

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

MATHEUS CARTAXO DOMINGUES

INFERNO, PURGATÓRIO E PARAÍSO EM BRIAN DE PALMA

Recife

2018

MATHEUS CARTAXO DOMINGUES

INFERNO, PURGATÓRIO E PARAÍSO EM BRIAN DE PALMA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Strictu Senso em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, para obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Rodrigo Octávio D'Azevedo Carreiro.

Recife

2018

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

D671i Domingues, Matheus Cartaxo
Inferno, purgatório e paraíso em Brian De Palma / Matheus Cartaxo
Domingues. – Recife, 2018.
115 f.: il., fig.

Orientador: Rodrigo Octávio D'Azevedo Carreiro.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação,
2018.

Inclui referências.

1. Brian De Palma. 2. Análise fílmica. 3. Estética cinematográfica. I. Carreiro,
Rodrigo Octávio D'Azevedo (Orientador). II. Título.

2018-119) 302.23 CDD (22.ed.) UFPE (CAC

MATHEUS CARTAXO DOMINGUES

TÍTULO DO TRABALHO – INFERNO, PURGATÓRIO E PARAÍSO EM BRIAN DE PALMA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 27.02.2018

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rodrigo Octávio D’Azevedo Carreiro

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho

Universidade Federal de Pernambuco

Para os meus pais.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Rodrigo Octávio D’Azevedo Carreiro, pela orientação e confiança.

Ao Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Jr. e ao Prof. Dr. Eduardo Duarte Gomes da Silva, pelo importante retorno na banca de qualificação.

Aos membros da banca de defesa, pelas contribuições para o aprimoramento da dissertação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos.

Aos funcionários do PPGCOM, pela atenção conferida.

Aos meus alunos de Crítica de Cinema do estágio de docência, pela paciência com este professor iniciante.

A Brian De Palma, pela vida dedicada a fazer filmes.

Aos amigos Lucas Baptista e Bruno Andrade, pelas conversas sem as quais este estudo não existiria.

Aos demais amigos, em especial a Bernardo, Rafaela, Camila, Matheus, Josias e Pedro, sem os quais esta jornada teria sido muito mais difícil.

À Maria, pelo cuidado diário.

Aos meus familiares, em especial à Maria Eduarda, Tia Celinha e Tio Frassales, por todo o incentivo.

Aos meus avós Luís, Celeste, Tantino e Elita, pela torcida amorosa.

À minha mãe Charmênia e ao meu pai Carlos, pelo extraordinário apoio em todos os momentos.

In memoriam

À Tita.

A Tio Luís.

RESUMO

Esta dissertação é um estudo sobre o cinema de Brian De Palma. Na “Introdução”, são apresentadas três abordagens recorrentes na fortuna crítica sobre De Palma, constatando-se que elas têm em comum o fato de tratarem os filmes em função de elementos que lhes são exteriores. Neste estudo, propõe-se uma análise em que a obra do cineasta seja considerada de forma autônoma. Para isso, parte-se da observação de uma recorrência narrativa nos filmes: a ambientação em mundos corrompidos dos quais as personagens são parte, tentam sair ou se encontram livres. Esses três tipos de jornadas orientam a divisão dos capítulos do estudo, respectivamente: “Inferno”, “Purgatório” e “Paraíso”. Ao longo deles, serão também levados em consideração aspectos formais para se analisar, principalmente, quatro filmes: *Olhos de Serpente* (*Snake Eyes*, 1998), *Um Tiro na Noite* (*Blow Out*, 1980), *O Pagamento Final* (*Carlito's Way*, 1993) e *Missão: Marte* (*Mission to Mars*, 2000). Através do estabelecimento de comparações entre os filmes, será evidenciada, ao fim do estudo, a existência de uma ordem narrativa subjacente e inerente à filmografia de Brian De Palma.

Palavras-chave: Brian De Palma. Análise fílmica. Estética cinematográfica.

ABSTRACT

This thesis is a study on Brian De Palma's cinema. In its "Introduction", three current approaches of De Palma's critical fortune are presented, showing that they commonly treat the films in function of elements that are external to them. In this study, an analysis is proposed in which the work of the filmmaker is considered in an autonomous way. For this, it begins by observing a narrative recurrence in the films: the setting in corrupted worlds, of which the main characters are part, try to escape or are free. These three types of journeys guide the division of the study in chapters, respectively: "Hell", "Purgatory", and "Paradise". Throughout them, formal aspects will also be taken into account in order to analyze four films specially: *Snake Eyes* (1998), *Blow Out* (1981), *Carlito's Way* (1993) and *Mission to Mars* (2000). By establishing comparisons between the films, it will be shown, at the end of the study, the existence of a narrative order that both underlies and is inherent to the filmography of Brian De Palma.

Key-words: Brian De Palma. Film analysis. Film aesthetics.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 2.1: Globo de metal sobre a fachada da arena em <i>Olhos de Serpente</i> | 29 |
| Figura 2.2: Primeira aparição de Rick Santoro (à direita) em <i>Olhos de Serpente</i> | 30 |
| Figura 2.3: Rick mostra o distintivo de policial em <i>Olhos de Serpente</i> | 31 |
| Figura 2.4: Rick toma das mãos de Cyrus (à esquerda) um dinheiro sujo de sangue em <i>Olhos de Serpente</i> | 32 |
| Figura 2.5: Rick e o Comandante Kevin Dunne (à direita) em <i>Olhos de Serpente</i> | 33 |
| Figura 2.6: Rick perplexo após os tiros na arena em <i>Olhos de Serpente</i> | 34 |
| Figura 2.7: O dinheiro sujo de sangue em <i>Olhos de Serpente</i> | 36 |
| Figura 2.8: Julia Costello (à esquerda) e Rick Santoro conversam em frente à Atlantic City Arena em <i>Olhos de Serpente</i> | 37 |
| Figura 2.9: Close na mão de operário cobrindo parte da pilastra em <i>Olhos de Serpente</i> | 38 |
| Figura 2.10: Rubi vermelho incrustado na pilastra em <i>Olhos de Serpente</i> | 38 |
| Figura 2.11: Ruiva misteriosa exhibe anel com rubi vermelho em <i>Olhos de Serpente</i> | 39 |
| Figura 2.12: Globo de metal caído no chão em <i>Olhos de Serpente</i> | 40 |
| Figura 2.13: O técnico de som Jack Terry (à esquerda) e o diretor de cinema em <i>Um Tiro na Noite</i> | 43 |
| Figura 2.14: O agente infiltrado é enforcado no banheiro em <i>Um Tiro na Noite</i> | 45 |
| Figura 2.15: Jack encontra o agente morto em <i>Um Tiro na Noite</i> | 46 |
| Figura 2.16: Tony Montana (ao centro) morto na piscina de sua mansão em <i>Scarface</i> | 48 |
| Figura 2.17: Sally morta em <i>Um Tiro na Noite</i> | 49 |
| Figura 2.18: Jack chega atrasado para salvar Sally em <i>Um Tiro na Noite</i> | 49 |
| Figura 2.19: Jack segura Sally em seus braços em <i>Um Tiro na Noite</i> | 50 |
| Figura 2.20: Jack cercado de neve em <i>Um Tiro na Noite</i> | 51 |
| Figura 2.21: Close de Jack no final de <i>Um Tiro na Noite</i> | 52 |
| Figura 3.1: Carlito Brigante e o primo na rua em <i>O Pagamento Final</i> | 57 |
| Figura 3.2: Carlito (ao fundo) no interior da barbearia em <i>O Pagamento Final</i> | 57 |
| Figura 3.3: Carlito e o sobrinho (ao fundo) adentram o esconderijo do traficante em <i>O Pagamento Final</i> | 58 |
| Figura 3.4: Porta entreaberta no esconderijo do traficante em <i>O Pagamento Final</i> | 60 |
| Figura 3.5: Criminoso (à esquerda) segura o braço de Carlito em <i>O Pagamento Final</i> | 60 |
| Figura 3.6: Criminoso (ao centro), mulheres e jukebox em <i>O Pagamento Final</i> | 61 |
| Figura 3.7: Traficante dá sinal para bandido com faca em <i>O Pagamento Final</i> | 61 |
| Figura 3.8: Óculos do criminoso refletem bandido segurando faca em <i>O Pagamento Final</i> | 61 |
| Figura 3.9: Jack Terry ouve disparo no pneu em <i>Um Tiro na Noite</i> | 63 |
| Figura 3.10: Burke ouve conversa de prostituta e cliente em <i>Um Tiro na Noite</i> | 64 |
| Figura 3.11: Carlito e seguranças conduzem Benny Blanco pelo salão da boate em <i>O Pagamento Final</i> | 67 |
| Figura 3.12: Carlito, seguranças e Benny Blanco sobem escada na boate em <i>O Pagamento Final</i> | 67 |
| Figura 3.13: Carlito e Benny Blanco (à direita) lado a lado em <i>O Pagamento Final</i> | 68 |
| Figura 3.14: Plano subjetivo de Carlito, com a loira à esquerda e Steffie à direita. | 69 |
| Figura 3.15: Loira dançando na boate em <i>O Pagamento Final</i> | 69 |
| Figura 3.16: Carlito se protege da chuva com uma tampa de lixo em <i>O Pagamento Final</i> | 70 |
| Figura 3.17: Gail e bailarinas na aula de balé em <i>O Pagamento Final</i> | 70 |
| Figura 3.18: Gail enquadrada em primeiro plano na aula de balé em <i>O Pagamento Final</i> | 71 |
| Figura 3.19: Carlito e Gail diante do espelho em <i>O Pagamento Final</i> | 72 |

| | |
|--|-----|
| Figura 3.20: Carlito quebra o espelho com um soco em <i>O Pagamento Final</i> | 72 |
| Figura 3.21: Carlito repousa a mão sobre o ventre de Gail em <i>O Pagamento Final</i> | 74 |
| Figura 3.22: <i>Close</i> do rosto de Carlito em <i>O Pagamento Final</i> | 75 |
| Figura 3.23: O anúncio publicitário que Carlito exerga em <i>O Pagamento Final</i> | 76 |
| Figura 3.24: O anúncio publicitário ocupa toda o quadro em <i>O Pagamento Final</i> | 76 |
| Figura 3.25: Gail dança nos créditos finais de <i>O Pagamento Final</i> | 77 |
| Figura 3.26: Gail segura uma criança nos braços em <i>O Pagamento Final</i> | 77 |
| Figura 4.1: Foguete atravessa o quadro em <i>Missão: Marte</i> | 82 |
| Figura 4.2: A explosão do foguete espalha papéis coloridos em <i>Missão: Marte</i> | 83 |
| Figura 4.3: Crianças brincam com homem adulto na festa em <i>Missão: Marte</i> | 83 |
| Figura 4.4: Nome de Brian De Palma ao fim dos créditos iniciais de <i>Missão: Marte</i> | 86 |
| Figura 4.5: Peter Fallow caminha pelos bastidores do evento <i>A Fogueira das Vaidades</i> | 87 |
| Figura 4.6: A paisagem do <i>campus</i> universitário em <i>Pecados de Guerra</i> | 90 |
| Figura 4.7-9: Fusão entre imagem dos policiais e rosto de Al Capone em <i>Os Intocáveis</i> | 92 |
| Figura 4.10: Serpente gigante de areia em <i>Missão: Marte</i> | 94 |
| Figura 4.11: Rosto gigante no solo de Marte em <i>Missão: Marte</i> | 94 |
| Figura 4.12: Astronautas saem da nave unidos por uma mesma corda em <i>Missão: Marte</i> | 96 |
| Figura 4.13: Woody à deriva no espaço em <i>Missão: Marte</i> | 97 |
| Figura 4.14: Woody morto em <i>Missão: Marte</i> | 98 |
| Figura 4.15: Jim segura miniatura da nave de Flash Gordon em <i>Missão: Marte</i> | 102 |
| Figura 4.16: Jim envolto em líquido dentro da cápsula alienígena em <i>Missão: Marte</i> | 102 |
| Figura 4.17: Jim criança ganha foguete de brinquedo no natal em <i>Missão: Marte</i> | 103 |
| Figura 4.18: Maggie criança olha através de um telescópio em <i>Missão: Marte</i> | 103 |
| Figura 4.19: Nave de Jim vai em direção a uma galáxia distante em <i>Missão: Marte</i> | 104 |
| Figura 4.20: Desenho de Bobby em <i>Missão: Marte</i> | 105 |
| Figura 4.21: Tony Montana e papel de parede com imagem paradisíaca em <i>Scarface</i> | 107 |
| Figura 4.22: Gail segura uma criança nos braços no final de <i>O Pagamento Final</i> | 107 |
| Figura 4.23: Astronautas no espaço em <i>Missão: Marte</i> | 108 |
| Figura 5.1: Pannel de fotografias em <i>Femme Fatale</i> | 109 |

SUMÁRIO

| | | |
|-----|--|-----|
| 1 | INTRODUÇÃO | 11 |
| 2 | INFERNO | 27 |
| 2.1 | Inferno em Atlantic City | 29 |
| 2.2 | O mito de Sísifo | 42 |
| 3 | PURGATÓRIO | 53 |
| 3.1 | A montanha por escalar | 55 |
| 3.2 | Os dois pólos de atração | 65 |
| 3.3 | De Las Vegas a uma ilha deserta | 73 |
| 4 | PARAÍSO | 80 |
| 4.1 | Uma exceção | 82 |
| 4.2 | Viagem a Marte | 93 |
| 4.3 | A infância redescoberta | 100 |
| 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 109 |
| | REFERÊNCIAS | 112 |

1 INTRODUÇÃO

Brian De Palma nasceu no dia 11 de setembro de 1940, em Newark, Nova Jérsei, nos Estados Unidos, filho de uma dona de casa e de um bem-sucedido cirurgião ortopédico. Aos cinco anos, mudou-se com os pais e os irmãos para a Filadélfia, Pensilvânia, onde frequentou, por doze anos, uma escola da denominação religiosa dos Quakers.

Desde cedo, De Palma demonstrava aptidão para os estudos de ciência, o que o levou a cursar física na Universidade de Columbia, em Nova York, cidade onde a relação dele com o cinema se intensificou, frequentando assiduamente cineclubes em que se exibiam desde os clássicos do cinema às invenções da *nouvelle vague* francesa e filmes experimentais americanos. De Palma não tardou a abandonar o curso de física e matricular-se no Sarah Lawrence College a fim de receber a formação necessária para tornar-se cineasta.

Por já haver realizado alguns filmes de forma amadora, De Palma conseguiu, nessa época, ter os estudos pagos pela Universal Pictures. Após ele se formar, o estúdio convidou-o para participar de um programa dedicado a novos talentos. Eram os anos 1970, momento em que os maiores nomes da era de ouro de Hollywood assinavam seus derradeiros trabalhos e por isso a maior indústria de cinema mundial, sofrendo também com a perda para a televisão de um público que já não se interessava pelos antigos modelos dos gêneros cinematográficos, passava por uma mudança de paradigmas e apostava na renovação criativa, através da contratação de cineastas mais jovens (LIMA & REIS, 2015).

“Fomos capazes de entrar no sistema de estúdios e usar tudo aquilo para fazer alguns filmes impressionantes antes que os empresários chegassem para tomar conta de novo”, afirma De Palma¹, referindo-se ao que ele e os demais integrantes da chamada “Nova Hollywood” – Martin Scorsese, Steven Spielberg, George Lucas, Francis Ford Coppola, William Friedkin etc. – conseguiram realizar. Com os filmes dessa geração, o cinema americano, ao mesmo tempo em que dialogava com a sua própria tradição, abria-se à influência dos cinemas novos mundiais, à estética vanguardista e ao contexto mais imediato, como a violência das ruas, a liberalização dos costumes, a guerra do Vietnã. Em suma, uma revolução acontecia e, para a felicidade dos produtores, ela vinha acompanhada por uma ampla aceitação por parte do público e da crítica. Num período de pouco mais de uma

¹ De Palma, Noah Baumbach & Jake Paltrow, 2015.

década², a Nova Hollywood foi responsável por lançar desde arrasa-quarteirões como *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, George Lucas, 1977) e *Tubarão* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) a vencedores do Oscar como *Operação França* (*The French Connection*, William Friedkin, 1971) *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) e *O Franco-Atirador* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978).

Apesar de a Nova Hollywood ter adquirido prestígio, a carreira de De Palma não deslanchou comercialmente como a de outros expoentes do grupo. Com *Irmãs Diabólicas* (*Sisters*, 1972) – primeiro filme que De Palma realizou fora de um modo de produção independente tendo controle sobre o corte final –, o diretor obteve um êxito que, com o trabalho seguinte, *Fantasma do Paraíso* (*Phantom of the Paradise*, 1974), não conseguiu repetir. A trajetória comercial do cineasta sempre foi marcada por variações desse tipo: ora ele experimentou grandes sucessos, ora salas vazias nos cinemas.

A recepção da obra de De Palma pela crítica também foi oscilante. O que a americana Pauline Kael escreveu sobre o cineasta ao longo de alguns anos é um exemplo disso. Ela foi uma entusiasta de primeira hora de De Palma, publicando textos elogiosos sobre *Quem Anda Cantando Nossas Mulheres* (*Greetings*, 1968) e *Olá, Mamãe!* (*Hi, Mom!*, 1970). Esse último, em particular, ela chamou de “comédia surpreendente, alucinada”, lamentando que “este espetáculo de variedades do *underground* talvez tenha sido avançado demais, mesmo para a década de 70”, motivo por que “não teve o sucesso que merecia” (1994, p. 220). No entanto, dois anos depois, Kael escreve que *Irmãs Diabólicas* tem “um humor gasto” e que neste filme

De Palma se esconde até o fim; parece que não consegue pôr duas pessoas falando para explicar uma coisa sem que isso soe como o mais rasteiro filme da Republic de 1938. O diálogo chistoso é uma chatice, e De Palma não atinge muito bem sua intenção aparente – realizar *thrillers* baratos que também sejam uma paródia dos velhos melodramas. (KAEL, 1994, p. 249)

Em 1974, ao tratar de *O Fantasma do Paraíso*, Kael volta a tecer elogios ao cineasta, destacando “a veia cômica original” e afirmando que “o filme é um divertimento único, com um humor cinético e alucinado” (1994, p.183-184). Em 1980, *Vestida Para Matar* (*Dressed to Kill*, 1980) também recebe uma acolhida positiva da sua parte, que o considera como “uma sofisticada comédia”, “um dos filmes mais gostosos dos últimos anos”, além de

² Costumam ser considerados como marcos do início e do fim da Nova Hollywood, respectivamente, os filmes *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967) e *O Portal do Paraíso* (*Heaven's Gate*, Michael Cimino, 1980). Para discussões sobre esse movimento, ver o catálogo da mostra *Easy Riders – O cinema da Nova Hollywood* (2015), organizado por Francis Vogner dos Reis e Paulo Santos Lima.

afirmar que “De Palma apresenta fantasias extremas e empurra a plateia para dentro delas com uma tão natural facilidade que o prazer do suspense se torna afrodisíaco” (1994, p. 490). *Um Tiro na Noite* (*Blow Out*, 1981) é igualmente bem recebido: segundo Kael (1994, p.70), trata-se de “provavelmente o melhor dos filmes de conspiração americanos”. No entanto, *Scarface* (1983) não lhe parece tão bem sucedido. Segundo ela, o filme

tem a duração, mas não a textura, de um épico, e seu arco dramático é defeituoso (...) as cenas parecem tão informes que não se sabe em que ponto se espera que riamos. O filme comercializa primitivismo machista e ao mesmo tempo o torna absurdo. É um espetáculo entorpecido – maníaco mas exaurido, com De Palma se desorientando e tentando dar alguma coisa de monumental à devassidão de Tony. O filme todo parece bambo. Talvez seja o único filme de ação que se transforma numa alegoria da impotência. (KAEL, 1994, p. 440)

Em 1987, Kael (1994, p. 245) escreveu que em *Os Intocáveis* (*The Untouchables*) “tudo é feito com destreza, em amplos movimentos rítmicos, e a ligeira incredulidade do filme o torna mais interessante”, todavia este “não é um grande filme; demasiado banal e moralmente confortável – com um roteiro óbvio demais.” No final da década, ela se aposentou da escrita, e o que pensava sobre filmes passou a ser conhecido principalmente através de entrevistas. Destaca-se a última delas, publicada em 2001, ano de sua morte, na qual comenta sobre o De Palma mais recente a que assistiu: *Missão: Marte* (*Mission to Mars*, 2000). Objeto de controvérsias entre os críticos, para ela o filme é “muito desigual e errático”, porém possui “algumas sequências extraordinárias” e “cerca de metade dele é soberbo”, razão pela qual ela “não entende por que mais pessoas não reconheceram isso” (apud DAVIS, 2002). Até o fim de sua vida, portanto, percebe-se que os juízos de valor de Pauline Kael a respeito dos filmes de De Palma oscilaram, mas também que ela permaneceu trabalhando para que esse diretor que ela acompanhou desde o início fosse reconhecido.

Ainda em relação à recepção crítica da obra de De Palma, era comum que um mesmo aspecto dela fosse usado para manter o cineasta nas sombras ou trazê-lo para os holofotes. É o caso de uma das maiores polêmicas a seu respeito: a maneira como ele lida com a herança deixada pelos mestres de outrora. Por muito tempo, como aponta Robin Wood (2003), a opinião que prevaleceu era a de que De Palma não passava de um mero imitador, ou até um plagiador, de cineastas como Orson Welles, Michelangelo Antonioni e, a sua maior influência, Alfred Hitchcock. Para Jacques Lourcelles (1992, p. 1626), por exemplo, De Palma era desse último “um discípulo pouco inventivo e muito superficial”, em cujos filmes “faltava totalmente” isto que é “um dos muitos aspectos do gênio de Hitchcock”: “sua capacidade de carregar as abstrações visuais com um peso imenso de concreto”. Foram

poucos aqueles que, desde cedo, reconheceram méritos no seu modo de aludir aos mestres do passado. É o caso de Luc Lagier, para quem os empréstimos tomados por De Palma

constituíam a mais bela afirmação, a de uma crença num cinema aberto, feito de ramificações secretas, pelas quais os filmes, as cenas, as personagens, os motivos poderiam se comunicar entre si, um cinema finalmente capaz de criar uma realidade paralela e de suscitar um sentimento próximo da vertigem. (LAGIER, 2003, p. 8)

De Palma afirma que o tempo cumpriu a tarefa de desfazer a maior parte dos mal-entendidos: “Compreende-se sempre o valor dos filmes apenas anos depois do lançamento deles” (apud LAGIER, 2003, p.21). De fato, com o passar das décadas, a fortuna crítica a seu respeito evoluiu e lhe permitiu ocupar um merecido lugar de importância na história do cinema. Essa mesma fortuna crítica, porém, apesar de ter ajudado na valorização do cineasta, foi responsável por moldar a apreciação da sua obra de tal modo que o conhecimento acerca dela tornou-se viciado. É preciso dizer: a maioria dos textos sobre De Palma provoca uma sensação de *déjà vu*. Notam-se neles três principais abordagens que se tornaram lugares-comuns sobre o seu cinema, as quais em seguida serão comentadas. Não se busca com isso repreender os críticos que trataram de De Palma, mas constatar o fato de que, mesmo entre os melhores que o fizeram, são raros os casos em que os limites dentro dos quais a sua obra parece confinada tenham sido transpostos.

A primeira das abordagens é a que aponta a filiação de De Palma a Hitchcock. Num filme do início de carreira, como *Murder à la Mod* (1966), já havia referências ao seu maior mestre, seja numa cena de assassinato inspirada na morte de Janet Leigh no chuveiro em *Psicose* (*Psycho*, 1960) ou quando uma personagem dirige pelas ruas sendo filmada como o detetive interpretado por James Stewart em *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*, 1958). Mais tarde, a relação entre os dois cineastas se intensifica: *Irmãs Diabólicas* e *Trágica Obsessão* (*Obsession*, 1976) têm a trilha-sonora composta por Bernard Herrmann, colaborador de Hitchcock em filmes como *O Homem que Sabia Demais* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956), *Um Corpo que Cai* e *Psicose*, e no elenco de *Dublê de Corpo* (*Body Double*, 1986), De Palma escala Melanie Griffith, filha de Tippi Hedren, atriz de Hitchcock em *Os Pássaros* (*The Birds*, 1963). A inspiração, porém, ultrapassa os limites da decupagem de cenas ou a escolha de algum membro da equipe ou do elenco: De Palma realiza filmes que tomam de Hitchcock a construção de tramas inteiras: *Irmãs Diabólicas* e *Vestida Para Matar* derivam de *Psicose*; *Trágica Obsessão*, de *Um Corpo que Cai*; *Dublê de Corpo* e, mais recentemente, *Femme Fatale* (2002), de *Um Corpo que Cai* e *Janela Indiscreta* (*Rear Window*, 1954).

Tais exemplos representam uma parcela do que poderia ser mencionado a fim de ilustrar por que De Palma tanto incomoda àqueles que avaliam obras com base no grau de originalidade delas. Em resposta a isso, Robin Wood lembra que a adoção da originalidade como um dos principais parâmetros utilizados na crítica é um fenômeno tão recente quanto o Romantismo:

a pintura renascentista é rica em conhecidas obras-primas que tomaram de modelos pré-existentes não só os temas (...) mas a iconografia, a composição, a relação do primeiro plano com o fundo e o emprego das cores. (WOOD, 2003, p. 125)

Nesse contexto, “a originalidade só pode ser julgada pelo uso dado às fórmulas, o que torna a avaliação uma questão de diferenciar os casos em que isso se deu de modo inerte ou criativo” (WOOD, 2003, p. 125). A relação entre os dois cineastas em questão é do segundo tipo: De Palma incorpora características do cinema de Hitchcock para “torná-las suas”, “reinventar o mesmo” (LAGIER, 2003, p. 51).

Pode-se dizer de muitos filmes de De Palma que eles são *estudos* sobre o cinema de Hitchcock, em que ele toma o outro cineasta como um modelo sobre o qual trabalha, “esgarçando, alongando ou distorcendo seus elementos até que eles resultem em outra coisa” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 124). É verdade que, além das diferenças de personalidade e temperamento de ambos, De Palma se beneficiou, como observa David Bordwell (2006), da queda dos códigos de censura no final dos anos 1960, os quais existiam nos Estados Unidos desde os anos 1930, o que permitiu a ele e a outros cineastas explorarem mais a fundo, por exemplo, o *gore*, o sexo e a nudez nos filmes. Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013, p. 125) afirma por isso que elementos que nos filmes de Hitchcock apareciam velados ou até “recalcados”, em De Palma “se intensificam e vem à tona”. Wood (2003, p. 218) concorda com essa interpretação: ao comparar a maneira como os dois cineastas lidam com temas que lhes são caros, como o voyeurismo, a obsessão romântica, a representação de conflitos masculinos e femininos etc., o crítico americano considera que há casos em que o discípulo conseguiu “ir ainda mais longe”, sem que essa constatação signifique um juízo de valor.

Não é só na abordagem de temas em comum que De Palma age de modo criativo em relação a Hitchcock: o mesmo se aplica à maneira como ele adota o que chama de “a sua gramática cinematográfica” (apud LAGIER, 2003, p. 21). Um exemplo é a construção de suspense das cenas. Hitchcock dizia que a diferença entre uma cena em que duas pessoas conversam à mesa e uma bomba explode e outra cena em que a plateia vê a bomba ser instalada sob a mesa e em seguida acompanha a mesma situação da cena anterior é que, no primeiro caso, “oferecemos ao público quinze segundos de surpresa no momento da

explosão”, enquanto, no segundo caso, “oferecemos quinze minutos de suspense antes” (apud TRUFFAUT, 2004, p. 77). Na sequência do baile de formatura em *Carrie* (1976) vê-se como De Palma absorveu a lição: a partir do momento em que se sabe que um balde com sangue de porco está prestes a ser derramado sobre a protagonista, instaura-se um típico suspense hitchcockiano cuja encenação, porém, incorpora uma tal profusão de recursos visuais (câmera-lenta, *split-screen*, *zoom*) e sonoros (*loops*, trilha-sonora, mixagem de sons diegéticos e extradiegéticos) que a sequência se transforma em algo distinto de tudo que o cineasta inglês filmou. O que Inácio Araújo diz com justeza sobre *Vestida Para Matar* se aplica também ao que se assiste nesses momentos de *Carrie*:

ali onde em Hitchcock há elegância, sensatez mesmo na loucura, racionalidade, em De Palma tudo se inverte. Os dois pisam mundos diferentes. O de De Palma é feérico, excessivo, atrevido. Nada clássico. (ARAÚJO, 2010, p. 258)

A revista brasileira digital de cinema *Contracampo* dedicou em 2002 uma pauta a De Palma que ilustra a recorrência com que a fortuna crítica se debruçou sobre a relação dele com Hitchcock. Dez redatores assinaram um total de vinte e três textos, dos quais vinte eram inéditos e três haviam sido publicados em edições anteriores da revista. Com exceção de um ensaio que abrangia o conjunto da obra de De Palma, os textos se propunham a abordar separadamente os seus filmes, em ordem cronológica, indo de *Irmãs Diabólicas* a *Femme Fatale*, que era lançado naquele ano e por isso recebia destaque no topo do índice da revista. Uma análise do material dessa pauta revela algo sintomático: dos vinte e três textos, dezesseis mencionavam o nome de Hitchcock ou títulos de filmes seus. Como se nota, o programa cinematográfico depalmiano baseado em tomar Hitchcock como modelo não passou despercebido pelos críticos brasileiros nesse esforço de analisar a sua filmografia.

Os textos da mesma edição da *Contracampo*, no entanto, também estabelecem conexões entre De Palma e outros cineastas. Ao abordar *O Pagamento Final* (*Carlito's Way*, 1993), Bruno Andrade (2002), por exemplo, faz referência a Vincent Minnelli, Orson Welles, Clint Eastwood, John Cassavetes, Samuel Fuller e Fritz Lang. Já Bolívar Torres (2002), num artigo sobre *Os Intocáveis*, cuja cena de tiroteio ocorrida numa estação de trem é uma alusão à da escadaria de Odessa em *O Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei Eisenstein, 1925), chama De Palma de “digno herdeiro de Robert Aldrich”. Ruy Gardnier (2002), em texto sobre *Irmãs Diabólicas*, menciona ainda Jean-Luc Godard e Howard Hawks, esse último que é autor do *Scarface* de 1932, refilmado por De Palma em 1983. Nota-se que o interesse de De Palma não se esgota em um só nome que o influenciou, mas se prolonga pelos passos dados por mais artistas que vieram antes dele.

Uma segunda abordagem recorrente sobre De Palma, portanto, é aquela que busca inseri-lo nas suas circunstâncias históricas, no seu pertencimento a uma geração posterior à de nomes que formaram uma tradição do cinema. Assim, ele e seus pares lidam com o fato de fazerem filmes depois de seus mestres haverem realizado obras-primas que elevaram sobremaneira o *status* dessa arte. Segundo Bordwell (2006, p. 22), tal circunstância é ao mesmo tempo “estimulante e intimidadora” para esses cineastas mais jovens, pois “quanto mais eles compreendem o fosso que os separa da grande tradição, mais se preocupam com o que podem contribuir”. O teórico americano afirma que para esses que chegam “atrasados” existem diversas opções de como agir.

Você pode contentar-se com a reciclagem, por atualização, das convenções da era clássica. Você faz sua comédia romântica ou seu melodrama. Essa é a opção padrão. Sendo mais ousado, você pode tomar dos mestres. Você pode tentar dialogar com Hitchcock, como Brian De Palma fez atualizando e estendendo suas estratégias narrativas. Você pode tentar desbançar Ford, como Sam Peckinpah fez colocando quase blasfematoriamente “Shall We Gather at the River?” na boca de piedosos habitantes de uma cidade que marchavam numa zona de fogo livre (*Meu Ódio Será Sua Herança* [*The Wild Bunch*, 1969]). Ou você pode procurar nichos que os mestres nunca se preocuparam em ocupar. É comum dizer que a ascensão do horror, da fantasia e da ficção científica reflete os gostos de uma geração que cresceu com histórias em quadrinhos e televisão. Essas mídias certamente influenciaram Steven Spielberg, George Lucas, John Carpenter, entre outros. Porém olhados do ponto de vista de um criador esfomeado, certos gêneros deram aos jovens realizadores uma chance de se destacar nos seus próprios termos. Desde que Raoul Walsh filmou *Fúria Sanguinária* (*White Heat*, 1948), nenhum diretor fez um grande filme de gângster. Ninguém tão bom quanto Ford ou Hitchcock enfrentou o horror ou a ficção científica. E, sem dúvida, apenas Howard Hawks (*Hatari!*, 1962) fez um filme “pessoal” de ação-aventura. Ao promover gêneros que estiveram no fundo da hierarquia nos anos 1950, uma nova geração pôde apresentar seus talentos. Que os jovens diretores calhassem de adorar esses gêneros foi um incentivo a mais. (BORDWELL, 2006, p. 23)

Como sugere Bordwell, ao invés de utilizar as convenções dos gêneros cinematográficos desconsiderando o que os principais expoentes destes fizeram ou de partir em busca de territórios que os grandes cineastas da outra época não chegaram a explorar, De Palma reconhece o que o antecedeu e presta contas a isso, erigindo sua filmografia onde outros já estiveram. Ao explicitar, portanto, o seu vínculo com o passado, De Palma faz o que Lagier (2003, p. 7) chama de “um cinema assombrado”. A expressão cabe ao cineasta tanto quanto ao acima mencionado Peckinpah e seus “faroestes crepusculares” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 124), como a Rainer Werner Fassbinder e suas apropriações dos melodramas de Douglas Sirk, a Dario Argento e suas releituras do cinema de horror (ou, mais especificamente, dos *gialli*) ou a Coppola, que num filme como *O Fundo do Coração* (*One From the Heart*, 1982), homenageia os musicais clássicos.

Tornou-se comum nas análises sobre os cineastas dessa geração o uso do conceito de “maneirismo”. O termo remete às artes plásticas, mais especificamente ao momento em que o modelo renascentista se exauria e os pintores da geração seguinte tentavam dar-lhe uma sobrevida. Embora esses novos pintores, como El Greco, Tintoretto e Vasari, reverenciassem os mestres do passado, apenas as características mais aparentes e superficiais destes eram incorporadas às obras que eram realizadas e, por isso, aspectos como a anatomia e *terribilità* de Michelangelo, o *sfumato* de Da Vinci ou a *grazia* de Rafael surgiam desvirtuados, exagerados, *amaneirados* (VARGAS, 2007).

No cinema, o conceito se refere a filmes em que, de forma análoga ao que se passou nas artes plásticas, há uma tendência à “apropriação do passado clássico para dilatar, distorcer, deformar seus códigos e figuras típicas” (OLIVEIRA JR., 2015, p. 17), “num movimento convulsivo que faz explodir a imagem de origem” (DELORME, 1997, p.8). Se o olhar do cinema clássico calcava-se numa ideia de transparência e se os primeiros exemplares do cinema moderno eram marcados por um frenesi criativo o qual lhes conferia o frescor do ineditismo (algo que, no início, a Nova Hollywood soube aproveitar), ao olhar maneirista “todo o exercício de encenação era deliberado, refletido, consciente do seu lugar na história das formas” (AUMONT, 2008, p.112).

Pelas mãos dos cineastas maneiristas, o cinema vira um circuito que se retroalimenta, com filmes sendo fabricados a partir de outros (OLIVEIRA JR., 2010), como nos variados exemplos de como Hitchcock serviu de inspiração para De Palma. Pode-se dizer por isso que os cineastas maneiristas agiam, através dos filmes, como historiadores e críticos, meditando sobre o ato de fazer e apreciar a própria arte em que estavam inseridos. Não à toa, eram adotadas constantemente figuras de estilo marcadas pela reflexividade. No caso de De Palma, notam-se, com frequência, narrativas metalinguísticas ou em *mise en âbyrne* como em *Dublê de Corpo* e *Um Tiro na Noite* e também o recurso a técnicas como o *split-screen*, em que a tela é dividida em dois ou mais segmentos nos quais se exibem ações que acontecem simultaneamente, como na cena já citada do baile de *Carrie*. Nela, vê-se ao mesmo tempo, de um lado da tela a protagonista e, do outro, as suas vítimas. Ao espectador cabe alternar o olhar entre as duas metades do quadro a fim de alcançar uma síntese do que se passa na cena.

Diante das imagens dos filmes de De Palma, o espectador já não pode ser inocente, precisando exercer um esforço intelectual na fruição delas análogo ao do cineasta que as realizou. Na terceira forma de abordagem recorrente sobre o cineasta, esse aspecto é levado em consideração quando se busca compreender as implicações políticas da sua obra.

É preciso mencionar neste momento um evento tão influente sobre De Palma e outros cineastas de sua geração quanto a descoberta dos clássicos realizados por aqueles que os antecederam: o assassinato de John F. Kennedy em 22 de novembro de 1963. Há filmes de De Palma em que o assassinato do presidente serviu de fonte de inspiração temática: no início da carreira, em *Quem Anda Cantando Nossas Mulheres* e *Olá, Mamãe!*, nos quais é assumido o tom de sátira para tratar desse e de outros eventos da época, ou, posteriormente, em *Um Tiro na Noite*, *Missão: Impossível* (*Mission: Impossible*, 1996), e *Olhos de Serpente* (*Snake Eyes*, 1998), filmes em cujas tramas pessoas são assassinadas e os protagonistas empreendem esforços para solucionar a conspiração em que se veem metidos.

A influência do assassinato de Kennedy, no entanto, ultrapassa o fato em si: como diz De Palma (apud LAGIER, 2003, p. 24), “tão impactante quanto o assassinato foi a investigação que se seguiu”. O principal alvo referente a isso foi a filmagem feita por um cinegrafista amador, Abraham Zapruder, do momento exato em que o presidente foi atingido por tiros, a qual se tornou objeto de especulações e teorias conspiratórias ao longo dos anos. Para Jean-Baptiste Thoret (2003, p. 71), o *Zapruder Film*, como é conhecido, “pode retrospectivamente ser considerado uma das cenas primitivas do cinema americano pós-63”. Nisso está incluída a filmografia de De Palma, para a qual aqueles segundos de filme Super-8 serviram de “fonte crucial de inspiração e assombração” (OLIVEIRA JR., 2015, p. 40).

O fato de mesmo após toda a cobertura da mídia, dos livros escritos e das investigações que reinterpretaram à exaustão as provas ainda perdurarem teorias, rumores e mistérios circundando o evento impactou a geração de cineastas a que pertencia De Palma. Depois da morte de Kennedy, a sociedade americana ainda se viu diante dos assassinatos de Robert Kennedy e Martin Luther King, da guerra do Vietnã e do caso Watergate no começo dos anos 1970. A consequência de toda essa cadeia de acontecimentos foi o estabelecimento de uma crise que tinha como objeto não só a política, mas a sua própria representação pelas imagens. Como afirma Lagier (2003, p. 117), em muitos americanos passava a haver em relação às informações que recebiam “um sentimento de paranoia, um cinismo constante”.

As mudanças de paradigmas daquele período fizeram muitos cineastas saltarem do registro da transparência para o da opacidade das imagens. Noutras palavras, a capacidade delas de captarem e expressarem a realidade com exatidão, de estarem próximas da verdade dos fatos, passou a ser vista com descrença por eles. Com um detalhe: isso não se resumia a criticar o que era transmitido nas mídias, nos telejornais; o alvo também se tornava aquelas imagens produzidas dentro do seu próprio *métier*. Tal como os assassinatos de figuras proeminentes da sociedade, as conspirações políticas ou as guerras, Hollywood exercia

fascínio sobre a população e servia de suporte para muitas de suas idiossincrasias. Não havia motivos para blindar de questionamos a maior indústria de cinema mundial.

Imbuído de dúvidas sobre as imagens e sobre o seu próprio trabalho, De Palma em entrevistas diz filmar buscando “deixar as pessoas atentas ao fato de que elas estão sempre assistindo a um filme” (apud BORDWELL, 2006, p. 182) e denunciar como “o cinema é a mentira vinte e quatro vezes por segundo” (apud LAGIER, 2003, p. 27). Em afinidade com afirmações como essas, o crítico francês Jean Douchet³ considera, por exemplo, *Missão: Impossível* um filme político: para ele, uma cena como a da perseguição do trem por um helicóptero dentro do túnel é tão absurda que só restaria ao espectador reconhecer o grau de alienação que o espetáculo hollywoodiano exige dele para existir.

Ao privilegiar a dimensão política dos filmes, os críticos correm o risco de tratar mais dos pressupostos pelos quais o autor ou eles mesmos se orientam do que propriamente dos filmes. Estes, por sua vez, podem passar a existir vinculados, por um movimento centrífugo, a realidades que lhes são exteriores. Nos outros dois tipos anteriormente mencionados de análises recorrentes sobre De Palma acontece o mesmo: no primeiro, ele é pensado *em função* de um antecessor (Hitchcock); no segundo, da geração de que fez parte. Nos três casos, em suma, apesar de se tratarem de perspectivas possíveis e coerentes sobre a sua obra, ela enfrenta dificuldades em existir também de forma autônoma. Neste estudo, será feita a defesa da existência de uma unidade da obra de De Palma advinda dela mesma, para além de grades interpretativas concebidas à parte dos filmes. Será tomado como base o binômio teórico formado pela política dos autores e os estudos sobre *mise en scène*, consolidado pela crítica de cinema da França nos anos 1950.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a França passava pelo processo chamado de Liberação, quando os Aliados passaram a tomar regiões que viveram de 1940 a 1944 sob ocupação das Potências do Eixo. Com essa mudança, os cinemas parisienses passaram a ser inundados por produções estrangeiras que até então permaneceram represadas, sem serem vistas. Ao conhecer e deixar-se fascinar por filmes inéditos vindos de Hollywood, a crítica da época passou por um momento de revisão de parâmetros. Costumava-se analisar filmes a partir do conteúdo dos seus roteiros; agora, diante de obras saídas de uma indústria que, por isso mesmo, possuíam roteiros produzidos a toque de caixa, era preciso descolar a discussão daquilo que existe no papel para a *forma* que essas histórias adquiriam na tela.

³ Em proferida em 13/03/2013, na ocasião do ciclo dedicado a Brian De Palma pelo Institut Lumière, em Lyon, França. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PHAB04GK0tA>>. Acesso em: 03/ 2017.

Em revistas especializadas, principalmente nos *Cahiers du cinéma*, jovens críticos como Jacques Rivette, Éric Rohmer, François Truffaut atacavam os “filmes de roteiristas” (TRUFFAUT, 2005, p. 258), assim chamados porque os seus diretores limitavam-se, segundo os críticos, a agir como meros “ilustradores de textos” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 27). Em contraposição, atribuía-se a cineastas como Hitchcock, Hawks ou Lang o epíteto de *autores*, como os da literatura, afirmando que eles se serviam da câmera como que de uma caneta para expressar seus pensamentos (ASTRUC, 1948).

No interior dos limites impostos pela indústria, os autores injetavam personalidade nos filmes através da *mise en scène*, conceito advindo do teatro e que no cinema serve para designar o trabalho exercido pelo diretor sobre variados elementos do filme a fim de imprimir na tela o seu universo. Aqueles cineastas, ao “trabalhar no sublime, na cinzelagem de um detalhe ou na colocação de um olhar, na iluminação de um gesto ou na elocução de um diálogo, na ordenação delicada de uma cena” (SKORECKI, 1978, p. 33) conseguiam fazer, finalmente, com que um filme sobre o qual a princípio não tinham controle algum se tornasse *deles*.

Este estudo compartilha com a política dos autores e a teoria da *mise en scène* no cinema o pressuposto de que os filmes de De Palma possuem uma unidade que converge para o fato de eles terem sido dirigidos pela mesma pessoa. No entanto, se aqui se reivindica, em contraposição a outros estudos já feitos sobre o cineasta, uma autonomia para a obra de De Palma que permita a ela ser compreendida sob um novo prisma, essa deve ser autônoma também em relação *ao próprio* De Palma, o que implica fazer algumas ressalvas à roupagem tradicional do autorismo.

Na época em que surgiu, a política dos autores foi alvo de polêmica por parte de quem não considerava que os principais artistas da história do cinema, os mais capazes de dotar o filme de uma voz própria e única, pudessem ser realizadores de filmes de apelo comercial, voltados ao entretenimento, saídos de uma indústria que prezava pela homogeneidade dos seus produtos. Tornou-se comum, nesse contexto, que os críticos entusiasmados por esses cineastas os entrevistassem, em busca de convencer os cétricos a respeito da grandeza deles. A mais célebre dessas entrevistas foi a realizada com Hitchcock por Truffaut, que justificava a necessidade dela dizendo que

para quem assistia a seus filmes era evidente que esse homem tinha refletido sobre todos os meios de sua arte, mais que qualquer de seus colegas, e se aceitasse, pela primeira vez, responder a um questionário sistemático, daí poderia resultar um livro capaz de modificar a opinião dos críticos americanos. (TRUFFAUT, 2004, p. 21)

O objetivo foi alcançado: à luz dos comentários de Hitchcock, a sua obra recebeu a consagração de maior parte do meio intelectual. Esse fato, no entanto, merece ser analisado nas entrelinhas. Trata-se de um exemplo de algo frequente, que acontece quando um artista comenta sobre a própria obra ou a de outros artistas: ele é tratado como detentor de uma *autoridade peculiar*. O crítico literário canadense Northrop Frye (2014, p. 114) contrapõe-se a essa ideia afirmando que “o Dante que escreve um comentário sobre o primeiro canto do *Paraíso* é simplesmente mais um dos críticos de Dante”. Para Frye, é preciso ter prudência a fim de reconhecer que

um poeta, ao falar como crítico, produz não crítica, mas documentos para serem examinados pelos críticos. Eles podem muito bem ser documentos valiosos: é apenas quando aceitos como diretrizes para a crítica que eles estão em perigo de se tornarem desnordeadores. (FRYE, 2014, p. 115)

Voltando à entrevista: a certa altura, Hitchcock explica as circunstâncias em que fez a sua famosa afirmação de que “os atores são gado”. Diz ele que “provavelmente foi no início do cinema falado na Inglaterra” e se tratava de uma “generalização” que servia de crítica às pessoas que “entram na nossa indústria, vindas do teatro ou da literatura, e trabalham na nossa arte simplesmente por dinheiro” (apud TRUFFAUT, 2004, p. 140). Muitos críticos, entre eles Michel Mourlet, um dos mais brilhantes da geração de Truffaut, tomaram aquela afirmação como um postulado de Hitchcock sobre o seu cinema e uma diretriz para julgamento dos filmes. Não sendo entusiasta de Hitchcock, Mourlet (2008, p. 51) parte da afirmação para dizer que o autor de *Um Corpo que Cai* fazia um “cinema bárbaro, que não passa da convulsão de um olhar sobre objetos medíocres”. O crítico, portanto, a fim de apontar características do estilo de Hitchcock que lhe desagradam, toma a declaração do cineasta como prova do desinteresse dele pelos atores em oposição ao seu fascínio pela técnica cinematográfica, algo que, aos olhos de Mourlet, parecia frívolo.

É preciso agir com cautela em relação às opiniões emitidas pelos autores. Quando De Palma, por exemplo, autointitula-se o único herdeiro de Hitchcock⁴, isso não deve ser tomado como a principal chave para a compreensão da sua obra, tampouco essa afirmação deve deixar de ser confrontada com os fatos da história do cinema, que poderão levar a notar, talvez, que o cineasta está equivocado – afinal, o seu mestre é também uma influência para

⁴ No documentário *De Palma*, o cineasta afirma durante uma entrevista: “As pessoas o tempo inteiro falam sobre Hitchcock como sendo, você sabe, muito influente. Eu nunca encontrei muitas pessoas que seguiram a escola de Hitchcock, exceto por mim.”

inúmeros outros cineastas, entre os quais podem ser citados o próprio Truffaut, o igualmente francês Jean-Claude Brisseau, o italiano Dario Argento e o holandês Paul Verhoeven.

O mesmo tipo de precaução deve haver em relação a fatos biográficos do artista ou às circunstâncias em que a obra dele foi feita. No livro *Brian De Palma's Split-Screen – A Life in Film* (2015) de Douglas Keeseey, a filmografia do cineasta é analisada do primeiro filme até *Paixão* (*Passion*, 2012), estabelecendo conexões entre aquilo a que se assiste na tela e a vida pessoal de De Palma. Na introdução do seu livro, Keeseey (2015, p. 11-13) afirma que “os filmes de De Palma são a forma como ele sonha com a própria vida, explorando medos e imaginando possíveis meios de superá-los”. O estudioso aponta que na vida de De Palma há alguns incidentes-chave aos quais ele retorna filme após filme, dos quais se destacam: a descoberta do adultério do seu pai, o conseqüente divórcio, uma tentativa de suicídio de sua mãe (salva por De Palma, que a levou ao hospital) e o sofrimento dele e de seus irmãos em lidar com tudo isso, além de uma ocasião na qual, ainda adolescente, ele testemunhou o pai cirurgião realizando uma sangrenta operação. A partir de dados biográficos como esses, Keeseey pretende esclarecer variados aspectos da filmografia em análise, por exemplo: a recorrência de famílias disfuncionais, envolvendo crises entre pais e filhos ou entre irmãos, como em *Carrie*, *Trágica Obsessão*, *Irmãs Diabólicas*, *Vestida Para Matar* e *Scarface*, seria explicada, pois, pela do próprio cineasta; da mesma forma, as personagens autoritárias, egoístas e que abusam de poder, em filmes como *O Fantasma do Paraíso*, *Scarface*, *Os Intocáveis*, *Pecados de Guerra* (*Casualties of War*, 1989) e *Olhos de Serpente*, seriam uma maneira que ele achou para lidar com a relação conturbada com o pai; já aquelas que convivem com perdas, como em *Trágica Obsessão*, *A Fúria* (*The Fury*, 1978), *Um Tiro na Noite*, *Guerra Sem Cortes* (*Redacted*, 2007) e *Missão: Marte* evocariam a experiência de De Palma e de seus irmãos diante da quase morte da mãe; por fim, o *gore* das cenas de violência, uma marca dos seus filmes, decorreria daquilo que ele presenciou na mesa de cirurgia.

Antecipando-se às críticas que provavelmente lhe seriam feitas devido à opção por esse tipo de análise, as quais, segundo afirma, podem chamá-la de “limitadora” ou “reduzora” por se basear em grande medida no que De Palma diz sobre a própria vida, Keeseey (2015, p. 12-13) afirma ter recorrido também ao máximo de relações relevantes na vida do diretor, incluindo as dele com suas esposas, filhas, amigos diretores e principais membros de elenco e equipe, além do pai, mãe e irmãos. No entanto, como isso não elimina os problemas que seus críticos apontariam – na verdade, talvez os aumente – o autor afirma que “o livro foi escrito para pessoas interessadas no que o diretor, elenco e equipe têm a dizer sobre o sentido que eles intencionavam”, fazendo a ressalva de que “isso não significa que o sentido foi atingido

ou que este seja o único sentido possível do filme”. Keeseey esclarece ainda que a sua intenção ao proceder dessa maneira foi suprir esta lacuna que ele identificava:

Muito foi escrito sobre as conexões entre as vidas e os filmes de outros diretores – por exemplo, a infância de Spielberg (*Contatos Imediatos de Terceiro Grau* [*Close Encounters of the Third Kind*, 1977], *E.T.* [1982]) e sua herança judia (*A Lista de Schindler* [*Schindler's List*, 1993]), a adolescência de Lucas (*Loucuras de Verão* [*American Graffiti*, 1973], *Guerra nas Estrelas*); a origem itálico-católica de Coppola e Scorsese (*O Poderoso Chefão* do primeiro; *Caminhos Perigosos* [*Mean Streets*, 1973] e *Os Bons Companheiros* [*Goodfellas*, 1990]). Porém os filmes de De Palma raramente foram vistos como enraizados em sua própria vida. Seja porque eles foram encarados como filmes de gênero formulaicos (*Carrie*, *Vestida Para Matar*, *Dublê de Corpo*) ou como arrasa-quarteirões impessoais (*Os Intocáveis*, *Missão: Impossível*, *Missão: Marte*), os filmes de De Palma normalmente são visto como despojados de ressonância biográfica. (KEESEY, 2015, p. 10)

Conclui-se que no livro de Keeseey a obra de De Palma é analisada em função de sua biografia, tomando-se, porém, a devida precaução de se afirmar que essa é uma interpretação possível do objeto, mas que não o esgota. Saber o quanto De Palma sofreu com o divórcio dos pais ou o impacto que causou sobre ele um evento da magnitude do assassinato de Kennedy não deve *necessariamente* influenciar a compreensão de seus filmes. Quando eventos como esses são translocados para o interior de uma obra de arte, eles não mais precisam responder à sua origem factual, tal como não é preciso saber o que de fato aconteceu na Guerra de Tróia para se apreciar a leitura da *Ilíada* de Homero. Parte-se, pois, do pressuposto de que as obras de arte depois de prontas possuem autonomia para, no limite, *inventar* até seus criadores – nesse sentido, podem ser recordadas as várias controvérsias envolvendo a possibilidade de o próprio Homero ser mais de uma pessoa. Desse modo, o De Palma biográfico, histórico, não é necessariamente o De Palma cuja visão de mundo os filmes expressam. Este, finalmente, passa-se a conhecer.

A fortuna crítica cristalizou sobre Brian De Palma a imagem de um artista eminentemente cerebral, cujos filmes são meios pelos quais ele reflete sobre fazer e consumir o cinema. No entanto, ao se olhar para *dentro* desses filmes, nota-se, como diz Lagier (2003, p. 65), que aquele artista, “frequentemente taxado de cínico”, revela-se também “um cineasta sincero e emocionante”. O crítico português João Palhares, num raro texto em que esses aspectos de De Palma são ressaltados, escreve sobre a sequência de *flashback* de *Olhos de Serpente* na qual o boxeador Tyler confessa que a luta que disputou foi uma farsa:

A dificuldade em ser vencido por tão fraco adversário, está à nora; vêm então os acordes belíssimos da trilha sonora de Ryuichi Sakamoto. Tudo lentíssimo. Retenha-se o grande plano do homem (talvez o mais belo de toda a obra de De Palma), no chão, a sentir-se nu, sem dignidade, na sarjeta, vendido e vencido – tudo isto prova

que De Palma também é humano, o momento é belíssimo, mas não se força a isso, flui extraordinariamente. (PALHARES, 2017, p. 82)

São frequentes na filmografia de De Palma cenas como essa, em que o apuro estético do cineasta conduz ao paroxismo as emoções dos espectadores que acompanham as histórias das suas personagens. Anteriormente, foi mencionada nesta introdução a cena do baile de formatura em *Carrie*: também lá, nos momentos seguintes ao anúncio da protagonista e seu acompanhante como vencedores, ouvem-se acordes belíssimos (dessa vez, de autoria de Pino Donaggio) e tudo é lentíssimo, a fim de expressar, neste caso, o júbilo da garota.

Para além de reconhecer a habilidade evidente do cineasta em encenar o drama das personagens, é preciso perguntar: no que consiste, afinal, esse drama? Uma vez identificada, a resposta pode servir como o fio de Ariadne que conduza à compreensão que se busca alcançar da obra de Brian De Palma neste estudo, uma em que esteja evidenciada uma ordem narrativa subjacente e inerente à filmografia do cineasta.

Os dois exemplos mencionados podem auxiliar nessa tarefa: Tyler cede a uma chantagem e joga fora os seus princípios; Carrie tem sua alegria frustrada quando derramam sobre a sua cabeça o balde de sangue de porco, o que a faz, humilhada, abandonar a condição de bode expiatório e usar seus poderes telecinéticos para tornar-se a algoz dos seus algozes. Ambas as personagens, cada uma a seu modo, lidam com isto que atravessa os filmes de De Palma: o drama de viver num mundo “intrinsecamente sórdido”, como o chama Inácio Araújo (2010, p. 258) ou, nas palavras de Luc Lagier (2003, p. 65), “gangrenado” e “corrompido”.

Os filmes de De Palma costumam se ambientar em espécies de Sodomas e Gomorras modernas, movidas à corrupção, violência, luxúria, cobiça, de onde as suas personagens fazem parte (como Tyler e Carrie), tentam sair, ou, mais raramente, estão livres. Os três capítulos deste estudo se dividem em função desses tipos de jornadas vividas pelas personagens de De Palma. No primeiro, chamado “Inferno”, serão analisados os filmes *Olhos de Serpente* e *Um Tiro na Noite* de modo a identificar as principais características do mundo corrompido de De Palma e das personagens que ali habitam. No segundo, “Purgatório”, o filme *O Pagamento Final* será o foco dos comentários a fim de se explicar as diretrizes dos heróis de De Palma que buscam libertar-se das circunstâncias em que vivem. Finalmente, o terceiro capítulo, “Paraíso”, trará a frente este que é uma exceção na obra de De Palma: o filme *Missão: Marte*, no qual um grupo de astronautas no espaço, longe da Terra, se encontra literal e metaforicamente fora do *mundo infernal*.

Embora o *corpus* do estudo seja composto por quatro filmes, outros podem se juntar às análises através de menções a elementos pontuais seus, não apenas narrativos, como

a construção das personagens e a evolução das tramas, mas também formais, como direção de arte, montagem, movimentos de câmera e de lente etc. Uma parte importante do estudo está no estabelecimento de comparações entre os filmes de De Palma de modo a identificar entre eles recorrências, variações, inversões envolvendo os elementos que compõem a sua *mise en scène* e os sentidos que esses provocam. Por esse motivo, deve-se ressaltar que alguns filmes podem reaparecer a todo instante em capítulos nos quais não estão no centro da análise.

Antes de adentrar o estudo, duas últimas observações. Em primeiro lugar, embora os capítulos recebam os títulos de Inferno, Purgatório e Paraíso e que ao longo deles haja referências diretas à Bíblia ou a pensadores católicos como Santo Agostinho, esses elementos são trazidos sem qualquer pretensão de aferição teológica. Eles são citados da mesma maneira como se faz com o romance *Crime e Castigo* de Fiódor Dostoiévski ou com a mitologia grega, isto é, como referências simbólicas, meios para se comunicar algo que se acredita estar nos filmes de Brian De Palma. Em segundo lugar, este tampouco se trata de um estudo comparativo entre a obra do cineasta e o poema épico *A Divina Comédia* de Dante Alighieri. Diferente do que os títulos dos capítulos, epígrafes ou quaisquer citações possam sugerir, essa se trata apenas de outra referência de que se lança mão pelos mesmos motivos das demais.

2 INFERNO

Deixai toda a esperança, vós que entráis.

Dante Alighieri, *A Divina Comédia*, Canto III

Nos seus vinte e nove longas-metragens, Brian De Palma assinou muitas imagens, cenas, sequências que poderiam servir de porta de entrada para o universo dos seus filmes. Poucas vezes, porém, este apareceu sumariado como em *Olhos de Serpente*, principalmente no plano-sequência de abertura em que, ao longo de cerca de quinze minutos, acompanha-se o protagonista do filme pelos bastidores da arena onde acontecerá uma luta de boxe. Nesse tempo, ele encontra diversas personagens, move-se por diferentes espaços, até chegar ao ringue onde será uma das milhares de testemunhas do assassinato de um importante político que estava na plateia num assento atrás do dele. Estão condensados nessas situações muitos elementos característicos de De Palma, o que torna importante iniciar a descrição do seu mundo infernal por essa sequência.

2.1 Inferno em Atlantic City

Quando o logo da Paramount Pictures ainda ocupa a tela, ouve-se um som de trovão a que se somam os ruídos de uma forte chuva. Algumas frações de segundo depois, surgem as primeiras imagens do filme: um globo de metal cuja imponência a tempestade ofusca, onde se leem as palavras “The Powell Millenium” (**Figura 2.1**). O objeto está posicionado sobre a fachada de um edifício onde funciona a Atlantic City Arena, na cidade de mesmo nome. Naquela noite, neste local, segundo a repórter que ali em frente comunica-se com a câmera, acontecerá uma derradeira luta de boxe antes do fechamento da arena para uma reforma que a anexará a um cassino já em funcionamento, propriedade de um magnata chamado Gilbert Powell, cujo sobrenome, portanto, era o que se lia no globo de metal.

Figura 2.1 – Globo de metal sobre a fachada da arena em *Olhos de Serpente*.



Fonte: Acervo do autor.

Não bastasse a forte chuva fazendo a repórter aumentar o tom de voz no microfone a fim de injetar um ânimo que não condiz com as condições adversas em que a matéria está sendo gravada, um grupo de rapazes passa atrás dela tentando aparecer ao vivo na televisão. O cinegrafista fecha o *zoom* no rosto da apresentadora, mas interrompe a gravação quando ela afirma que a tempestade resulta do fato de um chamado furacão Jezebel aproximar-se. Segundo ele, não é de bom tom estragar o feriado dos espectadores, causando-lhes preocupação com uma informação desse tipo. Ao comando do cinegrafista para chamar de “tempestade tropical” o furacão, a repórter responde dizendo que “nesta cidade se aposta até a meteorologia”, porém, segundos depois, ela cede e grava mais uma vez o vídeo.

Até aqui se passou apenas um minuto e meio de filme. Nota-se desde já um cenário caótico em que se sobrepõem o globo como um símbolo de poder, os desígnios da natureza, a vaidade dos rapazes que atrapalham a gravação, o vilipêndio da verdade pelo cinegrafista e a falta de resistência diante disso pela repórter, elementos que serão dilatados, desenvolvidos, aprofundados no lado de dentro da arena, a que se passa em seguida.

Enquanto a repórter fala, a câmera – que já não é a câmera diegética do cinegrafista, mas a câmera de De Palma – desliza para a esquerda e revela que aquelas imagens iniciais eram vistas por meio de um monitor cercado por outros monitores. Ao mesmo tempo, a banda sonora é invadida pelo barulho de torcida, o que significa que aquilo se trata de uma ilha de edição localizada já no interior da arena onde acontecerá a luta da noite entre Lincoln Tyler e José Pacifico Ruiz. Num dos monitores, o segundo lutador é visto sendo ovacionado pela torcida; em outro, aquele que será o narrador do espetáculo, fazendo os últimos ajustes antes do início da transmissão ao vivo. Por trás desse homem, surge um tipo peculiar, vestindo um terno marrom e uma camisa com estampa florida, que o agarra, invade o quadro do monitor – tal como os rapazes da cena inicial – e controla a cena (**Figura 2.2**).

Figura 2.2 – Primeira aparição de Rick Santoro (à direita) em *Olhos de Serpente*.



Fonte: Acervo do autor.

Visivelmente incomodado com a sua presença, o narrador deixa-o sozinho e este se apresenta a quem lhe assiste do outro lado da tela, dizendo, aos gritos, que se chama Rick Santoro. Em seguida, a câmara se afasta do monitor e mostra os dois homens negociando apostas sobre a luta. O apresentador entrega a Rick uma quantia de dinheiro e retorna à posição inicial de onde fará a transmissão, enquanto o outro recebe no seu chamativo celular dourado uma ligação da sua esposa, com quem acerta detalhes sobre o final da noite, enquanto se põe a andar pelos bastidores do evento com a desenvoltura própria de um animal no seu *habitat*: sobe escadas, atravessa corredores, chega ao local onde a equipe de Tyler e ele próprio, a estrela do evento, aguardam a hora de sair para o combate, negocia apostas com um conhecido e só interrompe a conversa quando identifica, ao longe, um homem que, por sua vez, o reconhece e foge. Rick desce uma escada rolante atrás desse sujeito, que se chama Cyrus e que, tentando escapar, pula pateticamente sobre uma grade, fazendo sair um riso sarcástico da boca daquele que nunca deixa de transparecer confiança. Quando um segurança se aproxima para conter a situação, Rick, num gesto irônico e revelador, tira do bolso um distintivo de policial e coloca as mãos ao alto, como se estivesse se rendendo (**Figura 2.3**).

Figura 2.3 – Rick mostra o distintivo de policial em *Olhos de Serpente*.



Fonte: Acervo do autor.

Descobre-se, portanto, que essa mistura de *showman* com agiota e cafetão é a pessoa incumbida da manutenção da lei e da ordem no interior da arena. Aos cinco minutos de filme, De Palma mostra como no lado de dentro reina um caos análogo à tempestade do lado de fora. Tal como o cinegrafista deixava de transmitir a verdade dos fatos por visar a outros interesses, Rick age com egoísmo e abandona as responsabilidades que lhe cabem. Já o segurança age como a repórter: diante do distintivo, ele cede a Rick, pede desculpas e se oferece para ajudar na captura do outro homem. Não é preciso: Rick anda calmamente em direção àquele que foge, o qual, encurralado, *repete o gesto de colocar as mãos ao alto*, mãos

que, devido a um ferimento adquirido quando pulou na grade, estão sujas de sangue. Entre os dedos, uma nota de dinheiro, que o policial toma para si (**Figura 2.4**).

Figura 2.4 – Rick toma das mãos de Cyrus (à esquerda) um dinheiro sujo de sangue em *Olhos de Serpente*.



Fonte: Acervo do autor.

“É um começo”, Rick afirma. Ele exige mais dinheiro, que o outro se nega a dar. Rick então o espanca, arranca e revira o casaco dele, onde encontra o monte de cédulas que procurava. No meio disso, caem no chão alguns objetos que parecem conter drogas. Entende-se que o homem é um traficante a quem Rick faz vista grossa a fim de receber parte do lucro. Antes de ir embora, Rick, como punição, pisa sobre esses objetos de modo a quebrá-los. O traficante grita para ele: “O que faz você achar que é melhor do que eu?”. Rick responde: “Amigos, Cyrus; todo mundo ama Rick Santoro”. Em outras palavras: embora ambos habitem o mesmo submundo e De Palma os espelhe fazendo com que repitam o gesto de rendição de levantar as mãos ao alto, Rick sente-se superior a Cyrus devido a uma rede de influências que o protege e cuja tessitura o plano-sequência vai dando a conhecer.

Em seguida, surge na escada rolante Tyler e sua equipe, a cuja passagem Rick reage de forma exagerada, de novo com muitos gritos, antes de seguir na mesma direção deles. A caminho do ringue, ele flerta com uma animadora de torcida, a quem promete realizar algumas ligações para que ela vá trabalhar num cassino e entrega um cartão com o seu contato. Antes que fosse preciso lembrar-se da esposa com quem falara ao celular, Rick recebe uma nova ligação dela, com quem conversa sobre trivialidades. Além de policial corrupto, cúmplice de traficantes, Rick é um mulherengo: De Palma o caracteriza como alguém, em vários níveis, indigno de receber confiança.

Nos instantes seguintes, com pouco mais de sete minutos de filme, é apresentada outra de suas principais personagens: o Comandante Kevin Dunne. Vestido com um terno

escuro, revestido com algumas condecorações no peito, é alguém cuja austeridade nos gestos, assim como no visual, contrasta com a extravagância de Rick (**Figura 2.5**).

Figura 2.5 – Rick e o Comandante Kevin Dunne (à direita) em *Olhos de Serpente*.



Fonte: Acervo do autor.

No diálogo entre eles, ouve-se que foi Kevin Dunne quem possibilitou a Rick assistir à luta nas primeiras fileiras. Talvez ele seja, portanto, um desses amigos que o fazem se sentir melhor do que os outros, motivo pelo qual o reverencia, demonstra orgulho, chama-o de “007”, numa referência ao fictício agente do serviço secreto britânico: aparentemente, ele é tudo o que Rick não é, ou seja, alguém com princípios e que age à altura da responsabilidade esperada dele – no caso, garantir a segurança do Ministro da Defesa dos Estados Unidos, que se encontra na platéia ao lado do anfitrião da noite, Gilbert Powell, ambos sentados logo atrás dos assentos reservado para Rick Santoro e Kevin Dunne.

O sino toca, a luta começa. A partir daqui os acontecimentos se sucedem com ainda mais velocidade. Kevin e Rick agem conforme o esperado de cada um: o primeiro, imbuído do dever, atenta-se aos movimentos da plateia; já o segundo volta seus olhos todos ao combate. Uma atraente mulher ruiva, por estar sozinha e sequer olhar a luta, é considerada suspeita por Kevin, que sai do seu lugar para verificar por que ela está ali. Depois que ele sai, o celular de Rick toca: é uma amante. No meio da conversa, outra ligação: sua esposa. Ele diz que a luta está acontecendo e que não pode falar naquele momento. Assim que desliga o celular, porém, uma mulher loira senta-se na cadeira onde antes estava Kevin. Rick interessa-se por ela e solta cantadas. A loira não corresponde, vira de costas e conversa com o Ministro da Defesa, que está na cadeira de trás. Do outro lado do ringue, um homem grita duas vezes que “lá vem a dor”. Na luta, Tyler, aparentemente, está se saindo mal. Indignado, Rick desvia o olhar do ringue e, por acaso, ouve a loira dizendo ao Ministro, de forma contundente, que

“ele é quem vai se arrepender”. O celular de Rick toca outra vez: é a animadora de torcida com quem ele conversara antes da luta. Ela está no outro lado da plateia. Rick consegue localizá-la. Ouve-se um som estranho. A animadora de torcida solta um grito. Rick nota que há sangue no seu próprio rosto. O Ministro foi atingido por um tiro. Um novo disparo atinge de raspão a loira ao seu lado. Rick salta sobre ela e a derruba no chão. Tira um revólver do bolso, mas não sabe em quem mirar. Este homem até então instalado na condição de alguém que *sabe demais*, tem agora o olhar perplexo (**Figura 2.6**) de quem, pela primeira vez, *não sabe o que fazer*.

Figura 2.6 – Rick perplexo após os tiros na arena em *Olhos de Serpente*.



Fonte: Acervo do autor.

Desde o início do plano-sequência até o seu término com os disparos, Rick demonstrava ter o controle da situação. Mais do que isso: os espaços pelos quais caminhava pareciam uma extensão dele. A cada passo que ele dava, a cada novo encontro, seja com o narrador da luta, com Cyrus, com a animadora de torcida ou com Kevin Dunne, ele *alimentava* a engrenagem do cassino em que o filme transcorre, ambiente, como foi visto, movido a dinheiro, sangue, drogas, luxúria, poder, e do qual ele tirava proveito. Quando a luta começa, Rick, de forma sintomática, grita: “Eu sou o rei!” Os tiros disparados minutos depois lhe causam espanto porque o fazem notar que, ao contrário do que imaginava, ele não passa de uma marionete numa peça cujo roteiro desconhece.

No restante do filme, Rick, que afinal é da polícia, conduz uma investigação sobre a morte do Ministro da Defesa. Nessa jornada, juntam-se outros pontos de vista ao dele, que corresponde aos quinze minutos iniciais vistos até o momento. São assim trazidos à superfície elementos que permaneciam subterrâneos, latentes. Cada parte do plano-sequência que parecera estar ali por acaso se mostra detentora de significado na trama maior que aos poucos

se esclarece. Descobre-se que a ruiva que parecera suspeita fazia parte do plano; que Tyler vendeu o resultado da luta; que os gritos de “lá vem a dor” eram a senha para que o boxeador abaixasse a guarda; que a mulher que falava com o Ministro se chama Julia Costello; que o tom aparentemente ameaçador que ela usava com ele na verdade era uma tentativa de informá-lo sobre o risco de morte em estar ali; e que, o mais importante, o idealizador do crime é Kevin Dunne, o qual agia a mando do próprio Gilbert Powell, que possuía interesses financeiros na morte do Ministro da Defesa.

Quem informa Rick a respeito da participação de Kevin Dunne na conspiração é Julia, num diálogo que os dois travam na escadaria de serviço do cassino, isolados do caos. A fim de que tal verdade emergja, acarretando o desmoronamento da imagem que Rick tinha daquele que considerava uma exceção dentro de um mundo corrompido, é preciso que o protagonista do filme se encontre afastado do ambiente de complôs, conspirações e mentiras.

Enquanto Julia narra a sua versão dos fatos do início do filme, esta é visualizada mentalmente por Rick. De Palma utiliza o recurso de *split-screen* para mostrar ações que aconteceram simultaneamente, emulando o ritmo do raciocínio de Santoro, que finalmente encaixa as peças do quebra-cabeça. Na banda-sonora, a cacofonia de antes, composta de ruídos como o sino, os gritos, os socos e os tiros, é substituída pela trilha-sonora orquestrada, *ordenada*, de Ryuichi Sakamoto. Como afirma Lagier (2003, p. 162), “enquanto o plano-sequência de origem se caracterizava pela unicidade dos pontos de vista e pela sua velocidade intoxicante, Santoro pode agora ver o assassinato segundo todos os pontos de vista e na velocidade desejada”. No início relutante em aceitar o que escuta, ele termina sendo convencido pela verdade que Julia lhe conta e decide combater o amigo que o traiu.

Quando voltam a se encontrar, Kevin oferece um milhão de reais para Rick contar onde está Julia e “virar o rosto para o outro lado, como sempre fez”. Neste momento, De Palma enquadra o policial olhando para o chão e, num contraplano, mostra a cédula de dinheiro suja de sangue (**Figura 2.7**) que, no início do filme, ele tomara de Cyrus.

Figura 2.7 – O dinheiro sujo de sangue em *Olhos de Serpente*.



Fonte: Acervo do autor

Kevin e Rick, que haviam sido apresentados como estando em polos opostos, seguem trajetórias simetricamente contrárias, nas quais os papéis que lhes foram originalmente atribuídos acabam por ser invertidos. Enquanto aquele que possuía uma posição elevada, representando a ordem, decai ao posto de um diabólico conspirador, o outro, que fora apresentado como um agente do caos, demonstra possuir alguma virtude, pois ao olhar aquela cédula, símbolo do custo de ceder à chantagem, o qual seria o derramamento do sangue inocente de Julia, Rick diz que nunca matou ninguém e que permanecerá sem fazê-lo. Mesmo com todos os seus defeitos, ele identifica um limite a não ultrapassar.

No clímax do filme, após ter todas as suas intenções expostas, Kevin Dunne está prestes a ser preso pela polícia e por isso suicida-se. A sua morte é transmitida ao vivo pela televisão, sendo filmada pelo mesmo cinegrafista que na primeira cena dizia para a repórter evitar palavras que perturbassem o feriado das famílias – depois do assassinato do Ministro da Defesa as regras devem ter mudado: o cinegrafista agora deve buscar atender a sede por adrenalina dos espectadores que assistiram àquilo.

As ironias não se encerram aí: no epílogo do filme, são mostrados fragmentos de reportagens de noticiários a fim de descrever o que aconteceu na vida de Rick Santoro após os eventos da narrativa: primeiro, ele é visto recebendo das mãos do prefeito de Atlantic City uma condecoração; em seguida, aparece indo pescar com o filho num pacato fim de tarde; depois, sendo interceptado por repórteres em frente à sua casa a respeito de acusações de envolvimento em corrupção; por fim, a câmera o flagra fugindo pela porta dos fundos do tribunal onde está sendo julgado. Com o encadeamento dessas quatro cenas breves, De Palma mostra como, tão rápido quanto foi adquirida, a reputação de herói de Rick se deteriora, o que significa apenas o retorno do mundo à sua *normalidade*.

Na última cena, Rick Santoro e Julia Costello se encontram e ela lhe diz que prestou depoimentos nos inquéritos envolvendo os responsáveis pela morte do Ministro da Defesa e que acredita que “tudo será muito diferente em Atlantic City”. Diante dessas palavras, Rick solta um riso e põe-se a falar: “Dizem que dois ou três séculos atrás, piratas instalavam faróis falsos próximos às rochas. As embarcações se guiavam pela luz, batiam nas rochas, então os piratas aproveitavam para roubá-las. Só uma coisa mudou desde então: as luzes são mais brilhantes.” As duas personagens têm pontos de vista diferentes sobre o futuro: ela é otimista, ao contrário dele, que acredita que tudo permanecerá igual ou pior.

A *mise en scène* de De Palma repercute as divergências presentes no diálogo: as personagens começam sendo mostradas num plano aberto em que se vê ao fundo a Atlantic City Arena onde aconteceu o filme sendo reformada por operários (**Figura 2.8**). Aparentemente, aquela sociedade parece se reconstruir, confirmando o otimismo de Julia.

Figura 2.8 – Julia Costello (à esquerda) e Rick Santoro em frente à arena em *Olhos de Serpente*.



Fonte: Acervo do autor.

No entanto, o filme em seguida dá sinais de corroborar a perspectiva de Rick Santoro. A câmera de De Palma começa a se aproximar das personagens. Depois que elas se despedem e saem de cena, o movimento continua em direção ao fundo do quadro onde estão os operários, enquanto aparecem na tela os créditos finais. Fecha-se, finalmente, um *close* na mão de um deles (**Figura 2.9**), que ajuda a instalar uma pilastra.

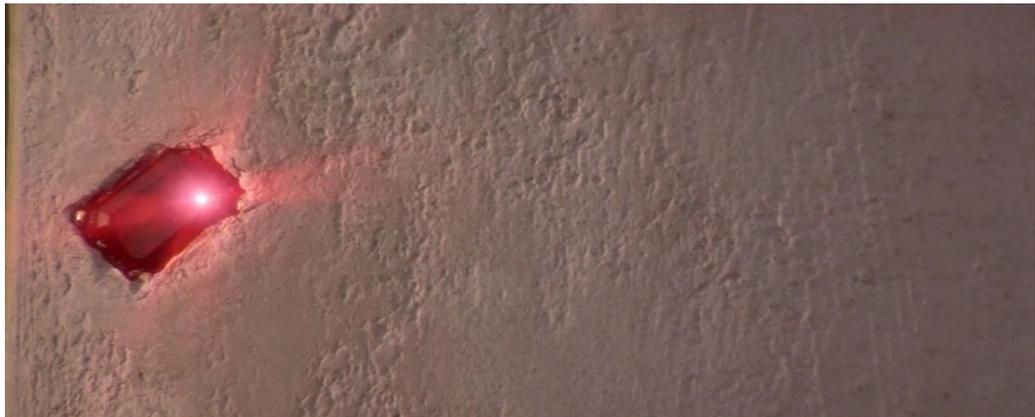
Figura 2.9 – Close na mão de operário cobrindo parte da pilastra em *Olhos de Serpente*.



Fonte: Acervo do autor.

Quando a mão sai de quadro, é revelado um rubi vermelho (**Figura 2.10**).

Figura 2.10 – Rubi vermelho incrustado na pilastra em *Olhos de Serpente*.



Fonte: Acervo do autor.

Para além de brilhar como as luzes da história que Rick contou, a origem da pedra é reveladora: ela foi vista anteriormente no filme sendo usada pela ruiva que pareceu suspeita aos olhos de Kevin Dunne assim que começara a luta de boxe (**Figura 2.11**).

Figura 2.11 – Ruiva misteriosa exhibe anel com rubi vermelho em *Olhos de Serpente*.



Fonte: Acervo do autor.

Durante o filme, foi visto que os dois trabalharam juntos na conspiração para matar o Ministro da Defesa e que, mesmo assim, Kevin Dunne a assassinou e deu a ordem para que jogassem o seu corpo num caminhão de misturar cimento. Dessa forma, o fato de o rubi estar incrustado na pilastra tem um significado evidente: “Atlantic City está em plena reconstrução, mas essa reconstrução se dá por cima de cadáveres” (LAGIER, 2003, p. 168). Toda a arena que é vista sendo reformada é símbolo disso: Gilbert Powell, o seu proprietário, esteve por trás do assassinato do Ministro da Defesa, mas ao final da trama consegue sair impune. Não é à toa, portanto, a escolha da música que se ouve durante os créditos finais: “Sin City”, da cantora Meredith Brooks – Atlantic City é uma *cidade do pecado*.

De Palma planejava outro final para o filme, o qual inclusive chegou a filmar, mas que foi vetado pelos produtores. O furacão que a repórter menciona no diálogo com o cinegrafista na primeira cena originaria um tsunami que invadiria o cassino, matando todas as personagens, com exceção do casal principal. Ao comentar sobre esse final alternativo, o cineasta diz que “quando se lida com tanta corrupção, é preciso que Deus desça e coloque um fim àquilo tudo”⁵. No filme tal como é conhecido, o furacão também exerce influência no clímax da história, porém de forma reduzida: a tempestade aumenta com ele, causando alguns danos à arena os quais cabem à repórter e ao cinegrafista registrarem. O globo de metal que fora visto no início do filme é filmado por eles tombado no chão (**Figura 2.12**).

⁵ De Palma, Noah Baumbach & Jake Paltrow, 2015.

Figura 2.12 – Globo de metal caído no chão em *Olhos de Serpente*.



Fonte: Acervo do autor.

Mesmo sem um tsunami que “limpe” a cidade dos seus pecados, De Palma mantém uma parte do simbolismo inicial: a queda do globo de metal com o sobrenome de Gilbert Powell é a ilustração do golpe sofrido pelo mundo corrompido do filme. Além disso, o nome do furacão merece atenção: existe uma personagem bíblica chamada Jezebel, mulher egoísta, cruel e manipuladora, responsável por condenar à morte muitos profetas. A força que vem destruir o mundo corrompido, portanto, recebe o nome de alguém que faz parte dele – uma “ironia depalmana”, como diz Lagier (2003, p. 164) em referência a Rick Santoro, policial corrupto que, a certa altura, se mostra como “o último bastião de honestidade”.

No entanto, como se sabe pelo plano final já comentado, que inclui a reforma da fachada da arena e o rubi incrustado na pilastra de concreto, esse mundo corrompido é rápido em reestruturar-se. O final “*deus ex machina*” com o tsunami poderia ser trágico, mas permitiria um recomeço de verdade após tudo ser destruído. Ao selar o filme com a imagem do rubi na pilastra, que preenche todo o quadro e tampa a visão, De Palma nega, em contrapartida, a possibilidade da existência de *novos horizontes*, o que faz o final oficial de *Olhos de Serpente* poder ser considerado uma escolha ainda mais cínica.

É importante mencionar ainda dois aspectos do desfecho de *Olhos de Serpente* tal como chegou ao público: naquele último plano, retorna-se ao local em que o filme começou, onde a repórter tentava transmitir as primeiras informações da história, e também se assiste a um *travelling* que, indo de um plano aberto a um plano-detelhe, corresponde a um elaborado movimento de câmera, análogo ao plano-sequência de abertura. Com essas simetrias, o filme adquire uma estrutura circular que reforça uma sensação de *aprisionamento* condizente com o restante dele, quase todo ambientado em locais fechados, especificamente no interior de um cassino – o que é sintomático. Para De Palma, “cassinos são como o Inferno”, porque em

lugares assim as pessoas agem “como se estivessem ganhando o tempo inteiro, quando na verdade estão tendo a sua alma estripada e o bolso esvaziado”⁶. Na entrada da nova arena que se constrói, poderia estar escrito o que Dante diz ler no portão do Inferno da sua *Divina Comédia*: uma recomendação para que aqueles que ali entram abandonem todas as suas esperanças, condenados que estão a dali nunca saírem.

Olhos de Serpente foi escolhido para servir de acesso ao mundo infernal de De Palma porque, além de conter uma trama envolvendo personagens corrompidas (à exceção de Julia Costello) e sem perspectivas, o filme tem como pano de fundo um cassino, o que o faz mais rapidamente fincar-se no terreno disto que aqui se afirma representar simbolicamente o Inferno na sua obra: Las Vegas. Os seus filmes são assombrados pelo imaginário que se formou em torno da cidade americana, segundo o qual ela é como uma atualização de Sodoma e Gomorra⁷. Na história descrita no Antigo Testamento, diz-se que essas duas cidades, antro de pecados, foram destruídas por Deus, que fez cair do céu sobre elas “uma chuva de enxofre e de fogo” (BÍBLIA, Gênesis, 19, 24⁸). Os dois finais de *Olhos de Serpente* aludem a esse episódio, seja ao falar com a música acerca de uma “cidade do pecado” ou ao conjecturar com um furacão uma grande tempestade ou uma onda gigante para destruí-la.

Há, todavia, dois filmes na obra de De Palma em que Las Vegas é referida diretamente: *Pecados de Guerra* e *Guerra Sem Cortes*. Os dois filmes contam a mesma história, com a diferença de eles se ambientarem, respectivamente, na guerra do Vietnã e na do Iraque. Em cada um, acompanha-se um grupo de soldados que estupram e matam uma jovem local. Apenas um dos homens se coloca contra esse horror, o qual ele pretende denunciar aos superiores. Diante disso, nos dois filmes há cenas com diálogos quase idênticos em que esse soldado é alvo de uma tentativa de fazê-lo voltar atrás, por parte de um integrante do grupo. Em *Pecados de Guerra*, diz-se que “o que acontece na selva, fica na selva”. Em *Guerra Sem Cortes*, fala-se que “o que acontece em Las Vegas, fica em Las Vegas”. Segundo essas falas, a guerra – quer se passe na selva ou no deserto – é igualada à cidade sob o motivo de que as duas representariam realidades descoladas do resto da sociedade e, por isso, haveria

⁶ Em entrevista ao programa de televisão *Scene by Scene* de Mark Cousins, em 1998. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rh_nbTfvfYc>. Acesso em: 26 ago. 2017.

⁷ O cinema contribuiu – contribui – sobremaneira para a formação desse imaginário. Como exemplos, podem ser citados filmes como *007 – Os Diamantes São Eternos* (*Diamonds Are Forever*, Guy Hamilton, 1971), *O Poderoso Chefão, Cassino* (*Casino*, Scorsese, 1995), *Showgirls* (Paul Verhoeven, 1995), *Medo e Delírio em Las Vegas* (*Fear and Loathing in Las Vegas*, Terry Gilliam, 1995) e, mais recentemente, *Se Beber, Não Case!* (*The Hangover*, Todd Phillips, 2005).

⁸ Para a citação da Bíblia utiliza-se a tradução dos Missionários Capuchinhos Lisboa.

nelas códigos de ética e de moral próprios, ou simplesmente não haveria nenhum e, portanto, *tudo estaria permitido*.

De Palma, curiosamente, nunca filmou em Las Vegas. Todo o excesso e desregramento dessa cidade aparecem *metamorfoseados* nos seus filmes, seja no Vietnã, no Iraque ou em Atlantic City; na Miami controlada pelo traficante Tony Montana em *Scarface* ou na Chicago de Al Capone em *Os Intocáveis*; na Nova York das celebridades de *Fogueira das Vaidades* (*The Bonfire of the Vanities*, 1990) ou a que passa das mãos de Carlito Brigante para as dos gângsteres dos anos 1970 ainda mais degenerados que ele em *O Pagamento Final*; na Los Angeles pornográfica de *Dublê de Corpo* ou *noir* de *Dália Negra* (*The Black Dahlia*, 2006); no colégio de *Carrie* ou no mundo saturado de imagens e sons de *Missão: Impossível*.

Além dos casos em que o Inferno assume propriamente uma dimensão espacial, geográfica, ele também aparece como um estado interior, psíquico das personagens. Na obra de De Palma, há uma galeria de seres megalomaniacos, fechados em si mesmos, como o próprio Rick Santoro no início de *Olhos de Serpente*, assim como o David Kleinfeld de *O Pagamento Final* e o Sargento Tony Meserve de *Pecados de Guerra* (esses dois últimos interpretados por Sean Penn) ou o já citado Tony Montana. Há outros afligidos por transtornos de personalidade, como em *Irmãs Diabólicas*, *Carrie*, *Síndrome de Caim* (*Raising Cain*, 1992) e *Vestida Para Matar*, e também aqueles atormentados pelo passado, como Michael Courtland em *Trágica Obsessão*, Jack Terry em *Um Tiro na Noite*, Eriksson em *Pecados de Guerra*, McCoy em *Guerra Sem Cortes*. São todas personagens que vivem alienadas do mundo, aprisionadas em cercos dos quais dificilmente conseguem escapar.

A fim de compreender como se relacionam o Inferno espacial e psicológico na obra de De Palma será analisado a seguir o filme *Um Tiro na Noite*, cujo protagonista, ao tentar conciliar-se com o seu passado traumático, fracassa e arrasta consigo o futuro do país.

2.2 O mito de Sísifo

Num plano subjetivo de *steady-cam*, um observador acompanha, escondido, os hábitos de estudantes num dormitório à noite. No lado de fora, após matar um policial, ele caminha próximo às janelas de alguns quartos, onde vê, sucessivamente, uma garota que estuda, duas que fazem festa e um casal que faz sexo. Já do lado de dentro, ele quase é visto por outras alunas ao andar por um corredor, mas consegue se esconder dentro de um quarto em que uma garota se masturba de olhos fechados, o que faz com que ele saia de lá sem ser notado. O assassino entra no banheiro, seu reflexo é visto no espelho, e então se aproxima do

chuveiro, onde ergue uma faca sobre uma garota loira, a qual solta um grito desafinado. Nesse momento há um corte para dentro de uma sala de cinema, onde um diretor e um técnico de som discutem sobre aquilo que foi visto e ouvido (**Figura. 2.13**).

Figura 2.13 – Globo de metal caído no chão em *Olhos de Serpente*.



Fonte: Acervo do autor.

O diretor reclama do grito da atriz e diz que é preciso substituí-lo, tal como o som de vento utilizado momentos antes, que, como todos os outros, parece já ter sido ouvido “um milhão de vezes”. Ele não parece consciente, porém, de que o mesmo pode ser dito sobre a banda de imagem do filme: o uso de *steady-cam* emulando o ponto de vista do assassino (como fez John Carpenter, em *Halloween*, de 1978), a loira no chuveiro (como fez Alfred Hitchcock, em *Psicose*), o forte apelo sexual das cenas como nos *gialli*, tudo, enfim, faz a sequência parecer um compêndio de clichês do gênero de horror. Ainda no diálogo, o sonoplasta, chamado Jack Terry, recorda os títulos dos filmes que eles fizeram juntos: *Banho de Sangue*, *Banho de Sangue 2*, *Um Dia na Praia Sangrenta*, *Bordel de Sangue*. A enumeração desses títulos fictícios compõe uma *gag*: a recorrência do termo “sangue” faz parecer que todos os filmes são permutáveis, iguais entre si.

Semelhante ao plano-sequência de *Olhos de Serpente*, a cena inicial de *Um Tiro na Noite* apresenta, no dormitório, um mundo corrompido, onde prevalecem a luxúria e a violência. Como naquele filme, também será introduzido, mais adiante, um mistério, uma conspiração. No entanto, para além do mundo onde o filme se ambienta, o que é introduzido nesses minutos iniciais é a condição existencial do protagonista da história, cuja vida encontra-se estagnada, como sugerem os tantos elementos repetidos mencionados. Ao pedido do diretor para procurar outro grito para a atriz, Jack responde questionando se há uma real necessidade disso, já que, segundo ele, todos que virem o filme estarão mais preocupados em olhar os seios dela. Desmotivado, ele já não valoriza o seu trabalho, tampouco vê sentido em

fazê-lo. O diretor, finalmente, dá uma ordem a Jack a qual extrapola seu contexto e parece um conselho dado a alguém que passa por uma depressão: “Busque algo novo!”.

Na cena seguinte, no escritório de Jack, De Palma divide a tela ao meio para mostrar, no lado esquerdo, o protagonista testando alguns ruídos sonoros e, do lado direito, uma televisão que exibe o noticiário. De um lado, representa-se a banda sonora de um filme e do outro, a de imagem. Ainda no início de *Um Tiro na Noite*, através desse uso de *split-screen*, De Palma tematiza uma falha, uma fratura, que ao longo da narrativa o protagonista tentará superar. Além disso, o cineasta faz com que, no momento em que Jack testa o som de um tiro, o Governador McRyan apareça na televisão, como se fosse o alvo de um disparo. Nessa coincidência, pressagia-se o cruzamento do destino desses dois homens, que acontece na sequência posterior, mas também, principalmente, os riscos de fabricar-se uma mentira a partir da união das bandas de som e de imagem, o que, conforme se verá, será um elemento definitivo na tragédia que se abate sobre a personagem principal no futuro.

Jack sai do escritório para ir “conseguir algo novo” para o filme em que trabalha. Numa noite tranquila num parque, ele registra a conversa de um casal de namorados, que se incomoda com a sua presença. Em seguida, o microfone é apontado na direção de um sapo. Depois, o que chama a atenção de Jack é o som de uma coruja. De Palma refaz a divisão da tela, desta vez utilizando-se de um recurso conhecido como *split-diopter*, no qual dispõe do lado esquerdo, ao fundo, Jack, e do lado direito, em primeiro plano, a coruja. Algumas frações de segundo antes do técnico de som, ela vira a sua cabeça para aquilo que o gravador dele, enfim, capta: um automóvel que se aproxima, um estouro, pneus que deslizam, um carro desgovernado que destrói a cerca de proteção e cai no lago.

No parque, Jack presencia o acidente *do alto de uma ponte*. Por se tratar de uma personagem cuja vida encontra-se *suspensa* entre o passado e o futuro por nada de novo parecer acontecer nela, essa escolha da *mise en scène* é significativa. Quando percebe o ocorrido, alguns segundos atrasado em relação à coruja, ele se põe em ação a fim de superar mais essa falha, descendo imediatamente a ponte e mergulhando no lago para prestar socorro. Dentro do carro, o motorista se encontra morto enquanto uma mulher que implora por ajuda consegue ser salva por Jack. No hospital, um policial informa a ele que o motorista era o Governador McRyan. Por esse motivo, um assessor tenta persuadi-lo a não revelar à imprensa que o político morreu ao lado de uma mulher que não era sua esposa. Embora hesitante, Jack concorda. No entanto, na mesma noite, ele ouve as gravações que fizera e percebe o som de um tiro, do que conclui que aquilo não se tratou de um acidente, mas de um homicídio. Jack sente que esse fato precisa ser tonado público e, para isso, contará com a ajuda da outra

testemunha do crime: Sally, a mulher cuja vida ele salvou.

No início de *Um Tiro na Noite* foi mostrado como a vida de Jack encontrava-se *congelada*. Utilizando-se das palavras do filósofo espanhol Julián Marías (1971, p. 92), poderia ser dito que ela perdera o seu “caráter vetorial”, isto é, “o sistema de projetos, tensões, lembranças, antecipações, previsões” sem o qual alguém entra em crise. O acidente que ele presencia, a investigação decorrente disso e a própria Sally, com quem a personagem irá progressivamente engatar uma relação amorosa, são elementos que injetam *movimento* na vida dele, dando-lhe motivos para sair da inércia, razões pelas quais viver.

Uma cena-chave, fundamental, para a compreensão de como o acidente redefine a trajetória dessa personagem, é o *flashback* em que ele conta a Sally o caminho que o levou a trabalhar com cinema. No passado, Jack trabalhava como técnico de som em investigações da polícia. Numa delas, ele ficou encarregado de colocar um grampo no corpo de um agente infiltrado da equipe, de modo que fosse possível gravar à distância a conversa que ele teria com os bandidos. Apesar de tudo correr bem no começo, houve um momento em que o equipamento instalado por Jack começou a dar choques no policial disfarçado, fazendo com que os bandidos descobrissem o grampo e o enforcassem dentro de um banheiro (**Figura 2.14**), aonde Jack chega quando já é tarde demais (**Figura 2.15**).

Figura 2.14 – O agente infiltrado é enforcado no banheiro em *Um Tiro na Noite*.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 2.15 – Jack encontra o agente morto em *Um Tiro na Noite*.



Fonte: Acervo do autor.

Sentindo-se culpado, Jack largou a polícia e passou a trabalhar em filmes, mudança que significou a utilização de suas habilidades como técnico de som para a realização do oposto do que ele considerava a sua vocação. Na conversa em que Jack conta a Sally sobre seu passado isso fica claro: quando ela explica a curiosidade que tem a respeito de saber como era a vida na polícia, ela diz que “filmes são ótimos, mas isso é a vida real nas ruas”. Nesse breve comentário de Sally está incluída a distinção da essência dos dois trabalhos de Jack, tal como percebe Inácio Araújo (2010, p. 565): enquanto ele fazia parte de investigações na polícia, ele *revelava verdades*; no cinema, ele ajuda a fabricar o “verossímil”, isto é, o que apenas “parece verdade”. Ao deixar de gravar diálogos comprobatórios de crimes para se dedicar à gravação de gritos para substituir o original da atriz, Jack passa a viver infeliz porque se encontra deslocado de si mesmo. O acidente que ele presencia traz consigo, portanto, a chance que ele esperava para redimir-se do passado e se reaproximar das convicções que abandonara.

O acidente também abre possibilidades de mudanças para Sally. Ao longo do filme, descobre-se que, assim como Jack, ela leva uma vida que a desagrada: junto com um parceiro chamado Manny Karp, ela aplica golpes em homens poderosos, fazendo-se ser fotografada em situações comprometedoras com eles a fim de chantageá-los por dinheiro. Era esse o motivo pelo qual ela estava no carro com o Governador McRyan, embora não tivesse conhecimento do tiro que causou o acidente e o vitimou. Apesar da sua situação atual, Sally deseja, no futuro, trabalhar como maquiadora para cinema. No início de *Um Tiro na Noite*, no escritório de Jack, o *split-screen* representava, desunidas, a banda sonora e a banda de imagem de um filme às quais, portanto, correspondem, respectivamente, as duas personagens, o *sonoplasta* e a *maquiadora*. Após o acidente, elas encontram a possibilidade de se

complementaram uma à outra, superando quaisquer falhas que possuam.

Jack e Sally, enfim, juntam forças para fazer as investigações avançarem. Aos poucos eles conseguem produzir a prova do crime, unindo som e imagem: com os fotogramas publicados no jornal a partir da filmagem que Manny Karp fez do acidente, Jack reconstituiu um filme em película; em seguida, junta a esse filme o som gravado naquela noite no parque; por fim, Sally consegue a filmagem original, a cores, das mãos do seu antigo parceiro. A cada etapa dessas, o tiro que causou o acidente que matou o Governador McRyan se torna mais evidente, a existência de uma conspiração mais *transparente* e se intensifica a relação entre a dupla, que parece próxima de “tirar o véu” que cobre a realidade e fazer a verdade prevalecer.

Constata-se que, até este ponto, o que se descreve é uma história de redenção e que caberia mais propriamente na moldura do que, no capítulo seguinte deste estudo, será chamado de “Purgatório”. No entanto, o que se segue em *Um Tiro na Noite* mostra como as personagens são levadas, por obra delas mesmas ou do destino, a agir como engrenagens de uma implacável máquina infernal que as faz permanecer no mesmo mundo onde estavam.

Todo o empenho de Jack e Sally corre o risco de ser em vão por dois fatores: o primeiro refere-se ao fato de Burke, o homem que disparou o tiro, estar no encaixe deles. A sua missão é apagar cada rastro deixado: ele substituiu o pneu furado do carro do governador por um novo, apaga todas as gravações de sons de filmes que Jack guarda no seu escritório e, finalmente, busca matar a dupla que testemunhou o crime. O segundo fator é o próprio Jack. Desde que começa a se debruçar nas investigações sobre o crime, ele se empenha de tal maneira nisso que tudo ao seu redor perde em importância e ele é levado, aos poucos, a colocar a vida dele e principalmente a de Sally em risco.

Jack se torna uma personagem tomada pela obsessão, o que é típico da obra de De Palma e cuja principal expressão é o Tony Montana de *Scarface*. Nesse filme, cresce, dentro do jovem que busca controlar o tráfico na Miami dos anos 1980, a megalomania e a onipotência diante do mundo quase na mesma proporção em que aumenta seu vício em cocaína. A sua alma se impregna de um descompasso em relação ao que o cerca, explicitado pela própria personagem quando, numa determinada cena, afirma que “sempre fala a verdade, mesmo quando mente”. Tal como Rodion Raskólnikov, a personagem do romance *Crime e Castigo* de Fiódor Dostoiévski, a qual se autorizava a cometer um assassinato por conta de uma lógica falaciosa que o equiparava a um Napoleão Bonaparte, o *ensimesmamento* de Tony Montana o torna cego diante da realidade.

No clímax de *Scarface*, Montana é alvejado por outros bandidos dentro de sua mansão. O tiro fatal é dado em suas costas, fazendo-o cair de um mezanino numa piscina

retangular que se encontra no centro de um salão de paredes vermelhas, onde já figuram outros cadáveres (**Figura 2.16**). Sobre Tony Montana, há um globo de metal. O objeto que De Palma utilizou em *Olhos de Serpente* para simbolizar o poder de Gilbert Powell, mandante da conspiração que assassinou o Ministro da Defesa, também está presente aqui, desta vez como uma lápide sobre essa espécie de túmulo do traficante. No globo, há uma frase que lhe serve ironicamente de epitáfio: “the world is yours”, o mundo é seu.

Figura 2.16 – Tony Montana (ao centro) morto na piscina de sua mansão em *Scarface*.



Fonte: Acervo do autor.

“Que aproveita o homem que ganha o mundo inteiro e perde sua alma?” Assim pergunta outra personagem egocêntrica de De Palma: Peter Fallow, de *A Fogueira das Vaidades*. A frase é uma citação da *Bíblia* (“um famoso *best-seller*” como ironicamente Fallow chama), mais especificamente do *Evangelho de São Marcos*, e resume a trajetória de Tony Montana e, em menor medida, a de Jack Terry em *Um Tiro na Noite*. A princípio, as ambições desse último parecem mais virtuosas que as do primeiro: ele conduz as investigações a fim de livrar o mundo daqueles que para chegar ao poder são capazes de matar seus adversários e, ao fazê-lo, busca também reconquistar sua alma, livrando-se da culpa que o consome. No meio do caminho, porém, ele se aliena da realidade e termina aprisionado nos próprios planos, o que acarretará o seu fim.

Uma cena exemplar de como Jack se autossabota é o momento em que, junto com Sally, ele decide como proceder em relação ao encontro em que ela deve entregar o vídeo que eles conseguiram montar a um repórter que promete exibi-lo na televisão. Com medo de ser uma emboscada, Jack planeja colocar um grampo no corpo dela, para que, à distância, ele possa ouvir o que diz o suposto repórter e intervir se notar algo estranho. Sem perceber, ele repete os passos do passado, quando pôs um grampo no agente infiltrado que terminou sendo

descoberto e morto. Jack achava que a sua vida e a de Sally adquiriria uma nova forma, no entanto, como em *Olhos de Serpente*, quando as personagens acham que se aproximam da salvação, tudo, na verdade, retorna à *normalidade*, ao Inferno onde vivem.

No clímax do filme, a tragédia acontece: era uma emboscada. Burke se passa pelo repórter, tem acesso às provas, as destrói e mata Sally (**Figura 2.17**). Numa diabólica simetria com o policial que fora enforcado, ela é estrangulada e Jack chega a tempo de matar Burke, mas novamente está atrasado (**Figura 2.18**).

Figura 2.17 – Sally morta em *Um Tiro na Noite*.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 2.18 – Jack chega atrasado para salvar Sally em *Um Tiro na Noite*.



Fonte: Acervo do autor.

Como numa *pietà*, Jack segura o corpo morto dela nos braços (**Figura 2.19**), enquanto fogos de artifício explodem ao fundo em comemoração ao Dia da Liberdade.

Figura 2.19 – Jack segura Sally em seus braços em *Um Tiro na Noite*.



Fonte: Acervo do autor.

A morte de Sally repercute de duas formas diferentes nos rumos da narrativa. Primeiro, perde-se com isso não só as provas da investigação, mas também a única testemunha, além do sonoplasta, da ocorrência do crime contra aquele que seria candidato à presidência dos Estados Unidos. Sem ela, portanto, sai vitoriosa a conspiração que se buscava denunciar e o país fica condenado a ser controlado por assassinos. Abre-se o caminho para que os Estados Unidos como um todo se metamorfoseiem numa Las Vegas, onde as pessoas se deixam *fascinar pelas luzes* enquanto os donos do poder apostam o futuro delas.

Além disso, morre também com Sally o novo sentido que a vida de Jack vinha adquirindo e que ela simbolizava mais até do que a investigação em si. Apesar dos golpes que aplicava e do componente sexual que havia neles (há uma cena em que ela é vista nua em fotografias com as vítimas), a personagem ao longo de todo o filme agia como se não pertencesse de fato àquele mundo corrompido, sendo uma espécie de oásis, de ilha, neste deserto de onde Jack tentava sair. O tom de voz infantil dela refletia a sua personalidade ingênua, a qual não lhe permitia perceber como o seu parceiro Manny Karp a manipulava ou que o repórter a quem entregava as provas do crime era um farsante que planejava assassiná-la. A morte de Sally, portanto, faz Jack permanecer naquele mundo. Grilhões voltam a ser amarrados aos seus pés, enquanto, ironicamente, é comemorado o Dia da Liberdade.

Como se dizia no início desta análise, *Um Tiro na Noite* é um exemplo na obra de De Palma em que o Inferno aparece tanto como um *espaço*, abatendo-se sobre todo o país, quanto como um *estado interior ou psíquico* da personagem. Nas últimas cenas do filme, esse segundo aspecto é evidenciado. Logo após a morte de Sally, há um plano em que Jack é visto sozinho, sentado num banco, em meio a uma paisagem coberta de neve (**Figura 2.20**). Nota-se ao lado dele um gravador, que reproduz no seu ouvido a voz de Sally, gravada com o grampo que ela levava no corpo.

Figura 2.20 – Jack cercado de neve em *Um Tiro na Noite*



Fonte: Acervo do autor.

Lagier considera duas interpretações para a neve nesse plano:

A neve significa o apagamento dos traços, tanto os da conspiração quanto os do próprio Jack Terry (o telejornal anuncia a morte de Burke, morto por Sally e não por Terry). A personagem de Jack então se esvai e parece nunca ter realmente existido. (...) Nesse final, a neve significa igualmente a hibernação, a estagnação, num tempo a partir daqui congelado. (...) Face à velocidade intoxicante do mundo que o cerca, velocidade à qual ele não conseguiu nunca realmente se adaptar (...), Jack Terry prefere trancar-se num tempo fechado, o qual, apesar de limitado e repetitivo (o tempo de um monólogo de Sally), ele pode controlar. (LAGIER, 2003, p. 130)

Segundo o autor francês, portanto, a neve demonstra uma negação de elementos do passado e a permanência de Jack num tempo em que Sally ainda estava viva e que ele acessa através da gravação em áudio que tem dela. As duas interpretações convergem para a ideia de uma regressão a que é levada a personagem: a paisagem representa um refúgio para Jack, um lugar onde ele pode “saciar-se com a voz, o traço e a lembrança de Sally” (LAGIER, 2003, p. 140) e, portanto, sentir-se protegido. No entanto, trata-se de uma proteção relativa, pois aquele é um ambiente inóspito, desolador, onde, aparentemente, ao menos num plano simbólico, nada de novo pode nascer. Tal como em *Olhos de Serpente*, em que se via incrustado numa pilastra de uma construção que ocupava todo o enquadramento o diamante que pertencia a uma personagem que fora assassinada, em *Um Tiro na Noite* a neve cobre a paisagem e nega a possibilidade de se enxergar o horizonte. Se no outro filme, porém, isso dizia respeito mais ao futuro da cidade, ao coletivo, aqui De Palma parece focar, principalmente, na vida pessoal do seu protagonista: embora tente viver congelado no passado em que a sua amada vive, o plano na neve condena Jack a um presente em que ela está morta e no qual, novamente, ele se sente culpado. *Um Tiro na Noite* conta, afinal, a história de um homem que tentava sair de uma depressão e termina caindo noutra ainda pior.

Com as duas cenas seguintes, as últimas do filme, De Palma novamente compõe

uma estrutura circular a fim de sugerir um aprisionamento das personagens no seu universo. Primeiro, Jack aparece novamente selecionando sons no seu escritório com a televisão ligada no noticiário, tal como ele fazia antes de ir ao parque naquela noite onde tudo começou. Em seguida, o filme retorna à sala de projeção do início, onde se descobre com o que Jack trabalhava na cena anterior: ele substituiu o grito da atriz desafinada do filme de horror em que é o técnico de som pelo grito que Sally deu segundos antes de morrer.

Nessa segunda cena, está de volta o diretor do filme em Jack trabalha, como no começo do filme. Desconhecendo a origem do grito que ouve, o diretor agora se mostra maravilhado. Às suas exclamações de aprovação, Jack reage em concordância, num tom de voz quase inaudível, dizendo repetidas vezes que aquele “é um ótimo grito”. Ele fuma, dá longos tragos no cigarro, tem o rosto suado e quase catatônico (**Figura 2.21**).

Figura 2.21 – *Close de Jack no final de Um Tiro na Noite*



Fonte: Acervo do Autor.

Jack entregou os pontos. Sem poder mais se juntar a Sally, ele perverte o sentido da união entre a banda de som e a de imagem que os dois representavam e que, ao longo de *Um Tiro na Noite*, fora materializada no pequeno filme que eles produziram, o qual revelaria ao mundo a verdade sobre o acidente. Neste final, ao contrário, estando uma vez o grito de Sally colado à imagem do filme de horror em que Jack trabalha, será impossível fazer o caminho inverso a fim de retirá-lo de lá para que possa voltar a servir como prova de um crime. A verdade pela qual Jack combatia é maculada pelo “verossímil” que ele rejeitava, ambos se tornaram partes indiferenciáveis. A mentira venceu e Jack estará acompanhado por ela pelo resto da sua vida. Como o Sísifo do mito grego, ele parece ter sido condenado a carregar montanha acima, por toda a eternidade, uma grande pedra, a qual, uma vez no topo, desce ladeira abaixo e o obriga a reiniciar a tarefa desde o ponto de partida. Na expressão do seu rosto, a ausência de esperança.

3 PURGATÓRIO

*e do segundo reino cantar venho
em que a alma humana purga e se habilita
por digna de ir ao céu no seu empenho*

Dante Alighieri, *Purgatório*, Canto I

Quando recebeu o roteiro de *O Pagamento Final*, Brian De Palma afirma ter pensado se tratar de uma mera repetição do que ele fizera em *Scarface*⁹. A presença de Al Pacino e gângsteres latinos pareceu-lhe à primeira vista apenas um retorno ao seu tradicional mundo de máfia, onde também estivera com *Os Intocáveis*, com personagens mergulhadas em conspirações, traumas, vícios. Bastou uma leitura do texto, porém, para ele perceber que aquilo não se tratava da aplicação de uma fórmula que funcionara dez anos antes: na realidade, o que o material inédito propunha era o inverso do filme de 1983. No lugar do jovem que ambiciona ter o mundo aos seus pés, o cineasta faria um filme em que o mesmo ator interpretaria um gângster da “velha guarda” em busca de deixar para trás o mundo do crime. Sem se tratar de uma continuação da outra obra, seria colocado em cena desta vez não o drama de uma alma condenada num mundo onde não existe esperança, mas a vontade de um homem de acertar-se com o seu passado e que sonha em provar-se merecedor de uma nova vida. Neste filme, o círculo aprisionador de obras como *Scarface*, *Olhos de Serpente* e *Um Tiro na Noite* se rompe. Já não se está mais no Inferno e, por isso, *O Pagamento Final* será analisado a seguir para que se entendam os detalhes da mudança que ocorre.

3.1 A montanha por escalar

Nos créditos iniciais do filme, o espectador assiste a um prólogo em que um homem é visto sendo carregado numa maca, após ser atingido por um tiro disparado por um sujeito que não se sabe quem é, num cenário que parece uma estação de trem. Em volta dele, paramédicos, policiais e pessoas comuns com olhares assustados, em meio das quais se destaca a presença de uma mulher, desconsolada.

Tudo é muito lento. A câmera faz movimentos no ar, fica de ponta cabeça, como se não estivesse mais sujeita à força da gravidade. Ao preto e branco dessas imagens juntam-se os acordes dos instrumentos de corda da trilha-sonora, conferindo a estes minutos de abertura do filme um sentimento de melancolia. Na banda-sonora, surge uma voz *off*, pertencente ao homem que está sendo resgatado. Ele começa a contar alguns detalhes ainda desconexos de sua vida, enquanto o seu olhar se fixa num anúncio publicitário localizado ao alto, na parede à sua frente. Enxerga-se ali a imagem de um pôr do sol numa praia onde uma mulher dança, acompanhada por alguns músicos, e lê-se a frase: “escape to Paradise”, fuga para o Paraíso. A cena se interrompe neste momento, para ser retomada apenas ao final do

⁹ De Palma, Noah Baumbach & Jake Paltrow, 2015.

filme, porque a partir daqui inicia-se um longo *flashback*. À beira da morte, aquele homem, chamado Carlito Brigante, vê a sua vida passar diante dos olhos.

A montagem dissolve a imagem do anúncio publicitário num plano em que Carlito aparece falando com convicção. Ele está num tribunal, prestes a ser colocado de volta às ruas antes do tempo de prisão que lhe havia sido determinado cumprir por assassinato e tráfico de drogas. Diante do juiz, ele garante estar “cansado de ficar do lado selvagem” e que a breve experiência que teve atrás das grades o fez “nascer de novo” e que agora ele está “completamente reabilitado, revigorado, reassimilado e que, logo, estará realocado”.

O discurso de Carlito não convence as pessoas ali presentes, indignadas por terem de libertar alguém tão perigoso devido a uma prova colhida de forma ilegal no processo. As suas palavras, na verdade, não convenceram nem o seu advogado e melhor amigo David Kleinfeld, que nas escadarias do tribunal comenta sobre “as besteiras” que seu cliente acabou de dizer e é surpreendido quando este afirma que havia sido sincero.

Carlito, de fato, busca um recomeço, e é por isso que o mencionado *flashback* – ou, como diz Jean-François Rauger (1994, p. 33), o seu “diário íntimo crepuscular” – em que consistirá o restante do filme se inicia naquele momento, quando ele dá os primeiros passos no *caminho* em direção a uma nova vida. É esse um dos significados do título original de *O Pagamento Final*, “Carlito's Way”, que também pode referir-se à habilidade da personagem em lidar *à sua maneira* com o que lhe acontece e que contrastará com os hábitos daqueles que estão no seu entorno, como o filme passa a mostrar.

Ao retornar ao bairro onde sempre viveu, Carlito reencontra antigos conhecidos, como o seu fiel escudeiro Pachanga, com quem conversa sobre as mudanças pelas quais passou o lugar nos anos em que esteve ausente. A caminhada das duas personagens pela rua é filmada num plano aberto por De Palma, onde se vêem carros velhos e uma multidão de adultos, crianças, traficantes, todos em completa desordem. “Nada restou, meu bairro já não existe”, admira-se Carlito. Sobre os jovens cujos rostos ele não reconhece, Pachanga diz que “eles não dão valor à vida humana; atiram em você apenas para ver você voando pelo ar”.

Nos encontros seguintes, todos a quem Carlito conta dos seus novos anseios lançam-lhe de volta olhares incrédulos, aos quais ele responde ironicamente: “estou estudando para ser padre”. Numa dessas cenas, Carlito passeia de carro com um jovem primo, no que parecia um dia tranquilo, até este dizer que precisa fazer uma entrega de dinheiro a um traficante local e insistir para que Carlito, “uma lenda”, o acompanhe. Como observa Vincent Ostria (1994, p. 36), na sequência a seguir, o chefe aposentado “vê ressurgir os seus velhos demônios”. Mais que isso: a realidade lhe deixará claro que ter saído da prisão não é sinônimo

de ter garantido a sua liberdade. Ele perceberá que o Inferno é um lugar muito maior do que aquele onde ele passou cinco anos confinado.

No início da sequência que se segue, De Palma começa explorando uma progressão de escala envolvendo três espaços diferentes. Primeiro, Carlito e o seu primo são vistos saindo da rua e entrando pela porta de uma barbearia (**Figura 3.1**).

Figura 3.1 – Carlito Brigante e o primo entram na barbearia em *O Pagamento Final*.



Fonte: Acervo do autor.

Dentro dela, ao fundo, eles atravessam mais uma porta (**Figura 3.2**).

Figura 3.2 – Carlito (ao fundo) no interior da barbearia em *O Pagamento Final*.



Fonte: Acervo do autor.

Passando por ela, os dois adentram, finalmente, o esconderijo do traficante onde será feita a entrega do dinheiro (**Figura 3.3**).

Figura 3.3 – Carlito e o sobrinho adentram o esconderijo do traficante em *O Pagamento Final*



Fonte: Acervo do autor.

Nota-se que este último se trata de um lugar fechado, sem janelas, sem luz do sol, como o cassino de *Olhos de Serpente*, e cujas paredes são todas vermelhas, como as da mansão de Tony Montana em *Scarface* ou do estúdio de gravação de filmes pornográficos em *Dublê de Corpo* – avança-se, pois, em território familiar a De Palma. A sucessão desses três espaços (rua, barbearia, esconderijo) incorpora uma sensação de afunilamento, enclausuramento, e, por consequência, de aumento de perigo, coerente com as atividades ilícitas a acontecer ali.

No lado oposto ao da entrada desse *bunker*, chama a atenção de Carlito uma porta entreaberta que leva a um lugar onde a luz está acesa, o que o deixa em alerta. Enquanto o seu primo se afasta para fazer negócios com o traficante, Carlito pergunta a um dos dois capangas que estão presentes, acompanhados de duas mulheres que dançam, se o banheiro fica por trás daquela porta, em direção da qual já se encaminha, quando é impedido por um dos criminosos, que lhe informa que o sanitário está quebrado. As suspeitas de Carlito de que uma emboscada está em curso crescem, e isso só piora quando aumentam o volume da música que está tocando, provável recurso para impedir que as pessoas do lado de fora ouçam os disparos que, dentro de poucos minutos, deverão acontecer. Ciente do que está se desenhando, Carlito resolve se mover. Ele pede permissão aos dois capangas para interromper a partida de sinuca deles a fim de lhes mostrar “uma jogada especial”. Enquanto dispõe as bolas como deseja, ele vê ao longe o traficante dando um sinal para alguém por trás daquela porta, sem que o primo perceba. Carlito, então, se posiciona de um lado da mesa, taco na mão, cara a cara com um dos bandidos, que está no lado contrário. Neste momento, ele enxerga no reflexo dos óculos do bandido à sua frente um homem com uma faca na mão saindo por aquela porta e indo em direção ao seu primo, que continua a conversar com o traficante. Os instintos de Carlito

estavam certos: é chegada a hora de agir. Ele usa o taco para atirar uma das bolas da mesa na cabeça de um dos capangas, e logo em seguida bate com o mesmo taco no segundo deles, de quem toma um revólver que este guardava na cintura. A garganta do seu primo é cortada. Carlito dispara contra o traficante principal e o homem que saía da porta, ao mesmo tempo em que corre para esconder-se no banheiro. Lá dentro, já sem munição, Carlito apela para uma nova estratégia: ele apaga as luzes do banheiro, finge recarregar a arma, e solta vários gritos ameaçadores contra quem ele acredita que ainda possa estar vivo na sala. Sem obter resposta, ele sai de onde está. Os bandidos sobreviventes fugiram. Diante do cadáver do seu primo, ele faz um sinal da cruz. O dinheiro da transação que não se concretizou, ele coloca no bolso. Quando começam a ser ouvidas algumas sirenes de polícia, Carlito foge.

Ao longo de *O Pagamento Final*, não serão feitas menções ao primo morto, tampouco juras de vingança da parte de Carlito ou de pessoas ligadas a quem ele matou no esconderijo do traficante. A única consequência dramática que essa sequência acarreta para o filme está no dinheiro que Carlito embolsa, o qual mais adiante será usado por ele para se tornar sócio da boate de onde será gerente enquanto junta o montante necessário para realizar o sonho de ir morar nas Bahamas. No entanto, aquele se trata de um dinheiro ilegal, *sujo de sangue*, como o que Rick Santoro em *Olhos de Serpente* se nega a receber do Comandante Kevin Dunne. Portanto, embora as intenções, os *fins* aos quais Carlito visa sejam bons, o fato de ele lançar mão desses *meios* é um mau presságio, posto que dessa maneira as fundações do futuro bem-aventurado que ele planeja construir se encontrarão corrompidas.

Além desse aspecto, a finalidade dessa longa sequência estar presente ainda nos vinte minutos iniciais de *O Pagamento Final* consiste em ali aparecerem reunidas questões que serão desenvolvidas adiante no filme, motivo por que se fez necessário descrevê-la em detalhes. Em primeiro lugar, fica claro como, semelhante a Dante e a Virgílio quando chegam ao Purgatório na *Divina Comédia*, Carlito tem diante de si *uma montanha por escalar*. Se para os dois poetas isso se tratava da subida de um relevo geográfico de fato¹⁰, para Carlito a escalada da montanha assume a forma de uma luta a ser travada contra um mundo que continua corrompido e também contra si mesmo, uma vez que se comprova a permanência nele dos seus instintos mais violentos. Utilizando-se das palavras de Ostria (1994, p. 37) na sua análise do filme, caso a personagem não consiga resistir às variadas tentações que lhe

¹⁰ O historiador francês Jacques Le Goff (2017, p. 514) aponta que, em *A Divina Comédia*, Dante escolheu a imagem da montanha – constantemente mencionada e até mesmo chamada ao longo do cântico de “o monte sagrado” e “o monte santo” – porque “o purgatório não é um lugar intermediário neutro”, mas sim “orientado”, que “vai da terra, onde os futuros eleitos morrem, ao céu, onde está sua morada eterna”.

ocorrerão, será possível dizer que “o garoto mau arrependido continuará um garoto mau”. Em suma, se após deixar o Inferno, simbolizado pela prisão, Carlito realmente almeja alcançar o Paraíso, a nova vida nas Bahamas, será preciso *conquistar* o seu espaço lá.

Em segundo lugar, a mesma cena demonstra *como* Carlito Brigante exercerá o seu combate. Para compreender isso, é preciso recapitulá-la. De acordo com a descrição feita anteriormente da sequência, é possível dividi-la em três momentos: o primeiro vai da entrada de Carlito e seu primo no esconderijo dos traficantes à irrupção do tiroteio; o segundo consiste na ação propriamente dita; o terceiro, na resolução do conflito e na conseqüente fuga de Carlito. No comportamento de Brigante ao longo deles, percebe-se que ele age simultaneamente de duas maneiras: *antecipando* a emboscada e *interferindo* no meio onde ela acontecerá. Ao mesmo tempo, portanto, ele realiza um exercício *mental* e outro *prático*, o que se faz necessário explicar.

No *bunker*, Carlito interpreta cada elemento estranho. Primeiro, chama a sua atenção a porta entreaberta (**Figura 3.4**) de onde sai uma luz aparentemente sem motivo.

Figura 3.4 – Porta entreaberta no esconderijo do traficante em *O Pagamento Final*.



Fonte: Acervo do autor.

Em seguida, há o impedimento de ir até lá por um dos criminosos (**Figura 3.5**).

Figura 3.5 – Criminoso (à esquerda) segura o braço de Carlito em *O Pagamento Final*



Fonte: Acervo do autor.

Depois, o aumento do volume da música na *jukebox* (**Figura 3.6**).

Figura 3.6 – Criminoso (ao centro), mulheres e jukebox em *O Pagamento Final*.



Fonte: Acervo do autor.

Ainda, o sinal do traficante para alguém escondido por trás da porta (**Figura 3.7**).

Figura 3.7 – Traficante dá sinal para bandido com faca em *O Pagamento Final*



Fonte: Acervo do autor.

Finalmente, o reflexo nos olhos do capanga (**Figura 3.8**).

Figura 3.8 – Óculos do criminoso refletem bandido segurando faca em *O Pagamento Final*



Fonte: Acervo do autor.

Carlito, em segredo, relaciona tais elementos de modo a constatar a trama que há

por trás deles, e que logo emergirá. O *crescendo* que a decupagem de De Palma incorpora à sequência ajusta-se, pois, à *montagem* que a própria personagem pratica mentalmente, unificando o que antes encontrava-se disperso. Ainda aproveitando a analogia com o meio cinematográfico, pode-se dizer que o “ex-gângster” age também como *encenador*. Na primeira parte dessa sequência, antes do tiroteio, ele reorganiza a disposição das bolas de sinuca sobre a mesa – o que faz parte da estratégia que ele elabora para sair vivo dali. Depois, quando já está dentro do banheiro, ele apaga a luz, finge recarregar a arma com munição e grita ameaças. O fato de os bandidos que não foram baleados fugirem dali com medo é a prova de que, através desses artifícios cênicos, algo teatrais, Carlito inverte a situação a seu favor, podendo, finalmente, fugir.

Resume-se nas habilidades de *montador* e *encenador* de Carlito ali presentes o que ele precisará fazer ao longo do filme: aproveitar os instintos que ainda possui para antecipar-se ao que os outros tentam lhe impor – isto é, a permanência naquele mundo – a fim de poder conduzir a sua história da maneira como deseja – de preferência, longe dali.

Ordenar os dados de uma circunstância a princípio caótica a fim de remodelá-la: Carlito Brigante é orientado pelas mesmas diretrizes de Rick Santoro e Jack Terry, protagonistas dos filmes analisados no capítulo anterior. Em *Olhos de Serpente*, era preciso justapor os diferentes pontos de vista das pessoas e das câmeras presentes na arena no momento do assassinato do Ministro da Defesa para que se revelassem os responsáveis pelo crime. Em *Um Tiro na Noite*, essa tarefa assume ares literais, dado que a personagem, buscando comprovar a conspiração que levou à morte o futuro candidato à presidência do país, realmente *monta* um filme, reunindo as fotografias do acidente publicadas num jornal e o áudio por ela mesma gravado na noite em que estava no parque onde aquilo aconteceu. Rick e Jack são bem sucedidos na montagem: em cada caso, a verdade é obtida. No entanto, eles fracassam na *encenação*, na remodelagem das circunstâncias em que vivem: em *Olhos de Serpente*, Atlantic City continua corrupta; em *Um Tiro na Noite*, o país termina condenado a ser comandado por criminosos e o protagonista retorna à estaca zero de onde tentava sair.

Para dar o passo adiante que os dois outros *heróis depalmianos* não conseguiram, Carlito não poderá repetir os erros que eles cometeram. Nos minutos finais de *Olhos de Serpente*, naquela breve sucessão de cenas que servem como epílogo do filme, Rick Santoro é visto, primeiro, recebendo uma condecoração e, depois, se envolvendo em novos atos de corrupção na polícia: o sujeito egocêntrico do começo do filme reaparece nesse final; nada mudou. Em *Um Tiro na Noite*, como também já foi visto, Jack Terry se deixa obcecar pela missão de trazer a público a verdade sobre a morte do Governador McRyan, tornando-se

nesse processo uma pessoa igualmente fechada em si mesma. Diferente de Rick, porém, alguém cuja personalidade parece já ser aquela, cegar-se diante de seu entorno não é algo habitual para Jack. Como se sabe, ele termina o filme de maneira pior do que começou: se no início ele resgata Sally das águas do rio, no clímax da história ele se torna responsável indireto por sua morte, ao agir de forma imprudente, colocando-a nas mãos do assassino Burke. O que ocasionou essa transformação? A resposta para essa pergunta poderá ajudar a entender o maior obstáculo que Carlito, por sua vez, terá pela frente.

Na análise que faz de *Um Tiro na Noite*, Luc Lagier (2003, p. 133) chama atenção para um fato cujas consequências importam na tentativa de compreender o que aconteceu com Jack. Segundo o crítico francês, o sonoplasta tem em Burke “um duplo negativo” com quem estabelece uma disputa. Ambos têm habilidades em comum, como a perícia com que manejam o som, porém enquanto o primeiro tentar reunir as provas do crime que presenciou, o segundo, que foi o responsável pelo disparo no pneu do carro, tenta destruí-las. Jack visa a trazer à tona a verdade dos fatos, ao passo que Burke, evidentemente, busca fazer com que a mentira prevaleça, tendo em mente apenas o poder que ele e o grupo de que faz parte pretendem alcançar.

De Palma representa o espelhamento entre as duas personagens lançando mão dos mesmos recursos para filmá-las em certas cenas. O *split-diopter*, por exemplo, é utilizado para filmar tanto Jack no momento em que este recorda o som do estouro do pneu ouvido no parque (**Figura 3.9**), como Burke ouvindo a negociação entre uma prostituta e um cliente numa estação de trem (**Figura 3.10**). Nos dois casos, eles são posicionados no lado esquerdo do quadro, em primeiro plano, enquanto o objeto de sua atenção é visto, em segundo plano, no lado direito.

Figura 3.9 – Jack Terry ouve disparo no pneu em *Um Tiro na Noite*



Fonte: Acervo do autor.

Figura 3.10 – Burke ouve conversa de prostituta e cliente em *Um Tiro na Noite*



Fonte: Acervo do autor.

Lagier afirma que

uma luta de poder vai se organizar entre as duas personagens, as quais, apesar de se confrontarem apenas uma vez no final, afrontam-se mesmo que à distância durante toda a ficção. A estaca principal consistirá em impor sua vontade ao seu adversário. Num mundo abstrato onde as personagens são transformadas em minúsculos peões, mais vale aceitar a condição dada tentando ocupar o lugar de escolha: o do manipulador, ou seja, o do *metteur en scène* [encenador]. (LAGIER, 2003, p. 133)

Em *Olhos de Serpente*, mesmo que no epílogo do filme Rick Santoro volte a ser parte do mundo corrompido que combatia, há uma cena em que ele resiste à chantagem que o igualmente duplo seu Kevin Dunne tenta lhe impor. Em *Um Tiro na Noite*, em oposição, Jack comete o erro de se deixar contaminar pela ambição do seu adversário.

A aproximação que se dá entre Jack e Burke é ilustrada por De Palma na cena em que o sonoplasta descobre que todas as fitas com áudios diversos que guardava no escritório foram apagadas pelo inimigo. Quando o protagonista constata o golpe que lhe foi desferido, é sintomático que a câmera faça cinco giros panorâmicos de trezentos e sessenta graus para filmá-lo. As rotações do equipamento servem de metáfora tanto do apagamento das fronteiras entre os dois como do desnorteamento psíquico e também do aprisionamento mental em que Jack se lança. A partir dali, ao seu objetivo de revelar uma verdade soma-se a necessidade de *vencer a disputa contra o seu rival*, não importando se para isso ele será levado a arriscar a vida da mulher que ama, em quem talvez residisse a sua real salvação.

O escritor cubano Italo Calvino conclui o seu *As Cidades Invisíveis* dizendo:

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: procurar e reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço. (CALVINO, 2002, p. 150)

Dizia-se que a compreensão do que ocorre ao protagonista de *Um Tiro na Noite* poderia ajudar a entender o drama de *O Pagamento Final*, e de fato isso acontece, porque nesse filme há uma situação análoga à do outro. Carlito Brigante será tentado *a tornar-se parte do inferno*, tal como Jack Terry, Rick Santoro ou Tony Montana, mas se quiser triunfar ele precisará agir como um encenador para o qual não interessa apenas obter o controle sobre os elementos ao seu redor. Posto que o mundo de De Palma não permite grandes transformações¹¹, é preciso antes lançar um olhar que, como sugere Calvino, discirna o que nele não é inferno a fim de reordená-lo em função disso. O sucesso de Carlito Brigante na sua jornada dependerá, finalmente, da maneira como ele agirá em função de dois polos que exercem atração sobre ele, representados, de um lado, pelo seu advogado e amigo David Kleinfeld, e do outro por Gail, a mulher que ama.

3.2 Os dois pólos de atração

Foi mencionado anteriormente que, na escadaria do tribunal, Kleinfeld duvidara das intenções de Carlito de regenerar-se. Note-se que, ao longo do filme, ele as continuará ignorando. Tal como Burke em relação a Jack Terry em *Um Tiro na Noite*, Kleinfeld será um duplo negativo de Carlito. Enquanto este lança mão das habilidades que adquiriu ao longo de anos para tentar abandonar o Inferno, Kleinfeld, inexperiente, cada vez mais ali se afunda. Além das divergências entre as motivações de ambos, há entre eles inúmeras diferenças de temperamento: o primeiro, grave e contido, na maior parte do tempo agirá racionalmente diante de situações nas quais inicia como agente passivo (como acontece na cena da sinuca); já o seu amigo, este nunca mede as consequências dos seus atos, mostrando-se sempre expansivo e incapaz de controlar seus impulsos, o que constantemente o leva, por exemplo, a envolver-se em brigas por onde anda. Tais características de Kleinfeld, associadas ainda ao seu vício em cocaína, fazem ecoar nele o jovem traficante megalomaniaco, viciado também nessa droga, e protagonista de *Scarface*, filme de que *O Pagamento Final* funciona como um prolongamento invertido. Além de servir, portanto, como um duplo negativo de Carlito, é possível afirmar que Kleinfeld também exerce influência sobre o herói por encarnar um *fantasma do seu passado*. Nesse sentido, a partir de uma comparação feita por Douglas Keesey sobre cenas semelhantes dos dois filmes, é possível notar o tipo de dinâmica que se dá

¹¹ “Eu essencialmente não acredito em fazer as pessoas se desconectarem, deixar o bem triunfar ou basicamente resolver as coisas, porque eu acho que nós vivemos numa era em que as coisas não se resolvem e eventos terríveis acontecem e você nunca se esquece deles.” (DE PALMA apud KEESEY, 2015, p. 5)

entre Kleinfeld e Carlito, e os riscos que ela envolve para o segundo.

Em *Scarface*, após ver a sua irmã Gina dançando com um homem numa boate, Tony explode de raiva, atacando o sujeito e acusando Gina: “Eu vi ele passando a mão na sua bunda!”. Em contraposição, quando Carlito vê outro homem dançando com Gail, ele parece satisfeito em assistir, chegando até a dar sua aprovação. Quando o seu amigo Dave (Sean Penn) fica pilhado — “O que eu não gosto é dele colocando a porra das mãos em toda a bunda dela!” — Carlito permanece calmo e resiste a ser tragado pelo ciúme que Dave está expressando em seu lugar. A diferença no modo como esses dois protagonistas de Al Pacino — Tony e Carlito — lidam com cenas tão similares poderia indicar que o último se tornou uma versão mais madura do anterior, finalmente capaz de controlar sua raiva. (KEESEY, 2015, p. 222)

Keesey complementa a sua análise da cena afirmando que, no entanto, algo estranho acontece.

Carlito — no que a princípio aparentava ser uma piada, mas que, à medida que continua, fica cada vez mais séria — começa a encorajar a raiva do seu amigo e a fazê-lo de uma maneira que sugere que Carlito na verdade está falando sobre a sua própria raiva: “Bem, eu acho que você deveria falar para ele o que você pensa” sobre Gail dançando com outro homem, Carlito diz a Dave. “Ora, por que não tirar algo assim do seu peito? É uma coisa terrível de se carregar por aí com você.” Quem está carregando essa raiva ciumenta por aí, engarrafada, senão Carlito? “Eu vou”, Dave diz, e Carlito continua pressionando: “Eu acho que deveria.” “Eu vou”, Dave diz novamente. “*Oh, yeah*, vai em frente”, Carlito diz. É só no limite da conversa entre eles que Carlito volta atrás e trata isso como uma ideia maluca, talvez recobrando a consciência e percebendo que aquilo se tratava do seu próprio ciúme reprimido que estava ameaçando vir à tona. (KEESEY, 2015, p. 222)

O que essa análise faz perceber é que Carlito identifica nos impulsos violentos de Kleinfeld uma válvula de escape para os dele mesmo. A proximidade com essa personagem, remetendo-o ao que ele fora no passado, parece estimular o retorno de instintos que, como se sabe desde a cena do tiroteio com os traficantes, fazem-se presentes nele de forma adormecida, sem ainda, portanto, terem sido plenamente controlados. Há no filme uma cena em que isso é explicitado: no interior da boate na qual Carlito trabalha como gerente, Kleinfeld briga com um jovem traficante ambicioso e desordeiro chamado Benny Blanco “From the Bronx”.

Antes de avançar, é preciso realizar um comentário sobre essa personagem: Benny Blanco “From the Bronx” é para Carlito como aqueles novos rostos que ao sair da prisão ele dizia não reconhecer. No entanto, trata-se também de um duplo seu, tal como Kleinfeld. À certa altura dizem a Brigante que “esse cara é você vinte anos atrás”, o que ele nega enfaticamente, dizendo que conhece “pessoas influentes” enquanto Blanco não passa de um “batedor de carteiras”. Noutras palavras, ser comparado àquele que Carlito chama de “*punk*” fere o seu orgulho e o faz, imediatamente, reafirmar o seu *status* de gângster importante,

embora a todo instante ele proclame o desejo de se desfazer dessa imagem. A presença de Benny Blanco, portanto, também faz emergir em Carlito aquilo que ele tenta esconder.

Voltando à cena: no auge da discussão entre Kleinfeld e Benny Blanco, o advogado aponta uma arma para o outro, levando Carlito a intervir na situação. Acompanhado pelos seguranças da boate, o gerente conduz o rapaz à força pela pista de dança (**Figura 3.11**).

Figura 3.11 – Carlito e seguranças conduzem Benny Blanco pela boate em *O Pagamento Final*.



Fonte: Acervo do autor.

Depois, sobem uma escada (**Figura 3.12**).

Figura 3.12 – Carlito, seguranças e Benny Blanco sobem escada na boate em *O Pagamento Final*.



Fonte: Acervo do autor.

E então, atravessam uma porta que se liga a um corredor nos fundos do estabelecimento, onde Carlito e Benny Blanco ficam frente a frente (**Figura 3.13**).

Figura 3.13 – Carlito e Benny Blanco (à direita), frente a frente, em *O Pagamento Final*.



Fonte: Acervo do autor.

De forma análoga ao que aconteceu na sequência em que Carlito foi com o primo fazer a entrega de dinheiro ao traficante, De Palma articula na *mise en scène* desta cena uma progressão na escala dos espaços, indo do mais aberto (aqui, a pista de dança) ao mais fechado (neste caso, o corredor estreito) – no qual, novamente, a cor vermelha surge predominante. A situação é simétrica àquela em que o achatamento do espaço era diretamente proporcional ao aumento do perigo presente nele. Desta vez, porém, *Carlito é o dono do lugar e age como tal*. Ele golpeia Benny Blanco e o faz rolar por uma escada abaixo. Nesse momento, sua voz *off* comenta que “é como se os velhos reflexos estivessem voltando”. Mais uma vez, portanto, Kleinfeld iniciou uma situação à qual coube a Carlito pôr um fim. Por mais cauteloso que ele tente ser, a violência do seu passado aos poucos encontra algumas brechas pelas quais chegar à superfície.

Antes que se inicie um ciclo vicioso, que se ultrapasse *um ponto de não retorno*, Carlito precisa dar as costas definitivamente para o seu amigo, ou será tragado pelo espelho que ele representa. Para isso, ele contará com a ajuda de Gail, a namorada que representa o polo de atração oposto – como Julia Costello era para Rick Santoro em *Olhos de Serpente* e Sally era para Jack em *Um Tiro na Noite*.

A primeira aparição de Gail no filme se dá no encadeamento de duas sequências tão reveladoras da personalidade de Carlito quanto as anteriormente abordadas. Na primeira, uma garçonete da boate chamada Steffie conversa com ele, que se encontra sentado num sofá. Num plano subjetivo, composto como uma *split-screen* (**Figura 3.14**), percebe-se que a sua atenção se divide entre essa mulher, no primeiro plano à direita, e outra à esquerda, mais ao fundo do quadro, dançando no meio do salão com um vestido branco, a qual a câmera enquadra após um movimento de *zoom* (**Figura 3.15**).

Figura 3.14 – Plano subjetivo de Carlito, com a loira à esquerda e Steffie à direita.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 3.15 – Loira dançando na boate em *O Pagamento Final*.



Fonte: Acervo do autor.

A divisão da tela ao meio está relacionada à condição em que vive Carlito: de um lado, representado pela garçonete que na conversa lança a ele algumas indiretas (“Como é que um homem elegante como você não tem uma mulher? Nunca viu por aqui ninguém que te interesse?”), ela pergunta, em meio a olhares maliciosos), está o mundo que tenta seduzi-lo, mas de onde ele quer sair; do outro, representado pela mulher que dança, o mundo que verdadeiramente o atrai e que ele deseja alcançar – como indica a seletividade que o uso do *zoom* implica.

A roupa da mulher, de cor branca e tecido esvoaçante, aliada aos seus movimentos giratórios, sugere uma leveza a contrastar com o ambiente em volta. A cor loira dos seus cabelos e o seu jeito de dançar, diz a voz *off* de Carlito, fazem-no lembrar-se de Gail, uma dançarina de balé que sonhava tornar-se uma estrela da Broadway, namorada sua na época em que foi preso, e que por isso ele lamenta ter decepcionado e de quem ele diz sentir falta.

Na cena seguinte, Carlito já é visto observando Gail à distância, no caminho entre a casa dela e o prédio onde assiste a aulas de balé. Sem coragem para falar de imediato com a mulher que, como ainda afirma no seu *diário íntimo crepuscular*, ele “reza para olhar para ele como sempre olhou”, Carlito decide subir ao topo do prédio do outro lado da rua, para tentar

contemplá-la de lá. A fim de proteger-se de uma forte chuva, ele usa uma tampa de lixo (Figura 3.16), encaminhando-se com tal objeto sobre a cabeça para a beirada do prédio.

Figura 3.16 – Carlito se protege da chuva com uma tampa de lixo em *O Pagamento Final*.



Fonte: Acervo do autor.

No contraplano, o objeto de sua visão: Gail e as bailarinas. (Figura 3.17).

Figura 3.17 – Gail (primeiro plano, à direita) e bailarinas na aula de balé em *O Pagamento Final*.



Fonte: Acervo do autor.

De Palma novamente estabelece uma relação de contrastes no interior da *mise en scène*. Num plano, é marcante a escuridão da noite, a chuva forte, o caos; no outro, a luminosidade da sala de aula, o ambiente controlado, protegido, a ordem. As bailarinas dão piruetas e passam seus braços em arcos sobre as próprias cabeças, formando no ar simultaneamente auréolas e asas de anjos de um coro celestial, algo que a música do compositor romântico Léo Debiles na trilha-sonora corrobora. Em oposição, Carlito permanece segurando a tampa de lixo sobre a cabeça, espécie de auréola degradada de um *anjo caído*, saudoso ao enxergar diante de si, na distância entre os dois prédios, o abismo que

o separa do Paraíso que ele precisa reconquistar e que é por Gail sintetizado, quando ela é enquadrada em primeiro plano (**Figura 3.18**), após um novo movimento de *zoom*.

Figura 3.18 – Gail enquadrada em primeiro plano na aula de balé em *O Pagamento Final*.



Fonte: Acervo do autor.

Entre David Kleinfeld e Gail será travada uma guerra pela alma de Carlito. O advogado, não bastasse as constantes brigas que arruma, envolve-se num plano de fuga de prisão de um grande traficante e pede a ajuda do amigo nessa empreitada. Paralelamente, Gail tenta se convencer de que Carlito está mudado. Na primeira conversa que eles têm, logo após a aula de balé, ele lhe pede desculpas, mas não é suficiente. Numa segunda vez em que eles se encontram, Gail pergunta se ele já matou alguém, mas de resposta ouve apenas o silêncio. Numa terceira vez, ela repete a pergunta, e Carlito sugere que o tenha feito, porém narra eventos do seu passado atenuando-os. Quando descobre que Carlito aceitou participar do plano de Kleinfeld por sentir que deve a ele a sua liberdade, Gail coloca o namorado contra a parede e deixa claro que não lhe interessam as desculpas ou as meias-verdades: ela deseja uma mudança radical, uma revolução em sua alma, em resumo, a *conversão* de Carlito através de uma *confissão*, próxima do sentido que Santo Agostinho confere ao termo. Que se lembre, pois, da clássica narrativa do momento de conversão do santo e filósofo católico, em que ele conversa com Deus e descreve “a luta impiedosa que engajara consigo mesmo”:

Eu tremia no espírito, indignado por uma turbulentíssima indignação, por não ir voluntariamente e de acordo contigo para o lugar pelo qual todos os meus ossos clamavam e levantavam louvores ao céu: e não se vai ali por navios ou quadrigas ou a pé, como fui da casa até o lugar onde sentava. Porque não apenas ir, mas também chegar ali, não era senão querer ir, mas querer com força e integralmente, em vez de revirar e jogar para lá e para cá uma vontade cindida ao meio, uma parte lutando para se levantar contra outra parte que cai. (AGOSTINHO, 2017, p. 210-211)

Em meio à discussão que tem com Carlito no seu apartamento, Gail diz que ele

está mentindo para ela e chama as suas promessas de “ladainha”, dando-lhe um ultimato que consiste, pois, em tentar fazer com que ele reconheça a diferença mencionada acima entre *querer* e *querer com força e integralmente*. Se não houver uma real mudança, ou seja, enquanto ele não se negar a fazer parte das armações de Kleinfeld, a história do casal, segundo as palavras de Gail, “não acabará no Paraíso”, mas num hospital, durante uma madrugada, em que ela estará chorando e Carlito, coberto de sangue. Os dois, nesse momento, estão diante de um espelho (**Figura 3.19**). Duplicar as imagens das duas personagens é mais uma forma encontrada por De Palma para incorporar uma contradição no interior da *mise en scène*. Carlito tenta falar, mas Gail não deixa. Até que ele dá um soco no vidro (**Figura 3.20**), e não se sabe se este soco foi dado pelo novo Carlito no velho Carlito, ou pelo velho Carlito que tenta impedir o novo Carlito de surgir.

Figura 3.19 – Carlito e Gail diante do espelho em *O Pagamento Final*.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 3.20 – Carlito quebra o espelho com um soco em *O Pagamento Final*.



Fonte: Acervo do autor.

Santo Agostinho, mais uma vez, ajuda a entender o dilema da personagem.

Assim sofria e me torturava, acusando a mim mesmo com mais dureza do que nunca, revirando-me e debatendo-me para romper definitivamente o laço que já me

prendia apenas por um fio; mas ainda me prendia. E tu me pressionavas por dentro, Senhor, com misericórdia severa, alternando os flagelos do medo e da vergonha, para que não desistisse de novo e não deixasse de romper aquele laço exíguo e tênue que ainda restara, e ele não voltasse a se fortalecer e a me prender com maior força. Pois eu dizia dentro de mim: “Agora vai acontecer, agora vai”, e já ia me dispondo conforme minhas palavras. E quase me decidia, e não me decidia, porém não recaía na situação anterior, ficava perto e retomava o fôlego. Voltava a tentar e por pouco não chegava lá e por pouco, já, já, não alcançava nem conseguia, hesitando em morrer para a morte e em viver para a vida, e dentro de mim o que era pior, porém familiar, tinha mais força do que o melhor, mas insólito, e aquele preciso instante em que algo novo aconteceria, quanto mais se aproximava, tanto mais me despertava repulsa; mas não recuava nem me esquivava, apenas permanecia em suspenso. (AGOSTINHO, 2017, p. 215)

Hesitando em morrer para a morte e em viver para a vida, Carlito opta, àquela altura, pelo *pior* a que já está habituado, que lhe é *familiar*, ao invés do *melhor*, que ainda lhe parece inalcançável, *insólito* (“Eu não posso mudar”, afirma). Por isso, mesmo diante da insistência de Gail, ele decide ajudar Kleinfeld por uma última vez.

3.3 De Las Vegas a uma ilha deserta

A missão de que Carlito participará consiste em resgatar de barco um traficante que fugirá nadando de uma prisão, localizada no meio de uma baía. Como era de se esperar, Kleinfeld perde o controle, cruzando desta vez todos os limites: ele assassina tanto o traficante quanto o filho desse, que também ia no barco. Carlito é forçado a ajudá-lo a se livrar dos corpos, jogando-os no rio. Em *voz off*, o herói chama a situação estabelecida de “um ponto de não retorno”. Ele sabe que, mais cedo ou mais tarde, bandidos virão se vingar de Kleinfeld e não tardarão a deduzir o seu envolvimento nas mortes.

O fato de essa cena ter se passado num barco é mais um contraste presente na construção do filme, pois anteriormente fora visto que a direção de arte da boate gerenciada por Carlito, através da qual ele junta dinheiro para reiniciar sua vida nas Bahamas, remete ao interior de um navio, incluindo boias espalhadas pelas paredes. Portanto, em contraposição ao barco de Kleinfeld, o qual se pode dizer que navega pelo rio das mortes, pelo próprio Estige a caminho do reino de Hades da mitologia grega, busca-se, com este outro, alcançar o Paraíso na companhia de Gail, de quem Carlito recebe uma notícia que também carrega implicações radicais. Após o fracasso da missão com Kleinfeld, ele a procura arrependido por não ter lhe dado ouvidos e surpreende-se ao saber que a sua namorada está grávida de um filho seu. Se Carlito o tempo inteiro alternava entre os dois polos, a chegada desse novo indivíduo desestabiliza a balança, fazendo-o tomar uma decisão definitiva.

Carlito, por todo o filme, sempre está em trânsito por diferentes lugares, seja o

tribunal, as ruas, a barbearia, o esconderijo do traficante, a boate, o escritório de Kleinfeld ou o apartamento de Gail, mas nunca em algum que de fato lhe pertença, como a sua casa. Nesse sentido, é possível retornar à cena em que ele à distância observa Gail na aula de dança e perceber como nela já se vislumbrava esta que é uma das principais motivações da personagem: se ali o Paraíso assume a forma daquela sala de aula aquecida, acolhedora e segura, é porque o objetivo de Carlito, qual um cachorro vira-lata embaixo de chuva, pode ser resumido no desejo de *possuir um lar*. Aproveitando ainda a metáfora náutica sugerida pelos barcos no filme, é possível dizer que a descoberta de que será pai acelera a necessidade que esse herói à deriva tem de ancorar-se e repousar.

O filho produz um ponto de inflexão na personalidade de Carlito, diferenciando-o de outras personagens depalmianas já mencionadas. Enquanto Rick Santoro, Jack Terry e Tony Montana são autocentrados, *ensimesmados*, Carlito, através da criança, sai de si mesmo, abre-se à realidade do outro. É o que indica o gesto dele no momento em que tenta convencer Gail do plano de fuga que tem em mente, e cuja importância a decupagem de De Palma reforça com um plano-detalle: Carlito repousa a mão sobre o ventre dela (**Figura 3.21**), enquanto ela apoia sua mão sobre a dele, firmando assim um tipo de pacto a partir do qual tudo o que Carlito fizer será visando ao bem desses que lhe acompanham.

Figura 3.21 – Carlito repousa a mão sobre o ventre de Gail em *O Pagamento Final*.



Fonte: Acervo do autor.

O plano consiste em eles se encontrarem algumas horas depois no metrô para embarcarem num trem para Miami, de onde pegarão um avião rumo às Bahamas. No tempo restante, Carlito busca, como dizia Santo Agostinho, romper definitivamente o laço que o prendia por um fio, mas ainda o prendia. Primeiro, ele visita Kleinfeld no hospital onde ele se internou após sofrer um atentado por parte da família dos traficantes mortos. Ciente de que os criminosos retornarão para finalizar o serviço, Carlito, desta vez, não o ajuda: ele resolve criar

uma emboscada para que o advogado de fato seja assassinado, o que acontece logo após ele deixar o recinto. Em seguida, Brigante vai à boate buscar o dinheiro que conseguiu juntar. Chegando lá, ele descobre que os mafiosos já estão à sua espera. Lançando mão dos instintos que lhe restam, ele consegue fugir da boate, mas aqueles que dele querem se vingar o perseguirão até o metrô onde ele combinara de se encontrar com Gail.

Entre os mafiosos e Carlito estabelece-se um jogo de esconde-esconde, de gato e rato, no qual está em disputa aquilo que atravessou todo o filme: a salvação ou condenação do herói. A alternância entre os dois polos, desta vez, adquire uma forma intensificada: primeiro, por haver uma corrida contra o relógio (Carlito precisa chegar a tempo na estação onde Gail o espera); segundo, pela maneira como De Palma filma essa perseguição. O cineasta acompanha Carlito com uma *steady-cam*, realizando planos longos e sinuosos pela Grand Central Station, filmada como um labirinto no qual a cada curva a personagem alterna entre a sensação de calma ou perigo. Nestes últimos minutos o filme adentra um vórtice, uma espiral, em que não é possível aferir se há *recuo* ou *avanço*, *descida* ou *subida*.

Por isso, até o último instante, tudo é reviravolta. Após um tiroteio em que os bandidos são mortos e a situação parecia resolvida, Carlito, prestes a embarcar com a namorada no trem, é alvejado por tiros. No entanto, ao ser carregado na maca, achando que havia fracassado (“Eu tentei o melhor que pude”, ele *confessa* na voz *off*), vê-se, através de um campo-contracampo, o seu rosto, os seus olhos (**Figura 3.22**) e o que eles enxergam: o anúncio publicitário onde se lê o *slogan* “Fuga para o Paraíso” (**Figura 3.23**).

Figura 3.22 – Close do rosto de Carlito em *O Pagamento Final*



Fonte: Acervo do autor.

Figura 3.23 – O anúncio publicitário que Carlito enxerga em *O Pagamento Final*.



Fonte: Acervo do autor.

A lente faz um movimento de *zoom* em direção ao anúncio fixado no alto da parede até ele preencher todo o quadro (**Figura 3.24**). A imagem adquire movimento e muda de cor. Na banda sonora, escuta-se a música “You Are So Beautiful” de Joe Cocker, tema do casal de protagonistas do filme, cujos versos sintetizam o que Gail representa para Carlito: “você é tudo que eu sempre quis/você é tudo que eu preciso”. Durante os créditos finais (**Figura 3.25**), o plano da paisagem permanece na tela.

Figura 3.24 – O anúncio publicitário ocupa toda o quadro em *O Pagamento Final*.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 3.25 – Gail dança nos créditos finais de *O Pagamento Final*



Fonte: Acervo do autor.

Nos últimos momentos de *O Pagamento Final*, estão reunidos elementos que foram mostrados antes no filme. Assim como a sala de aula de balé de Gail destacava-se do seu entorno por conta da sua luminosidade, o painel, devido às cores quentes, avermelhadas, contrasta com o tom do local onde se encontra, em que um azul acinzentado é predominante. Tal como na cena em que a garçonete da boate conversava com Carlito e um *zoom* enquadrava uma mulher ao fundo a qual o fazia se lembrar de Gail e, depois, naquela mesma cena da janela, em que a própria Gail era enquadrada num *zoom*, o mesmo movimento de lente *seleciona* a imagem e a faz preencher os limites do quadro. Nela, é retratada uma paisagem natural como as Bahamas com que Carlito sonhava, e vê-se a silhueta de uma mulher com cabelos curtos e vestido esvoaçante, dançando como a sua amada. Logo depois, ela segura nos braços uma criança (**Figura 3.26**), provavelmente o filho do casal, o maior responsável pela transformação de Carlito, e que agora ele de longe verá crescer, posto que este é um plano subjetivo, que corresponde à visão dele na hora de sua morte.

Figura 3.26 – Gail segura uma criança nos braços em *O Pagamento Final*



Fonte: Acervo do autor.

Em *Scarface*, Tony Montana leva um tiro nas costas que o precipita do mezanino

para dentro da piscina que lhe serve de túmulo. Em *O Pagamento Final*, Carlito é carregado na maca, vê o anúncio publicitário na parede à sua frente e De Palma faz em direção a isto um movimento que representa a imersão da personagem no lugar que ali é representado. Os dois finais se opõem: no primeiro, há um movimento de queda; no outro, de *ascensão*.

Ainda a fim de comparação, no capítulo anterior mostrou-se que, de modo a representar o aprisionamento das personagens nas realidades infernais que habitam, é recorrente nos filmes de De Palma uma construção circular na qual o término deles coincide com um retorno ao ponto de partida. Em *O Pagamento Final*, rompe-se com a lógica pregressa ao se fazer com que a volta ao início do filme seja seguida pela irrupção de *uma nova realidade*, completamente diferente. A Nova York dos anos 1970, mais uma encarnação da Las Vegas na obra de De Palma, é deixada para trás e substituída por uma paisagem natural, aparentemente intocada. No lugar das ruas lotadas e das boates saturadas com *hits* da *disco music*, tem-se apenas uma mulher, uma criança e um trio de jovens percussionistas tocando alguns instrumentos rústicos de madeira. Ao invés de gestos egoístas, uma mãe rodopia com seu filho no colo, em harmonia. Em suma, Carlito encontra um Éden – o que não deixa de ser um retorno, mas a um lugar onde, diferente do mundo infernal, *tudo é novo*.

No entanto, o mundo deixado para trás por Carlito permanecerá corrompido. O responsável por dar o tiro que o vitima é Benny Blanco “From the Bronx”, aquele que ele próprio chamava de “*punk*” e “batedor de carteiras”. Morre “a lenda”, como o chamava seu primo, e quem ocupa o posto vago é uma personagem que representa uma atualização sua. Um novo ciclo, portanto, se inicia, mas ele é apenas uma repetição do antigo, numa versão ainda mais degenerada, violenta e desprovida de qualquer ética – algo que, *à sua maneira*, Carlito possuía, motivo por que, na prisão, ele não denunciou ninguém e, fora de lá, sentia-se na obrigação de ajudar seu advogado Kleinfeld.

Se *O Pagamento Final* rompe com a forma circular de outros filmes de De Palma, é porque o filme esteve colado a Carlito e *ele* conseguiu liberta-se do mundo infernal e alcançar o Paraíso. Desde o prólogo onde se inicia o longo *flashback* em que consiste o filme, passando pela cena no esconderijo do traficante e depois nas sequências na boate, até a perseguição no metrô e, finalmente, no momento em que ele olha o anúncio publicitário fixado na parede e imerge nele, a *mise en scène* de De Palma buscou se unir ao ponto de vista de Carlito, partilhando com a personagem os raciocínios feitos para escapar de emboscadas, os momentos em que ele foi tomado pelos instintos que permaneciam adormecidos e também o instante em que admira o resultado de os haver controlado.

Quem revelou a Benny Blanco “From the Bronx” o plano de fuga de Carlito foi

Pachanga, o seu braço direito. Carlito, portanto, foi incapaz de antecipar-se a tudo que as pessoas a sua volta planejavam contra ele, incluindo uma traição de alguém tão próximo, e por isso fracassa onde outras personagens de De Palma foram bem sucedidas: na *montagem*, na concatenação das partes isoladas. No entanto, ainda diferente dessas personagens, ele *empenhou-se* como um encenador, reorganizando os elementos que constituem a sua circunstância, o que incluiu, principalmente, a “rehierarquização” dos seus próprios valores, das suas prioridades, as quais se unem na imagem de Gail dançando com o filho do casal.

Ao fim, Carlito perdeu a vida e *este* mundo.

Em compensação, mostrou-se digno da própria alma.

4 PARAÍSO

o amor que move o sol e as mais estrelas

Dante Alighieri, *Paraíso*, Canto XXXIII

Após haver realizado em sequência *O Pagamento Final*, *Missão: Impossível* e

Olhos de Serpente, Brian De Palma recebeu o convite para dirigir uma superprodução de ficção-científica. Originalmente, o projeto possuía outro diretor, o qual foi afastado por conta de divergências em relação ao orçamento do filme. Quando De Palma assume a direção, portanto, algumas etapas da pré-produção já haviam sido terminadas, incluindo a da escrita do roteiro. *Missão: Marte*, por isso, parece ser o filme a princípio mais impessoal do cineasta desde que ele se consolidara na indústria cinematográfica, um desvio na obra de um autor que sempre prezou pela coerência. No entanto, como se buscará mostrar neste capítulo, a presença de *Missão: Marte* na obra de De Palma ajuda a esclarecer, em contraposição, aspectos dela que antes não ficavam evidentes, além de lhe complementar o sentido, uma vez que se percebe que este filme, sozinho, serve como um terceiro ato para essa filmografia.

4.1 Uma exceção

Sobre a imagem de um céu azul com poucas nuvens, surgem alguns nomes do elenco do filme. Na banda sonora, escutam-se uma música *country* e uma voz *off* masculina fazendo uma contagem regressiva, numa transmissão de rádio. Quando essa se encerra, o título do filme aparece na tela e, após um ruído de combustão, um foguete atravessa o quadro (**Figura 4.1**), indo da sua parte inferior até o ponto mais alto.

Figura 4.1 – Foguete atravessa o quadro em *Missão: Marte*.



Fonte: Acervo do autor.

Em seguida, ele explode e espalha no ar alguns papéis coloridos (**Figura 4.2**).

Figura 4.2 – A explosão do foguete espalha papéis coloridos em *Missão: Marte*.



Fonte: Acervo do autor.

A câmera, então, realiza um *tilt* para baixo, enquanto se ouve uma nova contagem regressiva. Desta vez, ela é feita por um grupo de crianças que, logo se vê, brincam com um homem adulto que segura sobre as suas cabeças um foguete de brinquedo (**Figura 4.3**).

Figura 4.3 – Crianças brincam com homem adulto na festa em *Missão: Marte*.



Fonte: Acervo do autor.

O movimento de câmera que desce do céu à terra faz parecer que esses segundos iniciais de *Missão: Marte* consistem num único plano. Na realidade, existe ali uma transição que se deixa perceber numa leve mudança na coloração do céu, tornado repentinamente avermelhado, e também no fato de aqueles papéis coloridos desaparecerem da tela à medida em que caem, através de um efeito de computação gráfica. Esse corte sutil implica, neste caso, que a imagem que abre o filme, diferente do que se poderia acreditar à primeira vista, não pertence à diegese da festa em que as crianças brincam. Apesar disso, os dois planos estão relacionados, para além do movimento de câmera, pelo sentido que os une.

Conforme a descrição já feita, há entre os planos elementos em comum: as contagens regressivas na banda sonora e as imagens dos foguetes. Na passagem de um plano a outro, esses elementos estabelecem uma relação de contraste: a voz grave, profissional,

ouvida através de um dispositivo eletrônico, cede espaço ao coro de crianças, agudo e livre de mediação tecnológica, enquanto o foguete, que passava próximo à câmera, imponente, com suas turbinas ligadas, é substituído por uma réplica de brinquedo, que basta uma mão para segurar. Seria possível afirmar que aquele movimento de câmera realiza simbolicamente, em poucos segundos, a passagem do realismo à fantasia? Olhada com atenção, a sequência parece apontar para algo além disso: o foguete, que se acreditava ser de verdade, explode no ar e espalha papéis coloridos, revelando o artifício; já as crianças, que se divertem com um foguete de brinquedo, provavelmente imaginam-no numa escala muito maior cruzando o céu, como na imagem que abre o filme. Não se trata exatamente, portanto, da passagem de um extremo a outro, mas da apresentação de um mundo em que realidade e fantasia andam juntas.

Na última cena de *O Pagamento Final*, um objeto inanimado, como num passe de mágica, adquire movimento: trata-se do anúncio publicitário que Carlito Brigante enxerga na hora de sua morte. Ao longo do filme, ele tentava deixar para trás a vida a que estava habituado, repleta de gângsteres, de crimes, de vícios. Naquele momento, ele consegue abandonar esse mundo infernal, fadado à repetição, e adentrar um lugar de constantes surpresas. A passagem da imagem congelada para a imagem em movimento serve, portanto, de metáfora, naquele caso, para a chegada da personagem ao Paraíso.

O que em *O Pagamento Final* só se alcançou no clímax, em *Missão: Marte* é dado como premissa logo na cena inicial. A chuva de papéis coloridos em decorrência da explosão do foguete indica que fazem parte daquele mundo a quebra de expectativas e a transcendência dos limites convencionalmente impostos. O artifício ali é *celebrado*, em oposição à melancolia de que era revestido na conclusão de outro filme de De Palma já comentado, *Um Tiro na Noite*, em que Jack Terry assiste à projeção do filme em que trabalhava como sonoplasta. O grito de morte verdadeiro de Sally foi utilizado por ele para dublar uma atriz numa cena. Uma vez sendo parte de um filme, aquele áudio estará para sempre maculado, carregando a marca do falso, da mentira, não podendo mais ser utilizado como prova contra os criminosos que a personagem buscava denunciar. Dentro da narrativa, esse gesto de Jack significou a sua desistência de tentar revelar a verdade sobre os eventos que aconteceram e, por consequência, o seu aprisionamento no Inferno.

Em *Um Tiro na Noite*, desconfia-se do artifício, no caso, do aparato cinematográfico, visto como uma máquina geradora de ilusões que, ao invés de descortinar a realidade, torna-a opaca. No início das investigações sobre o assassinato do governador, Jack entrevia um acerto de contas dele com um trauma do seu passado e uma nova vida ao lado de Sally. À medida que foi sendo tomado pela obsessão, ele se converteu no homem da última

cena do filme. Antes, para Jack, a realidade aparecia repleta de poros pelos quais ele vislumbrava um futuro diferente, enquanto no final ela parece fechar-se a ele e vice-versa. O filósofo espanhol Julián Marías (2003, p. 58) dá a esse “estreitamento da visão”, “que em casos extremos pode limitar-se ao próprio umbigo”, o nome de *prosaísmo*. Para ele, isso “engendra uma vida inexpressiva, de horizonte limitado, sem ambição nem entusiasmo”, referindo-se a uma “ambição não de possuir nem de mandar, mas de ser algo interessante, que valha a pena”. Diante disso, Marías afirma que

o prosaísmo não é superado senão mediante a imaginação. É preciso tomar posse do que se tem – do que se acumulou no decorrer de séculos de grandeza, de erro, de dor, de esforço, até chegar ao que se é – para conseguir o entusiasmo, a esperança, a abertura a um futuro que se vislumbra como algo atraente, no qual se deseja entrar. A psicologia vinculou nos últimos tempos a função e a importância da vontade. Esqueceu com frequência algo que é ainda mais importante: o desejo; sem ele, a vida humana perde o sentido. O prosaísmo mata o desejo e fecha o futuro; os únicos meios de abri-lo são o lirismo e a imaginação. (MARIÁS, 2003, p. 62)

Após a morte do seu par romântico Sally e do fracasso das investigações, Jack parece ter sido despojado desses únicos meios que Marías identifica para se combater o prosaísmo. O seu olhar catatônico enquanto fuma compulsivamente diante de uma tela de cinema parece consequência da sua perda de desejo pela vida.

Retornando a *O Pagamento Final*, nota-se, em contraposição, como na busca de Carlito Brigante pelo Paraíso foi essencial que ele reconquistasse o lirismo e a imaginação. Aos olhos de Marías (2003, p. 181), são essas as ferramentas que favorecem “a abertura à realidade” e “a convicção de que esta é rica, fecunda, inesgotável, porque está repleta de possibilidades”. Elas são as únicas maneiras de poder “antecipar o futuro e buscar uma imagem atraente para ele”. Muito antes de o anúncio publicitário ganhar vida, Carlito precisou sonhar com as Bahamas e antever o Paraíso, por exemplo, na cena em que ele observava à distância Gail na aula de balé – não à toa, essa cena e aquela do final do filme possuem semelhanças formais as quais, no capítulo anterior, foram comentadas.

Em *Missão: Marte* vive-se em posse daquilo que em *Um Tiro na Noite* Jack Terry perdera e que ao término de *O Pagamento Final* Carlito Brigante recuperou. O mundo em que realidade e fantasia se interpenetram, afinal, é um mundo cheio de lirismo e imaginação. Nos minutos seguintes da sequência inicial, apresentam-se as personagens que nele habitam.

O primeiro deles é Phil, o homem que aparecera brincando com as crianças. Em seguida, Reneé surge no quadro e lhe arremessa uma cerveja. A câmera passa a segui-la, até ela cruzar pelo banco onde Nicholas está sentado com uma garota que ele tenta cantar sem sucesso. Quando ela o deixa sozinho, a câmera deambula por entre outros participantes da

festa até encontrar Woody controlando uma churrasqueira enquanto conversa com Sergei. Reneé junta-se a eles, e depois, a esposa de Woody, Terri, que a câmera acompanha até uma mesa onde um grupo de mulheres conversam, entre risadas. Em seguida, um corte leva a Debra, que vai em direção ao seu marido, Luke, ansioso pela chegada de outro membro do grupo, Jim. Abraçada a Luke, Debra sugere a ele de ir passar um tempo com o filho pequeno do casal, Bobby, que está sozinho numa cabana de madeira. No caminho até lá, Nic é visto mandando cantadas ruins para outra garota, algo de que Luke faz piada. Na cabana de madeira, o seu filho está cabisbaixo.

Os diálogos ouvidos ao longo dos dois planos que formam a sequência na festa já haviam dado a entender que esse grupo de amigos é composto por astronautas, e que essa é a despedida de alguns deles que, no dia seguinte, viajarão a Marte. Bobby diz que sentirá saudades do seu pai e pergunta quem vai ler para ele na hora de dormir. Luke sugere levar para o espaço a sua própria cópia do livro *A Ilha do Tesouro*, do escritor Robert Louis Stevenson, para que, a cada noite, onde quer que ele esteja, ele leia um trecho da história enquanto Bobby e a mãe também o fazem na Terra. Ao ouvir essa ideia para que todos fiquem juntos mesmo que à distância, Bobby sorri e os dois se abraçam. Nesse momento, um carro entra pelo portão. Nele está Jim, que é recepcionado com um abraço por Debra e, logo depois, por Luke e Bobby, para em seguida os quatro irem se juntar aos demais convidados. A câmera, então, recua e faz um movimento ascendente de grua. O nome de De Palma surge no centro do plano-conjunto, que, finalmente, encerra a sequência (**Figura 4.4**).

Figura 4.4 – Nome de Brian De Palma ao fim dos créditos iniciais de *Missão: Marte*.



Fonte: Acervo do autor.

Se, do ponto de vista formal, a sequência de abertura de *Missão: Marte* é coerente com o estilo de De Palma, do ponto de vista temático ela gera um estranhamento. Do momento em que o foguete sobe ao céu até esse plano-conjunto, a montagem encadeara os

planos para que, durante os seis minutos em que a câmera se move, o espectador acreditasse assistir a um plano-sequência que fazia jus ao virtuosismo técnico característico do cineasta. No entanto, a situação mostrada na cena escapa às marcas autorais de De Palma, o que faz com que o surgimento da sua assinatura na tela possa ser acompanhado de alguma surpresa. Para compreender isso, serão mencionados casos de outros filmes seus.

Como foi visto no primeiro capítulo, *Olhos de Serpente* iniciava com um plano-sequência no qual a câmera acompanhava os passos de Rick Santoro pelo interior da arena onde se desenvolve a trama do filme. No início de *A Fogueira das Vaidades*, De Palma realizara algo muito parecido: em outro plano-sequência, segue-se o escritor Peter Fallow (**Figura 4.5**), do estacionamento no subsolo de um prédio até o salão de festas desse lugar, onde acontece um evento em comemoração ao livro que o alçou ao estrelato. Ele chega de limusine, sai do carro com um copo de whisky nas mãos, já visivelmente embriagado, de óculos escuros, em silêncio, enquanto todos ao redor o bajulam.

Figura 4.5 – Peter Fallow caminha pelos bastidores do evento *A Fogueira das Vaidades*.



Fonte: Acervo do autor.

O extravagante Rick Santoro parece tímido perto dele: Fallow quebra copos de vidro no chão, encurrala uma jovem num elevador, arranca com as mãos um pedaço de salmão de um prato, dá umas mordidas nisso, atira os restos numa parede, dá em cima de outra mulher, tira a roupa. Em ambos os filmes, a câmera adota o ponto de vista de uma única personagem que serve de pivô da ação e impõe o seu ritmo à sequência. Em *O Pagamento Final*, algo semelhante acontece enquanto os mafiosos perseguem Carlito pelo metrô: a câmera se cola a ele, ecoando o esforço físico e mental efetuado pelo herói para poder escapar com vida. Ele é o epicentro do filme, tal como, em *Um Tiro na Noite*, apesar da presença

importante de Sally, Jack Terry é aquele que primeiro e mais intensamente recebe os estímulos de um mundo a decodificar.

Como se nota nesses exemplos, aos quais se poderiam juntar os de *Trágica Obsessão*, *Dublê de Corpo*, *Femme Fatale* ou *Dália Negra*, as narrativas dos filmes de De Palma costumam versar mais sobre *indivíduos* do que sobre *grupos*. Nesse sentido, o caso de *Missão: Impossível* é emblemático. No início desse filme, durante uma missão em Praga, um grupo de seis agentes secretos é exterminado, incluindo o seu coordenador Jim Phelps, restando como únicos sobreviventes Ethan Hunt e Claire. Mais tarde, será descoberto que dentro do grupo havia um traidor: Phelps, que forjara a própria morte. No entanto, até essa trama por trás do evento inicial ser revelada, Ethan, como Carlito Brigante, tem uma *montanha a escalar*, sozinho, pois tampouco confia em Claire, que, ao final, mostra-se, de fato, como parte da conspiração. As traições corroeram o grupo, fazendo de Ethan mais um indivíduo depalmano. Os membros da sua equipe eram os seus olhos e ouvidos, suas extensões. Sem eles, segundo Lagier (2003, p. 147), o herói “perde suas referências”, adentrando “um mundo que não controla mais”, ao qual “precisará se adaptar”.

A mesma redução de um grupo a um indivíduo acontece nos dois filmes de guerra de De Palma. No primeiro, *Pecados de Guerra*, transcorrido no Vietnã, soldados americanos sequestram, estupram e matam uma habitante de uma aldeia local, enquanto apenas um deles, chamado Eriksson, se nega a participar dos crimes e posteriormente denuncia os companheiros aos superiores, que os consideram culpados. Em *Guerra Sem Cortes*, história semelhante é narrada, desta vez ambientada no Iraque: no meio da madrugada, soldados americanos invadem uma casa na cidade de Samarra, estupram uma garota e matam ela e todos os seus familiares ali presentes. Novamente, apenas um membro do grupo, chamado Lawyer McCoy, não participa das atrocidades e denuncia os outros soldados aos superiores, com a diferença de que, neste filme, um inquérito é aberto, mas não se sabe o resultado.

O segundo filme deste díptico inicia mostrando os soldados num breve momento de descontração no acampamento no Iraque, sendo filmados pela câmera de um deles. McCoy faz um discurso, em tom de piada, afirmando que “a primeira vítima numa guerra é a verdade”. No final do filme, já retornado da guerra após todos os horrores que presenciou, ele é filmado num bar, acompanhado por esposa e amigos, enquadrado novamente por uma câmera diegética. Quando lhe pedem para contar uma história de guerra, o tom farsesco não se faz mais presente em sua voz: aquela afirmação sobre o vilipêndio da verdade numa guerra tornou-se ela mesma verdade. McCoy, entre lágrimas, descreve o que viu, lamenta não ter impedido os companheiros de cometer os crimes e conclui dizendo que no seu cérebro há

flashes de imagens que vão “queimar para sempre ali”, a respeito dos quais ele não sabe o que fazer. O grupo do início de *Guerra Sem Cortes* não existe mais. Restou o indivíduo traumatizado, atormentado pela culpa, como Jack Terry em *Um Tiro na Noite*.

Pecados de Guerra, por outro lado, assemelha-se a *O Pagamento Final*. Na primeira cena, Eriksson é visto num vagão de metrô, segundos antes de dormir com a cabeça apoiada numa janela pouco depois de a sua atenção ter sido tomada pela presença de uma jovem que o faz lembrar a vietnamita assassinada na guerra. Através de uma fusão entre um plano dele começando a dormir e de uma cena de combate na selva, inicia-se um *flashback*, como no filme protagonizado por Carlito Brigante. Em seguida, acompanha-se a trama já descrita. Após a condenação dos soldados, Eriksson acorda assustado, no mesmo vagão da cena inicial. Mais uma vez, De Palma retorna ao ponto de partida do filme, mas como em *O Pagamento Final*, esse retorno é seguido pela irrupção de uma nova realidade.

O trem onde está Eriksson chega ao *campus* de uma universidade, onde a jovem desembarca, sendo acompanhada pelo soldado a fim de lhe entregar um cachecol que ela esqueceu no vagão. Notando o nervosismo do rapaz, a estudante lhe pergunta se ela o faz lembrar alguém, ao que ele responde que sim. Depois, ela questiona se ele teve um pesadelo, e ao ouvir mais uma confirmação, ela tenta tranquilizá-lo dizendo que “it’s over now”, já acabou. Enquanto eles se despedem, a banda sonora é preenchida por um potente coro de vozes e acordes de instrumentos de corda que injetam na cena um tom de harmonia. Na banda de imagem também se representa o sentimento pelo qual Eriksson é inundado: ao ouvir aquelas palavras pela boca da jovem que o fazia recordar a mulher que ele não conseguiu impedir de morrer, Eriksson, diferente de McCoy, sente-se agora perdoado.

A *reconciliação* de Eriksson com o seu passado, De Palma põe em cena filmando o protagonista num plano médio, olhando para o céu, dando um sorriso e saindo pela lateral esquerda do quadro, enquanto a câmera faz um movimento de grua a fim de enquadrar a vasta paisagem do *campus* (**Figura 4.6**). Como em *O Pagamento Final*, o herói atravessou o Inferno (a guerra do Vietnã), *purgou-se* de suas culpas e encontrou o Paraíso, o qual é representado, como no outro filme, por uma paisagem distante do concreto urbano, composta de verde e palmeiras, em suma, predominantemente *natural*.¹²

¹² Apesar de ser um ambiente natural, a selva do Vietnã, devido a tudo o que se passa nela, é mais uma versão do Inferno de De Palma. O cineasta compara esse ambiente àqueles que lhe são tradicionais ao fazer com que um dos soldados diga, diante da vontade de Eriksson de denunciar aos superiores o que ele presenciou, que “o que acontece na selva fica na selva”, referência ao ditado segundo o qual “o que acontece em Las Vegas fica em Las

Figura 4.6 – A paisagem do *campus* universitário em *Pecados de Guerra*.



Fonte: Acervo do autor.

Ethan Hunt, Lawyer McCoy ou Eriksson, exemplificam o usual em De Palma: personagens que se veem sós numa luta contra o mundo. Também é comum na sua obra aquelas que se fecham em si mesmas, algo de que Peter Fallow e seus óculos escuros são exemplos, assim como Jack Terry, Tony Montana ou David Kleinfeld. Por isso o nome do cineasta gera surpresa quando surge ao término da abertura de *Missão: Marte*. A apresentação de *um grupo vivendo em harmonia*, como explicita aquele plano-conjunto, contribui para fazer desse filme uma *exceção*. Conforme descreve Lagier,

Missão: Marte multiplica as cenas em que personagens são religadas umas às outras. Antes, numerosas personagens de De Palma buscavam fugir a todo contato (*Carrie*, *A Fúria*, *O Pagamento Final*, *Missão: Impossível*) e ganhavam assim um certo poder. As personagens de *Missão: Marte* não cessarão de, ao contrário, tocar o outro, aproximar-se, como que para provar o seu pertencimento à espécie humana. A cena de abertura, na qual todos os astronautas festejam a partida iminente da missão deles, se caracteriza por múltiplas acolhidas amigáveis, gestos de conforto ou beijos amorosos. Além disso, todas as personagens são religadas entre si por uma câmera que os filma em plano-sequência, sem cortes. (LAGIER, 2003, p. 209)

Diferente dos planos-sequências de *A Fogueira das Vaidades* e *Olhos de Serpente*, cada qual focado em uma única personagem, em *Missão: Marte* a ação é descentralizada. A câmera acompanha os protagonistas como se eles formassem uma equipe de revezamento olímpico: Phil “passa o bastão” para Reneé, que passa para Nic, que passa Woody, e assim por diante. Todos adquirem *importância* na tela, ao passo que, naqueles dois filmes, os coadjuvantes, objetos ou situações em segundo plano formavam um bloco único. Ambos os planos-sequências reverberavam o fluxo da consciência megalomaniaca dos protagonistas, fechados a tudo que não seja eles mesmos – “Eu sou o Rei!”, afirma Rick

Vegas”. Esse ditado, inclusive, é falado literalmente em *Guerra Sem Cortes*, quando um dos soldados também confronta McCoy pelos mesmos motivos, o que também reforça a semelhança entre os dois filmes.

Santoro à certa altura, enquanto Peter Fallow não diferencia mulheres e um pedaço de salmão.

Em *Missão: Marte*, a mesma técnica adquire um significado oposto. Antes se falou de como o mundo desse filme está impregnado de imaginação e lirismo e que isso provoca uma abertura à realidade. No plano-sequência do churrasco, os movimentos de câmara que religam as personagens sugerem os vínculos, a *abertura* de umas às outras. Distribuem-se cervejas, casais se beijam, pai e filho se abraçam, compartilham-se alegrias e dores. Jim chega por último porque vive o luto pela perda de sua esposa, Maggie, que morreu em decorrência de uma doença e por isso não está presente neste momento em que todos conquistam algo com que ela, também astronauta, igualmente sonhava. Enquanto Jack Terry, após a morte de Sally, entregava-se à vida inerte, representada pela paisagem coberta de neve no final de *Um Tiro na Noite*, Jim rompe o isolamento e se permite, ao mesmo tempo, ser consolado pelos amigos e comemorar com eles a viagem que está às vésperas de acontecer.

O filme de De Palma que mais se aproxima de *Missão: Marte* é *Os Intocáveis*, que conta a história do grupo de policiais comandados por Eliot Ness, responsáveis por colocar o mafioso Al Capone atrás das grades. As personagens de ambos os filmes, do começo ao fim, saem em ajuda ou resgate umas das outras, permanecendo unidas em nome, respectivamente, da descoberta dos segredos do universo e do cumprimento da lei e da ordem. No entanto, há entre os filmes uma diferença fundamental: *Os Intocáveis* se passa na Chicago da época da Lei Seca, enquanto *Missão: Marte* transcorre num planeta que começa a ser desbravado. De um lado, tem-se mais uma Las Vegas depalmaniana; do outro, o seu avesso: uma atualização da ilha deserta a que se chega ao término de *O Pagamento Final*.

Ambientado num mundo corrompido, o tema de *Os Intocáveis* é semelhante ao de outros trabalhos de De Palma: como combater esse meio sem se misturar a ele. Há uma cena em que De Palma faz a representação desse dilema. Trata-se do momento em que, logo após ser tirada uma fotografia do grupo, o cineasta faz uma transição para outra cena, fundindo sobre eles o rosto de Al Capone (**Figuras 4.7-9**).

Figura 4.7 – Fusão entre imagem dos policiais e rosto de Al Capone em *Os Intocáveis*.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 4.8 – Fusão entre imagem dos policiais e rosto de Al Capone em *Os Intocáveis*.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 4.9 – Fusão entre imagem dos policiais e rosto de Al Capone em *Os Intocáveis*.



Fonte: Acervo do autor.

Os quatro policiais – ou, mais especificamente, Eliot Ness – têm em Al Capone um duplo negativo, tal como Rick Santoro o tinha em Kevin Dunne, Jack Terry em Burke e Carlito Brigante em David Kleinfeld. Serão eles, até o fim, tão “intocáveis” quanto se dizem? Permanecerão “puros”? Numa cena ambientada no interior de uma igreja, o policial mais velho do grupo, Jim Malone, firma com Eliot Ness um pacto de sangue, após lhe perguntar o

que ele está disposto a fazer na sua empreitada contra o mafioso. Malone adverte-o sobre a necessidade de responder a Al Capone à altura, *de igual para igual*. Eliot Ness responde dizendo que fará tudo o que estiver dentro da lei para alcançar aquele objetivo, porém, ao longo do filme, como observa Lagier (2003, p. 197), “ele adota as mesmas armas que o seu inimigo (intimidações, pressões, manipulações, assassinatos)”.

Enquanto em *Missão: Impossível, Guerra Sem Cortes e Pecados de Guerra* as equipes são destruídas por razões que incluem traições e atrocidades cometidas contra terceiros, em *Os Intocáveis* os laços entre as partes do grupo permanecem até a morte – literalmente, posto que o especialista em finanças do grupo e o próprio Malone são assassinados. No entanto, ao longo do filme os princípios de Eliot Ness são corrompidos, motivo que faz de *Os Intocáveis*, para Lagier (2003, p. 203), “um filme sobre o sacrifício e sobre o cegamento de um homem que acaba destruído, tendo perdido tudo (sua inocência e sua família) para levar adiante o seu combate”. Em *Missão: Marte*, tanto a união do grupo de astronautas quanto a coerência em relação aos princípios que unem seus membros persistem até o fim e são levadas ao extremo.

4.2 Viagem a Marte

Luke, Reneé, Sergei e Nic formam a equipe pioneira a chegar ao planeta vermelho. A milhões de quilômetros de distância deles, trabalhando numa estação espacial na órbita da Terra, estão Jim, Woody, Terri e Phil. Após encontrarem indícios da existência de gelo numa região de Marte onde isso parecia impossível, os primeiros enviam um vídeo à estação, relatando o fato. Na diegese do filme, existe um hiato de vinte minutos entre o envio da mensagem e a recepção dela no espaço. Por isso, enquanto a equipe da estação espacial assiste ao vídeo, aqueles que estão no solo são vistos, numa montagem paralela, indo verificar de perto o local de onde vieram as alterações registradas.

Quando as personagens estão no terreno que foram investigar, começa a se formar uma espécie de tornado que, em seguida, tal como anteriormente o foguete virara papéis coloridos, metamorfoseia-se numa serpente gigante (**Figura 4.10**). O animal de ares mitológicos observa de cima os astronautas enquanto faz um barulho ensurdecedor.

Figura 4.10 – Serpente gigante de areia em *Missão: Marte*.



Fonte: Acervo do autor.

Os fortes ventos fazem uma rocha atingir e quebrar o capacete de Reneé, que morre imediatamente. Na sequência, Sergei é tragado pelo vórtice da serpente. O mesmo acontece a Nic, que é visto sendo despedaçado após o seu corpo girar em alta velocidade. Luke, por último, é soterrado por pedras. Logo após essas tragédias, a tempestade acaba e, num plano aéreo, é revelada a imagem de um imenso rosto (**Figura 4.11**).

Figura 4.11 – Rosto gigante no solo de Marte em *Missão: Marte*.



Fonte: Acervo do autor.

Na mitologia grega, depois de Prometeu presentear os homens com o fogo, possibilitando que através do progresso eles se aproximassem dos deuses, Zeus resolveu puni-lo, amarrando-o ao topo de uma montanha onde um abutre devoraria o seu fígado. Em seguida, o pai dos deuses preparou uma caixa que, uma vez aberta, liberaria no mundo todos os males de que padeceria a humanidade, de quem, assim, ele também estaria se vingando. A caixa foi entregue à primeira mulher, chamada Pandora, que, incapaz de controlar a curiosidade, abriu-a e só conseguiu fechá-la a tempo de impedir que um último mal não fosse

liberado: a providência. Com isso, a humanidade seria capaz de conhecer o futuro. Sem isso, portanto, ainda se tornava possível cultivar a *esperança*.

Entre o mito grego e o que se passou com os astronautas é possível estabelecer uma conexão. Se fosse confirmada por eles a existência de gelo na superfície de Marte, estaria sendo dado um passo importante na colonização do planeta. Não tardou, portanto, para que aparentemente tal “ousadia” fosse punida por seres que, embora tenham feições que remetam ao rosto humano, definitivamente não o são, tal como os deuses do Olimpo. Além disso, na cena seguinte do filme, descobre-se que Luke sobreviveu ao soterramento, porque ele envia uma nova mensagem à estação na qual, desesperado, conta que os seus companheiros foram mortos, embora não consiga articular uma descrição do que se passou. De imediato, a tripulação organiza uma viagem de resgate. Sabe-se que nos filmes de De Palma a esperança costuma permanecer ausente ou precisa ser reconquistada, do que são exemplos *Olhos de Serpente*, *Um Tiro na Noite* e *O Pagamento Final*. Em *Missão: Marte*, em contrapartida, a esperança é trazida ao centro do filme, sendo a principal força que motiva as personagens a sair em busca do amigo que ainda pode estar vivo.

Pode-se estranhar o fato de o filme que representa o Paraíso na filmografia de De Palma ambientar-se em um planeta *aparentemente* tão hostil e vermelho, que mais remete ao imaginário em torno do Inferno o qual De Palma aproveitou nas cenas na mansão de Tony Montana em *Scarface* e na do esconderijo do traficante e dos fundos da boate de Carlito em *O Pagamento Final*. No entanto, talvez essa impressão decorra da imagem que comumente se tem acerca do Paraíso, como sendo, no mínimo, um lugar *entediante*. O filósofo francês Fabrice Hadjadj usa um exemplo para comentar essa perspectiva.

Em geral lemos com prazer o Inferno de Dante, mas, chegando às cornijas do Purgatório, o grande poema cai de nossas mãos, e tememos os cantos de seu Paraíso como uma condenação às galés: a difícil travessia de uma extensão branca e desértica na monotonia de aleluias sem fim, sem que haja um xingamento, uma blasfêmia, um “merda” que sirva de contraste. Estamos convencidos de que a alegria não é tão empolgante quanto o drama, e que os vivos bem-aventurados nos entediarão como ratos mortos. (HADJADJ, 2015, p. 28)

Mais adiante, o autor aponta as contradições que há nisso.

O paraíso é por definição o lugar de toda perfeição. *Ergo*, um paraíso impessoal e tedioso é um círculo quadrado (...). Sendo uma perfeição do eu, a adoração beatífica não poderia aboli-lo, e sim realizá-lo, de modo que no céu eu seria mais ainda eu mesmo, e distinto dos outros, do que na terra. E sendo uma perfeição no drama, na fugacidade, na angústia mesma, ela deve aparecer na vida eterna, no infinito. Por exemplo, se a fragilidade é um componente essencial da beleza da flor ou da menina, devemos concluir que a menina bem-aventurada e a flor paradisíaca serão também infinitamente frágeis. (...) Além disso, a vida eterna não poderia ser uma

prisão perpétua, e o paraíso há de ser o drama soberano, gloriosa participação no Ato puro. Se para nossa beatitude é preciso que haja sangue, então vai haver! (HADJADJ, 2015, p. 28-29)

Na cena da festa, as personagens de *Missão: Marte* vivem numa harmonia incomum à filmografia do cineasta. Se o restante do filme apenas desse continuidade àquele início, haveria o risco do tédio e da monotonia a que o filósofo francês faz referência. No entanto, o filme mostra que passará longe disso quando a serpente de areia surge e ocasiona a morte de três membros da equipe que estudavam o planeta. Desde essa sequência, tal como na perseguição no metrô no clímax de *O Pagamento Final*, a surpresa e o drama se fazem presentes. Em cada filme, porém, atribuem-se a esses elementos sentidos distintos.

Carlito Brigante morreu quando estava prestes a embarcar no trem com a esposa grávida em direção ao Paraíso deles. Até chegar nesse momento, foi preciso que ele passasse por uma *provação*. Em *Missão: Marte*, as personagens já superaram essa etapa: durante a narrativa, a coragem de cada uma e os vínculos que possuem entre si são apenas confirmados, *reforçados*. Desse modo, o planeta, que aparentava ser apenas hostil, ao invés de servir como um antagonista, adquire outro sentido: ele serve de palco para paixões pelas quais aquelas personagens, já muito distantes do prosaísmo, *desejam* passar. Ainda que morram nessa viagem (ou *principalmente* ao morrer, como se verá a seguir), elas estão sendo ali, como disse Hadjadj, *mais ainda elas mesmas do que eram na terra*.

Há no filme uma sequência que demonstra como as personagens do filme estão dispostas a levar às últimas consequências os pactos que haviam firmado. Phil, Jim, e o casal, Woody e Terri, compõem a equipe encarregada de resgatar Luke. A nave em que eles estão a bordo é atingida por micrometeoros que acarretam um grave acidente, forçando-os a abandonarem-na, presos uns aos outros por um fio *como se fossem um só* (**Figura 4.12**), na tentativa de recuperar um módulo que deverão usar para pousar em Marte.

Figura 4.12 – Astronautas saem da nave unidos por um mesmo fio em *Missão: Marte*.



Fonte: Acervo do autor.

Quando avistam o módulo, Woody traça uma estratégia para recuperá-lo. Como não possui combustível para ir até o objeto e retornar, ele decide ir até o módulo preso por uma corda ao grupo e, uma vez lá, prender-se ao objeto por um gancho. Os demais astronautas, em seguida, deverão puxar ele e o objeto de volta. No entanto, os cálculos logo se mostram errados: Woody não possuía combustível para alcançar o módulo. Ao notar isso, ele decide livrar-se da corda que o prendia aos companheiros. A sua expectativa é de que conseguirá prender o gancho no módulo e se agarrar a alguma parte sua, para ser trazido de volta. Apenas o primeiro objetivo é alcançado, porque, devido à sua velocidade, Woody escorrega e, por fim, torna-se um corpo à deriva no espaço (**Figura 4.13**).

Figura 4.13 – Woody à deriva no espaço em *Missão: Marte*.



Fonte: Acervo do autor.

O grupo pensa formas de resgatá-lo. Terri aproxima-se e lança para Woody uma corda. Devido à distância em que ele já se encontra, isso não é suficiente. Ela afirma ao marido que vai chegar ainda mais perto dele. Woody diz que se ela fizer isso, estará cruzando o chamado “ponto de não retorno”, ou seja, não terá combustível para voltar ao módulo, e que se alguém tentar salvá-la, essa pessoa morrerá também. Por isso, ele pede para que ela retorne e ajude Phil e Jim a chegar à superfície do planeta. Diante da insistência de Terri, Woody diz: “Eu não posso deixá-la fazer isso. Eu não posso deixar você morrer, me desculpe.” As mãos dele aproximam-se do capacete. “Eu amo você, querida. Meu Deus, como eu amo você”, são as suas palavras, antes de retirar o capacete e morrer (**Figura 4.14**).

Figura 4.14 – Woody morto em *Missão: Marte*.



Fonte: Acervo do autor.

Na abertura de *Missão: Marte* fora explorado o contato físico entre as personagens para representar a união entre elas. Antes da cena da morte de Woody, o filme novamente utilizou esse recurso ao mostrar as personagens num momento de relaxamento no interior da nave. Ao som da música “Dance the Night Away” da banda de rock Van Halen, o casal dançava, se abraçava e se beijava, sob os olhares descontraídos de Phil e Jim.

Ainda na cena inicial, no diálogo de Luke com Bobby, sugeriu-se que os laços entre as personagens são fortes o bastante para não dependerem estritamente da proximidade física: pai e filho se prometem continuar a ler o livro, cada um num planeta diferente, de modo a se sentirem juntos, apesar da distância. A morte de Woody leva essa ideia ao paroxismo. Na cadeia de eventos que a antecede, ele sucessivamente se afasta dos amigos, desprende-se da corda que o une a eles e, finalmente, mergulha no vácuo espacial, restando completamente sozinho. No entanto, paradoxalmente, é quando está nesse abismo que ele reforça os laços e os princípios que compartilha com os demais: ele morre visando à sobrevivência da equipe e, mais especificamente, da sua esposa. Ao entregar a própria vida dentro daquelas circunstâncias, é possível dizer que ele jamais, nem nos momentos em que todos estavam próximos, fora tão plenamente astronauta, amigo e marido quanto ali. Como afirmou Fabrice Hadjadj (2015, p. 28-29), “se para nossa beatitude [no Paraíso] é preciso que haja sangue, então vai haver!”.

Ao analisar essa sequência, que considera ser “o instante de graça do filme” e “talvez a mais bela cena de toda a filmografia de Brian De Palma”, Lagier (2003, p. 207-213) afirma que, mais do que sobre a agonia de Woody, “que termina por aceitar a própria morte”, ela se funda, principalmente, “sobre a angústia de sua esposa, assistindo, como numerosas personagens de De Palma, à lenta morte de alguém íntimo sob seus olhos”.

Terri integra no seu espírito a última imagem do seu marido. Uma imagem agora congelada para sempre, uma imagem “enquadrada”, em preto e branco, que ela será agora inevitavelmente condenada a rever em *loop*, como numerosas personagens de Brian De Palma (Courtland em *Trágica Obsessão* ou Jack Terry em *Um Tiro na Noite*). (...) Dessa cena, evidentemente, a personagem de Terri não se recomporá jamais, porque, não importa o que aconteça, nunca alguém se recompõe completamente do poder de uma imagem no cinema de De Palma. Terri deambulará em seguida por Marte, errando pela ficção como uma alma penada, não realmente morta, porém não realmente lá. Nenhum evento, mesmo extraordinário (a explicação final sobre a vida), conseguirá agora emocioná-la. Marcada para sempre pela sua visão do horror, Terri vê-se condenada à repetição incessante. (LAGIER, 2003, p. 213)

É preciso fazer ressalvas em relação à análise do crítico francês. Primeiro, porque ao focar seus comentários no drama de Terri, mostrando como ele ecoa o de outras personagens de De Palma, Lagier corre o risco de ofuscar o aspecto mais importante da sequência em questão: aquilo em que ela diverge do que é habitual na obra do cineasta.

Nos filmes de De Palma, abundam cenas de morte. Normalmente, são assassinatos, ou seja, a retirada da vida de alguém pelas mãos de outra pessoa. A morte de Woody contrapõe-se diametralmente à regra da filmografia, pois ele tira a própria vida para salvar a dos outros. Em *O Pagamento Final*, constatou-se a importância de Carlito Brigante abrir-se quando da chegada do filho, rompendo com o seu ciclo de egocentrismo. Em *Missão: Marte*, assiste-se, pois, à radicalização da entrega de Carlito. Ao longo de vinte e nove longas-metragens marcados por personagens que costumam se colocar sempre em primeiro plano, o sacrifício de Woody é um caso *único*, fazendo com que *Missão: Marte* novamente revele o que sempre esteve ausente nos demais.

Ainda em relação ao que Lagier escreveu, não procede a equivalência que ele faz entre Terri e personagens de De Palma que vivem assombradas por traumas. Segundo o crítico, ela passa a viver como *uma alma penada*, semelhante ao Jack de olhar catatônico do final de *Um Tiro na Noite*. No entanto, o próprio filme contradiz isso. É evidente que a morte do marido causa impacto sobre Terri, contudo ela não se permite abater completamente por isso, *e segue adiante*, tal como Woody desejaria e como Jim faz, ele que também vive o luto pela perda de sua esposa Maggie. No começo do filme, Jim chegara à festa portando uma garrafa de champanhe; na cena em que o casal dançava ao som de Van Halen, o mais taciturno do grupo era visto esboçando um sorriso. Da mesma forma, ao contrário do que afirma Lagier, no restante do filme Terri emociona-se com os eventos extraordinários que acontecem. Quando vê pela primeira vez aquele rosto imenso que surgiu após a tempestade de areia, há espanto no seu olhar. Ao descobrir, no clímax da história, como se deu a origem da vida na Terra, entusiasma-se junto aos companheiros com quem compartilha o momento. Na

última cena, ao despedir-se de Jim (por motivos que serão vistos mais a frente), ela afirma que gostaria muito que Woody estivesse ali para vê-lo, num misto de sentimentos distante da monotonia, do prosaísmo, sugerido pelo crítico francês.

Numa cena de *flashback*, Maggie, a falecida esposa de Jim, é vista dizendo: “Habitar um novo mundo e continuar procurando o seguinte”. A frase, que a princípio parece servir como profissão de fé das personagens de *Missão: Marte* apenas enquanto astronautas, admite um sentido mais abrangente. O mundo deste filme, onde um foguete vira papéis coloridos e um tornado se transforma numa serpente gigante para revelar em seguida um imenso rosto esculpido numa montanha de um planeta que parecia inabitado, *é um mundo que o tempo inteiro está se fazendo novo*. Nessas mudanças, incluem-se as mortes. Quando de repente Maggie, Reneé, Sergei, Nic ou Woody se vão, cabe àqueles que ficam – Jim, Luke, Phil, Terri – readaptar-se às novas circunstâncias e desbravá-las. Até que a próxima transformação aconteça e uma nova aventura tenha início.

4.3 A infância redescoberta

A equipe de resgate consegue pousar em Marte onde reencontram Luke com vida. O primeiro contato é difícil, porque ele ataca Jim acreditando se tratar de uma alucinação. Esse precisa mencionar o nome da esposa e do filho do outro, além do fato de saber que o amigo está lendo o livro *A Ilha do Tesouro*, para que Luke perceba que, passado um ano desde a morte dos outros companheiros, ele não está mais sozinho.

Os três recém-chegados informam Luke, para a sua tristeza, sobre a morte de Woody. Mais tarde, ele relata os eventos ocorridos no planeta. Ao ouvi-lo falar de “uma força que saiu do topo da montanha” e que matou todos mas o poupou para que ele solucionasse “o segredo”, Jim, Terri e Phil lançam-lhe olhares questionadores. Luke então lhes mostra num monitor a imagem do imenso rosto, deixando todos estupefatos. Em seguida, apresenta o resultado obtido a partir da análise do som ensurdecedor que a serpente gigante produziu. Após ter identificado ali um padrão, ele percebeu que através de um computador era possível formar com as ondas sonoras a imagem de um DNA ao qual faltava apenas um par de cromossomos para ser um exemplar humano.

Para Luke, aquilo é “uma assinatura, um auto-retrato de seja lá qual for a espécie que criou aquele rosto”. No entanto, minutos depois, Jim percebe que, na verdade, isso se trata de um teste: eles precisam completar o código genético com o par que falta e enviar as ondas sonoras de volta com esse acréscimo, de modo a mostrar aos seus interlocutores

secretos que eles são humanos. Para isso, eles fazem um pequeno robô ir até o imenso rosto reproduzir esse som. Logo em seguida, sai uma luz de uma fenda na lateral da imensa imagem esculpida, que os astronautas interpretam como um convite.

Luke, Jim e Terri adentram o rosto, enquanto Phil fica na nave do lado de fora, pronto para decolar quando se fizer necessário, devido a uma tempestade que se aproxima. No lado de dentro, o trio se vê num lugar sem nenhum sinal de hostilidade: tudo é branco, silencioso e existe uma atmosfera semelhante à da Terra, que lhes permite respirar sem os capacetes. De repente, um retângulo negro surge ao fundo do lugar onde eles estão, destacando-se do entorno tal como o anúncio publicitário colorido fixado na parede azulada da estação de metrô no final de *O Pagamento Final*. Enquanto Carlito adentrou aquela imagem principalmente com o olhar, algo que De Palma representou fazendo um movimento de *zoom* com a lente da câmera, os astronautas caminham por esse portal que também passa a ocupar toda a tela, atravessam-no *de corpo inteiro*, chegando a uma espécie de planetário onde está representado o sistema solar. Na imagem de Gail dançando na praia no final do outro filme, o fundo do quadro aparecia achatado; fotografado com uma lente teleobjetiva, o Paraíso de *O Pagamento Final* era bidimensional. Em *Missão: Marte*, as personagens, por outro lado, são envolvidas pelo ambiente pluridimensional em que se encontram, o qual por isso se assemelha a uma versão *intensificada* do anterior.

Finalmente, um ser marciano, uma fêmea, aproxima-se deles para revelar-lhes os segredos que eles desejavam descobrir. Ela mostra que, há muito tempo atrás, um meteoro atingira Marte, fazendo com que todos os habitantes evacuassem o planeta, com exceção de um, que resolveu levar à Terra o material genético da sua espécie, dando origem assim à vida neste planeta. Toda a evolução é apresentada através de uma animação feita em computação gráfica cuja exuberância visual reforça o elogio que no início se fazia ao artifício no filme: nela se encadeiam, metamorfoseando-se umas nas outras, diversas espécies de animais até surgir o homem e as civilizações.

“Eles são nós e nós somos eles”, resume Jim. O mais arguto do grupo, ao perceber que o lugar onde eles se encontram é uma nave que também está prestes a decolar, surpreende a todos ao afirmar que seguirá viagem com os marcianos em direção ao lar deles – que, por consequência, ele acredita também ser o seu. Assim como Woody ao morrer foi mais ainda ele mesmo, Jim também quer realizar todas as suas potências. Emocionados, Luke e Terri se despedem dele. Ela lhe presenteia com um colar que pertencia a Woody desde que ele era criança e que contém uma miniatura da nave usada pela personagem clássica de ficção-científica Flash Gordon, a qual Jim segura em sua mão (**Figura 4.15**).

Figura 4.15 – Mão de Jim segurando miniatura da nave de Flash Gordon em *Missão: Marte*.



Fonte: Acervo do autor.

Jim olha para o objeto com um sorriso no rosto. Ele reconhece nos sonhos de Woody quando garoto os seus próprios. “É para isso que eu nasci. Como Maggie disse: ‘Habitar um novo mundo e continuar procurando o seguinte’”, afirmara minutos antes nessa despedida. Jim deseja conhecer a fundo as origens da vida na Terra, e o faz redescobrimo as suas próprias origens. É sintomático que ao embarcar na nave dos marcianos ele entre numa cápsula em que um líquido cubra-o dos pés à cabeça (**Figura 3.16**), contudo sem sufocá-lo, qual um bebê no útero materno. A cena é o exato oposto do final de *Um Tiro na Noite*, no qual Jack Terry era visto cercado pela neve. Enquanto lá a personagem estava aprisionada numa paisagem inóspita sem ter mais aonde ir, para sempre exilado do mundo numa espécie de Sibéria da alma, aqui Jim encontra uma realidade *acolhedora* onde tudo parece retornar às suas potências iniciais e infinitas possibilidades voltam a existir.

Figura 4.16 – Jim envolto em líquido dentro da cápsula alienígena em *Missão: Marte*.



Fonte: Acervo do autor.

De Palma, em compensação, repete o que fez na derradeira cena de *O Pagamento Final*, dando a ver, num contraplano do *close* do rosto da personagem a sua visão do que é a

quintessência do Paraíso. Jim vê a sua vida passar diante dos olhos. Sucedem-se rapidamente, em *flashes*, muitos planos de cenas anteriores de *Missão: Marte* e outras que até então não haviam sido vistas. Entre essas imagens, destacam-se os momentos em que Jim aparece ao lado dos amigos, ao lado de Maggie e em que ele e ela aparecem crianças, ganhando um foguete de brinquedo no natal (**Figura 4.17**) e olhando através de um telescópio (**Figura 4.18**), respectivamente.

Figura 4.17 – Jim criança ganha foguete de brinquedo no natal em *Missão: Marte*.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 4.18 – Maggie criança olha através de um telescópio em *Missão: Marte*.



Fonte: Acervo do autor.

Finalmente, a nave que leva Jim decola e cruza no espaço o caminho daquela em que Phil, Luke e Terri iniciam a viagem de volta à Terra. Pela janela, eles veem o amigo indo em direção a uma galáxia distante (**Figura 4.19**), deixando atrás um rastro azul de fumaça.

Figura 4.19 – Nave de Jim vai em direção a uma galáxia distante em *Missão: Marte*



Fonte: Acervo do autor.

Esse plano faz uma rima visual com o da primeira cena do filme, onde também se via um foguete subindo em direção ao céu. Mais uma vez, portanto, ao final de um filme de De Palma retorna-se ao seu início. “Tenha uma ótima viagem, Jim”, é a frase de Luke que encerra o filme e que deixa claro, porém, que esse retorno não significa, como em *Olhos de Serpente* ou *Um Tiro na Noite*, um aprisionamento. Tal como se deu em *O Pagamento Final*, o horizonte promete um recomeço numa nova realidade.

Até aqui, já se apontaram vários fatores que distinguem *Missão: Marte* dos outros filmes de De Palma: o predomínio do lirismo, a união do grupo, a coerência dos astronautas a seus princípios, a presença da esperança, o sacrifício de Woody. Nesse terço final do filme adquire destaque este que pode ser o principal: *a temática da infância*. O cineasta a representa pelas imagens de Jim e Maggie como crianças, pelo colar com a nave em miniatura e, principalmente, pelo “retorno ao útero” vivenciado por Jim. Há outros elementos que podem ser mencionados: o fio que une os astronautas quando eles saem da nave para recuperar o módulo é semelhante a um cordão umbilical; o robô enviado pelos astronautas para emitir o som próximo ao rosto é dirigido por eles por controle remoto, como um brinquedo; dentro do rosto, o “planetário” parece uma atração de um parque de diversões.

A temática está presente desde o início do filme. Na abertura, havia as crianças que brincavam com Phil na festa, e também a personagem de Bobby, filho de Luke, que conversa com pai sobre a leitura de *A Ilha do Tesouro*. A referência ao clássico de Robert Louis Stevenson é outro elemento que compõe o universo infantil de *Missão: Marte*, e ela não é feita à toa. Naquela conversa, Luke diz estar curioso para saber como “o velho Ben Gunn vai sair da ilha”, referindo-se à personagem do marujo que parcialmente enlouquece após ser deixado para trás. De certa maneira, ele se antecipa ao que vem a lhe acontecer. Mais tarde, portanto, é como se ele se tornasse a personagem do livro de aventura que lia com o filho.

Ainda no início do filme, destaca-se a conversa de Jim, Luke e Woody, na qual se menciona pela primeira vez o colar com a miniatura da nave de Flash Gordon e o gosto de todos eles pela leitura de livros de ficção-científica quando eram crianças. Por fim, há também o momento em que Jim vai em direção à cabana de Bobby em cuja entrada enxerga fixado um desenho (**Figura 4.20**) feito pelo garoto e que parece emocionar o astronauta.

Figura 4.20 – Desenho de Bobby em *Missão: Marte*.



Fonte: Acervo do autor.

Na época do lançamento de *Missão: Marte*, o crítico francês Stéphane Delorme (2000, 46-48) publicou um texto chamado “Mission to Venus”, no qual argumenta que “o único tema do filme é a mulher. Ou como um homem ‘reencontra’, do outro lado do universo, a mulher que ele perdeu”. O texto se funda sobre a ausência de Maggie, que escrevera com Jim o melhor livro sobre Marte e por isso, não fosse a doença que a vitimou, mereceria ser a primeira pessoa a pisar sobre o planeta.

Delorme afirma que a falta da personagem feminina é que orienta a busca da personagem masculina e é sentida ao longo do filme por toda parte, desde diálogos na cena inicial em que se fala sobre Maggie, passando pelo encontro com a marciana, até culminar, é evidente, no retorno de Jim ao “útero”. Segundo o crítico, o filme de De Palma de que *Missão: Marte* mais se aproxima é *Trágica Obsessão*. No entanto, também se poderia mencionar, em função da falta ou da busca por uma personagem feminina, *Um Tiro na Noite*, *O Pagamento Final*, *Vestida Para Matar*, *Dublê de Corpo*.

Apesar de se mostrar coerente com a obra do cineasta, essa perspectiva assemelha-se à opção de Lagier de analisar a cena da morte de Woody destacando o drama de Terri: em ambas as análises, privilegia-se o que o filme tem em comum com outras obras da filmografia de De Palma, embora a sua importância esteja principalmente na maneira como ele se desvia dela. A cena em que Jim retorna ao “útero” é exemplar disso: ela pode ser vista

como o ponto onde culmina a busca dele pela personagem feminina, principalmente porque a última imagem na sequência de *flashes* vistos por Jim é um plano de Maggie vestida de noiva. No entanto, tal como o sacrifício de Woody, esse momento do filme é uma exceção em De Palma: representa-se ali a redescoberta da infância numa filmografia marcada de diferentes formas pela *perda da inocência*.

Na obra de De Palma talvez não haja momento que sumarie melhor esse último aspecto do que os minutos iniciais de *Carrie*. No vestiário feminino de um colégio, assiste-se a um *travelling* lateral, em câmera lenta, onde são vistas muitas garotas, em sua maioria, nuas. Na banda sonora, ouve-se a música de Pino Donaggio, cujos acordes lentos ao mesmo tempo em que se contrapõem à agitação delas, coadunam-se à harmonia de que parecem desfrutar, tal como à despreocupação que uma delas transparece ao ser vista ensaboando-se de olhos fechados sob um chuveiro. De repente, num *close* de sua coxa, sangue começa a escorrer. Quando ela abre os olhos e repara no vermelho cobrindo seus dedos, espanta-se e corre implorando por ajuda para o meio das outras meninas, que já se encontram vestidas. Percebendo que a garota não sabe o que se passa, as demais a cercam e, entre risadas, atiram-lhe absorventes, enquanto Carrie é mostrada em pânico, em vários contraplanos, acuada contra parede. Em poucos minutos, o tom da cena muda radicalmente: a harmonia do primeiro momento é substituída pelo caos; a continuidade do *travelling* dá vez aos cortes na montagem; os acordes da música, aos gritos das meninas; a nudez generalizada, aos corpos cobertos – com exceção do daquela garota, que passa a envergonhar-se do seu.

A primeira menstruação de Carrie é símbolo do seu abandono da infância, da *perda da inocência*, em suma, da queda do Paraíso a que se segue o seu “batismo” no Inferno de De Palma. Neste mundo, como se sabe, impera a violência, as disputas por poder, os complôs, as guerras. A princípio, ela será uma vítima, porém, ao término, ela alimentará as engrenagens infernais ao se tornar a algoz dos seus algozes, dando continuidade aos intermináveis ciclos que a todos aprisionam. Carrie se igualará a outras personagens já analisadas, como Jack Terry, Rick Santoro ou Tony Montana, para quem, no caso desse último, o Paraíso é algo distante, uma miragem, um *papel de parede* (**Figura 4.21**).

Figura 4.21 – Tony Montana e papel de parede com imagem paradisíaca em *Scarface*.



Fonte: Acervo do autor.

Ethan Hunt, Lawyer McCoy, Eriksson e Eliot Ness perdem a inocência como ela. Já Carlito Brigante só consegue recuperar o *paraíso perdido* através do filho (Figura 4.22) que Gail carrega no ventre e que injeta movimento na sua vida até então condenada à estagnação, à repetição dos mesmos erros.

Figura 4.22 – Gail segura uma criança nos braços no final de *O Pagamento Final*



Fonte: Acervo do autor.

Porque, recorrendo novamente a Fabrice Hadjadj,

A criança nos atrai para uma ilha selvagem fora do continente civilizado. Ela nos descondiciona. Solta as correntes que nos prendem às regras de uma época e de um país, nos faz recuar em relação às preocupações mundanas, às preocupações do decoro, à angústia sexual. Com ela, podemos ir para o mar e voltar ao fundamental: por que existe alguma coisa e não o nada? Ou ainda: como é incrível um garfo de adulto! Não estou dizendo que ela deva criar sua lei, o que seria funesto, mas que ela permite uma distância em relação às leis ambientes, cuja pertinência é assim questionada, colocada em risco ou então verificada. Ela proíbe ao mundo fechar-se em suas satisfações restritas, assim como em suas ansiedades inchadas: “O que você fez com sua primeira abertura contemplativa?”, pergunta ela apenas com sua presença. “Seus progressos serão verdadeiros progressos se matarem esse primeiro impulso? Vale a pena crescer?” (HADJADJ, 2008, p. 157-158)

As respostas depalmyanas a essas perguntas são dadas pelos astronautas de

Missão: Marte (**Figura 4.23**). Se o mundo não cessa de fasciná-los, impelindo-os a seguir adiante, é porque, ao invés de subir nos próprios ombros, eles preferiram se apequenar.

Figura 4.23 – Astronautas no espaço em *Missão: Marte*



Fonte: Acervo do autor.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há na obra de Brian De Palma uma imagem que parece sintetizá-la: o painel de fotografias visto na última cena de *Femme Fatale* (**Figura 5.1**). O protagonista do filme Nicolas Bardo realizou um mosaico no qual é representada a paisagem vista pela janela do seu apartamento. Esse mosaico é composto por fotografias tiradas por Nicolas de partes dessa mesma paisagem. Tendo sido feitas em momentos diferentes ao longo de sete anos, quando dispostas sobre uma única superfície, numa determinada ordem, essas fotografias compõem uma paisagem na qual, simultaneamente, existem passado, presente e futuro.

Figura 5.1 – Painel de fotografias em *Femme Fatale*.



Fonte: Acervo do autor.

Pode-se dizer que esse mosaico sintetiza a obra de De Palma por alguns motivos. O fato de ali coabitarem tempos diversos pode fazer alusão à presença, nos filmes do cineasta, da história do cinema que o antecedeu, além daquela de que ele é contemporâneo. A desconfiança que De Palma possui em relação ao aparato cinematográfico também transparece no mosaico de Nicolas Bardo, pois a verossimilhança que a representação da paisagem aparenta ter à distância não resiste a um olhar que a esmiúce de perto, levando a perceber que aquilo se trata de uma ilusão, de uma construção produzida pelo fotógrafo, qual um diretor de cinema. Finalmente, a personagem teve por sete anos aquela paisagem diante dos olhos até concluir o mosaico, numa obsessão que parece análoga à do cineasta que em sua filmografia retorna, por anos a fio, aos mesmos temas, motivos, técnicas, referências.

A escolha por trazer a imagem que encerra *Femme Fatale* às considerações finais deste estudo se dá também pelo entendimento de que, ao longo dos três capítulos que o compõem, o cinema de De Palma buscou ser compreendido como um mosaico. Quando na introdução foi proposto analisar a sua obra a partir de uma perspectiva em que ela fosse considerada de forma autônoma, em si mesma, ou seja, sem recorrer a quadros interpretativos

que submetessem os filmes a elementos exteriores a eles (por mais coerentes que essas abordagens feitas em outras análises se mostrassem). Os filmes seriam colocados lado a lado a fim de identificar entre eles recorrências e variações temáticas e formais, de modo a identificar a existência de uma ordem narrativa que lhes fosse subjacente e inerente. As partes se completariam, formando um universo próprio tal como num quebra-cabeça, da mesma maneira que ocorre no *magnum opus* de Nicolas Bardo.

O que primeiro fez ser levantada a hipótese de haver essa unidade na obra de De Palma foi a constatação da frequência com que seus filmes se passam em ambientes corrompidos, espécies de Sodomas e Gomorras modernas, ou ainda variações da cidade de Las Vegas, movidos a violência, luxúria, cobiça. Também se percebeu que as narrativas das personagens nesses cenários se dividiam em três grupos: havia as personagens que faziam parte do mundo corrompido, as que tentavam escapar e as que se encontravam livres. O estudo foi estruturado em função desses três grupos de jornadas, sendo os capítulos chamados, respectivamente, de “Inferno”, “Purgatório” e “Paraíso”. A hipótese inicial se baseava, portanto, apenas em aspectos narrativos da obra de De Palma. Ao longo do estudo, esses continuaram presentes: os diálogos, a construção das personagens, a evolução das tramas receberam primazia, servindo de guias para a elaboração do mosaico depalmano.

Como principais características narrativas dos filmes que representariam o Inferno nessa obra foi notada a presença de personagens ensimesmadas, seja por traumas, vícios ou aspirações megalomânicas, assim como a ambientação em lugares fechados e a circularidade da narrativa, sugerindo aprisionamento e a falta de esperança. No caso do Purgatório, tais características costumam retornar com algumas variações, como o rompimento da circularidade das narrativas ou com a presença de personagens que agem com consciência diante do mundo corrompido, tentando antecipar-se a ele ou alterá-lo. Já as características principais do Paraíso estabelecem com as do Inferno uma relação de simetria invertida: há aqui personagens altruístas, capazes de realizar sacrifícios pelos outros, e, ao invés de centros urbanos, há ambientes abertos, distantes da civilização, como uma ilha deserta.

Não demorou até que se percebesse que a divisão da obra de De Palma em função do universo simbólico definido por Inferno, Purgatório e Paraíso era menos estanque e objetiva do que inicialmente se podia pensar. Características desses três mundos podem aparecer num mesmo filme, de modo que as análises buscaram não apenas enumerá-las, mas identificar o *desenho* que elas formam quando combinadas, conforme a importância e a relevância que lhes é atribuída em cada caso. *O Pagamento Final*, por exemplo, se ambienta no mundo corrompido dos gângsteres da Nova York dos anos 1970, mas o foco de interesse

do filme está no desejo de Carlito Brigante em deixá-lo para trás e recomeçar a vida nas Bahamas ao lado da esposa e do filho. *Predomina* nesse filme o Purgatório, enquanto *Um Tiro na Noite*, que se estruturava como um filme de redenção, próprio do Purgatório, assume nos trágicos minutos finais, a forma de um filme do Inferno. Já em *Missão: Marte*, personagens também morrem de forma trágica, mas o filme é exemplar do Paraíso em De Palma devido, entre outros aspectos, à maneira como os sobreviventes lidam com suas perdas.

Neste estudo, foram identificadas algumas recorrências formais presentes nos filmes, tal como se fez com aspectos propriamente narrativos e temáticos. Foram destacados os usos feitos pelo cineasta de movimentos de câmera como *travellings* e planos-sequências, de recursos de montagem como *split-screen*, ou de lente como *split-diopter* e *zoom*, escolhas de direção de arte, incluindo cenários e figurinos etc. Aqui também se percebeu que o sentido provocado por cada elemento desses dependia da circunstância em que ele estava inserido. No início de *Olhos de Serpente*, por exemplo, um plano-sequência tinha Rick Santoro como pivô da ação, servindo como extensão de seu egocentrismo, enquanto em *Missão: Marte* aquela técnica representava a união do grupo durante o churrasco de despedida deles antes da viagem. Da mesma forma, o planeta Marte e as paredes da mansão de Tony Montana em *Scarface* compartilhavam a cor vermelha, no entanto, foi pontuado que isso não fazia com que os astronautas de *Missão: Marte* estivessem aterrissando no Inferno.

Ao estabelecer comparações entre situações que os filmes tinham em comum, foi mostrado como eles conversavam entre si, principalmente através das *diferenças* que possuem. A importância conferida a *Missão: Marte* neste estudo é exemplo disso: considerado por muitos como um ponto fora da curva na obra de De Palma, o filme surgiu como obra fundamental do seu universo, revelando, por contraste em relação aos filmes que figuram ao seu lado, características desses que poderiam passar despercebidas e servindo como peça-chave para completar o mosaico que todos compõem juntos.

Neste estudo sobre Brian De Palma foram analisados em profundidade quatro filmes: *Olhos de Serpente*, *Um Tiro na Noite*, *O Pagamento Final* e *Missão: Marte*. Outros ainda foram trazidos à discussão através de menções a elementos pontuais. A filmografia de De Palma é composta por vinte e nove longas-metragens. Aos setenta e sete anos, ele continua em atividade e se prepara para lançar uma nova obra em 2018. Por esses motivos, este estudo deverá continuar incorporando análises de filmes já realizados, mas também na expectativa pelas peças que venham se somar a esse instigante quebra-cabeça.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona (2017). *Confissões*; tradução Lorenzo Mammì. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras.

ALIGHIERI, Dante (2005). *A Divina Comédia*; tradução Vasco Graça Moura. São Paulo: Editora Landmark.

ANDRADE, Bruno (2002). “O Pagamento Final”. In: Revista online *Contracampo*, nº 47 (<http://www.contracampo.com.br/47/pagamentofinal.htm>, acessado em 02/02/2018).

ARAÚJO, Inácio (2010). *Cinema de boca em boca: escritos sobre cinema*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

ASTRUC, Alexandre (1948). “Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”. In: *L'écran français*, nº 144.

AUMONT, Jacques (2008). *O cinema e a encenação*; tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia.

BÍBLIA SAGRADA (1974). Tradução Missionários Capuchinhos Lisboa. São Paulo: Stampley Publicações Ltda.

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

CALVINO, Italo (1990). *As cidades invisíveis*; tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras.

DAVIS, Francis (2002). “Kael: the last interview” (<https://www.theguardian.com/film/2002/nov/01/artsfeatures>, acessado em 02/02/2018).

DELORME, Stephane (1997). “D'une esthétique maniériste”. In: *Au hasard Balthazar*, nº 2.
 _____ (2000). “Mission to Venus”. *Cahiers du cinéma*, nº 546.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor (2009). *Crime e Castigo*; tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34.

FRYE, Northrop (2014). *Anatomia da Crítica*; tradução Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações.

GARDNIER, Ruy (2002). “Irmãs Diabólicas”. In: Revista online *Contracampo*, nº 47 (<http://www.contracampo.com.br/47/sisters.htm>, acessado em 02/02/2008).

HADJADJ, Fabrice (2015). *O paraíso à porta: ensaio sobre uma alegria que desconcerta*; tradução Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações.

_____ (2017). *A profundidade dos sexos: por uma mística da carne*; tradução Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações.

- LE GOFF, Jacques (2017). *O nascimento do purgatório*; tradução Maria Ferreira. Petrópolis: Vozes.
- LIMA, Paulo Santos & REIS, Francis Vogner dos (2015). “Nova Hollywood”. In: *Easy Riders: o cinema da Nova Hollywood*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil.
- KAEL, Pauline (1994). *1001 noites no cinema*; tradução Marcos Santarrita e Alda Porto. São Paulo: Companhia das Letras.
- KEESEY, Douglas (2015). *Brian De Palma’s Split-Screen – A Life in Film*. Jackson: University Press of Mississippi.
- LAGIER, Luc (2003). *Les mille yeux de Brian De Palma*. Paris: Dark Star.
- LOURCELLES, Jacques (1992). *Dictionnaire du cinéma – Les films*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A.
- MARÍAS, Julián (1971). *Antropologia Metafísica*; tradução Diva Ribeiro de Toledo Piza. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- _____ (2003). *Tratado sobre a convivência: concórdia sem acordo*; tradução Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Martins Fontes.
- MOURLET, Michel (2008). *Sur un art ignoré ou La mise en scène comme langage*. Paris: Ramsay.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos (2010). “Trágica Obsessão”. In: Revista online *Contracampo*, nº 94 (<http://www.contracampo.com.br/94/pgobsession.htm>, acessado em 02/02/2018).
- _____ (2013). *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus.
- _____ (2015). “Quando Hollywood quis fazer da exceção sua regra”. In: *Easy Riders: o cinema da Nova Hollywood*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil.
- OSTRIA, Vincent (1994). “Passage de la boule blanche”. In: *Cahiers du cinéma*, nº478.
- PALHARES, João (2017). “Snake Eyes”. In: *Foco - Revista de Cinema*. Lisboa: A23 Edições.
- RAUGER, Jean-François (1994). “La mort aux troussees”. In: *Cahiers du cinéma*, nº478.
- SKORECKI, Louis (1978). “Contre une nouvelle cinéphilie”. In: *Cahiers du cinema*, nº 293.
- TORRES, Bolívar (2002). “Os Intocáveis”. In: Revista online *Contracampo*, nº 47 (<http://www.contracampo.com.br/47/osintocaveis.htm>, acessado em 02/02/2008).

THORET, Jean-Baptiste (2003). *26 secondes: L'Amérique élaboussée*. Pertuis: Rouge Profond.

TRUFFAUT, François (2004). *Hitchcock/Truffaut: entrevistas, edição definitiva*; tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras.

_____ (2005). *O prazer dos olhos: textos sobre cinema*; tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

VARGAS, Raquel Medina de (2007). *El Greco*; tradução Mathias de Abreu Lima Filho. São Paulo: Girassol.

WOOD, Robin (2003). *Hollywood from Vietnam to Reagan...and Beyond*. Nova York: Columbia University Press.

Outras mídias

Scene by Scene – Brian De Palma (1998). Mark Cousins. (<https://www.youtube.com/watch?v=rh_nbTfvfYc>, acessado em: 02/02/2018).

Brian De Palma par Jean Douchet – “Mission: Impossible” (2013). Institut Lumière. (<<https://www.youtube.com/watch?v=PHAB04GK0tA>>, acesso em: 02/02/2017).

Filmes mencionados:

Realizados por Brian De Palma:

Murder à la Mod (1966)

Quem Anda Cantando Nossas Mulheres (Greetings), 1968)

Olá, Mamãe! (Hi, Mom!), 1970)

Irmãs Diabólicas (Sisters), 1972)

Fantasma do Paraíso (Phantom of the Paradise), 1974)

Carrie (1976)

Trágica Obsessão (Obsession), 1976)

A Fúria (The Fury), 1978)

Vestida Para Matar (Dressed to Kill), 1980)

Um Tiro na Noite (Blow Out), 1980)

Scarface (1983)

Dublê de Corpo (Body Double), 1986)

Os Intocáveis (The Untouchables), 1987)

Pecados de Guerra (Casualties of War), 1989)

Fogueira das Vaidades (The Bonfire of the Vanities), 1990)

O Pagamento Final (Carlito's Way), 1993)

Missão: Impossível (Mission: Impossible), 1996)

Olhos de Serpente (Snake Eyes), 1998)

Missão: Marte (Mission to Mars), 2000)

Femme Fatale (2002)
Dália Negra (The Black Dahlia), 2006)
Guerra Sem Cortes (Redacted), 2007)
Paixão (Passion), 2012)

Realizados por outros cineastas:

O Encouraçado Potemkin (Bronenosets Potyomkin), Sergei Eisenstein, 1925)
Scarface (Howard Hawks, 1932)
Fúria Sanguinária (White Heat), Raoul Walsh, 1948)
Janela Indiscreta (Rear Window), Alfred Hitchcock, 1954)
O Homem que Sabia Demais (The Man Who Knew Too Much), 1956)
Um Corpo que Cai (Vertigo), Alfred Hitchcock, 1958)
Psicose (Psycho), Alfred Hitchcock, 1960)
Hatari! (Howard Hawks, 1962)
Os Pássaros (The Birds), 1963)
Bonnie & Clyde (Arthur Penn, 1967)
Meu Ódio Será Sua Herança (The Wild Bunch), Sam Peckinpah, 1969)
Operação França (The French Connection), William Friedkin, 1971)
O Poderoso Chefão (The Godfather), Francis Ford Coppola, 1972)
Caminhos Perigosos (Mean Streets), Martin Scorsese, 1973)
Loucuras de Verão (American Graffiti), George Lucas, 1973)
Tubarão (Jaws), Steven Spielberg, 1975)
Contatos Imediatos de Terceiro Grau (Steven Spielberg, Close Encounters of the Third Kind, 1977)
Guerra nas Estrelas (Star Wars), George Lucas, 1977)
Halloween (John Carpenter, 1978)
O Franco-Atirador (The Deer Hunter), Michael Cimino, 1978)
O Portal do Paraíso (Heaven's Gate), Michael Cimino, 1980)
E.T. – O Extraterrestre (E.T. – the Extra-Terrestrial), Steven Spielberg, 1982)
O Fundo do Coração (One From the Heart), Francis Ford Coppola, 1982)
Os Bons Companheiros (Goodfellas), Martin Scorsese, 1990)
A Lista de Schindler (Schindler's List), Steven Spielberg, 1993)
007 – Os Diamantes São Eternos (Diamonds Are Forever), Guy Hamilton, 1971)
Cassino (Casino), Scorsese, 1995)
Showgirls (Paul Verhoeven, 1995)
Medo e Delírio em Las Vegas (Fear and Loathing in Las Vegas), Terry Gilliam, 1995)
Se Beber, Não Case! (The Hangover), Todd Phillips, 2005)
De Palma (Noah Baumbach & Jake Paltrow, 2015)