which are called here the mother-scenes. In the first chapter, the concept will be delimited, based on examples taken from the director's filmography. Then, the research itself undertakes the gesture of going back to an earlier moment and seeks, first in the history of art, in the 16th century Italian pictorial mannerism, the seeds for the creative attitude that relies on previous works. Remaining in Italy, the dissertation finds in *giallo* a cinematic *filone* in which it is possible to identify mannerist traces and projections that reflect on De Palma's cinema. Some works such as *Diabolic Eyes (La ragazza che sapeva troppo*, Mario Bava, 1963) and *Death walks at midnight (La morte accarezza a mezzanotte*, Luciano Ercoli, 1972) will be analyzed. Director of *gialli* that serve as the basis for several other movies within the *filone*, Dario Argento will have three works analyzed, which respond, respectively, to the beginning, middle and end of the cycle. Since there are characters who, after witnessing a certain scene, return mentally, or by means of accessory images, to the initial event, the analysis of Argento's films structures the next concepts that will be worked on in the third and fourth chapters, again dedicated to De Palma. We are going to set our sights mainly on three films: *Body double* (1984) *Carlito's way* (1993), and *Femme fatale* (2002). Given these three works, the work seeks to understand how the figure of the protagonist behaves as a mediator of the mother-scene. The intention is to elucidate how De Palma displays, on the screen, actions analogous to his own work as a director, in a provocative attitude, which seeks to reveal not only the device, but how to play with it.

Key-words: cinema; mannerism; Brian De Palma (1940-); Dario Argento (1940-); *giallo*.

LISTA DE IMAGENS

- Imagem 1. *Quem anda cantando nossas mulheres?* (p. 12)
- Imagem 2. Cartaz composto por Montgomery Flagg. (p. 13)
- Imagem 3. Sequência de *frames* de *Psicose*, *Fantasma do paraíso* e *Vestida para matar*. (p. 21)
- Imagem 4. Montagem contendo *frames* de *Domino* e *Um corpo que cai* (p. 29).
- Imagem 5. Montagem com *frames* de *Woton's wake*, *Fantasma do paraíso*, *Missão impossível*, *Dublê de corpo*, *Paixão* e *Vestida para matar* (p. 31).
- Imagem 6. *Femme fatale* (à esquerda). *Vênus de Urbino* (à direita). (p. 34)
- Imagem 7. *Frame* de *Femme fatale* em que De Palma utiliza o *split screen*. (p. 39)
- Imagem 8. Detalhe da imagem que compõe o painel com colagem fotográfica em *Femme fatale*. (p. 59)
- Imagem 9: Valentina na era da reprodução em *A morte caminha à meia noite*. (p. 62)
- Imagem 10. Montagem com *Autorretrato em espelho convexo* e *A morte caminha à meia-noite*. (p. 63)
- Imagem 11. O “aquário” em *O pássaro das plumas de cristal*. (p. 72)
- Imagem 12. José no Egito (1518), de Pontormo. (p. 76)
- Imagem 13. Sam entre duas camadas de vidro em *O pássaro das plumas de cristal*. (p. 77)
- Imagem 14. Montagem com o cartaz de *Prelúdio para matar* e *A deposição*, de Pontormo. (p. 80)
- Imagem 15. *Vênus, Cupido e o tempo* (1540-45), de Agnolo Bronzino. (p. 84)
- Imagem 16. Planos detalhe de *Tenebre*. (p. 90)
- Imagem 17. Montagem com *As lágrimas de Jenifer* e *Tenebre*. (p. 93)
- Imagem 18. *Frame* de *Tenebre* e fotografia de Jackson Pollock em ação. (p. 95)
- Imagem 19. Uma câmera observa Beef em *Fantasma do paraíso*, enquanto a câmera extra diegética, atravessa a parede cenográfica. (p. 109)
- Imagem 20. O estranho exercício vocal em *Dublê de corpo*. (p. 118)
- Imagem 21. O antes e o depois do estupro em *Pecados de guerra*. (p. 125)
- Imagem 22. O soldado Eriksson, que assistia, afastado, ao estupro. (p. 126)
- Imagem 23. Os vigiais do Titanic em *Somente Deus por testemunha*. (p. 139)
- Imagem 24. O oficial Murdoch observa a aproximação do *iceberg* em *Somente Deus por testemunha*. (p. 140)

- Imagem 25. Montagem com *frames* de *Vestida para matar* e *A fúria*. (p. 142)
- Imagem 26. Montagem com *frames* de *Dublê de corpo* e *Paixão*. O ponto de vista de deus. (p. 143)
- Imagem 27. Sequência de imagens de *Olhos de serpente*. (p. 147)
- Imagem 28. O retratista observa, em *Titanic*. (p. 148)
- Imagem 29. Colagem de fotografias em *Femme fatale*. (p. 149)
- Imagem 30. Sequência de imagens de *Femme fatale*. Laurie desperta. (p. 151)
- Imagem 31. Gillian exercita o poder da mente em *A fúria*. (p. 153)
- Imagem 32. Sequência de *frames* de *O pagamento final*. O olho abandona o corpo. (p. 154)
- Imagem 33. Carlito observa a imagem publicitária em *O pagamento final*. (p. 156)
- Imagem 34. Sequência de imagens de *O pagamento final*. Carlito percebe o segredo atrás da porta. (p. 157)
- Imagem 35. Carlito planeja a decupagem da cena, em *O pagamento final*. (p. 158)
- Imagem 36. Carlito coloca a *mise en scène* em ação em *O pagamento final*. (p. 159)
- Imagem 37. Carlito executa um *trick shot* em *O pagamento final*. (p. 159)
- Imagem 38. Sequência de *frames* em que Jack aponta a região da imagem em que se pode ver surgir a fumaça indicando o disparo de uma arma, em *Um tiro na noite*. (p.161)
- Imagem 39. O *frame* 313 e a imprevisível poeira colorida ao redor da cabeça de JFK. (p. 163)
- Imagem 40. Montagem com dois momentos distintos em *Scarface*: nas duas primeiras imagens, Montana tem uma epifania capitalista. Na última, afundado em cocaína, Montana é incapaz de ver os monitores das câmeras de vigilância. (p. 164)
- Imagem 41. Al-Din dirige o ataque terrorista em *Domino*. (p. 168)
- Imagem 42. A cena do atentado no festival de cinema, reexibida no prólogo do filme (p. 169)

SUMÁRIO

PREMONIÇÃO	11
1.	21
A cena-mãe	21
1.1. Em cena	25
1.2. À cena	28
2.	43
Viagem à Itália	43
2.1. Espelho e mão	49
2.2. A imagem total	62
2.3. A tela de vidro	68
2.4. A tela projetada	79
2. 5. A tela dividida	89
3.	100
Ação!	100
3.1. This is my rifle, this is my gun	116
3.2. A broca e o telescópio	128
4.	137
O protagonista-vigia	137
4. 1. A grande testemunha	142
4.2. Vigiar e dormir	147
4.3. <i>Magic trick</i>	155
DÉJÀ VU	169
BIBLIOGRAFIA	171

PREMONIÇÃO

A cena é a seguinte: face oeste do Jefferson Medical College. Exterior. Noite. O jovem, vestido todo de preto, carrega uma mochila. Depois de certificar-se de que ninguém o observa, escala a grande árvore que aponta até uma das janelas do terceiro andar do edifício. Saca da bolsa uma câmera fotográfica. Através do visor, o rapaz enxerga um homem e uma mulher, enquadrados pelo batente da janela. Clic. Clic. Há uma elipse. Ao revelar as fotografias, uma decepção: é um beijo? Um abraço caloroso? Um segredinho contado no ouvido? Não, é apenas uma ilusão provocada pela perspectiva. Um olhar cúmplice? Embalsamado pela rigidez fotográfica, o gesto perde-se em ambiguidade. Missão não cumprida: o jovem não foi capaz de obter imagens que provem que seu pai, cirurgião ortopédico, mantém caso extraconjugal com uma das enfermeiras do Jefferson Medical College. Tampouco o gravador de fita, instalado pelo rapaz no telefone do pai, forneceu em prova irrefutável.

As ações acima poderiam ser transcrições de um filme de Brian De Palma. Trata-se, em realidade, de fatos da vida do diretor, como recontados por Julie Salamon em *Devil's candy: the anatomy of a Hollywood fiasco* (1991, pp. 40-44). O jovem De Palma, obcecado em se mostrar útil para a mãe, tinha convicção de que o pai era adúltero. Faltavam-lhe imagens e sons que lhe servissem como prova. O episódio extrafilmico sobre as peripécias detetivescas do jovem Brian é por demais ilustrativo para se deixar passar. É preciso, no entanto, alertar sobre o fato de que a pesquisa não dançará essa música por muito tempo: as relações possíveis entre a personalidade do cineasta e as imagens produzidas em sua obra estarão presentes como ponto de partida (como é o caso aqui) ou em forma de acessório. A intenção principal é sempre retornar aos filmes.

Mas, enquanto a canção não termina, vale a pena seguir o ritmo e tomar emprestado o título do ensaio de W. J. T. Mitchell (2015), *O que querem as imagens?*, bem como alguns dos pontos abordados no texto pelo autor. Podemos pensar que as fotografias tiradas por De Palma querem algo? É possível, ainda, especularmos, na esteira da leitura que Mitchell faz de Lacan, que “o desejo que a imagem desperta em nosso olhar é exatamente aquilo que não pode mostrar” (2015, p. 179). Adiante no texto trataremos rapidamente à cena o detetive Dupin, de Edgar Allan Poe, do célebre *A carta roubada*, que encontra o objeto escondido exposto, à vista. Como diz Lacan, no seminário em que se dedica a analisar o conto, “[...] o que está escondido não é

senão mais do que aquilo que não se encontra em seu lugar [...]” (1996, p. 32). As imagens do possível adultério captadas pelo jovem De Palma podem, sim, mostrar um desarranjo da instituição do casamento, mas só porque o rapaz havia imaginado uma traição prévia por parte do pai. Adultério que, se de fato aconteceu ou não, pouco nos interessa. Essas imagens poderiam nada querer e nada esconder, por partirem de uma premissa falsa, que é a de que há um adultério? Afinal, se não há adultério, não há desarranjo. Não há, portanto, nada escondido, já que não há nada fora do lugar? Imagens cegas, ou *blank images*, como um tiro à queima roupa, *point blank*? Talvez essas questões deixem aberta a janela para um vendaval de possibilidades.

Podemos recordar como muitos dos personagens depalmanos experimentam a obsessão por imagens que não se revelam. Lloyd Clay, em *Quem anda cantando nossas mulheres?* (*Greetings*, Brian De Palma, 1968), por exemplo, é um homem que acredita ter encontrado a verdade sobre o assassinato de JFK em uma foto. Ele teria em mãos a “prova” inquestionável sobre como se deu o crime. Na cena em questão, Lloyd encara a câmera. Depois que incita com veemência o espectador a olhar a fotografia em suas mãos, a câmera realiza brusco *zoom in* em direção à foto, que se transforma em um formigueiro de grãos. O grau de abstração é palpável.

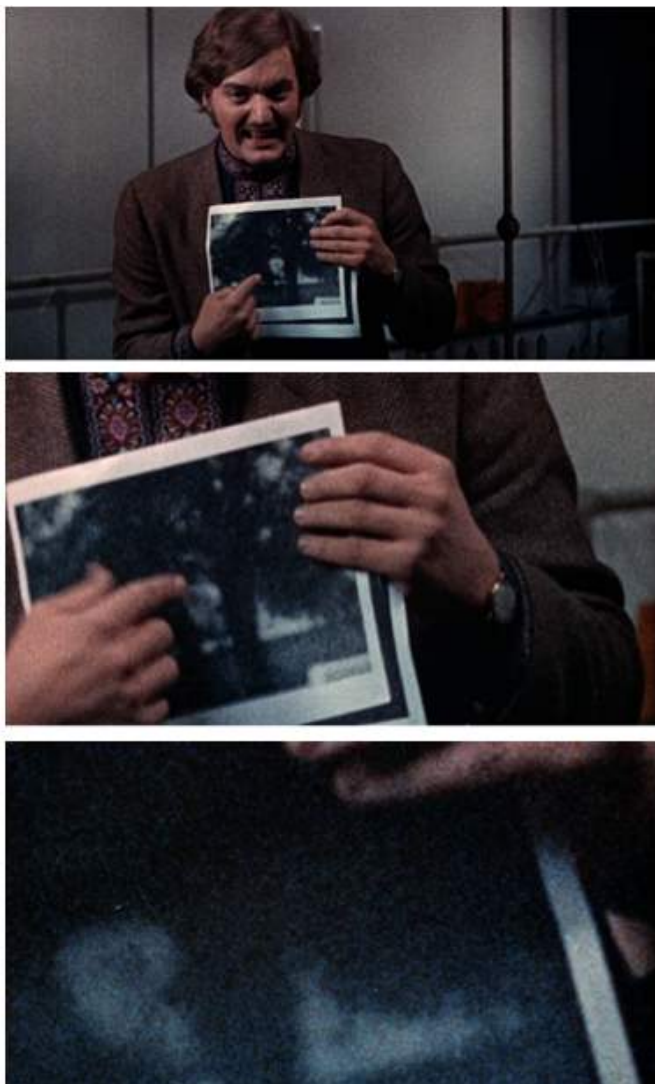


Imagem 1. *Quem anda cantando nossas mulheres?*

Atentemo-nos para o que escreve Mitchell:

Pinturas abstratas são imagens que não querem ser imagens, que desejam ser liberadas de seu tornar-se imagem. Mas o desejo de não mostrar desejo é, conforme nos lembra Lacan, uma forma de desejo. Toda tradição antiteatral retorna mais uma vez ao padrão de feminilização da imagem, segundo a qual a imagem deve despertar o desejo no espectador e, simultaneamente, encobrir qualquer sinal de desejo próprio, ocultando inclusive o reconhecimento de estar sendo contemplada, como se o espectador fosse um *voyeur* olhando através de uma fechadura (MITCHELL, 2015, p. 183).

Lloyd, com sua estridente paranoia, é o personagem cômico do trio que carrega a narrativa de *Quem anda cantando nossas mulheres?* O mergulho que vai do figurativo ao abstrato, que compreende o olhar como operação também tátil, tem origem em *Depois daquele beijo* (*Blow up*, Michelangelo Antonioni, 1966). Thomas, o

fotógrafo de moda interpretado por David Hammings, produz imagens de mulheres. Mas aquela que irá lhe atizar as vontades é uma imagem que não se dá a ver, em que não há um sujeito a posar. Ou seja, Thomas ficará interessado na imagem que esconde “o reconhecimento de estar sendo contemplada”¹. Essa compreensão da imagem como entidade feminina a agir para despertar desejo se estende, como não poderia deixar de ser, a *Quem anda cantando nossas mulheres?*, por meio da figura de Jon Rubin. Amigo de Lloyd, Rubin, interpretado por Robert De Niro, é um *voyeur* e aspirante a cineasta. Sua trajetória, ao longo do filme, passa por tentar evitar o alistamento militar compulsório para a Guerra do Vietnã e encontrar maneiras de conseguir filmar mulheres. Com ou sem o consentimento delas, quase sempre com resultados frustrantes. Em Lloyd e Rubin, ou no Thomas de David Hammings, bem como no jovem De Palma no topo da árvore no exterior do Jefferson Medical College, a vontade aparece em conjunto com certa impotência. A impotência em encontrar na imagem uma prova? A impotência em compreender o que quer exatamente uma imagem²? É difícil não sucumbir à tentação de emprestar ainda outro ponto abordado por Mitchell (2015, pp. 175-78), que é a análise do cartaz de recrutamento composto por Montgomery Flagg.

¹ Imagem produzida em uma cena que guarda diversas semelhanças com o assassinato de JFK: o fotógrafo, ao registrar o que parece ser uma discussão de casal que termina com a morte do homem, acredita ver, depois de revelada a fotografia, o cano de um revólver escondido entre arbustos. Quanto mais ampliada a imagem, mais abstrata se torna.

² Mitchell não deixa de mencionar, claro, que o título de seu ensaio é derivado da célebre pergunta de Freud sobre o que querem as mulheres. Daí as diversas associações, propostas no ensaio do autor, entre imagem e feminilidade.



Imagem 2. Cartaz composto por Montgomery Flagg.

O autor destaca que a imagem provoca um momentâneo efeito paralisante no observador, por conta do dedo em riste e do “olhar penetrante”. Ainda de acordo com Mitchell, a paralisia, no entanto, é passageira, já que a intenção maior da imagem é emocionar e mobilizar (aliste-se!). “Tio Sam é estéril, um tipo de imagem abstrata, um cartaz que não possui sangue ou corpo, mas que personifica a nação, pede o corpo e sangue dos filhos de outros homens” (2015, p. 176).

Em um filme que aborda assuntos políticos tão frontalmente como *Quem anda cantando nossas mulheres?*, a semelhança entre a imagem com Lloyd encarando a objetiva (imagem 1) e o cartaz de Flagg (imagem 2) é notável. Lloyd, assim como o Tio Sam, está enquadrado frontalmente, em plano médio. Até mesmo a postura dos ombros de ambas as figuras é parecida. Enquanto o velhote alicia jovens a experimentar, por ele, o júbilo e a glória da guerra com o dedo lançando-se para fora da imagem, o, “contraplano” depalmiano é todo convite à penetração. A ilustração de Flagg, como aponta Michell, produz encanto transitório, por sua intenção final ser a de enviar os rapazes para longe dela mesma, em direção ao posto de recrutamento mais próximo. O dedo de Lloyd, por outro lado, está voltado para uma segunda imagem (a fotografia que o personagem segura), menor em escala, gerando o efeito óptico centrípeto que já seria eficaz mesmo sem o *zoom in* empregado pela câmera.

O gesto do *zoom in* completa o mergulho e é também satírico: o desarranjo entre o que o personagem diz que a foto exhibe (o assassino de JFK) e o que ela de fato mostra – nada além de um contorno claro contra um fundo escuro, tal qual uma figura de teste de Rorschach – é evidente antes mesmo do movimento na lente da câmera.

O convite é para que vejamos as entranhas da imagem (os grãos), ainda que De Palma assuma a impotência da imagem como construção de evidência. Ao dizer, por meio de Lloyd, “eu quero você, para acreditar que nesta fotografia há uma prova sobre o assassinato de Kennedy”, enquanto a imagem em si não mostra qualquer coisa que possa ser tomada pela figura de um ser humano, De Palma faz com que a percepção do cartaz de Flagg se torne ainda mais vazia. Tomando a resposta encontrada por Mitchell para a pergunta sobre o que querem as imagens, talvez seja possível afirmar que haja consonância, pelo menos parcial, entre a conclusão do autor e o plano de *Quem anda cantando nossas mulheres?*: “Portanto, o que as imagens querem, em última instância, é simplesmente serem perguntadas sobre o que querem, tendo em conta que a resposta pode muito bem ser ‘nada’” (2015, p. 187). O *zoom in* de De Palma pode ser compreendido como um *desejo* de pergunta. Vale a pena mencionar o artigo de Jacques Rancière, intitulado *As imagens querem realmente viver?*, que pode servir como resposta ao que articula Mitchell:

Talvez de fato as imagens não queiram nada, senão que as deixem tranquilas, que não as obriguem a serem viventes, um benefício que talvez estejamos pouco inclinados a dar e que não demanda tanto. Ou, para dizer de outra forma, são os fabricantes de imagens que querem fazer alguma coisa, mas talvez eles possam fazer justamente porque as imagens, elas mesmas, não querem nada (RANCIÈRE, 2015, p. 200).

Essa incursão por autores que pensam a imagem de modo geral, não só a imagem cinematográfica, anunciada há muitas linhas como momentânea, se fez necessária por dois motivos: explorar a anedota de um fato da vida de Brian De Palma, mas logo em seguida apresentar conceitos que permitam desestimular cobranças para que a pesquisa cumpra promessas nunca feitas. Mesmo que se possa afirmar que “pessoas e personalidades podem ter suas características derivadas de imagens, bem como imagens derivam suas características de imagens” (MITCHELL, 2015, p. 167), o estudo, em geral, não tentará buscar explicações para a obra depalmiana na biografia depalmiana. É necessário sinalizar a adesão metodológica à Teoria dos Cineastas, naquilo em que se diferencia da Teoria do Autor:

[...] a teoria dos cineastas apresenta-se como uma lente através da qual é possível contribuir para os estudos cinematográficos no sentido da recepção crítica e analítica. O objetivo é poder extrair o máximo de riqueza teórica sem, no entanto, nos deixarmos enredar por teias de ego ou outras armadilhas presentes no lado performativo que implica a elaboração de teoria por parte de um cineasta (tanto mais um autor). (GRAÇA, BAGGIO, PENAFRIA, 2015, pp. 27-28).

Uma pesquisa não deixa de ser uma forma de investigação que pode, vez ou outra, ter alguma semelhança com o entusiasmo de Lloyd. Assim como ele vai à fotografia do atirador com a certeza do borrão, nós vamos aos filmes “[...] num confronto direto, sem mediações nem apoios de outras leituras que ofusquem essa relação direta” (GRAÇA, BAGGIO, PENAFRIA, 2015, p. 28). Será mesmo? Certamente não nos fiaremos com grande intensidade nos discursos sobre os filmes. No entanto, colocaremos *sobre* as produções uma grande variedade de outras obras, outras imagens. Tentaremos comprovar, ao longo da escrita, que os filmes de De Palma se mostram melhor diante do espelho.

Como o cinema de Brian De Palma se relaciona com imagens já vistas? Como o cineasta lida com o problema da representação da representação, visto que diversas das suas obras exibem situações em que personagens são afetados ou enganados por aquilo que enxergam? Nós iremos agir como personagens depalmianos. Como Jack em *Um tiro na noite* (*Blow out*, 1981), vamos copiar, colar, sincronizar e retornar. Nós vamos aplicar ao texto a metodologia que o próprio cineasta adota em diversos dos seus longas-metragens. O personagem de Nicholas Cage em *Olhos de serpente* (*Snake eyes*, 1998) só começa a desvendar a “verdade” depois de reconstituir o crime, o evento central, que é o assassinato de um político em local público, por meio de imagens do passado. Por sorte, a tecnologia de 1998 possibilita que a câmera-olho de Zapruder seja posicionada em um dirigível, que registra tudo do alto. Mas ainda não avançamos no tempo. Precisamos retornar.

No primeiro capítulo, delimitaremos os conceitos básicos acerca da cena-mãe, o que nos levará a pensar alguns dos fundamentos da ideia de cena. No segundo capítulo, vamos buscar a cena-mãe da cena-mãe: que outras manifestações artísticas realizaram antes o que o cineasta norte-americano fará no futuro? O tempo, veremos em breve, será elemento constante em nossa análise. Uma vez que na filmografia depalmiana pululam perfurações e mortes violentas, teremos de voltar ao primeiro

assassinato? Não, é claro que não. Inclusive, *Síndrome de Caim* (*Raising cain*, Brian De Palma, 1992) não figurará em destaque ao longo dos capítulos. Nós retornaremos a outro período conturbado – não tanto quanto o do homicídio cometido por Caim –, que é o do maneirismo pictórico italiano do início do século XVI. Ainda na Itália, saltaremos para os anos de 1960. Analisaremos um ciclo de filmes, os *gialli*, que, no nosso entendimento, se configura como um conjunto de obras cuja convenção maior, no sentido de repetição típica de cinema de gênero, é o manuseio de imagens já vistas, imagens anteriores.

Personagens, filme após filme, testemunham um evento brutal e, atormentados pelo que viram, ou justamente pelo que não viram, precisam reconstituir a cena-mãe, muitas vezes com o auxílio de outros artefatos imagéticos (espelhos, desenhos, pinturas, câmeras fotográficas). Na tradição do *filone* e das particularidades do mercado exibidor italiano, os *gialli* se refazem, giram em torno de si, com febril imaginação. Apontaremos, também, o que seria a própria cena-mãe do *filone*, na figura de Dario Argento. A partir da análise de *O pássaro das plumas de cristal* (*L'uccello dalle piume di cristallo*, Dario Argento, 1970), *Prelúdio para matar* (*Profondo rosso*, Dario Argento, 1975) e *Tenebre* (*Dario Argento*, 1982), obras situadas respectivamente no início, no meio e no fim do ciclo dos *gialli*, esboçaremos alguns pontos que refletirão no cinema de Brian De Palma.

A configuração lógica da cena-mãe implica a existência de um sujeito que atua como observador. Uma imagem anterior só se torna, de fato, refeita, repensada ou recoberta depois de vista. No terceiro capítulo, traremos ao palco o ator, no duplo sentido de testemunha e agente da cena-mãe. Usaremos *Dublê de corpo* (*Body double*, Brian De Palma, 1984) como suporte. É um filme em que o personagem principal, um ator mediano com dificuldades profissionais e amorosas, acaba preso em um estratagema cujo sucesso depende de um par de olhos, os dele, para testemunhar uma encenação. Pontuando a análise de *Dublê de corpo* em relação a outras obras de De Palma que giram em torno de um problema de olhar, rabiscaremos a noção de que a existência da cena-mãe evoca a necessidade de um agente, de alguém que tentará desmontar o ardil por meio de complexos dispositivos óticos. Em termos de opacidade, a missão é bem-sucedida, já que revela não só o dispositivo, mas, principalmente, o diagrama contendo os circuitos criativos da direção. A opacidade provocativa é gerada nessa descarga elétrica que passa pela direção e

chega até o espectador, na forma de um pequeno desafio: eu, diretor de cinema, enceno falsificações e vou lhe mostrar, por meio de uma falsificação, como falsifico.

Consideramos a atitude maneirista como um modelo do tipo de criação do que será visto em De Palma, séculos depois. Vemos tanto lá quanto cá uma convulsiva virtuosidade, neste “[...] estilo de difícil conjugação unívoca”, como escreve Felipe Rocha da Silva (2012, p. 12). Estilo esse em que a virtuosidade técnica e, como prossegue o autor, o “[...] fervor do saber se conjugam com a ambiguidade assumida, o onirismo do labirinto, o desejo de tudo subverter e a consciência da vanguarda anti-acadêmica” (2012, p. 12).

Executaremos nós, também, alguns gestos maneiristas. Se já estamos replicando a práxis depalmiana – se o diretor usa Hitchcock como estrutura de pensamento, faremos o mesmo com o maneirismo, o *giallo*, e outras fontes. O jogo que consiste em usar a forma para chegar ao núcleo *forma* é similar ao comportamento que começaremos a apontar no segmento final do capítulo 3. Por meio da metáfora, outra artimanha tipicamente maneirista, usaremos o naufrágio do Titanic e a canção *Tempest* (2012), de Bob Dylan, para refletir sobre o importante problema que vários protagonistas de De Palma enfrentam diante da imagem: o que fazer depois de ver? Ou ainda, *como* fazer depois de ver?

Assim, dando vazão à nossa sobreposição acumulativa de conceitos, chamaremos de protagonista-vigia o sujeito que, posicionado lá no alto da gávea, testemunha a imagem impactante, o evento fundador, a cena-mãe e, então, descobre-se em um sonho. A narrativa de *Tempest* posiciona a figura do *Watchman* como o membro da tripulação, presente no navio ou não, que sonhou que o Titanic afundava. O *Watchman* tudo vê, lá do alto da gávea. Mas em que tempo e espaço? Pontuar superficialmente questões do tempo e espaço, articuladas principalmente em *Femme fatale* (2002, Brian De Palma) são fundamentais para assentar o conceito de protagonista-vigia. Por isso mencionaremos reiteradas vezes o longa-metragem, ao longo dos capítulos.

Especificamente no quarto capítulo, notaremos como os protagonistas, por incorporarem os olhos da direção, muitas vezes assumem características humanamente impossíveis no mundo físico. É o olhar sem corpo, de que fala Ismail Xavier (2003). No caso de De Palma, é preciso fazer um importante acréscimo: olhar sem corpo, mas em cima da grua. Como exibiremos em *O pagamento final* (*Carlito's way*, 1993), filme que serve de sustentação para o capítulo 4, De Palma é bastante

dependente do maquinista no *set* de filmagens: para mostrar a fusão entre o olhar do protagonista e o do diretor, De Palma elabora um sinuoso movimento de câmera, que se desloca em diferentes eixos simultaneamente.

A metáfora, como afirmamos, parece-nos um bom mapa de navegação. Aproximar-se de uma coisa por meio de outra, dado que o acesso direto à realidade já é uma impossibilidade de partida, abre diversas possibilidades de sobreposições, e empilhamentos, e espelhamentos. Encontramos não só no maneirismo essa metodologia, mas na própria ciência e também em Felipe Rocha da Silva, que nos recorda de que não é só no maneirismo, ou nos *gialli*, ou em De Palma que as formas artísticas são baseadas na ideia de que “[...] a realidade não é directamente cognoscível por parte do sujeito” (2012, p. 21). Afinal, “todas as ciências utilizam modelos de análise ou instrumentos intermediários entre o observador e a ‘realidade’”(2012, p. 21). Vamos aos instrumentos.

1. A cena-mãe

À ideia de cena-mãe. Trataremos a expressão como imagem originária, fundadora, que dá à luz. A luz como metáfora de nascimento, mas também como faísca de ideia; ou, ainda, como analogia para a projeção cinematográfica: luz que vem de *trás* e que projeta algo para a *frente*. A cena-mãe é uma cadeia hereditária. Emprestemos de Arasse (2019) uma instigante recomendação, que traduz com precisão alguns dos objetivos metodológicos desta pesquisa:

Se a arte teve e continua tendo uma história, é precisamente graças ao trabalho dos artistas e, entre outras coisas, ao olhar deles sobre as obras do passado, à maneira como eles se apropriaram delas. Se você não tentar compreender esse olhar, recuperar em tal quadro antigo o que poderia ter atraído o olhar de tal artista posterior, você abre mão de toda uma parte da história da arte, de sua parte mais artística (p. 102).

Se a imagem depalmitiana parte de algo, automaticamente pode-se inferir que seja do real e do referencial histórico (um acontecimento de importância, tal qual a Guerra do Vietnã ou o assassinato de JFK)? Indo mais além: será que as imagens têm mães? Talvez fosse interessante afastar educadamente ambos os questionamentos, propondo outra linha de investigação: o que são as imagens fantasiadas em Brian De Palma?



Imagem 3. Sequência de *frames* de *Psicose*, *Fantasma do paraíso* e *Vestida para matar*.

Retorna a ideia de cena-mãe. Não em um sentido de caracterização das personagens, mas da linha cromossômica que une as imagens. Esse jogo de imagens

que se sucedem – idealmente os *frames* poderiam estar em gigantesca fila, translúcidas, com o fim de uma confundindo-se com o início de outra –, bem como o jogo de palavras possíveis a partir de *Psicose*, filme em que o assassino se fantasia de mãe, prepara o terreno para plantarmos o conceito que irá florescer ao longo dos outros capítulos. A filmografia de Brian De Palma invoca, retoma e refaz diretamente imagens, planos, de outros realizadores. Algo que não é particular deste cineasta, afinal, não seria possível entender o próprio cinema como uma máquina de repetição?

A mídia cinematográfica, em virtude de sua tecnologia, encapsula 24 versões de movimento potencial por segundo. Dentro de um mesmo plano, cada quadro é uma versão anterior do quadro que está prestes a ser visto. Serialidade constitui a própria matéria do cinema, a película de filme (ZANGER, 2006, p. 13, tradução minha).

É possível fazer uso da analogia geológica para a compreensão de uma história do cinema em que as imagens se acumulariam umas sobre as outras, como no processo de formação do solo. Certos cineastas, como Dario Argento, para ficar em um artista com interesses próximos aos de De Palma, se empenhariam em ilustrar, por meio de seus filmes, o processo de escavação desse solo de imagens. Algumas de suas obras, como *Prelúdio para matar* (1975), fazem da trama analogia para tal processo: o protagonista, meio geólogo, meio detetive, precisa descobrir imagens escondidas por trás de outras superfícies de imagens – desenhos, pinturas, espelhos – para encontrar a imagem que dá origem ao conflito principal. Ou seja, na lógica do *whodunit* e do *giallo*, para resolver o crime o detetive precisará procurar pistas imagéticas no passado, algo que Argento ilustra de maneira direta: uma das principais pistas descobertas pelo protagonista, um desenho infantil, está atrás de uma parede de reboco que precisa ser descoberta pelas mãos do personagem.

Para nos mantermos, ainda, nesse campo metafórico, caberia ao cineasta, então, escavar, regar, cimentar, plantar, aplainar ou qualquer outra dessas figuras ligadas à lida com terra. Uma vez que o cinema depalmano é bastante apoiado nas diferentes maneiras de se mediar a imagem com o auxílio do aparato óptico, é interessante prosseguirmos com a analogia da máquina de fazer cinema, proposta por Anat Zanger (2006). Está empregada na essência dessa tecnologia a repetição e a sequência que, pelo menos nos estágios iniciais, se desenrola em imagens lado a lado. Nem todo cineasta demonstra vontade de pensar essa questão ou de expô-la; é

certo que De Palma o faz, e que vários de seus filmes trazem para a superfície, não necessariamente nestes termos, mas com esse sentido, a seguinte noção:

A história tradicional da cultura leva em consideração, para cada seção cronológica, apenas textos “novos”, textos criados por uma determinada idade. Mas, na existência real da cultura, os textos transmitidos pela tradição cultural dada ou introduzidos de fora sempre funcionam lado a lado com os novos textos (LOTMAN *apud* ZANGER, 2006, p. 9, tradução minha).

A ideia das imagens colocadas lado a lado, com presente e passado (e futuro?) agindo ao mesmo tempo, parece-nos apropriada para pensar o cinema de De Palma. E são as obras mesmo que suscitam *imaginar* tal aproximação. É constante o uso, por parte do diretor, do *split screen*: a tela dividida por um risco extradiegético, separando lado a lado duas imagens, que podem representar dois pontos de vista diferentes de um só acontecimento, num espaço unitário. Ou pontos de vista em espaços diferentes, em tempos diferentes. Para fechar o ciclo – aliás, o *travelling* circular é, assim como o *split screen*, outra marca de estilo de De Palma – vale recorrermos a outra analogia que nos empurra de volta para o cinema dos primórdios. A essência da repetição está não só nas máquinas fundadoras, como no *insight* de Anat Zanger, mas também nas primeiras convenções cinematográficas, na própria descoberta da montagem.

Pode-se dizer que na genealogia das imagens em movimento existem pelo menos quatro tempos circulares: o tempo dos primeiros brinquedos óticos, que baseavam toda a sua capacidade de fascinação na repetição e na circularidade; o tempo das primeiras montagens complexas, mostrando a mesma ação duas vezes seguidas de diferentes perspectivas; a época dos primeiros filmes cômicos, que repetiam a mesma piada indefinidamente; e o tempo da História do cinema, que retoma gestos, momentos e intenções e os filma novamente com outro olhar (MUCIENTES, 2019, *online*, tradução minha).

Seria possível compreender que, de alguma forma, se o cinema “nasce”³ na repetição, potencialmente todo filme carregaria em si ao menos um traço genético

³ Nasce pelo próprio processo técnico ligado ao cinematógrafo e a outras *máquinas* similares, que criam a sensação de movimento a partir da ligeira sucessão de uma série de imagens fixas. Mas é também na repetição que o cinema se *cria*: o estabelecimento da forma fílmica dita clássica se dá por meio de padronizações diversas. Presente desde o roteiro, peça fundamental para assegurar a continuidade (duplo sentido: continuidade narrativa e continuidade de tradição), como descreve Bordwell (2006, pp. 27-51), a repetição é a própria “base para a compreensão de qualquer filme” (BORDWELL e THOMPSON, 2013, p. 129).

fantasma desta característica. Por que, afinal de contas, haveria valor em destacar no cinema de Brian De Palma tal aspecto? Para usar aqui um artifício de roteiro, o *foreshadowing*, apresentando agora pequenos traços de elemento que será importante na narrativa adiante, emprestemos uma resposta que ecoa lá no passado, direto das artes visuais. Mais especificamente, do maneirismo. Arnold Hauser (1976, p. 22) determina a contradição e o paradoxo como características marcantes do período Maneirista, tanto na religião, quanto na filosofia e nas artes. Tentando resolver o inevitável problema da definição histórica generalista – todo pintor que tenha atuado durante o fim da Renascença e princípio do período Barroco é um maneirista? –, o autor propõe, de modo indireto, que podem ser chamados de maneiristas aqueles que não só viveram, pintaram, esculpiram e escreveram em um tempo contraditório e paradoxal, mas que também estavam conscientes destas contradições insolúveis e “enfaticavam-nas e intensificavam-nas; preferiam reiterá-las e atrair a atenção para elas do que encobri-las ou ocultá-las” (pp. 22-23). Ou seja, trabalharemos com a hipótese de que De Palma age, em relação agora às características seriais próprias da máquina do cinema, tal e qual os maneiristas na concepção de Hauser.

1.1. Em cena

A relação com a obra de Alfred Hitchcock é um fato que pertence ao entendimento do senso comum sobre Brian De Palma. A preocupação em reconstituir *Psicose*, com precisão de enquadramento, escala e efeitos plásticos em geral, pode ser aferida com um bater de olhos nos *frames* selecionados acima. Algo bastante importante, é, primeiro, o fato de que De Palma enxerga na obra de Hitchcock não apenas imagens isoladas, mas *cenias*. Segundo, que as cenas nascem de Hitchcock, crescem e se transformam em *outra coisa*. Essa outra coisa pode se manifestar – embora não exclusivamente – como comentário formal sobre o evento originário⁴.

Agora é preciso estabelecer: o que é uma cena? Poderemos assumir, de início, em termos gerais e com base em elementos de conhecimento do senso comum, que uma cena é um evento, uma ação, que acontece em um espaço, durante um tempo. Os gestos de encenação, propostos pela instância criadora, irão organizar, com maior ou menor intervenção, tal evento. Nestes termos, uma cena só existe para a câmera

⁴ Como escreve Aumont, "Desde o Renascimento, todo artista no Ocidente pode ser considerado um teórico – mesmo que jamais tenha dito algo que faça com que se acredite que é" (2004, p. 9).

e com a câmera. Faremos a opção de não nos ocuparmos com as raízes teatrais do ato de encenar e de colocar em cena. Deixemos de lado, também, o período da cinematografia-atração, assim denominado por Tom Gunning⁵, bem como o cinema dos primórdios. Essa escavação, portanto, não faremos. Usemos como linha de largada a cena como concebida naquilo que se denomina decupagem clássica.

Classicamente, costumou-se dizer que um filme é constituído de sequências – unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa. Cada sequência seria constituída de cenas – cada uma das partes dotadas de unidade espaço-temporal (XAVIER, 2005, p. 27).

Saltamos a um ponto, então, em que se pressupõe a presença da montagem e a de um olhar que organiza os acontecimentos, ou eventos, para serem capturados pela câmera, ou sugeridos fora do espaço imagético criado por ela, em unidades menores. São os planos. Os planos têm como função confeccionar um mundo narrativo próprio, ancorado em princípios que respeitam a unidade espaço-tempo. Portanto, ao invés de embarcarmos no trem que chega à estação Ciotat, pulemos direto no trem de Edwin S. Porter. Tratemos da cena no momento da jornada em que a decupagem, que é a separação da cena em escalas de planos, foi dominada ao ponto da convenção.

Não nos ocuparemos em colocar em xeque o *status* da figura que detém a tarefa de colocar em ordem os elementos dentro, ou fora, da cena. Assim, o autorismo emprestará diversos elementos para as análises dos trechos de filmes que se seguirão. Abordaremos a cena levando em conta tratar-se de concepção que passa pela ótica do autor, o sujeito a quem é delegada a supervisão/supravisão geral dos aspectos técnicos e artísticos da feitura de um filme. Qual o grau de questionabilidade e em que medida a construção do *metteur-en-scène* é fruto de um discurso da crítica cinéfila dos anos 1940 e 1950 são polêmicas interessantes que, todavia, não nos ocuparão no momento. Mesmo assim, pensemos, por ora, não naquele que controla a *mise en scène*⁶, mas na *mise en scène* em si, como uma das bases estruturais da

⁵ O autor aponta como uma das características dos modos de exibição do cinema dos primórdios a “falta de preocupação em criar na tela um mundo narrativo auto-suficiente” (GUNNING, 2006, p. 65).

⁶ Cabe aqui uma brevíssima definição sobre o ato de se organizar uma cena, denominado, justamente, *mise en scène*, expressão que, como visto acima, tem origem nos palcos: “Em francês, originalmente, *mise en scène* [...] significa ‘pôr em cena’, uma palavra aplicada, a princípio, à prática teatral. Os estudiosos de cinema, estendendo o termo para a direção cinematográfica, o utilizam para expressar

cena. Se compreendermos que um evento pode ser organizado para um olhar, que é o da câmera e o do encenador, faz-se necessário decupar quais elementos ficam à mão, ou aos olhos, para serem, de fato, dispostos na tela (e deixados fora dela, também). Para não queimarmos a largada, trataremos da cena, neste momento, como acontecimento a ser mediado por um olhar, o da câmera, que pode também se passar pelo olhar do espectador.

Há entre o aparato cinematográfico e o olho natural uma série de elementos e operações comuns que favorecem uma identificação do meu olhar com o da câmera, resultando daí um forte sentimento de presença do mundo emoldurado na tela, simultâneo ao meu saber de sua ausência (trata-se de imagens e não das próprias coisas). [...] A imagem que recebo compõe um mundo filtrado por um olhar exterior a mim, que me organiza uma aparência das coisas, estabelecendo uma ponte mas também se interpondo entre mim e o mundo (XAVIER, 2003, p. 35).

A ideia de ponte, de um olhar que permite, por um lado, o acesso à matéria filmada e a identificação entre personagens e espectador e, por outro, interpõem-se entre o sujeito e o mundo, estimulando o processo de reflexão acerca do próprio aparato por parte daquele que assiste às imagens, é divisão notória na teoria do cinema. Xavier (2005) fala em opacidade (interposição) e transparência (ponte). Thomas Elsaesser e Malte Hagener (2018) propõem a separação a partir do conceito de janela (acesso direto) e de moldura (o aparato se dá a ver). Trazemos ao primeiro plano a questão muito rapidamente. Em outro momento faremos nosso *remake* dos conceitos.

A condição ambígua da câmera que ora atua como aparato que dá a ver algo de maneira “neutra”, buscando a identificação, ora se assume como objeto óptico que pode criar imagens enganosas, que provoca o espectador a se manter em postura ativa diante das imagens, é fundamental em De Palma.

Há, em *Olá, mamãe!* (*Hi, mom!*, Brian De Palma, 1970), um momento que podemos ver como analogia para a questão da ambiguidade, apresentada na chave do típico humor satírico do cineasta norte-americano: durante a sequência em que o filme simula o registro de uma peça de teatro participativo, intitulada *Be black baby*, uma das espectadoras/participantes se revolta: “Vocês são os atores! Nós somos os espectadores!”. Um dos propósitos da peça é justamente o de fazer com que a classe

o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico” (BORDWELL e THOMPSON, 2013, p. 205).

média branca nova-iorquina identifique-se com o *outro*. Depois de ter a pele pintada com tinta preta, os espectadores sofrem todo tipo de assédio por parte dos atores negros, cujos rostos estão cobertos por tinta branca. Eles sentiram na pele o que é ser negro nos EUA. Ao fim da peça, descabelados, ofegantes e sangrando, os espectadores estão maravilhados. *Great theater!* Para desalento, claro, dos autores de *Be black baby*, que concluem que “eles não entenderam nada”.

1.2. À cena

Para delinear os princípios mais básicos a constituir uma cena, e com quais elementos é possível ao encenador trabalhar durante a organização de um evento para a câmera, usemos os parâmetros generalistas propostos por Bordwell e Thompson. Os autores apontam quatro “possibilidades” passíveis de manipulação por parte daquele que “coloca em cena: cenário, figurino e maquiagem, iluminação e encenação” (2013, p. 209). Passaremos pelos quatro elementos básicos e acrescentaremos outros aspectos constituintes da cena, que não são abordados pela dupla de teóricos. Utilizaremos exemplos extraídos da filmografia de Brian De Palma, ocasionalmente comparando-os com cenas que os precederam temporalmente.

Um corpo que cai (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), por exemplo, inicia com a exposição visual do trauma que acomete o protagonista, a acrofobia. O policial Scottie Ferguson persegue, junto com outro policial, uma figura desconhecida nos telhados de prédios em São Francisco. A composição do cenário é fundamental, portanto, para potencializar a situação dramática: os personagens correm pelo espaço irregular formado pelos telhados, saltando os vãos que se formam entre um prédio e outro. Hitchcock, com uma panorâmica em plano geral, estabelece a escala entre as construções e os personagens.

A cidade, ao fundo, bem como o tamanho reduzido dos personagens no quadro em relação aos prédios, cria a dimensão necessária para que a sensação de perigo, de suspense, seja oferecida ao espectador. A inclinação bastante íngreme de um dos telhados é acentuada por um enquadramento fechado. Podemos, mesmo assim, deixar o olhar vagar pela profundidade de campo, que se estende à baía de São Francisco, no horizonte. Já é possível antecipar o inevitável. Scottie irá escorregar e ficar suspenso, agarrado à calha.

Em *Domino* (2019), Brian De Palma realiza construção semelhante: Christian persegue um suspeito em cima de um conjunto de telhados. A dificuldade de locomoção em um espaço repleto de obstáculos é elemento fundamental da cena que, assim como em *Um corpo que cai*, envolve três pessoas – dois policiais e um suspeito. No longa-metragem de Hitchcock, a acrofobia do herói é um dado visual, representado por um truque de câmera⁷. Vemos o rosto apavorado de Scottie, seguido pelo contraplano exibindo o chão. A iminência da queda de Scottie, pendurado na calha, pode reforçar a condição frágil e impotente do personagem, que não consegue sair do lugar. Quando o parceiro policial tenta lhe oferecer ajuda, agarrando-se com dificuldade no topo do telhado com uma mão e esticando a outra em direção ao companheiro em perigo, a cena atinge o pico dramático. O ângulo de inclinação do telhado em que está o agente, bem como a suspensão de Scottie, implicam posição corporal desconfortável por parte dos personagens.

⁷ O *Dolly Zoom*, técnica que consiste em sincronizar o movimento óptico com o movimento físico da câmera, gerando efeito de distorção do espaço.



Imagem 4. Montagem contendo *frames* de *Domino* e *Um corpo que cai*.

De Palma, ao rearranjar a cena em *Domino*, posiciona tanto o herói quanto o antagonista em simetria, ambos pendurados na calha⁸. A diferença é que aquilo que deixa o protagonista em conflito, criando impedimento momentâneo para a ação, não é uma condição de saúde, como a acrofobia, e sim a visão do parceiro que lhe acompanha na missão, que está ferido. Apoiado com a cabeça na janela, o policial ferido vê e se dá a ver, numa condição de partícipe da cena que nada mais pode fazer além de acompanhar a ação do *outro*. “O *design* global de um cenário pode moldar a forma como entendemos a ação da história”, definem Bordwell e Thompson (2013, p. 210). Por meio da montagem e da espacialidade criada pelo cenário, Hitchcock e De Palma criam duas cenas que materializam aspectos psicológicos dos personagens

⁸ O filme irá mostrar, ao longo da narrativa, que o aparente antagonista, Ezra, interpretado por Eric Ebouaney, representa outra face dos atos “heroicos” propostos pelo roteiro. O verdadeiro inimigo seria o terrorismo, propagado pelo ISIS ou pela CIA.

importantes no decorrer da narrativa. Ainda que, no caso de *Domino*, a complexidade psicológica de Christian não ultrapasse a letra b.

Outro componente da cena passível de controle criativo por parte daquele que encena é a combinação maquiagem e figurino. Tanto um quanto outro podem ser empregados de diferentes maneiras, seja com propósitos puramente funcionais, baseado em convenções sociais, seja com propósito “estilizado, chamando atenção para suas características puramente gráficas”, segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 16). Nos filmes de Brian De Palma há considerável proliferação de disfarces, de fantasias, de identidades em forma de simulacro. Os disfarces presentes nas cenas confeccionadas pelo diretor são apresentados claramente como tais: configuram-se em elementos que se colocam visíveis ao olhar, durante a cena. “E daí o cinema acha de ser exibicionista e mascarado ao mesmo tempo”, como escreve Christian Metz (2008, p. 407).

O grau de consciência do cinema como objeto que “[...] sabe mas não sabe que é olhado” (2008, p. 407), aparece na filmografia de De Palma sob diversos aspectos. As máscaras, quase sempre absurdas, ao contrário de esconder, sinalizam o entendimento por parte da instância criadora de que o cinema, no regime da transparência, pretende tomar-se por aquilo que não é. E o que o cinema definitivamente não é, pelo menos segundo a perspectiva crítica articulada por Xavier, bem como por Metz e Jean-Louis Baudry, é uma ausência. A imagem, em De Palma, faz muito para deixar em aparência impressões digitais do artefato.

Mesmo as máscaras que se pretendem passar por naturalistas, ou seja, que intencionam imitar um rosto humano, os apetrechos, apresentam traços visivelmente falsos, que parecem conter mal o desejo de serem esgarçados.



Imagem 5. Montagem com frames de *Woton's wake*, *Fantasma do paraíso*, *Missão: impossível*, *Dublê de corpo*, *Paixão* e *Vestida para matar*.

É notável, também, a reapropriação, por parte de De Palma, do motivo hitchcockiano da loira/morena, amplificado até a falsificação. Ser loira ou morena em vários filmes de De Palma é uma questão de peruca. São, mais uma vez, os disfarces que se exibem. Michael Waker (2005) faz análise detalhada sobre as diferentes atribuições dadas por Hitchcock às heroínas loiras e morenas, bem como a simbologia de cada tipo. No geral, as loiras são as heroínas e as morenas, senão vilãs, são retratadas como menos glamorosas. É fato conhecido que, em diversos momentos da carreira, o diretor requereu às atrizes que tingissem o cabelo. Mesmo intérpretes de cabelos naturalmente dourados, como é o caso de Grace Kelly, acabavam por clareá-los até chegar a uma tonalidade específica. Desta prática originou-se o popular termo *Hitchcock blonde*⁹. Walker encontra algumas graduações simbólicas que variam

⁹ Há, inclusive, uma peça teatral, de autoria de Terry Johnson, com o título. A peça estreou em 2003 e conta com a participação de Rosamund Pike, uma loira bem ao estilo hitchcockiano.

ligeiramente de acordo com a carreira do diretor. Quase sempre a heroína loira ocupa papel central e ganha ainda mais destaque quando colocada ao lado das *brunettes*, que servem especialmente como escada para elevar as qualidades da loira.

Em certo sentido, as loiras são *projeções* e as morenas são *autênticas*. Em *Um corpo que cai*, por exemplo, Walter observa que a Madeleine primeiro produzida por Gavin Elster para enganar o detetive Scottie é, em seguida, num segundo momento, refeita pelo próprio policial (retrabalhada para ser novamente loira, já que Judy, a moça que personifica a criação de Gavin, é morena) para lhe saciar os desejos sexuais e amorosos.

É justamente em *Um corpo que cai*, outra vez, que Brian De Palma parece encontrar algo que pode ser caracterizado como imagem seminal. Ao se tratar de uma obra “da simulação por excelência”, que articula analogia entre as ações dos personagens e os princípios da narração cinematográfica (XAVIER, 2003, p. 52), a questão da identidade enquanto disfarce, que se exhibe e exhibe também os mecanismos de construção das cenas por meio dos personagens, aparece em exuberante relevo. O que Scottie promove, ao escolher as roupas, o penteado e a cor de cabelo de Judy, para que a mulher volte a se parecer com a personagem/imagem anterior, Madeleine, é a instituição da direção cinematográfica em plena ação. Trata-se, claro, de um apontamento que já pertence, há muito, ao repertório crítico sobre o filme.

Brian De Palma reencenou a dinâmica entre loiras e morenas em diversos filmes, em associação com outra relação, a da dualidade, a da divisão. Na obra do cineasta pululam motivos duplos que se manifestam seja na forma, como na já mencionada recorrência do *split screen*, seja tematicamente, como em *Irmãs diabólicas* (*Sisters*, 1973), ou na própria estrutura narrativa de alguns dos longas-metragens que, à maneira de *Psicose*, são separados em dois – *Paixão* (*Passion*, 2012), *Síndrome de Caim* (*Raising Cain*, 1992) e outros. Em *Trágica obsessão* (*Obsession*, 1976) vemos a reconstrução de uma imagem, mais do que de uma identidade, ideal, pertencente ao passado¹⁰. De Palma, por meio de *Trágica*

¹⁰ A trama de *Trágica obsessão* segue de perto os passos de *Um corpo que cai*: anos após provocar indiretamente a suposta morte da esposa e da filha, que foram sequestradas, Michael Courtland encontra, durante viagem a Florença, uma jovem à imagem e semelhança da falecida companheira. O homem apaixona-se pela imagem. A vertiginosa trama revela, ao final, tratar-se da própria filha de Michael, que buscava vingança por acreditar que o pai havia sido responsável pela desastrosa resolução do sequestro.

obsessão, expressa como o cinema tem a capacidade de atuar tal uma máquina sequencial, em que as imagens do passado são imediatamente refeitas e assim sucessivamente. Recuperamos, aqui, a analogia de Zanger, em que, na tecnologia cinematográfica, “cada quadro é uma versão anterior do quadro que está prestes a ser visto” (2006, p. 13).

O comentário feito por De Palma sobre *Um corpo que cai* amplifica e atualiza o motivo da cópia no filme de Hitchcock: se Scottie tentava trazer de volta do passado uma imagem pela qual tinha se encantado, Michael, o protagonista de *Trágica obsessão*, irá se apaixonar pela imagem mais recente, refeita, mas ainda semelhante nos traços por possuir ligação hereditária, com uma imagem anterior. Uma obsessão realmente trágica: o homem apaixona-se pela mulher que o lembra a falecida esposa, sem saber tratar-se de sua filha.

O comentário feito por De Palma atinge também a própria relação entre *Um corpo que cai* e *Trágica obsessão*, postulando uma “[...] dialética da repetição, a dialética entre o antigo e o novo, antes e depois, desejo e realização” (ZANGER, 2006, p. 9). O ímpeto em refazer a imagem anterior e substituí-la por imagem nova, é explicitamente encenado na primeira interação com diálogos entre Michael e Sandra, que trabalha na restauração de um afresco de uma igreja em Florença:

Sandra explica para Michael que a umidade danificou parte do afresco, revelando, nas áreas em que houve infiltração, uma outra imagem da Virgem, uma imagem anterior, mais antiga. Os restauradores ficaram num impasse: “Deveriam eles remover e destruir uma grande pintura de Daddi para descobrir o que parece ser apenas um primeiro esboço ainda cru? Ou deveriam restaurar o afresco como tal, mas permanecer sem saber ao certo o que jaz sob ele? O que você faria?”, Sandra pergunta a Michael após a explicação. Ele afirma que ficaria com a imagem mais recente, pois “a beleza deve ser preservada”. “Ótimo. Foi o que os especialistas decidiram fazer”, ela aprova (OLIVEIRA JÚNIOR, 2015, p. 2010).

Vale mencionar outro momento que revela com didatismo os mecanismos de criação do filme: trata-se da cena em que Sandra e Michael, já enamorados, passeiam por um mosteiro. Enquanto brinca nos degraus da construção, Sandra conta sobre a estratégia utilizada por Dante, durante as missas, para flertar com sua amada Beatriz Portinari: uma outra jovem, um duplo, era posicionada pelo célebre escritor entre ele e a musa Beatriz. Assim, Dante poderia encarar o objeto de sua paixão sem constrangê-la com o olhar fixo e sem, também, expor-se a outros que porventura observassem a cena e pudessem tomá-lo por obsessivo. Podemos imaginar Dante

como alguém que orquestra um evento que implica a existência de um observador (a câmera? o espectador?). O que faz Sandra, ao descrever a anedota, é apresentar o estratagema de uma cena, comandada por um encenador.

Retomamos o sentido de duplicata. A repetição que, numa espécie de sonho perdido da transmutação do ouro tal qual delirada pelos alquimistas, precisa do ingrediente essencial, aparece de forma significativa em *Femme fatale* (Brian De Palma, 2002). Neste caso, o ingrediente é o tempo. Se a loira Madaleine em *Um corpo que cai*, é a projeção de um ideal, é o corpo/manequim morto que Scottie tenta trazer à vida por meio da simulação, *Femme fatale* será o próprio projetor. O filme inicia com uma sobreposição de imagens: em foco, no primeiro plano, a figura em preto e branco de Fred MacMurray no filme *Pacto de sangue* (*Double indemnity*, Billy Wilder, 1944).

As linhas horizontais da imagem em preto e branco prontamente denunciam a matriz tecnológica: trata-se de *scan lines* provenientes de monitores CRT. Ou, como são conhecidos popularmente, televisores de tubo. Por cima desta imagem, outra, colorida, em desfoque. Aos poucos, é possível notar os contornos da figura: identificamos a linha de uma mulher loira seminua. Barbara Stanwyck surge na TV de tubo. A câmera começa a se afastar do monitor, revelando todo o corpo de Rebeca Romijn, de costas, na cama, como se fosse o contraplano da *Vênus de Urbino* (Ticiano, 1538).

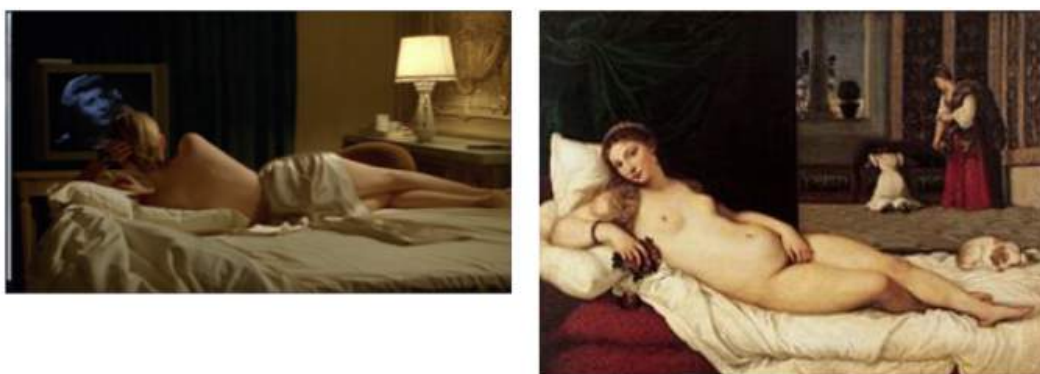


Imagem 6. *Femme fatale* (à esquerda). *Vênus de Urbino* (à direita).

Olhar as duas imagens lado a lado permite que se retome uma pergunta posta no início deste trabalho: o que as imagens querem? Façamos um breve desvio: *Retrato de uma jovem em chamas* (*Portrait de la jeune fille en feu*, Céline Sciamma, 2019) coloca em jogo diversos aspectos abordados neste capítulo, traduzindo, dramaturgicamente, por exemplo, a manifestação do desejo por parte da imagem. A

dinâmica loira e morena, em que a primeira é configurada como simulacro, como objeto passível de idealização a partir de um olhar que cria e organiza, é um dos pontos base do filme. Assim como em *Femme fatale*, mas acrescentando o ponto de vista feminino a atuar como instância criadora, *Retrato de uma jovem em chamas* oferece o ponto de vista da imagem, por assim dizer: na trama, uma pintora é convidada a realizar o retrato de uma moça para ser enviado ao homem com quem a retratada deverá se casar.

Em uma cena-chave, vemos a pintora observar a jovem, que posa. A pintora constrói a imagem com minúcia, ao mesmo tempo que aponta, oralmente, gestos marcantes da mulher que está diante dela (“quando você está constrangida, morde os lábios”). A cena é construída, inicialmente, pelo ponto de vista da pintora. Enxergamos o que ela enxerga. Eis, então, que o objeto se manifesta e desafia a pintora: “o que você vê, eu também vejo”. A jovem loira passa, também, a verbalizar gestos sutis que se manifestam no corpo da pintora (“quando você não sabe o que responder, passa a mão na testa”). Por fim, convida a pintora (e nós, os espectadores) a se colocar em seu lugar de objeto. A pintora se posiciona ao lado da moça retratada e a câmera exhibe, no contraplano, a parte de trás da tela, em cima do cavalete.

De volta à *Femme fatale*. Quando outro personagem adentra o quarto, ordena que Laurie (Rebeca Romijn) “pare de sonhar”. Mais tarde na cena, abre a cortina logo atrás do aparelho de televisão, revelando nada mais do que a janela que dá acesso ao tapete vermelho do Festival de Cannes. No divertido diálogo imaginário proposto por Arasse (2019) no ensaio sobre a *Vênus de Urbino*, os personagens debatem sobre o que seria a área escura do quadro, no lado esquerdo. Para um deles, citando análise de Panofsky, o que está representado é claramente uma borda de cortina. O outro, em desacordo, afirma: “A única maneira de descrever esse trecho de pintura negra, é dizer que se trata de um *écran* [...]. Sim, um *écran* de apresentação para a figura” (p. 108).

A tela de televisão é tela para que a nova *femme fatale* seja projetada por cima da outra, a mais antiga, a anterior. A cena imediatamente posterior à apresentação da “figura de cinema” Laurie se passa, claro, dentro do festival, durante a sessão de estreia de *Leste/oeste, o amor no exílio* (*Est/ouest*, Régis Wargnier, 1999)¹¹. A

¹¹ Ainda que se possa tratar tal fato como mera coincidência, não deixa de ser estimulante que o título do filme de Wargnier evoque a ideia de campo/contracampo, dando, assim, continuidade a um motivo apresentado na primeira cena de *Femme fatale*.

elaborada “cena de roubo” à *Rififi* (Jules Dassin, 1955) que se segue envolve a substituição de uma joia verdadeira por uma réplica. Joia que, literalmente, está sendo vestida pela “vítima”/cúmplice. Ao invés de abrir o cofre ou quebrar a vitrine, Laurie precisa seduzir e despir um corpo/manequim feminino para executar o roubo. Um *blackout* e uma fuga utilizando lanternas acopladas à cabeça que dão à *femme fatale* um aspecto de projetor ambulante. O tema da projeção, agora no sentido temporal, de algo que se dirige ao futuro, aparecerá novamente, como um dos motivos principais do longa-metragem.

A disposição de Laurie, posando diante da TV no quarto iluminado pela luz do aparelho, remete-nos também ao trecho da análise de Lacan sobre *A carta roubada*. “Assim a carta roubada, como um imenso corpo de mulher, se estende no espaço do gabinete [...]”, escreve o psicanalista (2011, p. 43). Quando o detetive Lupin adentra o quarto, com olhos velados por óculos escuros, basta-lhe “[...] despir esse grande corpo”. Laurie se oculta desnuda aos nossos olhos. Ao longo do filme, tanto o fotógrafo interpretado por Banderas, quanto nós, o público, farão o mesmo que Dupin. Vamos desvendar a carta a olho nu. Do ponto de vista da construção da personagem de Laurie, embora ela se apresente como espelho, tela e projetor, portanto, como superfície, no decorrer da narrativa o longa-metragem promoverá o mergulho em seu interior. Ela só poderá ser ela mesma, ao invés de uma *femme fatale*, depois de se exhibir. Só se conhece as entrelinhas depois que são expostas as linhas.

Vamos retomar os quatro elementos básicos que compõem a encenação, de acordo com Bordwell e Thompson (2013). Abordamos até agora dois deles, que são cenário, figurino e maquiagem. Outros dois elementos indicados pelos autores, como passíveis de manipulação dentro de uma cena, são a encenação e a iluminação. Para dar prosseguimento à análise, podemos nos manter em contato com *Femme fatale*: no embate entre Laurie e o homem que adentra o quarto existe uma clara dinâmica de movimentos. *Black Tie*, como o personagem interpretado por Eric Ebouaney é referido nos créditos, é enérgico e se mexe pelo quarto com impaciência. Laurie é lânguida e só responde por gestos às perguntas do homem.

Quando Bordwell e Thompson afirmam que a *mise en scène* “[...] pode controlar o comportamento de várias figuras” e que “[...] a palavra figuras abrange uma vasta gama de possibilidades [...]” (2013, p. 233), os autores se referem a personagens não humanos. Não soa inverossímil, entretanto, atribuir a Laurie o caráter de figura, de projeção luminosa, um vislumbre que, sem nada dizer, antecipa,

para os espectadores, os acontecimentos de *Femme fatale* a partir do reflexo de *Pacto de sangue*. Na cena do filme de Billy Wilder, a encenação é quase idêntica: Fred MacMurray se movimenta, abre a cortina, fala em excesso. Barbara Stanwick mantém-se parada a maior parte do tempo, como uma escultura. Até que, inesperadamente, dispara um tiro no homem. Laurie, adiante na narrativa, também irá baleiar o parceiro, *Black Tie*.

No cinema da decupagem clássica, atrair o olhar do espectador para determinado ponto do quadro, a partir de necessidade dramática, seja por meio da escala de planos ou da montagem, é imperativo. Na abordagem autoconsciente das regras da decupagem clássica, como exercida por De Palma, a luz pode servir, como já apontamos, de analogia para o dispositivo cinematográfico. Quando um dos capangas adentra o quarto de Laurie e interrompe a sessão televisiva de *Pacto de sangue*, a primeira coisa que faz é acender a luz, como que para tirá-la do estado de imersão. O fato de o homem, depois de explicar o plano e receber singelas respostas gestuais de Laurie, perguntar se ela “está chapada” e ordenar que “pare de sonhar”, é apenas um aceno à condição de submotricidade e espelhamento. É oportuno, dada a abertura ofertada por *Femme fatale* logo na primeira cena, mencionar a explicação sobre o processo de identificação lacaniano, feita por Xavier:

A constituição imaginária do *eu* na criança [...], a partir da identificação com a imagem do seu corpo unificado através do espelho, é feita dentro de duas condições básicas: a imaturidade motriz e a maturação precoce de sua organização visual. Baudry nos lembra que essas duas condições são reproduzidas na experiência cinematográfica – o espectador está num estado de submotricidade e superpercepção [...] – o que serve de ponte para que esta, no plano inconsciente fique remetida à “cena primitiva” (a da fase no espelho da criança). O resultado é uma dupla identificação: aquela, sempre reconhecida, que se dirige ao conteúdo da imagem (personagens, basicamente) e a identificação mais decisiva com a própria câmera como elemento constitutivo do mundo projetado na tela (2005, p. 154).

Xavier prossegue, salientando aquilo que é um dos principais pontos de Baudry, no que se refere à teoria do dispositivo: o espectador não se identifica apenas com o herói na tela. Identifica-se, principalmente, com o aparato cinematográfico, com o mecanismo que dá a ver. O que *Femme fatale* parece fazer, logo na primeira cena, é colocar em jogo, na encenação, o processo de identificação do espectador – Laurie se vê espelhada na personagem de Barbara Stanwick. Eis então que as camadas se acumulam: Laurie é uma personagem de cinema que se identifica com outra

personagem de cinema, que, por sua vez, representa uma linhagem. Um tipo, a *femme fatale*¹². Tudo isso em um filme que dispõe, pela metáfora, pela metonímia, ao exhibir na tela um corpo projetado sobre um corpo em uma tela, papéis que representam os diversos aspectos do dispositivo cinematográfico. Há o exercício constante de ambiguidade: o elogio ao cinema de identificação e a exposição metódica dos mecanismos artificiais que a possibilitam.

Laurie, depois de ludibriar os companheiros de roubo, foge e assume um disfarce, uma peruca morena. Ao combinar os próximos passos com a cúmplice, na porta da igreja de *Notre Dame de la Croix*, Laurie desperta a atenção do fotógrafo Nicolas. Posicionado na sacada do apartamento que se abre para a vista da entrada da igreja, o homem captura imagens de Laurie.

Em mais um gesto de exegese de *Um corpo que cai*, De Palma, que escolhe exhibir a cena por meio do *split screen* – de um lado, vemos Laurie e a cúmplice, do outro, o fotógrafo Nicolas – explicita a condição de reprodução da jovem loira, ou superficialmente morena, em uma curiosíssima dupla duplicata, por assim dizer. No momento em que termina de capturar imagens de Laurie, Nicolas transfere os arquivos para o computador e realiza uma impressão da imagem. Comprimida sobre um suporte, o papel, Laurie é um processo (a palavra *impressão* pode ser tomada por ato de reprodução) e também é um vestígio, um sentimento e, principalmente, uma ideia. Talvez possamos afirmar tratar-se da impressão que De Palma tem sobre

¹² O jogo entre o disfarce e o explícito, proposto por De Palma em diversos momentos da sua longa filmografia, aparece outra vez. *Femme fatale* é um título tão exposto e direto que chega a evocar a paródia. Não é difícil ser remetido diretamente à obra de Jim Abrahams e os irmãos Zucker, ou a de Mel Brooks. Lembremos do título original de *Apertem os cintos... o piloto sumiu*, que é *Airplane!* (Jim Abrahams, David Zucker, Jim Zucker, 1980). *Airplane*, com exclamação e tudo, denominando um longa lapidado inteiramente em cima de outro filme, que é *Entre a vida e a morte* (*Zero hour!*, Hall Bartlett). Trata-se de um longa-metragem muito grave, como a exclamação deixa entrever. Nas mãos de Abrahams e os Zucker, o roteiro de *Zero hour!* é virado ao avesso até se tornar uma das comédias mais representativas do gênero, dentro do cinema hollywoodiano. Uma das principais escolhas formais adotadas pelos diretores é explicitar até o limite do rompimento a própria obra original, empregando um alucinado processo de cópia literal da matéria que serve como fonte. Boa parte dos diálogos, por exemplo, são reproduções fiéis das falas de *Zero hour!*, com resultados, em *Airplane!* absolutamente hilários. O título do filme de Abrahams e os Zucker também faz, obviamente, chiste com *Aeroporto* (*Airport*, George Seaton, 1970), drama de peso da Universal. O longa gerou diversas sequências no decorrer dos anos, sempre com a premissa de enfiar um *cast* estelar dentro de aviões que podem cair a qualquer momento. A mesma lógica do trio responsável por *Airplane!* é aplicada por Mel Brooks na denominação do longa *Alta ansiedade* (*High anxiety*, 1977). A obra, como o título deixa entrever, brinca com o universo do suspense hitchcockiano. A paródia, vale lembrar, é a “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 17). É possível afirmar que ao usar como título a denominação que se dá para um tipo muito reconhecível, a *femme fatale*, De Palma chama atenção, em um filme sobre disfarces e trocas de identidade, para o caráter de artificialidade inerente a todo arquétipo.

Madaleine/Judy em *Um corpo que cai*? Uma ideia que atravessa o tempo e que é impressa sequencialmente em diferentes telas (a de tecido de linho, a confeccionada em PVC, ou a que produz *scan lines* dos monitores CRT¹³), recebendo, e a repetição agora é deliberada, de *tempos em tempos*, uma repaginada. Um *remake*.



Imagem 7. Frame de *Femme fatale* em que De Palma utiliza o *split screen*.

Após sofrer um acidente, uma queda vertiginosa ao tentar escapar dos antigos comparsas, Laurie assume a identidade de Lily, uma jovem que é a sua imagem e semelhança. A única diferença é a cor do cabelo: Lily é morena. Rebeca Romijn, como Kim Novak, interpreta ambas as personagens. Rebeca, a atriz, usa peruca de cor negra para caracterizar a personagem que, diegeticamente, é uma *brunette* natural. Laurie é a personagem de filme, que seduz, que despe o corpo da estrela em Cannes, no banheiro. Laurie opera um roubo nas próprias entranhas do cinema de prestígio, que é o festival francês. Um dos comparsas de Laurie utiliza, inclusive, a câmera usada em cirurgias feitas por videolaparoscopia para invadir o sistema de segurança do *Palais des Festivals*.

Lily é a personagem mundana, a francesinha em luto após perder o marido e a filha em um trágico acidente. Ao adormecer na banheira, Laurie sonha o futuro, tendo assumido a identidade da morena Lily. O filme, a partir do momento em que Laurie começa a sonhar, aos 33'59", até o momento em que desperta, às 1'37'31", é composto pela projeção de imagens de um futuro sete anos adiante. Futuro esse que

¹³ Materiais utilizados para a fabricação das telas durante o século XVI, nas telas das salas de cinema e, finalmente, a tecnologia presente em televisores de tubo.

será refeito e aprimorado pela personagem, depois de acordar e se perceber como alguém “*rotten to the heart*”, que é a frase dita por Barbara Stanwick enquanto Laurie assiste a *Pacto de sangue* na TV. Ou seja, depois de assistir às imagens e experimentar o sentimento de *déjà vu* ao acordar, Laurie resolve aplicar um *remake* no próprio futuro. *Déjà vu* era, aliás, o título inicial de um filme anterior de De Palma, *Obsession*.

Femme fatale termina com o painel de fotografias montado por Nicolas. O trabalho consiste em uma grande panorâmica tomada do ponto de vista da sacada do apartamento do fotógrafo. A junção das centenas de segmentos decepados do espaço forma o plano geral. As imagens, fotografadas em tempos diferentes, convivem lado a lado, formando um tempo próprio, que só existe naquele painel.

Trabalhamos, ao longo do capítulo, em cima dos elementos constituintes da cena. Vimos como De Palma retrabalha, tingindo ou expandindo, cenas hitchcockianas. A partir da análise de *Femme fatale* pudemos pensar, em particular, a relação temporal da imagem. O longa-metragem de 2002 irá retornar em diversos momentos deste texto Sua presença (seu presente) ficará, no entanto, por baixo dos próximos capítulos. *Femme fatale* aparecerá, justamente, como *déjà vu*.

O *déjà vu*, o “já visto”, em francês, é uma condição experimentada pelos artistas pelo menos desde a transição entre o Renascimento e o Maneirismo. No próximo capítulo, ao invés de afundarmos na banheira e projetarmos o futuro, como Laurie, faremos o mergulho no período em que, na história da arte ocidental, é despertada a noção de reprodução e de maternidade.

Buscaremos, conseqüentemente, a cena-mãe da cena-mãe: onde nasceu a atitude que gerou uma imagem como a de Laurie-sobre-Stanwick? Tomados pelo ímpeto investigador, que um pesquisador compartilha com vários personagens dos filmes de De Palma, saltaremos no tempo para o que compreendemos estar entre o maneirismo e o cinema depalmiano. O *giallo*, julgamos, é um ciclo de filmes que, em um arroubo generalizante, podemos afirmar que tem como a própria essência o problema da imagem e da cena. Personagens testemunham um evento e, atormentados pelo que viram, retornam incessantemente ao passado, revistando a cena mentalmente ou por meio de imagens acessórias. Cavaremos, em seguida, o buraco dentro do buraco, para tratarmos de Dario Argento, cineasta cujos *gialli* funcionam como suporte para diversos outros *gialli*. Olhar para Argento, na estrutura dos capítulos, é fitar o passado e, ao mesmo tempo, o futuro: a partir da análise de

três longas do cineasta italiano, prepararemos o terreno para escavar aspectos de suma importância para responder às perguntas sobre o cinema de De Palma, que estão sendo feitas até agora. À Itália, portanto.

2. Viagem à Itália

No fim da vida, Jacopo Pontormo era encarado como uma figura misteriosa. O acesso ao ateliê em que trabalhava era controlado por uma escada móvel, mantida na maior parte do tempo recolhida. Os visitantes que desejassem acessar o pintor só o fariam se o homem permitisse. Isolado, com aparência desleixada, Pontormo era, segundo Giorgio Vasari, o inventor da história da arte¹⁴, um “homem fantástico e solitário” (*apud* HOCKE, 1974, p. 29). Tal qual vários de seus pares, exumava corpos para análise. O jornalista e historiador Gustav R. Hocke acredita que estudar os cadáveres não fosse o único objetivo de Pontormo. Suspeita-se de que o pintor praticasse necrofilia. Tido também como *lunático* – em seus diários, Pontormo faz recorrentes referências à capacidade de influência negativa da Lua – o pintor florentino era a própria imagem do desarranjo¹⁵.

Não é preciso fazer extenso exercício de imaginação para visualizar a cena do pintor atormentado em seu local de trabalho, que recolhe a escada para impedir que visitantes o aborreçam. Dario Argento, em *O pássaro das plumas de cristal (L'uccello*

¹⁴ “O historiador não é senão, em todos os sentidos do termo, o *fictor*, isto é, o modelador, o artífice, o autor e o inventor do passado que ele dá a ler” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 10). Ao longo do capítulo, colocar-nos-emos, ocasionalmente, em diálogo com Georges Didi-Huberman. Em *Diante da imagem*, o filósofo francês propõe uma reflexão crítica sobre a história da arte, cujo gesto inaugural é feito por Vasari em sua obra monumental dedicada à vida e obra dos grandes artistas do que viria a ser conhecido como Renascimento, escrita em 1550. Didi-Huberman irá traçar uma metodologia oposta àquela que nasce com Vasari para se fazer uma história da arte. Em termos muito pobres, apenas à título de introdução, é possível posicionar, num polo, a tradição vasariana, que é hegemônica, e que aborda as imagens artísticas a partir da primazia da ideia (o conceito) e do gênio (a mão) do pintor. Trata-se, ainda segundo Didi-Huberman, de uma metodologia regida pelo “totalitarismo do legível”, em que o historiador se coloca diante da imagem com a função de explicá-la, auxiliado não só por aquilo que está à mostra, mas pelas fontes históricas e textuais que o apoiam em sua invenção (como fica claro na citação que abre esta nota). No polo contrário, haveria a postura para confrontar as imagens que opera fora dos postulados iconográficos. A aproximação, neste campo, dar-se-ia de modo mais livre, aberta à dúvida e ao quase. Haveria a abertura para se deixar contaminar por aquilo que é menos a chave de um enigma e mais o sintoma de algo. Didi-Huberman dá, em seus exemplos, especial ênfase à cor e à mancha, em pintores como Vermeer, por exemplo. Interessa-nos o imaginário vasariano, este maneirista assumido. Em diversos momentos dialogaremos com autores que continuam a tradição do notável florentino. O contraponto hubermaniano atua não apenas em nome do equilíbrio. O gesto do autor francês, de questionar o comportamento do olhar diante de uma imagem, é essencialmente um ato do cinema de De Palma (e, também, típico de Argento).

¹⁵ Sabe-se que o relato de Vasari sobre a vida de Pontormo, replicado por Hocke, é uma falsificação. Como aponta Bruce Edelstein, estudos recentes têm se dedicado a desmontar a narrativa de Vasari. O exagerado contorno excêntrico com que Pontormo é desenhado, segundo Edelstein, “é [...] o resultado da rivalidade de Vasari com o pintor e seus herdeiros na corte dos Medici, Agnolo Bronzino e Alessandro Allori [...]” (2018, p. 17). O efeito desta falsificação promovida por Vasari e reproduzida por Hocke, correndo por baixo das revelações de Edelstein, parece-nos um efeito interessante. Como nosso objetivo principal é pensar o maneirismo através do cinema, não nos importamos em publicar a lenda. Com a devida ressalva, como a que fazemos aqui, claro.

dalle piume di cristallo, 1970) encenou tal evento, em forma de citação indireta: o personagem de um pintor, cuja obra é pista visual fundamental para a resolução do enigma proposto na narrativa, é retratado como um recluso descabelado, pouco afeito aos mais básicos procedimentos de higiene (assim como o próprio Pontormo, de acordo com os diários mantidos pelo artista). O ateliê do personagem fictício, de nome Berto Consalvi, fica no alto de uma construção, que pode ser acessada apenas por meio da escada móvel, disponível ao visitante se o pintor assim o quiser.

Esta é apenas uma nota introdutória, que aponta, com um exemplo superficial, a ponte entre dois períodos seminais para a compreensão mais ampla do conceito de cena-mãe e dos seus desdobramentos no cinema de Brian De Palma. Se é, de algum modo, plausível afirmar que o cineasta foi até a Itália para realizar a exegese acerca de *Um corpo que cai*, por meio do exercício de refação autoconsciente que é *Trágica obsessão*, que embarquemos também rumo ao mesmo destino. Certos elementos da pintura maneirista florentina do século XVI, bem como seus insólitos reflexos em um dos ciclos do cinema italiano, denominado *gialli*, serão tratados aqui como modelo para o cinema de Brian De Palma. O cinema do diretor não é maneirista. Antes, divide com os *gialli* e o período de Pontormo, Parmigianino e outros diversas preocupações estéticas. O cinema de Brian De Palma é o do sentimento maneirista. Pode-se dizer o mesmo sobre os *gialli*.

Cabe aqui, antes de retornarmos ao campo pictórico, breve contextualização: *giallo* ou *gialli*, sua forma no plural, significa “amarelo” em italiano. A denominação aplicada ao ciclo de filmes se dá por conta das novelas e romances policiais publicados pela editora milanesa Mondadori (geralmente, traduções de escritoras e escritores consagrados no gênero, como Agatha Christie, Edgar Wallace, entre outros). Vendidos em bancas de jornal, as capas, padronizadas, são todas amarelas e fizeram bastante sucesso no país, desde o início da década de 1930 até os anos 1950. Ainda que os filmes associados ao ciclo não sejam necessariamente adaptações do material publicado pela Mondadori, entende-se que os *gialli* cinematográficos são obras que seguem a tradição (“*sullo stesso filone*”) dos pequenos livros de bolso publicados pela editora de Milão.

Entre outras coisas, o maneirismo florentino inaugura a criação artística como algo autoconsciente, como exercício de paixão pela imagem. Talvez não por acaso, o onírico figure como elemento de interesse para os artistas do período. “O sonho não somente é um objeto favorito do maneirismo, cujo sentido de vida ele resume

perfeitamente na fusão que faz da aparência e realidade [...]”, como escreve Hauser (1974, p. 34). Hauser ainda pontua outro aspecto bastante mencionado quando se trata da relação do maneirismo com o mundo concreto: “[...] os maneiristas eram inspirados menos pela natureza do que pelas obras de arte, e como artistas, não estavam tanto sob a influência dos fenômenos naturais como das criações artísticas” (1974, p. 33).

Os filmes do ciclo *gialli* são a manifestação, devidamente embalada por um sistema de produção seriada, da construção fílmica baseada, em alguma medida, na apreensão do mundo já filtrada pelo cinema, filtrada por outras imagens. Imagens essas que invariavelmente remetem a obras do mesmo *filone*, ainda que não exclusivamente.

Será adotada, neste capítulo, a diferenciação, proposta por Mikel J. Koven (2006), entre gênero cinematográfico, como conhecida a partir da matriz norte-americana, e *filone*, como usada na Itália. O autor entende que, dada certas características da indústria cinematográfica italiana, principalmente dos anos 1950 aos 1980, o uso da palavra *filone* se mostra mais preciso, mais específico. Os *filoni* são os ciclos de filmes que inundam as salas de cinema populares por um certo período. Os ciclos dividem diversas características temáticas e formais e, dentro dos ciclos, há inúmeras variações e vertentes. É difícil não evocar a imagem dos grafismos de Saul Bass para *Um corpo que cai*. Ciclos, dentro de ciclos, dentro de ciclos, a espiral. Para melhor compreensão das subdivisões dentro dos ciclos, Koven tem como proposta aplicar a denominação *filone* principalmente como aparece na frase “*sullo stesso filone*” (na tradição de). O autor menciona como os *gialli*, além de seguirem a tradição de um gênero literário, a novela policial, são também construídos conforme tradição dos outros filmes de sucesso dentro do ciclo.

Como nos exemplos apresentados por Koven, isso significa que obras de sucesso de Dario Argento e Mario Bava, por exemplo, gerarão diversos “filhotes”. Dentro do ciclo dos *gialli*, há, portanto, toda uma corrente de obras seguidoras da linhagem inaugurada por Dario Argento em *O pássaro das plumas de cristal*. Filme que, por sua vez, foi feito à maneira de *Olhos diabólicos* (*La ragazza che sapeva troppo*, Mario Bava, 1963), cujo título original remete, evidentemente, a *O homem que sabia demais* (*The man who knew too much*, Alfred Hitchcock, 1956), filme feito duas vezes pelo diretor inglês. Esse *filone*, em específico, é estruturado geralmente da seguinte forma: homem ou mulher testemunha assassinato e passa a investigar, por

conta própria, os acontecimentos. A chave para a resolução do enigma é, não raro, encontrada na revisitação mental do acontecimento, associada às investigações de campo do detetive amador. Koven (2006, pp. 6-7) indica alguns dos filmes que se apoiam neste modelo, entre eles *A morte caminha à meia-noite* (*La morte accarezza a mezzanotte*, Luciano Ercoli, 1972) e *Prelúdio para matar* (*Profondo Rosso*, Dario Argento, 1975), que serão abordados neste capítulo. O “*sullo stesso filone*” interessa-nos como expressão tanto pela relação com o conceito de cena-mãe, quanto pelo paralelo relativo ao maneirismo.

Diversos *gialli*, beirando a repetição patológica, tematizam, filme após filme, a reencenação de uma cena ou de uma imagem já vista. O personagem testemunha um assassinato, e tal evento retornará com frequência à memória do protagonista¹⁶. Cabe a ele, e ao espectador, decifrar tal imagem, apontando a lupa para outras pistas visuais. As pistas podem estar escondidas em fotografias, quadros ou espelhos, e ajudarão a recriar o sentido que esteve oculto na cena original. O princípio, com alguma variação, é o mesmo da cena-mãe em De Palma. Assim como em relação à obra do realizador norte-americano, a noção de cena-mãe se estende, digamos, para além da cena, ou seja, da unidade que compõe o filme, podendo ser aplicada de modo mais amplo, referindo-se a outras obras. Neste sentido, *Psicose* e *Janela indiscreta* são cenas-mãe para o cinema de Brian De Palma.

Os longas-metragens que fazem parte do ciclo dos *gialli* retornam incessantemente a outros filmes, que são refeitos, ressignificados e reimaginados. “Uma obra maneirista não é tanto um quadro da realidade quanto uma coletânea de contribuições para um quadro assim”, segundo Hauser (1974, p. 30). Os *gialli*, sendo um *filone*, desfilam convenções e motivos recorrentes, em filmes que abastecem uma cadeia de exibição muito dependente da “repetição com variação”, de acordo com definição de Wagstaff utilizada por Roberts (2018, p. 118).

Ainda na esteira de Roberts, resgatemos o que aponta o autor sobre alguns dos fatores socioeconômicos que moldaram a indústria cinematográfica italiana no pós-guerra (2018, pp. 117-118). O cenário era composto por grande quantidade de salas, divididas entre áreas urbanas, que recebiam filmes de prestígio feitos com grandes orçamentos, e entre áreas rurais e periféricas, que, por sua vez, projetavam

¹⁶ Vale mencionar, literalmente apenas como nota de rodapé, o conceito freudiano de *Nachträglichkeit*. Trata-se do ato de se conferir “simbolização posteriormente [...] a eventos traumáticos anteriores” (DAHL, 2011, p. 96).

obras mais baratas. Como é de se esperar, as salas chamadas de *terza visione*, em contraponto às salas de *prima visione*, cobravam ingressos mais baratos. A grande rotatividade de longas-metragens nos cinemas de *terza visione* se configurava como estratégia fundamental para que o espectador continuasse voltando e, acrescentamos, para experimentar o *déjà vu*, de novo, agora com alguma variação. Embora a prática tenha sido idêntica com os outros ciclos do cinema italiano – filmes de gladiadores, faroeste espaguete, filmes de canibais – é curioso como o conteúdo e a forma dos *gialli* estão, coincidentemente, em total sintonia com o modelo do ver-rever-retornar.

A afirmação de Arnold Hauser acerca do caráter de coletânea presente nos quadros maneiristas do século XVI pode ser repetida (com pequenas variações) e aplicada também ao filme *giallo*. Agora, para evitar a apropriação involuntária de uma das características dos *gialli*, que são as labirínticas e muitas vezes confusas tramas dos filmes, faz-se necessário recorrer a um recurso. Trata-se de uma manobra que tanto Hitchcock, quanto De Palma, bem como vários dos diretores proeminentes do ciclo em questão, detestavam. É a cena de exposição. Recurso narrativo de pouco interesse dramático, a cena de exposição traz ao “palco” a figura de um especialista, que faz o resumo, redundante, dos acontecimentos prévios.

Dario Argento, diretor de importância determinante para o ciclo *gialli*, tem, tal qual De Palma, o cinema de Hitchcock como uma de suas matrizes. Compelido, assim como o próprio Hitchcock, a inserir na trama de *O pássaro das plumas de cristal* uma cena que explica as motivações psicológicas dos assassinos, Argento encontra como saída o humor e a autoconsciência. Em tom jocoso, o cineasta italiano situa a cena de exposição em um programa de TV, em que são convidados um psicólogo e Morosini, o inspetor responsável pela parte oficial da investigação na narrativa. O apresentador solicita que o policial, prestes a dormir na cadeira, explique os acontecimentos diretamente para o público (olhando para a câmera, como é usual neste tipo de programa). Morosini balbucia metade de uma frase antes de passar a palavra para o outro profissional. Argento não demora para abandonar a cena e cortar para o avião com o protagonista indo embora da Itália em direção aos Estados Unidos.

De Palma, em *Vestida para matar*, obra que, como veremos, realiza ponte aérea com o *giallo*, opta por dividir a cena do especialista ao meio. O início se dá na delegacia e a ação segue com muita proximidade o evento equivalente em *Psicose*. Eis que em uma elipse, o diretor continua a exposição, agora em um restaurante que

aparenta custar caro. Sentados à mesa, Liz, a jovem testemunha ocular do assassinato que coloca o filme em movimento, e Peter, o adolescente filho da vítima do crime. Para o horror de um casal ao estilo “grisalho respeitável” exibido em caretas, em segundo plano, Liz conta detalhes sobre como o pênis do assassino se comportava quando se sentia excitado. A escolha por continuar o filme com uma sequência de sonho – um elaborado *set-piece* sem diálogos – que não faz a trama avançar em termos narrativos, uma vez que todas as explicações já foram dadas, pode ser vista como uma forma de negar à cena de exposição o caráter de ponto final.

Neste capítulo, buscaremos, em dois movimentos artísticos que, cada um a seu modo, inauguram uma forma, conceitos que serão caros ao cinema de Brian De Palma pelo ângulo em que o estamos abordando nesta pesquisa. A intenção é explorar duas possíveis origens para a concepção artística que o cineasta norte-americano aplica aos filmes. Não se trata de provar que De Palma seja um herdeiro direto do espírito maneirista, que se expressaria por meio de um corpo composto por membros arrancados dos *gialli*. Caso aconteça, será efeito colateral. Aliás, para todos os efeitos, Bergala (1985) já recolheu uma boa quantidade de impressões digitais para “comprovar” a existência de um cinema maneirista¹⁷. Neste momento do trajeto será menos importante mostrar como De Palma se apropriou, por exemplo, da cena de assassinato no elevador presente em *As lágrimas de Jennifer* (*Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?*, Giuliano Carnimeo, 1972). Será mais valioso apontar, no escopo mais amplo, como o *giallo* e o maneirismo se configuram em pensamento artístico dependente de um *já visto*, de uma outra imagem. Veremos o cinema de Brian De Palma por meio de outras imagens.

Boa parte daquilo que compõe o cinema depalmano gira em torno de eventos-chave, de momentos seminais que serão vistos, revistos e reproduzidos febrilmente, ao limite do *déjà vu*. Como apontado no capítulo anterior, esses acontecimentos seminais que são revistos e reproduzidos com certo grau de obsessão, geram as raízes que concernem aos elementos narrativos. São, também, a própria razão de existência de algumas das obras da filmografia de De Palma. Lançando mão do *flashforward* à *Femme fatale* (Brian De Palma, 2002), é possível antecipar uma conexão lúdica entre os hábitos de pintores como Pontormo, como a suposta necrofilia, e traços da atitude artística presentes, primeiro, em *Um corpo que cai* e, em

¹⁷ As aberturas promovidas pelo texto de Bergala nos interessam mais do que qualquer tentativa de definição. Retornaremos, pontualmente, ao crítico francês.

seguida, em *Dublê de corpo* (*Body double*, Brian De Palma, 1984).

Hitchcock é bastante explícito sobre o que considera ser um dos temas de *Vertigo*, ao descrever o comportamento do protagonista : “[...] a vontade que anima esse homem a recriar uma imagem sexual impossível; para dizer as coisas simplesmente, esse homem quer se deitar com uma falecida, é pura necrofilia” (2004, p. 246). *Dublê de corpo* se apresenta como uma coletânea de temas e motivos de *Um corpo que cai* e *Janela indiscreta* (*Rear window*, Alfred Hitchcock, 1954), desta vez filtrados pela indústria da criação de imagens sexuais ultraidealizadas a partir do imaginário masculino, que é a indústria pornográfica.

Em dado momento, a personagem de Melanie Griffith, ao ser salva, inconsciente, de dentro de uma cova pelo herói, sem compreender que havia sido atacada pelo vilão, repudia o protagonista, dizendo que ele pode se afastar, pois ela não está gelada o suficiente¹⁸. O tema da reconstituição, seja do corpo ou da imagem, é um dos possíveis caminhos para a abordagem de *Vertigo*, como se sabe. Para encerrar a analogia com a possível necrofilia de Pontorno, vale lembrar que uma das características da pintura maneirista é conferir ao corpo o caráter de figura, de objeto ora elástico e sem peso (Parmigianino, Pontorno), ora com a rigidez de armadura, de máscara (Bronzino). Desdobremos agora estes dois aspectos, corpo e imagem, e os usemos como suporte para pensar os aspectos da arte maneirista que nos interessam aqui.

2.1. Espelho e mão

Quando Francesco Mazzola, o Parmigianino, decide, em 1523, pintar um autorretrato cuja imagem aparece em um espelho convexo, vemos a manifestação vívida do pensamento maneirista: eis a arte como forma de autorreflexão, eis a virtuosidade como gesto a ser exibido em primeiro plano. A mãozorra do pequeno

¹⁸ Já a paralisia de Jeff, o fotógrafo de *Janela indiscreta*, é provocada por um acidente de profissão. O efeito causal faz do homem um *voyeur* de perna quebrada que, imóvel na cadeira, projeta seus anseios acerca do relacionamento amoroso com a socialite Lisa em cada janela que observa. Em *Dublê de corpo*, De Palma realiza também a releitura de *Janela Indiscreta*: o herói, ator quebrado que sofre de claustrofobia, é demitido do filme em que trabalha, ação que tem como resultado direto na trama a descoberta do adultério por parte de sua namorada. Na casa em que passa alguns dias (cuja arquitetura lembra uma torre de observação), graças à ajuda suspeita de um semidesconhecido, o herói observa a vizinha. Aqui a única projeção do protagonista é a do fetiche puro: a rotina de *striptease* da vizinha é uma encenação cuja origem está no mundo pornô. A vulgaridade do ato voyeurístico é despida por De Palma, peça por peça. Ao contrário de Hitchcock, que precisa vestir tal vulgaridade com os elegantes trajes de Grace Kelly e com as convenções sociais do casamento.

homem de Parma, distorcida pelas curvas do objeto reflexivo, ocupa todo o primeiro plano. Para onde recai a atenção do espectador? Justamente para aquilo que serve de analogia à virtuosidade e à técnica. A mão distorcida, desproporcional, aponta para um valor que contraria a proposição clássica, aponta para o gosto pelo efeito inventivo, isolado. O classicismo do momento anterior ao maneirismo aspira à unidade, à harmonia entre os elementos do quadro, cada parte com papel fundamental na construção do todo.

Em determinado sentido, o cinema, principalmente o cinema de gênero e o cinema *exploitation*, não deixa de dar continuidade ao interesse maneirista pelo segmento. O cinema de gênero e o cinema *exploitation*, como se sabe, costumeiramente concentram esforços estilísticos e de produção em momentos isolados dos longas-metragens. Segmentos esses que muitas vezes assumem outra perspectiva estética do restante da obra. Sobre os *gialli*, Roberts comenta: “[...] há, nos *gialli*, muito de teatral e antinaturalista – desde a moda *campy* exuberante e a improvável mobilidade dos personagens, aos *zooms* vertiginosos e cores hipersaturadas – de modo que os filmes chamam atenção para a distância da realidade [...]” (2018, p. 127, tradução minha). Como complementa Koven, *gialli* são compostos por momentos de poesia que devem ser vistos em “seus próprios termos” com relação ao restante do corpo do filme (2006, p.156). Ou seja, tal abordagem de estilo é muitas vezes reservada aos momentos de pico, que, por sua vez, estão costumeiramente ligados às cenas de assassinato¹⁹.

Essas sequências chocantes chamam a atenção para si mesmas [...]. Somos expulsos de nossa complacência cinematográfica para pensar não apenas em “como” essa sequência é feita, mas em “por que” [...]. Essas seqüências, no *giallo*, são interessantes não apenas por causa de seu valor de choque, mas porque exigem que pensemos na própria ontologia do cinema e em

¹⁹ Koven (2006) e Roberts (2018) entendem que as configurações da indústria cinematográfica italiana dos anos 1960 e 1970 são responsáveis pela forma como o cinema popular, incluído o *giallo*, chega ao público. As salas mais populares, de *terza visione*, explica Koven (2006, pp. 25-28), recebiam espectadores menos dedicados aos filmes em cartaz e mais interessados na experiência socializadora proporcionada pela ida ao cinema. Segundo o autor, o baixo número de aparelhos de televisão nas casas situadas nas áreas rurais ou periféricas da Itália – onde majoritariamente ficavam as salas de *terza visione* – representava um fator importante no comportamento do espectador destas regiões. A ida ao cinema assemelhava-se com o ato de se ligar a televisão após o jantar. Atentos a esse comportamento, os produtores compreendiam que era preciso criar diversos momentos de pico dentro dos filmes, que agarrassem, por meio de efeitos os mais variados, a atenção do espectador. A explicação acerca do contexto de produção é bastante importante e válida para obras menores dentro do ciclo *gialli*. Como será visto adiante, cineastas como Dario Argento fazem das cenas de assassinato não apenas momentos de impacto, desconectadas de qualquer pensamento: são, é possível afirmar, segmentos da mais pura autorreflexão sobre o ato de se filmar cenas violentas.

nossos prazeres de ver essas imagens (KOVEN, 2006, p. 157).

Como exemplo destes momentos de pico, podemos recuperar o início de *L'occhio nel labirinto* (Mario Caiano, 1972). O filme inicia com o plano da mão ensanguentada de um homem deixando manchas na parede. Aliás, parede essa que servia, segundos antes, como plano de fundo para uma citação textual, em letras vermelhas, de uma passagem de Jorge Luís Borges acerca de labirintos. A silhueta do personagem masculino percorre um espaço repleto de corredores e escadas. Caiano emprega todo um arsenal de técnicas que distorcem o rotineiro uso da perspectiva geométrica monocular. Lentes grande angular, *contra-plongée* extremo, alterações físicas do posicionamento da câmera em cima do tripé. Um dos planos é captado com a câmera “deitada”, criando a impressão (ou expressão) de que o personagem caminha pela parede e não pelo chão. A paleta de cores é limitada ao branco e o preto e a iluminação regala-se no claro-escuro.

O personagem é morto por facadas e somos levados a acreditar que os eventos se passam nos sonhos da jovem que é a protagonista do filme. Ao final, compreendemos que não se tratava de sonho, mas das imagens “reais” do crime cometido pela moça. A descrição com alguns detalhes tem como função pontuar a ruptura com o restante do filme, bastante ensolarado e colorido, por se passar majoritariamente em uma cidade litorânea. As outras poucas cenas de morte retomam, com menos entusiasmo, os efeitos estilísticos propostos na abertura. Tais efeitos, além de injetar no início do longa-metragem um pico de tensão, servem também como armadilha visual que inverte o típico *deus ex machina* em que determinada situação “era apenas um sonho”.

É bastante interessante como essa forma de construção pouco uniforme, típica de movimentos anticlássicos, encontrada no *giallo*, começa a ser gestada pelos pintores maneiristas. O cinema de gênero ou, como estamos trabalhando aqui, o *filone*, não é necessariamente tratado como abordagem assumidamente anticlássica, e sim pelo viés mercadológico. O *filone* como, justamente, filão de mercado. Mas faremos a escolha de compreender o *giallo* como “mãe” de uma poética cinematográfica que, basicamente, expõe as ferramentas da continuidade clássica em um labirinto de espelhos. Bordwell, em termos totalizantes, chamaria tal poética de continuidade intensificada. O autor define o termo nos seguintes moldes: não haveria, na história do cinema, uma quebra das noções de continuidade clássica, mas uma

potencialização de seus princípios. A continuidade intensificada começa a ser um fator a partir dos anos 1960 – justamente durante o surgimento do *giallo* enquanto *filone*.

O que mudou, tanto nos registros mais conservadores quanto nos mais vanguardistas, não foi o sistema estilístico da construção cinematográfica clássica, mas sim certas ferramentas funcionando dentro deste sistema. Assim escreve Bordwell:

Desde os anos 1960, essas técnicas foram trazidas para o primeiro plano, de formas inéditas em décadas anteriores. Enquanto se tornavam mais proeminentes, essas técnicas alteraram a textura de nossa experiência fílmica (2010, p. 119).

Podem parecer irreconciliáveis as noções anticlássicas do maneirismo, como as trata Hauser, e a continuidade intensificada, na perspectiva formulada por Bordwell. Não são. Ou melhor, o ângulo que importa aqui não é tanto o do historiador. É no campo da poética que queremos sair de binóculos em mão, para observar como determinada sensibilidade de um período resultou em obras feitas segundo tradição de outras, anteriores. É importante não perder de vista, também, que tal postura criativa não se isenta, nem nos *gialli*, muito menos no maneirismo, de uma atitude criativa diante do já visto. Hauser pondera certas questões sobre o desenvolvimento dos contornos daquilo que se entende por maneirismo, buscando, inclusive, reflexos – em uma ação que até poderia ser considerada inesperada – na arte do cinema (1974, p. 117). O autor comenta sobre o cinema como exemplo palpável para uma das configurações do maneirismo, que é a incoerência estilística (problema que os estudos relacionados ao estilo no cinema obviamente também tiveram de enfrentar²⁰): tanto esse período da história da arte, germinado em Florença, quanto a invenção do cinema, comprovam que “[...] formas de expressão podem ser inventadas e os meios técnicos podem ser desenvolvidos antes que alguém saiba como utilizá-los em termos artísticos” (1974, p.117). Por fim, vale destacar a passagem imediatamente anterior a

²⁰ A compreensão da palavra “estilo”, aqui, é bastante ampla, no sentido a que se refere, por exemplo, Carroll: “Como em diversas outras formas de arte, o problema inicial de se falar sobre estilo ou a forma no filme é complicado pelo fato de que o conceito de estilo pode ser aplicado a diversas coisas, e em diferentes degraus de generalização” (1998, p. 385). É possível, como o teórico exemplifica, falar do estilo de um período inteiro, de um autor, e assim por diante. Do mesmo modo que Carroll, Bordwell (2013, p. 17) procura amarrar a definição de estilo em um laço suficientemente apertado: “O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado das escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas”.

essa, em que é possível enxergar nas definições de Hauser, sem precisar usar óculos que distorçam a realidade, semelhança com o conceito de continuidade intensificada de Bordwell.

É peculiaridade do maneirismo que ele enfrente suas exigências formais com os meios de expressão de seus predecessores, **desenvolva uma nova linguagem formal apenas em limitada extensão e procure compensar essa falta de originalidade pelo exagero parcial e distorção de meios formais tradicionais**. Embora seja verdade que o maneirismo preserve numerosas formas clássicas, não é menos verdade nem menos notável que com ele aflorem muitas formas novas, complicadas, bizarras e abstrusas às quais não correspondem nenhum conteúdo ou ideias claramente definidas (1974, p.117, grifo meu).

Os possíveis ecos entre a proposta maneirista nas artes visuais do período final da Alta Renascença e o conjunto de características da continuidade intensificada já podem ser observados em *De certa maneira* (1985), de Bergala. O artigo do crítico francês possui força poética que nos interessa para a construção narrativa do capítulo. Bergala se vê impelido a pensar as origens pictóricas dos gestos encontrados em obras contemporâneas à escrita do texto. O crítico francês vai, também, ao maneirismo. Em determinada passagem, Bergala encontra semelhanças entre uma possível sensação de atraso experimentada por Pontormo e Parmigianino, por exemplo, que teriam “[...] chegado tarde demais, sua arte tenha sido completado e uma certa perfeição atingida pelos mestres que lhes tinham precedido de perto como Michelangelo ou Rafael [...]” (1985, online). Com certa semelhança em relação às propostas de Hocke (1974), Bergala afirma que os artistas precisaram encontrar respostas lá no presente para lidar com o “[...] esmagador passado recente” (1985, online).

É interessante o modo como Bergala e Hocke (re)posicionam o artista no centro do problema. Longe de serem os únicos, mas o jogo, agora, é com eles. Evocar a descrição do artista oprimido pela obra-prima, que em seguida a estuda em detalhes até encontrar respostas a partir da imagem, é valioso. *De certa maneira*, ao refletir sobre o que teria levado cineastas a criarem dispositivos mirabolantes para representar um plano/contraplano, promove uma abordagem de contato com o viés histórico que emana do filme para fora, e não o contrário. A abordagem é frágil em termos de rigor histórico, por tratar as linhas temporais como um canal, ao invés de buscar nexos que apontam simultaneamente para várias direções. Além do motivo

mencionado acima, outra justificativa para nos ocuparmos com o estigma do atrasado, exposto por Bergala e Hocke, é o paralelo com o infortúnio de vários personagens de De Palma. Estes, também, muitas vezes, chegam tarde demais.

O mesmo acontece com personagens de Dario Argento. Uma das correntes mais volumosas em quantidade de reproduções, dentro do *giallo*, tem como base *O pássaro das plumas de cristal*. O filme de Argento mostra o protagonista a se confrontar com o fato de ter chegado tarde demais à cena do assassinato (de possível herói, o personagem passa à categoria de testemunha ocular). Um dos filmes dessa corrente, feitos “*sullo stesso filone*” (na tradição de) Argento, é *A morte caminha à meia-noite*. A trama parte, também, de uma cena-mãe, que será revista e reavaliada pela protagonista ao longo da trama.

No evento, a heroína, a modelo fotográfica Valentina, será transformada em testemunha ocular. Neste caso, bem ao gosto maneirista pela potencialização e pelo delírio, a protagonista chega *literalmente* tarde: Valentina aceita participar de um experimento que consiste em ser fotografada sob efeito de LSD. Durante a viagem lisérgica, que se mostra, em realidade (ou, irrealidade) uma *bad trip*, Valentina vê, pela janela do apartamento, uma jovem sendo atacada por estranha figura, no prédio ao lado.

Ao longo do filme, descobrimos não se tratar de uma alucinação provocada pela droga. O assassinato aconteceu de fato. Mas no passado. O que o LSD fez foi trazer o acontecimento do subconsciente de Valentina para, digamos, o primeiro plano. É possível, inclusive, apelidar o evento-chave que origina o conflito do filme como uma cena-mãe *on drugs*.

A cena é fundamentada no princípio básico do cinema de continuidade, em que se pressupõe que a unidade espacial é atrelada à unidade temporal. Na continuidade clássica, é de praxe que cineastas lancem mão de recurso visual ou sonoro quando precisam indicar o retorno da narrativa a um momento do passado, a um *flashback*. Como a grande questão desta cena-mãe reside em uma ruptura temporal, Ercoli precisa esconder o evento em uma fantasia de continuidade – fantasia no sentido empregado anteriormente para se referir a um aspecto da poética depalmaniana, que entende o disfarce como elemento que mais chama atenção para si do que oculta a identidade “original”. Assim, o público só irá descobrir a ilusão mais tarde. Ou seja, o filme reproduz fielmente duas tradições: a do *giallo* (que tem suas origens na novela policial à moda de Agatha Christie) e, também, a da continuidade do cinema clássico.

Ao mesmo tempo, *A morte caminha à meia-noite* elabora um estratagema modal embebido em uma premissa *química*, o LSD, apenas para encontrar uma nova forma de representação da tradição. Representação autorreflexiva, que chama atenção ostensivamente para a própria técnica. Como o dispositivo convexo de Parmigianino, que expõe o espelho, mecanismo do autorretrato, que, costumeiramente, pelas convenções clássicas, ficaria oculto. Trazer à superfície é quase um imperativo para a sensibilidade maneirista, seja na pintura ou no cinema. Só se traz à superfície por meio do aparato, da mão, no sentido figurativo que pode permitir, depois da era da reprodutibilidade, a equivalência entre mão e técnica. John Ashbery, uma das figuras emblemáticas da literatura pós-modernista norte-americana, no poema homônimo à obra de Parmigianino, reflete sobre o quadro do pintor:

Francesco, tua mão é grande o bastante
 Para destroçar a esfera, e grande demais,
 Ao que parece, para tecer redes delicadas
 Que apenas atestam seu maior encarceramento.
 (Grande, mas não grosseira, simplesmente em outra escala,
 Como uma baleia cochilando no fundo do mar
 Em relação ao diminuto, arrogante navio
 Na superfície.) Mas teus olhos proclamam

Que tudo é superfície. A superfície é o que está ali.
 E nada pode existir exceto o que está ali²¹.

(1975, Tradução de Viviana Bosi Concagh.)

Ashbery flerta, ele mesmo, com princípios caros aos maneiristas. A “baleia cochilando no fundo do mar”, imagem insólita por si só, realiza, ao ser colocada em perspectiva com o “arrogante navio”, aquilo que, segundo Tesouro (*apud* HAUSER, 1974, p. 23), deve ser a busca do grande poeta: “[...] combinar imagens dessemelhantes ou [...] descobrir as analogias latentes nos objetos entre os quais, aparentemente, não há nenhuma relação mútua”²². Os versos de Ashbery convergem

²¹ No original: *Francesco, your hand is big enough/To wreck the sphere, and too big, One would think, to weave delicate meshes/That only argue its further detention. (Big, but not coarse, merely on another scale,/ Like a dozing whale on the sea bottom/ In relation to the tiny, self-important ship/On the surface.) But your eyes proclaim/That everything is surface/ The surface is what's there/And nothing can exist except what's there.*

²² Emanuele Tesouro, importante teórico seiscentista, formulou noções acerca do uso de metáforas extremas, naquilo que ficou conhecido como retórica da agudeza. O título da obra da qual Hauser retira as citações, *O telescópio aristotélico ou a ideia do estilo pomposo... explicada segundo os conceitos do divino Aristóteles* (1954), chega a competir, em sua estranheza e desapego à síntese, com o nome

para aquela que é uma das grandes questões do maneirismo e que, obviamente, se estende ao *giallo* enquanto *filone* e, também, ao cinema de Brian De Palma: a apreensão do mundo só se dá pela intermediação da imagem. Como demonstramos anteriormente, as obras maneiristas são construídas muito mais a partir da observação de outras obras do que da apreensão “direta” da natureza. Neste sentido, o *giallo* absorve tal pressuposto e, ao fazê-lo, automaticamente revela o caráter de reprodução que faz parte da ontologia do cinema, como visto no primeiro capítulo.

Cabe aqui breve digressão, à guisa de contraponto, sobre a postura daquele que olha imagens. Georges Didi-Huberman, em *Diante da imagem* (2015), coloca em crise a história da arte de tradição vasariana. O autor francês compreende que a história da arte como disciplina nasce com Giorgio Vasari. O renomado maneirista de Florença escreveu sua importante obra sobre o Renascimento como uma ode à mão e à ideia. Para Didi-Huberman, há uma série de implicações atreladas às escolhas de Vasari, que modularam toda a forma de pensamento acerca da história da arte dali em diante. Como esse não é o nosso tema, mas precisamos percorrer certo caminho para chegarmos ao ponto, façamos uma grosseira simplificação da questão tratada por Didi-Huberman. Pensar a história pela tradição vasariana faz da arte um “[...] monumento que pode ser visitado a toda hora” (2015, p. 66).

Há, ainda segundo o autor francês, todo um esforço, com forte conotação mercadológica, em tornar as imagens ainda mais visíveis. No sentido mesmo em que se pensa a disposição de produtos em prateleiras. “Uma obra de arte se torna célebre? Tudo será feito para torná-la visível, ‘audiovisual’, e todos virão ver esse belo ídolo imortal, restaurado, desencarnado [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 67). Para o filósofo, esse mecanismo de imagens ultra-acessíveis, mediadas pelo saber prévio, é nocivo. Ele, em certa passagem, compara o historiador da arte a um mestre de picadeiro erudito, que precisa realizar sua performance de explicar as obras vestindo a “máscara da certeza” (2015, p. 67). Em um pungente *insight*, tendo a Gioconda em mente, o filósofo fala sobre o aquário de vidro que protege as obras. Diante dele, a imagem “[...] nos enviará de volta somente nossos próprios reflexos, como se um

de alguns *gialli*: *Borboleta com as asas ensanguentadas* (*Una farfalla con le ali insanguinate*, Duccio Tessari, 1971), *A breve noite das bonecas de vidro* (*La corta notte delle bambole di vetro*, Aldo Lado, 1971), *O ventre negro da tarântula* (*La tarantola dal ventre nero*, Paolo Cavara, 1971), *A iguana da língua de fogo* (*L'iguana dali lingua di fuoco*, Ricardo Freda, 1971), *As lágrimas de Jennifer* (*Perché quede strange gocce di sangue sul corpo di Jennifer?*, Giuliano Carnimeo, 1972), *No quarto escuro de satã* (*Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave*, Sergio Martino, 1972). Os títulos dos *gialli* caberiam na proposta de Tesauro acerca do uso de imagens aparentemente irreconciliáveis.

retrato de grupo tivesse invadido para sempre a solitária imagem” (2015, p. 67).

O que talvez Didi-Huberman esteja afirmando é que a história da arte que emerge desta tradição da história da pintura, da tradição vasariana, traz consigo todo o aparato que protege a imagem de um acesso direto. E como essas questões complexas, de origem extracinematográfica, se relacionam com a pesquisa? O que vidro, reflexo e *giallo* tem a ver com qualquer coisa? De fato, falaremos sobre vidro mais tarde. Por enquanto, podemos responder a essas perguntas de forma redutora, porém, em tamanho necessário para amparar nossos interesses aqui.

Atravessando todo o enorme aparato que sustenta o questionamento realizado por Didi-Huberman, chegamos à essência da proposta do autor francês: ir à imagem, deixar-se banhar por ela, perfurá-la. A cena-mãe, em De Palma e nos *gialli*, gira em torno do gesto de se acessar a imagem mais do que explicá-la. Para acessá-la, e agora é inevitável adiantar uma de nossas hipóteses, é fundamental fazer uso de *outras* imagens. Não como se essas outras imagens fossem páginas de enciclopédia a fornecer conhecimento estanque, já que, por exemplo, as imagens depalmianas raramente possuem sentido único. As imagens depalmianas, como as de *A morte caminha à meia noite*, são incompletas.

Lembremos o personagem conspirador de *Quem anda cantando nossas mulheres?* (*Greetings*, Brian De Palma, 1968). O rapaz, Lloyd, acredita ter desvendado a conspiração responsável pela morte de JFK. Como o mestre de picadeiro de Didi-Huberman, Lloyd segura uma imagem indecifrável em termos de representação figurativa. É uma fotografia em preto e branco, que exhibe borrões. Mas o intrépido Lloyd, usando a “máscara da certeza”, aponta para o centro da imagem e nos garante que ali está a verdade, ali figura o homem que matou o presidente democrata. Jocosa, a câmera mergulha no centro da fotografia, em um *zoom* que nos revela nada mais do que os grãos pululantes de nitrato de prata.

O que há para decifrar nesta imagem? Se estivermos munidos com os grãos de *Blow up* (Michelangelo Antonioni, 1966), como quem carrega trocados no bolso, certamente teremos experiência mais rica diante daquilo que De Palma nos apresenta. Poderia ser colocado em jogo aqui, talvez, aquilo que Jacques Aumont trata como “reconhecimento e rememoração” (2002, p. 81). A expressão refere-se aos conceitos elaborados por E. H. Gombrich para explicar o “[...] investimento psicológico na imagem” (2002, p. 81) pelo espectador. Tal combinação aplica-se com maior precisão às imagens figurativas, mas não há problema em nos valermos de suas

propriedades para se referir aos grãos da imagem exibida por Lloyd.

Diante da fotografia que o personagem segura, operar-se-ia no espectador o processo de rememoração, que Aumont posiciona como mais “profundo” em relação ao reconhecimento. A rememoração, na definição do teórico francês, apela para a “[...] apreensão do visível, para as funções mais diretamente sensoriais” (2002, p. 81). O reconhecimento, posto como oposição, se comunicaria com o intelecto e com o raciocínio. Aumont, parafraseando Gombrich, acrescenta que na atividade de rememoração, atua a percepção do “esquema” (a arte egípcia como sendo um exemplo de construção imagética a adotar tal forma). No caso da fotografia de Lloyd, a abstração dos grãos seria também uma espécie de esquema, uma construção de apreensão imediata, que se revela na superfície da imagem. Em oposição, evidentemente, ao exemplo egípcio, o modelo não é figurativo. É um esquema, ao contrário, que explicita a abstração e dá a ver as entranhas da imagem (os grãos). Na cena de *Quem anda cantando nossas mulheres?* Lloyd está projetando sobre a fotografia um reconhecimento figurativo inexistente.

O *zoom in* humorístico de De Palma, que se aproxima cada vez mais da foto, perfura-a, nos lançando ao buraco negro da ilegibilidade. De volta a Aumont e às manifestações psicológicas do espectador ao apreender uma imagem: o pesquisador acrescenta outro aspecto aos conceitos do reconhecimento e da rememoração. Segundo Aumont, é da natureza do espectador preencher mentalmente quaisquer “lacunas da representação” (2002, p. 88). Os exemplos seriam o de enxergar numa imagem em preto e branco uma representação realista, ou formular figuras a partir de manchas, como no teste Rorschach. Esse comportamento, Aumont denomina “projetivo”. Em suas manifestações extremas, o projetismo resulta em um *ver demais*. Parece-nos pertinente emprestar, para o debate, algumas das posições de Didi-Huberman em *Diante de imagem*. Quando o espectador derrama sobre a imagem muita projeção, quando vê em excesso, ele, talvez, esteja ofuscando-a com um conhecimento prévio que não necessariamente pertence à imagem. Em certo aspecto, diria Didi-Huberman, quem deve nos iluminar é a própria imagem, e não o contrário. Talvez esteja aí a justificativa para o elogio aos óculos escuros de Auguste Dupin, detetive de Edgar Allan Poe, como veremos ao final do capítulo.

Ao descrever a *Anunciação* (1440-41) de Fra Angelico no convento de São Marcos, em Florença, Didi-Huberman chama atenção para o fato de que o projetor elétrico contemporâneo voltado para o afresco “[...] não consegue sequer conjurar o

efeito de ofuscamento luminoso que o primeiríssimo contato impõe” (2015, p. 19). Há uma janela ao lado da parede em que foi pintado o afresco e Didi-Huberman nos faz imaginar que a contraluz por ela criada ofusca momentaneamente o olhar daquele que adentra o espaço.

Ou seja, o filósofo parece sugerir que não seria necessário instalar um projetor, ou qualquer outro aparato, voltado para a imagem. Ela, por si só, devolve luz ao espectador. Em uma rápida ilustração, lembremos da cena final de *Femme fatale*, composta de vários acontecimentos que se desencadeiam como dominós enfileirados: Nicolas Bardo o personagem de Antonio Banderas, tira fotos, ao mesmo tempo que assiste aos eventos do alto da sacada do apartamento. Os acontecimentos todos são reconfigurados no momento em que um dos personagens, dirigindo um caminhão, é momentaneamente ofuscado pela luz. A trajetória do raio luminoso é complexa: rebate na maleta de Laurie (a *femme fatale*), atinge um enfeite de cristal pendurado no espelho retrovisor do veículo e, no meio do caminho, chega à objetiva de Bardo. O labirinto da reflexão tem em seu centro (na entrada na câmera pelas lentes) o controle da refração. Ricocheteia-se de lá pra cá, e o *final shot* do filme mostra a fotografia capturada por Bardo no exato momento em que fazia seu intrépido caminho a partir da maleta de Laurie. Foto perfeita, do instante decisivo, à maneira de Henri Cartier-Bresson, feita às cegas.

Mesmo na posição de espectador privilegiado, sentado na sacada do apartamento, Bardo não foi capaz de apreender a totalidade da cena. Só com a iluminação auxiliar (o equivalente a um *flash*, mas executado pela própria natureza e não por aparato luminoso acoplado à câmera?), ainda que por acidente, obteve o registro da alma do acontecimento. O trabalho de anos do fotógrafo foi completado. A obra consiste em um painel, formado pela decupagem do espaço capturável a partir do ponto de vista da sacada. Bardo lê, digamos assim, o espaço em detalhes. Mas é só pela graça do acidente luminoso que o fotógrafo consegue de fato enxergar: dentro da concepção do filme, Bardo conseguiu capturar a presença material de Laurie, que naquele momento deixa de ser uma projeção, um disfarce, uma *femme fatale*.



Imagem 8. Detalhe da imagem que compõe o painel com colagem fotográfica em *Femme fatale*.

De volta aos grãos. A cena-mãe de *Quem anda cantando nossas mulheres?*, em sentido amplo, é *Blow up*. O modo como essa forma originária afeta o longa-metragem de De Palma não é como o do conhecimento prévio fixado na leitura conteudística, do tipo “se compreendo do que o filme de Antonioni trata, então não tenho dificuldade em entender o que o personagem Lloyd quer dizer”. Ou seja, o que há para apreender e decifrar, na cena, é o fato de que a imagem mente, engana. É nebulosa, é mancha. A “leitura” da imagem se dá principalmente pela via visual, por aquilo que escapa do sentido “literal” e da figuração, como diria Didi-Huberman (2015, pp. 342-344). A fotografia exibida por Lloyd é “ilegível”. Se a olharmos tendo em mente também a fotografia ampliada presente em *Blow up*, teremos ainda mais grãos. Ao não revelar “nada”, a imagem granulada pode revelar tudo sobre a opacidade do aparato tecnológico.

Para encerrar, vale a pena comentar um aspecto importante para a estruturação conceitual da cena-mãe, que é a noção de retorno. Para Didi-Huberman, a relação entre origem e presente não é estanque, não é definitiva. A origem não é um evento preso ao passado.

É também – e mesmo mais exatamente – o que o presente nos volta como de muito longe, nos toca no mais íntimo e, como um *trabalho insistente de retorno*, mas imprevisível, vem trazer seu sinal ou seu sintoma (2015, p. 113, grifo meu).

O granulado pululante, o borrão, é o sintoma da “doença” cinematográfica, que

é sua compulsão por mentir. As possíveis conexões estabelecidas entre o gesto maneirista e as manifestações posteriores, no *giallo* e no cinema de Brian De Palma, são abordadas por meio de objetos óticos, que se configuram como artefatos de analogia. O “espelho e a mão”, na referência direta ao *Autorretrato em espelho convexo*, de Parmigianino, alude aos mecanismos óticos complexos elaborados no cinema de rastro maneirista. O espelho como figura de reflexividade, de revelação do aparato pela excentricidade e opulência, como no quadro de Parmigianino que, antes de ser o autorretrato, a imitação da imagem do autor, é a exposição da obra enquanto imagem construída pela virtuosidade da mão e do pensamento.

Ainda no espectro figurativo, depois de identificar os aspectos associados à materialidade da mão e do objeto físico, o espelho, faremos a passagem para a noção de olhar que ultrapassa a presença física dentro da cena. É importante começar a traçar tal caminho, para que, adiante, no terceiro e quarto capítulos, sejam articulados os conceitos que demonstrem como o olhar que capta a cena-mãe é, também, um supraolho.

A intenção não é dialogar diretamente com o conceito de “sujeito transcendental” de Baudry (2008, p. 391). Vale a pena, no entanto, entreouvir o que diz o autor. A câmera, dada sua capacidade de movimentação e de “fatição” do real, liberta da replicação do ponto de vista estanque do sujeito típica das artes representacionais anteriores ao cinema e torna-se, ela mesma, aquilo que executa. “E se o olho que se desloca não está mais entravado em um corpo pelas leis da matéria, pela dimensão temporal, se já não existem limites assinaláveis para seu deslocamento [...] **o mundo não se constituirá somente através dele, mas para ele**”, escreve Baudry (2008, p. 391, grifo meu). De Palma e Argento, que aparecerá em seguida, bem como os replicadores dos *gialli*, compreendem essa condição elementar que perpassa a cena-mãe. *Femme fatale* e *Dublê de corpo*, que aparecerá mais tarde, não são outra coisa senão consciência quase jocosa desta condição. É quase como se as formas mesmas, exibidas na tela, fossem amálgamas entre objetos do real e sua função: a casa em que o *voyeur* protagonista de *Dublê de corpo* fica hospedado tem formato de torre de observação; a personagem de cinema Laurie carrega na testa uma lanterna em uma câmera, enquanto invade os subterrâneos do *Festival de Cannes, assistida*, no duplo sentido, por um espectador.

2.2. A imagem total

Voltemos aos nossos comentários sobre *A morte caminha à meia noite*. Depois de ter vivenciado a experiência da ingestão de LSD e ter se deixado fotografar, Valentina se depara com sua imagem “vulgarizada” nas bancas de jornal. Vale lembrar que os livros da série *Il giallo Mondatori* são justamente vendidos em bancas. A mãozorra da modelo, que Ashbery também poderia denominar “grande demais”, chama bastante atenção no primeiro plano. A breve cena em que Valentina vê a si mesma reproduzida, impressa no papel, pode ser encarada como um comentário acerca do próprio *giallo*. O que não seria nada atípico, uma vez que uma das obras fundadoras do ciclo, *Olhos diabólicos*, que geraria, dentro do ciclo (a imagem de *Um corpo que cai* não nos abandona) toda uma tradição, começa com a personagem no avião com destino à Roma, lendo um *giallo* de capa amarela publicado pela Mondatori. O filme se encerra plantando uma dúvida no espectador: tudo o que se desenrolou teria mesmo acontecido, ou o que vimos são frutos dos delírios de droga provocados pela ingestão acidental de um cigarro de *marijuana* por parte da protagonista? As imagens seriam só imaginação?

O comentário em *A morte caminha à meia-noite* pode estar relacionado à natureza repetitiva do *filone* – entre 1971 e 1975, foram produzidos 94 filmes que podem ser enquadrados como *gialli*²³. Repetição essa construída em duas escalas de variação. Na mais ampla, trata-se da reconfiguração da tradição de *Olhos diabólicos* e *O pássaro das plumas de cristal*, em que Ercoli, para conseguir alcançar algum grau de novidade em *A morte caminha à meia-noite*, precisa inventar um dispositivo mirabolante para a narrativa (continuidade intensificada por LSD, o que é visto, é na verdade o já visto etc.).

Já na escala mais particular de variação, é possível enxergar, na pose de Valentina impressa na revista de banca, a figura de Janet Leigh em *Psicose* a escorregar pela parede do chuveiro. Imagem célebre, facilmente identificável, pendurada em sequência. A disposição das revistas lembra a tira de um filme, com os fotogramas enfileirados, exatamente à altura dos olhos de Valentina, que observa a si mesma. É possível evocar Christian Metz: “Quem eu vejo nunca é o seu igual, mas a sua fotografia” (2008, p. 407). A banca, com sua dose de realidade, entretenimento,

²³ Número levantado a partir de consulta ao guia *Blood and black lace: the definitive guide to italian sex and horror movies* (SMITH, 1999).

gibis e jornais, é um pequeno cinema de impressos²⁴. A imagem remete também, é claro, à mão de Parmigianino no autorretrato.



Imagem 9. Valentina na era da reprodução em *A morte caminha à meia noite*.

²⁴ Qual cinema estaria nas bancas, o espaço das atualidades, durante os *anni di piombo*, em que organizações de extrema-direita cometiam os mais diversos atentados com a intenção de promover a necessidade de um autogolpe militar? A intensificação dos atos terroristas se viu refletida no próximo *filone* a suplantá-lo, o *giallo*. Trata-se do *poliziotteschi*, ciclo de filmes que coloca a figura do policial como protagonista. Ver: *Il cinema di piombo: L'eredità degli anni di piombo nel cinema italiano dagli anni '70 ad oggi* (ZOCHE, 2017).



Imagem 10. Montagem com *Autorretrato em espelho convexo* e *A morte caminha à meia-noite*.

Neste caso, mais do que destacar a semelhança entre as duas imagens, absolutamente insólitas em termos anatômicos, interessa-nos chamar atenção, outra vez, para o conceito²⁵ comum entre as duas obras. Evocando, de novo, Ashbery, podemos afirmar que se trata de imagens plenamente conscientes daquilo que são, reproduções. Se são reproduções, não são, portanto, a coisa em si. O retrato de Parmigianino só pode existir como imagem. O pintor, ao escolher se mostrar a partir do espelho, expõe o dispositivo (no duplo sentido). Ou seja, o reflexo, ao ser produzido com a ajuda da técnica, é uma criação artificial, que existe de maneira independente

²⁵ É possível levar em conta uma outra acepção para a palavra “conceito”. Como explica Hocke (1974, pp. 76-81), alguns teóricos neoplatonistas, como Federico Zuccari, que pensaram um “sistema estético” para o maneirismo, trabalham com o *concetto*. O *concetto*, em resumo, seria uma “imagem anterior”. Junto desta imagem anterior, o artista trabalharia um “desenho interno”. “Inicialmente nasce em nosso espírito um *concetto*, uma ‘representação ideal’, um *disegno interno*. Em seguida, passamos para a fase da concretização, isto é, ao *disegno esterno*. O *disegno interno* compara-se a um espelho. [...] A imaginação do artista é detentora de um poder demiúrgico. A mera imitação da natureza não é senão uma cópia da cópia, pois o ‘desenho interno’ é o reflexo divino de todas as coisas e a ‘forma de expressão da nossa alma’” (1974, p. 81). Em vários sentidos, estas elaborações convergem para a noção de conceito como obra inteiramente moldada por uma ideia que nasce no artista, não na natureza. Ou, como coloca o próprio Zuccari (*apud* PANOFISKY, 2013, p. 86), o artista pode, assim, “rivalizar com a própria natureza”. Por fim, é importante assinalar aquilo que o pensamento de Zuccari tem de inaugural. De acordo agora com Panofsky, o que as proposições de Zuccari trazem de novo é levar em conta “o abismo que existe entre o sujeito e o objeto” (2013, p. 89).

da natureza. O espelho convexo só poderá, então, projetar uma imagem distorcida do mundo.

A morte caminha à meia noite, bem como o *filone* ao qual está associado o filme, fazem deste predicado – a reflexividade -- um fundamento. A testemunha ocular no longa-metragem de Ercoli é assombrada por uma imagem perturbada do evento-chave: aquilo já foi visto, mas o que nos é mostrado na diegese é o resultado de um “desenho interior”, criado pela personagem. E, claro, afetado pela distância temporal e pelo pico de droga, o *barato*. Ou, então, o *high*. As expressões resgatam também o sentido ligado à fórmula do filme *exploitation*, calcada na estrutura narrativa pontuada por picos de emoção, que por vezes já foi considerada barata. Esse desenho interno dopado a que nós, espectadores, temos acesso, é cercado de reflexos e espelhos.

Em associação às lentes grande angular empregadas pela direção de fotografia, temos então uma notória coleção de imagens que em nada se parecem com aquilo que se vê a olho nu. Em certa medida, os *gialli* fazem a apologia dos óculos: o olho de vidro intensificado vê mais, vê diferente e vê através do tempo. Reescrevendo agora em termos mais concretos, o *giallo*, por conta de suas características estéticas e, também, em boa medida, de produção, é uma poética inclinada para a opacidade, no sentido aplicado por Xavier (2005), como temos exposto até aqui. Não seria descabido compreender o *giallo* como um *filone* que articula com relativo equilíbrio, pelo menos nas obras mais destacadas do ciclo, as convenções de um cinema de gênero popular, ou vernacular, como escreve Koven (2006), com proposições claramente modernistas. A saber: a opacidade, o afrouxamento das amarras narrativas, a mistura de gêneros cinematográficos etc.

Outros ciclos produzidos na Itália, como o *spaghetti western*, compartilhem uma boa porção de características com os *gialli*²⁶. Poderiam, igualmente, ser abordados a partir do modelo maneirista. No entanto, foi o *giallo* o responsável por transformar, por assim dizer, em motivo estético e narrativo um dos mais fortes predicados do maneirismo. Predicado esse que seria o de assumir a imagem como criação artificial, que não precisa ser acessada pelo contato com a natureza sensível e sim por meio de outras obras, outras imagens, desenhos interiores. É quase como se a função

²⁶ Características como a estilização e a construção toda baseada em uma fonte originária: o *western* norte-americano. Dario Argento é um dos roteiristas de *Era uma vez no Oeste (Once upon a time in the West, Sergio Leone, 1967)* e conta, em entrevistas, como ele, Bernardo Bertolucci e o próprio Leone formularam o roteiro como uma coletânea de motivos e temas retirados de *westerns* célebres, como *Rastros de ódio (The searchers, John Ford, 1957)* e *Johnny Guitar (Nicholas Ray, 1954)*, por exemplo.

mesma da existência do *giallo* fosse a da opacidade, a de trazer para o primeiro plano os problemas da imagem. Sem temer a redundância, gostaríamos de lembrar como há um *filone* específico dentro dos *gialli* cuja premissa é algum problema de imagem. Personagem viu algo e não lembra, personagem não sabe se viu, câmera captou determinado evento e é preciso estudar a imagem e assim por diante. Mesmo obras menores dentro do ciclo, como *Spasmo* (Umberto Lenzi, 1974), encontram espaço para pensar a imagem.

No filme de Lenzi, em um momento de resolução da trama, em que irá ser revelado o passado do assassino e, portanto, será dada a causa para o comportamento desviante do psicopata, o longa-metragem não recorre ao *flashback*. Nem atrela a explicação à exposição verbal por parte de um especialista. Ao invés disso, os personagens se sentam diante de um projetor e assistem ao passado, lançado sobre uma tela. No filme, vemos a câmera se comportar ainda mais como instância sem corpo, como se pudesse vagar livremente pelo tempo e pelo espaço. “Ainda mais” por essa ser já uma característica encontrável no cinema de continuidade clássica. Só que aqui, neste filme de memória, a descorporificação da câmera é elevada ao nível da opacidade. É muito fácil perceber que a câmera não poderia estar presente em vários dos eventos exibidos pelo projetor.

A sintonia dos *gialli* com o dito cinema moderno, principalmente o europeu, é facilmente audível. Mesmo que o *filone* vulgarize algumas das suas proposições – basta comparar *A morte caminha à meia-noite* com *Blow up*: as fotografias tiradas pelo personagem vivido por David Hammings não têm como destino final a banquinha de jornal. É fato que o *giallo* trabalha, na consistência da reprodução industrial, a tradição e a invenção. Neste sentido é que o ciclo se mostra importante para a compreensão da poética depalmiana.

Como dito anteriormente, o *giallo* não deixa de atuar, para De Palma, em tom análogo ao conceito que está sendo articulado aqui de cena-mãe: o diretor norte-americano também irá orquestrar preocupações típicas de um pensamento anticlássico, ou moderno, ou da continuidade intensificada, dentro de uma estrutura de cinema popular. O elogio aos óculos faz parte, inequivocamente, da poética depalmiana, em sentido ainda mais contundente do que o do *giallo*: a cena-mãe existe apenas como imagem. É só através dos vários dispositivos ópticos e sonoros de captação que se consegue compreender algum embrião de “verdade”, no sentido da trama, escondida na cena-mãe. É importante pontuar que, por mais que os heróis e

heroínas de De Palma, Argento e dos *gialli* acabem por compreender o que se passou na cena-mãe, é comum que permaneça sensação de incompletude.

Seria possível mencionar o tom melancólico do final de, por exemplo, *O estranho vício da senhora Wardh* (*Lo strano vizio della signora Wardh*, Sergio Martino, 1971). Ou a profunda tristeza no encerramento de *Um tiro na noite* (*Blow out*, Brian De Palma, 1981), em que, como veremos em outro capítulo, a fonte do “estouro” da cena-mãe é descoberta, mas é substituída pelo grito vazio de Sally (Nancy Allen), em uma cena que o protagonista não foi capaz de ver, apenas registrar o áudio. Evento esse que o homem certamente revisitará mentalmente e tentará reconstituir e reconfigurar pelo resto da vida.

Ou, para dar um último exemplo, o irônico final de *Olhos de serpente* (*Snake eyes*, Brian De Palma, 1998), cuja cena-mãe gira em torno de uma farsa cênica perpetuada numa série de agentes, o que demonstra a corrupção de todo um sistema (atletas, militares, policiais, políticos). No derradeiro plano do filme, os heróis vislumbram a futura carreira na política de Ricky (Nicholas Cage), o responsável por desmantelar o “esquema”. Terminado o diálogo, a câmera avança para o fundo do plano. Trabalhadores se movimentam para reconstruir a arena-cassino devastada por um vendaval. O filme todo acontece nesta locação. É, portanto, um espaço de grande importância simbólica. Com um *zoom in*, a lente gradativamente se aproxima da mão de um construtor, apoiada sobre uma estrutura de concreto. Quando o trabalhador reposiciona a mão, vemos incrustado no bloco a pedra preciosa que pertencia a uma das conspiradoras. Na trilha sonora, o refrão da música alerta: “*you never leave sin city*”²⁷. O pecado continua lá, na própria estrutura da cidade. A pedra preciosa, um rubi, é o coração vermelho a pulsar o sangue ruim de *Atlantic City*.

Mas Ricky não sabe, pois é incapaz, apesar de se valer de vários olhos (os seus, os das câmeras de TV, de segurança e o de testemunhas oculares) para desvendar o complô, ele é incapaz de enxergar, como se diz em inglês, *the whole picture*. Trocadilho difícil de traduzir, que brinca com a noção de ver a imagem (*picture*) como um todo, e ver o filme (também *picture*) como um todo. A imagem nunca diz toda a verdade, pois a imagem não diz, mostra. Nem Ricky, nem o espectador consegue “ver o todo”. Aliás, como categoriza Aumont, ainda parafraseando Gombrich, “[...] uma imagem nunca pode representar *tudo*” (2002, p. 88, grifo do

²⁷ “Você nunca abandona a cidade do pecado” (minha tradução).

autor).

E o sujeito que dá a ver a imagem? A instância criadora, ela vê o todo? De Palma certamente enxerga os grãos já no início da carreira, em *Quem anda cantando nossas mulheres?* Ou seja, ao representar uma não representação, um borrão que o personagem, por meio do discurso verbal, quer fazer acreditar ser a figuração de uma pessoa, o cineasta talvez esteja satirizando a condição do autor. O autor, este que controla a narrativa e dirige um sentido. De Palma pede que desconfiemos desta louca figura. O longo segmento que contém o sonho de Laurie, em *Femme fatale*, é um filme falso dentro do filme. O segmento trai o pacto de confiança estabelecido por longos anos de cinema narrativo industrial, de que o que aparece na tela é válido enquanto acontecimento narrativo. Os mais de 40 minutos em que Laurie corre para cima e para baixo, pula sete anos no tempo, casa com um embaixador e é atirada do alto de uma ponte são apagados pelo despertar da moça, no banheiro. É a mentira estrutural, em que o autor retrocede 40 minutos de narrativa em um piscar (ou abrir) de olhos.

A seguir, faremos uma incursão por Argento, que trabalha vários dos pontos-chave discutidos aqui. Olharemos para o cinema do realizador italiano para, depois, voltarmos a De Palma. Acessaremos as imagens de um, por meio (em alguns momentos) das imagens do outro. *Serão abordados* três dos seus filmes, que além de se configurarem como pontos de referência para o *filone*, delimitando, em certo sentido, o início, o ápice e o fim do ciclo, refletem diretamente na carreira de De Palma. Não é por acaso que o último deles a ser analisado no capítulo é uma metanarrativa com um autor enlouquecido. O *alter ego* deste autor é Argento que, ao invés de cutucar os olhos do espectador com grãos, o fará com mancha.

Vale reiterar, rapidamente, algumas questões acerca do vidro, do espelho e da transparência. Esses temas perpassam todo o capítulo e se desdobram de modo um pouco mais pronunciado no presente segmento.

2.3. A tela de vidro

Para *intensificar* as possibilidades de análise acerca do caráter autorreflexivo de que partilham o maneirismo e o *giallo*, nos termos em que estamos apresentando aqui, é importante fazer um pequeno retorno à cena-mãe, agora através de Dario Argento. Vimos que o gesto inaugural do ciclo é feito por Mario Bava, em *Olhos*

*diabólicos*²⁸. São estabelecidas ali as estruturas temáticas e narrativas que irão dar corpo à tradição a ser seguida por toda uma vertente dentro dos *gialli*: na trama, a jovem turista Nora chega a Roma. Hospedada na casa da tia, que tem problemas cardíacos, a moça entra em desespero quando a dona da casa sofre um mal súbito. Ao correr para o hospital em busca de ajuda, Nora testemunha um assassinato. As instâncias oficiais, representadas pela polícia e o médico que cuidava da tia da jovem, não acreditam no relato. Nora assume, então, as rédeas da investigação, ao mesmo tempo que é perseguida pela assassina.

Vale apontar que não é apenas Bava que relega ao “sistema” a prerrogativa da descrença e da incompetência. Tanto em Argento, quanto em De Palma, a figura do policial, ou do detetive, dos investigadores profissionais, por assim dizer, são tratadas de forma jocosa. Os homens da lei não são apenas incompetentes, como na tradição da literatura policial. Muitas vezes são tomados por otários. O detetive profissional de *Irmãs diabólicas* (*Sisters*, Brian De Palma, 1973) atravessa fronteiras seguindo um sofá, que ele jura conter um cadáver, e termina o filme vigiando o móvel do alto de um poste. Em um rápido vislumbre do que virá no texto, adiantamos que a postura do detetive profissional é um contraponto ao protagonista-vigia que, do alto de seu ponto de vista privilegiado, pelo menos consegue enxergar o *iceberg*, ainda que tarde demais.

O nosso obstinado profissional vê exclusivamente a pista, o fato, o relato. O rapaz, em suma, acompanha um *conteúdo*, o desdobramento irrelevante da lógica da trama e, ao fazê-lo, passa por bobo. O evento de interesse, o que é dado a ver, está em outro lugar. A anedota poderia referir-se aos mesmo hipotéticos historiadores da arte, descritos por Didi-Huberman em *Diante da imagem*, quando em contato com o afresco de Fra Angelico, a *Anunciação* (1440-41). Esses profissionais da visão, assim como o detetive pendurado no poste de energia elétrica, estariam limitados à leitura das imagens, ao que pode ser categorizado como “o visível, o legível e o invisível” (2013, p. 23). O detetive no poste representaria uma forma de olhar que claramente De Palma trata com deboche, um olhar cuja única intenção é “discernir e reconhecer,

²⁸ Needham (2002) explica que o termo *giallo* foi utilizado em outros momentos da cinematografia italiana, para se referir, por exemplo, a *Obsessão* (*Obsessione*, Luchino Visconti, 1943). Mas é só com o filme de Bava que o termo é explicitamente anunciado pela própria obra. Como mencionado, ao estabelecer logo no início que a protagonista é ávida leitora das edições da Mondadori, o filme faz “anunciar a chegada do *giallo* [...]” (NEEDHAM, 2002, *online*, tradução minha). Embora Needham não o diga, fica evidente o trocadilho com a palavra *arrived* (no original), já que o longa-metragem inicia com a viagem de avião da heroína para Roma.

para nomear a qualquer preço o que percebe”, nas palavras de Didi-Huberman. Aplicada ao cinema, a postura seria equivalente ao investigador funcional, com inclinações narratológicas. O que De Palma, Argento e vários *gialli* possuem em comum, entre várias outras coisas, é o fato de colocarem na liderança da investigação não profissionais do olhar, mas amadores, geralmente com inclinações artísticas. O burocrata da visão dá lugar ao curioso. Ainda Didi-Huberman:

As imagens não devem sua eficácia apenas à transmissão de saberes – visíveis legíveis ou invisíveis – [...] sua eficácia, ao contrário, atua constantemente nos entrelaçamentos ou mesmo no imbróglio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados (2013, p. 23).

No breve resumo do enredo, desenlaçado no início do subcapítulo, encontramos três elementos que aparecerão em inúmeros *gialli* subsequentes: a figura do detetive amador, que, não raro, é um estrangeiro, a testemunha ocular, e o processo de investigação do evento enigma, por meio do retorno constante à cena, tanto mentalmente quanto fisicamente (no sentido diegético).

Já de início a questão do olho se apresenta²⁹, estendendo-se a tantos outros *gialli*. Será um dos pressupostos do *filone*, principalmente os que são feitos à moda de Bava e, em seguida, Argento, que não se possa confiar na imagem apreendida diretamente do “real”. Ou, como escreve Needham, “o *giallo* argumenta sobre como a visão é uma fonte falha de conhecimento e autoridade” (2002, *online*, tradução minha).

Mencionamos anteriormente algumas das contradições que insistem em se chocar no espírito maneirista, seja em sua representação pictórica ou cinematográfica.

²⁹ Importante assinalar que *Evil eye* é a tradução norte-americana para *Olhos diabólicos* [*La ragazza che sapeva troppo*]. Se, por um lado, a escolha faz perder a sinapse com *O homem que sabia demais*, de Hitchcock, por outro ela sublinha o olho, cuja importância conceitual para o *giallo* é notória. Além de aparecerem logo no título de vários filmes do ciclo, como lista Needham (2002), “o olho do *giallo* é penetrante e penetrado” (*online*, tradução minha). Não só o olho, poderíamos incluir aí também a metáfora com o vidro. *Gatti rossi in un labirinto di vetro* (Umberto Lanzi, 1975), cuja tradução literal seria *Gato vermelho em um labirinto de vidro*. Indubitavelmente, uma coletânea dos vários temas do *giallo* de tradição argentoniana, o filme atribui ao assassino (em verdade, à assassina, como é típico no ciclo) um modo de operação bastante interessante, que é retirar os olhos das vítimas. A própria vilã, como é revelado ao fim da narrativa, usa um olho falso (de vidro). Negar à vítima o papel de testemunha ocular é, talvez, o equivalente no folclore a perfurar o coração do vampiro com a estaca. Trata-se da aniquilação completa. Mas, lembremos, o olho nu é frágil, gelatinoso (os maneiristas, que possuíam especial interesse pela alquimia, poderiam muito bem se interessar pela transmutação do olho em objetiva) e incapaz de apreender a “verdade”. O olho da câmera fotográfica é que acaba traindo a assassina e revelando sua identidade: a psicopata é capturada involuntariamente pela máquina, usada para retratar outro objeto. Eis aí o labirinto de vidro: as paredes transparentes podem até revelar o outro lado, mas, para alcançá-lo, é preciso sorte.

Abordamos as tensões resultantes de uma sensibilidade que se equilibra nos ponteiros do relógio, muito consciente da fatalidade do seu próprio atraso. Invenção na variação. Anticlássico ou continuidade intensificada. Agora é hora de pegar com a mão algo que, tal qual a carta escondida à vista de todos, em cima da mesa, do conto de Edgar Allan Poe (2009), esteve sempre presente no capítulo: o *giallo* cultua o olho, ao mesmo tempo que o perfura. Somos convidados a assistir à cena-enigma, apenas para descobrir que não devemos confiar no sentido da visão. Aí é que surge o vidro.

O vidro é a transição que pode se tornar a transparência opaca. É-nos dado a ver o outro lado através dele com perfeição e, ao contrário da janela, sua estranha presença pode ser vislumbrada: o grande truque, o gesto maneirista por excelência, o equivalente a “colocar mão esquerda em um braço direito”³⁰, se dá quando ocasionalmente os cineastas lançam breves feixes de luz na superfície do vidro. Revelam, assim, por meio do reflexo, a presença do dispositivo, dosando a contatadas as necessidades de um cinema de banca de jornal com os interesses de galeria que porventura o cineasta em questão possa ter. Estamos nos encaminhando em direção a Argento, que certamente os tem.

Observemos como o vidro será peça elementar na cena-mãe de *O pássaro das plumas de cristal*. Construído, como já afirmamos, a partir da tradição de Bava em *Olhos diabólicos*, e também em *Seis mulheres para o assassino (6 donne per l'assassino, 1964)*³¹, o longa-metragem de Argento apresenta igualmente como protagonista um estrangeiro. Acompanhamos na trama Sam Dalmas, escritor norte-americano temporariamente em Roma. Ao voltar para casa certa noite, Sam passa diante de uma galeria de arte e assiste ao que parece ser uma tentativa de assassinato. Diferente do filme de Bava, desta vez as instâncias oficiais acreditam que, de fato, houve um acidente. É o rapaz quem não consegue confiar naquilo que

³⁰ ZUCKER, Steven; HARRIS, Beth. *Parmigianino, Madonna of the Long Neck*. Khan Academy. Disponível em: <<https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/high-ren-florence-rome/pontormo/v/parmigianino-madonna-of-the-long-neck-1530-33>>. Acesso em: 21 abr. 2021.

³¹ É largamente entendido que *Olhos diabólicos* estabelece os princípios temáticos e narrativos dominantes no *giallo*, ao passo que *Seis mulheres para o assassino* desenha a base formal do ciclo. Motivos encontrados em abundância no *filone*, como o assassino de luvas pretas e máscara, bem como o encadeamento performático, serial, das mortes, como se fossem números musicais, nascem nos dois filmes de Bava. Argento irá demonstrar especial interesse por ambos os longas, que serão, no decorrer da carreira, combinados e recombinações das mais diversas formas. O tratamento da morte é, sem dúvida, uma das marcas de ineditismo inauguradas por Bava e intensificadas por Argento. Oliveira Júnior (2015, p. 204) comenta como é recorrente no *giallo* a preferência por “[...] estetizar a morte violenta e fazer do cadáver uma obra de arte, uma composição escultural que vem coroar o *tour de force* operístico da sequência de assassinato”.

testemunhou. O escritor tem convicção de ter observado algo de estranho na cena, só não consegue determinar o quê. Ao longo da trama, Sam irá investigar o caso por conta própria e descobrir a perturbação que havia entre aquilo que viu e aquilo que aconteceu. Vamos nos ater às escolhas feitas por Argento para construir a cena-mãe.

A cena poderia ser dividida em três partes, delimitadas a partir do posicionamento espacial do protagonista: lado de fora, limbo e lado de dentro da galeria. Dobremo-nos sobre os dois primeiros movimentos. O segmento inicial da cena acontece majoritariamente a partir do ponto de vista de Sam, que está na rua. Enxergamos a galeria de arte através do vidro que, tal qual uma vitrine, permite que se veja *claramente* o interior da sala, ao mesmo tempo que protege o acesso ao seu interior. O interior do espaço é conceitualmente muito importante para a cena. “A galeria está explicitamente preocupada em maximizar a clareza e a visão: o espaço é minimalista, portanto não há outras distrações para o olhar além do crime”, escreve Needham (2002, *online*, tradução minha). O autor chama atenção, ainda, para como tudo dentro da sala é muito bem iluminado, com as áreas de sombra anuladas pela luz uniforme.



Imagem 11. O “aquário” em *O pássaro das plumas de cristal*.

Não seriam necessários grandes esforços de argumentação para evocar aqui uma ideia bastante simples, aferível após breve espiadela na imagem acima: a de que a construção visual e dramática deste primeiro momento da cena nos sugere a configuração do dispositivo cinematográfico. O escritor Sam está diante de uma tela de cinema. Bastante peculiar, diga-se de passagem. Trata-se de uma tela em branco, que projeta suas imagens, por assim dizer, na profundidade, não na superfície. Há neste *tableau* ou, melhor, neste tabuleiro, um jogo muito rico em combinações.

Poderíamos recorrer às *cartas* de Ashbery e Parmigianino e nos questionarmos: tudo aqui é superfície? O vidro/vitrine não parece agir exatamente como espelho, como face que (re)produz imagem. Seria então uma armadilha para o olho? A carta roubada de Poe, exposta à mesa? Jean-Baptiste Thoret apresenta uma perspectiva interessante, que retira, digamos assim, a imagem da superfície. Para o autor, existe em Argento a expressa vontade em manter a imagem em segredo.

Nos filmes de Argento, puxar a cortina é submeter o plano a uma operação de cataratas, em outras palavras, pôr um fim, temporariamente, à indecidibilidade da imagem (fundamento ótico do enigma). Pois a imagem-secreta é pulsante à condição de permanecer escondida, de agir na surdina, de *suspirar*, de estar ali, mas exatamente atrás, sempre encoberta, na superfície das coisas. Ela é o tremor da imagem, seu murmúrio íntimo, uma deiscência quase imperceptível. Por vezes, ela emite signos (um par de olhos cintilantes na escuridão, a sombra fugitiva de um machado sobre uma árvore, uma sombra atrás de um lençol), como provas visíveis de sua presença. É isso que explica, aliás, essa sensação própria de sonho e do cinema de Argento, que algo na imagem nos olha, ou ainda nos espia. [...] o olhar é em Argento uma operação reversível. Ele é o ponto de vista do além-mundo (e de fato, atualiza sua existência), aquele da profundidade do plano sobre a superfície, a prova pelo olhar da imagem-secreta (*apud* CAMPOS, 2017, pp. 204-205).

Thoret utiliza a expressão “puxar a cortina” e nós empregamos até aqui o verbo “descortinar”. Antes de comentar sobre a questão da superfície, vale recuperar outra passagem do escritor francês, intermediada por comentários de Oliveira Júnior. Ao descrever determinada cena de *Prelúdio para matar*, em que Marc, o protagonista interpretado por David Hammings, descasca um reboco de parede para primeiro encontrar um desenho infantil oculto e, em seguida, um quarto secreto, Oliveira Júnior (2015, p. 223) descobre a seguinte imagem, parafraseando Thoret: durante o ato de quebrar a parede, a câmera se posiciona dentro do quarto secreto, e então é como se Marc estivesse a atravessar a tela de cinema “[...] desobstruindo a visão do espectador para fazê-lo acessar esse axioma que estrutura a obra de Argento”. Axioma que Thoret assim define: “uma imagem sempre esconde outra imagem” (*apud* OLIVEIRA JÚNIOR, 2015, p. 223).

Por fim, não podemos deixar de trazer à tona outra perspectiva sobre a relação que o próprio maneirismo do início do século XVI guarda com a escavação, com a busca pela imagem enterrada. Como Felipe Rocha da Silva nos rememora, os artistas experimentaram “a proximidade com esculturas antigas provocadas pelas escavações e descobertas arqueológicas em Roma [...]”, gerando então “[...] uma liberdade de desenhar directamente a partir das estátuas” (2012, p. 48). O autor ainda aponta como

certas obras recuperadas traziam “[...] em si mesmas o vírus maneirista” (2012, p. 48). A analogia com “vírus” – organismo que estaria debaixo de uma célula, dentro do corpo de uma estátua que, por sua vez, encontra-se debaixo da terra – é bastante interessante. Entre outras camadas, acrescenta a sugestão de compreensão do maneirismo pelo microscópio da biologia. O vírus, como se sabe, é um organismo que necessita de outro corpo para continuar a existir. O vírus se reproduz a partir da cópia do DNA do hospedeiro, em um processo que destrói o organismo base. O maneirista, em alguma medida, não quer copiar. Quer, também, destruir.

De volta à galeria de arte de *O pássaro das plumas de cristal*, temos lá um espectador, Sam Dalmas, diante da tela. Toda a configuração daquilo que se dispõe diante dos olhos do homem é propícia ao bem ver, como destaca Needham (2002, *online*). Ele acrescenta: “[...] apesar de todos os suportes auxiliando a visão de Dalmas, ele falha em ver [...] a verdade daquilo que seu olhar capta”. A armadilha que prepara Argento é fornecer os óculos – e podemos aglutinar sob a metáfora não só o vidro, mas também a iluminação brilhosa e as paredes brancas da galeria – para fazermos nós, o público, e o seu procurador, Sam, enxergar mais, com intensidade.

O vidro tapeia, ou seja, tapa e engana, encerra, talvez como em um aquário, uma encenação flutuante entre as duas figuras que surgem lá dentro: uma moça, de branco, a camuflar-se no cenário, e um homem em sobretudo preto. Outra forma de entender a consideração de Thoret de que em Argento a “imagem nos olha” é, também como um jogo ótico, pensar em uma ambiguidade de perspectiva. Um efeito de peixe no aquário, quando visto de perfil, que nada para a frente e parece nos fitar ao mesmo tempo. As duas figuras que entram em conflito na galeria são captadas de perfil pelos olhos da câmera e do protagonista. A incapacidade do escritor em compreender o que se passa na cena é motivada, primordialmente, pela perspectiva. O evento, apreendido por aquele ponto de vista de Sam, é inconclusivo, pois mal interpretado. Vale a pena reiterar o gesto quase jocoso que desenha a arquitetura da cena, como observado por Needham (2002), ao que acrescentamos outro elemento, a escada.

Na tela de Argento, a escada atua como a seta que aponta para onde deve se encaminhar o olhar. O destino final, o ponto de fuga, devidamente deslocado do centro, como seria do gosto dos maneiristas, é, exatamente, o enigma. Afinal, é na estranha dança posta em cena pela figura do homem e da mulher que o mistério se esconde e clama por ser visto. Aquele que observa do lado de fora do aquário

difícilmente consegue identificar vítima e agressor em uma briga de peixes. Tudo aquilo que está encerrado pelos limites do quadro parece clamar por clareza: a luz, a parede branca, o vidro, a posição (além de cinematográfica) teatral do espectador Sam, que assiste aos “atores” tal qual estivessem elevados no palco. Tão intensificada é a transparência, o acesso direto, que o fenômeno, sob a luz da ironia, produz reflexos que, se não chegam a cegar, nos alertam para a presença do dispositivo.

O motivo da escada, que aparece no início do capítulo como anedota (já vista: da mesma forma iniciamos o primeiro capítulo), pode ser resgatado. Se olharmos para a escada que se eleva em *José no Egito* (1518), de Pontormo, encontramos lá também uma espécie de jogo em que “[...] a abstração emerge em sua forma mais inequívoca [...] na renúncia do espaço real, tridimensional, cubicamente limitado e perspectivamente definível” (HAUSER, 1974, p. 163). A diferença para o aquário *scope* luminoso de Argento está no excesso. O quadro do pintor florentino é uma miscelânea de figuras agrupadas em poses acrobáticas, sem que haja uma hierarquização das proporções por critério de importância temática. Como sinaliza Hauser, “as figuras principais são deslocadas para um lado, e figuras subsidiárias sem importância são excessivamente enfatizadas por assonâncias ou contrastes” (1974, p. 164). A “renúncia do espaço tridimensional” se manifesta pelas chamativas vazias que povoam o quadro. A própria geometria destacada da construção arquitetônica do quadro de Pontormo parece deixar antever os estranhos prédios de De Chirico, artista que, aliás, irá interessar a Argento, seja diretamente, seja por meio de Edward Hopper. Arquitetura essa que existe em total desligamento com o ser humano. Hauser observa que a cena se desenvolve em um cenário “praticamente nu e desguarnecido”, o que sublima o “[...] caráter abstrato, irreal e inóspito do espaço, que se torna um meio em que os homens se movem como num mundo estranho” (1974, p. 164).



Imagem 12. *José no Egito* (1518), de Pontormo.

Dos vários elementos arquitetônicos irrealis, a escadaria que leva a lugar algum parece ser um dos mais destacados. A lugar algum? Sem começo e sem fim, a escada passa ao largo da estrutura construída à maneira de um palco³² e adquire, dada a completa economia com que é construída, o mesmo caráter de seta presente na cena do “aquário” em *O pássaro das plumas de cristal*. A partir dos comentários de Hauser e das nossas observações, fica claro que os elementos presentes no quadro são todos de imaginação. Os corpos não se relacionam com o espaço, os corpos não se relacionam apropriadamente entre si, a arquitetura não se relaciona nem com os corpos, tampouco com o espaço e assim por diante. A escada de Pontormo nos leva, portanto, para o campo da imagem e do exercício da imaginação, excitada pelo excesso. Nesse sentido, se há um segredo no quadro a ser revelado, a ser

³² O interesse pela representação de outras representações (imagens dentro de imagens), que povoará o *giallo*, o cinema de Dario Argento e Brian De Palma, se manifesta em Pontormo por meio do teatro (o palco é um motivo recorrente em Argento e De Palma). O pintor esteve ligado à fabricação de diversas obras decorativas para festivais de teatro em Florença e, mesmo depois de ter se retirado da atividade, continuou a perpetuar ideias providas do teatro em seus trabalhos posteriores, como assinala Cooper (1973, p. 383).

descortinado, ele não seria outro que não a própria realização insólita da obra, sua configuração mesma como imagem. Ou, se preferir, como tela.

A cena em *O pássaro das plumas de cristal* também deve ser observada como tela, como superfície intransponível. Sendo intransponível, como então desvendá-la, sem lhe desnudar os segredos (em um sentido de mistério visual), como escreve Thoret? É possível chegar a uma frase definidora, de efeito, mas provavelmente comprovável se colocada em contato com os filmes: em *Argento*, só se acessa uma imagem (ou um segredo) com outra imagem.

Tal axioma começa a ganhar forma na segunda parte da cena. Depois de perceber que o conflito entre as duas figuras no interior da galeria resulta naquilo que parece ser uma tentativa de assassinato, Sam avança em direção ao vidro. Ele percebe existir outra camada por trás da primeira. O escritor consegue ultrapassar a vitrine exterior, enquanto a jovem de branco agoniza no outro lado, esticando-lhe a mão como se estivesse no chão do banheiro do Bates Motel. Mas, a outra figura, a do sobretudo preto, aciona uma engrenagem de segurança dentro da galeria, deixando o escritor preso entre as duas camadas de vitrines. Encerrado em uma espécie de limbo, o herói não consegue auxiliar a vítima e também é incapaz de pedir ajuda. Sam é uma testemunha ocular intensificada: não há nada que possa fazer além de assistir. Quando um tipo felliniano surge com o rosto colado no vidro que dá para o lado da rua e consegue compreender os apelos de Sam, a cena, como conceito, chega ao ápice: reduzido à categoria de espectador, resta ao protagonista sentar-se no chão e esperar.



Imagem 13. Sam entre duas camadas de vidro em *O pássaro das plumas de cristal*.

O herói ativo da continuidade clássica, aquele que nos leva no *over the*

shoulder à ação, é barrado pelo dispositivo. Em alguma medida, mesmo que com certo exagero retórico, este pode ser considerado um momento da transição, que irá perdurar na filmografia de Argento e que terá reflexos significativos no cinema de De Palma. O cinema como máquina que pensa: a única porta para a galeria, a única ferramenta capaz de estilhaçar o vidro é a imaginação. Dali em diante, Sam só poderá contar com a capacidade intelectual – manifesta pelo exaustivo exame mental do acontecimento – para “retornar” àquele espaço.

Há um comentário pouco sutil, por parte do cineasta, acerca da primazia da imagem em relação à palavra. Sam, o escritor, que se encontra no início do filme em uma espécie de bloqueio, só consegue júbilo criativo por meio de imagens. Pois todas as pistas que o ajudarão a compreender o que se passou na cena-mãe da galeria estão afundadas em artefatos visuais (e, claro, sonoros): as fotografias tiradas das vítimas, o quadro de Berto Consalvi, cuja mancha de sangue esparramada sobre a tela se apresenta, para Sam, como sintoma de trauma experimentado pela outra personagem envolvida com as mortes etc.

Esperamos que a ligação umbilical entre arte e imaginação já esteja, a esta altura, em evidência. Vale a pena, no entanto, usar o telescópio para espiar pelo buraco da fechadura e garantir que tal proposição não escape do olhar. Os maneiristas, como nos lembra Hocke (1974, p. 51), abordarão a deformação sob um aspecto físico e óptico e deslocarão o processo de observação do sujeito em relação ao objeto para o interior. Diante de um fenômeno, eles o apreenderão “[...] com os olhos do espírito. Eles observarão tudo através da imaginação e não mais através ‘da natureza’”.

Se já definimos que o quadro de Pontormo é um espaço para a livre demonstração das mais diversas representações (estátuas, palcos, poses teatrais), é fundamental que se tenha claro que a galeria de Argento em *O pássaro das plumas de cristal* situa-se em um mesmo universo, criado para ser imagem e acessível só pelo ponto de vista da imaginação. Um universo transparente e opaco, mínimo e excedente, fechado em si e aberto para “os olhos do espírito”.

Tal concepção terá grande ressonância em *Prelúdio para matar*, filme para o qual podemos começar a nos orientar. Já é possível deslocar algumas das suas notas para a conclusão da análise de *O pássaro das plumas de cristal*. Escrutinado pelo processo analítico empregado por Sam, o espaço físico da galeria guarda ainda outra arapuca. Depois de descortinar o mistério da armadilha visual, o engodo que gerou a

significação equivocada da cena por parte de Sam foi motivado pela percepção imprecisa das ações dos corpos no espaço físico da galeria. Ao reconfigurar o evento enigma, o escritor irá perceber que não era o homem de preto quem atacava a figura de branco, mas o contrário³³.

Sam retorna fisicamente à galeria. Como o imbróglio visual fora resolvido, o “aquário” se esvazia. Durante o protocolar embate entre mocinho e vilã, entra em movimento um gesto que irá se repetir diversas vezes ao longo da carreira de Argento. Uma das esculturas, um painel de concreto e aço pontiagudo, desaba sobre Sam, quase o perfurando. A arte, em Argento, mata. Ou, elaborando melhor, a arte, para o cineasta italiano, é um exercício mental, mas que tem a capacidade de provocar alterações físicas³⁴. Buracos.

2.4. A tela projetada

Prelúdio para matar retoma diversos dos procedimentos de *O pássaro das plumas de cristal*. De tudo o que é possível decantar de obra tão complexa, ficaremos, por ora, com o aspecto de aquário, que de novo é colocado em prática pelo cineasta. Aliás, mantenhamos a conotação – universo fechado, em que os objetos são fluidos – mas troquemos o termo aquário por galeria, para, inclusive, acrescentar camada de dubiedade ao termo. Não há, de fato, uma galeria presente no filme, como havia na obra de 1970, analisada acima. O que há é a *ideia* de galeria.

A trama de *Prelúdio para matar* movimenta-se, também, a partir de um avistamento equivocado. Marc, pianista de jazz, testemunha, a partir do ponto de vista de uma *piazza*, o assassinato de Helga, em um apartamento de andar elevado. O vidro da janela de cortinas abertas permite que rapaz veja a jovem contorcer-se em desespero. Repete-se, aqui, o ponto de vista privilegiado, que mimetiza o palco italiano, e coloca a ação violenta a se desenrolar em espaço geograficamente distinto e destacado daquele que observa. No afã de tentar salvar a moça em perigo, Marc

³³ Os atores, como escreve Metz, no regime da transparência, fingem não ver que são vistos, dentro da tela de vidro que lembra um aquário “[...] um pouco mais avaro quanto à sua transparência do que os aquários verdadeiros” (2008, p. 409). Poderíamos pensar na ambivalência da acepção da palavra atores aqui. A constatação de Metz serve para os atores que interpretam os personagens e serve também para a vilã, que ao cometer um assassinato escondida por um grande retângulo de vidro, talvez precise fingir-se uma homicida não exibicionista.

³⁴ Em 1996 o cineasta realizará *Síndrome mortal* (*La sindrome di Stendhal*, Dario Argento), um filme baseado nos estudos da psiquiatra Graziella Magherini, acerca da síndrome que nomeia o longametragem. Trata-se de distúrbio experimentado por indivíduos diante de obras de arte.

avança pelas escadas e chega ao apartamento. Tarde demais. Não há nada que possa ser feito, além de assistir (*assistir* com a visão?). O pianista então passeia o olhar pelo ambiente, entulhado de quadros. Marc vê algo. Não sabe o quê.

“O espaço ficcional se assemelha [...] a um *studiolo*: lugar exíguo e amontoadado, espaço de acumulação, de dobras infinitas, de sobrecarga de imagens múltiplas”, escreve Oliveira Júnior (2015, p. 208). No diálogo que o pesquisador brasileiro estabelece com Thoret, é construída a noção de que o cinema de Argento, no sentido figurativo³⁵, exime-se do extracampo. Tudo está na imagem, no plano. Como pudemos demonstrar, as estratégias formais do realizador italiano propiciam, de fato, a convergência do olhar para o interior do plano. A escada de *O pássaro das plumas de cristal* nos leva imagem adentro, as mãos e as ferramentas que Marc irá utilizar para remover parcialmente o reboco da parede nos carregam também para uma imagem profunda. Mesmo que no interior do plano haja um vazio, um segredo, uma ausência, um equívoco. Haja um buraco.

³⁵ Não significa, portanto, que Argento obstrua o não-visto, o fora de campo, na arquitetura de uma cena de suspense, por exemplo. Um dos recursos empregados nos *gialli* é o plano de ponto de vista do assassino, que lhe oculta todo o corpo, deixando apenas visíveis as mãos. A identidade dos matadores, nos *gialli*, sendo parte do estratagema do *whodunit* precisa ser preservada até próximo do final da narrativa. Argento não se furta em empregar tal artimanha. Ao contrário da tradição dos filmes de horror, em que o corpo monstruoso do algoz é figura proeminente, a presença do assassino, nos *gialli*, se dá pela ausência. Ou, ainda, em termos metafóricos, se dá pela câmera, como em um prolongamento da câmera faca elaborada por Michael Powell em *A tortura do medo* (*Peeping tom*, 1960).



Imagem 14. Montagem com o cartaz de *Prelúdio para matar* e *A deposição*, de Pontormo.

A vertigem que acomete a imagem de Argento (um dos cartazes de *Profondo rosso* faz explícita alusão à arte gráfica de *Um corpo que cai*) se manifesta também em caráter de buraco negro. Já mencionamos o curioso paradoxo em que a ausência de algo manifesta-se igualmente como força presente. Falamos sobre os espaços vazios eloquentes em Pontormo e agora recuperamos mais uma de suas obras. *A deposição* (1526-28) pode ser encarada como um experimento na arte da sobrecarga e da contenção: as figuras todas, superpopulando o primeiro plano, parecem enfiadas à força em um espaço que agoniza para comportá-las. Os corpos, que já não são feitos de músculos e ossos, mas de tinta, se obrigam a contorcer-se em poses impossíveis para caber no interior da imagem (o homem a segurar as pernas do corpo de Cristo equilibra-se arduamente nas pontas dos pés). Como balões inflados por gás hélio, algumas das figuras no topo da pintura parecem na iminência de vazar as bordas da imagem.

Chama atenção o acúmulo de corpos contido em área desproporcionalmente diminuta. Abarrotado, o quadro parece prestes a transbordar, a expelir os excessos pelas bordas. A construção nos devolve à travessia pelo corredor do apartamento em que Marc, em *Prelúdio para matar*, depara-se com a imagem da assassina. A vontade centrífuga, que acomete também costumeiramente a imagem de Argento, nos guia invariavelmente para a ausência e o segredo. Como o buraco se manifesta na

Deposição? A composição vertiginosa, que se concentra em um “[...] movimento espiral contínuo e interminável [...]”, como aponta Daniel J. Mafe (2006, p. 130, tradução minha), escoia para o centro, justamente para o ponto em que há um vazio, preenchido apenas pela mão a segurar um lenço. Como prossegue Mafe, a “não explicada e inexplicável” (2006, p. 131, tradução minha) abertura que ocupa o meio da imagem cria uma espécie de buraco negro entre a figura de Cristo e a da Virgem, que está desolada. Este espaço, observa o autor, encontra-se em desarranjo com todo o resto da pintura, haja vista a superlotação que já mencionamos. Trata-se de “[...] um buraco representando uma não-representação” (2006, p. 131, tradução minha).

Outra vez ao apartamento em *Prelúdio para matar*, Marc está também às voltas com um vazio, uma ausência. Há um buraco na imagem, que o pianista não consegue preencher: tendo falhado na ação física de salvar Helga, o homem sente-se atormentado por algo que parece faltar na cena do crime. Assim como Sam de *O pássaro das plumas de cristal*, Marc mergulha no poço da representação visual para descascar, camada após camada, algum tipo de presença. Se, ele poderia imaginar, vi tudo – espectador privilegiado, que assiste ao evento a se desenrolar numa janela, no alto – e vi tanto – teve acesso a todas as pistas visuais presentes no local em que foi cometido o ataque –, por que sinto que algo me falta? Já descrevemos como Marc irá proceder na escavação rumo à fonte original do problema, em nível narrativo e formal, passando imagem por imagem (que, lembremos, é a chave para acessar outra imagem, em *Argento*) até culminar no gesto descrito parágrafos atrás da perfuração da parede. Gesto esse, recuperemos, que Oliveira Júnior (2015, p. 223) associa ao ato de atravessar a própria tela.

A resolução do enigma em *Prelúdio para matar* é uma projeção de *A carta roubada*, de Poe. Ao invés de um pedaço de papel, uma imagem. O que havia perturbado Marc não era uma ausência na cena do crime, mas uma presença que se fazia oculta. Aquilo que o pianista procurava esteve sempre lá, diante dos olhos. Como pontua Lacan, referindo-se ao conto de Poe *A carta roubada*, o escondido, que é aquilo fora de lugar, existe apenas no campo organizado pelo simbólico, uma vez que, “[...] para o real, seja qual for a desordem que nele possamos produzir, ele está sempre aí [...]” (2011, p. 32). Marc, depois de perscrutar outra vez o apartamento de Helga, finalmente se dá conta de que um dos quadros enfileirados na parede é, em realidade, um espelho de formato ovalado. A assassina, no momento em que Marc

vasculhava pela primeira vez o apartamento/galeria, logo após a morte de Helga, esteve o tempo todo escondida na superfície do vidro reflexivo, se fazendo passar por imagem³⁶. Marc enxerga quando é capaz de colocar a imagem no seu devido lugar.

O buraco, aquilo que faltava à cena, esteve excessivamente à vista, não como presença física, mas como projeção. A vilã, na cena original, a do pós-assassinato de Helga, não é um corpo, mas uma imagem. O jogo de dubiedades e paradoxos chega ao ápice no plano final. Depois de ter a cabeça degolada, o sangue da assassina se espalha pelo chão, em uma poça rubra. *Prelúdio para matar*, vermelho profundo, termina com o plano congelado de Marc, refletido na superfície do líquido hemático. A profundidade encerra-se na superfície e a superfície abre-se em poço.

Um detalhe para se trazer à tona é a frase que surge na tela, sobrepondo o plano descrito acima. Antes mesmo dos créditos técnicos, as palavras escalam lentamente a tela: “Você viu *Profondo rosso*, de Dario Argento”. Talvez a existência da frase se relacione com particularidades do mercado de exibição italiano da época, como discutimos a partir da pesquisa de Koven (2006). A alta rotação do público nas salas de cinema, principalmente em praças descentralizadas, por exemplo. É plausível que a frase tenha sido inserida no fim do longa para situar o espectador despreocupado, que adentra a sessão depois de já iniciada a projeção. Mesmo assim, o escrito não deixa de ser bastante apropriado. Nós *vimos*. No passado. Assim como Marc viu, ou Carlo, o atormentado personagem que testemunhou, quando criança, o

³⁶ Abre-se espaço aqui para menção a um *giallo* tardio, que se coloca como intrigante complemento de alguns dos temas que temos abordado em *Prelúdio para matar* e em outras partes do capítulo. Trata-se de *Premonição* (*Sette note in nero*, Lucio Fulci, 1977), filme que, assim como *A morte caminha à meia noite*, elabora um complexo *conchetto* para poder seguir o *filone* de Argento com algum grau de variação. Para lembrarmos, em *A morte caminha à meia noite*, a cena-mãe, ou evento-chave, era deslocada temporalmente para o passado, com o avistamento do enigma sendo mantido aprisionado no subconsciente e trazido à tona por meios psicotrópicos. Em *Premonição*, a protagonista, Virginia, também é atormentada por algo que viu. Ocasionalmente, durante a narrativa, breves *inserts* mostram, em detalhes, alguns objetos: um espelho, um quadro, um abajur. No decorrer do filme, essas pequenas lascas de imagem começam a formar um painel, que se revela como a cena de um crime. Descobrimos tratar-se de um quarto, que Virginia acessa primeiro mentalmente, e depois fisicamente. A mulher vai até a casa com o cômodo, mas há uma dissonância entre aquilo que ela vê com a mente e aquilo que enxerga com os olhos/câmera. Percebemos, então, que a imagem mental formada por Virginia é uma projeção futura de um evento que está por se suceder. Assim como em *Prelúdio para matar*, há algo escondido por trás da parede, um índice de morte, um esqueleto. Virginia precisa perfurar a parede (abrir um buraco na tela?) para, quase literalmente, encontrar o esqueleto no armário. *Premonição* faz da cena-mãe uma ação no devir, numa poética de projeção muito próxima ao que Brian De Palma realiza em *Femme fatale*. Assim como na obra de 2002 do diretor norte-americano, o longa-metragem de Fulci promove o jogo muito interessante com a noção do *déjà vu*. A sensação de “já visto”, no sentido de se tratar de um *giallo* que atua assumidamente como repetição de uma tradição (ou seja, de um passado), ganha duplo sentido pelo caráter premonitório que guia o conceito do filme. Nós já vimos aquilo que uma projeção irá nos mostrar que ainda não aconteceu. Pudéssemos abrir um furo na tela de muitos filmes, não encontraríamos essa frase encravada na parede?

assassinato do pai, em *flashbacks* que nos são apresentados por meio de ecos esparsos e que, de alguma forma, se completam ao final da narrativa. Você viu, junto com Marc, a figura da assassina refletida no espelho.

O entusiasta dos *gialli*, em 1975, depois de ver *Prelúdio para matar* pode ter se recordado de *O carrasco da mão negra* (*Mio caro assassino*, Tonino Valeri, 1972). No longa-metragem de Valeri, há uma engenhosa configuração ótica montada para revelar a identidade do perpetrador do crime central da narrativa. A reconstrução do evento principal, a morte de uma criança mantida em cativeiro, é feita por meio de grande variedade de pistas visuais. Assim como Marc, o investigador (interpretado por George Hilton) de *O carrasco da mão negra*, consegue desvendar o crime por meio de inúmeros indícios visuais espalhados na trama.

Depois de reunir os suspeitos todos em um mesmo cômodo, em um arranjo típico da literatura policial que, afinal, sustenta os *gialli* no cinema, o investigador aponta um espelho para o rosto de cada um dos possíveis criminosos. O objeto esteve no cômodo em que a criança fora mantida refém. Trata-se de uma encenação, dentro da encenação, dentro da encenação. O investigador está blefando e o culpado, ao ver o próprio reflexo, mantém-se indiferente: é apenas uma imagem. Eis então que o astuto investigador revela a armadilha. Na face de trás do espelho, ou seja, na que fica escondida voltada para a parede, a criança desenhou a imagem do assassino. Como último ato desesperado durante o cativeiro, a menina havia lançado o artefato pela janela, que rolara ladeira abaixo até cair no fundo de um lago. Um investigador anterior, que conseguira ligar (ou desenhar) os pontos, empreende grande esforço para drenar o lago e tomar posse do espelho, mas acaba degolado pelo assassino na primeira cena do longa. Cabe ao atual investigador refazer o que o falecido tinha descoberto. Quando finalmente confrontado com o desenho de si, feito pela menina, o matador descontrola-se, assumindo a culpa. No avesso do espelho, o duplo mediado pela imaginação da vítima é uma imagem forte demais para o assassino encarar.

O hipotético espectador de *O carrasco da mão negra*, diante de *Prelúdio para matar*, pode ter enxergado a origem do esquema ótico criado por Argento, que envolve, também, um espelho potencializado. Um espelho que parece um quadro, uma poça de sangue que é também espelho, um lago que esconde um espelho que oculta um desenho.



Imagem 15. *Vênus, Cupido e o tempo* (1540-45), de Agnolo Bronzino.

Passamos os olhos por *Vênus, Cupido e o tempo* (1540-45), de Agnolo Bronzino, discípulo de Pontormo, e encontramos também uma sobrecarga simbólica regida por simultaneidade temporal. Vemos uma imaginação inclinada ao transbordamento, cujos sentidos exatos se perdem no fundo do lago (um inventário de partes soltas: máscaras sem rosto, rostos feitos só de pele, mãos sem braços, cabeças sem pescoço etc.). Não é preciso drenar o lago, pois, assim como em *O carrasco da mão negra* e *Prelúdio para matar*, as respostas estão (ou vieram parar) na superfície.

Podemos nos virar outra vez para a poça de sangue em *Prelúdio para matar*. A própria cena final, especificamente a imagem rebatida no objeto, não deixa de conter em si passado, presente e futuro, tudo a um só tempo. Não nos esqueçamos de observar que *Prelúdio para matar* promove a diluição do tempo em uma grande poça temporal. Em que ano, diegeticamente, se passa o filme? Signos visuais de *outro tempo*, como o *Blue bar* e o *art déco* da tipografia nos créditos iniciais, bem como da

arquitetura da casa que guarda a imagem originária do filme – o desenho infantil que retrata o trauma sofrido por Carlo – se misturam com o que seria o tempo presente de 1975. O imaginário fascista é, também, uma presença que assombra o filme em toda sua duração. Um passado que molda constantemente o presente, uma lembrança que insiste em vir à tona como um *déjà vu*. Não há reboco suficiente que seja capaz de esconder apropriadamente o trauma que não é o de um personagem, mas da nação. A danação é inescapável.

A mãe louca, a assassina, é interpretada por Clara Calamai. Quando Marco a visita, ainda em um momento em que desconhece se tratar da responsável pelas mortes, a personagem diz que já foi atriz. Vemos, então, coladas na parede, várias fotos da própria Calamai. Como chama atenção Thomas Rostock (2010) na faixa de comentário do filme, lançado em mídia física, os retratos são *stills* de filmes estrelados por Clara. Tratam-se de obras, ainda segundo o apontamento de Rostock, pertencentes à fase do *telefoni bianchi* (telefone branco) do cinema italiano. Realizado sob as diretrizes do regime fascista (1922-1943), o ciclo é composto por “comédias sofisticadas ambientadas geralmente na alta burguesia italiana, privadas de qualquer referência à vida cotidiana das classes subalternas”, na definição de João André Brito Garboggini (2006). O objeto branco compunha o visual *art déco* e aparecia com recorrência nesses filmes, ao ponto de apelidarem o *filone* (os *gialli* terão também o seu próprio signo burguês: a indefectível garrafa de *whisky JB* é presença tão garantida quando as sobancelhas desenhadas das atrizes e os costeletões dos parceiros de cena). O *telefoni bianchi* aparece, em *Prelúdio para matar*, como artefato espectral que, tal um folclórico fantasma coberto por lençol branco, vaga pelas áreas (in)visíveis da imagem. O aparelho, como assinala Rostock (2010), é exibido em dois momentos específicos: pouco antes do assassinato de Helga, em um plano detalhe, com as mãos da moça nervosamente tentando colocar o fone no gancho e, bem mais tarde na narrativa, no apartamento de Clara. Neste caso, o telefone fica escondido, à vista, em primeiro plano.

A ligação de uma imagem com a outra, como observa Rostock (2010), é enfatizada por Argento nos esforços empregados pelo cineasta para caracterizar a personagem de Helga como judia. A mãe louca, ex-atriz de filmes do regime fascista, faz de uma judia a primeira vítima na narrativa. E que narrativa é essa? A da imagem que, como uma hérnia, salta por entre as paredes musculares por conta do excessivo esforço (o esforço em esconder os, digamos, esqueletos no armário)? Em que ano

estamos mesmo? Afinal, em certo sentido, uma imagem sempre (até quando?) transcorre fluida, ressignificada, num ciclo infinito, pelo passado, presente e futuro. Um filme é, como define Maurice Merleau-Ponty (1969, p. 25), uma “forma temporal”. Ou seja, “o sentido de uma imagem depende [...] daquelas que a precedem no correr do filme e a sucessão delas cria uma nova realidade, não equivalente à simples adição dos elementos empregados” (ibid.).

Devemos recordar dois acontecimentos que materializam a condição da imagem como vórtice que se lança do passado (já visto) ao futuro (projeção que só passa a ser ressignificada depois de já vista). O primeiro deles é a imagem mental visualizada exclusivamente por Helga, durante o congresso de parapsicologia, na segunda cena do filme. A personagem é subitamente perfurada por uma imagem perturbadora, de ação violenta, ocorrida no passado. Naquele instante, não experimentamos a mesma visão de Helga. Ou já havíamos? Talvez a vidente esteja descrevendo aquilo que já tenhamos visto durante os créditos iniciais. As imagens dos créditos, que interrompem também com violência a apresentação da equipe criativa do filme, exibem, como saberemos depois, o assassinato cometido pela personagem de Carla e testemunhado pelo filho Carlo, ainda criança. Esta visagem, agora intermediada mentalmente por Helga, irá moldar-lhe o futuro. O que Helga viu, passa a ser, com o avançar da narrativa, não mais um eco do passado, mas uma premonição do seu destino trágico (a descrição que a moça faz do vislumbre é ilustrada, posteriormente, pelas imagens da própria morte da vidente).

O segundo acontecimento revolve o mesmo substrato temporal, só que de forma mais condensada. Depois de já avançadas as investigações por parte de Marc, o jazzista termina na casa de Amanda Righetti, uma escritora que produziu um livro sobre os acontecimentos ligados à cena-mãe exibida nos créditos iniciais. Amanda é eliminada pela personagem de Carla. Enquanto agoniza, a vítima tenta escrever com o dedo a identidade da assassina no espelho do banheiro, coberto pelo vapor condensado formado pela água quente da torneira.

Quando Marc visita a cena do crime, encontra o corpo de Amanda em *rigor mortis* e *post scriptum*. Ela está com o dedo posicionado na superfície do espelho, o gesto de escritura fixado no tempo. O que *era* (era uma vez: o livro de Amanda descreve a melodia infantil e fabular que podia ser ouvido na casa “assombrada” em que se desenrolaram os eventos que compõem a cena-mãe) agora é. E, também, *será*: a imagem pode ser entendida, ainda, como premonição. Amanda aponta para o

espelho, adiantando, para Marc e para o espectador, a resposta do enigma visual que obceca o jazzista (na visita à cena do assassinato de Helga, Marc toma um reflexo de espelho por um retrato pintado). Aqui está, inteiramente à vista, a imagem que insiste em lhe escapar.

Vale a pena, também, fazer um apontamento sobre a imagem premonitória a partir de um conceito emprestado, excepcionalmente, da narratologia. A noção de “previsão dentro da retroversão”, oriunda de Mieke Bal, é reconfigurada por Robert Burgoyne (2002, p. 133) para discutir *JFK: a pergunta que não quer calar* (*JFK*, Oliver Stone, 1992). Embora o filme, como um todo, seja de pouco interesse para o que estamos discutindo aqui, há um aspecto, em específico, que, visto pela lupa teórica, ajuda-nos a compreender questões que concernem à não-temporalidade da imagem. Há, ainda, o válido aspecto sobre o imaginário em torno do presidente norte-americano assassinado em 1963 que, como já pudemos esboçar, se mostra bastante fértil para o cinema de De Palma. Ao descrever determinado trecho do longa-metragem, Burgoyne analisa:

O filme dá ao tempo um tratamento telescópico ao inserir uma imagem anacrônica, sem data, quase ilegível, uma imagem abstraída de qualquer relação temporal ou espacial com o resto da sequência, numa série de imagens cuja cronologia é especificada com precisão (2002, p. 133).

Para o autor, a abordagem multifacetada proposta por Oliver Stone em *JFK: a pergunta que não quer calar*, em que se misturam imagens de arquivo, reencenações e texturas visuais das mais diversas – numa multiplicidade de visões acerca de um mesmo acontecimento histórico – sinaliza uma ruptura. O movimento de fratura manifesta-se, para Burgoyne, na “falta de continuidade entre os indivíduos e suas ações e entre os acontecimentos e suas causas” (2002, p. 128). A “previsão dentro da retroversão”, segundo a apropriação de Burgoyne do conceito de Bal, domina todo o cordão temporal do filme, que conecta vistas “retrospectivas que também transmitem uma imagem do futuro instantânea, mas impossível de ser datada” (2002, p. 133).

A imagem como sensação de já visto (*déjà vu*) concatenada com a noção de premonição está presente nas obras mencionadas até agora que, de algum modo, são filtradas pelo onírico. Citemos: *Femme fatale*, *A morte caminha à meia-noite*, *Prelúdio para matar*. Além disso, há nestes longas-metragens dispositivos ópticos cujo

desenho poderia se passar por diagrama de montagem para as curiosas “máquinas” do olhar imaginadas por homens como Da Vinci, por exemplo.

Uma das mais conhecidas entre essas propostas é a câmara octogonal esquematizada pelo famoso pintor. O projeto, que em um esforço retórico poderíamos afirmar prenunciar uma obra de instalação, consistia em uma sala cercada por espelhos, que permitiriam ao ocupante enxergar a si em diferentes ângulos. Em *Prelúdio para matar* há o espelho que se passa por imagem pictórica e, também, por página com rabisco que profetiza a descoberta da identidade da assassina ao fim da narrativa. Em *Femme fatale* há o feixe de luz solar que ricocheteia em diversas superfícies, a começar pela objetiva de um fotógrafo, passando por um adereço de cristal pendurado próximo ao espelho de um motorista de caminhão, rebatendo, em seguida, em uma maleta prateada e, por fim, ofuscando a visão do também fotógrafo interpretado por Antonio Banderas. No *giallo* de Luciano Ercoli, *A morte caminha à meia-noite*, há o emprego do reflexo nos óculos espelhados em um dos algozes do filme, em momentos cuja confusão mental relacionada à temporalidade dos eventos, experimentada pela protagonista, atinge o ápice. A câmara de Da Vinci e a câmera de De Palma, Argento e outros, parecem guardar algo em comum: o ímpeto em dar a ver de forma potencializada.

2.5. A tela dividida

Dario Argento só retornaria ao *giallo* em 1982, com *Tenebre (Tenebrae)*. Não haveria obra mais sintomática para encerrar um ciclo de análises sobre o *filone* em questão. Trata-se, evidentemente, de uma peça de pensamento (auto)crítico. É notória a *overdose* de ironia acerca da própria carreira. Além do caráter autorreflexivo da obra, um dos seus aspectos mais agudos é o de ser um *final statement* sobre o *giallo*. Como observa Thomas Rostock na faixa de comentário da edição em mídia física do longa-metragem³⁷, *Tenebre* é um *giallo* feito para encerrar o *giallo* como *filone*. Talvez seja o filme de Argento, entre os abordados aqui, que articula mais conscientemente o discurso maneirista/moderno partindo de uma tradição.

É um longa-metragem brutal, mesmo para os padrões argentonianos, que confere à imaginação e à imagem – o que, como vimos, são sinônimos para o ato criativo – poder mortal. Filme de alquimia, de dupla personalidade, de gênio louco, de

³⁷ TENEBRAE. Direção: Dario Argento. Arrow Video, 2011. 1 disco *blu-ray* (101 min.), son., color.

mania. Evocamos Pontormo no período final da vida, solitário, o ateliê inacessível para o mundo exterior – além da escada removível que impedia a entrada de outras pessoas, o pintor, em um de seus últimos trabalhos comissionados, chegou a cobrir o entorno de onde estava sendo realizada a obra, para não deixar que fosse vista por ninguém além dele. Podemos mencionar também Parmigianino, abandonando completamente a pintura para se dedicar ao delirante estudo da transmutação³⁸.

Vamos agora nos apropriar de uma escolha recorrente em Argento, que é o uso de lentes que permitam a macroaproximação de objetos inanimados. É evidente que tal opção é um convite a uma nova forma de percepção, que retira dos objetos qualquer funcionalidade ou senso figurativo e o traz para o reino da abstração, da plasticidade potencializada. “Em sua estrutura audaz, irreal e fantástica, os detalhes são frequentemente apresentados com rara agudeza e extremo realismo, mantendo assim estreita semelhança com a estrutura dos sonhos”, escreve Hauser (1974, p. 34).

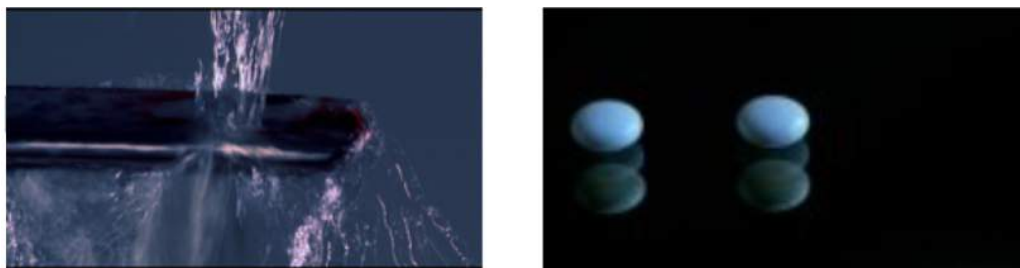


Imagem 16. Planos detalhe de *Tenebre*.

Em *Tenebre*, é como se Argento utilizasse as lentes macro e as apontasse para a própria carreira e para a tradição do *giallo*. O filme, como mapeia Rostock, é inteiramente regido pelo signo da dualidade. Um dos motivos para que a condução seja tal é reforçar a separação existente entre a figura do artista, do autor (Argento) e dos copiadorees (todos os outros diretores de *gialli*). Teremos a oportunidade de abordar como o realizador posiciona essa intenção em termos narrativos. No quesito formal, Argento decide operar de modo bastante radical na construção de um mundo

³⁸ O que não é verdade. A narrativa de que Parmigianino teria morrido em desgraça, perseguindo o sonho louco da alquimia, é uma invenção de Vasari. Difundida na célebre obra sobre a vida dos pintores da Renascença, a parábola da danação de Parmigianino não encontra respaldo na realidade. Embora tenha morrido jovem, com 37 anos, seu testamento comprova que detinha “substanciais posses”. Além disso, deixou mais de cem desenhos relacionados ao seu último (e incompleto) trabalho comissionado para a igreja de Santa Maria della Steccata (KÁRPÁTI, 2009, pp. 25-26). A primazia da ficção sobre a realidade é um dos aspectos essenciais sobre *Tenebre*.

dentro de um outro mundo. Em outros termos, usar um sem número de motivos do *giallo* e colocá-los debaixo das lentes macro.

Não que outros cineastas, dentro do *filone*, não tenham empregado artifício parecido, como pudemos tatear no trecho dedicado a *A morte caminha à meia-noite*. A diferença, e não a única, está no grau de ambição da tarefa, e este é o ponto ao qual queremos chegar neste momento. Dentro do universo do *giallo*, um dos seus criadores (Bava segurou o fósforo, mas quem fez a luz foi Argento) resolve criar *outro giallo*.

Falamos reiteradamente sobre como o cinema do diretor é interessado na construção mental do espaço, que é acessado para e pela imagem. Diferentes cineastas, como Fulci e Ercoli, brincam com o deslocamento temporal. Argento, quase como se resolvesse ilustrar, para fins didáticos, a noção de *conchetto*, explorada pelos maneiristas, imagina que *Tenebre*, produzido em 1982, se passe 15 anos adiante. Um evento de proporções devastadoras teria dizimado grande parte da população italiana, que é incapaz de se lembrar do ocorrido. O resultado é um mapa urbano esvaziado, sem aglomerações (a capacidade premonitória da arte não cansa de nos assombrar). Nesta *outra* Roma, o neoclassicismo de inspiração fascista responde pelo gosto dominante em termos de arquitetura.

Nesta *outra* realidade, a Segunda Guerra Mundial não impediu a realização da Feira Mundial de 1942 e os então 20 anos do fascismo foram comemorados em toda glória no EUR (*Esposizione Universale Roma*), o novo centro comercial e habitacional de Roma, construído por Mussolini para louvar o regime. Com exceção do EUR, que serviu como locação para boa parte do filme, nenhuma dessas outras informações pode ser constatada apenas a partir do que está na tela. A premissa só se tornou conhecida em razão das entrevistas dadas por Argento desde o lançamento do longa-metragem. É como se Argento estivesse nos propondo uma imagem para que, nós, espectadores, possamos acessar o filme que é *Tenebre*, tal como se apresenta na projeção. Vale lembrar que, segundo uma de nossas hipóteses, para Argento muitas vezes é necessário portar uma imagem precursora para se acessar a imagem posterior.

O convite para revisitar a obra fica implícito: aquele que assistiu ao filme desconhecendo o conceito, pode sentir a tentação de retornar. Acessar uma imagem com outra imagem, e revisitar incessantemente um mesmo evento imagético é um procedimento operacional padrão em Argento, como vimos. Há, ainda, outro ângulo:

ao propor um universo imaginário e intermediário, que se posiciona, tal como Sam Dalmas preso no limbo das duas paredes de vidro em *O pássaro das plumas de cristal*, entre o real e o filme, Argento prolonga o tema da primazia da criação artística sobre a natureza, uma das questões-chave de *Tenebre*.

Tenebre inicia com a página de um *giallo* preenchendo a tela. É um livro, mas desta vez não de capa amarela, como nas edições da Mondadori, pois, como afirmamos, esse é *outro giallo*. Uma voz, que na dublagem italiana é a do próprio Argento, lê algumas sentenças. Em seguida, a edição é lançada ao fogo. Vemos queimar a capa do livro, cujo título, claro, é *Tenebrae* (o título italiano), ao passo que na tela, segundos antes, havia surgido de modo extradiegético o nome do filme.

No início de *Olhos diabólicos*, Nora lia um *giallo*, enquanto um narrador, em terceira pessoa, contextualizava a ação: quem é a jovem e para onde está indo. Em *Tenebre*, é o autor, Argento, quem narra. Há aí um duplo, talvez triplo sentido, pois o protagonista do filme é Peter Neal, autor do livro dentro do longa-metragem. Ou quem está com o livro na mão e o lança à fogueira é Christiano Berti, o jornalista *serial killer* obcecado por Neal? Como já antecipamos, a dualidade estará presente visualmente e tematicamente em toda a duração de *Tenebre*. Na (*dream*)ilógica trama, uma série de mulheres são mortas a partir do momento em que Neal, que acaba de lançar o novo *giallo*, chega a Roma. Teremos de fechar os olhos para alguns detalhes do enredo para não nos afastarmos do pensamento que estamos desenvolvendo aqui. Mas vale mencionar a subtrama envolvendo Bulmer, o agente literário de Neal, interpretado pelo mesmo John Saxon que desacreditava o relato de Nora em *Olhos diabólicos*.

A primeira parte do filme é dedicada aos crimes de Cristiano Berti, o copião, o típico matador no *giallo*. Rostock sustenta que Berti é a figura que representa toda a tradição de filmes feitos à maneira de Argento. Berti elimina mulheres seguindo à risca as mortes descritas por Neal no livro *Tenebre*. Vestido para matar de luva preta e empunhando navalha, Berti é a fantasia do assassino no *giallo*. A questão é que esta iconografia habita aquele outro universo paralelo, 15 anos adiante, concebido por Argento. Música (uma espécie de neodisco com vozes processadas), arquitetura e fotografia concebem este espaço que não se parece em nada com os *gialli* anteriores.

Argento prolonga e investe tal dissonância no modo como encena os atos de violência. Um exemplo emblemático é a morte de Tilde, uma jornalista que acusa Neal de misoginia. As escolhas do cineasta mostram muito, em especial nesta cena, sobre

a abordagem intensificada, irônica e excessiva que conduz *Tenebre*. O assassinato de Tilde é imediatamente precedido por aquele que é um dos mais célebres planos elaborados por Argento: dois minutos, sem cortes, em que a câmera, acoplada a uma grua mecânica, perscruta a fachada de concreto da construção de arquitetura brutalista em que mora Tilde.

Demonstração de incontestável virtuosidade cuja função narrativa é nula: a câmera literalmente se desprende do ponto de vista do personagem e passa à batuta do realizador, que, num devaneio, deixa de lado o mundo concreto e nos convida a ficar no *alto*. Terminado o gesto artístico, é hora de voltar à performance do assassinato. A grande ironia na cena se dá pelo fato de o realizador promover a crítica às cópias, por assim dizer, utilizando uma imagem-cópia como ponto de partida.

A imagem “original” pertence a *As lágrimas de Jennifer* (*Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?*, Giuliano Carnimeo, 1972). No filme de Carnimeo, a personagem vivida por Edwige Fenech³⁹ é abordada pelo assassino de luvas pretas, enquanto se prepara para tirar a blusa. Ele a interrompe, segurando-lhe os braços. O tecido forma uma tela de proteção entre o matador e a vítima. Argento repete a ação, mas, em movimento apropriadamente maneirista, a potencializa e confere à cena pequenos gestos insólitos, como o fato de Tilda estar apreensiva por acreditar ter ouvido um barulho ameaçador e resolver trocar a blusa branca que está usando por outra blusa branca, idêntica. A escolha do branco, por outro lado, não é insólita. Argento explicita aquilo que em *As lágrimas de Jennifer* era apenas sugestão: entre o assassino e a vítima, há uma tela de cinema.

³⁹ A atriz, largamente associada ao *filone*, esteve em seis *gialli*, nenhum dirigido por Argento. Fenech, a partir do discurso erigido por *Tenebre*, seria o ícone dos copiadores?

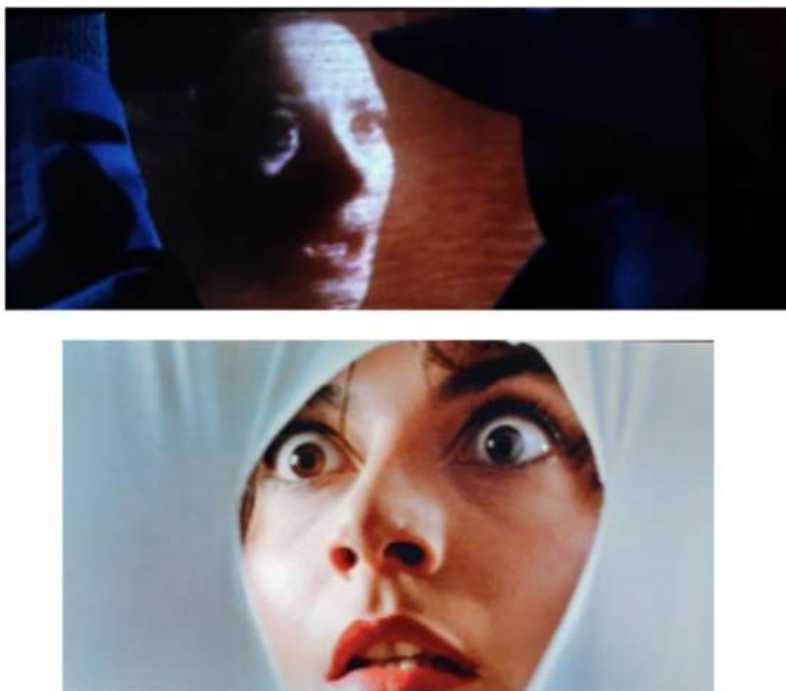


Imagem 17. Montagem com *As lágrimas de Jenifer* e *Tenebre*.

Numa curiosa variação para o termo “quebrar a quarta parede”, o vilão rasga um buraco na tela, revelando outro pequeno truque maneirista: Tilda, ao contrário do que ocorre em qualquer outro momento no filme, aparece com um olho de cada cor. Ao rasgar a tela, talvez seja possível afirmar que o cineasta atravessa a imagem “original” (provinda de *As lágrimas de Jennifer*), expondo-a para o que, em verdade, ela é: uma reprodução frágil. O gesto de rasgar a tela através de outro filme tem algo da violência imagética, típica de Argento. Uma violência que se manifesta não necessariamente no conteúdo, nos assassinatos, por exemplo, mas no próprio signo do suporte: telas rasgam, paredes são esburacadas, pinturas arranhadas, vidros partidos.

Com toda a força criativa aplicada na cena, desde o mirabolante plano sequência com grua mecânica até o jogo com a perfuração do buraco no meio da tela de cinema, Argento começa a transição para a segunda metade do filme.

Nesta outra parte, a posição de Argento é bastante eloquente: ao descobrir a identidade do assassino, Peter Neal o mata. Adeus *giallo* como *filone* de aspiração puramente comercial: Neal não usa navalha, arma símbolo do ciclo; o autor escolhe um machado. Neal aproveita para resolver também algumas questões pessoais, eliminando Bulmer, o agente literário, e a esposa, ambos em caso extraconjugal. Como pontua Rostock, os crimes de Neal são passionais, brutais e, claro, pessoais,

separando-o assim, e, por extensão, Argento, do imitador. O próximo crime de Neal é ele mesmo uma performance, uma *action painting* em estado, para usar um termo caro aos expressionistas abstratos, puro.

Tanto quanto o resultado na tela, importa o artista em ação. E é exatamente o que resolveu fazer Neal, partir para a ação. Na ultrajante cena, Argento, possuído pelo espírito de *Jack The Dripper* (apelido conferido pela imprensa norte-americana a Jackson Pollock, que faz trocadilho com o gotejamento, parte da técnica do pintor, e o assassino serial *Jack The Ripper*) faz o elogio à tela e à superfície. Elogio que se dá nos moldes da teoria do Modernismo proposta por Greenberg que, como comenta David Anfam (2013, p. 8), despendia “[...] esforço progressivo para purificar as propriedades de determinado veículo artístico. Na pintura, essas propriedades resultam na afirmação da cor, superfície e planaridade [...]”.

Não podemos deixar de ressaltar o possível aspecto irônico em associar qualquer tipo de noção de pureza a um cineasta que produz, como vimos, imagens tão acumuladas de outras imagens. E claro, de outras artes, afinal, Argento está citando Pollock explicitamente. Como pudemos argumentar em passagens anteriores, a relação dúbia com a superfície faz parte do jogo na filmografia de Argento. Mencionamos *A carta roubada*, de Poe, em que o objeto a ser escondido é colocado à vista. Assim como é colocada à vista a assassina de *Prelúdio para matar*. Disfarçada de reflexo no espelho, a vilã se passa por pintura. No meio de tantas outras imagens na cena – são vários e vários quadros – Marc, o protagonista, foi incapaz de ver o que estava dado⁴⁰.

⁴⁰ “Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77). Aqui o autor francês comenta, como é possível perceber, sobre a falibilidade do olhar. No que se refere a De Palma, Argento e o *giallo*, em geral, poderíamos entender o olhar como o olhar da câmera. Os óculos escuros do detetive Dupin, de Poe, ou as constantes demonstrações de opacidade empregadas pelos cineastas aqui analisados, talvez estejam ligadas à noção de que, de saída, o olhar é perturbado. Se essa é uma condição inerente e se dar a ver é sempre “inquietar”, então esses autores todos escolhem enfatizar ainda mais a opacidade. Os óculos escuros, por enfatizar tanto o escurecer, clareiam, quase no mesmo sentido das máscaras em De Palma. Servem, supostamente, para esconder. Mas a falsificação gerada pela sua presença é tão gritante que atuam para chamar atenção para si. No quarto capítulo veremos a reaparição dos óculos escuros como signo da reflexividade em *O pagamento final* (*Carlito's way*, Brian De Palma, 1993).



Imagem 18. *Frame de Tenebre* e fotografia de Jackson Pollock em ação.

Podemos nos permitir emprestar outra vez algumas colocações de Didi-Huberman. Na proposta polarizada que o autor constrói em *Diante da imagem* (2015), há, de um lado, o historiador da arte vasariano, que encara as imagens com a atenção voltada ao menor dos detalhes. Um fio de tecido pode ajudar a explicar um retrato realizado por Vermeer (2015, p. 343). E, aqui, o “explicar” teria conotação negativa, associada a uma hipervisão que, de tanto ver, acaba por nada enxergar. Em oposição a essa postura, se encontra aquele que observa o trecho, não o detalhe. Quem emprega esse olhar, escreve Didi-Huberman, não “espera do visível uma solução lógica (antes percebe o quanto o visível dissolve todas as lógicas)” (2015, p. 343). O

filósofo francês, inclusive, chega a mencionar Dupin, o detetive de *A carta roubada*. De óculos escuros, o personagem seria o exemplo de pesquisador que dedica à imagem atenção flutuante, que prefere perguntar no lugar de responder à imagem. Sam e Marc, os heróis de *O pássaro das plumas de cristal* e *Prelúdio para matar*, no papel de pesquisadores que interpretam, seriam a mistura dessas duas posturas.

O próprio Argento, pela trajetória traçada aqui, que parte de *O pássaro das plumas de cristal* até chegar a *Tenebre*, parece querer convidar o olhar menos para o detalhe e mais para a mancha (o sangue jorrando na parede branca). Didi-Huberman fala sobre o interesse pelo trecho ao invés do detalhe. Relembrando: o detalhe é legível, é explicável, é a informação imposta à imagem, é lançar luz sobre a imagem; o trecho é a pergunta, é a “parte que devora o todo” (2015, p. 342). Nestes termos, a mancha, a pincelada descuidada, faz do trecho uma “zona de intensidade colorida”, ao passo que o detalhe seria algo explicável e mensurável.

A evocação do fio de tecido e da mancha, nos exemplos do filósofo, se dá a partir de *A rendeira* (Johannes Vermeer, 1669-1670). No quadro do pintor holandês há, em primeiro plano, um amontoado de fios vermelhos, pintados, como observa Didi-Huberman, de maneira propositadamente “apressada” – a pincelada se faz notar. Já na mão da rendeira há dois fios, quase escondidos, mas perfeitamente discerníveis. A mancha vermelha, aponta Didi-Huberman, é um trecho “escondido por ser evidente, aí defronte, mas dificilmente nomeável” (2015, p. 343).

Mesmo sob o risco de simplificarmos as postulações do pesquisador francês ao trazê-las para o cinema, gostaríamos de deixá-las aí, na superfície, à mão. De *O pássaro das plumas de cristal* a *Tenebre* existe, como notamos, um caminho de ênfase em direção às propriedades mesmas que compõem a imagem. Do título *Prelúdio para matar* e da poça de sangue que reflete na superfície um rosto, ao final do filme, até o jorro na parede, no longa autorreflexivo de 1982, há uma inegável celebração da cor como poder imagético. O vermelho esparramado é a mancha por excelência. Em *De Palma*, como veremos, a manifestação se dará por outras formas. Mas, em essência, conforme observamos no primeiro capítulo, o cineasta demonstrou ao longo da carreira grande interesse em esconder no visível. Mencionamos, no primeiro capítulo, como o disfarce e a máscara são superfícies que mais revelam a fraude do que escondem qualquer coisa.

Neste ponto da dissertação, a remissão ao futuro como escolha estilística em sintonia com o objeto de estudo está mais do que evidente. Em *De Palma* e *Argento*

há sempre um “veremos”. A cena-mãe, a imagem que se fixa na retina do personagem, e que retorna com recorrência, é mancha no tecido do tempo. Flutuando entre passado (já visto), presente e futuro (prenúncio), os grãos da imagem, a sua própria matéria constituinte, é também grão de areia da ampulheta do tempo. *Don't look now* (*Inverno de sangue em Veneza*, Nicolas Roeg, 1973) poderia ser compreendido como o prenúncio para esta relação entre grãos. *Don't look now*, além de contar com trilha sonora composta por Pino Donnagio, que, no futuro, trabalharia em oito filmes de De Palma e faria três colaborações com Argento, é influência atestada pelo diretor de *Femme Fatale* em variadas entrevistas.

No início do longa-metragem de Roeg, vemos a montagem paralela entre o personagem de Donald Sutherland a observar no projetor de *slides* a enigmática imagem do interior de uma igreja. Há, no canto da fotografia, o que parece ser uma figura vestida de vermelho, de costas para a lente. Ao mesmo tempo, a filha do personagem, também usando vermelho, aproxima-se de um lago. Acidentalmente, o personagem derruba água em cima do *slide* e o líquido dissolve o pigmento rubro da figura, que se espalha, como se sangrasse. Atormentado pela visão, o personagem de Sutherland parece pressentir o mau agouro. Ao sair da casa em busca da filha, a encontra, ela mesma uma mancha vermelha submersa, afogada no lago. A montagem nos leva de volta à casa. A personagem de Julie Christie, sem compreender ainda o que se passa, resolve checar a fotografia que intrigava o marido. O efeito de mancha liquefeita está ainda mais perceptível.

A concretude da imagem figurativa dá lugar à fluidez abstrata da mancha vermelha, que ocupa então metade do quadro. O vazamento, a sangria que, no jargão do design gráfico, denomina a margem de segurança deixada em uma imagem a ser impressa para garantir que seu conteúdo não atravessasse as bordas do quadro, é aqui, também, um rompimento temporal. Não só a imagem deixa de apresentar importantes propriedades figurativas, inundada pela mancha vermelha que acrescenta ao slide intrigante poça de cor, como também o efeito faz extrapolar a temporalidade que supostamente estaria embalsamada em uma fotografia. Rompeu-se a barragem do tempo e o slide passa a exibir um tempo fluído.

Ao final do filme, a imagem irá sangrar mais uma vez, quando o personagem de Sutherland se depara com o espaço físico capturado na fotografia, ou seja, a igreja, e com a figura de capa vermelha. A simbologia da manifestação de tenebrosa visagem nos interessa menos agora do que as relações entre mancha e tempo discutidas neste

trecho. Depois de atacado pela figura, o personagem de Sutterland sangra até a morte. Vemos na tela novamente o famigerado *slide*. Outra mancha vermelha escorre por cima da anterior, tomando todo o quadro. Imagens que aconteceram *antes* (que, portanto, já foram vistas), mas que ainda virão a se concretizar, fazem parte da temporalidade encontrada em De Palma e Argento, já que estamos nos referindo a antecessores e sucessores.

Um filme como *A Fúria* (*The Fury*, Brian De Palma, 1978), é construído, por exemplo, a partir da lógica entre premonição e passado. O que já foi será o que virá. Em *Femme fatale*, a liquefação do tempo se dá pela simbologia da água: a protagonista adormece dentro da banheira e acorda – passada quase uma hora de filme – quando a água transborda.

Vamos retornar a Dario Argento. *Tenebre* talvez seja o filme mais autorreflexivo do realizador italiano. A obra estilhaça de uma vez por todas a parede de vidro. Não se trata apenas de alegoria: muitos vidros são atravessados por navalhas, cabeças⁴¹ humanas e machados no longa-metragem. A capacidade intelectual em pleno funcionamento, prerrogativa de um cinema da opacidade, já se torna algo por demais analítico e distanciado. Seria preciso atravessar a tela, para o outro lado? Na autocrítica colocada em movimento por Argento, o cineasta põe em crise seu papel como influência para dezenas de copiadores (na primeira morte em *Tenebre*, o assassino imitador enche a boca da vítima com páginas arrancadas do *giallo* em livro de Peter Neal). Seria um gesto tipicamente maneirista matar a tradição a machadadas?

Em 1982 os *gialli* já se encontravam no fim do ciclo. Esgotados, em tentativas de se manter relevantes comercialmente, assimilavam elementos de outros *filoni*, mais recentes e de maior sucesso no circuito de exibição, como o *poliziotteschi* e o terror sobrenatural. A fenda encontrada pelo diretor é aberta com mais intensidade, em uma atitude que escolhe redobrar a carga em tudo aquilo que seria parte do arsenal maneirista. Argento resolve ser mais abstrato, mais labiríntico, mais humorado, mais anticlássico, mais onírico. Não é por acaso que *Tenebre* acesse o corpo do Modernismo, período que se configura como reencarnação contemporânea do

⁴¹ Cabe um breve comentário sobre cabeças: em *Trauma* (Dario Argento, 1993) existe uma peculiaridade anatômica que denuncia o elogio à ideia, típica do maneirismo, que perpassa a filmografia do cineasta italiano e também *mastermind* de De Palma. O assassino de *Trauma* utiliza uma engenhoca capaz de degolar as vítimas. Em dois momentos-chaves, as cabeças, violentamente separadas do corpo, são capazes de falar, de sussurrar segredos. Um cinema-cabeça.

espírito maneirista, como identificam Hauser (1974) e Hocke (1974), para ficarmos só com dois dos autores com quem dialogamos aqui.

O mergulho nos traços históricos do maneirismo, dos *gialli* e de Argento lança as bases para o que virá adiante. Os conceitos de opacidade provocativa e as definições acerca do papel do protagonista-vigia diante da cena-mãe, no cinema de Brian De Palma, estão conectados ao pensamento articulado anteriormente pelos artistas maneiristas e aos realizadores do *filone*.

3.

Ação!

No capítulo 2, passamos pelas relações entre o maneirismo pictórico florentino da primeira fase e o *giallo*. Detivemo-nos em três obras de Dario Argento. Dissertamos sobre como esses elementos se configuram em uma grande cena-mãe para a poética depalmiana. *Cena-mãe* no sentido amplo e metafórico que temos usado desde o início: algo como um conjunto de imagens herdadas, apreendido por um olhar que ganha vida a partir deste próprio ato testemunhal.

Gestado pela cena-mãe, esse olhar que foi por ela posto em movimento irá obrigatoriamente realizar um gesto de retorno. A ligação hereditária é um dado impossível de ser apagado. Olhar para imaginar imagens: o ato de imaginar não é exatamente o de observar uma imagem interior? Interior e também *anterior*, já que a imagem mental precede a manifestação artística que tomará forma no mundo material (mas não necessariamente no caso da *action painting* de Pollock, para ficar no exemplo do capítulo anterior). O termo imagem mental, como vimos, é de origem vasariana. Permeiam o pensamento maneirista, que argumentamos fornecer as sementes para a gestação do *giallo* e do cinema de Brian De Palma. Para que não haja confusão em relação ao uso das expressões “semente”, “vestígio” e “herança”, vale esclarecer como são aplicadas ao longo do texto: em relação a De Palma, o maneirismo atua como semente no que tange a uma atitude frente ao clássico. Já os *gialli*, bem como Hitchcock, podem ser compreendidos como vestígio. Logo, a ideia de herança contém os dois termos, semente e vestígio.

A passagem que fizemos por formas cinematográficas que manifestam – quase no sentido do *Manifesto*, do *Statement* – o estudo da imagem como essência teve a função de arar o terreno. Equilibramos, muito brevemente, o pensamento de Giorgio Vasari com a revisão crítica de Georges Didi-Huberman (2015). O autor francês levanta questões que poderiam muito bem serem direcionadas aos personagens dos *gialli* e dos filmes de De Palma.

Há, nestas duas formas de cinema, uma coleção de figuras de inclinação investigativa, que se debruçam diante da imagem com fervor obsessivo. São personagens que precisam, desesperadamente, ver algo em uma cena, uma mancha, um grão. Esses realizadores, De Palma, especificamente, entendem que o afã em perguntar é muito mais interessante do que obter respostas: os personagens, não

raro, resolvem o enigma presente na cena-mãe⁴², decifram a imagem que se apresentava como peça-chave. Mas, ao final da narrativa, há quase sempre um gesto por parte do cineasta em direção ao buraco. Em direção ao vazio, ao não visto. Na imagem nunca se vê o todo, nunca se vê a *whole picture*. Não se investiga uma imagem a fundo. Todo processo de escavação termina em uma parede, uma superfície: outra imagem, como vimos em *Prelúdio para matar*. Já chamamos atenção para o fato duas vezes, no capítulo anterior, mas vale a pena triscar uma terceira. A imagem final de *Prelúdio para matar* (*Profondo rosso*, no original: vermelho profundo) é a de um rosto refletido na poça de sangue. Como ir a fundo, se muitos dos segredos que se formam terminam por desnudar-se na superfície? Frente à impossibilidade ontológica de se encontrar a resposta totalizante, cineastas encontraram diferentes saídas.

No caso de De Palma, a saída passa pelo autor adotar parcialmente a postura exemplar, cujo diálogo que fizemos com Didi-Huberman (2015) no capítulo anterior prescreve. É a postura de quem pergunta às imagens, mais do que responde por ou para elas. No universo do cinema, um cinema de preocupações narrativas, um cinema de continuidade intensificada, como essa escolha se traduz? É uma resposta complexa que, esperamos, seja ao menos rascunhada ao longo deste trabalho.

Adiantemos, no entanto, um esboço. Diante da compreensão, por parte da instância que produz, de que existe em toda imagem um imenso buraco (*whole/hole*), e de que nunca se pode vê-la em sua dimensão total, cabe ao cineasta cutucar o espectador a todo instante. Didi-Huberman escreve, recuperemos, que o ato de dar a ver, em si, “é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta” (2010, p. 77). O filósofo complementa e, eis aí uma informação importante, que “todo olho traz consigo sua névoa”. Entendemos, então, que o cinema de De Palma é maquiado pela opacidade provocativa, com marcantes traços didáticos. Fiamo-nos na liberdade em poder usar o termo mais livremente, como que a indicar a vontade poética por parte do diretor em abrir fendas em seus filmes, em deixar entrever a dúvida da imagem por entre a certeza da estrutura narrativa.

⁴² Agora falamos em cena-mãe no sentido (micro)filmico: como estabelecemos nos outros capítulos, no recorte do cinema depalmiano que estamos analisando – bem como no *giallo*, forma matriz – as narrativas giram em torno de um evento deflagrador, testemunhado pelo protagonista. De forma recorrente, este evento, esta cena-mãe, é ela mesma gestada a partir de fonte primária. Cenas de *Psicose*, *Um corpo que cai* e *Janela indiscreta*, para ficar nos exemplos mais fáceis.

Um exemplo emblemático talvez seja *Missão impossível* (*Mission: impossible*, Brian De Palma, 1996). É um filme de absoluta inclinação comercial. Não por acaso, configura-se como a obra de maior arrecadação em bilheteria na carreira de De Palma, segundo dados do IMDB. Baseada na série de televisão homônima exibida na CBS entre 1966 e 1973, a trama gira em torno de uma equipe de agentes da IMF que se envolve nas mais diversas missões secretas. A versão conduzida por De Palma apresenta o que seria o oposto da relação de interesse com o material anterior, com o material base, com a cena-mãe.

O cineasta vira do avesso o material original, subvertendo a ideia de *refação*. A profusão de máscaras no filme nos leva a perguntar: *re-make*, re-maquiar, re-disfarçar, ao invés de re-fazer? O cineasta, claramente, nega a “mitologia” da série, termo aplicado aqui de modo pouco rigoroso, mas que se refere à expressão que ficou popular no linguajar da *cultura pop* da ficção seriada e das franquias cinematográficas. A expressão refere-se à concepção visual e narrativa criada por determinado produto, que pode ser indefinidamente reciclada e readaptada de uma mídia a outra, mantendo a fidelidade do público. A lógica seria a de que pouco importariam as especificidades do meio. Valeria, antes, a fidedignidade em relação ao conteúdo.

De Palma não só nega a “mitologia” da série como, aliás, implode-a e a ressignifica em tom que se utiliza de elementos quase farsescos. Boa parte da equipe é morta nas primeiras dezenas de minutos do filme, por conta das maquinacões do encenador Jim Phelps. Na “mitologia” da série original, Phelps é o chefe da equipe de agentes, um dos *good guys*. Rever a obra produzida para a CBS, tendo *já visto* o longa-metragem do cineasta norte-americano, poderia ser o equivalente, em termos conceituais, à primeira cena da obra com Tom Cruise. Nela, os agentes da IMF, disfarçados, tentam obter informações de uma figura antagônica.

Os heróis estão em um quarto, aparentemente monitorados a distância por uma câmera oculta. Os “personagens” (ou seja, os personagens disfarçados de personagens) recebem comandos, são instruídos a entrar e sair do cômodo nas *deixas* – para utilizarmos aqui jargão cênico. Ao fim da cena, é-nos revelado que o cômodo não passa de um *set* construído em um galpão, e que a câmera e o monitor estão posicionados no extracampo do quarto. Cédric Anger, na crítica sobre o filme,

publicada na edição 507 dos *Cahiers du cinema*, observa que “De Palma baseia seu trabalho na presença do cinema na imaginação dos seus espectadores”⁴³.

Nesse sentido, a série de 1966, atravessada por De Palma, torna-se um quarto cênico, em que os personagens são disfarces, comandados por um encenador que, cedo ou tarde, irá se revelar. É claro que esse nosso pequeno exercício de *imaginação* é meramente especulativo. Nada garante que qualquer espectador tenha interesse em ressignificar a série de 1966, de experimentar o *déjà vu*, a partir da opacidade provocativa da obra de 1996. Olhemos para a frente agora.

A ideia de *déjà vu* ganha ainda outro sentido, por conta dos créditos iniciais. Intercalando com o título que desliza pela tela, são exibidas cenas-chave do filme, inclusive a execução dos diversos membros da IMF. Os planos são curtíssimos, difíceis de serem apreendidos objetivamente. Boa parte do longa-metragem, passados os créditos, já será um *déjà vu*.

O conceito é retomado pelo diretor, ou pela equipe de publicidade da obra, no *trailer* de *Femme fatale*. A peça consiste na projeção de todo o longa-metragem, com os planos sucedendo-se em variadas velocidades. Ao fim, enquanto sobem os créditos, surge na tela a seguinte sequência de frases: “Você acabou de assistir ao novo filme de Brian De Palma. Não entendeu? Tente de novo...”. Retomando e expandindo o que escreveu Anger, é como se De Palma fornecesse ao espectador o próprio filme, mesmo que em nível subliminar, antes de o filme começar. O crítico francês elabora outra vez sobre o papel ativo daquele que assiste. Vejamos:

Tudo aqui é a arte da manipulação. O simulacro permanente. Em *Missão impossível*, uma *mise en scène* sempre esconde outra e cada situação pode ser comparada a uma mala com compartimentos duplos ou triplos. É que a obra joga um jogo diretamente conosco, o espectador. Se os personagens do filme não têm existência real, somos nós, o espectador, quem somos seus principais protagonistas (1996, online).

Quando mencionamos acima que o cineasta parece ter interesse em deixar entrever a dúvida da imagem ante à certeza da narrativa, entendemos que a operação passa por esse jogo com o *já visto*. O que foi que já vimos? O que foi que iremos já ter visto? Como argumenta Anger em outro momento da crítica, as imagens em

⁴³ CEDRIC, Anger. Le simulacre simulé. **Cahiers du cinema**, edição 507, 1996. Transcrito em: <<http://torontofilmreview.blogspot.com/2016/06/brian-de-palma-at-cahiers-in-90s.html?m=1>>. Acesso em: 3 mai. 2020.

Missão impossível emanam da “confusão da aparência”. Tal estado, ainda de acordo com o autor, é fruto de um mundo em que, repleto de telas, a relação com o real acaba “obliterada”.

Um dos grandes pontos de interesse do cinema depalmano, uma das artérias por onde corre a energia vital de sua filmografia é, como temos deixado entrever, a questão da mediação. Não só a mediação de repertório – a cena-mãe, o efeito *déjà vu* – mas tecnológica. Do grão fotográfico ao *pixel*, passando pela câmera de bolso (o celular) à câmera de voo, que é o *drone*: De Palma renova, de acordo com os avanços dos aparatos, a percepção que os personagens têm do real a partir destes novos olhos.

Não por acaso, a filmografia do diretor vai se tornando, a partir de *Missão impossível*, mas com traços já presentes em *Síndrome de Caim* (*Raising Cain*, 1992), gradativamente povoada por *déjà vu*, devaneios, sonhos. Em alguns casos, como no próprio filme de 1992, em *Femme fatale*, *Dália negra* (*The black dhalia*, 2006) e *Guerra sem cortes* (*Redacted*, 2009), as obras são ainda mais fragmentadas e dependentes de um referencial anterior. A fratura entre a solidez das tramas e dos personagens dá lugar à impressão, à cópia, à figura. Mesmo uma obra baseada em um romance convencional, como *Dália negra*, tem o enredo esvaziado, diluído, suplantado por figuras que esvoaçam, vagam, caem; na trama do livro de James Elroy há um cadáver, o corpo da aspirante à atriz dividido ao meio por um *serial killer*.

A versão cinematográfica não esconde o cadáver, mas a verdadeira morte acontece no arquivo de filme contendo um teste de elenco do qual a atriz participa, comandado por uma voz imaterial, a do próprio De Palma. Nestas imagens, vistas por um dos protagonistas no momento posterior ao descobrimento do assassinato, a atriz luta para ser um personagem, para incorporar o outro, sem sucesso (na estreia de *Dália negra*, lá em 2006, o espectador que conhece a filmografia do diretor e com senso participativo já teria visto, em *Fantasma do paraíso* [*Phantom of the paradise*, Brian De Palma, 1974], a ideia de um corpo que só sobrevive na imagem e pela imagem).

No presente momento, a informação fica aqui como um *minitrailer*, como anúncio de algo que será visto a seguir, adiante no texto. Sobra, no filme do teste de elenco, uma figura tristonha, pálida: o arquétipo da jovem atriz que almeja ingressar na “fábrica de sonhos” e acaba esmagada pelas engrenagens. Como opção para a

personagem, resta-lhe somente explicitar-se em definitivo, transformar o corpo em superfície: ela migra para o universo dos filmes pornô.

Resgatemos uma última vez a crítica de Anger sobre *Missão impossível*, que compreende um aspecto que não se limita ao longa de 1996: “Perdido na multidão de fluxos deste universo de imagens, o homem agora é apenas um movimento e seu corpo um veículo intercambiável” (1996, *online*, tradução minha). O crítico argumenta, ainda, como todos os personagens principais do filme precisam a todo instante se ressignificar dentro da encenação, e que o encenador, no próximo instante, será obrigado a participar ele mesmo de uma encenação. Algo que, acrescentamos, se configura em uma das mais contundentes demonstrações disto que temos denominado opacidade provocativa, com propensões didáticas. Ao espectador, De Palma talvez ensine que é preciso não se manter, jamais, em posição confortável diante da imagem. Que há sempre outra vertigem possível, uma fenda que se abre. O importante é não “cair” na armadilha.

Vamos prosseguir na análise das ferramentas utilizadas pelo cineasta para dar a ver a dúvida, para trazer ao primeiro plano as ações de mediação. O repto depalmiano se manifesta por escolhas que variam em escopo e complexidade. Podem, por exemplo, se limitar à simplória arapuca visual, que satiriza as soluções do *cinema de estúdio* e expõe a artificialidade do aparato técnico que sustenta a continuidade clássica.

Busquemos como exemplo o *travelling* em *Fantasma do paraíso*, que atravessa a parede invisível⁴⁴ na cena do chuveiro. Cena que se configura, claro, como paródia do assassinato no banheiro do Bates motel, em *Psicose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960). A câmera, no primeiro movimento da cena, segue lateralmente o personagem Beef (interpretado por Gerrit Graham, o Lloyd de *Quem anda cantando nossas mulheres?*). O excêntrico cantor caminha do quarto para o banheiro e, sem corte, a câmera entra junto no *box*, como se ocupasse a posição do chuveiro, apontada para Beef (trata-se de enquadramento extremamente semelhante ao momento em que Marion, em *Psicose*, gira a torneira da ducha pela primeira vez). Há um corte para um plano do lado de fora do *box*, mostrando Beef através da cortina. De novo sem recorrer à montagem, De Palma faz a câmera realizar movimento de 180 graus, terminando

⁴⁴ À maneira de Jean-Luc Godard em *Tudo vai bem* (*Tout va bien*, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, 1972), que recria um prédio de escritórios como uma casa de bonecas – ou, ainda, como o hotel de *O terror das mulheres* (*The Ladies man*, Jerry Lewis, 1961).

com o contracampo do cantor a se banhar. O plano é muito parecido com aquele que, em *Psicose*, anuncia a aproximação de Bates, também através da cortina.

O movimento “sem cortes” em *Fantasma do paraíso* traz consigo rastros da conotação típica do senso comum embutida na expressão – sob essa perspectiva, sem cortes equivale ao “sem enganação”, “sem truque”. É neste aparente paradoxo que está a piada. Hitchcock, para poder passar do plano frontal de Marion àquele capaz de enquadrar a moça de perfil e deixar espaço na imagem para a aproximação do assassino, decide recorrer a um truque muito básico de montagem, um *insert* do chuveiro.

Um breve comentário sobre *insert* e continuidade: o artifício que tem como objetivo, no cinema da transparência, preservar a continuidade espaço-temporal de uma cena, sem chamar atenção para a própria montagem. A ferramenta é bastante útil para lidar com cenas que envolvem apenas um personagem, como é o caso do nosso exemplo. Mas, as coisas não são bem assim. A cena do chuveiro em *Psicose* é notória por, entre tantos motivos, ser absolutamente insólita em termos técnicos. Enquadramentos desproporcionais, caracterização desleixada por parte da direção de arte (em alguns planos, parece claramente haver outra fonte de água a banhar o corpo da atriz, além daquela que emanaria do chuveiro) e montagem que, de maneira alguma, preserva a transparência. Há, na totalidade da cena, inúmeros cortes da personagem para a própria personagem, sem que exista mudança perceptível na escala do plano e no ângulo do enquadramento. Isso tudo acontece antes mesmo do ápice estilístico da cena, que são as facadas.

O desrespeito pelos dogmas da montagem clássica, vale lembrar, aparece em diversos outros casos, dentro mesmo do sistema de estúdios em pleno funcionamento. *Jejum de amor* (*His girls Friday*, Howard Hawks, 1940) é pontuado por cortes para o mesmo eixo, que poderiam ser entendidos como perturbação da fluidez da montagem que se pretende invisível. A diferença entre Hawks e Hitchcock é que o segundo é, obviamente, conhecido por ser um criador de formas, ao passo que o gênio do primeiro se encontra em outro campo. Seria essa qualidade insólita, desequilibrada e jocosa da cena a manifestação de um experimento maneirista de Hitchcock, ou apenas a consequência de uma produção feita em ritmo de programa de televisão, associada à ausência do diretor do *set*, por conta de uma gripe, como relatam inúmeras biografias sobre o cineasta inglês?

Vamos nos reaproximar da cena do banheiro em *O fantasma do paraíso*. A montagem corta para o jato de água, antes de passar para o plano de perfil, em que a câmera irá ocupar espaço virtual. Afinal, é uma impossibilidade que a câmera consiga se posicionar entre a parede e o corpo da atriz Janet Leigh. Não há, como se diz no jargão do cinema, recuo suficiente. É preciso, para o plano em questão, que a parede tenha sido fisicamente removida (algo igualmente necessário para a realização do plano frontal, em que Marion liga o chuveiro).

Toda essa operação de esquiteamento pela qual passa a cena – corta aqui, corta lá, *cut in, cut out* – fala enfaticamente sobre o olho sem corpo do cinema de continuidade. Não há parede que segure o ímpeto da câmera em encontrar a posição privilegiada, ainda mais dentro do espaço mais íntimo possível, o de um *box* de banheiro. O movimento de câmera empreendido por De Palma é amparado por grande esforço técnico. Assim como em *Psicose*, é preciso criar o recuo suficiente para que a câmera ocupe o lugar que seria o da parede interna do *box*. Ao realizar o movimento “sem cortes”, o cineasta produz gesto de virtuosidade técnica ainda mais elaborada que a do filme de Hitchcock. É como se a atitude do autor fosse: se a câmera é um olhar sem corpo que, como a espiadela de Norman Bates pelo buraco atrás de um quadro antes do assassinato no chuveiro, atravessa paredes, mostremos aqui a farsa “sem trapacear”. Inclusive, Beef não é esquiteado no chuveiro em *Fantasma do paraíso*.

Vale ainda trazer um último detalhe sobre a cena, que lhe acrescenta mais comicidade e reitera a capacidade de exegese por parte de De Palma. Segundos antes de a câmera atravessar pela primeira vez a parede invisível do banheiro, Beef, no camarim, entope o nariz de cocaína. Assim que percebe a presença de uma câmera de vigilância posicionada no alto do cômodo, o cantor, no típico estilo hiperbólico com o qual o ator Gerrit Graham conduz o personagem, demonstra constrangimento por estar sendo observado a fazer algo “proibido”. De imediato, Beef fecha a porta atrás de si e ruma para o *box*, com a câmera não-diegética fatiando a parede.

Aproveitemos o verbo “fatiar”: De Palma faz uso do *travelling* lateral que atravessa fundos falsos como artifício para dar cobertura farsesca, satírica, a momentos de suspense. A lógica, observada por Cédric Anger, mencionada anteriormente, e desenvolvida por nós, de que os filmes do diretor norte-americano pressupõem a existência de outras imagens na mente do espectador, almeja sempre

algum tipo de ruptura. Seja ruptura de percepção (o que era, não é), seja de tom. Em *Irmãs diabólicas* (*Sisters*, Brian De Palma, 1972) há uma emblemática passagem em que o diretor amplia o significado da famosa frase proferida por Hitchcock relacionada à confeitaria. “Alguns filmes”, disse o cineasta inglês, “são fatias da vida. Os meus são fatias de bolo” (2004, p. 101). De Palma, se brincarmos de imaginar, reformularia a parte final da frase assim: “os meus são fatias de bolo, recheados com... bolo”.

No referido trecho de *Irmãs diabólicas*, acompanhamos a jornalista Grace tentando convencer policiais de que testemunhara, do seu próprio apartamento, um assassinato. É um típico tropo hitchcockiano, e dos *gialli*, a descrença das instâncias oficiais diante do relato do detetive amador. Para deixar a cena mais saborosa e, como mencionamos antes, reafirmar o caráter de farsa e convenção inerente ao cinema de gênero, De Palma arma a seguinte *gag* visual: Grace quer provar que, além da vítima, havia duas pessoas no apartamento durante o crime (algo que, saberemos mais tarde, não é verdade; seus olhos, ao testemunhar o crime, pregaram-lhe uma peça). Eis que a jornalista encontra na geladeira um bolo de aniversário, com a inscrição de dois nomes na cobertura. Assim, Grace abre a porta e a montagem nos leva para um plano de dentro geladeira. Imagem insólita, que seria o equivalente ao ponto de vista do eletrodoméstico, tipicamente hitchcockiana. É bem conhecida a predileção do cineasta inglês em posicionar, ou simular o posicionamento, da câmera em espaços pouco usuais. Além do já citado *box* do banheiro em *Psicose*, há o ponto de vista do pássaro, em *Os pássaros* (*The birds*, 1963), ou o assassinato em *Pacto sinistro* (*Strangers on a train*, 1951), exibido por meio do reflexo nos óculos da vítima, caídos no chão, para ficarmos em poucos exemplos. Pois bem, a câmera está dentro da geladeira e Grace, prestes a comprovar sua “tese” aos policiais. Ela apanha o bolo e sai. O plano, sem cortes, segue a personagem em um *travelling* lateral, que nos revela como o fundo do eletrodoméstico fora fatiado. É, evidentemente, uma imagem com grande potencial cômico, dada a histriônica qualidade do gesto. O plano causa surpresa: mesmo um espectador com a imaginação povoada pelos truques hitchcockianos que inspiraram De Palma não esperaria o duplo cambalacho, o artifício em cima do artifício. É curioso como sempre retornamos de algum modo ao buraco.

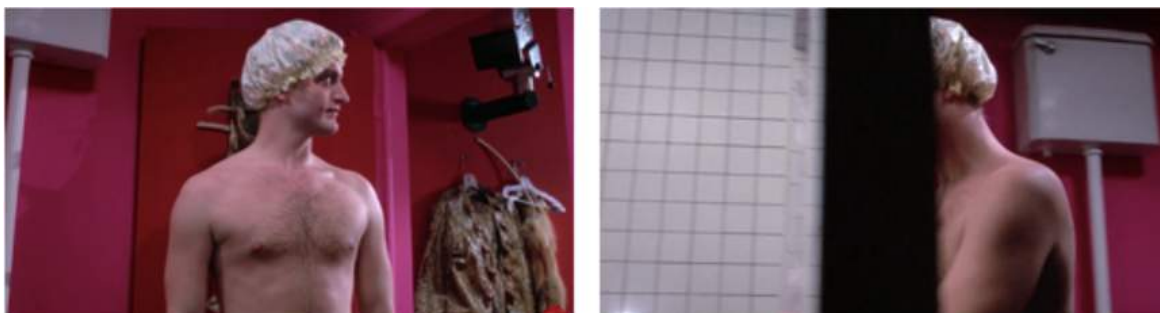


Imagem 19. Uma câmera observa Beef em *Fantasma do paraíso*, enquanto a câmera extra diegética, atravessa a parede cenográfica.

A criação de um ponto de vista, o posicionamento da câmera é, não raro, a criação de um buraco no espaço físico. Para completar a *gag*, é claro que Grace irá derrubar o bolo, que se espatifará no chão, antes que os policiais possam ler os nomes na cobertura.

De volta à cena de *Fantasma do paraíso*: protegido e seguro, Beef começa a cantar. De Palma está trabalhando um dos aspectos centrais da cena do chuveiro em *Psicose*, e esticando a corda ainda mais. O buraco atrás do quadro por onde espia Bates nos lembra, entre outras coisas, da inclinação ontológica do cinema para bisbilhotar. Se *Janela indiscreta* é, obviamente, sobre espiar janelas, *Psicose* quer explorar o buraco da fechadura, entre outros. Não é à toa que Hitchcock, no seu projeto de choque que é *Psicose*, passe tanto tempo com a câmera dentro de um banheiro, que filme a água dentro da privada, o ralo, brinque com a sonoridade das letras ANL, na placa do carro de Marion etc. O filme apresenta um caráter pornográfico⁴⁵ latente.

O fato de a pintura que esconde o buraco ser *Susanna e os anciões* (1731), de Willem van Mieris, é mais uma, entre tantas demonstrações do humor hitchcockiano. A imagem tem como motivo uma cena retratada inúmeras vezes desde a Renascença⁴⁶. A obra escolhida pelo diretor inglês exhibe Susanna sendo atacada

⁴⁵ No sentido de “revelação de alguma coisa que não deve ser exposta”, como define Nuno Cesar Abreu (1996, p.18). Também cabe aqui a ideia de obsceno. A origem da palavra, como prossegue o autor, tem como significado literal “fora de cena”. Abreu acrescenta: “ou seja, aquilo que não se apresenta normalmente na vida cotidiana” (ibid.). Por fim, “cometer uma obscenidade é colocar em cena algo que deveria estar fora dela” (ibid.).

⁴⁶ Pesquisadores dividem historicamente a abordagem do tema, na pintura, em dois grupos: os que mostram os anciões a espiar Susanna sem que ela os note e os que exibem os velhos abordando a jovem (cf. POWERS, Katrina. Marion, Venus, and Susanna in the Mirror: The Paintings in the Parlor of The Bates Motel. **Americana: The Journal of American Popular Culture (1900-present)**, 2016, Volume 15, Edição 2. Disponível em: <http://www.americanpopularculture.com/journal/articles/fall_2016/powers.htm>. Acesso em: 22 abr. 2021).

sexualmente por dois homens velhos, depois de se banhar (De Palma irá, em *Vestida para matar*, concretizar, logo na abertura do filme, em forma de sonho, a *rape fantasy* sugerida pelo quadro de Mieris em *Psicose*). É interessante como podemos compreender o objeto, o quadro, como projeção. O artefato na parede antecipa o que acontecerá em seguida na cena (Norman atacará Marion). Ao retirar o objeto da parede, a luz, vinda do banheiro, que atravessa o buraco, não deixa de lembrar o mecanismo de um projetor na sala escura de cinema. Quando Bates se aproxima do orifício, Hitchcock nos dá um plano muito próximo do olho do ator. Olho vidrado, mas iluminado, em um instigante contraste com a outra imagem de olho que aparecerá na tela dali a alguns minutos, escorrendo pelo ralo.

Bates, homem de cinema, projeta no mundo concreto aquilo que *imagina*; preserva *bazinianamente* o tempo, por meio da taxidermia, mantém uma espécie de dublê de corpo (o da mãe) para dar sustentação aos diálogos criados que inventa. É curioso como a sonoridade do nome de Norman se aproxima com a de Marion. Além disso, o som tem papel importante na vida de ambos: os dois ouvem vozes e, presos em si mesmos, projetam diálogos imaginários. Marion, mulher de cinema, *backprojection* atrás de si, no carro, projeções sonoras à frente.

Por fim, Norman organiza um acontecimento, cuidadosamente para lhe excitar o olhar. Como bom fetichista, precisa da minúcia, do detalhe e do jogo. O dono do motel só quer acessar o quarto da vítima por uma via: por meio da imagem, através do quadro. Hitchcock emprega um dos poucos *travellings* em *Psicose* que ao invés de avançar, recua, justamente no momento em que Marion convida Norman para jantar no quarto dela. Enquadrando-os de perfil, a câmera, ao dar um passo para trás, amplifica o desconforto de Bates em adentrar fisicamente aquele espaço. A porta, escancarada entre Marion de um lado e Norman de outro, é um vazio. Ao olhar pelo buraco, Bates olha o visor de uma câmera.

O ponto é que olhar, apenas olhar, não é o bastante. O rapaz irá agir. Este é um aspecto, desenvolveremos a seguir, fundamental para De Palma. A ação, invariavelmente, implica em consequências violentas, que, no caso do diretor norte-americano, expressam um sentido de falta, incompletude, vazio. Como já foi amplamente discutido por inúmeros críticos e pesquisadores, ao materializar na tela o *voyeurismo*, Hitchcock comenta sobre a perversidade do ato de assistir a uma imagem. Ao fazer o personagem substituir o buraco da fechadura pela faca, o diretor estaria castigando o espectador que, não há como escapar, se identifica com aquele

que tem prazer em olhar. Eis o que você é, poderia acusar o cineasta inglês (já De Palma talvez dissesse: eis o que eu sou, eis como trabalho; mas, guardemos a especulação para mais tarde).

A teoria feminista discute, entre outras coisas, como a espectralidade em um certo tipo de cinema, do qual Hitchcock certamente é um dos grandes representantes, não é passiva e neutra. Tania Modleski, por exemplo, aponta, numa revisão crítica de importantes pesquisas no campo, entre elas o ensaio de Laura Mulvey *Prazer visual e cinema narrativo*, como espectadores masculinos e femininos não são categorias estanques, monolíticas. Ainda que o olhar seja dirigido à mulher (não só o olhar, também o ato violento), não significa que caberá ao homem, no papel de espectador, a atitude ativa, pois estimulada e, à mulher, a atitude passiva, pois mera causadora do estímulo (2016, p. 9). A possibilidade bissexual, ainda segundo a autora, não deve ser eliminada da equação, mesmo em abordagens que não necessariamente possuam o recorte psicanalítico. Embora problemática nos seus próprios termos, as questões, como colocadas por Modleski, fazem sentido para o período em que foram gerados os filmes de De Palma.

Porquanto bastante primitiva, vale chamar atenção para a caracterização de Beef em *Fantasma do paraíso*. O cantor incorpora toda a ambiguidade sexual típica do *glam rock*, de bandas como *New York Dolls* ou de cantores como Lou Reed, da fase *Transformer* (1972) e *Rock and roll animal* (1974), por exemplo. A bissexualidade da “vítima” do ataque do Fantasma, no chuveiro, ganha ainda outra camada interessante, além da caracterização física. O Fantasma ataca Beef com um desentupidor, tapando-lhe a boca. O motivo: Beef cantava a peça composta pelo Fantasma especialmente para a musa Phoenix. Beef estaria interpretando um papel, o da mulher, que não lhe pertence⁴⁷.

⁴⁷ A trama de *Fantasma do paraíso* re-imagina, é claro, *O fantasma da ópera*, e não só. A versão depalmiana é, também, sátira sobre a indústria musical. Na narrativa, acompanhamos Winslow, um compositor que tem sua cantata roubada por Swan, um mandachuva do *music business*. Depois de passar por uma série de infortúnios, Winslow perde a voz e tem o rosto desfigurado. Ele assume a identidade do Fantasma e passa a viver na casa de espetáculos prestes a ser inaugurada por Swan. O Fantasma acaba persuadido pelo mandachuva e aceita compor uma pequena ópera, com a condição de que seja cantada por Phoenix, jovem aspirante à cantora por quem é apaixonado. A ópera, uma versão de *Fausto*, é roubada mais uma vez por Swan e destinada a Beef, a sensação *glam rock* que o empresário quer emplacar. O Fantasma tenta se vingar de todos. Depois de descobrir que o próprio Swan vendeu a alma ao diabo em troca de juventude eterna, o compositor desfigurado consegue eliminar Swan. Por conta do contrato firmado entre ambos, ao matar Swan, Winslow também morre. A típica predileção depalmiana pela *mise en abyme* ganha ainda outro aspecto interessante pela forma como a “alma” de Swan é preservada: em fitas de vídeo. Para lhe destruir o corpo, basta ao Fantasma

Para encerrarmos essa questão da representação, vale trazeremos ao diálogo as colocações de Jerold. J. Abrams (2017) acerca da questão do buraco pelo qual Norman Bates espia. Mais até do que a colocação em si, interessante, mas já dita e redita, nos interessa a forma com a qual é construída. Depois de descrever o momento em que Bates começa a bisbilhotar Marion, Abrams continua:

O espectador agora examina a si mesmo como um objeto, enquanto simultaneamente percebe o próprio Bates examinando igualmente a si mesmo como um objeto, assistindo a si mesmo (como sua mãe) a assistir a mulher. Ele assiste a si mesmo assistindo outros da janela de trás da casa e do buraco na parede (2017, p. 226, tradução minha).

Quando assistimos a De Palma lidar com a cena-mãe em *Fantasma do paraíso*, talvez experimentemos equivalente sensação vertiginosa. Ao contrário de *Psicose*, aqui não há o buraco visível, tampouco o olho. Mas há, primeiro a câmera, no alto da parede e, em seguida, a câmera a atravessar o buraco (in)visível do *box*. Vemos a cena com Beef no chuveiro, constrangido por estar sendo observado pela câmera, enquanto o próprio cineasta nos exhibe o olhar dele sobre outra cena (a de Hitchcock). Esta cena, por sua vez, inicia-se com o prenúncio da imagem do quadro de Willem van Mieris. Toda essa engrenagem, que dentro de si sustenta ainda outra engrenagem, do aparato cinematográfico, que nos faz olhar enquanto nos pensamos olhando, só pode ser *vista*, talvez fosse a afirmação de De Palma, como uma grande farsa.

O que poderia ser entendido como a “didática” depalmitiana reside em um terreno onde Hitchcock realmente chegou a construir casa. O diretor inglês elaborou, de fato, uma câmara de espelhos que permite ao espectador ver a si mesmo enquanto assiste a imagens que são dispostas pelo autor (*Psicose*, *Janela indiscreta*). Hitchcock não deixou, também, de explicitar, por meio da analogia, o seu papel dentro da engrenagem, enquanto olho que vê e que dá a ver (por meio do herói Scottie e do vilão Galvin em *Um corpo que cai*).

A crítica pouco elogiosa de *Um corpo que cai* publicada na edição de julho de 1959 da revista *Positif*, escrita por Michèle Firk, dedica-se a atacar a política dos autores promovida pela rival *Cahiers du Cinéma*. Em certa passagem, Firk escreve

dar cabo às fitas de vídeo com as imagens de Swan. Veremos, adiante, quando abordarmos como De Palma retrata simbolicamente a figura do encenador dentro dos filmes, o retorno de Swan.

que Hitchcock, para provar sua boa vontade para com a publicação sediada na *Champs-Élysées*, “dirigiu *O homem errado* (*The wrong man*, 1956) depois de ler que era um cineasta metafísico”. Mas o que há de interessante no texto de Firk, cujo título é *O sistema do dr. Hitchcock*, é o jogo intertextual que faz com o conto de Edgar Allan Poe, *The System of Doctor Tarr and Professor Fether* (1845).

Em resumo, a narrativa de Poe é sobre um manicômio que, afirmam boatos, seria regido por um sistema que consiste em permitir que os “loucos” não sejam contrariados, que possam escolher livremente os papéis que desejem assumir. O diretor da instituição explica ao narrador, que fora até o local movido pela curiosidade acerca do sistema, que o método já não é mais utilizado. O motivo é o perigo proporcionado pela liberdade: livres, os “loucos” poderiam disfarçar-se de pessoas “sãs”. Ao final do conto, o leitor descobre que o próprio diretor da instituição é um dos enfermos, que se rebelou contra o diretor “verdadeiro” e lhe tomou o papel.

Firk entende que o Hitchcock de *Um corpo que cai* (ou, para ser mais preciso, o Hitchcock “inventado” pela *Cahiers du Cinéma*) é, de certa forma, um sujeito pervertido, que se passa por diretor e é levado a sério. Talvez o ímpeto em tentar diminuir um dos heróis da “revista do Sr. Del Duca”, como se refere Firk, acabe ficando um pouco no caminho entre a crítica e o filme (ainda que a atitude provocadora resulte na insolente e brilhante passagem em que Firk afirma ter o dever de avisar o espectador que a personagem loira e a morena são a mesma pessoa). Mesmo assim, a autora não deixa de apontar a capacidade do filme de expor as maquinações, que ela enxerga como doentias, do próprio diretor de cinema, operando dentro de um “sistema”.

Olho que é, portanto, tão “culpado” por sentir prazer em dar a ver quanto aquele que sente prazer equivalente em assistir. A questão é que o cineasta norte-americano parece ter deliberadamente a intenção de construir uma casa ainda maior e aparente, neste mesmo terreno. Em mãos, a mesma planta baixa que orienta *Trágica obsessão* – refazer *Um corpo que cai*, e refazê-lo melhor⁴⁸. Nesse sentido, De Palma irá elaborar

⁴⁸ Nas entrevistas presentes em *Obsession revisited* (2000), De Palma rememora a revisão de *Um corpo que cai*, em companhia de Paul Schrader, no Los Angeles County Museum of Art. Imediatamente após a sessão, a dupla esboçou elementos para a trama de um filme que fosse, com toda consciência, construído em cima do longa-metragem de Hitchcock. De Palma e Schrader, tocados pela obra em seu estado “original” (a projeção teria sido com uma cópia em *vistavision*; De Palma relata, no documentário, nunca mais ter visto uma exibição de *Um Corpo Que Cai* neste formato), sentem a necessidade de lidar com o que experimentaram, ali, no calor da hora, com faca e garfo nas mãos (a elaboração do rascunho se deu durante o jantar): o filme seria dissecado.

com consistência, ao longo da filmografia, o projeto de colocar em cena (um projeto obscuro, portanto) as estratégias do autor. Estratégias que o situam, indubitavelmente, em posição de poder. O encenador é a figura que produz imagens mediadas, é a figura que passa do voyeurismo à ação. Não raro, essa figura, controladora, obsessiva, paranoica é, em termos narrativos, o vilão. Como o assassino em série que, ao perceber a não completude ontológica dos próprios atos, busca na reprodução seriada da morte o senso de continuidade, o encenador vive a repetir a próxima imagem. No próximo capítulo, iremos interpelar este aspecto do cinema de De Palma. A figura de Swan serve, por ora, como prenúncio.

Afirmamos, acima, que De Palma percorre diferentes caminhos, para, como afirmamos, a partir de colocações de Didi-Huberman (2015), perguntar à imagem. Isso é evidenciado a partir do exemplo de um segmento específico de *Fantasma do paraíso*. Se dá pelo processo de desnudar a engenharia da encenação a partir de uma construção anterior, a partir de uma cena-mãe. De Palma não “explica” necessariamente o que há “por trás” do assassinato no chuveiro em *Psicose*. Antes, traz as contradições da cena à frente: somos todos vulgares, pois é do cinema a prerrogativa do obscuro.

Já em uma armação mais complexa, De Palma pode elaborar um filme inteiro que é, digamos assim, parede (ou porta) falsa. Em *Paixão* (*Passion*, 2012) – e o fato de o título ser homônimo ao projeto de Godard rodado em 1982 não deve ser tomado como mera coincidência – a instância narradora atua quase que como encarnação do autor psicopata de *Tenebre* (*Tenebrae*, Dario Argento, 1982). No longa-metragem do diretor italiano, a figura do autor parte para a ação, com o machado em mãos, provando que aquele que dá a ver imagens não é, por definição, uma instituição que deva ser tomada por confiável. Em *Paixão*, o autor/narrador deliberadamente engana o espectador por meio do ato de olhar; se o cinema da continuidade clássica faz do narrador uma espécie de zelador que, molho de chaves no bolso, controla a abertura de cada uma delas, de tempos em tempos, sempre revelando um novo segredo, no cinema classicista da opacidade provocativa há espelhos atrás das portas. A cena central de *Paixão* nos espelha enquanto espectadores: vemos a personagem protagonista assistir a um espetáculo, em tela dividida, recurso recorrente em De Palma. A cena, descobriremos mais tarde, é nada mais do que uma arapuca para o olhar. Ficará para mais tarde, também, a análise deste dispositivo que cria um traçado, que funciona como parede (a linha preta que, na tela, divide o lado esquerdo do direito)

para separar dois espaços e dois tempos diferentes. Parede tão falsa, pois apenas simulada, quanto a que envolve o *box* do banheiro em *Fantasma do paraíso*.

O aspecto da opacidade depalmiana que nos interessa, então, é o da provocação com potencial didático. De Palma não parece buscar unicamente estudar imagens anteriores, retornar à cena-mãe em busca de alguma segurança. Tampouco devota-se ao ímpeto de exclusivamente explicar a imagem: abordamos o caso do lunático Lloyd de *Quem anda cantando nossas mulheres?* com recorrência, por conta da clareza com que o exemplo se apresenta. Não é que faltem exemplos semelhantes na filmografia do diretor norte-americano. Veremos, no prosseguimento do capítulo, como Jack, o protagonista de *Um tiro na noite* (*Blow out*, Brian De Palma, 1981) é uma continuação do nosso conspirador/especialista. Observamos, a partir de Lloyd, como o cineasta retrata o sujeito que crê piamente naquilo que está vendo.

A pedagogia depalmiana, se pudermos usar o termo de forma livre, tem justamente como estratégia primária explicitar, no campo da narrativa, a situação embaraçosa (ou perigosa; o adjetivo, para um cineasta que transitou pelos mais diversos gêneros, é mutável) com a qual se mete aquele que deposita fé no que lhe é dado a ver. Ainda na seara narrativa, geralmente o personagem irá enxergar algo a, digamos, olho nu. Em seguida, o sujeito irá passar para a fase de escrutinar a imagem gerada a partir de uma mediação (pintura, fotografia, imagem de vídeo etc.). Em *Dublê de corpo* (*Body double*, 1984), Jake Sully testemunha o *striptease* da vizinha primeiro a “olho nu”.

A partir de *Dublê de corpo*, começaremos a pensar de modo mais abrangente a figura do observador da cena-mãe. Se a cena-mãe é, resgatando aspectos elaborados por Jean-Louis Baudry, um evento para a câmera, devemos pensar na figura que faz a mediação entre a câmera e outra instância. Essa outra instância, na nossa abordagem, é a do criador. Aos poucos, começaremos a demonstrar de que modo a figura do protagonista age para provocar no espectador a consciência do aparato.

3.1. *This is my rifle, this is my gun*

Cabe aqui um resumo da trama de *Dublê de corpo*, intercalado de comentários e desvios para outros filmes, quando for pertinente, antes de pensarmos algumas questões relacionadas ao olhar e à opacidade provocativa adotada por De Palma.

Neste filme de 1984, acompanhamos Jake Skully, um ator que está em Hollywood, mas em uma Hollywood alternativa, a dos filmes de nicho. Jake é o protagonista de *Vampire's kiss*. Por sofrer de claustrofobia, o ator acaba sendo dispensado mais cedo do set, depois de ter uma crise dentro de um caixão. Aliás, um caixão cênico, em que uma das paredes do objeto foi removida, para que a câmera pudesse enquadrar o vampiro de perfil. Fora do estúdio, Jake pisa no “mundo real”: um “mundo real” em que painéis de *matte painting* retratando uma paisagem desértica atravessam a rua, carregados por funcionários, provocando ilusões de ótica. Em que a câmera, muito brincalhona, transforma, com um movimento angulado, um carrinho de cachorro quente em imagem pornográfica. Faceiro, rindo sozinho sentado no carro conversível, com uma *backprojection* tão atroz que mal se pode considerar que se trata de uma imagem de fundo, de tanto que salta aos olhos, Jake volta para a casa. Patético, o rapaz faz sinais para o cachorro, intencionando que o animal não estrague a surpresa que irá fazer para a namorada. O ator não percebe o que nós, espectadores, já prevemos, graças aos gemidinhos esparsos, mas notórios, que escapam na banda sonora. O inevitável: Jake encontra a companheira na cama, com outro. Uma simples troca de olhares entre o casal, Jake baixa os olhos, como que embaraçado por atrapalhar a infidelidade da namorada. Condenado ao sofá do barman que lhe oferece pouso por uma noite – “a casa era dela”, dirá mais tarde – o rapaz acaba se deparando de forma recorrente com Sam Bouchard, também ator.

Bouchard será o *mastermind* de *Dublê de corpo*, o duplo de Gavin Elster. Como em De Palma a analogia precisa ser tão intensa e visível a ponto de cegar, Bouchard realizará, literalmente, um *casting* com o desafortunado Jake. Em *Um corpo que cai*, Elster também irá submeter Scottie ao processo equivalente ao teste de elenco. Aqui, no entanto, a analogia fica mais escondida sob o tecido narrativo: o evento acontece durante a conversa de gabinete, em que o marido de Madeleine fará a exposição do caso, ou melhor, do roteiro, ao detetive.

O *casting* realizado por Sam Bouchard acontece durante uma aula de atuação, em que o professor estimula Jake a reviver memórias afetivas. Jake, no centro do palco, olhos fechados, revisita uma cena-trauma da infância, enquanto Sam observa, na plateia, corpo inclinado para a frente, todo atenção. O atormentado rapaz descreve o acontecimento do passado, relacionado a uma situação em que teve de ficar escondido durante uma brincadeira, em um local apertado.

Eis aí o nascer de sua claustrofobia. A relação é simplista, assumidamente jocosa. A explicação da origem do trauma, ao contrário de em *Um corpo que cai*, não se dá em impactante cena de ação, mas durante a aula que o ator de segunda frequenta entre uma diária e outra do filme B em que trabalha.

Talvez o próprio condutor da classe não seja lá grande coisa, a julgar pelos chavões escritos em giz, no quadro: “sinta”, “personalize”, “atue”. A cena (da cena) tem algo de ridículo, com Craig Wesson interpretando muito bem o personagem do ator limitado, embora esforçado. As contorções faciais, os olhos espremidos, o ligeiro tremor da cabeça. Ainda assim, Wesson não deixa que a cena descambe para a pura troça, mesmo quando o professor, estranhamente, lhe acaricia as cordas vocais, como que para ajudá-lo a liberar o grito reprimido. Apesar do método questionável, o condutor dirá o comando chave, aquilo que é sempre uma questão no cinema de Brian De Palma: “atue! você precisa atuar!”. Agir e atuar são, também, atos de olhar. Estamos falando, é claro, a partir da perspectiva da opacidade provocativa, em que olhar imagens exige ação por parte daquele que vê. A atuação do olhar, importante ressaltar, gera consequências. Embora não haja respostas fora da imagem, é sempre preciso ter consciência, parecem insinuar os filmes de De Palma, que se meter com imagens pode deixar cicatrizes.



Imagem 20. O estranho exercício vocal em *Dublê de corpo*.

De volta à classe. Jake, assim como o espectador, está preso à imagem mental. A entrada da música de Pino Donaggio na trilha, no momento em que o rapaz começa a ficar mais e mais angustiado, tem um sentido bastante interessante. A composição é tensa e se desenrola em um crescendo. Há um evidente descompasso entre as notas e a imagem – o rapaz fazendo caretas, o professor lhe acariciando o gogó – enquanto a música evoca apreensão. É como se a trilha embalasse não aquilo que estamos vendo, e sim a imagem mental suscitada pelo relato de Jake. Se afrouxarmos um pouco o rigor da argumentação, poderíamos afirmar que a música toca na imaginação de Sam, o titereiro, que visualiza ali, no palco, o ator perfeito para sua trama de assassinato. No momento certo, Sam irá atuar, irá agir, e interromper a aula. Jake ganhou o papel.

O desenrolar da trama elaborada por Sam exige que Jake esteja no lugar certo, na hora certa. Acreditando estar prestando um favor a Sam, ao mesmo tempo que consegue um espaço para dormir provisoriamente, Jake se muda para a casa que, segundo o *mastermind*, é de um amigo em viagem. Mistura de disco voador com torre de observação, a casa-conceito é mais uma das analogias à queima roupa de De Palma. Sam conta que precisa sair da cidade por uns dias e, antes de partir para o

aeroporto, mostra o telescópio à janela. Redundância: a própria arquitetura da casa já é um telescópio gigante, um panóptico. Por fim, passa o horário do início da sessão: todo dia, como um relógio, a vizinha realiza uma performance de *striptease*. Como tomaremos conhecimento adiante, a dança é performada por uma dublê de corpo da vizinha, a atriz pornô Holly Body, interpretada por Melanie Griffith. A vizinha, de fato, é Gloria Revelle, esposa de Sam Bouchard. Que é, aliás, nome artístico. O nome real do manipulador é Alexander Revelle.

Jake irá assistir com afinco a todas as sessões. Testemunhará, também, outros elementos que Bouchard, o *metteur en scène*, trará à vista: uma cena de violência doméstica e a presença de outro *voyeur*, o Índio, como mais tarde os personagens irão se referir à figura. A prótese facial atroz, bem como a moldura de borracha presa à barriga, simulando abdômen definido, não deixam dúvida tratar-se de uma paródia do assassino “icônico”, típico dos *slashers*. O assassino fantasiado, figura produzida em forma serial pelos *slashers*, gênero derivado dos *gialli*, já fora satirizado por De Palma no filme dentro de *Um tiro na noite*. *Cohed frenzy*, a obra em que Jack, o personagem de John Travolta, atua como *sound designer*, apresenta um assassino fantasiado de homem comum. Vestido de agasalho esportivo, o vilão é um asiático com sobrepeso. O disfarce que exagera o caráter de não disfarce torna-se, é claro, disfarce.

O conceito é utilizado, em seguida, em um *slasher* autoconsciente, em que tanto roteiro e direção são realizados por mulheres, algo pouco usual no gênero. Em *O massacre* (*Slumber party massacre*, Amy Jones, 1982) o assassino está fantasiado de homem. Sapato preto, camiseta sem estampa e conjunto de calça e camiseta *jeans*, o rapaz poderia figurar em qualquer cena de bar de qualquer filme hollywoodiano feito depois dos anos 1950. O assassino de *O massacre* usa como arma uma broca. Em dado momento, numa das imagens marcantes do filme, veremos um plano em que o homem, de costas, tenta perfurar uma das vítimas. O efeito de perspectiva faz parecer que a broca lhe sai pelo meio das pernas. A analogia visual explícita, altamente vulgar, com o objeto fálico, pode ter agradado a De Palma, que a revisitou em *Dublê de corpo*.

Um ponto fundamental do cinema de De Palma, como um todo, e particularmente incisivo nas obras de estudo hitchcockianas é a observação daquele que observa. Como apontamos anteriormente, ao comentarmos sobre o buraco na parede por onde Bates espia em *Psicose*, Hitchcock expunha aquele que olha como

forma de dividir a culpa voyeurística com o espectador. Em De Palma, mais do que dividir a culpa, por assim dizer, o diretor prefere o jogo irônico de promover a exposição da condição intrínseca do espectador como *voyeur* lá no campo em que o ato de espiar é razão de existência. Seria como se De Palma, ao promover o debate sobre opacidade e transparência, situasse um filme dentro de uma fábrica de vidros, que produz tanto lâminas transparentes quanto opacas.

Neste jogo todos os “atores” partícipes do espetáculo cinematográfico precisam estar constantemente no palco, cada um devidamente representando o seu papel. Sam atuando como De Palma, o autor que controla a encenação; Jake, como o espectador, que deseja, que se excita, que teme; Holly Body, o próprio nome sugere, representa a mulher, a instituição “sagrada”, que é objeto “vítima” do olhar masculino. Que é o cinema? “*a girl and a gun*”, diz Godard em *História(s) do cinema (Histoire(s) du cinema*, 1988). Jean Paul Torok, ao escrever sobre *A tortura do medo (Peeping tom*, Michael Powel, 1960) na edição número 36 da *Positif*, afirma que o protagonista partilha da opinião de que o cinema fora inventado para “filmar a morte de mulheres bonitas em *close-up*”, daí valer mais ao personagem portar uma câmera-faca do que uma câmera-caneta.

Dublê de corpo é uma obra reativa, de provocação, como explica Linda Badley em *Film, horror and body fantastic* (1995). A partir de entrevistas do cineasta, a autora apresenta evidências de como a obra é uma tentativa deliberada de rebater as acusações de teóricas feministas, relacionadas, por exemplo, à forma como o corpo da mulher é retratado em filmes como *Vestida para matar* (1995, p. 107). As várias questões consideradas problemáticas por certas teóricas dos estudos feministas são infladas por De Palma ao exagero (o nome *Holly Body* já diria tudo), ao ponto em que só há um gesto possível: o do estouro. Sobra um vazio. Badley pontua tal aspecto com outras analogias. O resultado, no entanto, é o mesmo.

Ao se referir ao plano final – e precisamos aqui fazer um rápido avanço cronológico – que exhibe uma cena de *Vampire’s kiss* sendo rodada no chuveiro, com a presença de uma dublê de corpo, Badley escreve: “a história evapora e nos resta olhar lascivamente o dublê de corpo. Somos confrontados por uma imagem vazia, como uma pintura de Magritte ou um filme de Godard” (1995, p. 111, tradução minha). O vazio a que se refere Badley nos parece ser o da opacidade brincalhona. Se aceitamos o joguete, podemos afirmar que há tanta névoa, tanta opacidade, que nos sobra muito pouco para ver. Ainda assim, ou principalmente por isso, a provocação

da suposta ausência é um convite à fruição que “[...] quebra o brinquedo e rasga o ventre da máquina”, para recuperar o texto de Metz (2008, p. 405). O nosso recorrente Lloyd de *Quem anda cantando nossas mulheres?* discordaria com veemência. Apontando para a imagem vazia ou embaçada, diria: olhe, está aqui. Ou seja, por falar em apontar, é esse mesmo o ponto. Para Badley, o irônico é que De Palma, ao derreter o próprio filme, que escorre ralo adentro junto como o sangue falso que banha a dublê de corpo no plano final, termina por seguir o programa sugerido por Laura Mulvey e outras importantes teóricas feministas (1995, p. 111).

Badley, citando diretamente Mulvey, escreve que para libertar o cinema das convenções machistas, é preciso dar corpo à câmera, ao invés de tratá-la como “convidado invisível”. Lembremos rapidamente a câmera que se fantasia de invisível atravessando explicitamente paredes fatiadas, em *Fantasma do paraíso*. Esta materialidade da câmera, continua a paráfrase, retiraria o prazer do espectador pelo objeto (sagrado?) e exporia que o gozo é “dependente dos mecanismos voyeurísticos ativos-passivos” (ibid.). A conclusão de Badley é que De Palma joga com a ambiguidade: a teoria é seguida à risca pelo cineasta, ao mesmo tempo que preenche a tela com imagens, segundo a autora, “obviamente machistas” (ibid.).

Retomemos a linha da trama. Havíamos deixado Jake a observar o espetáculo promovido por Holly Body. Jake ainda desconhece a identidade da mulher. Acredita que a *stripteaser* seja Gloria. Armado com o telescópio, o rapaz bisbilhota o corpo a dançar. Enxergamos o que seria um plano POV (*point of view*, no jargão técnico) de Jake olhando através da luneta, intercalado com as reações do protagonista. Nós precisamos ver Jake atuar, precisamos ver o desconforto, o prazer e a ansiedade didaticamente expostos pelas expressões faciais do ator. “O plano-contraplano entre Jake e Gloria⁴⁹ transforma em objeto o nosso ato de olhar [...]”, escreve Badley (1995,

⁴⁹ Temos a necessidade de revelar nosso interesse ambíguo pela escolha, por parte da autora, desta passagem em específico. Há um evidente ato falho no trecho referenciado, que não deixa de ser bastante revelador sobre o cinema de De Palma e também sobre a própria tarefa de escrever sobre filmes: como ressaltamos no parágrafo em que figura a passagem, não é Gloria quem Jake está observando e, sim, sua dublê de corpo, Holly Body. Badley caiu na armadilha depalmiana. Não nos constrangemos em trazer à baila a *tagline* publicitária do filme, estampada nos materiais de divulgação: “não acredite em tudo aquilo que vê”. Difícil crer que Badley tenha compreendido de modo equivocado a trama. Por mais rocambolesca que seja a narrativa, o fato de Gloria jamais realizar a dança erótica é indubitável. Podemos especular que a autora tenha imaginado a projeção ou, falando de forma mais simples, acreditado na imagem. Mesmo que a análise de Badley seja rigorosa (talvez, não o suficiente), que as concatenações teóricas nos possibilitem as mais estimulantes reflexões, escrever sobre imagens é sempre um risco. Ainda mais em um período anterior ao arquivo digital, que pode ser consultado na tela do computador em simultâneo à redação do texto. A imagem está sempre prestes

p. 109, tradução minha). A autora, adiantando um evento narrativo que acontecerá em breve, acrescenta: “O telescópio e a broca são imagens paralelas” (1995, p. 109, tradução minha).

Por se tratar de mecanismo de suma importância no cinema de Brian De Palma, vale a pena fazermos ainda outro desvio momentâneo. Para melhor compreendermos o estratagema, recuperemos a cena-chave de *Pecados de guerra* (*Casualties of war*, 1989). Ao examiná-la, poderemos notar, na diferença, o estatuto que o diretor confere à imagem e ao ato de olhar. O projeto, uma reflexão em tons deprimentes sobre a imoralidade da guerra, escapa, desnecessário dizer, do guarda-chuva hitchcockiano no que se refere ao campo temático. O longa-metragem revolve o terreno mais amplo dos interesses depalmianos, em que, aí sim, Hitchcock é poderoso adubo: a imobilidade do ver. Ao contrário, portanto, do material que temos analisado até agora, no qual os protagonistas são sempre impelidos a agir, em *Pecados de guerra* a única ação possível é a de assistir. Não é possível *assistir*, no sentido agora de prestar assistência. Não ser possível outra atitude além de contemplar é um sintoma.

O filme, descrito superficialmente, assemelha-se inequivocamente à típica estrutura depalmiana: uma imagem, um duplo, desperta em Eriksson, depois de um sobressalto que o faz acordar de uma soneca no metrô, lembranças do que experimentou durante a guerra do Vietnã. Tendo avistado a miragem, Eriksson recosta novamente a cabeça no vidro e adormece. Todo o restante do filme, com exceção do prólogo, que retorna ao metrô, se passará em um sonho. O ex-soldado irá re-imaginar. E o núcleo, a cena-mãe da experiência na floresta vietnamita, o evento que lhe atormenta passados anos, é um testemunho. Ou, como escreve Iannis Katsahlias na crítica sobre o filme, na edição número 427 de janeiro de 1990 da *Cahiers du Cinéma*: “Não fazemos filmes para ver, mas para re-ver (a cena principal, História). Mas esse desejo de voltar a ver permanece em um estado permanente e insatisfatório. É por isso que o pesadelo nunca acaba, nem a análise”⁵⁰.

O pequeno pelotão para o qual é enviado Eriksson é comandado pelo sargento Meserve. Depois de uma série de infortúnios, entre eles a morte de Brown, soldado

a escorrer pelo ralo, a se dissolver. Capturar a imagem e fixá-la na memória é quase sempre por um triz. No momento em que Badley descreve justamente a cena cuja existência tem por objetivo provocar o olhar, a imagem lhe escapa por pouco.

⁵⁰ Tradução minha da transcrição de trechos do texto, em inglês, disponível em: <<http://torontofilmreview.blogspot.com/2013/11/de-palma-at-cahiers-du-cinema-in-80s.html>>. Acesso em: 22 abr. 2021.

que parece ser uma espécie de compasso moral dentro do grupo, o pelotão prepara-se para nova campanha. Durante os arranjos, Meserve planeja que o grupo se desvie da rota estabelecida pelos superiores e passe por um vilarejo. A intenção do sargento é sequestrar uma jovem local e estuprá-la em seguida. Embora o filme construa dramaticamente a sucessão de causa e efeito que leva a tal motivação, o absurdo do ato é canalizado pela incredulidade de Eriksson. Até o último momento, o soldado tem dúvidas se Meserve está ou não falando sério.

Michael J. Fox é uma presença fragilizada, pequenina, em comparação aos outros soldados que trilham a floresta com a jovem vietnamita Oanh capturada. Fox, vale a lembrança, naquele mesmo ano de 1989, interpretaria um secundarista em *De volta para o futuro II* (*Back to the future II*, Robert Zemeckis). O filme de viagem no tempo, aliás, que se dedica em grande parte a revisitar as imagens do primeiro longa-metragem da série, comportaria muito bem outro *insight* de Katsahnia, destinado originalmente a *Pecados de guerra*: “A história do cinema é imprevisível. É criada por um permanente retorno entre o presente, o passado e o futuro. O pensamento não segue imagens – precede-as” (1990, online).

Retornemos a *Pecados de guerra*. Feito o rapto da vietnamita, os soldados liderados por Meserve encontram uma espécie de cabana abandonada. Ali será realizado o estupro. O sargento ordena que os cinco membros do pelotão participem do ato, para revolta de Eriksson. Meserve e o personagem interpretado por Fox discutem. Sean Penn, que dá corpo ao sargento, em mangas da camisa e fuzil na mão, é a imagem da masculinidade. Eriksson, especificamente em um plano geral que exhibe ambos na tela, parece, em comparação, uma criança que emprestou do pai (ou país?) a farda: o corpo sobra dentro da roupa. Meserve, repetindo a cantiga que inverte as “funções” do rifle e do pênis, ouvida em *Nascido para matar* (*Full metal jacket*, Stanley Kubrick, 1987), ataca Oanh. A jovem, agarrada pelo sargento, tenta avançar em direção à câmera, dirigindo um olhar que pede socorro a Eriksson. Vemos o contraplano do soldado, imóvel. A montagem retorna a Meserve, que deita a vietnamita em uma mesa. A câmera avança sutilmente em um *travelling*, mas logo estanca, como que em repulsa.

De volta ao contraplano, Eriksson, sem piscar, movimenta-se para a esquerda da tela, em sincronia com a câmera. No plano de Meserve, a câmera também se desloca lateralmente, mantendo o eixo de olhar do personagem de Fox. Essa sincronia, para além de estar em acordo com as regras clássicas da orientação

espacial, carrega um sentido mais profundo: o fio invisível que amarra aquele que olha àquilo que vê. Olhar vidrado, hipnotizado, elo encontrado, ao invés de perdido. (O cinema foi a arte visual que gestou o cordão umbilical que existe entre aquele que olha e o objeto olhado; o cinema dá a ver o circuito completo da visão.) Meserve, encarando Eriksson, arremata, cruel: “você vai assistir?” (“*are you gonna watch?*”).

O soldado esboça uma reação. Pela primeira vez a expressão no rosto de Fox passa da incredulidade para o ímpeto de raiva. Como outros heróis *depalmanos*, como Jake durante o exercício na aula de atuação, é hora de agir. Prontamente, no entanto, Clarke, soldado que ocupa posição hierárquica superior a Eriksson, detém-no colocando-lhe uma faca no pescoço. A corrupção das instâncias de poder é tema recorrente em De Palma, como se sabe⁵¹. Em *Pecados de guerra*, o governo dos Estados Unidos, escreve Katsahnias, por meio da parte corrompida do exército, colocará todo o país “na posição de espectador delirante diante do espetáculo de guerra” (1990, online). “Delirante” pois, é bom lembrar, a cena acontece dentro do sonho de Eriksson, no metrô. Um delírio de outrem projetado no sonho do rapaz, portanto. Depois de contê-lo com a faca, Clarke ordena que Eriksson cuide da segurança do perímetro.

A câmera, então, muda o *setup*, afastando-se da cabana, enquadrando as ruínas da construção frontalmente. A escolha pela lente fechada promove certo achatamento entre os planos, ainda que se possa aferir um senso de profundidade. O resultado é um *tableau* insólito, que mimetiza a posição do espectador sentado na plateia. Mas não um espectador excitado e altivo e sim alguém afundado na poltrona, impotente, acabrunhado, talvez na iminência de se esconder debaixo da cadeira. A câmera parece estar, de fato, posicionada em um buraco no solo.

Enquanto Eriksson caminha para fora do quadro, uma elipse em fusão faz com que ele desapareça da imagem, como um fantasma. Sua figura se dissolve. Outras duas elipses farão escorrer o tempo. Começará a chover. Clarke perguntará a Meserve, depois que o oficial comete o estupro: “qual foi a última vez que você esteve com uma mulher de verdade, Sargento?”. Ele dirá: “ela era real... acho que ela era real”. Vemos essa cena filtrada pelo sonho de Eriksson, que se manifesta formalmente na artificialidade da imagem diante de nós, pronta para nos escapar, pronta para delirar na chuva. Não se trata de projeção, de dublê de corpo, de *déjà vu*: isso é o presente,

⁵¹ Sobre o assunto, consultar a dissertação de Matheus Cartaxo Domingues: *Inferno, purgatório e paraíso em Brian De Palma* (2018).

passado e futuro, ao mesmo tempo, como nas elipses em fusão que transcorrem no plano. De Palma, de modo atípico, não coloca em cena, não dá a ver. Pelo contrário: não enxergamos o ato do estupro em si, apenas as ações que o precedem e que o sucedem. De Palma deixa de lado, escreve Katsahnias, “a obscenidade recorrente do cinema para atacar a História” (1990, online).



Imagem 21. O antes e o depois do estupro em *Pecados de guerra*.

Nós não veremos a atrocidade do estupro. As imagens produzidas pelo conflito, qualquer conflito, espectros que são, voltam e re-voltam. O “pesadelo nunca acaba, nem a análise”, para revisitar outra passagem escrita por Katsahnias (1990, online). É por isso que, em 2006, De Palma promove um *déjà vu* com *Guerra sem cortes*, filme cuja trama é quase idêntica à de *Pecados de guerra*. A análise nunca termina e na obra sobre o conflito propagado pelos EUA no Afeganistão, De Palma pensa como o testemunho de guerra, naquele momento de popularização de câmeras digitais e plataformas como YouTube, é mediado por mil olhos.

Em *Pecados de guerra*, o olho estanque da câmera afundada no buraco, que nada pode fazer ante à tragédia moral que se desenrola na floresta, não é o olho de Eriksson apenas. É o dispositivo ocular de toda uma (in)consciência de nação, que

testemunhou a guerra, protestou, mas, em geral, se viu conivente ou impotente. É por isso, então, que de forma totalmente atípica para o cinema *depalmano*, o diretor não apresenta o contraplano de Eriksson durante o ato do estupro.



Imagem 22. O soldado Eriksson, que assistia, afastado, ao estupro.

O plano de soldado só surge de volta na tela depois que Meserve, ainda no *setup* da câmera fixa em que é exibido o estupro, resolve caminhar na direção do soldado. Trata-se de outra imagem que, assim como a que a antecede, possui forte carga artificial. Com o uso do *split diopter*, artefato óptico que mantém em foco o plano de fundo e o primeiro plano da imagem, De Palma divide simetricamente a tela. De um lado, o rosto de Fox. Do outro, a chuva. A imagem não parece corresponder a um espaço real. É como se Eriksson não estivesse fisicamente ali, antes ocupasse um lugar abstrato. A chuva, mostrada com tamanha proeminência, não faz escorrer pelo ralo o vestígio do crime. Permanente, dura, fria: todo o componente erótico antes associado ao banho no cinema de De Palma se dissolve. Essa não é uma imagem *de cinema*. É a imagem-conceito.

O *split diopter* promove a imagem total. Hiper-realista, vemos tudo ao mesmo tempo, em uma profundidade de campo achatada, que faz equivaler em importância aquilo que está fisicamente próximo à lente e o que se encontra mais afastado. O resultado é a artificialidade inequívoca, que imita a capacidade ocular em enxergar em foco todo o campo de visão a partir de gritante interferência técnica. A cada vez que é utilizada, a lente transforma o plano em questão em um evento-imagem. Não raro, De Palma emprega o *split diopter* para gerar o evento-imagem que contém alguma informação que o protagonista não irá receber, que acontece às suas costas. Esse evento-imagem atua como amplificador destinado ao público, a partir de artifício

escancarado, que tem como objetivo revelar o oculto e, ao mesmo tempo, ressaltar o efeito de não-ver por parte do personagem. Nós vimos o que ele ou ela não pode ver.

3.2. A broca e o telescópio

Voltamos agora para o completo oposto da operação de *Pecados de guerra*. No resumo comentado do enredo, havíamos interrompido o fluxo no momento em que Jake fetichiza a imagem da *stripteaser* Holly Body (embora ele acredite tratar-se de Gloria, a típica madame triste de melodramas televisivos). Excitado pela imagem, resta apenas um único movimento, o da ação. O ator, que neste momento da trama foi demitido de *Vampire's kiss*, passa a seguir Gloria, na porção do filme que refaz as andanças de Scottie à sombra de Madeleine em *Um corpo que cai*.

Jake está obcecado por um corpo ou uma imagem? Lembremos que a imagem que o excitou foi, digamos assim, fornecida por Holly Body, não Gloria. Ela, Gloria, é o que Jake imagina quando sobrepõe mentalmente duas imagens: a que enxerga por meio do telescópio e a que vê a olho nu. Durante este segmento de *Dublê de corpo*, é como se De Palma desnudasse as verdadeiras intenções de Scottie, o fetichista, o tarado. Se lá no filme de 1958 o personagem de James Stewart se encanta por um pedaço de nuca, por um coque de cabelo amarrado em caracol, se a pintura do duplo de Madeleine, pendurada no museu, lhe atiçará os sentidos, aqui, o que lhe excita é ver os seios do duplo de Gloria, é vê-la se masturbando enrolada em jóias. Jake irá perseguir Gloria em uma galeria, cujas paredes não exibem quadros, mas vitrines de lojas. Vai espiar a moça através do espelho, não enquanto ela compra flores, como em *Um corpo que cai*, e, sim, enquanto compra uma calcinha. A peça já usada será descartada no lixo e, claro, Jake tratará de recuperá-la, guardando o valioso objeto no insuspeito *blazer* bege.

Ao finalmente travar diálogo com Gloria, depois de toda a peregrinação voyeurística, que podemos compreender como o equivalente a uma longa preliminar, Jake e a moça simulam um ato sexual em público. “Oi, aqui é o Jake, o cara que quase transou com você na praia hoje à tarde”, treinará o rapaz, ao telefone, na cena seguinte, antes de fazer uma ligação para Gloria. Em uma espécie de “disque-sexo para matar”, Jake percebe a presença sorrateira do Índio (sorrateira para Gloria; para o espectador e para Jake, o Índio se faz insuspeitamente visível) e tenta avisar a futura vítima. A campainha do telefone branco, ao ressoar na mansão de Gloria, antecipa os

atos violentos do Índio. Jake, de testemunha ocular passa, então, a representar o papel de herói: ele precisa recolher a luneta e agir. A moça está em perigo.

Revisitemos a questão do olho nu. Em diversos sentidos, seria possível afirmar que não existe “olho nu” no cinema de Brian De Palma (ou, mesmo em qualquer cinema; mas nos mantenhamos ancorados ao nosso tema de estudo). Elaboremos: Jake, o protagonista, enxerga a cena através da luneta, posicionada estrategicamente pelo vilão Sam. O herói acredita de coração naquele jogo cênico que, saberemos depois, foi armado especialmente para que ele o testemunhasse. Não custa reiterar, *Dublê de corpo* é depurado de *Um corpo que cai*, o que significa dizer que a afirmação de Ismail Xavier (2006, p. 52) sobre o longa-metragem de Hitchcock ser “metáfora viva para o seu próprio processo” se aplica aqui também. O diretor inglês, se transformarmos a ponderação do pesquisador brasileiro igualmente em figura de linguagem, *desnudaria* a própria feitura do filme por trás das cortinas do cinema clássico. O mediador desta metáfora é o detetive Scottie que, ainda de acordo com Xavier, é um “profissional do olhar”.

No filme de De Palma, a vaga de mediador é ocupada por um profissional duplamente do corpo: um ator que, no decorrer da narrativa, se disfarça de ator pornô. É importante pontuar essa diferença. Ao olhar através da luneta, Jake não está apenas enxergando com a ajuda de aparelho ótico que potencializa a visão. Está enxergando através de *Janela indiscreta* (*Rear window*, Alfred Hitchcock, 1954), “aparelho” que irá potencializar a nossa visão. Potencializar não no sentido de explicar, mas de tornar mais explícita a operação de desnudar o aparato. Eis o motivo pelo qual sublinhamos a questão do profissional do corpo “nobre” (um ator de cinema, ainda que de filmes vagabundos, que leva a profissão a sério) que se fantasia de outro profissional do corpo, não tão nobre (ator pornô).

Num primeiro momento, Jake “atua” como mediador entre as necessidades da trama e as necessidades extrafílmicas, vindas de De Palma, em *representar* “a mecânica da simulação, o funcionamento exterior do aparato” (XAVIER, 2006, p. 52). Entretanto, no contexto da continuidade intensificada definida por Bordwell, é preciso ir além. Para De Palma, ir além significa desnudar o próprio ato de desnudar. Revelar o aparato, dentro de uma estrutura de simulação. Como escreve Ismail Xavier: “O que é a ficção do cinema clássico senão uma simulação do mundo para o espectador identificado com o aparato”? (2006, p. 52).

O cinema de De Palma, claro, já é uma simulação de cinema para o espectador identificado com a possibilidade de desnudamento do aparato. Para que tal jogo funcione, é necessário explicitar o que há de vulgar no gesto do encenador que, utilizando as regras do jogo da encenação, chama atenção para o fato de... ser um encenador. Dar a ver imagens de nudez para desnudar o processo de fabricação de imagens de nudez não deixa de ser, ora, uma forma de dar a ver imagens de nudez. Mais uma vez, até a repetição de palavras se tornar vulgar: realizar filmes com imagens que mentem (ou, usando um eufemismo, “não mostram tudo”), mas chamando atenção para o fato de as imagens mentirem, não deixa de ser uma operação que dá a ver imagens mentirosas, coordenadas por um *mastermind*, o autor. De Palma assume, vestido dos pés à cabeça em fantasia satírica, a vulgaridade dos seus gestos. Onde está a encenação mais explicitamente nua e falsa ao mesmo tempo? No pornô, claro.

Destroçado pela impotência – Gloria foi morta perfurada pela broca do Índio – Jake recorre ao entretenimento adulto. Até que tem uma revelação. O pobre rapaz recebe não a visita de um anjo, mas da imagem em êxtase de Holly Body, que lhe chega pela TV. A jovem atriz aparece no anúncio de um novo filme, que, como assegura o trecho de uma crítica usada no marketing do produto, “ajuda a deixar a indústria pornô no lugar em que merece: na sarjeta”. O trailer de *Holly Does Hollywood*, estrelado por Holly Body – a dublê de corpo de Gloria, não esqueçamos – , tem como grande atrativo a performance da *porn star*, idêntica àquela feita na mansão espionada por Jake. Mais uma vez, o herói se põe a agir: sobrepondo duas imagens, o rapaz consegue desnudar uma parte da fantasia orquestrada para lhe seduzir o olhar.

Depois de rumar para uma loja de *home video* e adquirir a cópia de *Holly Does Hollywood*, o herói assiste à fita. Avançando em *fast forward* as cenas de sexo que não contam com a participação de Holly Body (em velocidade acelerada, a pornografia fica reduzida à comicidade da coreografia simulada, ao ridículo de dois ou mais corpos movendo-se loucamente como pistões de motor), Jake finalmente revê a dança original performada pela personagem de Melanie Griffith. Mais uma vez, é hora de atuar: Jake tem a brilhante ideia de fingir ser um produtor de filmes pornôs disfarçado de ator (!). Ele participa, então, do *casting* do novo filme de Holly Body e é selecionado. O papel, claro, é o de um *voyeur*.

Na sequência musical em que Jake contracena com a atriz, há duas menções a *Um corpo que cai*. Uma delas repete o famoso plano em que são dispostos, lado a lado, no mesmo enquadramento, com a ajuda de um espelho, a figura que olha e a que é observada. Hitchcock utiliza tal mecanismo, não custa lembrar, na cena em que a personagem de Kim Novak compra flores e é espionada pelo acrofóbico interpretado por James Stewart. Na outra menção, adiante, Jake, cabelão embebido em brilhantina, dirá para Holly Body, no camarim, que o dispositivo hitchcockiano (ele não usa, evidentemente, tal expressão para designar o plano do espelho) fora ideia sua. Algo que não chega a comover a atriz. Ainda que seja uma *gag* autorreferencial bastante trivial, por parte de De Palma, não deixa de ser um indicativo interessante do despojamento vulgar que *Dublê de corpo* irá exhibir na sua segunda metade, marcada pelo momento em que Jake se fantasia de ator pornô⁵².

Um avanço para o confronto final entre Jake e Sam, já devidamente despido da fantasia de látex do Índio. Nosso herói terá uma segunda oportunidade para agir. Capturada por Sam, Holly Body representa a chance de Jake poder resgatar não Gloria, mas a dublê. Para que Gloria não morra duas vezes (como em *A mulher que morreu duas vezes*, título em Portugal para *Um corpo que cai*), o rapaz terá de lutar contra o próprio trauma – a claustrofobia –, que lhe custou o emprego em *Vampire's kiss*, o filme vagabundo que protagonizava, lá no início da trama.

A forma como o herói emerge do passado traumático é bastante curiosa: atirado em um buraco por Sam, Jake re-imagina a primeira cena de *Dublê de corpo*, em que, atuando como o vampirão de cabelo loiro à Billy Idol, é demitido pelo diretor interpretado por Dennis Franz. *Vampire's kiss* e *Dublê de corpo* se misturam, como no rodopiar de uma máquina de lavar (ou no *travelling* circular de *Um corpo que cai*, cujo movimento ao redor de Kim Novak e James Stewart motiva, na *backprojection*, a passagem fluida para um outro tempo e um outro espaço). Tal qual o processo de feitura de uma camiseta *tie-dye*, o tecido espaço-temporal do filme é retorcido, unificado. Como no efeito psicodélico que o vestuário evoca, De Palma expande a consciência de Jake.

⁵² O efeito de boneca russa é muito evidente para se deixar passar a oportunidade de reunir as peças todas em uma só nota de rodapé: Craig Wesson é um ator medíocre interpretando um ator de filmes de terror medíocre, que é escalado pelo vilão de *Dublê de corpo* para atuar involuntariamente como testemunha ocular, e que, então, decide fingir ser um produtor de filmes pornográficos que se disfarça de ator!

A cena-mãe (que o fato de o Vampiro-Jake estar em um caixão/buraco nos dê vontade de mencionar qualquer coisa relacionada à ideia de útero, que germina a dualidade nascimento/morte, seja passageira e se encerre neste mesmo parêntese) se exhibe em pelo menos duas camadas: tanto Jake quanto De Palma retornam ao momento-chave, o filme diegético entrelaçado com o filme em si. O *flashback*, pode-se dizer, *atua* no presente. A figura de Rubin, o diretor de *Vampire's Kiss*, amálgama-se com a de De Palma. *Action*, Jake, diz um, *Action, folks*, poderia ordenar o outro. O convite à ação (ou, melhor, o impulso à ação) move, como mencionamos anteriormente, a relação entre a imagem e o espectador do cinema de Brian De Palma. É indesejada a passividade do caixão, da sala escura ou do filme-defunto (*Um corpo que cai*, para o cineasta norte-americano, é a mulher que morre duas, três, *n* vezes: é preciso “matá-la”, pois, a cada retorno, um novo *barato* é provocado pelo processo de reconstrução daquilo que *era*).

Dublê de corpo amplifica o grito captado em *Um tiro na noite*, filme em que um técnico de som faz cinema com o “real” e colhe, do processo, algo bastante traumático (no sentido de a obra lidar com marcas profundas da política norte-americana, como o assassinato de JFK). Jake faz cinema com o mundo do cinema (que é, também, um tipo de “real”) e suas ações têm consequências amplas, não só para a trama, como para o conhecimento que o espectador possa tocar (com os olhos) sobre o próprio ato de ver imagens: o filme é uma exegese acerca da imagem enquanto instância de substituição, sobre pontos de vista e sobre, claro, o próprio cinema narrativo baseado em causa e efeito.

Jake, tivesse ficado restrito à qualidade de testemunha ocular a observar o esquema preparado por Sam, jamais teria a chance de sair do caixão (cenográfico), jamais existiria. Os personagens de De Palma são concebidos por/para quererem ver mais. Quando a consciência do filme e a de Jake confundem-se por um breve instante dentro do caixão, o personagem finalmente renasce, sai do esquife, derruba Sam na corrente de uma represa e, numa elipse, é reposicionado debaixo do chuveiro, de volta ao papel do vampirão *blonde*. Quando Jake *virou cinema*, ou seja, quando o ator de filmes de horror bancando o detetive se viu como um filme, é que pôde superar o trauma da claustrofobia (assim como diversos *gialli*, os *thrillers* de Brian De Palma não se furtam a vulgarizar a psicanálise).

Muitos dos protagonistas e das protagonistas dos filmes do norte-americano atuam como o mecanismo óptico-cerebral, são homens e mulheres-câmera, homens

e mulheres-olho. A descrição sobre o processo de visão feita por Mark Cousins, semelhante à de Jacques Aumont, em *A Imagem*, vem a calhar: “nossos olhos fornecem pedaços de informações visuais ao córtex no fundo do nosso cérebro, mas nós aferimos o restante a partir da nossa experiência do que já vimos” (2017, p. 39, tradução minha). Já Merleau-Ponty, ao mencionar as distinções entre a nova psicologia e a psicologia clássica, escreve que nosso campo visual não opera “[...] como soma ou mosaico de sensações” que ativam determinadas áreas específicas da retina, e sim “[...] como um sistema de configurações” (1969, p. 18). Merleau-Ponty completa: “O que é principal, e chega antes de tudo à nossa percepção, não são os elementos justapostos, e sim conjuntos” (ibid.). É a partir deste mecanismo – um conjunto de imagens já vistas mescladas com imagens do presente – que os personagens e a própria concepção do autorismo depalmano atuam.

À explicação óptica podemos ainda relacionar, outra vez, a concepção maneirista de que o ato criativo do cinema de De Palma se dá por uma “ação retroativa do futuro sobre o passado”, como apresenta Hélder Gomes (2002, p.18). Ou seja, o trabalho de preenchimento a partir do que já vimos ajuda a formular o que está diante dos olhos: no caso do personagem, aquilo que o protagonista tenta desvendar durante certo momento da trama (como quando Jake reconhece a dança erótica de Holly Body no *trailer* do novo filme da atriz); no caso do espectador, nós, aquilo que a completude das várias imagens referenciadas traz de novo à cena-mãe. Não nos esqueçamos de que a cena-mãe é tanto um acontecimento diegético quanto extradiegético.

Um corpo que cai terá sofrido ação depois da existência de *Trágica obsessão*, que, por sua vez, será afetado pela elaboração de *Dublê de corpo* e assim por diante. A ilustração didática de toda essa formulação nós já vimos; agora, puxemos pela memória e contemplemos outra vez. O final de *Femme fatale* exhibe um grande painel composto por pequenas fotografias de um mesmo espaço, mas em diferentes tempos, que, juntas, dão a ver o todo: o retrato geral das escadarias diante da *Notre Dame de la Croix*, em Paris. Ainda explicando pelo viés neurológico, Cousins comenta que, ao contemplarmos uma imagem, somos tanto “projetores como absorvedores” (2017, p. 39, tradução nossa). Já pontuamos, também, como a protagonista de *Femme fatale*, encarnada por Rebeca Romijn, projeta mentalmente imagens absorvidas no passado, criando, assim, uma espécie de futuro cognoscível a partir de um sonho, ou melhor, de uma premonição.

Décadas antes de *Femme fatale*, De Palma explorava em *A fúria* uma personagem com capacidades parapsíquicas. A jovem Gillian, ao tocar em alguém, é capaz de enxergar trechos de acontecimentos passados. Ela absorve, portanto, imagens a partir de um ponto de vista que não é o dela (tampouco da pessoa em questão). A forma que De Palma escolhe para exibir esses breves *flashbacks* é devedora do inesgotável plano de *Um corpo que cai* em que Scottie espia Madeleine a vagar pela floricultura (Jake, fantasiado de produtorzão pornô, orgulhoso da “própria” invenção). Forma essa que posiciona, portanto, duas instâncias lado a lado, na mesma imagem.

No caso do filme de Hitchcock (ou em *Dublê de corpo*), o tarado e o objeto do fetiche são dispostos simultaneamente, para que o público possa ver se vendo. Em *A fúria*, De Palma insere o *flashback* por cima da imagem do tempo corrente, proporcionando a visualização de passado e presente no mesmo instante. Vale notar um detalhe sobre a representação da manifestação do poder de Gillian (e também da sua nêmesis), que se dá por meio de um brilho azulado nos olhos dos dois jovens. Absorver e projetar: os personagens são como máquinas de cinema. Que a posição de Gillian nos planos em que tal efeito é empregado deixe bastante evidente que ela olha para a projeção dentro do plano, do mesmo modo que o espectador mira a tela de cinema, só reforça a analogia.

A interposição de duas imagens de tempos ou espaços diferentes numa única imagem é uma escolha cara a De Palma. É outra variação do *split screen* que, ao perder as linhas pretas no meio da tela, usadas como paredes para conter cada imagem em seu respectivo lado, ganham aspecto difuso. Como em um sonho, ou em uma projeção de sala de cinema, não há obstáculo visível a separar, ou a dividir, aquele que olha daquilo que é olhado. Em um só plano, transparência e opacidade, no sentido de que o personagem acessa de modo diegeticamente direto a tela dentro da tela e, ao mesmo tempo, é, ele mesmo, a figura que representa o aparato.

Como pudemos observar até aqui, vários dos protagonistas dos filmes de De Palma atuam como corpo para as manifestações do aparato cinematográfico: Gillian e Laure (a *femme fatale*) são telas e projetores, Jake é o elenco, Sam, o diretor, Jack, de *Um tiro na noite*, um homem de cinema quase completo (captação de som, desenho de som, edição de som, edição de imagem, artista de Foley, diretor).

Para chegarmos, finalmente, ao nosso destino, precisamos desenrolar mais uma vez o mapa de navegação e antecipar o que encontraremos adiante, no quarto

capítulo. Vamos analisar como De Palma trabalha a opacidade dentro da cena (e por meio da cena), na ação. Em outros termos, como o cineasta encena a representação do trabalho da direção cinematográfica de forma a chamar atenção para os mecanismos que constituem o ato de olhar imagens em movimento.

Chamamos a operação de opacidade provocativa por, entre outros motivos que ficarão mais claros a seguir, considerarmos que o cineasta faz da galhofa, do chiste, da sátira os músculos que dão força à prática. (*Dublê de corpo*, do título à broca, ao filme dentro do filme dentro do filme, passando pela escalação de Craig Wesson como protagonista, até a nudez “gratuita” da cena na qual sobem os créditos finais, é provocativo até a última gota. Sequer precisamos apontar, pela terceira vez, a fala de Jake, de cabelo embebido em gel, gabando-se de ter inventado, para um filme pornô, o plano do espelho, copiado de *Um corpo que cai*.)

Se vários dos protagonistas dos longas-metragens de Brian De Palma são sujeitos de cinema, então é lógico, como viemos descrevendo até aqui, que são pessoas que olham. Já elaboramos como olham para a cena-mãe e como retornam incessantemente a ela. Contudo, há outro aspecto relacionado ao avistamento que, longe no horizonte, chamamos atenção para a presença. É hora de nos aproximarmos: vamos pensar sobre como o personagem-cinema de De Palma é um sujeito que olha, que mostra a ferramenta utilizada para a tarefa, alerta sobre os possíveis perigos concernentes ao que se transformou em imagem, mas que, em última instância, é impotente frente aos acontecimentos (imagéticos). Os exemplos abundam: a personagem de Nancy Allen tendo um vislumbre do rosto da assassina, em *Vestida para matar*, por meio de um sistema de refração em que a luz reflete na lâmina, rebate no espelho e ricocheteia de volta aos olhos da testemunha, incapaz de salvar a vítima ensanguentada no chão do elevador; as já mencionadas impotências de Jake, Jack e do soldado Eriksson em *Pecados de guerra*; o agente Ethan Hunt em ofegante corrida tentando salvar os seis membros da sua equipe, e seis vezes chegando atrasado (para descobrir, mais tarde, que tudo se tratava de uma encenação).

O protagonista-cinema de Brian De Palma talvez seja, de fato, sujeito de cinema, um fazedor de imagens, mas que se identifica igualmente com o campo da espectralidade. Embora seja afirmação óbvia, precisamos deste cartão de visitas para introduzir a derradeira metáfora. Talvez o protagonista-cinema seja, em verdade

(a verdade a que se refere Picasso, aquela desvendada pela mentira que é a arte⁵³) nada menos do que um vigia. Vamos lançar mão da metáfora, gesto maneirista que, como escreve Da Silva, é “[...] instrumento de observação dos fenômenos” (2012, p. 21). Reforcemos, ainda com o auxílio de Da Silva, que o maneirismo “parte da premissa de que a realidade não é cognoscível por parte do sujeito” (2012, p. 21). Sendo assim, como ponto de partida para ponderarmos sobre a condição do protagonista/vigia depalmiano e a opacidade provocativa, escolhemos a maior metáfora do mundo⁵⁴, que afundou graças a um problema de imagem. Vamos até o alto da gávea do Titanic.

⁵³ Da Silva (2012, p. 12) resgata uma citação de Picasso sem apontar a origem, mas que fazemos questão de reproduzir: “Todos nós sabemos que a Arte não é verdade. A arte é uma mentira que nos faz realizar a verdade, pelo menos a verdade perceptível”.

⁵⁴ Pelo menos é o que relata a manchete de capa: “*World’s Largest Metaphor Hits Ice-Berg*” (“Maior metáfora do mundo bate em *iceberg*”). O jornal em questão trabalha com fatos alternativos da realidade. Trata-se do *The onion*, célebre veículo satírico. A notícia em questão aparece no apropriadamente intitulado *Our dumb century* (1999, p. 13), livro que conta a história do século XX a partir de capas de jornal relativamente fictícias.

4. O protagonista-vigia

Frederick Fleet foi um dos vigias que, do alto do mastro da gávea do imponente cruzador da *White Star Line*, avistou a gigante massa branca a poucas milhas da proa do navio. Observado sob a noite estrelada, sem vento e sem lua, o *iceberg* era, segundo Walter Lord, um dos jornalistas que entrevistou Fleet, um estranho objeto no oceano, um corpo “mais escuro que a noite” (2012, p. 54). Ocultamente visível na superfície, o *iceberg* é como a carta de Poe, ou o rosto camuflado no espelho em *Prelúdio para matar*. Vista a olho nu – a ausência de binóculos na gávea do Titanic faz parte da, digamos, mitologia do naufrágio⁵⁵ – a montanha gelada ganha forma quando já é tarde demais. Espectador profissional – o trabalho do rapaz é ser os “olhos do navio” (LORD, 2012, p. 54) – o vigia agora precisa, como Jake diante do ataque do Índio a Gloria, agir. “*Iceberg* logo à frente!”. A frase desencadeia uma série de movimentos, o sino toca, a campainha do telefone na ponte ressoa, o sexto oficial James Moody recebe a informação, repassa ao segundo oficial William Murdoch que, por fim, comanda: “*hard a-starbord!*” (“tudo a estibordo!”). A imagem do grande objeto branco na noite escura chegou com atraso aos olhos de Fleet, o vigia.

O técnico de som Jack, de *Um tiro na noite*, conhece muito bem a dissonância entre ruído e imagem: também retardatário no salvamento da amada Nancy, Jack age com bravura, mas em vão: responsável por vigiar (e escutar) Nancy, o rapaz se vê passivo, com a vítima no colo e fogos de artifício na *backprojection* (fogos de artifício, ou melhor, sinalizadores, também fazem parte do cenário do naufrágio do Titanic).

⁵⁵ Há uma famosa anedota que explica o motivo pelo qual os vigias Frederick Fleet e Reginald Lee estavam sem binóculos durante o turno de vigia em que avistaram o fatídico *iceberg*: as chaves da sala em que eram guardados os objetos acabaram ficando em terra firme, na posse de um oficial que fora substituído um dia antes da partida do Titanic, em Southampton. Parece improvável, como demonstrado no artigo de Art Braunschweiger na *Encyclopedia Titanica*, que o naufrágio do navio tenha acontecido por um problema de visão (*We have no look-out glasses in the crow's nest*, Encyclopedia Titanica. Disponível em: <<https://www.encyclopedia-titanica.org/we-have-no-look-out-glasses-in-the-crows-nest.html>>. Acesso em: 28 dez. 2020.) Não era consenso entre capitães de transatlânticos o uso de binóculos por parte dos vigias, como aponta o artigo. Diferentes companhias aplicavam distintas práticas em relação às condutas dos vigias. Um dos sobreviventes do naufrágio, o segundo oficial Charles Lightoller, era contrário ao uso dos binóculos. O funcionário da *White Star Line* instruída que não fossem usados pelos ocupantes da gávea. Os binóculos impediriam que os vigias fossem capazes de enxergar o todo. A transcrição do depoimento de Lightoller referente ao uso de binóculos, fornecido ao inquérito que se seguiu ao acidente, pode ser acessada no artigo de Braunschweiger. Uma matéria do tabloide *The daily mail* (2012) relata que o túmulo de Fleet foi vandalizado. Diante da lápide, o brincalhão ou a brincalhona deixou um binóculo e um bilhete em que pede desculpas pelo objeto ter chegado tarde demais.

Enquanto ia a pique, era disparado, do convés do navio, todo o estoque de sinalizadores da embarcação.

Não muito longe dali, outros espectadores assistiam às indecifráveis luzes clarearem o horizonte. Para os olhos da tripulação do *Californian*, um vapor que se encontrava parado em um campo de gelo, a cerca de 10 milhas do Titanic, os fogos não suscitavam qualquer curiosidade fora do normal, como relata Lord (2012, p. 115). Uma atitude antidepalmiana, é claro, para quem a curiosidade pelo visto, já visto e o que virá é parte de um compromisso de grupo e de sociedade. Ou seja, faz parte da visão de mundo do cineasta, expressa por consistentes decisões artísticas ao longo de dezenas de longas-metragens, que o ato de olhar um evento implica na existência de uma espécie de terceiro olho.

O terceiro olho – que divide com o hinduísmo a noção de consciência superior, unicamente – é a mediação, o aparato. Ver e não agir, como o personagem de Michael J. Fox em *Pecados de guerra*, ou já ter visto e deixar acontecer de novo, como em *Guerra sem cortes* (*Redacted*, 2007), em que a invasão do Afeganistão é um *déjà vu* da invasão do Vietnã, é uma falha moral cuja ferida sangra para além do indivíduo. Daí a importância da opacidade provocativa e da opacidade pedagógica, como discutiremos mais adiante.

Voltemos à gávea do Titanic. Fleet talvez tenha sentido o mesmo que o anedótico membro da plateia do *Grand Café*, no *Boulevard des Capucines*, em Paris. Sentado no escuro, olhos atentos vendo se aproximar não a imagem de um trem, é claro, mas a silhueta de um bloco de gelo. Estamos em 1912. Será que o então jovem irlandês Fleet, entre uma temporada e outra no oceano, frequentava o cinema? Teria, diante do *iceberg*, tido algum tipo de *déjà vu*? O avistamento do *iceberg* pode ser compreendido como um ato de cinema? Seja no sentido das aproximações que propusemos acima ou no fato de que, ao contrário do incêndio do dirigível *Hindenburg*, ou do ônibus espacial *Challenger*, ou dos aviões nas Torres Gêmeas, coube ao cinema o papel de fabricar as imagens que apenas Fleet e o outro vigia, Reginald Lee, viram.

Estão documentadas as divergências sobre quem, além dos vigias, teria captado a presença do *iceberg*, e em que momento: o primeiro oficial William Murdoch, que ocupava o turno durante o acidente, estava posicionado em algum lugar indeterminado da ponte, logicamente abaixo da gávea, e poderia ter tido um ponto de

vista mais propício para identificar o *iceberg*. Especula-se, também, que Murdoch pudesse estar usando binóculos⁵⁶.

O uso de artefatos ópticos ou sonoros, que amplifiquem a capacidade de ver e ouvir é, para o cinema de Brian De Palma, como já apontamos, uma questão dúbia que se estende à própria ontologia imagética. Poder ver (e ouvir mais) é, igualmente, poder ser (ainda mais) ludibriado. Ênfase na palavra poder: controlar o que será visto é a forma absoluta de exercício de dominação, exercida por indivíduos e pela sociedade. Seja o “governo” em *Um tiro na noite*, ou o ricaço psicopata em *Dublê de corpo*. O protagonista-vigia depalmiano tem relação ambígua, portanto, com a ferramenta de mediação.

Nada distinta da própria relação que o cineasta estabelece, como já mencionamos anteriormente, com a opacidade. Simplificada, segue a formulação: toda imagem mediada é uma potencial mentira, portanto o cinema de De Palma, que gira em torno do embate dos protagonistas-vigia com a mentira-em-forma-de-imagem, é, também, falsificação; a opacidade em si é uma mentira, mas sem que se compreenda os mecanismos que a tornam possível, não há saída; é preciso ver para não crer. Seja como for, a tragédia é relativamente inevitável (o senso trágico, usado aqui a partir da acepção vulgar da palavra, é uma constante na filmografia de De Palma).

Daí que, com binóculos ou não, o *iceberg* será visto tarde demais. Se quisermos acrescentar, mesmo com o temor do excesso, outra camada de analogia transbordante, somos capazes de afirmar que binóculos equivalem ao regime de opacidade e a ausência de binóculos, ao de transparência. Os longas-metragens de De Palma transitam, provocativamente, entre um e outro. Ambos os regimes podem habitar o mesmo navio, ao mesmo tempo.

Novamente em harmonia com o ideário maneirista, usemos obras de terceiros para elucidar a questão do protagonista-vigia, para mediá-la. Que a figura dos vigias, em especial Frederick Fleet, é de grande importância para a constituição do imaginário acerca do naufrágio do Titanic, parece algo irrefutável (todo relato do acidente passa

⁵⁶ Sobre a hipótese de que Murdoch, e não Fleet, tenha visto primeiro o *iceberg* – hipótese essa baseada, entre outros documentos, em depoimentos de sobreviventes da tripulação que atestam que o navio começou a se desviar da trajetória antes de soar a campainha de comunicação entre cabine e gávea – consultar: ROBINSON, Nathan. Hard a-starboard: reconsidering Titanic's encounter with the iceberg. Encyclopedia Titanica, 2002. Disponível em: <<https://www.encyclopedia-titanica.org/hard-a-starboard.html>>. Acesso em: 3 jan. 2021.

pelo avistamento do bloco de gelo e, indubitavelmente, toda representação cinematográfica que se pretenda “fiel” aos fatos iniciará a sequência do choque com o *iceberg* apontando a câmera para o rosto dos vigias). Nas imagens abaixo, retiradas de *Somente Deus por testemunha* (*A night to remember*, Roy Baker, 1958), adaptação do livro de Walter Lord, vemos, na primeira delas, os vigias Fleet e Lee. Mesmo recebendo pouco destaque ao longo da narrativa, ambos assumem momentâneo protagonismo no pontapé inicial do acidente. Captamos alguma passividade e uma certa incredulidade no rosto dos dois homens. Os olhos, à sombra, estão enuviados, as testas se franzem como em um esforço inútil para ver mais.



Imagem 23. Os vigias do Titanic em *Somente Deus por testemunha*.



Imagem 24. O oficial Murdoch observa a aproximação do *iceberg* em *Somente Deus por testemunha*.

Na segunda imagem, a iminência da colisão se dá a ver menos pela proximidade do *iceberg* (ou seja, pelo tamanho que ocupa na tela, no contracampo)

do que pela, digamos assim, escala dos olhos do primeiro comandante William Murdoch. Arregaladões, e cobertos por iluminação difusa, estão a todo vapor. Como em outras testemunhas de imagens chocantes, tais quais a personagem de Nancy Allen em *Vestida para matar*, é como se os olhos atuassem como diafragmas, que precisam de maior abertura para receber a luz do evento insólito que se manifesta diante delas.

Lembremos também que o excesso de luz, ou o ver demais, é problemático. Resgatemos os grãos em *Quem anda cantando nossas mulheres?* (Lloyd encontra na área sombreada abstrata de um fotografia a imagem do assassino de JFK), ou o ricochetear do feixe luminoso em *Femme fatale* (para realmente poder enxergar, em um mundo que transborda imagens, Laurie precisa fechar os olhos e mergulhar em si) como manifestações pensadas por De Palma que servem para chamar atenção à falibilidade da visão. Eis aí outro aspecto da opacidade provocativa exercitada pelo cineasta: a cada vez que brilha a luz da verdade, surge uma zona de sombra.

Os olhos iluminados de Gillian na imagem abaixo, são, de fato, sintomas de um poder sombrio, destrutivo (que acabam por explodir, em seguida, o personagem de John Cassavetes). *Domino* (2019), já no *sprint* final da carreira do diretor, aborda frontalmente, não por meio de analogia, a questão da fabricação de imagens como ato terrorista.



Imagem 25. Montagem com *frames* de *Vestida para matar* e *A fúria*.

4.1. A grande testemunha

A inusitada tradução brasileira para o filme de Roy Baker é tentadora: da sugestão para o olhar interior – “uma noite para lembrar”, na tradução literal, evoca o ato de perscrutar a memória na corrente do tempo – para o oposto, a do ponto de vista externo definitivo, o do criador. É prudente que não nos apeguemos em demasia à delirante tradução, mas embarquemos nesta nova analogia, pelo menos por um instante. O título nacional tira do vigia Fleet e de seu companheiro de gávea a própria razão de ser. Se eles são os olhos do navio e estão excluídos da condição de testemunhas, então nada são.

Ou, para sermos mais justos com as possíveis intenções dos responsáveis pela tradução, agrega ao naufrágio um aspecto religioso. Deus, para a incompreensão dos seres humanos, apenas observa a grande tragédia. Quer dizer, os efeitos do próprio desígnio. O ponto de vista divino é o olhar do criador, mas pelo jargão cinematográfico é, também, a denominação técnica para um ângulo de câmera (elevada, em *plongée* extremo). A utilização do recurso por parte de De Palma não deve soar, a esta altura, como novidade. A presença constante do olho que vê a partir do céu é uma relevante chave de acesso para o pensamento criativo articulado pelo cineasta. É seu atestado de *mastermind*, é elemento constituinte da opacidade provocativa.

A configuração composta pela figura do protagonista-vigia e a do criador, que assiste às próprias maquinações com elevada sabedoria e onisciência, é uma situação de cinema, análoga à posição da direção. Pode ser encontrada tanto no imaginário conjurado a partir da tradução brasileira de *A night to remember*, quanto em virtualmente qualquer filme que utilize uma câmera (excluindo da equação, é claro, a denominação protagonista-vigia, que elaboramos pensando especificamente na estilística de De Palma). A simples recorrência da utilização do ponto de vista de Deus, como se pode ver nas imagens pinçadas de *Dublê de corpo* e *Paixão* já poderia ser suficiente para que o efeito chamasse atenção para si.



Imagem 26. Montagem com frames de *Dublê de corpo* e *Paixão*. O ponto de vista de Deus.

O mais interessante, contudo, é que não só o espectador é convocado a tomar consciência sobre as elucubrações do dispositivo. A opacidade condensa uma (não tão) sorrateira bruma também no horizonte do protagonista-vigia. Quase sempre, como já apontamos em diversos exemplos, os heróis e heroínas sabem que há uma instância de poder agindo para a manutenção da farsa. O ímpeto não é necessariamente o de romper com os mecanismos do fingimento e sim aprender o

suficiente para dominar também a ferramenta. Abaixo, um dos mais bem-acabados exemplos. Rick Santoro, o personagem de Nicholas Cage, só consegue compreender que faz parte de um evento farsesco, de uma encenação, depois de recorrer à supra visão – uma câmera montada em um dirigível com o desenho de um olho. Eis que o olho de Deus, entre um *banner* da Pepsi e outra propaganda, é só um *gimmick* de evento esportivo com nome *marqueteiro*: *zero gravity flying eye*.

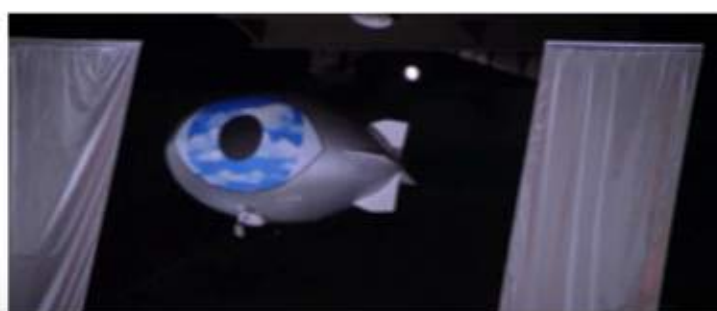


Imagem 27. Sequência de imagens de *Olhos de serpente*.

A impossibilidade da transposição para a página da miniepifania de Rick diante do *zero gravity flying eye*, esculpida com a sutileza precisa de um movimento de pescoço e um levantar de sobrancelhas quase invisível por parte de Nicholas Cage, não impede que apontemos esse momento como fundamental para, digamos, a jornada do protagonista-vigia. Depois de estudar as imagens, de voltar à cena-mãe, Rick domina o jogo (o filme inteiro se passa, recordemos, em um cassino de *Atlantic City*), que agora, depois de adquirida a sapiência, se torna um novo jogo. Uma rápida

explicação: o protagonista-vigia quase sempre já é um sujeito, de saída, imerso em algum tipo de farsa: Laurie é apresentada como reflexo projetado em cima de uma *femme fatale*, Jake é ator de filme de vampiro com maquiagem à Siouxsie Sioux, Jack é técnico de som trabalhando, no início de *Um tiro na noite*, em *Coed frenzy*⁵⁷, Tom Hanks, em *Fogueira das vaidades*, é corretor de *Wall Street*, Eriksson é um soldado na guerra do Vietnã.

Rick é um policial expansivo, de camisa florida. É apresentado por De Palma em um plano sequência enquanto faz uma espécie de ronda vigilante da informalidade pelos corredores do cassino. Claramente, usando uma expressão coloquial, o personagem vê a si como o dono do pedaço. Depois de desvendar a armação, que envolve políticos e militares, Rick cogita candidatar-se ao cargo de prefeito. A ironia depalmiana é um valor a não ser desconsiderado.

Tanto não deve ser desconsiderado que, mais uma vez, agregaremos o valor da ironia ao texto: o uso da expressão “plano sequência”, acima, não é exatamente verdade. Trata-se de inequívoco gesto depalmiano, do logro festivo. Pulso mágico, lança os dados com uma mão e consegue um duplo seis, sem esconder totalmente que os objetos estão falseados. O que vemos no início de *Olhos de serpente* é um simulacro de plano sequência. Há três cortes escondidos por *raccords* de movimento. Dois deles a partir de personagens de figurino preto que caminham próximos à lente. O outro, a partir do movimento da própria câmera, que circunda um pilar. Esconder os cortes em superfícies de cor preta foi a saída encontrada por Alfred Hitchcock em *Festim diabólico* (*Rope*, 1948) para contornar a limitação técnica imposta pela duração dos rolos de película, que precisavam ser substituídos a cada dezenas de minutos. O filme todo, que se pretende como ilusão de plano sequência, é composto por blocos cujo rejunte é oculto por *raccords*.

Do ponto de vista técnico, De Palma não precisaria recorrer ao mesmo subterfúgio, uma vez que apenas os primeiros 12 minutos do filme simulam ausência de cortes. A complexidade da encenação, com extensos deslocamentos pelo espaço, multiplicidade de ações em primeiro e segundo plano acrescentam, claro, acentuada dificuldade em relação à experiência hitchcockiana. *Festim diabólico* se desenrola quase que em sua totalidade em uma sala de estar. Mas De Palma já havia exercitado o caos encenado sem cortes, disfarçados ou não, em *Fogueira das vaidades*. O truque

⁵⁷ Uma tradução muito livre para o filme fictício dentro do filme seria algo como *Frenesi das universitárias*.

em *Olhos de serpente* é menos uma necessidade técnica, portanto. Aplicando ao próprio filme uma das *taglines* usadas nos cartazes, que diz “*he’s got 14.000 eyewitnesses, and no one saw a thing*” (“ele tinha 14.000 testemunhas oculares, e ninguém viu nada”), podemos dizer que milhares de testemunhas assistiram ao plano sequência do início de *Olhos de serpente* e não viram “nada”.

O falso plano sequência, em uma trama que, mais uma vez, resgata o interesse de De Palma pelo evento capturado por Abraham Zapruder, ao tratar da morte de um político em um evento público, será decupado ao longo do filme. O trecho ininterrupto capturado em super 8 pelo homem com a câmera em Dallas, em 1963, foi também, como sabemos, incansavelmente decupado por jornalistas, investigadores, diletantes, cineastas. O plano sequência do assassinato de JFK, por supostamente captar um naco de tempo e espaço não suprimido, revelaria, inequivocamente, o que de fato aconteceu naquele dia ensolarado. No falso plano sequência de *Olhos de serpente*, De Palma trabalha na desmistificação desta premissa em específico. Além do próprio plano sequência ocultar trucagem, a narrativa do filme fará com que Ricky Santoro, o epicentro das ações durante o trecho mentirosamente sem cortes, retorne ao evento e perceba acontecimentos que lhe haviam escapado. Teriam passado despercebidos, provavelmente, também aos olhos do público. Recorrendo à memória, ao relato de outros personagens envolvidos e às câmeras de vigilância do local (incluindo o *zero gravity flying eye*), Santoro pode selecionar e recortar. Pode, enfim, segmentar em unidades menores o bloco maior composto pelo plano sequência. A ideia de um bloco conter um cambalacho encontra paralelo com o final do longa-metragem. Depois de derrubada uma parte da estrutura do cassino em que a narrativa se desenrola, a câmera revela a existência de um rubi incrustado no pilar de concreto. Mesmo fisicamente próximo da joia, Santoro não conseguiu ver a pedra preciosa.

Se há muitos acontecimentos que escapam da percepção visual de Santoro, um deles, pelo menos, é percebido de imediato, em um contato visual direto, a olho nu. Findo o falso plano sequência a partir do momento em que é deflagrado o assassinato do Secretário de Defesa, Santoro deitado no chão, de arma em punho, tentando compreender o que se passa ao redor, cruza o olhar com o boxeador que, supostamente, tinha sido nocauteado. Por alguns segundos, em um plano e contraplano, os dois personagens se olham, até que Tyler, o boxeador farsante, volta a fechar os olhos, voltando a interpretar o papel de lutador que beijou a lona. O lapso de verdade, livre de artifícios e intermediários, que vem à tona pela ligação direta entre

dois personagens que se olham, é relativamente raro em De Palma. Tal fenômeno, quando acontece, é desencadeador dos principais movimentos narrativos. São os olhos abertos do boxeador Tyler que impelem o corrupto Santoro a investigar a sério a conspiração promovida por militares corrompidos, orquestrada pelo personagem de Gary Sinise, amigo de Santoro. É difícil não recordar a troca de olhares entre Jake e a namorada apanhada em pleno ato sexual com um amante, em *Dublê de corpo*. Em um filme em que o sexo é visto sempre através da luneta do pornô, a única vez em que o protagonista vê uma transa real resulta em experiência traumática que lhe lançará à arapuca preparada pelo vilão Sam.

O protagonista-vigia está condenado a ser sempre peça da engrenagem e, para gastarmos todas as nossas analogias náuticas, afundar junto com o navio. Mas a ambivalência do herói e da heroína do cinema de De Palma não pode ser negligenciada. As figuras são ao mesmo tempo testemunha (portanto, tomam parte, sem querer, nos eventos de outros; ou, podemos aí aumentar a amplitude do sentido de “outro” e estendê-la à cena-mãe, no sentido de ser composta por imagens oriundas de outros) e centro das ações. Em alguma medida, a tragédia do herói depalmiano (e ainda mais das heroínas, se tomarmos *Trágica obsessão*, *Carrie*, *A fúria*, *Femme fatale* e *Paixão* como exemplos) é estar, como já mencionamos, condenado ao papel da mediação. Carrie e Gillian são controladas por um poder maior; a última, inclusive, tem a capacidade de projetar cinema; Laurie é uma impressão, uma cópia, presa em um sonho já visto, o mesmo problema pelo qual passa Sandra/Elizabeth, em *Trágica obsessão*; Isabelle, em *Paixão*, saltando de um sonho para outro. É por esse aspecto, o do onírico, que abordaremos a metáfora final para a condição da testemunha frente à imagem.

4.2. Vigiar e dormir

Olhemos para *Tempest* (2012), canção de Bob Dylan sobre o Titanic, lançada em álbum homônimo. Assim como *Somente Deus por testemunha*, a obra também promove acréscimo de sentidos possíveis a partir do título insólito – sabe-se que um dos fatores de maior contribuição para a colisão do navio com o *iceberg* foi justamente o atípico bom tempo, resultando na ausência de ondas que pudessem explodir na base da montanha de gelo e facilitar a identificação do obstáculo por parte dos vigias. Bem ao gosto da tradição *folk* e esculpida com a miríade de referências e roubos

dylanescos⁵⁸, *Tempest* é uma colagem. Cita passagens bíblicas, refrãos de outras canções, mistura personagens fictícios com passageiros que estiveram no Titanic. Mas o que nos interessa aqui é como a canção, à maneira da relação entre *Trágica obsessão* e *Um corpo que cai*, usa especificamente a música *The titanic*, gravada pela *Carter family* (1956)⁵⁹. Tanto a construção melódica quanto versos chave são apropriados por Dylan. Com um importante acréscimo: a música original coloca o vigia (o *watchman*), no quinto verso, a sonhar com o naufrágio do navio. A canção menciona o personagem apenas uma vez e, pela construção narrativa, sugere que o vigia dormia no posto de trabalho (enquanto sonhava com o afundamento). Assustado, tenta avisar sobre a premonição que tivera. A reconstrução *dylanescas* introduz o vigia no vigésimo primeiro verso (do total de 45⁶⁰). Na versão original: *The*

⁵⁸ Em *Love and theft* (2001), Dylan “folheia décadas de música popular para achar as palavras certas e as melodias corretas” (DEUSNER, 2018, *online*, tradução minha). O próprio título do álbum é resultado da pilhagem de material original, o livro de Eric Lott, de nome *Love & theft: blackface minstrelsy and the american working class*, lançado em 1993.

⁵⁹ *The pale moon rose in its glory/She's drifting from golden west/She told a sad, sad story/Six hundred had gone to rest/The watchman was a dreaming/Yes dreaming a sad, sad dream/He dreamed the Titanic was sinking/Out on the deep blue sea/He rose and called the rich man/And told him to come to life/And tried to save his baby/Also his darling wife/Cap'n Smith must have been drinking/Not knowing that he'd done wrong/While trying to win the record/He let the Titanic go on/The band was out a playing/Yes playing far out on the sea/They spied the Titanic was sinking/Played "Nearer My God to Thee"/The sad news reached the city/The Titanic had gone down/There's many poor widows and orphans/A walking all over the town/The little children were crying/Poor mama she's gone to stay/Oh surely they'll invent something/To raise the Titanic someday.*

⁶⁰ Eis a letra, na íntegra: *The pale moon rose in its glory/Out on the Western town/She told a sad, sad story/Of the great ship that went down/T'was the fourteenth day of April/Over the waves she rode/Sailing into tomorrow/To a golden age foretold/The night was black with starlight/The seas were sharp and clear/Moving through the shadows/The promised hour was near/Lights were holding steady/Gliding over the foam/All the lords and ladies/Heading for their eternal home/The chandeliers were swaying/From the balustrades above/The orchestra was playing/Songs of faded love/The watchman, he lay dreaming/As the ballroom dancers twirled/He dreamed the Titanic was sinking/Into the underworld/Leo took his sketchbook/He was often so inclined/He closed his eyes and painted/The scenery in his mind/Cupid struck his bosom/And broke it with a snap/The closest woman to him/He fell into her lap/He heard a loud commotion/Something sounded wrong/His inner spirit was saying/That he couldn't stand here long/He staggered to the quarterdeck/No time now to sleep/Water on the quarterdeck/Already three foot deep/Smokestack was leaning sideways/Heavy feet began to pound/He walked into the whirlwind/Sky splitting all around/The ship was going under/The universe had opened wide/The roll was called up yonder/The angels turned aside/Lights down in the hallway/Flickering dim and dull/Dead bodies already floating/In the double bottom hull/The engines then exploded/Propellers they failed to start/The boilers overloaded/The ship's bow split apart/Passengers were flying/Backward, forward, far and fast/They mumbled, fumbled, and tumbled/Each one more weary than the last/The veil was torn asunder/Tween the hours of twelve and one/No change, no sudden wonder/Could undo what had been done/The watchman lay there dreaming/At forty five degrees/He dreamed that the Titanic was sinking/Dropping to her knees/Wellington he was sleeping/His bed began to slide/His valiant heart was beating/He pushed the tables aside/Glass of shattered crystal/Lay scattered roundabout/He strapped on both his pistols/How long could he hold out?/His men and his companions/Were nowhere to be seen/In silence there he waited for/Time and space to intervene/The passageway was narrow/There was blackness in the air/He saw every kind of sorrow/Heard/voices everywhere/Alarm-bells were ringing/To hold back the swelling tide/Friends and lovers clinging/To each other side by side/Mothers*

watchman was a dreaming/ Yes dreaming a sad, sad dream/ He dreamed the Titanic was sinking/ Out on the deep blue sea (1956). Na versão de Dylan: *The watchman, he lay dreaming/ As the ballroom dancers twirled/ He dreamed the Titanic was sinking/ into the underworld* (2012).

A figura do vigia surgirá em outros momentos-chave da canção de Dylan. Antes de referenciarmos suas outras aparições, vale apontarmos que logo em seguida à estrofe acima, o cantor apresenta Leo, único personagem recorrente além do *Watchman*. É, também, o único artista. O *Watchman*, que deveria estar de olho no horizonte, dorme (e sonha imagens). Já Leo, ao pegar seu caderno de rascunhos, “fecha os olhos e pinta a paisagem em sua mente” (“*Leo took his sketchbook/ He was often so inclined/ He closed his eyes and painted/ The scenery in his mind*”). A *inclinação* maneirista da atitude que Dylan atribui ao artista é notória: arquitetura, escultura e pintura, escreve Panofsky referindo-se ao pensamento maneirista, destinada à tarefa de “[...] realizar e exteriorizar, recorrendo a procedimentos técnicos, o ‘desenho’, produzido imediatamente no espírito” (2013, p. 80). Leo não é Di Caprio, ainda que pareça evidente que o compositor evoque o protagonista do *Titanic* de James Cameron (1997). Ouvimos Dylan cantar sobre Leo inclinado sobre o caderno de desenhos e imaginamos a cena do filme, em que o personagem desenha Rose?

and their daughters/Descending down the stairs/Jumped into the icy waters/Love and pity sent their prayers/The rich man, Mister Astor/Kissed his darling wife/He had no way of knowing/It'd be the last trip of his life/Calvin, Blake and Wilson/Gambled in the dark/Not one of them would ever live to/Tell the tale on the disembark/Brother rose up 'gainst brother/In every circumstance/They fought and slaughtered each other/In a deadly dance/They lowered down the lifeboats/From the sinking wreck/There were traitors, there were turncoats/Broken backs and broken necks/The bishop left his cabin/To help others in need/Turned his eyes up to the heavens/Said, "The poor are yours to feed"/Davey the brothel-keeper/Came out/dismissed his girls/Saw the water getting deeper/Saw the changing of his world/Jim Dandy smiled/He never learned to swim/Saw the little crippled child/And he gave his seat to him/He saw the starlight shining/Streaming from the East/Death was on the rampage/But his heart was now at peace/They battened down the hatches/But the hatches wouldn't hold/They drowned upon the staircase/Of brass and polished gold/Leo said to Cleo/I think I'm going mad/But he'd lost his mind already/Whatever mind he had/He tried to block the doorway/To save all those from harm/Blood from an open wound/Pouring down his arm/Petals fell from flowers/Till all of them were gone/In the long and dreadful hours/The wizard's curse played on/The host was pouring brandy/He was going down slow/He stayed right to the end and he/Was the last to go/There were many, many others/Nameless here forever more/They never sailed the ocean/Or left their homes before/The watchman, he lay dreaming/The damage had been done/He dreamed the Titanic was sinking/And he tried to tell someone/The captain, barely breathing/Kneeling at the wheel/Above him and beneath him/Fifty thousand tons of steel/He looked over at his compass/And he gazed into its face/Needle pointing downward/He knew he lost the race/In the dark illumination/He remembered bygone years/He read the Book of Revelation/And he filled his cup with tears/When the Reaper's task had ended/Sixteen hundred had gone to rest/The good, the bad, the rich, the poor/The loveliest and the best/They waited at the landing/And they tried to understand/But there is no understanding/On the judgement of God's hand/The news came over the wires/And struck with deadly force/Love had lost its fires/All things had run their course/The watchman he lay dreaming/Of all the things that can be/He dreamed the Titanic was sinking/Into the deep blue sea.

Uma sobreposição inevitável, como o fantasma de *Um corpo que cai* vagando por baixo de *Trágica obsessão*. Ou, como Laurie refletida em cima de Barbara Stanwick.



Imagem 28. O retratista observa, em *Titanic*.

A relação conjurada por Dylan entre Leo e o vigia equivale à da própria Laurie com o fotógrafo Nicolas Bardo, ainda em *Femme fatale*. Laurie passa boa parte do longa-metragem tendo um sonho premonitório. Assim como o *Watchman*, que retorna na canção mais três vezes, o fato de estar de olhos fechados lhe confere uma espécie de supravisão, que a desloca no tempo e no espaço. Embora Nicolas, ao contrário de Leo, não chegue a cerrar as pálpebras, ele também, em alguma medida, “cria” o real a partir do “desenho interior”. A arquitetura da igreja de *Notre Dame de la Croix* e da *Place de Ménilmontant* é refeita através do tempo. É como se Nicolas tivesse seguido o conselho de Vasari: “Ver as coisas passadas como presentes” (2011, p. 43).



Imagem 29. Colagem de fotografias em *Femme fatale*.

A protagonista-vigia testemunha seu próprio destino. Tal qual o *Watchman*, cuja última menção, aliás, na estrofe final de *Tempest*, deixa margem para duvidarmos de sua presença no navio. Entre cada nova aparição do personagem, Dylan descreve as mais diversas cenas, a partir de verbos que evocam o estado físico do navio. Ao longo do naufrágio, o Titanic inclinava-se para bombordo, ao mesmo tempo que a proa submergia, elevando a popa em direção aos céus. Por isso em *Tempest* “as pétalas caíram das flores” (*Petals fell from flowers*), “os anjos viraram de lado” (*The angels turned aside*), o bispo “dirige os olhos para os céus” (*Turned his eyes up to the heavens*), o capitão “se ajoelha diante do timão” (*Kneeling at the wheel*). Apesar de toda a comoção descrita nas estrofes anteriores, com o transatlântico se dobrando, caindo em pedaços e apontando para cima, o vigia ressurge na derradeira estrofe, ainda sonhando: “*The watchman he lay dreaming/ Of all things that can be/ He dreamed the Titanic was sinking/ Into the deep blue sea*”. Talvez, assim como Laurie, o *Watchman*, depois de afundar, desperte, em outro espaço, em outro tempo.



Imagem 30. Sequência de imagens de *Femme fatale*. Laurie desperta.

O *Watchman* de Dylan atua, portanto, como espelho da relação que os protagonistas-vigias de De Palma possuem diante dos *icebergs*. Ou seja, das imagens dos potenciais acidentes, das coisas terríveis que irão testemunhar, surgidas diante deles. Se são os “olhos do navio”, então acabam por enxergar melhor não por meio dos binóculos, já que De Palma, como temos elaborado, compreende que a ferramenta ótica, por si, é de pouca valia para prevenir o acidente. Ou seja, sendo o cinema a própria mentira⁶¹, então a viagem está condenada desde o início. Condenada, para ficar claro, no sentido de que, para De Palma, não há qualquer possibilidade de conferir ao cinema a capacidade de mediar o que está diante dos olhos de forma pura. Como escreve Ruy Gardnier, a imagem, em De Palma, surge “[...] como derivada, como danificada de partida” (2014, p. 97). Tal qual o *Watchman*

⁶¹ O cineasta já afirmou em diversas entrevistas que o cinema, numa inversão da mesma frase, dita por Godard, é a mentira a 24 quadros por segundo. Muito apropriadamente, a mostra realizada em Curitiba, com 15 filmes do diretor, foi intitulada *Brian De Palma: 24 mentiras por segundo* (2014).

de *Tempest*, que é incapaz de evitar o naufrágio – de forma vaga, Dylan canta que ele “tentou avisar alguém” (*he tried to tell someone*) – o protagonista-vigia nada pode fazer em relação ao truque, à falsificação. O que ele pode, sim, realizar, é ser o truque.

O protagonista-vigia atua em frentes diversas. Vamos a elas. Começemos pelo *front* em que age como procurador dos desejos e fetiches dos espectadores. E aí resgatamos muito rapidamente a concepção da projeção-identificação pensada por Edgar Morin. Podemos pinçar um comentário do teórico francês que, mesmo baseado mais no imaginário anedótico do que em provas concretas, vem a calhar. Ao falar sobre como o espectador é capaz de atribuir “impressões de vida” às imagens cinematográficas, graças ao processo de participação afetiva, Morin cita o trem dos Lumière, que, ao agigantar-se na tela (*iceberg à vista!*), fez os espectadores tremerem nas cadeiras. As testemunhas do evento no *Café do Boulevard des capucines* “[...] se sentiram, ao mesmo tempo, atores e espectadores” (2008, p. 151). As premissas da projeção-identificação, elaboradas por Morin, explicam como os protagonistas depalmianos, que são todos ao mesmo tempo “atores e espectadores”, *atuam* eles mesmos para mediar, ou melhor, para dar corpo às elucubrações da grande testemunha, do supraolho, do *zero gravity flying eye*: o diretor de cinema.

A exposição-mor é essa: De Palma se coloca, em trabalho, dentro da câmara octogonal imaginada por Da Vinci. Se a imagem cinematográfica é uma falsificação do real, se, como temos notado a partir da proliferação de tecnologias de vigilância gradativamente mais presentes nos filmes do diretor desde *Missão impossível*, se os mil olhos insones da vigilância não têm pálpebras, que então se dê a ver mais do que o dispositivo. Mostre-se o ato criativo em ação.

O protagonista-vigia de De Palma, assim como o *Watchman* de Dylan, precisa alcançar, portanto, o estágio de supraolho. Consideremos a seguinte nota de Suzanne Langer: “Somos muitas vezes agentes num sonho, mas a câmara não o é. Ela (e seu companheiro, o microfone) não se encontra dentro da tela, e, sim, no olho da mente” (1969, p. 51). Ao protagonista-vigia, De Palma quase sempre empresta um pouco das capacidades de Gillian, que passa, então, a ser condutor do olho da mente da instância de criação.



Imagem 31. Gillian exercita o poder da mente em *A fúria*.

O olhar potencializado, é importante dizer, não chega a dar ao protagonista-vigia grandes vantagens em termos diegéticos. Em *Um tiro na noite*, Jack, por exemplo, mesmo sendo o homem de cinema completo, capaz de realizar captura som, imagem, montar, sincronizar, é incapaz de salvar Nancy. A jovem é vigiada de longe por Jack, em uma demonstração de confiança no poder do dispositivo por parte do rapaz: ela usava um sistema de escuta que iria permitir que Jack gravasse o assassino. O fato é que o grito resultante da morte de Nancy vai parar em *Coed frenzy*. Jack cumpriu, então, o dever de servir ao cinema, não à trama. Para evitar ambiguidade, usamos “servir ao cinema” no sentido da opacidade provocativa. Vamos observar agora, a partir de dois exemplos principais, como o protagonista-vigia nem sempre precisa ser um profissional de cinema para cumprir a tarefa de mediar a direção e, conseqüentemente, promover a pedagogia sobre a imagem cinematográfica.

Não é incomum que no cinema de De Palma, o da continuidade intensificada, que trabalha usando a continuidade clássica e a transparência como trampolim, o protagonista pouco aprenda em termos narrativos. O aprendizado é um dos paradigmas do modelo da jornada do herói, presente nos manuais de roteiro. Geralmente o protagonista-vigia afunda para sonhar, para se tornar o olho da mente (ou, que mente). Em outros termos, o aprendizado proporcionado ao espectador pelo herói é de natureza formal.

Vamos explorar agora como De Palma coloca à vista, por meio da técnica, o que seria o processo análogo de desprendimento do olhar em relação ao corpo. Duas cenas de *O pagamento final* (*Carlito's way*, 1993) servirão como exemplo.

4.3. Magic trick

O pagamento final é um projeto cujo roteiro não é escrito por Brian De Palma (o crédito é de David Koepp). Trata-se de um daqueles projetos em que o diretor trabalha como mão de obra contratada. Uma espécie de continuação indireta de *Scarface* (1983), *O pagamento final* tem como protagonista Carlito Brigante (Al Pacino), ex-condenado recém-saído da prisão depois de longa temporada. Na tradição *noir* de (outra vez) *Pacto de sangue* e *Crepúsculo dos deuses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), o personagem parece *condenado* logo de saída. Vemo-lo tomar um tiro nos primeiros segundos de filme. Assistimos ao atendimento médico. Carlito é transportado na maca. Vemos, então, com um movimento contínuo de grua, o olhar do personagem se fundir com o da câmera, abandonando o corpo e adquirindo a consciência da supravisão. O olho da mente ascende. Quando começa um *voice over* de Carlito, a câmera o olha de cima. Embora de olhos acesos, diz já não enxergar mais nada. Reparemos, na sequência de imagens abaixo, como De Palma promove tal passagem. O momento ao qual queremos chamar atenção inicia com um plano de ponto de vista de Carlito. Reiteramos que todo o movimento de câmera acontece sem cortes, o que potencializa o caráter etéreo que se esperaria do olhar que abandona o corpo e passa a ocupar o plano superior. O *tracking shot*, virtuoso, é, também, vertiginoso.



Imagem 32. Sequência de *frames* de *O pagamento final*. O olho abandona o corpo.

Girando no próprio eixo, movendo-se em *travelling* para cima e executando simultaneamente uma panorâmica, o complicado plano prenuncia a sequência que analisaremos logo adiante. Antes de a cena terminar, há um corte, que pontua algo que Carlito acaba de visualizar. Trata-se de uma placa publicitária. “*Escape to Paradise*” é o *slogan* imperativo do anúncio. Assim como o olho de Deus é um dirigível que viaja ao lado de uma placa da Pepsi, o paraíso é anunciado logo acima do que parece ser um *banner* de companhia aérea – “*the biggest show on air*”. A epifania, se podemos usar livremente o termo, em De Palma, não raro, surge na/da imagem mais impura e vulgar possível. *Coed frenzy* poeticamente sonorizado com o grito de Nancy; o *zero gravity flying eye* revelando-se, como acabamos de mencionar, os olhos de Deus. E a fuga para o paraíso, em um anúncio de estação de metrô.



Imagem 33. Carlito observa a imagem publicitária em *O pagamento final*.

O *zoom in* que se prolonga através do corte no plano/contraplano, marca estilística de De Palma, que gera um efeito de magnetismo mútuo – a imagem olhada suga o olhar, o olhar suga a imagem observada – reitera a passagem para o mundo da imagem. O restante do filme, até próximo ao encerramento, em que a narrativa, cíclica, retorna a esta cena, é uma longa reminiscência. Na tradição dos filmes em *flashback*, é como se todo o longa-metragem se passasse na imaginação de Carlito.

Fora do encarceramento, acompanhamos o processo de redescobrimto do mundo por parte de Carlito. O rapaz está de volta à cena (não no sentido figurado a que se atribui tal expressão, ou seja, Carlito não quer mais ser traficante) e ele precisa agora reaprender a olhar o que antes fora conhecido e agora lhe é totalmente estranho. Agora que já estabelecemos que De Palma criou, no vertiginoso plano descrito acima, um dispositivo de visão que promoveu o amálgama do olhar do protagonista com o da criação, veremos exatamente como se dá a criação de um dispositivo de visão.

A cena se passa ainda durante o primeiro ato do longa-metragem. Carlito ainda está em pleno processo de reconhecimento do mundo. Ele então é requisitado pelo primo, novo ingênuo, que Carlito talvez enxergue como reflexo de si mesmo quando mais jovem, a coletar um pagamento. Coisa simples, “boom boom, in and out”, garante o primo. O local da coleta é uma barbearia, que esconde, nos fundos, um salão. A grande sala retangular, apresentada em plano geral, tem uma mesa de sinuca de um lado e um balcão de bebidas na outra extremidade. Para garantir a subdivisão dentro do espaço total da sala, De Palma escolhe posicionar um pilar no meio do plano geral, que exhibe a entrada do protagonista e o primo, pelo lado da mesa de sinuca. O pilar ainda divide simetricamente a tela em dois, criando uma porta invisível posicionada no centro da sala. Ao fim deste primeiro plano, Quisqueya, o vistoso traficante que deverá receber a grana, entra em quadro. Mas, não o suficiente para atravessar a porta invisível que divide virtualmente o espaço.

No segundo plano da sequência, vemos o rosto de Quisqueya e podemos vislumbrar o outro lado da sala, com o balcão de bebidas. E a porta. Quase camuflada por dividir a mesma cor da parede, a porta vermelha está fechada. Ao voltarmos para o personagem de Al Pacino, é possível perceber algo estranho na direção do olhar do ator. Ele não parece estar olhando para Quisqueya. Não podemos ter certeza, pelo fato de o personagem usar óculos escuros. Depois de Carlito Brigante mostrar que não está armado, voltamos ao plano de Quisqueya. Ao fundo, um feixe de luz começa a transbordar pela fresta da porta. Quando retornamos a Carlito, imediatamente o vemos tirar os óculos escuros e assim entendemos o que nos causava a estranheza em relação à direção do olhar: de maneira muito sutil, Pacino posiciona o corpo ligeiramente para a esquerda de Quisqueya para, agora compreendemos, ter visão clara da porta. Um feixe de luz escapa pela fresta.

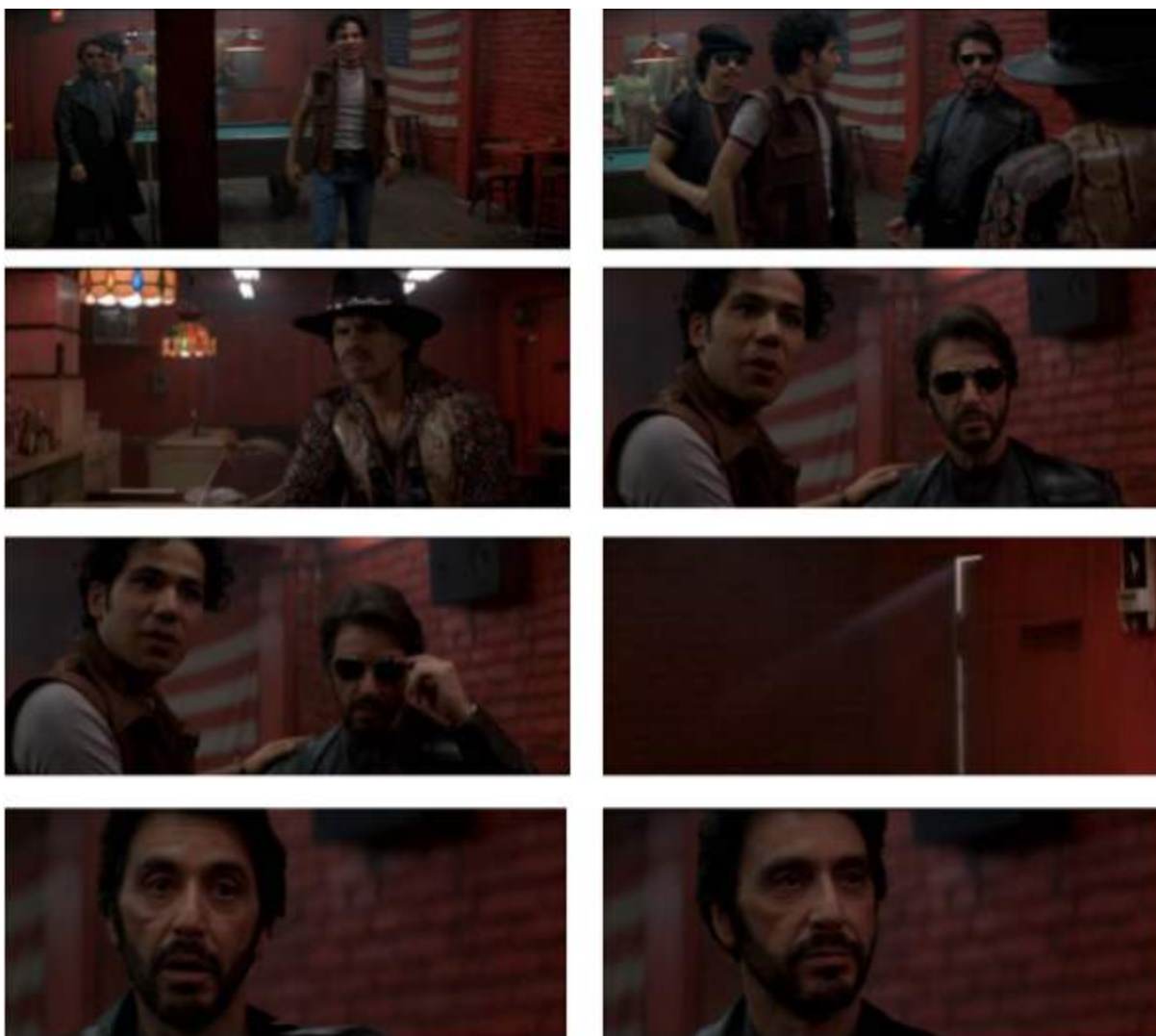


Imagem 34. Sequência de imagens de *O pagamento final*. Carlito percebe o segredo atrás da porta.

Quisqueya e o primo de Brigante caminham para o lado da sala em que fica o balcão do bar. Outro capanga, de óculos escuros espelhado, que estivera o tempo todo próximo ao grupo, se dirige à mesa de sinuca. Carlito, que recusa a partida dizendo que prefere “ficar assistindo”, posiciona-se próximo à divisão imaginária da sala. Encostado à parede, Brigante tem olhar privilegiado dos dois polos do espaço. Vemos o que o personagem vê, enquanto o observamos durante o ato de observar. O que De Palma irá fazer, por meio de Brigante, sem deixar de incluir o espectador na mediação, é exibir o seu próprio modo de agir, a sua ética, a sua *mise en scène*, que se desenrola em um *trick shot*.



Imagem 35. Carlito planeja a decupagem da cena, em *O pagamento final*.

O protagonista-vigia, impossibilitado de se aproximar fisicamente da porta, precisa reorganizar os elementos no espaço para dar a ver algo que está oculto (no caso, o que se esconde atrás da porta). Encostado à parede, os olhos de Pacino são as faíscas das engrenagens cerebrais operando em plena capacidade. Feita a decupagem imaginária e o *storyboard* mental, Carlito começa a agir fisicamente no espaço. A um dos capangas, pede isqueiro, só para observar se o rapaz carrega arma na cintura. Carlito então passa a tomar conta dos elementos dispostos na mesa de bilhar (que é, claro, a tela de cinema). “Quando vocês verem isso, não vão acreditar”, diz Carlito. “Vai fazer um *trick shot*?”, pergunta um dos bandidos. “*No trick shot. This’s magic time*”. “*After you see this shot, you’re gonna give up your religious beliefs*”. Rodeando a mesa de sinuca, Carlito dá ordens, coloca uma bola aqui, outra lá no canto, diz que levou seis meses pra aperfeiçoar esse “*shot*”. É um *eight ball* virtuoso.



Imagem 36. Carlito coloca a *mise en scène* em ação em *O pagamento final*.

Os capangas não entendem, mas obedecem. No outro lado da divisão invisível, o setor do bar, Quisqueya conta a grana. A música diegética aumenta, segura essa bola aqui, você essa outra: Carlito está na fase final da organização da *mise en scène* da bola oito. *This's magic time*. O capanga de óculos espelhado está devidamente posicionado de frente para a porta. Brigante pode agora vê-la por meio do reflexo.



Imagem 37. Carlito executa um *trick shot* em *O pagamento final*.

"The day they blew out the brains of the king/ Thousands were watchin', no one saw a thing/ It happened so quickly, so quick, by surprise/ Right there in front of

everyone's eyes/ Greatest magic trick ever under the sun", canta Bob Dylan em *Murder most foul* (2020), em canção que trata do assassinato de JFK filtrado por dezenas de citações a músicas e filmes da metade do século XX. Apesar de todo o aparato, de todo o truque de visão, que lhe permite enxergar o homem armado com uma faca sair pela porta suspeita, Carlito não consegue evitar o assassinato do primo. Assim como o filme-Zapruder pouco, ou nada, foi capaz de fazer para desvendar o "*Greatest magic trick ever under the sun*".

O filme-Zapruder é o apelido dado ao único registro em imagem em movimento de que se tem notícia do assassinato de JFK. Abraham Zapruder filmava o desfile na *Dealey Plaza*, em 22 de novembro de 1963, quando inadvertidamente capturou a cabeça do presidente sendo alvejada. "O filme-Zapruder enquanto documento não é um ponto fixo de referência, está infinitamente acessível através de interpretação e recontextualização, tornando-se um ponto de referência mutável", escreve Manuela Penafria (2003, p. 7). De Palma retornou ao filme-Zapruder de diversas maneiras, explorando-o de vários ângulos (!), abrindo-lhe fendas, estudando-o e o transformando em base para construir seus próprios *magic tricks*. Isso, no entanto, é assunto para outro momento.

Muito antes do período de *O pagamento final*, De Palma já parecia trabalhar com a ideia de que não só o filme-Zapruder inaugura um momento único na história, como também enterra outro (não estamos falando só das implicações sócio-políticas e da ruptura da ideia de nação que pressupõe o fato de um governo, ou de um lobo-solitário, sentir-se compelido a explodir a cabeça de um presidente em plena luz do dia, diante de milhares de testemunhas). A inauguração se dá pelo filme-Zapruder, em si, ser a a cena-mãe inicial: um ato violento, capturado por uma testemunha ocular, resultando em um suporte de 8 mm, que posteriormente será analisado à exaustão. O enterro, e a afirmação a seguir é quase paradoxal, é que nunca seria possível performar um *magic trick* contando com *Somente Zapruder por testemunha*. Tanto no sentido tecnológico – de 1963 para cá, os olhos das testemunhas duplicaram em equipamentos de captura de imagem, o que significa dizer que dificilmente um acidente de grande porte, em público, terá apenas um ponto de vista registrado – como no sentido da convenção. Como sugere Penafria, o filme-Zapruder, sendo também uma representação construída e não um registro puro, um acesso direto ao real (2003). Logo, é replicável, copiável, falsificável. É, portanto, transformado em convenção.

A figura do diretor de cinema, pelo menos sob a ótica de De Palma, é alguém que lida com um mundo que já assistiu, pelo menos uma vez, ao filme-Zapruder. Para que chame atenção sobre os perigos da imagem – já mencionamos diversos deles ao longo do texto, então fiquemos com um só, já que estamos com 1963 na cabeça: a imagem não só é incapaz de revelar o assassino, como ajuda a criar o duplo do assassino, na mancha do *Grassy Knoll* – é preciso se dobrar sobre a mesa de sinuca.



Imagem 38. Sequência de *frames* em que Jack aponta a região da imagem em que se pode ver surgir a fumaça indicando o disparo de uma arma, em *Um tiro na noite*.

Ou, sobre a moviola (mesa de montagem). É longo o caminho desde o Lloyd de *Quem anda cantando nossas mulheres?* até Jack, o protagonista de *Um tiro na noite*. Ambos os personagens carregam a mesma essência. A diferença é que o *sound designer* Jack domina a ferramenta do cinema. Afirmação esta que pode se estender ao próprio De Palma, que, em 1981, ano de lançamento de *Um tiro na noite*, encontra-se em pleno auge criativo. Em 1968, o dedo de Lloyd, embora já aponte para o futuro, pois, como vimos, o gesto ressoará em toda a filmografia de De Palma, ele ainda é hermético, temporalmente próximo de *Blow up*, lançado apenas dois anos antes. Já o dedo de Jack, em plena sincronia com a outra mão, fora de quadro, a girar o mecanismo da moviola para mostrar primeiro um *frame* sem indício de uma arma a atirar e, imediatamente em seguida, a fumaça a denunciar o disparo vindo das profundezas da área cinzenta da imagem, é um dedo didático. *Um tiro na noite* é o filme que marca, de uma vez por todas, a passagem do cineasta para o campo da opacidade pedagógica, em que a provocação – como exibida em *Quem anda cantando nossas mulheres?* – caminha de braços dados com o fazer em movimento.

O vai e vem dos dois *frames* é o resultado de uma paciente cena, em que De Palma exhibe o processo de pós-produção, tal como era feito naquele momento.

O papel da técnica em De Palma, é, portanto, revelador, no duplo sentido. A técnica não só enquanto objeto demonstrável em tela, ou seja, enquanto conjunto de ferramentas que resultam em ações filmáveis, ao mesmo tempo que permitem a própria existência destas ações, como Jack sincronizando imagem e som na cena a que estamos nos referindo, que, por sua vez, foi também sincronizada pelo *sound designer* a serviço do filme. A técnica é reveladora, também, como manifestação ainda mais sutil, que possibilita ao filme exercitar aquilo que só uma arte que una som e imagem, em sincronia ou não, é capaz de fazer. Em um filme que lida tanto com duplos, duplicatas e cópias, uma manifestação sonora, exposta logo durante os créditos iniciais, revela todo seu poder artístico: *Um tiro na noite* (lembramos o título original, *Blow out*) não é só um duplo de *Blow up*, é um filme capaz de sintetizar sua essência em um duplo estouro. Toda vez que Jack reprisa a gravação capturada por ele no local do acidente com o carro do governador, ouvimos o som de tiro milésimos de segundos antes do estouro do pneu.

O efeito em si é fascinante, assim como é fascinante a mancha nos arbustos da fotografia exibida por Lloyd em *Quem anda cantando nossas mulheres?*, ou o *frame* 313 do filme-Zapruder, que exhibe a névoa cor de rosa que parece exalar do crânio de John F. Kennedy, nublando o rosto de Jacqueline Kennedy, que, como por meio do efeito provocado por um pingo de água em uma imagem de papel, tem a face amalgamada com do presidente. O *frame* 313, como se sabe, tornou-se célebre dentro da mitologia do filme-Zapruder por ser aquele que exhibe o momento em que a cabeça de JFK é atingida pela bala.

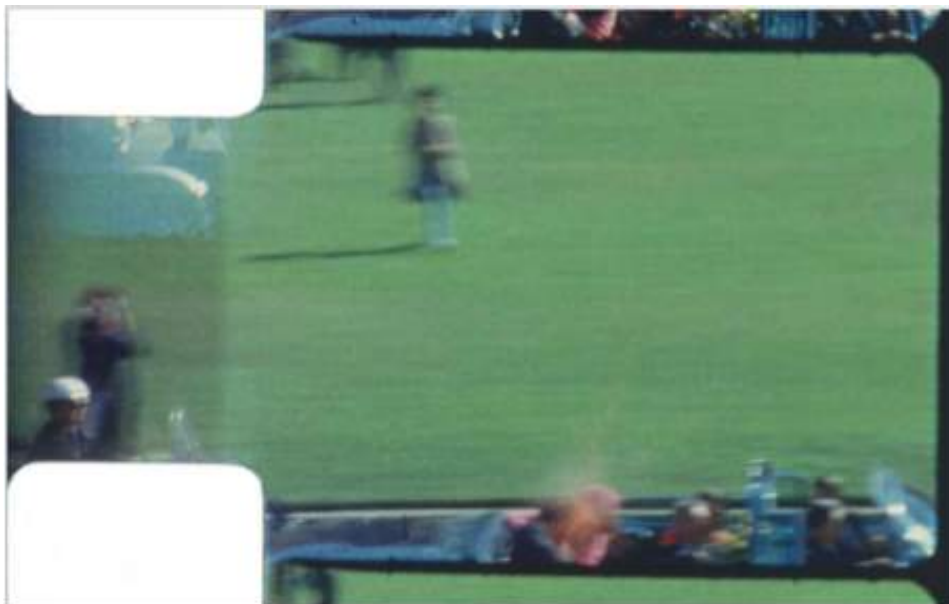


Imagem 39. O *frame* 313 e a imprevisível poeira colorida ao redor da cabeça de JFK.

O convite para a apreciação do efeito único, muitas vezes imprevisível, é uma das contribuições de De Palma (e também do *giallo*) ao ato de se ver e ouvir imagens. Como já sugerimos antes, a derrota de Jack, que não só foi incapaz de salvar a parceira, como pouco conseguiu descobrir sobre a conspiração que investigou ao longo da narrativa, é a vitória do efeito artístico: a técnica do cinema, mesmo que usada em um filme de gênero, é capaz de produzir o mais tocante efeito pessoal. *Personal effects*, era, aliás, o título inicial de *Blow out*. O nome jogava com o duplo sentido da expressão, que no jargão policial designa os objetos pessoais de uma vítima de assassinato, por exemplo, bem como a relação pessoal, sentimental, que Jack tem com o grito capturado da morte de Nancy, usado no desenho de som de *Coed frenzy*.

É preciso considerar, portanto, que o interesse provocado pelo filme-Zapruder em De Palma não resida apenas no componente político, mas, também, na mancha, na poeira, nos grãos. É isso, também, que o protagonista depalmiano vigia.

O duplo de Carlito Brigante, Tony Montana, é um dos únicos protagonistas que se pode caracterizar como assumidamente vilão na filmografia de De Palma. Isabelle, em *Paixão*, atua na mesma categoria. Uma das marcas que carregam como punição para os atos terríveis que cometem é a incapacidade de ver. A incapacidade de, por meio da técnica e do *equipamento de visão*, descobrirem algum efeito. O exemplo de Montana é mais palpável, principalmente pela proximidade com seu reflexo regenerado que é Carlito.



Imagem 40. Montagem com dois momentos distintos em *Scarface*: nas duas primeiras imagens, Montana tem uma epifania capitalista. Na última, afundado em cocaína, Montana é incapaz de ver os monitores das câmeras de vigilância.

Assim como Carlito, Montana é golpeado por uma epifania que se manifesta em uma propaganda. O primeiro vislumbra no anúncio a fuga para o além-corpo, encontra a imagem de um paraíso inalcançável, mas de alguma forma verdadeiro. O efeito pessoal, aqui, se completa ao final do filme, quando Carlito, presumivelmente já morto, “vê” o *outdoor* ganhar vida, com as figuras no interior da imagem a dançar sob o pôr do sol. Já Montana é lembrado que “o mundo é seu” (“*the world is yours*”) pelo anúncio do dirigível da Pam Am. Depois de sofrer um revés e quase ser dizimado,

Montana é iluminado pelos dizeres que o fazem lembrar dos valores em sua jornada de ascensão no hipercapitalismo do mundo do tráfico de drogas.

Como forma de manutenção da dominação do seu império material, Montana investe em poderoso sistema de vigilância. A obstinação cega do cubano é, no entanto, a ilustração mais destacada do conto moral que poderia, com alguma liberdade, ser extraído da filmografia de De Palma: o fim daquele que se recusa a ver é o vazio, é a morte sem efeito. Daí que justamente o efeito derradeiro de *O pagamento final* é amplificado pela existência prévia da “imagem” anterior de *Scarface*. Enquanto termina sua existência de olhos abertos, encarando a imagem prestes a se tornar movimento, o outro acaba de bruços, o rosto afundado na água, um corpo boiando em um chafariz.

Se, por fim, compararmos a cena da mesa de sinuca em *O pagamento final* com o início da grande sequência da invasão do bando rival à mansão de Tony Montana, o efeito de contraste fica ainda mais pronunciado. A ignição da sequência em *Scarface* se dá quando vemos Montana aturdido e apequenado, narizinho pintado de pó branco de palhaço tristonho – imagem que remete a um momento anterior do filme, quando o traficante, também acabrunhado, é atacado durante o espetáculo de um grotesco *clown*. A cena começa e termina fechada em um ciclo, em um vai e vem pontuado pelo movimento de câmera e uso do *zoom*. Enquadrando primeiro os monitores de segurança, que exibem um grupo a pular o muro da mansão, a câmera começa a se deslocar até enquadrar Montana, que está de costas para as telas atrás de si. Dois capangas se aproximam e aguardam ordens de Montana, que se afunda na montanha de pozinho antes de proclamar guerra.

Ao contrário de Carlito, que na cena de sinuca está de pé, vigilante, motivando os cortes a partir de atitude especulativa, em que um novo plano surge na tela cada vez que o personagem decupa o espaço com o olhar, Montana é passivo, é um vigia que olha para o nada. A câmera repete o movimento ao redor do personagem, desta vez em direção contrária, fechando o plano novamente no sentido dos monitores de vigilância. Alheio às imagens, Montana não pode ser a materialização do diretor de cinema, como é Carlito. Sendo assim, morre *n* vezes: morre sem ter visto, sem ter pensado, sem ter provocado efeito.

DÉJÀ VU

Com a proliferação de reproduções e *remakes* de filmes-Zapruder, aumenta também o domínio da convenção. Se as imagens talvez não ajudem a salvar, não significa não possam provocar algum tipo de ferida – o sonho do *Watchman* não impediu o naufrágio do Titanic, ou Eriksson não curou as cicatrizes da Guerra do Vietnã, mesmo depois de acordar, próximo ao fim do filme, e dizer que tudo foi um “sonho ruim”. As novas tecnologias fornecem, igualmente, novas formas de mediar o mundo. No último ato, não poderíamos deixar de mencionar o *Domino*, lançado em 2019.

Deixaremos de lado os detalhes da trama para irmos direto ao ponto. O filme apresenta como antagonista a figura de Al Din, um terrorista adepto do jihadismo. A característica dos ataques do grupo comandado por ele é a fabricação de imagens. Al Din pensa em formas que potencializem o aspecto já estarrecedor dos atos, a partir de construções de dispositivos tão complexos quanto o *magic shot* da bola oito de Carlito. Em um deles, que compõe a sequência final de *Domino*, o líder jihadista arquiteta a explosão da *Plaza de Toros*, durante uma tourada, em Madrid. Mas Al Din precisa pensar qual a melhor forma, no caso, a mais terrível, de construir imagetivamente o ato.

O diretor-jihadista consegue uma ferramenta bastante mundana para assumir o ponto de vista de Deus: um *drone*. Monitorando o equipamento, operado por um assistente, a partir de um prédio vizinho ao estádio, Al Din planeja um *tracking shot* (a intenção do terrorista seria, talvez, fazer com que abandonemos nossas crenças religiosas, como diz Carlito?) saindo de um plano geral da *Plaza de Toros* e terminando em um *close* no homem bomba posicionado nas arquibancadas, que diria sua fala e se autoexplodiria. O plano dá errado (a trama de Al Din, o plano/*shot*, esse sim, dá bastante certo, pelo menos até um pouco antes do comando de *corta!*) e os heróis do longa-metragem conseguem evitar que a bomba seja disparada. Mas o final do filme mostrará o triunfo do diretor Al Din, o triunfo da imagem montada, o triunfo da decupagem.

Próximo à metade da narrativa de *Domino*, o líder jihadista, depois de elaborar outro mirabolante dispositivo, consegue imagens brutas de um ato atroz. É um massacre no tapete vermelho de um festival de cinema. Outra vez a distância, como um diretor em um *set* posicionado próximo ao monitor, Al Din comanda Fatima, a

“atriz” enviada para a ação. Tendo preparado um *set up* de duas câmeras – uma apontada para frente, que deixa entrever apenas o cano da metralhadora carregada por Fatima, e outra para o rosto da jovem –, possivelmente para agilizar a rodagem, o cineasta encoraja a atriz. Ela titubeia, e o diretor volta a encorajá-la (você precisa agir, diria o instrutor insólito de Jake em *Dublê de corpo*). Fatima então dispara a arma contra os presentes no festival. Depois de a jovem se explodir, Al Din ordena que o material bruto seja montado.

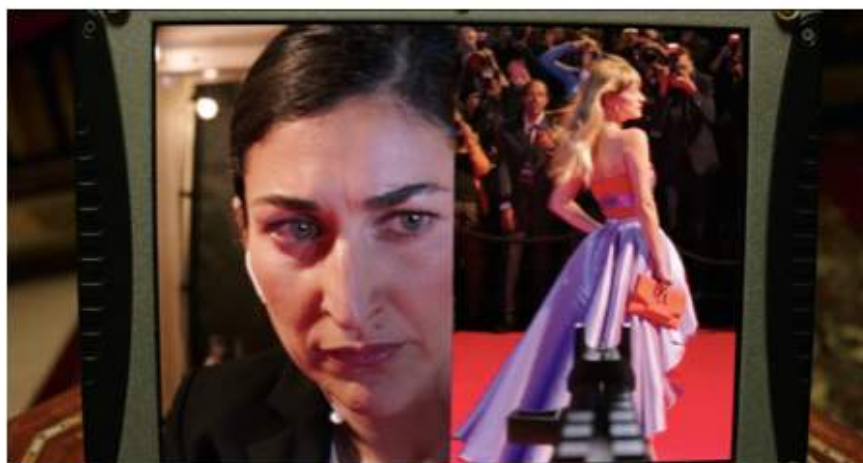
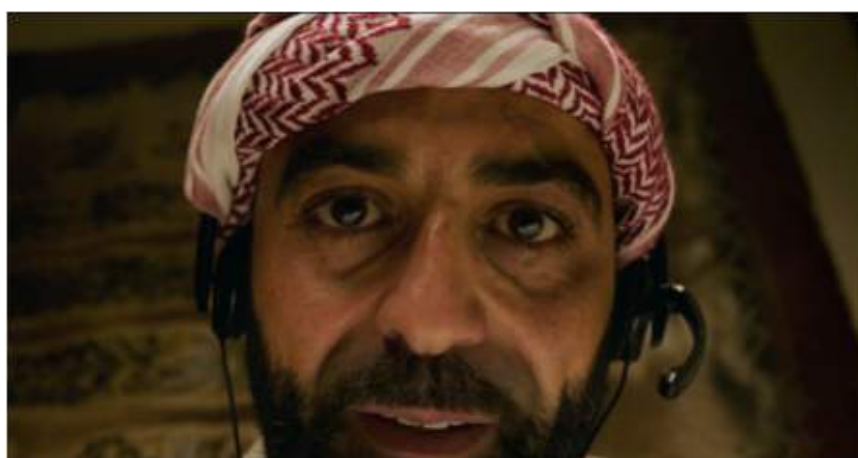


Imagem 41. Al-Din dirige o ataque terrorista em *Domino*.

A cena-mãe do atentado no festival de cinema é revisitada ao fim do filme, em forma de epílogo. Com um *layout* imitando a janela de YouTube, vemos o que o montador, junto de Al Din, concebeu. Incorporando imagens feitas por cinegrafistas presentes no massacre, intercalando em plano/contraplano as *brutas*, a partir do *set up* de duas câmeras proposto pelo jihadista diretor, temos uma cena perfeitamente

decupada, com ritmo exemplar e manutenção precisa da geografia do espaço. Com narração em *off* da voz de Al Din, e uma heroína destemida (obviamente os momentos de hesitação e medo foram removidos na montagem), De Palma nos fornece aí o *remake* derradeiro do filme-Zapruder.

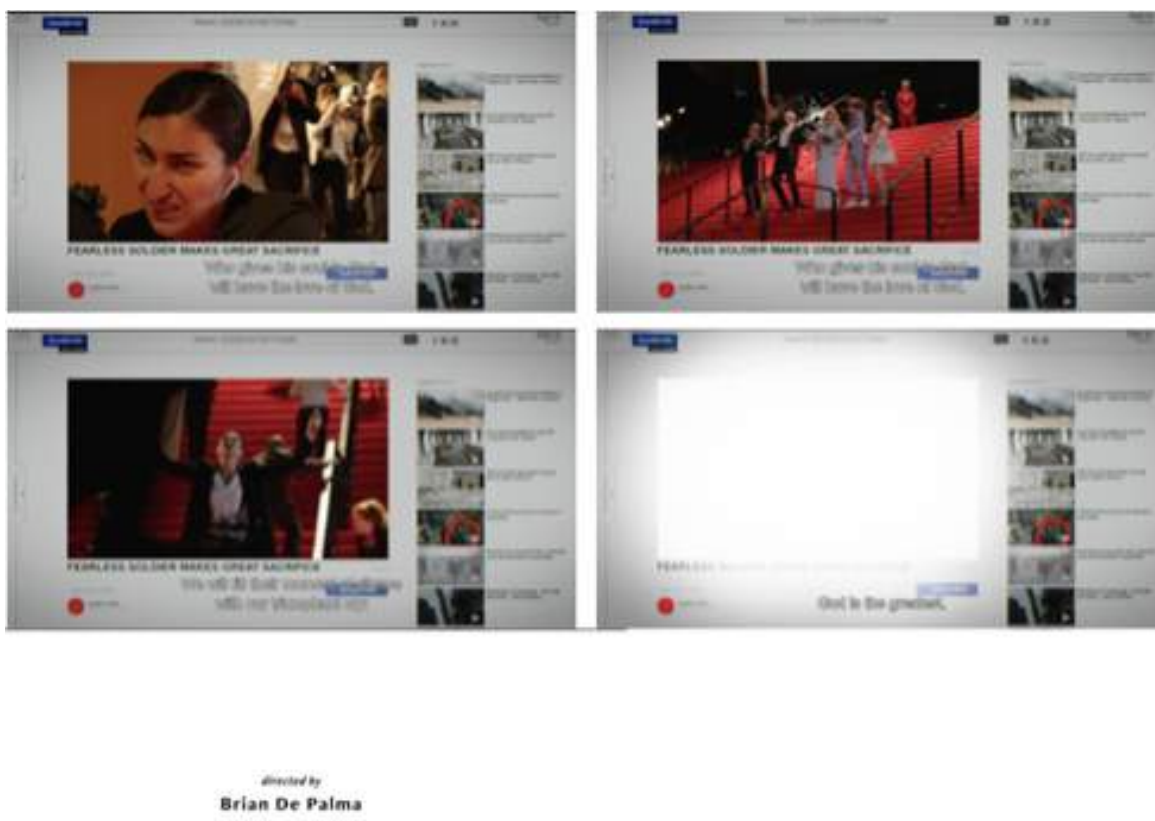


Imagem 42. A cena do atentado no festival de cinema, montada e reexibida ao final do filme.

O que tentamos elucidar é como Brian De Palma busca embaçar a tela, quase como no início vaporoso de *Vestida para matar*. Mais do que revelar a opacidade, “rasgando o ventre da máquina” e “quebrando o brinquedo”, De Palma quer mostrar como se remonta, remenda, reconfigura o aparelho. O tom é de brincadeira, mas, sabemos, imagens são perigosas. Ficam presas à retina, infiltram a imaginação e lá se alojam.

Quanto ao restante das nossas hipóteses, que encerram nossa investigação, aqui estão:



BIBLIOGRAFIA

ABRAMS, Jerold J. **Hitchcock's moral gaze**. New York: Sunny Press, 2017.

ABREU, Nuno Cesar. **O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo**. Campinas: Mercado das letras, 1996.

ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ANFAM, David. **Expressionismo abstrato**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ARASSE, Daniel. **Nada se vê**. São Paulo: Editora 34, 2019.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

_____. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993.

BADLEY, Linda. **Film, Horror, and the Body Fantastic**. London: Greenwood Press, 1995.

BERGALA, Alain. De certa maneira. Disponível em: < <https://cultureinjection.wordpress.com/2017/11/26/alain-bergala-de-certa-maneira-abril-de-1985/>>. Acesso em: 21 mai. 2019.

BAUDRY, Jean Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008, pp. 383-401.

BORDWELL, David. **The way Hollywood tells it: story and style in modern movies**. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2006.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

BURGOYNE, Robert. **A nação do filme**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2002.

CAMPOS, Letícia Badan Palhares Knauer de. **A cultura visual no cinema de Dario Argento**. 2017. 1 recurso online (349 p.). Dissertação (mestrado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/322713>>. Acesso em: 1 set. 2018.

CARROLL, Noël. Film Form: An Argument for a Functional Theory of Style in the Individual Film. **Style**, vol. 32, n. 3, pp. 385-401, 1998. Disponível em: <www.jstor.org/stable/42946440>. Acesso em: 3 mar. 2021.

COOPER, Frederick A. Jacopo Pontormo and Influences from the Renaissance Theater. **The Art Bulletin**, vol. 55, n. 3, pp. 380-392, 1973. Disponível em: <www.jstor.org/stable/3049127>. Acesso em: 24 mar. 2021.

COUSINS, Mark. **The story of looking**. Edinburg: Canongate Books, 2017.

DAHL, Gerhard. Os dois vetores temporais de *Nachträglichkeit* no desenvolvimento da organização do ego: a importância do conceito para a simbolização dos traumas e ansiedades sem nome. **Jornal de Psicanálise**, São Paulo, v. 44, n. 80, pp. 95-114, jun./2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2015.

DOMINGUES, Matheus Cartaxo. Inferno, purgatório e paraíso em Brian De Palma. **Universidade Federal de Pernambuco**, Pernambuco, v. 1, n. 1, p. 1-115, fev./2018.

EDSELSTEIN, Bruce. **Miraculous encounters**: Pontormo from drawing to painting. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2018.

ELSAESSER, Thomas; HGENER, Malte. **Teoria do cinema**: uma introdução através dos sentidos. Campinas: Papirus, 2018.

ENCYCLOPEDIA TITANICA. **Hard a-starboard: reconsidering Titanic's encounter with the Iceberg**. Disponível em: <<https://www.encyclopedia-titanica.org/hard-a-starboard.html>>. Acesso em: 2 fev. 2021.

ENCYCLOPEDIA TITANICA. **We have no look-out glasses in the crow's nest**. Disponível em: <<https://www.encyclopedia-titanica.org/we-have-no-look-out-glasses-in-the-crows-nest.html>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

FIRK, Michèle. Sueurs Froides: Le Système du Dr. Hitchcock. **Positif**, Paris, v. 1, n. 1, pp. 30-32, mar./1970.

GARBOGGINI, João. Traços Neo-Realistas da Comédia Cinematográfica Italiana. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA: o historiador e seu tempo, 18., 24 a 28 de julho de 2006. **Anais...** Assis: ANPUH/SP, UNESP, 2006.

GRAÇA, André Rui; BAGGIO, Eduardo Tulio; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema. **Revista Científica FAP**, Curitiba, v. 12, n. 12, pp. 19-32, jun./2015.

GUNNING, Tom. The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: STRAUVEN, Wanda (ed.). **The Cinema of Attractions Reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, pp. 381-388. Disponível em: <www.jstor.org/stable/j.ctt46n09s.27>. Acesso em: 28 fev. 2021.

HANSEN, João Adolfo. Retórica da agudeza. **Letras Clássicas**, São Paulo, v. 1, n. 4, pp. 317-342, out./2000.

HOCKE, Gustav René. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

KÁRPÁTI, Zoltán. **The alchemy of beauty: Parmigianino drawings and prints**. Budapest: Museum of Fine Arts, 2010.

KOVEN, Michael J. **La dolce morte: vernacular cinema and the Italian giallo film**. UK: Scarecrow Press, 2006

LACAN, Jacques. **Escritos**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LANGER, Susanne K. Uma nota sobre o filme. In: GRUNNEWALD, José Lino (org.) **A idéia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, pp. 47-55.

LORD, Walter. **Uma noite fatídica**. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

MARLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: GRUNNEWALD, José Lino (org.) **A idéia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, pp. 15-35.

MAFE, Daniel J. Pontorno, Umberg and the End of the World: Painting and Lacan's *Das Ding*. **The International Journal of the Humanities**, v. 2, n. 2, pp. 1929-1933, 2006.

METZ, Christian. História/discurso (notas sobre dois voyeurismos). In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008, pp. 403-411.

MITCHELL, William John Thomas. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, pp. 165-191.

MODLESKY, Tania. **The woman who knew too much: Hitchcock and feminist theory**. 3. ed. New York: Routledge, 2016.

NEEDHAM, Gary. Playing with genre: an introduction to the Italian giallo. **Kinoeye**, Germany, v. 2, n. 11, pp. 1-2, jun./2002.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos Gonçalves de. **O cinema de fluxo e a *mise en scène***. 2010. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <10.11606/ D.27.2010.tde-30112010-164937>. Acesso em: 21 mai. 2019.

_____. **Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno**. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais). – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

OWERS, Katrina. Marion, Venus, and Susanna in the Mirror: The Paintings in the Parlor of The Bates Motel. **Americana: The Journal of American Popular Culture (1900-present)**, Volume 15, Edição 2, 2016, *online*. Disponível em: <http://www.americanpopularculture.com/journal/articles/fall_2016/powers.htm>. Acesso em: 24 abr. 2021.

PANOFSKY, Erwin. **Idea: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013.

PENAFRIA, Manuela. **O plano-sequência é a utopia: o paradigma do filme Zapruder**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2003.

POE, Edgar Allan. **A Carta Roubada**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. As imagens querem realmente viver? In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, pp. 191-205.

ROBERTS, Seb. Strange Vices: Transgression and the Production of Difference in the Giallo. **Imaginations**, v. 9, n. 1, pp. 115-133, out./2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.17742/IMAGE.p70s.9.1.9>>. Acesso em: 5 abr. 2020.

(ORG), Scott Dikens. **Our Dumb Century: The Onion Presents 100 Years of Headlines from America's Finest News Source**. 1. ed. UK: Boxtree, 1999

SILVA, FELIPE ROCHA DA. **Variação sobre o maneirismo: estudo comparativo entre o século XVI e o presente**. Évora: Edições Eu É Que Sei, 2012.

SMITH, Adrian Luther. **Blood and black lace: The definitive guide to italian sex and horror movie**. 1. ed. UK: Stray Cat Publishing, 2000.

THE BLUEGRASS SITUATION. **Canon Fodder: Bob Dylan, Love and Theft** (texto de Stephen Deusner). Disponível em: <<https://thebluegrasssituation.com/read/this-nashville-museum-shows-the-vital-role-of-black-music-in-american-history>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

THE DAILY MAIL. **Pranksters 'desecrate' grave of Titanic lookout... by laying binoculars under headstone and note saying: 'Sorry they're 100 years too late'**. Disponível em: <<https://www.dailymail.co.uk/news/article-2131890/Pranksters-desecrate-grave-Titanic-lookout--laying-binoculars-headstone-note-saying-Sorry-theyre-100-years-late.html>>. Acesso em: 26 jan. 2021.

TORONTO FILM REVIEW. **Brian de Palma at Cahiers du Cinéma in the 80s**. Disponível em: <<http://torontofilmreview.blogspot.com/2013/11/de-palma-at-cahiers-du-cinema-in-80s.html>>. Acesso em: 23 mai. 2020.

TRANSIT - CINE Y OTROS DESVIOS. **El tiempo circular del cine primitivo**. Disponível em: <<http://cinetransit.com/el-tiempo-circular-del-cine-primitivo/>>. Acesso em: 2 mar. 2019.

TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen. **Hitchcock/Truffaut: entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

WALKER, Michael. **Hitchcock's motifs**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

_____. **O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZANGER, Anat. **Film remakes as ritual and disguise: from Carmen to Ripley**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

ZOCCHÉ, Nicola. **Il cinema di piombo: L'eredità degli anni di piombo nel cinema italiano dagli anni '70 ad oggi**. Thesis, degree of Bachelor – Umea University, Faculty of Arts, Department of language studies, Umea, Sweden. Disponível em <<http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1114977&dswid=-945>>. Acesso em 20 jan. 2021.

ZUCKER, Steven; HARRIS, Beth. *Parmigianino, Madonna of the Long Neck*. Khan Academy. Disponível em: <<https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/high-ren-florence-rome/pontormo/v/parmigianino-madonna-of-the-long-neck-1530-33>>. Acesso em: 21 abr. 2021

FILMES DE BRIAN DE PALMA CITADOS

WOTON'S wake. Direção de Brian de Palma. 1963. (20 min.), son., P&B.

THE responsive eye. Direção de Brian de Palma. 1966. (30 min.), son., P&B.

QUEM anda cantando nossas mulheres? Direção de Brian de Palma. 1970. (88 min.), son., color.

Hi, Mom!. Direção de Brian de Palma. 1970. (87 min.), son., color.

IRMÃS diabólicas. Direção de Brian de Palma. 1972. (93 min.), son., color.

O FANTASMA do paraíso. Direção de Brian de Palma. 1974. (91 min.), son., color.

CARRIE, a estranha. Direção de Brian de Palma. 1976. (98 min.), son., color.

A FÚRIA. Direção de Brian de Palma. 1978. (118 min.), son., color.

VESTIDA para matar. Direção de Brian de Palma. 1980. (104 min.), son., color.

UM TIRO na noite. Direção de Brian de Palma. 1981. (108 min.), son., color.

SCARFACE. Direção de Brian de Palma. 1983. (170 min.), son., color.

DUBLÊ de corpo. Direção de Brian De Palma. 1984. (110 min.), son., color.

PECADOS de guerra. Direção de Brian de Palma. 1989. (113 min.), son., color.

FOGUEIRA das vaidades. Direção de Brian de Palma. 1990. (125 min.), son., color.

SÍNDROME de Caim. Direção de Brian de Palma. 1992. (92 min.), son., color.

O PAGAMENTO final. Direção de Brian de Palma. 1993. (144 min.), son., color.

MISSÃO: impossível. Direção de Brian de Palma. 1996. (110 min.), son., color.

OLHOS de serpente. Direção de Brian de Palma. 1998. (98 min.), son., color.

FEMME fatale. Direção de Brian de Palma. 2002. (114 min.), son., color.

DÁLIA negra. Direção de Brian de Palma. 2006. (121 min.), son., color.

GUERRA sem cortes. Direção de Brian de Palma. 2007. (90 min.), son., color.

PAIXÃO. Direção de Brian de Palma. 2012. (102 min.), son., color.

DOMINO. Direção de Brian de Palma. 2019. (89 min.), son., color.

FILMES DE DARIO ARGENTO CITADOS

O PÁSSARO das plumas de cristal. Direção de Dario Argento. 1970. (96 min.), son., color.

PRELÚDIO para matar. Direção de Dario Argento. 1975. (127 min.), son., color.

TENEBRE. Direção de Dario Argento. 1982. (101 min.), son., color.

TRAUMA. Direção de Dario Argento. 1993. (106 min.), son., color.

SÍNDROME mortal. Direção de Dario Argento. 1996. (120 min.), son., color.

FILMES GIALLI CITADOS

OLHOS diabólicos. Direção de Mario Bava. 1963. (86 min.), son., P&B.

SEIS mulheres para o assassino. Direção de Mario Bava. 1964. (88 min.), son., color.

A BREVE noite das bonecas de vidro. Direção de Aldo Lado. 1971. (97 min.), son., color.

A IGUANA da língua de fogo. Direção de Ricardo Freda. 1971. (92 min.), son., color.

O VENTRE negro da tarântula. Direção de Paolo Cavara. 1971. (89 min.), son., color.

BORBOLETA com as asas ensanguentadas. Direção de Duccio Tessari. 1971. (99 min.), son., color.

O ESTRANHO vício da senhora Wardh. Direção de Sergio Martino. 1971. (100 min.), son., color.

A MORTE caminha à meia-noite. Direção de Luciano Ercoli. 1972. (104 min.), son., color.

AS LÁGRIMAS de Jenifer. Direção de Giuliano Carnimeo. 1972. (94 min.), son., color.

L'OCCHIO nel labirinto. Direção de Mario Caiano. 1972. (95 min.), son., color.

NO QUARTO escuro de satã. Direção de Sergio Martino. 1972. (97 min.), son., color.

O CARRASCO da mão negra. Direção de Tonino Valeri. 1972. (100 min.), son., color.

SPASMO. Direção de Umberto Lenzi. 1974. (94 min.), son., color.

GATTI rossi in un labirinto di vetro. Direção de Umberto Lenzi. 1975. (100 min.), son., color.

PREMONIÇÃO. Direção de Lucio Fulci. 1977. (95 min.), son., color.

FILMES DE ALFRED HITCHCOCK CITADOS

FESTIM diabólico. Direção de Alfred Hitchcock. 1948. (81 min.), son., color.

PACTO sinistro. Direção de Alfred Hitchcock. 1951. (101 min.), son., P&B.

JANELA indiscreta. Direção de Alfred Hitchcock. 1954. (112 min.), son., color.

O HOMEM errado. Direção de Alfred Hitchcock. 1956. (105 min.), son., P&B.

O HOMEM que sabia demais. Direção de Alfred Hitchcock. 1956. (120 min.), son., color.

UM CORPO que cai. Direção de Alfred Hitchcock. 1958. (128 min.), son., color.

PSICOSE. Direção de Alfred Hitchcock. 1960. (109 min.), P&B.

OS PÁSSAROS. Direção de Alfred Hitchcock. 1963. (119 min.), son., color.

OUTROS FILMES CITADOS

A TORTURA do medo. Direção de Michael Powell. 1960. (101 min.), son., color.

AEROPORTO. Direção de George Seaton. 1970. (137 min.), son., color.

ALTA ansiedade. Direção de Mel Brooks. 1977. (94 min.), son., color.

APERTEM os cintos! o piloto sumiu. Direção de David Zucker, Jerry Zucker, Jim Abrahams. 1980. (88 min.), son., color.

BLOW up. Direção de Michelangelo Antonioni. 1966. (111 min.), color. Legendado.

CREPÚSCULO dos deuses. Direção de Billy Wilder. 1950. (110 min.), son., P&B.

DE VOLTA para o futuro II. Direção de Robert Zemeckys. 1989. (108 min.), son., color.

ENTRE a vida e a morte. Direção de Hall Barlett. 1957. (81 min.), son., P&B.

ERA uma vez no oeste. Direção de Sergio Leone. 1967. (145 min.), son., color.

HISTÓRIA(S) do cinema. Direção de Jean-Luc Godard. 1988. (266 min.), son., color.

INVERNO de sangue em Veneza. Direção de Nicolas Roeg. 1973. (110 min.), son., color.

JEJUM de amor. Direção de Howard Hawks. 1940. (92 min.), son., P&B.

JFK: a pergunta que não quer calar. Direção de Oliver Stone. 1992. (206 min.), son., color.

JOHNNY Guitar. Direção de Nicholas Ray. 1954. (110 min.), son., color.

NASCIDO para matar. Direção de Stanley Kubrick. 1987. (116 min.), son., color.

O MASSACRE. Direção de Amy Holden Jones. 1982. (77 min.), son., color.

O TERROR das mulheres. Direção de Jerry Lewis. 1961. (106 min.), P&B.

OBSESSÃO. Direção de Luchino Visconti. 1943. (140 min.), son., P&B.

PACTO de sangue. Direção de Billy Wilder. 1944. (107 min.), son., P&B.

SOMENTE deus por testemunha. Direção de Roy Baker. 1958. (123 min.), son., P&B.

TITANIC. Direção de James Cameron. 1997. (194 min.), son., color.

TUDO vai bem. Direção de Jean-Luc Godard. 1972. (95 min.), son., color.

PINTURAS CITADAS

BRONZINO, Agnolo. **Vênus, Cupido e o Tempo**. 1540-45. Óleo sobre madeira, 147 x 117 cm, National Gallery, Londres.

PARMIGIANINO. **Autorretrato em espelho convexo**. 1524. Óleo sobre madeira, 24 cm de diâmetro, Kunsthistorisches Museum, Viena.

PONTORMO, Jacopo. **Deposição**. 1528. Óleo sobre madeira, 313 x 192 cm, Chiesa di Santa Felicita, Florença.

_____. **José no Egito**. 1517-18. Óleo sobre madeira, 96 x 109 cm, National Gallery, Londres.

VECELLIO, Tiziano. **Vênus de Urbino**. 1538. Óleo sobre tela, 119 x 165 cm, Galleria degli Uffizi, Florença.

CARTAZES CITADOS

FLAGG, James Montgomery. *I want you for U.S. Army*, 1917, cromolitografia sobre papel, 100 x 73 cm.

SYMEONI, Sandro. *Cartaz de Profondo rosso*, 1975, 100 x 140 cm

FOTOGRAFIA CITADA

BURCKHARDT, Rudolf. *Jackson Pollock, Springs, New York*. 1950.

MÚSICAS CITADAS

MURDER most foul. [Compositor e intérprete]: Bob Dylan. [S. I.]: Columbia, 2020.

TEMPEST. [Compositor e intérprete]: Bob Dylan. [S. I.]: Columbia, 2012.

THE TITANIC. Compositor: A.P Carter, Maybele Carter, Sara Carter. Intérprete: Carter family. [S. l.]: Acme Records, 1956.