



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

VITOR CELSO MELO DE FARIA JUNIOR

SPLIT FIELD DIOPTER:
POSSIBILIDADES DE GERAÇÃO DE TENSIVIDADE NA FILMOGRAFIA
DO CINEASTA BRIAN DE PALMA DURANTE A DÉCADA DE 1980 NO GÊNERO
THRILLER DE SUSPENSE

Recife

2023

VITOR CELSO MELO DE FARIA JUNIOR

SPLIT FIELD DIOPTER:
POSSIBILIDADES DE GERAÇÃO DE TENSIVIDADE NA FILMOGRAFIA
DO CINEASTA BRIAN DE PALMA DURANTE A DÉCADA DE 1980 NO GÊNERO
THRILLER DE SUSPENSE

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. Área de concentração: Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Octavio d'Azevedo Carreiro

Recife

2023

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

F224s Faria Junior, Vitor Celso Melo de
Split Field Diopter: possibilidades de geração de tensividade na filmografia do cineasta Brian De Palma durante a década de 1980 no gênero Thriller de Suspense / Vitor Celso Melo de Faria Junior. – Recife, 2023.
155f.: il.

Sob orientação de Rodrigo Octávio D'Azevedo Carreiro.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2023.

Inclui referências.

1. *Split Field Diopter*. 2. Thriller de Suspense. 3. Brian De Palma. 4. Alfred Hitchcock. 5. Tensividade. 6. *Split screen*. I. Carreiro, Rodrigo Octávio D'Azevedo (Orientação). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-118)

VITOR CELSO MELO DE FARIA JUNIOR

SPLIT FIELD DIOPTER:

**POSSIBILIDADES DE GERAÇÃO DE TENSIVIDADE NA FILMOGRAFIA
DO CINEASTA BRIAN DE PALMA DURANTE A DÉCADA DE 1980 NO GÊNERO
THRILLER DE SUSPENSE**

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. Área de concentração: Comunicação.

Aprovado em: 26/05/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rodrigo Octavio d'Azevedo Carreiro (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof^a. Dr^a. Nina Velasco e Cruz (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof. Dr. Paulo Matias de Figueiredo Júnior (Examinador Externo)
Universidade Federal de Campina Grande - UFCG

AGRADECIMENTOS

À Lúcia Regina, minha mãe, pela resiliência e força em momentos difíceis.

À Rodrigo Carreiro, meu orientador, pela atenção, escuta e disponibilidade.

À Anne Justino, por confiar em mim e compartilhar o encontro de nosso afeto, porque, como você bem sabe: “Às vezes essas coisas não acontecem por acaso”. (STEPHEN KING, 2015, p. 61 - Sobre a escrita: a arte em memórias).

À Sara, Carol e Fernanda, minhas amigas, pelo afetuoso abraço, uma fonte de conforto e força para mim.

À Nina Velasco e Cruz e Paulo Matias de Figueiredo Júnior, membros da banca de qualificação e defesa, pela orientação atenta e rigorosa e pela rica contribuição na formação final do texto da dissertação.

Ao Laboratório de Análise de Imagem e Som (LAPIS), pela escuta, confiança e oportunidade de expandir o meu universo de reflexão acadêmico.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por apoiar o presente trabalho e cultivar a possibilidade de um futuro melhor.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCom) e à Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), por ampliar o meu repertório teórico e sensível como pesquisador.

“Nos últimos anos, pensar o cinema é via de regra um explicar, de modo cada vez mais sofisticado, o cinema clássico e seus herdeiros” (XAVIER, 2005, p. 173).

RESUMO

Pouco explorada na seara fílmica e acadêmica atualmente, a técnica *Split Field Diopter* (Dioptria de Campo Dividido) aponta múltiplas possibilidades de criação de narrativas simultâneas a partir da fusão de polos opostos do ecrã em uma percepção ilusória de uma profundidade de campo elevada. O presente trabalho tem como objetivo pesquisar e sistematizar a aplicação do *Split Field Diopter* como instrumento gerador de tensividade a partir de um recorte incluído no gênero Thriller de Suspense da filmografia do cineasta Brian De Palma na década de 1980. Para isso, se faz necessário percorrer uma trajetória bibliográfica que atravessa a passagem histórica e tecnológica do aparato até a década de 1980 e as reverberações da estética hitchcockiana em De Palma no gênero Thriller de Suspense. Reconhecida a contribuição estilística e estética de Brian De Palma sobre o emprego do aparato, lança-se na dissertação um estudo a respeito do uso tensivo do *Split Field Diopter* no filme *Dressed to Kill* (1980), que alegoriza o uso intensificado da técnica no enquadramento histórico, fundamentada em uma averiguação precisa de dados atravessada por um modelo semiótico de pesquisa identificado no âmbito plástico e narrativo. Pensa-se que esta abordagem poderá servir de referência para aqueles interessados pela temática dissertada, além de ser útil na compilação de livros e artigos sobre o tema.

Palavras-chave: Split Field Diopter; Brian De Palma; Alfred Hitchcock; Tensividade; Split screen.

ABSTRACT

A low-researched in film and academia nowadays, the *Split Field Diopter* technique points out multiple possibilities for creating simultaneous narratives from the fusion of opposite poles of the screen in an illusory perception of a high depth of field. The present work aims to research and systematize the application of the *Split Field Diopter* as a tensivity generator instrument from a clipping included in the genre Thriller of Suspense from the filmography of filmmaker Brian De Palma in the 1980s. For this, it is necessary to go through a bibliographical trajectory that crosses the historical and technological passage of the apparatus until the 1980s and the reverberations of the hitchcockian aesthetic in De Palma's Suspense Thriller genre. Recognising Brian De Palma's stylistic and aesthetic contribution to the use of the apparatus, the dissertation launches an investigation into the tensive use of the *Split Field Diopter* in the film *Dressed to Kill* (1980), which allegorises the intensified use of the technique in the framing historical, based on a precise investigation of data crossed by a semiotic research model identified in the plastic and narrative scope. This approach is expected to serve as a reference for those interested in the subject discussed and be useful in compiling books and articles on the subject.

Keywords: Split Field Diopter; Brian De Palma; Alfred Hitchcock; Tensivity; Split screen.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Capa de um folheto da empresa <i>Zeiss</i> divulgando a lente de dioptria <i>Proxars</i> em 1926	19
Figura 2 -	Ilustração do formato padrão da lente Menisco Positivo-Convergente (convexo-côncava)	20
Figura 3 -	Tabela, que aponta a relação de foco e distância em polegada do assunto em diferentes valores de dioptrias	21
Figura 4 -	Trecho do filme <i>Bacurau</i> , que apresenta o aparato <i>Split Field Diopter</i> . Dir. Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles (2019)	22
Figura 5 -	Aparência padrão do aparato <i>Split Field Diopter</i> , que assinala a região, à esquerda, que modifica a percepção de profundidade de campo na imagem	23
Figura 6 -	Trecho do filme <i>Aquarius</i> , que sublinha a linha divisória difusa de foco do <i>Split Field Diopter</i> . Dir. Kleber Mendonça Filho (2016)	24
Figura 7 -	Trecho do filme <i>Hoffa</i> , que realça o potencial de agrupamento de planos no <i>Split Field Diopter</i> . Dir. Danny DeVito (1992)	25
Figura 8 -	Característica de ocultação do <i>Split Field Diopter</i> no filme <i>Andromeda Strain</i> . Dir. Robert Wise (1971)	28
Figura 9 -	Trecho, que apresenta o efeito de lanterna mágica no filme <i>Life of an American Fireman</i> . Dir. Edwin S. Porter (1903)	30
Figura 10 -	Fotograma do filme <i>A Trip to the Moon</i> , que manifesta a estética de encenação do <i>Tableau Vivant</i> . Dir. Georges Méliès (1902)	31
Figura 11 -	Ilustração, que aponta o visual do aparato <i>Swing-Mount</i>	33
Figura 12 -	Trecho do filme <i>Bullets or Ballots</i> , em que há o uso do aparato <i>Swing-Mount</i> . Dir. William Keighley (1936)	34
Figura 13 -	Trecho do filme <i>Citizen Kane</i> , que sublinha a técnica <i>pan-focus</i> . Dir. Orson Welles (1941)	35
Figura 14 -	Uso do artifício de composição <i>chroma-key</i> no filme <i>Stage Fright</i> . Dir. Alfred Hitchcock (1950)	35
Figura 15 -	Imagem, que ilustra as diferentes proporções de tela	36
Figura 16 -	Fotograma do filme <i>Ben-Hur</i> , que aponta o efeito dramático <i>Travelogue</i> . Dir. William Wyler (1959)	37

Figura 17 -	Fotografia, que apresenta a característica visual do <i>Cinerama</i> no filme <i>This is Cinerama</i> . Dir. Robert L. Bendick (1952)	37
Figura 18 -	Scanner, que aponta o processo de descompressão da imagem no sistema anamórfico	38
Figura 19 -	Publicidade da <i>Panavision</i> direcionada ao estúdio <i>20th Century Fox</i> , que criticava o efeito de Caxumba no sistema <i>CinemaScope</i>	41
Figura 20 -	Trecho do filme <i>Playtime</i> , que indica a encenação simultânea de ações para fins de comicidade. Dir. Jacques Tati (1968)	42
Figura 21 -	Trecho do filme <i>I Walk the Line</i> , que apresenta o uso do <i>Split Field Diopter</i> . Dir. John Frankenheimer (1970)	44
Figura 22 -	Trecho do filme <i>Andromeda Strain</i> , que emprega dois <i>Split Field Diopter</i> simultaneamente. Dir. Robert Wise (1971)	46
Figura 23 -	Segmento do filme <i>All the President's Men</i> , que indica o uso regulado e homogêneo do <i>Split Field Diopter</i> . Dir. Alan J. Pakula (1976)	47
Figura 24 -	Frame do filme <i>Dionysus in 69</i> , que aponta o uso do <i>Split Screen</i> . Dir. Brian De Palma (1970)	49
Figura 25 -	Uso do <i>Split Screen</i> em <i>Carrie</i> . Dir. Brian De Palma (1976)	50
Figura 26 -	Uso do <i>Split Field Diopter</i> em <i>Carrie</i> . Dir. Brian De Palma (1976)	51
Figura 27 -	Trecho do filme <i>Dressed to Kill</i> , que sublinha o <i>Split Field Diopter</i> . Dir. Brian De Palma (1980)	52
Figura 28 -	Ilustração apresentando o quadro semiótico	82
Figura 29 -	Plano do longa-metragem <i>Vertigo</i> , que explora a dinâmica do espelhamento geométrico. Dir. Alfred Hitchcock (1958)	99
Figura 30 -	Plano da obra <i>North by Northwest</i> , envolvendo o reflexo plástico de uma hierarquia de tensão. Dir. Alfred Hitchcock (1959)	100
Figura 31 -	Plano do filme <i>Vertigo</i> , que apresenta a técnica <i>dolly zoom</i> próximo do início da narrativa. Dir. Alfred Hitchcock (1958)	101
Figura 32 -	Plano do filme <i>Vertigo</i> , que apresenta a técnica <i>dolly zoom</i> próximo do final da narrativa. Dir. Alfred Hitchcock (1958)	101
Figura 33 -	Plano do filme <i>Dressed to Kill</i> , que antecipa a dualidade psicológica do antagonista pela divisão visual do quadro. Dir. Brian De Palma (1980)	110

Figura 34 - Tabela, que apresenta uma síntese do paradigma tensivo de Pietroforte (2021)	117
Figura 35 - 1ª aparição do <i>Split Field Diopter</i>	119
Figura 36 - 2ª aparição do <i>Split Field Diopter</i>	120
Figura 37 - 3ª aparição do <i>Split Field Diopter</i>	122
Figura 38 - 4ª aparição do <i>Split Field Diopter</i>	124
Figura 39 - 5ª aparição do <i>Split Field Diopter</i>	125
Figura 40 - 6ª aparição do <i>Split Field Diopter</i>	127
Figura 41 - 7ª aparição do <i>Split Field Diopter</i>	128
Figura 42 - 8ª aparição do <i>Split Field Diopter</i>	130
Figura 43 - 9ª aparição do <i>Split Field Diopter</i>	131
Figura 44 - 10ª aparição do <i>Split Field Diopter</i>	133
Figura 45 - 11ª aparição do <i>Split Field Diopter</i>	134
Figura 46 - 12ª aparição do <i>Split Field Diopter</i>	136
Figura 47 - 13ª aparição do <i>Split Field Diopter</i>	136
Figura 48 - 14ª aparição do <i>Split Field Diopter</i>	138
Figura 49 - 15ª aparição do <i>Split Field Diopter</i>	139
Figura 50 - 16ª aparição do <i>Split Field Diopter</i>	141
Figura 51 - 17ª aparição do <i>Split Field Diopter</i>	141
Figura 52 - 18ª aparição do <i>Split Field Diopter</i>	143
Figura 53 - 19ª aparição do <i>Split Field Diopter</i>	144

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: APONTAMENTOS DE UM DISPOSITIVO	12
2	<i>SPLIT FIELD</i> DIOPTR: PERCURSOS HISTÓRICOS E TECNOLÓGICOS	18
2.1	ELUCIDAÇÕES TÉCNICAS E FÍSICAS DO APARATO	18
2.2	PASSAGENS HISTÓRICAS EM HOLLYWOOD ATÉ 1980	25
2.3	SENSAÇÕES PROJETADAS	53
3	REVERBERAÇÕES DA ESTÉTICA HITCHCOCKIANA EM DE PALMA NO GÊNERO THRILLER DE SUSPENSE	62
3.1	GÊNERO THRILLER DE SUSPENSE	62
3.2	RESSIGNIFICAÇÃO DO CINEMA CLÁSSICO PELA NOVA HOLLYWOOD: MANIFESTAÇÕES DA ESTÉTICA HITCHCOCKIANA EM BRIAN DE PALMA NO GÊNERO THRILLER DE SUSPENSE	87
4	ESTUDO DO FILME <i>DRESSED TO KILL</i> (1980)	112
4.1	A TENSIVIDADE	112
4.2	<i>DRESSED TO KILL</i> (1980)	117
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
	REFERÊNCIAS	150

1 INTRODUÇÃO: APONTAMENTOS DE UM DISPOSITIVO

Característico da dialética estética, o exercício de uma revisão do passado fundamenta a perspectiva contínua de uma atualidade crítica e consciente. No horizonte dos estudos de comunicação, o curso cíclico de uma historicidade artística pode ser compreendido segundo a extensão da sua linguagem em amplos fenômenos culturais, sociais, perceptivos e estilísticos. Lançados na maioria pela literatura acadêmica, há determinados conceitos que incorporam o universo dinâmico apontado e buscam desnudar a natureza de ressignificação do meio cinematográfico. Entrelaçado a investigação científica do presente trabalho, um deles é a concepção de dispositivo, que atravessa o andamento teórico da dissertação.

Se a história se repete em ciclos, é conveniente, vez por outra, retornar aos modelos de pensamento do passado não apenas para constatar o que foi superado, mas também avaliar o que podemos estar perdendo” (MACHADO *apud* XAVIER, 2005, p. 173).

Sublinhado por teóricos como Jean-Louis Baudry, o termo surgiu na década de 1970 no circuito estruturalista para significar o estrato técnico do aparelho cinematográfico e apontar um fundamento bibliográfico preciso para se entender a condição perceptiva do cinema com o espectador. Conforme Parente e Carvalho (2009, p. 28), a sua definição envolve a consciência de que a execução de certos elementos fílmicos de anúncio tecnológico espelha o processo reiterado de uma institucionalização sociocultural do cinema “[...] enquanto formação discursiva”.

Diante da possibilidade de se repensar o estatuto formal das imagens fílmicas para além de seu hemisfério técnico, há aqui o reconhecimento da influência da noção de dispositivo na orientação de uma leitura específica de cinema a partir do seu potencial discursivo plural, interseccional e rizomático de saberes.

Durante a passagem da redação teórica, o esforço metodológico descrito é convergido no debate ao redor do aparato *Split Field Diopter* (Dioptria de Campo Dividido). Frequentemente empregado em sets de filmagem para se captar duas ações em simultâneo, a sua presença destacada nas décadas de 1970 e 1980 reflete um contexto amplo de produção fílmico institucional e uma busca por novas alternativas tecnológicas de registro de uma profundidade de campo elevada.

Concentrada nesse bojo histórico, a procura por uma reinterpretação do Cinema Hollywoodiano Clássico esboça a dinâmica de representação do recorte apontado e se liga a emergência do movimento da Nova Hollywood, que, junto a outras correntes do período, surgiu de uma revisão dos paradigmas estéticos dos anos anteriores. “As formas narrativas adotadas

pelos cineastas da Nova Hollywood promovem o encontro de uma certa invenção com uma certa tradição” (ALPENDRE, 2015, p. 66). Englobado nessa tendência, o *Split Field Diopter* espelha, para além de qualquer imperativo técnico, a transição de um traço verossímil e naturalista de representação, característico de uma decupagem clássica, para um de perfil abstrato e formalista identificado nesse novo período de ressignificação assinalado.

Este período viu uma progressão desde as primeiras aplicações experimentais da técnica na produção de longas-metragens até o desenvolvimento de uma estrutura estética coerente para seu uso, um conjunto de convenções que regem tanto os desdobramentos específicos da técnica quanto suas funções narrativas potenciais (RAMAEKER, 2007, p. 179, tradução nossa¹).

Vinculada a releituras do gênero Thriller de Suspense (DERRY, 1988) no contexto amplo da Nova Hollywood, a dioptria foi sobressaída ao longo das décadas de 1970 e 1980 por cineastas como Brian De Palma, que, destacado por Ramaeker (2007) e Isaacs (2020) como a principal referência da categoria, a distinguiu estendendo a perspectiva geral de revisão do paradigma clássico em uma reformulação do esquema estilístico de Alfred Hitchcock. Conforme a fronteira metodológica da pesquisa, a sua reverberação se construiu em uma compreensão específica do conceito hitchcockiano de Cinema Puro, que realça a essência do meio fílmico pela evidência formal da imagem e sua respectiva montagem, e se estendeu até os limites da visualidade e textualidade genérica².

Nesse sentido, De Palma é obviamente uma espécie de imitador. Mas nos filmes da obra de De Palma, defendo que o ato de imitação é uma reconstrução criativa da forma cinematográfica. É assim que o cinema de De Palma, e não menos de Hitchcock, deve ser acessado: como um comentário cinematográfico altamente fluido e reflexivo (ISAACS, 2020, p. 5-6, tradução nossa³).

Instalado na articulação entre o primeiro e segundo plano do quadro visual, o seu emprego carrega o fundamento de uma formação relacional discursiva, expressada tanto em sua justaposição exterior a outras imagens na montagem, quanto em seu próprio interior no contraste a determinados signos audiovisuais. Cara a especificidade temática do Thriller de Suspense, que envolve em seu texto o destino perceptivo de tensão e a disputa simbólica de dois polos contraditórios de ação, a execução estilística da dioptria por De Palma pode ser lida a partir do seu potencial tensivo de expressão: sendo orientado pelo conceito-chave de

¹ No original: This period saw a progression from early, experimental applications of the technique in feature filmmaking to the development of a coherent aesthetic framework for its use, a set of conventions governing both specific deployments of the technique and its potential narrative functions.

² Doravante, sempre que a palavra aparecer vai designar o sentido de gênero fílmico.

³ No original: In this sense, De Palma is obviously an imitator of sorts. But in the films of De Palma's oeuvre, I argue that the act of imitation is a creative reconstruction of cinematic form. This is how the cinema of De Palma, and no less Hitchcock, should be accessed should be accessed: as a highly fluid, reflexive cinematic commentary.

tensividade sublinhado por pensadores importantes do campo semiótico como Zilberberg (2011), há o entendimento do termo segundo o seu exercício de alternância entre a concepção filosófica de continuidade e descontinuidade, oscilando o seu relevo sensorial de tensão entre o esperado e o inesperado.

Junto a seu direcionamento tensivo, o dispositivo norteia o seu predicado discursivo pela cisão incorporada de um regime verosímil da imagem, projetando sensações de abstração e estranhamento próximas à definição formalista de desfamiliarização (ANDREW, 2002). Em grande parte, a quebra representacional da dioptria se dá por seu traço ótico particular marcado pela nítida presença de aberrações fotográficas; responsáveis, pelo uso pontual da técnica ao longo dos anos em sets de filmagem e pela ênfase frequente a suas atribuições negativas em bibliografias atuais que a descrevem.

Somado a problemática assinalada, o estudo do aparato pouco se apresenta em debates conjunturais acadêmicos sobre o recorte histórico da Hollywood setentista, que privilegia, conforme Ramaeker (2007), o seu enquadramento econômico e sociocultural do que a abordagem estética e estilística das obras. Consciente do panorama, o trabalho reconhece a importância de ampliar o escopo teórico da dioptria para além da matéria técnica, anunciado o desejo de se pontuar enquanto referência prévia para demais estudos futuros, e de explorar a afirmação da técnica como dispositivo de significado e forma plural: “Os artistas desenham as suas obras - dão-lhes forma - para que possamos ter uma experiência estruturada. Por esta razão, a forma é de importância central no cinema” (BORDWELL, 2017, p. 51, tradução nossa⁴).

Certificada a possível relação institucional com o contexto de produção da Hollywood Clássica e o provável domínio de uma estratégia perceptiva de tensão, o esforço de um aprofundamento sobre a execução do *Split Field Diopter* em Brian De Palma reúne a qualidade central que marca o estudo acadêmico de um dispositivo fílmico: a reorientação do espaço científico da comunicação sobre o potencial discursivo de uma técnica audiovisual. Para tal objetivo, a dissertação enquadra o seu objeto de pesquisa no longa-metragem *Dressed to Kill* (1980), pois reconhece o seu destaque em uma década sobressaída pelo exercício hiperbólico e diferencial da técnica pelo cineasta no gênero Thriller de Suspense: “O gênero foi tão bem explorado e refinado ao longo dos anos que existe quase um código, uma lista de todos os

⁴ No original: Artists design their works - they give them form - so that we can have a structured experience. For this reason, form is of central importance in film.

cenários clássicos de terror ou suspense que foram usados. E *Dressed to Kill* provavelmente tem todos eles” (DE PALMA *apud* APPELBAUM, 2003, p. 63, tradução nossa⁵).

Fixado o espelho hitchcockiano em De Palma desde o seu entrelace temático até a sua construção de visualidade, urge a necessidade de um estudo rigoroso que permita investigar a sua expressão de tensividade tanto em sua orientação intertextual quanto em seu arranjo semiótico de texto e imagem alinhado a autores como Pietroforte (2021). Para além de sua importância teórica, o modelo de sistematização de dados tensivos de Pietroforte (2021) confere a presente dissertação um método de trabalho viável capaz de trilhar um caminho amplo para análise e verificar a extensão da dioptria com base no corpo textual apontado. Confirmada a abordagem metodológica a partir de Pietroforte (2021), a base de seu estudo compreenderá um aspecto qualitativo da pesquisa, com ênfase no método bibliográfico (GONÇALVES, 2005). Em direção a esse enfoque, o trabalho direcionará o seu interesse teórico em um levantamento bibliográfico preciso, contemplando em cada segmento posterior da dissertação a referência parcimoniosa dos conteúdos percorridos para que haja a contribuição efetiva dos mesmos no trajeto final do trabalho.

Atravessada a extensão metodológica da pesquisa, emerge a imposição da dissertação em responder a seguinte problemática central: de que modo o *Split Field Diopter* é articulado como dispositivo gerador de tensividade nas obras de Thriller de Suspense do cineasta Brian De Palma na década de 1980? Sendo o objetivo principal do trabalho identificar e averiguar o fenômeno sublinhado, uma hipótese se alavanca: de que a tensividade apontada por De Palma pela dioptria é anunciada por meio de uma supressão parcial da montagem fílmica, que a constrói enquanto um mosaico justaposto de diferentes planos, refletindo a experiência de técnicas do repertório de Hitchcock no gênero Thriller de Suspense, como o próprio uso particular da montagem paralela. A sugestão da sua execução como a soma de quadros imagéticos pode ser colaborada pela evidência frequente do *Split Screen* (Tela Dividida) na filmografia oitentista do realizador, que reagrupa diversos planos em um só quadro visual.

Para isso, também se apresenta o interesse a outros objetivos de caráter secundário: investigar o *Split Field Diopter* a partir de seus atributos técnicos e discursivos; compreender o seu percurso histórico até a década de 1980; enquadrar o conceito-chave de tensividade e a sua possível expressão fílmica no gênero Thriller de Suspense; elencar a presença da dioptria no longa-metragem *Dressed to Kill* (1980); avaliar a relação do aparato presente na obra com a

⁵ No original: The genre has been so well mined and refined over the years there is almost a codex, a list of every classical horror or suspense set-piece that has been used. And *Dressed to Kill* probably has every one of them in it.

referência hitchcockiana manifestada em De Palma e a abordagem semiótica de tensividade. De modo a realçar o seu conjunto de proposições, a dissertação distribuí a sua fundamentação teórica em três segmentos-chave.

O primeiro envolve um panorama histórico aprofundado do *Split Field Diopter*, sendo atravessado pela seguinte trajetória bibliográfica: destacado por Hart (1996), Elkins (2009), Malkiemicz e Mullen (2005), Brown (2016), Ryan (1993) e Reilly (2009), investigam-se os parâmetros técnicos de execução do dispositivo, percorrendo desde a sua composição ótica e reflexiva até a sua aplicação na seara de produção audiovisual; sublinhado por Ramaeker (2007), Salt (2009) e Bordwell (2013), busca-se traçar a passagem tecnológica do aparato até o contexto de produção da Hollywood de 1980, caminhando desde a perspectiva histórica de busca por uma profundidade de campo elevada até a sua respectiva popularização durante o período da Nova Hollywood por diretores como Brian De Palma; assinalado por Andrew (2002), Ward (2003), Stam (2003) e Burch (1992), frisa-se um debate específico sobre a condição de estranhamento da dioptria, seguindo desde o seu vínculo representacional com o universo do formalismo estético até a sua desconstrução do código tradicional de perspectiva ocidental.

O segundo aborda a reverberação da estética hitchcockiana em De Palma no gênero Thriller de Suspense, sendo percorrido pelo itinerário bibliográfico posterior: realçado por Altman (1999), Schatz (1948), Neale (2000), Grant (2007), e Elsaesser e Hagener (2018) aponta-se um debate historiográfico sobre a definição conceitual de Gênero Hollywoodiano e a especificidade teórica da categoria Thriller de Suspense, atravessando desde o seu potencial sensorio em Marks (2000) até a sua característica dualística em Derry (1988); enfatizado por Biskind (2013) e Silva (2016), traça-se um paralelo entre o modelo histórico de produção da Hollywood Clássica com a da Nova Hollywood a partir da relação intertextual de Hitchcock e De Palma, envolvendo desde o índice reverberado de visualidade e textualidade do último em Isaacs (2020) e Knapp (2003) até o emprego estilístico do *Split Screen* e *Split Field Diopter* na sua filmografia.

O terceiro, por fim, contempla o aprofundamento do conceito de tensividade, sendo envolvido pela subsequente trajetória bibliográfica: acentuado por Zilberberg (2011), Pietroforte (2021) e Silva (2011), discorre-se sobre um dos principais fundamentos metodológicos do trabalho presente na sistematização final dos dados.

Atestado o trajeto acima, trilhar a estrutura da dissertação se faz imprescindível para o entendimento pleno do estudo posterior, que versará sobre os três aspectos aprofundados ao longo da pesquisa, e para a construção de uma base teórica sólida alinhada à perspectiva crítica

de um dispositivo de potencial discursivo. Contudo, para que haja a superação do repertório enciclopédico técnico, é preciso, antes, compreendê-lo. Sendo, a sua posterior adição ao trabalho não um limite à reflexão, mas a de um prefácio à luz da história tecnológica hollywoodiana em busca de uma profundidade de campo elevada e às novas possibilidades de leitura do *Split Field Diopter* na contemporaneidade.

2 *SPLIT FIELD DIOPTRER*: PERCURSOS HISTÓRICOS E TECNOLÓGICOS

2.1 ELUCIDAÇÕES TÉCNICAS E FÍSICAS DO APARATO

Inscrito em diversas produções cinematográficas estadunidenses das décadas de 1970 e 1980, o aparato intitulado de *Split Field Diopter*⁶ - também conhecido por Dioptria de Campo Dividido - percorre o desejo e a curiosidade de autores como Ramaeker (2007, p. 196, tradução nossa⁷) de compreendê-lo a partir do seu papel técnico-histórico e de sua forma estética e estilística em obras de variados realizadores: “Quanto mais de perto olhamos para este dispositivo, maiores podem se tornar as perguntas”. Para isso, é de necessária importância, antes, o aprofundamento de matérias ligadas à sua composição óptica, seu manuseio técnico em set e do que se trata, de fato, o domínio da dioptria.

Assinalada como uma lente acessória de aproximação (*close-up*), a dioptria amplia a zona de foco da objetiva primária e reduz a distância focal mínima permitindo estender “[...] os limites de design da própria lente” (HART, 1996, p. 168, tradução nossa⁸) para focalizar objetos próximos da instalação da câmera (**Figura 1**). Em discrepância às demais bibliografias, há autores como Elkins (2009, p. 493)⁹ que a apresentam enquanto um filtro, contudo, equivocadamente¹⁰, pois a sua propriedade de aplicação se liga a conversão do espectro de focagem da lente principal e não, por exemplo, a de alteração da colorização e exposição da imagem registrada - vide, filtros polarizadores e de densidade neutra (ND) - ou a de demais atributos de potencial semelhante. Na indústria audiovisual, se convencionou designá-las, em metonímia, de *Proxars* ou *Plus Diopters*:

‘Proxar’ era um nome de marca para lentes Plus Diopter que ficaram em nossos vocabulários, como ‘Kleenex’ e ‘Xerox’. Tornou-se uma descrição genérica na Costa Leste; na costa oeste e em outros lugares, eles são

⁶ Também referenciado como: *Split Diopter* em Elkins (2009), Hart (1996), Draven (2013), Reilly (2009), Brown (2016) e Isaacs (2020); e *Split-Field Diopter* em Malkiemicz e Mullen (2005), Salt (2009), Ramaeker (2007), Bordwell (2013) e Ryan (1993).

⁷ No original: The closer we look at this device, the larger the questions may become.

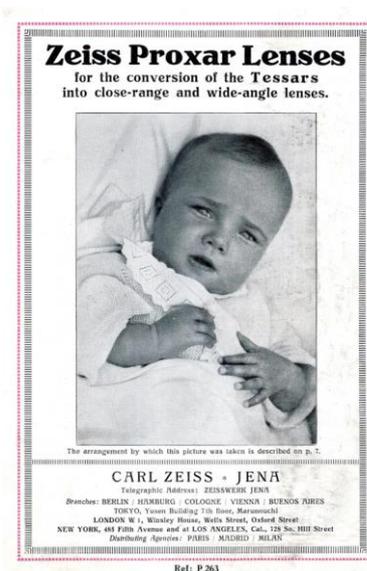
⁸ No original: [...] the design limits of the lens itself.

⁹ “Dioptria: Um filtro que permite focar em algo muito mais próximo do que a lente normalmente permitiria” (ELKINS, 2009, p. 493, tradução nossa). No original: Diopter: A filter that allows you to focus on something much closer than the lens would normally allow.

¹⁰ “Às vezes, incorretamente chamados de filtros, na verdade são pequenas lentes de elemento único que se conectam à frente da lente em uso” (MALKIEMICZ; MULLEN, 2005, p. 31, tradução nossa). No original: Sometimes incorrectly referred to as filters, these are actually small single-element lenses that attach to the front of the lens in use.

geralmente chamados de 'Plus Diopters'. Eles também são às vezes chamados simplesmente de 'lentes de close-up' (HART, 1996, p. 241, tradução nossa¹¹).

Figura 1 - Capa de um folheto da empresa *Zeiss* divulgando a lente de dioptria *Proxars* em 1926



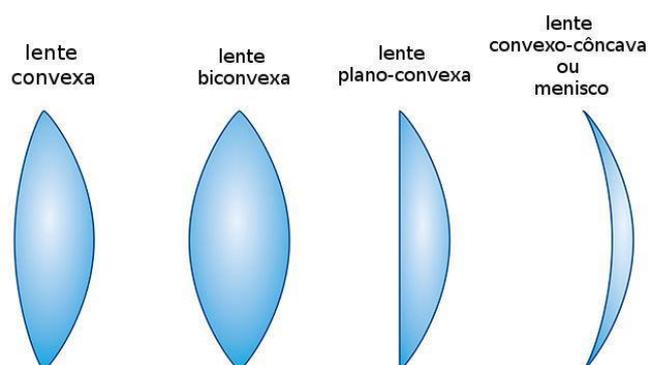
Fonte: <https://beyondtheaperture.com/2021/12/understanding-and-using-auxiliary-close-up-lenses-proxars-rolleinar-portra-etc/>.

No que tange a sua composição óptica, a dioptria compõe a categoria de Menisco Simples (Lente Meniscus) ou, mais especificamente, a de Menisco Positivo-convergente (convexo-côncava), indicando que a parte central da lente dispõe de formato espesso e as bordas, de aparência fina (**Figura 2**). Voltada para o assunto fotográfico, se encontra a sua característica convexa (face externa) e em direção à lente primária da câmera, a sua qualidade côncava (face interna): “O vidro da dioptria é curvo de um lado e, ao colocar a dioptria na lente, esse lado curvo deve ficar de costas para a lente” (ELKINS, 2009, p. 39, tradução nossa¹²). Identificada por um símbolo de seta grifado em seu anel ou borda, a característica curvilínea (convexa) da dioptria se anuncia expressamente à medida que o valor de sua intensidade progride aritmeticamente. Contrária a Menisco Negativa, que é mais estreita no centro do que nas bordas, ela amplia o espectro de focagem do feixe de luz e, logo, reduz a distância focal mínima da lente original que foi sobreposta e projeta uma sensação de baixa profundidade de campo na imagem capturada.

¹¹ No original: `Proxar` was a brand name for Plus Diopter lenses that stuck in our vocabularies, like `Kleenex` and `Xerox` did. It's become a generic description on the East Coast; on the West Coast and elsewhere they are usually referred to as `Plus Diopters`. They are also sometimes referred to simply as `Close-up Lenses`.

¹² No original: The glass of the diopter is curved on one side, and when placing the diopter on the lens, this curved side must face away from the lens.

Figura 2 - Ilustração do formato padrão da lente Menisco Positivo-Convergente (convexo-côncava)



Fonte: <https://mundoeducacao.uol.com.br/fisica/convergencia-uma-lente-esferica.htm>.

Para além de sua denominação, o título dioptria também descreve comumente o termo empregado para a sua própria medição - “As lentes são medidas em dioptrias [...]” (BROWN, 2016, p. 297, tradução nossa¹³) -, em correspondência a sua distância focal calculada em metros e enumerada em séries de intensidades variadas (+ ¼, + ½, + 1, + 1½, + 2, + 3, etc.). Elevado o seu valor, há uma maior aproximação do foco em relação ao objeto destacado no registro (**Figura 3**).

Uma dioptria +1 tem uma distância focal de 1 metro; um +2 é 1/2 metro, e assim por diante. A distância mínima de foco com a lente ajustada no infinito é determinada dividindo o número de dioptria em 100 cm. Como exemplo, uma dioptria +2 seria $100/2 = 50$ cm. Isso equivale a 19,68 polegadas (BROWN, 2016, p. 297, tradução nossa¹⁴).

Caso a sua aplicação individual não atinja o resultado esperado, é possível anexá-la em associação a outras dioptrias frente a lente principal da câmera, sendo o efeito da combinação a somatória das respectivas potências isoladas: “Quando duas dessas lentes são usadas juntas, sua potência combinada é praticamente igual à soma de ambas as potências. Um +2 e um +3, por exemplo, seriam iguais a +5 [...]” (RYAN, 1993, p. 1085, tradução nossa¹⁵). Dito isto, Hart (1996, p. 243, tradução nossa¹⁶) afirma que: “[...] é importante colocar a mais forte das dioptrias mais próxima da lente e em ordem decrescente de força se afastando da lente”.

¹³ No original: The lenses are measured in diopters [...].

¹⁴ No original: A plus 1 diopter has a focal length of 1 meter; a plus 2 is 1/2 meter, and so on. Minimum focusing distance with the lens set at infinity is determined by dividing the diopter number into 100 cm. As an example, a +2 diopter would be $100/2 = 50$ cm. This equals 19.68 inches.

¹⁵ No original: When two such lenses are used together, their combined power is practically equal to the sum of both powers. A +2 and a +3, for instance, would equal a +5 [...].

¹⁶ No original: [...] it is important to place the strongest of the Diopters closest to the lens, and in descending order of strength going away from the lens.

Figura 3 - Tabela, que aponta a relação de foco e distância em polegada do assunto em diferentes valores de dioptrias

Diopter - Focus Conversion Chart (can be used with any focal length - any format)		
Diopter power	Focus distance of lens	Actual distance from diopter to subject
+1/2	Infinity	78-3/4"
	25'	62-1/2"
	15'	54-3/4"
	10'	47-1/2"
	6'	37-3/4"
	4'	29-3/4"
+1	Infinity	39-1/2"
	25'	34-3/4"
	15'	32-1/2"
	10'	29-3/4"
	6'	25-1/4"
	4'	21-3/4"
+2	Infinity	19-3/4"
	25'	18-1/2"
	15'	17-3/4"
	10'	16-3/4"
	6'	15-1/2"
	4'	14"
+3	Infinity	13-1/4"
	25'	12-1/2"
	15'	12-1/4"
	10'	11-3/4"
	6'	11-1/4"
	4'	10-1/2"

Fonte: *Cinematography* (Brown, 2016).

Embora apliquem o mesmo princípio da aproximação focal na imagem, é interessante distinguir a dioptria de aparatos como tubos de extensão, foles de extensão ou lentes macro. Expressando maior nitidez, a utilização delas não é indicada para objetivas grandes angulares ou zoom, sendo recomendadas, segundo Ryan (1993, p. 1083), para semi-teleobjetivas. Apesar de afetada pela qualidade óptica inferior do registro, a dioptria, por outro lado, se projeta como “[...] uma alternativa de custo relativamente baixo [...]” (MALKIEMICZ; MULLEN, 2005, p. 31, tradução nossa¹⁷) e uma escolha acessível de aquisição ao ser compatível com algumas lentes já mencionadas, grande-angulares e zoom.

Sublinhada desde o início da fabricação pela indústria óptica, a fixação de um limite mínimo de foco em lentes apontadas como padrão¹⁸, como a grande angular e a zoom, conforme Hart (1996, p. 241, tradução nossa¹⁹), é fundamental para que a aquisição do aparato em sets de filmagem se apresente como viável, pois com a produção de objetivas com distâncias focais ainda menores, haveria a ampliação do seu respectivo tamanho, peso e valor agregado no

¹⁷ No original: [...] a relatively low-cost alternative [...].

¹⁸ “Cada lente tem um limite mínimo de foco. Pode ter 60 centímetros com uma lente grande angular, pode ter 1,5 metro com uma lente zoom e pode ter 7,5 metros com uma lente telefoto longa” (HART, 1996, p. 241, tradução nossa). No original: Every lens has a minimum focus limit. It might be two feet with a wide-angle lens, it might be five feet with a zoom lens, and it might be twenty-five feet with a long telephoto lens.

¹⁹ No original: [...] in order to make lenses portable and usable, minimum focus limits exist.

mercado consumidor: “[...] para tornar as lentes portáteis e utilizáveis, existem limites mínimos de foco”. Dessa restrição, a necessidade de lentes suplementares, como a de dioptria, se projeta.

Junto a sua utilidade como lente acessória de aproximação (*close-up*), a dioptria também compreende a produção de outro aparato fotográfico, o já apontado, *Split Field Diopter* (Dioptria de Campo Dividido). Também designado de *Plus One Diopter* ou *Plus One-Half Diopter*, a sua fabricação envolve, antes, a secção da dioptria pela metade - “[...] como uma meia-lua” (BROWN, 2016, p. 297, tradução nossa²⁰) - e o subsequente preenchimento da região descoberta por um vidro plano transparente ou, em alguns casos, pela ausência de qualquer material: “[...] apenas metade dela contém a dioptria [...] metade restante do filtro é transparente” (ELKINS, 2009, p. 509, tradução nossa²¹). Após a integração com a lente principal da câmera, há, de um lado, a redução da distância mínima de foco, e, de outro, a ampliação do intervalo focal, gerando, respectivamente, a captação de assuntos aproximados (em primeiro plano) e afastados (em segundo e terceiro planos) simultaneamente (**Figura 4**).

A lente equipada com dioptria dividida possui duas profundidades de campo distintas: uma para o assunto próximo (que pode ser muito rasa ou não possuir nenhuma profundidade) e outra para o assunto distante (que será a profundidade de campo normal para a distância focal específica lente e f-stop em uso) (RYAN, 1993, p. 1085, tradução nossa²²).

Figura 4 - Trecho do filme *Bacurau*, que apresenta o aparato *Split Field Diopter*. Dir. Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles (2019)



Fonte: <https://twitter.com/kmendoncafilho/status/1133764065795481600>.

A inscrição do aparato permite que a lente primária modifique a sua profundidade de foco original - convertendo, conforme Draven (2013), metade da imagem em míope - e

²⁰ No original: [...] like a halfmoon.

²¹ No original: [...] only half of it contains the diopter [...] remaining half of the filter is clear.

²² No original: The split-diopter equipped lens possesses two distinct depths of field: one for the close subject (which may be very shallow or possess no depth whatsoever) and another for the distant subject (which will be the normal depth of field for the particular focal length lens and f-stop in use).

evidencie a sensação artificial de *Deep Focus (Foco Profundo)* na imagem registrada (**Figura 5**). Logo, se permite que “[...] dois assuntos em diferentes partes do quadro estejam em foco simultaneamente” (REILLY, 2009, p. 260, tradução nossa²³).

Este Split Diopter pode ser posicionado na frente de sua lente para um plano de uma mesa com um telefone e uma porta do outro lado da sala, por exemplo. Isso permitiria que o telefone e a porta estivessem em foco, mesmo que não houvesse profundidade de campo suficiente para fazê-lo sem a dioptria dividida (HART, 1996, p. 243, tradução nossa²⁴).

Figura 5 - Aparência padrão do aparato *Split Field Diopter*, que assinala a região, à esquerda, que modifica a percepção de profundidade de campo na imagem



Fonte: <https://www.koodinternational.com/split-field-filter-2-diopter-49mm-in-slim-rotating-ring-split-field-49mm-filter-1273-p.asp>.

Entre os assuntos capturados pela adição do *Split Field Diopter*, há a presença de uma linha difusa de foco, que sinaliza a margem de cada divisão, a de dioptria e a da região anulada ou transparente (**Figura 6**). Dada a aberração fotográfica concebida, a execução do aparato é ponderada por Diretores de Fotografia (*DP - Directors of Photography*) segundo Elkins (2009, p. 509, tradução nossa²⁵): “Geralmente, é melhor verificar com o DP para ver se ele ou ela quer que você tente fazer um foco dividido para um plano”. Atravessada a cautela, o manuseio técnico consiste em primeiro focar a lente principal em infinito na região exposta do aparato, contemplando o assunto afastado, e em seguida identificar e transferir a posição do motivo fotográfico aproximado para que haja o seu foco total em relação à intensidade assinalada pela lente da dioptria.

Basicamente, o que você precisa fazer é focar através da parte clara do filtro em seu objeto distante e encontrar a força de dioptria que você precisa para focar em seu objeto próximo. Lembre-se de que alterar o foco durante o plano

²³ No original: [...] two subjects in different parts of the frame to be in focus simultaneously.

²⁴ No original: This Split Diopter could be positioned in front of your lens for a shot of a desk with a telephone and a door at the other side of the room, for example. It would enable both the telephone and door to be in focus even if there was not enough Depth-of Field to do so without the Split Diopter.

²⁵ No original: It is usually best to check with the DP to see if he or she wants you to try to do a split focus for a shot.

altera o foco nos objetos distantes e próximos (HART, 1996, p. 243-244, tradução nossa²⁶).

Figura 6 - Trecho do filme *Aquarius*, que sublinha a linha divisória difusa de foco *do Split Field Diopter*. Dir. Kleber Mendonça Filho (2016)



Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Figura-3-Fotograma-com-uso-de-split-diopter-Aquarius-2016-Fonte-Captura-de-tela_fig1_348089027.

Dada a sua qualidade de captação de ações simultâneas, a publicidade televisiva abraçou a utilização do aparato, concentrando a atenção do espectador em múltiplas áreas do écran e destacando a iconografia de imagens de produtos e marcas; em conformidade a Malkiemicz e Mullen (2005, p. 31-32, tradução nossa²⁷): “É frequentemente usado em comerciais, onde, por exemplo, a embalagem de sabonete pode estar em primeiro plano com uma dona de casa usando-a ao fundo” (**Figura 7**). Junto a isso, enquanto diferencial, há o benefício de se poder conferir o material final registrado já em set de filmagem, se sobressaindo de outras técnicas audiovisuais que apresentam o resultado da divisão artificial da imagem em um momento posterior, como o processo fotográfico de *Fosqueamento*:

Efeitos muito incomuns são possíveis, que de outra forma exigiriam duas fotos separadas, que seriam posteriormente combinadas em uma impressora óptica por meio de um processo de fosqueamento. Fazer essas tomadas divididas na câmera permite visualizar a cena como ela aparecerá, em vez de esperar que ambas as tomadas sejam impressas opticamente em um filme (RYAN, 1993, p. 1087, tradução nossa²⁸).

Figura 7

²⁶ No original: Dealing with the focus problem is simple. Basically what you have to do is focus through the clear part of the filter at your distant object and find the strength of Diopter that you need to get focus on your near object. Keep in mind that changing the focus during the shot changes the focus both on the distant and near objects.

²⁷ No original: It is frequently used in commercials, where, for example, the soap package may be in the foreground with a housewife using it in the far background.

²⁸ No original: Very unusual effects are possible, which would otherwise require two separate shots, which would be later combined in an optical printer via a matting process. Making such split shots in the camera permits viewing the scene as it will appear, rather than waiting for both shots to be optically printed onto one film.

Figura 7 - Trecho do filme *Hoffa*, que realça o potencial de agrupamento de planos no *Split Field Diopter*. Dir. Danny DeVito (1992)



Fonte: <https://ascmag.com/blog/shot-craft/a-closer-look-at-close-up-attachments>.

Compreendido o potencial óptico do *Split Field Diopter*, percorrer a sua trajetória histórica nas décadas de 1970 e 1980 se apresenta fundamental, à medida que sua aplicação se deu em diversas perspectivas temáticas, estéticas e estilísticas.

2.2 PASSAGENS HISTÓRICAS EM HOLLYWOOD ATÉ 1980

Pouco aprofundado em bibliografias do campo audiovisual, o *Split Field Diopter* é envolvido na atualidade por estudos frequentemente ligados à sua condição tão-só técnica e de execução em set de filmagem. Destacado em manuais publicitários de cinematografia e publicações que assinalam a preservação da história tecnológica do cinema estadunidense, a ausência de literaturas recentes que investiguem o potencial estético, estilístico e criativo do aparato pode ser compreendida à medida que se analisa como a produção acadêmica da década de 1970 se manifesta nos aprendizados contemporâneos sobre o equipamento indicado. Reconhecido o papel historiográfico de autores como Salt (2009) e a conjuntura teórica apresentada acima, Ramaeker (2007, p. 179, tradução nossa²⁹) sinaliza que:

[...] a estética de Hollywood neste período crítico foi pouco discutida, a tecnologia cinematográfica neste período foi pouco explorada. Claro, Barry Salt fornece um levantamento das técnicas características desse período em estilo fílmico e tecnologia. Mas o estudo de Salt é apenas isso, uma pesquisa, apontando para tendências em larga escala em tecnologia e estética, raramente fornecendo qualquer tipo de relato detalhado de sua interação.

²⁹ No original: [...] the aesthetics of Hollywood in this critical period have been little discussed, film technology in this period has been explored barely at all. Of course, Barry Salt provides a survey of characteristic techniques of that period in *Film Style and Technology*. But Salt's study is just that, a survey, pointing to large-scale trends in technology and aesthetics, rarely providing any sort of fine-grained account of their interplay.

Posicionada no período histórico da Nova Hollywood, a década de 1970 marcou fortes mudanças no universo da produção audiovisual estadunidense, atravessada por uma ampla reestruturação econômica dos estúdios cinematográficos, sublinhados pelas *Majors* (*Warner Brothers*, *20th Century Fox*, *RKO*, *Paramount* e *Loew's Inc. (atual MGM)*) e *Minors* (*Universal*, *Columbia* e *United Artists*), e por um intenso descolamento do público jovem em ascensão, que não se identificava mais com a abordagem particular de forma e conteúdo dos filmes apresentados. Acentuada pela queda de arrecadação em bilheteria, a desconexão com a nova audiência atingiu a estabilidade do poderio financeiro dos estúdios, que já estava em declínio, e os pressionou a adotar estrategicamente temáticas e perspectivas estilísticas mais alinhadas às demandas socioculturais da geração ascendente.

Nos anos setenta começou a sentir um certo desinteresse pela temática e atitudes da maior parte do cinema mainstream. A fonte desse descontentamento é provavelmente o fato de que a maioria dos filmes agora são escritos, produzidos e dirigidos por pessoas mais jovens do que eu, e principalmente voltados para um público jovem o suficiente para ser meus netos. Esta era uma situação nova, e não apenas para mim. Embora a maior parte do público do cinema sempre tenha sido jovem, havia um componente mais antigo que era levado em consideração pelas pessoas que faziam filmes comerciais comuns. Esse componente mais antigo foi muito diminuído na década de 1970 e, de qualquer forma, a relativa juventude dos que estão no lado da produção é uma situação bastante nova. Como resultado, não acompanhei os desenvolvimentos tão de perto como costumava fazer e, portanto, perdi algumas tendências significativas (SALT, 2009, p. 305, tradução nossa³⁰).

Notado o cenário de transição, há o esforço de grande parte das bibliografias subsequentes à época de enquadrar o desejo das cinematografias do período em atualizar a sua nova condição de olhar e sinalizar as contradições sociopolíticas que o país atravessava na presidência instável e conservadora de Richard Nixon (1969-1974), na reivindicação pelos Direitos Civis e, sobretudo, no registro televisionado da Guerra do Vietnã: “[...] a televisão e as suas emblemáticas transmissões do assassinato do presidente John F. Kennedy e da Guerra do Vietnã [...] obrigaram o cinema a repensar o seu lugar e o seu papel dentro da sociedade americana” (MARTINS, 2015, p. 9-10). Em matéria estética, o contexto assinalado traça uma

³⁰ No original: In the seventies began to feel a certain lack of interest in the subject matter and attitudes of most of mainstream cinema. The source of this disaffection is probably the fact that most of the movies are now written, produced, and directed by people younger than myself, and mostly aimed at audiences young enough to be my grand-children. This was a new situation, and not just for me. Even though the bulk of the cinema audience has always been young, there was once a substantial older component that was taken into account by people making ordinary commercial film. This older component was much diminished by the nineteen-seventies, and in any case the relative youth of those on the production side is quite a new situation. As a result, I did not follow developments quite closely as I used to, and so missed some significant trends.

reorientação nos estudos críticos e acadêmicos, em que a ênfase por discursos naturalistas e ilusionistas dá lugar a expressões políticas dentro do meio cinematográfico e estratégias visuais associadas a um “[...] realismo mais acachapante [...]” (MARTINS, 2015, p. 9-10).

A palavra de ordem é a sabotagem do prazer cinematográfico, em qualquer nível, e o cinema político se atrela mais do que nunca à desconstrução. A representação, clássica ou moderna, senta no banco dos réus e o cineasta investe em criar mecanismos de discussão de seu próprio filme, enquanto o teórico investe na explicação do que, para o espectador comum, é um desafio, uma “chatice” (XAVIER, 2005, p. 172).

Reverberado para o momento atual, se encontra a ampla presença de textos que englobam o recorte fílmico da década de 1970 a partir de enquadramentos econômicos e políticos em relação à conjuntura social americana do período e a extensão abreviada de literaturas que discutem a representação estética dos filmes setentistas, mesmo que “[...] sem dúvida seja lá que os filmes da década de 1970 tiveram o maior impacto” (RAMAEKER, 2007, p. 179, tradução nossa³¹). Junto a trajetória histórica apontada, a carência de publicações sobre o *Split Field Diopter* e seu respectivo potencial estético pode ser esclarecida à medida que se investiga a sua atribuição e finalidade bibliográfica no decorrer dos anos.

Referenciado segundo Ramaeker (2007) desde a publicação da segunda edição do livro *American Cinematographer Manual* em 1966 por Rod Ryan, o aparato foi sublinhado ao longo de décadas por textos que se dispuseram a apontar, majoritariamente, a face problemática de execução do equipamento em sets de filmagem.

De primeira ordem, há em recorrência a preocupação de alertar o possível usuário do equipamento a presença de uma linha divisória de foco expressa no centro da imagem e a respectiva necessidade de seu mascaramento em diversas recomendações e instruções, como, por exemplo: no uso de “[...] um tapete escuro [...]” (HART, 1996, p. 243, tradução nossa³²) ou de um “[...] fundo neutro, de cor e textura uniformes” (RAMAEKER, 2007, p. 181, tradução nossa³³) na região do cenário marcada pelo desfoque; e no ajuste e equilíbrio de uma iluminação “[...] empregada para clarear ou escurecer a área de fundo onde ocorre a divisão [...]” (RYAN, 1993, p. 1089, tradução nossa³⁴). Nessa seara, o destaque à aberração fotográfica gerada pela refração ou reflexão da luz na borda da divisão da dioptria, se apresenta na maior parte das bibliografias sobre a matéria como um problema a ser “[...] escondido artisticamente na composição” (BROWN, 2016, p. 297, tradução nossa³⁵) (**Figura 8**).

³¹ No original: [...] arguably it is there that the 1970s films have had the greatest impact.

³² No original: [...] a dark carpet.

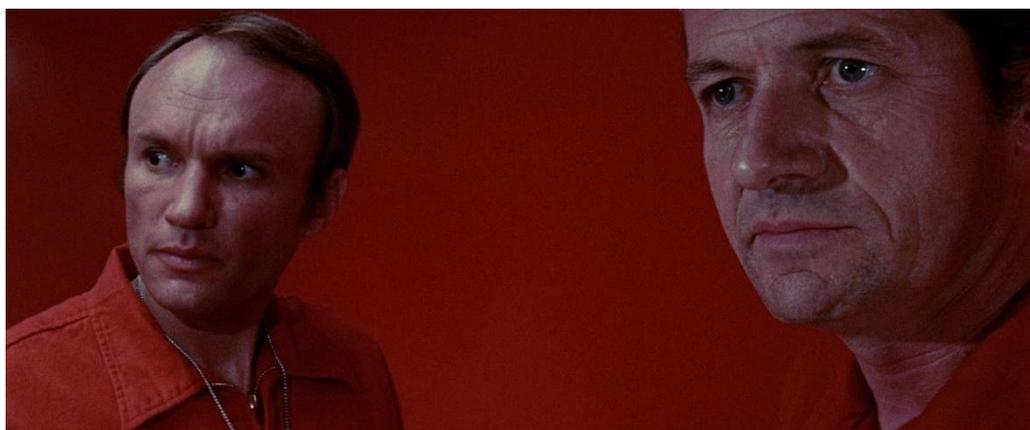
³³ No original: [...] neutral background, of uniform color and texture [...].

³⁴ No original: [...] employed to lighten or darken the background area where the split occurs [...].

³⁵ No original: [...] hidden artfully in the composition.

Em segundo grau, se identifica em escritos sobre o *Split Field Diopter* a reiteração contínua das dificuldades de movimentação dos dispositivos de filmagem pela necessidade de mascarar a cisão de foco presente no centro da imagem, que afeta, em conformidade a Ramaeker (2007, p. 182-183, tradução nossa³⁶), a percepção de profundidade de campo elevada e a construção da *mise-en-scène* sublinhada: “[...] a lente de dioptria milita contra o movimento da câmera e o movimento do assunto do primeiro plano para o fundo”. Sendo, entre o leque de ações impossibilitadas pelo apetrecho, o zoom a mais referenciada em bibliografias e, em menor proporção, a panorâmica: “[...] o zoom torna-se difícil e a panorâmica impossível” (MALKIEMICZ; MULLEN, 2005, p. 31-32, tradução nossa³⁷).

Figura 8 - Característica de ocultação do *Split Field Diopter* no filme *Andromeda Strain*. Dir. Robert Wise (1971)



Fonte: <https://m.imdb.com/title/tt0066769/mediaviewer/rm1598527233>.

Em última instância, se encontra, já em menor regularidade, a apresentação de sua perda de nitidez à medida que a intensidade da dioptria se amplia e, sobretudo, quando se há a sobreposição de mais de um deles na lente principal da câmera. Ao impossibilitar, logo, a focagem em infinito, a lente de dioptria desloca toda a “[...] faixa de foco para mais perto da câmera, sacrificando o foco de longa distância para permitir o foco próximo” (HART, 1996, p. 168, tradução nossa³⁸).

Manifestada o destaque a esse conjunto de problemáticas e a ausência de bibliografias sobre a expressão estética do aparato em geral, hoje se apresenta em discussões da seara acadêmica e diálogos corriqueiros da produção audiovisual um compreensível

³⁶ No original: [...] the diopter lens militates against both camera movement and subject movement from foreground to background.

³⁷ No original: [...] zooming becomes difficult and panning impossible.

³⁸ No original: [...] focus range closer to the camera, sacrificing the long distance focusing in order to allow close-in focus.

desconhecimento com o termo *Split Field Diopter*. Junto a outros jargões específicos, a sua identificação se limita a uma pequena fração de equipes ligadas à indústria fílmica, que, segundo Reilly (2009, p. 20, tradução nossa³⁹), se volta a serviços periódicos no setor apontado e dificulta o acesso de iniciantes à área a essas novas expressões e vocabulários.

A primeira vez que você pisa em um set de filmagem deixa você com a sensação de que acabou de desembarcar em um país estrangeiro. Não só pelo terreno pouco familiar do cenário, pela estranha paisagem de equipamentos e pessoal, de cabos e caminhões e figurinos, mas pela linguagem distinta falada ali. Embora inicialmente reconhecível, é estranhamente incompreensível, apesar da litania de palavras familiares. O que emerge é um dialeto inusitado, salpicado com a linguagem híbrida do cinema. Uma ruiva, uma loira. Não o que você pensa. Um trombone, um banjo. Claramente não instrumentos musicais. Um donut, uma panqueca, um quarto de maçã. Obviamente não referências a comida. Uma bazuca, um dedo, um pombo, uma vara de pescar, portas de celeiro, uma girafa, uma orelha de elefante. Nem uma única dessas palavras decifráveis no contexto de como está sendo usada.

Investidos à linguagem cinematográfica, a absorção de um novo leque de vocabulários e expressões técnicas por aqueles recém-chegados a indústria orienta a entrada de extensas possibilidades artísticas acentuadas pela estranheza inicial de frases e instruções, como: “Você quer a dioptria dividida?” (REILLY, 2009, p. 20, tradução nossa⁴⁰). Atestada a condição atual de desconhecimento do aparato, a investigação de sua passagem tecnológica se faz imprescindível para que haja o entendimento pleno das expressões históricas de profundidade de campo e simultaneidade visual no cinema hollywoodiano.

Ao longo do século XX, o cinema estadunidense assinalou a busca pela representação visual de ações simultâneas a partir de inovações técnico-estratégicas, que, em direção a uma trajetória histórica, carregavam o desejo de afirmação do princípio da linguagem fílmica e o início da formalização da gramática imagética no audiovisual. Enquadrado de 1894 a 1915, o ciclo do Primeiro Cinema marca o começo dessa orientação por cineastas como Edwin Porter. “A encenação em profundidade dos anos 1910 era uma resposta à necessidade, comum entre artistas de todos os lugares e tradições, de moldar o material para obter efeitos específicos no espectador” (BORDWELL, 2013, p. 269). Sobrepondo um recorte fílmico circular em frente ao registro principal da película em *Life of an American Fireman* (1903), Porter junto a George

³⁹ No original: The first time you step onto a movie set way leave you feeling like you have just landed in a foreign country. Not only because of the unifamiliar terrain of the set, the strange landscape of equipment and personnel, of cables and trucks and costumes, but because of the distinct language spoken there. Although initially recognizable, it is oddly incomprehensible, despite the litany of familiar words. What emerges is na unusual dialect, peppered with the hybrid language of film. A redhead, a blonde. Not what you think. A trombone, a banjo. Clearly not musical instruments. A doughnut, a pancake, a quarter apple. Obviously not references to food. A bazooka, a finger, a pigeon, a fish pole, barn doors, a giraffe, an elephant ear. Not a single one of these words decipherable in the contexto of how it is being used.

⁴⁰ No original: Do you want the Split diopter?

S. Fleming referenciam a aparência das placas de lanterna mágica e anunciam artificialmente a convergência de dois assuntos fotográficos dispares agrupados e distribuídos no mesmo quadro para “[...] resolver o problema de como mostrar duas ações ocorrendo simultaneamente” (COSTA, 2006, p. 35) (**Figura 9**). Equivalente à função estética da imagem *Split Screen* (Tela Dividida), Costa (2006, p. 35) discorre sobre o seu uso plástico e narrativo no filme apontado:

A ação começa com um bombeiro cochilando, sonhando com uma mulher e uma criança num incêndio. Ele optou por mostrar o bombeiro na parte esquerda do quadro e, do lado direito, uma máscara circular, dentro da qual se vê a mulher e a criança, certamente reproduzindo a organização visual de uma placa de lanterna, em que duas ações simultâneas ocorrem dentro do mesmo quadro.

Figura 9 - Trecho, que apresenta o efeito de lanterna mágica no filme *Life of an American Fireman*. Dir. Edwin S. Porter (1903)



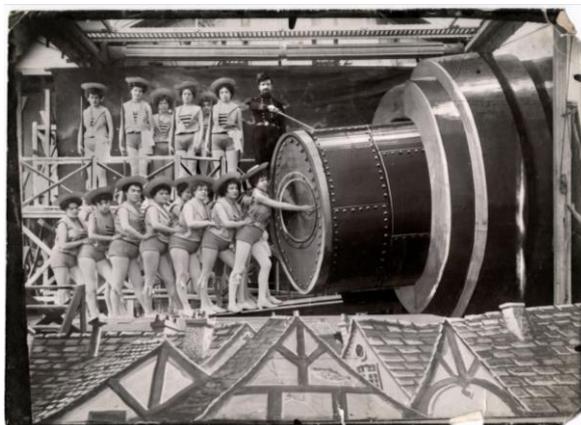
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=RXXQ1Cxn1A>.

Junto a essa dinâmica, o emprego da montagem paralela por D.W. Griffith em suas produções da *Biograph* aponta novos caminhos em direção à simultaneidade visual. Incorporada, a priori, em *The Fatal Hour* (1908) e *The Curtain* (1909), Griffith se baseia no repertório visual da Pathé em filmes como *Le Cheval Emballé* (1908) e desenvolve, à sua maneira, a distribuição alternada de ações e núcleos narrativos com o aumento da frequência de situações entrecortadas e a redução do tempo de planos, elevando a cadência e velocidade das imagens na montagem. Sendo também traçada por Porter em *Great Train Robbery* (1903), Costa (2006, p. 44) afirma que: “[...] ainda que Griffith não tenha inventado a montagem alternada, ele transformou essa técnica num método narrativo poderoso para criar cenas de suspense”.

Em maior frequência, a tendência de enquadramento em *Deep Focus* (Foco Profundo) nas produções do período do Cinema de Atração (de 1894 a 1907) apresenta o exercício da

simultaneidade visual a partir da presença de múltiplos corpos coreografados em tela e distribuídos em várias sequências de quadros fixos: “Aqui, a entrada e saída dos atores tinha tendência a se definir dentro do estilo próprio às estradas e saídas de um palco” (XAVIER, 2005, p. 20-21). Se distinguindo dos fenômenos sublinhados, a sua prática espelha, segundo Jacobs citado em Cruz (2021, p. 7), o modelo composicional dos *Tableaux Vivants* Teatrais, na medida que há, desde o planejamento das suas exposições em *Vaudevilles* à época, a busca de um efeito comparativo da disposição do seu quadro estático com a da montagem visual das encenações performáticas ao vivo (**Figura 10**). “Os espectadores estão interessados nos filmes mais como um espetáculo visual do que como uma maneira de contar histórias” (COSTA, 2006, p. 26). Em conformidade ao que foi apontado, Wiegand (2018, p. 19, tradução nossa⁴¹) indica que o: “[...] cinema se baseou nas práticas de performance dos tableaux vivants desde o início, transferindo assim a beleza como atração para um novo contexto de mídia”.

Figura 10 - Fotograma do filme *A Trip to the Moon*, que manifesta a estética de encenação do *Tableau Vivant*. Dir. Georges Méliès (1902)



Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0000417/>.

Nesse modelo de representação em *Tableau*, a disposição hierárquica dos signos imagéticos simultâneos é identificada como inexistente ou inoperante, já que a informação distribuída em tela desnorteia o itinerário visual do espectador pela falta de uma articulação harmoniosa e ordenada dos recursos técnicos disponíveis, como os de montagem e iluminação. Contudo, a problemática também é reconhecida pelos próprios realizadores do período, que procuram atenuar a sensação de desorientação pela inclusão de uma encenação lateral perpendicular à lente intitulada por Wolfflin (*apud* BORDWELL, 2013, p. 236) de padrão

⁴¹ No original: Film drew on the performance practices of tableaux vivants early on, thus transferring beauty-as-attraction to a new media context.

planimétrico: “Em tais composições, cada camada é disposta paralelamente ao plano da imagem e, muitas vezes, também aos planos do fundo”.

Ao longo das décadas subsequentes, a expressão visual em *Deep Focus* se dirige, porém, à procura de inovações tecnológicas que apresentem a ideia da simultaneidade de ações em tela sem a presença visual de traços estáticos e coreografados caracterizados pela referência composicional do *Tableau Vivant*.

Sublinhada após a década de 1920, a composição em profundidade passa a se apresentar, em grande parte pela limitação técnica do período, como um dispositivo narrativo de *establishing shot*, pontuando a espacialidade geral do cenário de uma cena no seu início ou fim para situar a percepção geográfica do espectador sobre o local em que se contemplará a ação.

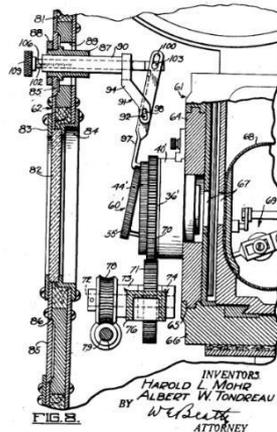
Em fins dos anos 1920, os cineastas tinham construído uma série de opções distintas para manipular a profundidade. Em planos médios ou primeiros planos, o foco seletivo podia realçar a ação importante. Elementos significativos em duas zonas do mesmo plano podiam ser enfatizados colocando um deles um pouco fora de foco [...] (BORDWELL, 2013, p. 282).

Dada a restrição tecnológica das lentes do período, há a criação de apetrechos que compensem a limitação técnica dos dispositivos e possibilitem a representação artificial de uma profundidade de campo elevada, que, gradualmente, viriam a se tornar a concepção inicial do *Split Field Diopter*. “Na verdade, o split-field diopter não foi a primeira técnica usada no cinema de longa-metragem a fornecer efeitos focais que se aproximam, mas não replicam totalmente, aqueles alcançados na cinematografia de foco profundo como tal” (RAMAEKER, 2007, p. 180, tradução nossa⁴²).

Nessa conjuntura, conforme Salt (2009, p. 229), há em destaque o aparato *Swing-Mount* (Lente de Montagem Giratória ou Oscilante) como uma das primeiras experiências a projetar artificialmente a sensação de uma profundidade de campo elevada e, conseqüentemente, apresentar ações simultâneas em tela. Desenvolvido por Hal Mohr na década de 1930, o principal uso do artifício envolve a sua propriedade de rotação vertical em torno do centro óptico da lente primária da câmera, que, após a sua respectiva anexação ao aparato, possibilita que o vidro presente no apetrecho seja inclinado em direção à sua linha de foco e gere a ilusão de duas perspectivas de profundidade na imagem registrada (**Figura 11**).

⁴² No original: In fact, the split-field diopter was not the first technique used in feature filmmaking to provide focal effects approximating, but not fully replicating, those achieved in deep focus cinematography as such.

Figura 11 - Ilustração, que aponta o visual do aparato *Swing-Mount*



Fonte: <https://www.enic-cine.net/deep-focus-revisited-part-1/>.

Entendido o processo, próprio Mohr (*apud* RAMAEKER, 2007, p. 180, tradução nossa⁴³) assinala que “[...] o filme não pode ser girado em relação à lente [...] a lente pode ser girada em relação ao filme”. Sublinhada por Mohr em *The Green Pastures* (Marc Connelly e William Keighley, 1936) e *Bullets or Ballots* (William Keighley, 1936), a técnica não se projetou viável no decorrer dos anos à medida que a sua instalação exigia grandes dificuldades técnicas e um longo período de montagem em set de filmagem. Enquadrando um dos planos de *Bullets or Ballots*, Salt (2009, p. 229, tradução nossa⁴⁴) aponta algumas das particularidades da representação *Swing-Mount* (**Figura 12**):

O telefone à direita do quadro está em foco, assim como os atores no fundo à esquerda, mas o ator no centro do primeiro plano usando o telefone está fora de foco, porque no centro do quadro a região de nitidez o foco tem que estar atrás dele, na meia distância.

⁴³ No original: [...] the film cannot be swung in relation to the lens [...] the lens can be swung in relation to the film.

⁴⁴ No original: The telephone at the right of the frame is in focus, as are the actors far in the background at the left, but the actor in the foreground centre using the phone is out of focus, because in the centre of the frame the region of sharp focus has to be behind him, in the middle distance.

Figura 12 - Trecho do filme *Bullets or Ballots*, em que há o uso do aparato *Swing-Mount*.
Dir. William Keighley (1936)



Fonte: <https://www.enic-cine.net/deep-focus-revisited-part-1/>.

Na década de 1930, a busca pela profundidade de campo elevada foi associada a estratégias que envolviam o uso amplo de movimentos de câmera panorâmicos ou *travellings*, a fim de acompanhar a vista total do cenário pela encenação e marcação dos atores em cena, a incorporação ocasional da técnica fotográfica *rack focus*, que oscila a zona de foco no decorrer do plano, e a execução de específicos enquadramentos “[...] como vistas por entre portas, janelas ou ângulos em cenas de tribunal” (BORDWELL, 2013, p. 294).

Marcada por expressões distorcidas⁴⁵, o início da década de 1940 projeta avanços importantes à cinematografia em profundidade. No centro das inovações está a experimentação visual de Gregg Toland em *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), que, na função de diretor de fotografia, substituiu o uso corrente da iluminação incandescente por luzes duras de arco voltaico e as empregou em películas mais rápidas e lentes revestidas que dispõem de maior captação de luz, gerando “[...] planos com áreas frontais em primeiro plano e fundo muito distantes, mantendo várias zonas do plano simultaneamente em foco” (BORDWELL, 2013, p. 297) (**Figura 13**). Anunciado por Toland como *pan-focus*, a técnica se tornou importante no período influenciando “[...] os diretores de que áreas frontais infladas e grande profundidade de foco podiam intensificar a dramaticidade de uma cena” (BORDWELL, 2013, p. 299).

⁴⁵ “[...] os cineastas se esforçaram para obter espaços frontais próximos e áreas traseiras bem distantes, geralmente à custa do foco nítido de um deles” (BORDWELL, 2013, p. 297).

Figura 13 - Trecho do filme *Citizen Kane*, que sublinha a técnica *pan-focus*. Dir. Orson Welles (1941)



Fonte: <https://www.enic-cine.net/deep-focus-revisited-part-1/>.

Paralela a essas experimentações, há também o crescente uso do artifício de composição *chroma-key*, que, desde a década de 1940 até os meados de 1960, expressou focos seletivos em primeiros e segundos planos de modo nítido e em profundidade, sendo “[...] uma tática que continuou em nossa era das imagens geradas por computador” (BORDWELL, 2013, p. 302) (**Figura 14**).

Figura 14 - Uso do artifício de composição *chroma-key* no filme *Stage Fright*. Dir. Alfred Hitchcock (1950)

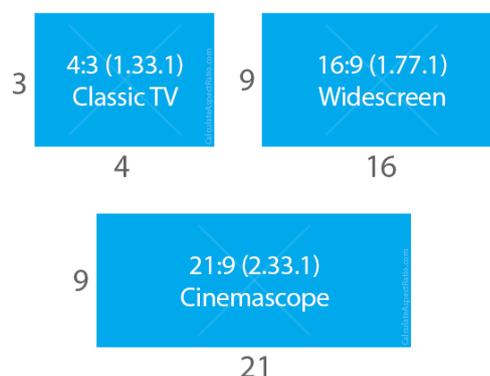


Fonte: <https://horrorcultfilms.co.uk/2014/06/hitchcock-master-of-suspense-36-stage-fright-1950/>.

Chegada a década de 1950, o desejo pela profundidade de campo se anuncia, conforme Ryan (1993, p. 173), na criação do aspecto de exibição *widescreen*, proporção superior à do padrão anterior 1.37:1 (**Figura 15**). Junto a tecnologia 3D e ao Som Stereo, o seu advento acompanha o planejamento estratégico dos estúdios de cinema à época em se diferenciar da linguagem e do recurso televisivo, que transferia a atenção dos espectadores médios e disputava

a hegemonia de arrecadação, por meio de “[...] uma ênfase cada vez maior em aspetos extrínsecos à narrativa cinematográfica [...]” (CARREGA, 2013, p. 4).

Figura 15 - Imagem, que ilustra as diferentes proporções de tela



Fonte: <https://saidia.co.ke/mobile-phones/189-aspect-ratio-is-bigger-really-better/>.

Assinalada de Efeito *Travelogue* por Carrega (2013, p. 4), a tendência da cinematografia do período de realçar a presença de certos elementos externos à obra envolve um fenômeno particular identificado nas décadas de 1950 e 1960, que, tal qual o modelo de produção do Cinema de Atração, busca o registro do espetáculo visual em regiões longínquas da topografia visual norte-americana. A comparação apontada por Carrega (2013) com a filmografia do início do século XX se certifica em observações de Costa (2006, p. 26) sobre o Cinema de Atração: “Nessa fase, o cinema tem uma estratégia apresentativa, de interpelação direta do espectador, com o objetivo de surpreender [...] Há mistura de locações naturais e cenários bastante artificiais”. Nesse paradigma de realização, a impressão ocular oferecida pelo *widescreen* foi essencial para a projeção ampla do espectro de visualidade dos filmes e redefiniu profundamente a percepção estética da audiência e dos realizadores, influenciando a preferência por produção ligadas a recriação de eventos históricos e bíblicos e expandindo o escopo de gêneros fílmicos como Faroeste, Musical e Aventura (**Figura 16**).

[...] cineastas como Otto Preminger, Nicholas Ray, Vincente Minnelli e Richard Fleischer desenvolvessem uma mise en scene estilizada na qual a preferência pelo plano longo associado aos movimentos de câmara constituía uma alternativa à chamada decoupage clássica (CARREGA, 2013, p. 4).

Figura 16 - Fotograma do filme *Ben-Hur*, que aponta o efeito dramático *Travelogue*. Dir. William Wyler (1959)



Fonte:

https://www.reddit.com/r/4kbluray/comments/vl4vfg/praying_for_a_4k_release_of_benhur_1959_shot_on_a/.

Uma das primeiras experiências de reprodução da imagem *widescreen* se apresenta na confecção do sistema *Cinerama*, que compreende o estágio inicial de registro por três câmeras emparelhadas em simultâneo sobre um mesmo assunto, seguindo a prática popularizada por Abel Gance em *Napoléon* (1927), e a posterior projeção do material capturado em um ecrã côncavo envolvendo o campo de visão total do espectador (**Figura 17**). Inaugurada em *This is Cinerama* (Robert L. Bendick, 1952), o método pouco tempo depois não se confirmou como uma opção rentável à medida que elevava o custo de produção das obras e a respectiva adaptação das salas de exibição. Contudo, a iniciativa chamou a atenção dos produtores da *20th Century Fox*, Darryl Zanuck e Spiro Skouras, que aplicaram altos investimentos para a criação de um novo sistema *widescreen* panorâmico economicamente acessível de captação e projeção.

Figura 17 - Fotografia, que apresenta a característica visual do *Cinerama* no filme *This is Cinerama*. Dir. Robert L. Bendick (1952)



Fonte: <https://www.nytimes.com/2018/01/18/movies/long-before-imax-the-curious-tale-of-cinerama.html>.

Dessa articulação, surge em 1953 o sistema *CinemaScope*, que envolve a etapa preliminar de captação do registro por lentes anamórficas e a sua subsequente projeção. Nesse processo, há pela lente anamórfica a conversão óptica do aspecto padrão da imagem captada em 35mm para o formato *widescreen* caracterizado pela compressão horizontal e o posterior ajuste da distorção da imagem ao projetá-la em uma tela regular de exibição (**Figura 18**). Diferente do *Cinerama*, o artifício se projetou financeiramente viável, pois para a sua execução não se exigia a adaptação e atualização das salas de exibição, mantendo o uso padrão da película em 35mm.

Figura 18 - Scanner, que aponta o processo de descompressão da imagem no sistema anamórfico



Fonte: <http://www.peplumtv.com/2012/12/cinemascope-frame.html>.

O registro anamórfico da imagem, segundo Ryan (1993, p. 174-175), advém do aparato óptico *Hypergonar* desenvolvido por Henri Chretien ao longo da Primeira Guerra Mundial para expandir o alcance visual da viseira grande angular dos tanques de guerra. Consistindo em uma lente Prime Convencional⁴⁶ justaposta a um acessório afocal grande angular, o apetrecho se assemelha ao Telescópio Refractor-invertido de Galileu. Décadas após o conflito, a técnica foi aplicada pela primeira vez no curta-metragem *Construire un Feu* (Claude Autant-Lara, 1927).

Adquirida a propriedade intelectual na década de 1950, a *20th Century Fox* atualizou a tecnologia do aparato e a inaugurou, já no sistema *CinemaScope*, no filme *The Robe* (Henry Koster, 1953). Implementado o modelo óptico de captação e projeção, se percebe no decorrer dos anos seguintes a adesão da técnica pela *Warner Bros. Pictures* e *Metro-Goldwyn-Mayer* e o avanço gradual de corporações como a *Paramount Pictures* em direção à fabricação de sistemas próprios, como o *VistaVision*.

⁴⁶ Categoria de lente, que possui só uma distância focal, se diferenciando das de modelo zoom.

Sendo a principal fabricante de objetivas anamórficas na década de 1950, a *Panavision Corporation* adaptou o design esférico de lentes padrões da época, que apresentavam uma imagem não achatada quando a luz atingia o sensor, ao incluir, já no modelo anamórfico, componentes esféricos na região inferior e cilíndricos na superior da lente, assinalando uma aparência ovalada não circular característica do visual *widescreen*.

Pouco tempo após o lançamento do *CinemaScope* original, há o desenvolvimento de novas tecnologias ligadas a ideia de lentes anamórficas em ‘bloco’, que estendem a sua superfície cilíndrica na composição total da lente, melhorando a qualidade de imagem e projeção pela constância da taxa de compressão com a distância de focagem em tela e a não exigência da regulagem de foco separada. Na década de 1960, o escopo tecnológico das lentes é ampliado à medida que se identifica o desejo de elaboração de faixas intermediárias de milimetragem, como a de 35mm, que contempla o alcance de uma *grande angular* de 25mm a uma Teleobjetiva de 360mm.

Nos anos 60, os filmes do tipo *CinemaScope* passaram a ser filmados cada vez mais com as lentes anamórficas feitas pela *Panavision Corporation*, em vez de com as lentes que haviam sido originalmente produzidas para o processo por *Bausch e Lomb* (SALT, 2009, p. 296, tradução nossa⁴⁷).

Em síntese, a objetiva anamórfica padrão engloba a junção de uma lente esférica regular a um acessório óptico anamórfico, que, ao ser acoplada frente a primeira, manifesta o efeito de anamorfose no registro visual. A aparência alcançada advém dos processos de anamorfose e deanamorfose (RYAN, 1993), que, respectivamente, envolvem a compressão óptica da imagem capturada no eixo horizontal e, quando reproduzida também em uma lente de projeção anamórfica, a sua posterior descompressão e expansão à proporção original 2.35:1 do ecrã de exibição. Para além da sua designação assinalada, há no sistema *CinemaScope* o ajuste da imagem projetada a partir de uma lente grande angular acomodada em uma estrutura com “[...] uma tela muito grande, curva e de alto ganho, som estereofônico discreto de quatro canais e material de impressão especialmente perfurado” (RYAN, 1993, p. 173, tradução nossa⁴⁸).

Se diferenciando de técnicas que encobrem a região superior e inferior da imagem registrada em 35mm, tal qual o aspecto 1.33:1 conhecido por *Academy Aperture*, o modelo *CinemaScope* adotou o aspecto original do negativo sem reduzi-lo, ao expandir a proporção

⁴⁷ No original: In the ‘sixties *CinemaScope*-type films came increasingly to be shot with the anamorphic lenses made by the *Panavision Corporation* rather than with the lenses which had been originally produced for the process by *Bausch and Lomb*.

⁴⁸ No original: [...] a very large, curved, high-gain screen, four-channel discrete stereophonic sound, and specially perforated print stock.

horizontal da captura anamórfica em 2.55:1⁴⁹, e, desse modo, abreviar a sua respectiva ampliação na projeção. Até então necessária para atender o comprimento total da tela de exibição, a redução da imagem na projeção se anunciou como um forte benefício à medida que se tornou possível manter a qualidade plástica da imagem em comparação a outros formatos de *widescreen* esférico como o 1:85:1 ou *Super 35 (SuperTechniscope)*, em que a ampliação do negativo na projeção resulta em capturas de pouca resolução, alta granulação e menor delineamento tonal.

Colocado na frente de um prime de 50mm, por exemplo, o sistema de lentes se comportaria como um de 50mm no plano vertical e como 25mm no plano horizontal. Assim, a lente se comporta como se fossem duas distâncias focais diferentes simultaneamente (RYAN, 1993, p. 174-175, tradução nossa⁵⁰).

Dada a sua qualidade de alcance de enquadramentos distanciados na estratégia *Travelogue* (Carrega, 2013), a produção de obras anamórficas, também designadas de *Scope Films*, se destacou em composições amplas de sujeitos e corpos em ações simultâneas dispostas no formato de encenação lateral⁵¹: “Muitos acreditavam que o formato 2.35:1 tornava o close-up obsoleto [...]” (BORDWELL, 2005, p. 27, tradução nossa⁵²). De encontro a essa tendência, há o efeito de Caxumba *CinemaScope* apelidado na década de 1950, uma aberração fotográfica gerada em planos próximos de rostos pela compressão da lente anamórfica, que distorcia a face dos atores em cena. “Como a expansão da projeção permanece constante em 2 vezes, objetos em close (como o rosto humano) serão excessivamente expandidos horizontalmente pela lente do projetor [...]” (RYAN, 1993, p. 175, tradução nossa⁵³) (**Figura 19**).

⁴⁹ A proporção indica que a imagem capturada é 2,55 vezes maior que sua altura.

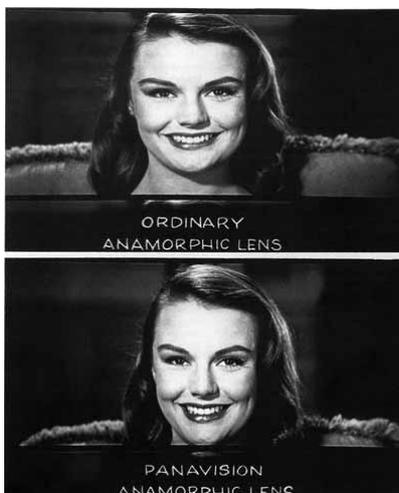
⁵⁰ No original: Placed in front of a 50mm prime, for example, the lens system would behave as a 50mm in the vertical plane and as a 25mm in the horizontal plane. Thus, the lens behaves as if it were two different focal lengths simultaneously.

⁵¹ “A solução mais simples era encenar a ação lateralmente, retornando, de certa maneira, aos princípios planimétricos anteriores a 1910 [...] Muitos dos primeiros filmes em CinemaScope endossam esse princípio de encenação do tipo ‘varal’” (BORDWELL, 2013, p. 314).

⁵² No original: Many believed that 2.35:1 format rendered the close-up obsolete [...].

⁵³ No original: Since the projection expansion remains constant at 2 times, close-up objects (such a human face) will be overly expanded horizontally by the projector lens [...].

Figura 19 - Publicidade da *Panavision* direcionada ao estúdio *20th Century Fox*, que criticava o efeito de Caxumba no sistema *CinemaScope*



Fonte: https://aminoapps.com/c/cartoon/page/blog/the-widescreen-revolution/N4Bh_Mu3J2JzjX7daQEY61Wn3zgo86G.

Na década de 1960, a *Panavision* ajustou o problema com a adição de elementos cilíndricos contra-rotativos às lentes anamórficas, o que possibilitou a busca por visualidades mais próximas em *close-ups* regulares e extremos, percorrendo um caminho que viabilizará o uso da dioptria nos anos subsequentes: “A falta de distorção nos rostos dos atores rapidamente tornou o sistema Panavision universalmente favorecido em Hollywood” (RYAN, 1993, p. 175-176, tradução nossa⁵⁴).

Contrariando a impressão geral, a imagem em *widescreen* possibilita a captação eficaz de visualidades mais próximas, à medida que o seu formato dispõe de uma divisão harmoniosa do primeiro e segundo plano da imagem, separando a ação da *mise-en-scène* do seu respectivo cenário, mesmo em enquadramento fechados.

No final dos anos 1950 e início dos anos 1960, os cineastas começaram a confiar mais em vistas mais próximas, apesar do fato de que praticamente todos os filmes eram exibidos em formato *widescreen*. Os cineastas que trabalhavam na proporção um tanto ampla de 1:85:1 tiveram pouca dificuldade em encaixar *close-ups* na tomada; na verdade, muitas tomadas na nova proporção simplesmente mascaravam a parte superior e inferior das tomadas enquadradas no formato 1.33, deixando menos espaço para a cabeça e, ocasionalmente, cortando testas e queixos (BORDWELL, 2005, p. 27, tradução nossa⁵⁵).

⁵⁴ No original: The lack of distortion on actor’s faces quickly made the Panavision system universally favored in Hollywood.

⁵⁵ No original: In the late 1950s and early 1960s filmmakers began to rely more on closer views, despite the fact that virtually every movie was shown in a *widescreen* format. Filmmakers working in the somewhat wide ratio of 1.85:1 had little trouble fitting *close-ups* into the shot; in effect many shots in the new ratio simply masked off the top and bottom of shots framed in the 1.33 format, leaving less headroom and occasionally cropping out foreheads and chins.

Figurado nesse contexto, vale destacar o longa-metragem *Playtime* (1968) de Jacques Tati, sublinhado por Salt (2009, p. 297, tradução nossa⁵⁶) como uma das principais obras do período a articular a propriedade espacial e imagética do formato 70mm anamórfico em planos-sequência de longa duração prolongados por ações paralelas distribuídas em diferentes partes do quadro visível e realçadas por gestos cômicos em “[...] uma distração de fundo, o que torna um pouco difícil encontrar onde está o principal ponto de interesse” (**Figura 20**).

Figura 20 - Trecho do filme *Playtime*, que indica a encenação simultânea de ações para fins de comicidade. Dir. Jacques Tati (1968)



Fonte: <https://www.criterion.com/films/651-playtime>.

Embora o registro amplo de imagens seja apresentado como a sua principal qualidade, o modelo anamórfico foi afetado, conforme Salt (2009), pela tendência marcada pelas décadas de 1960 e 1970 de se afastar do paradigma *Travelogue* (Carrega, 2013) e, em consequência, transferir o foco de atenção dos estúdios para locações em espaços fechados e cenários pré-construídos, o que, em conjunto à adesão acentuada pela película colorida, restringiu a quantidade de luz aderida nas filmagens em comparação às captações externas e limitou o potencial de extensão de profundidade.

As películas coloridas eram, e ainda são, muito menos sensíveis à luz do que as emulsões em preto e branco mais ‘rápidas’. Portanto, a cor não podia sustentar uma profundidade de campo tão grande quanto a proporcionada pelo preto e branco. Em 1948, um cinegrafista reconheceu que tinha que filmar Technicolor com $f/2$, uma abertura muito grande, que impedia o foco profundo. (BORDWELL, 2013, p. 311).

⁵⁶ No original: [...] background distraction which makes it a little difficult to find where the main point of interest lies.

Com o objetivo de superar a problemática, há o subsequente investimento em aparatos técnicos que possibilitem a expressão de ações simultâneas em profundidade elevada no sistema anamórfico já no início da década de 1970. Partindo desta iniciativa, que surge a escolha do fotógrafo David M. Walsh pelo *Split Field Diopter* no longa-metragem *I Walk the Line* (John Frankenheimer, 1970).

[...] a principal vantagem da split-field diopter é que ela permite que um diretor e um diretor de fotografia alcancem alguma aproximação de foco profundo quando de outra forma não seria possível, como ao fotografar com uma lente anamórfica. Desde o desenvolvimento inicial do CinemaScope em 1953, uma ampla gama de lentes anamórficas foi introduzida para permitir uma gama substancial de distâncias focais no formato widescreen. No entanto, no início da década de 1970, o foco profundo como tal ainda estava além do alcance da lente anamórfica. O split-field diopter, embora não pudesse fornecer um verdadeiro foco profundo, poderia criar uma impressão de profundidade considerável, tanto em filmes Scope quanto não-Scope, sem a necessidade de qualquer luz adicional (RAMAEKER, 2007, p. 181, tradução nossa⁵⁷).

Embora a sua presença já se confirme desde a década de 1940 em filmes como *Long Voyage* (John Ford, 1940) e *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), que compartilham o diretor de fotografia Gregg Toland⁵⁸, a técnica só foi, de fato, reconhecida como viável a partir do trabalho de Walsh, que a aplicou extensivamente ao longo de toda a obra e a distinguiu da prática até então habitual de incluí-la em aparições pontuais e despropositadas narrativamente. A sua integração também é identificada como inovadora pelo uso inédito de duas dioptrias à lente para se obter a impressão simultânea de três áreas em profundidade (**Figura 21**). Sucedida a execução, o aparato reverbera no campo cinematográfico setentista, sendo até selecionado em

⁵⁷ No original: [...] the principal advantage of the split-field diopter is that it allows a director and cinematographer to achieve some approximation of deep focus when it might not otherwise be possible, as when shooting with an anamorphic lens. Since the initial development of CinemaScope in 1953, a wide range of anamorphic lenses have been introduced to allow for a substantial range of focal distances within the widescreen format. However, by the early 1970s deep focus as such was still beyond the range of the anamorphic lens. The split-field diopter, while it could not provide true deep focus, could create an impression of considerable depth, in both 'Scope and non-'Scope films, without the requirement of any additional light.

⁵⁸ “Às vezes, um filme ganha uma reputação indigna por um certo tipo de inovação técnica. Um bom exemplo é Cidadão Kane. Gregg Toland estava usando as novas lentes revestidas, o que lhe permitiu deixar cerca de 10% mais luz na lente. E, portanto, a distância focal era um pouco mais profunda. Na mitologia de Hollywood, o mantra tornou-se que Gregg Toland e Orson Welles criaram a fotografia de foco profundo. Bem, sim, mais ou menos. O fato é que Toland havia usado fotografia de foco profundo antes, e algumas das cenas de ‘foco profundo’ mais impressionantes em Kane nem são de foco profundo - elas foram feitas com uma dioptria dividida e dois planos diferentes de foco” (SCHRADER, 2014, tradução nossa). No original: Sometimes a film will get an undeserving reputation for a certain kind of technical innovation. A good case in point is *Citizen Kane*. Gregg Toland was using the new coated lenses, which allowed him to let about 10 percent more light into the lens. And therefore the focal length was a little deeper. In the mythology of Hollywood the mantra has become that Gregg Toland and Orson Welles created deep-focus photography. Well, yeah, sort of. The fact is, Toland had used deep-focus photography before, and some of the most stunning “deep-focus” scenes in Kane aren’t even deep-focus—they were done with a split diopter and two different planes of focus.

produções de teor esférico não anamórfico (1.85:1), como *The Iceman Cometh* (John Frankenheimer, 1973) e *All the President's Men* (Alan J. Pakula, 1976).

Figura 21 - Trecho do filme *I Walk the Line*, que apresenta o uso do *Split Field Diopter*. Dir. John Frankenheimer (1970)



Fonte: <https://sidoniscalysta.com/thriller-polar/1363-i-walk-the-line-mediabook-2499-eur.html>.

Fruto de sua popularização, há após o lançamento de *I Walk the Line* (John Frankenheimer, 1970) o desenvolvimento de uma lente de montagem especial que permite o operador de câmera remover a dioptria durante a filmagem, expressando a movimentação livre do dispositivo e uma menor impressão de estaticidade à cena.

O estilo de filme no uso do split-field diopter aqui vai muito além do funcionalismo amplamente direto tipicamente imputado à narração de Hollywood, e permanece como índice de tendências de longo alcance no cinema americano dos anos 1970, suas ambições ao realismo documental, expressividade do filme de arte e comentários autorais (RAMAEKER, 2007, p. 188, tradução nossa⁵⁹).

Acompanhada pela ascensão da dioptria, a década de 1970 marca o aumento acentuado por novas tecnologias de registro visual e sonoro e um desejo aprofundado pelos tecnicismos associados a Hollywood Clássica em bibliografias e produções cinematográficas do período. “Isso estava em contraste marcante com o período de alta Hollywood dos anos 20 aos 40, quando os técnicos de cinema intencionalmente mantinham muito de sua arte e mistério para si mesmos e seus associados escolhidos” (SALT, 2009, p. 305, tradução nossa⁶⁰). A tendência geral de busca pela competência técnica segue o curso histórico de mudanças demográficas da

⁵⁹ No original: Film style in the use of the split-field diopter here goes well beyond the largely straightforward functionalism typically imputed to Hollywood narration, and stands as indexical of far-reaching tendencies in 1970s American cinema, its ambitions to documentary realism, art film expressivity, and authorial commentary.

⁶⁰ No original: This was in marked contrast to the high Hollywood period of the ‘twenties to the ‘forties, when film technicians quite intentionally kept much of their art and mystery to themselves and their chosen associates.

audiência audiovisual anunciadas desde a década de 1960, que, desinteressada na aparência ilusória do cinema hollywoodiano, conduziu o gradual interesse dos estúdios em investigar novas formas de representação. O recorte setentista, vale destacar, também se caracteriza pela dificuldade de certas literaturas do período em identificar a mudança geracional das histórias e a inclinação técnica das obras, tal qual o próprio Salt (2009, p. 305, tradução nossa⁶¹) reconhece: “[...] não acompanhei os desenvolvimentos tão de perto como costumava fazer e, portanto, perdi algumas tendências significativas”.

Em termos imagéticos, há a materialização destas novas perspectivas em uma desconstrução do estatuto ilusório das imagens hollywoodianas através de experiências que buscam a ressignificação da película pela sobreposição de elementos distintos à lente, como nos filtros e redes de difusão, que reduzem a nitidez da imagem e sublinham um efeito *fuzzy* de névoa (SALT, 2009), e do próprio *Split Field Diopter*, que mesmo pontuando características de estranheza pelos efeitos composicionais exagerados, foi incorporado em diversas obras do período como um dispositivo de realismo documental. O conceito de realismo aqui empregado advém de Ramaeker (2007) e sugere uma ligação com a noção de realismo psicológico documental de Nichols (2005), que aponta a transposição de uma realidade psicológica através do uso discreto de artifícios de imagem e montagem que indiquem a aparência indiciária do real, e se distancia de outras bibliografias ligadas a, por exemplo, uma defesa do realismo estético em Bazin (2014), a um efeito contemporâneo do real pela mídia em Feldman (2008) e pela performance em Brasil (2010) e a uma expressão realista de cunho histórico e geométrico em Oliveira Júnior (2017).

Embora a abordagem da cinematografia aqui difira em muitos aspectos daquela que se tornaria comum na produção de gênero no final da década de 1970 (por exemplo, a cor é saturada e as câmeras portáteis são evitadas), ela compartilha algumas características com a versão de meados da década de 1970 do estilo realista, evidente no uso de atuação contida e cinematografia granulada [...] Dentro do contexto de uma estética realista, o uso do split-field diopter seria bastante incomum na Hollywood dos anos 1970 exatamente por esse motivo (RAMAEKER, 2007, p. 186, tradução nossa⁶²).

Incorporado a esse panorama histórico, a prática do *Split Field Diopter* reverberou duas correntes teóricas importantes na década de 1970, a de opacidade e transparência, que, respectivamente: reforça o efeito de superfície, em que há a consciência da imagem pelo

⁶¹ No original: [...] i did not follow developments quite closely as i used to, and so missed some significant trends.

⁶² No original: Though the approach to cinematography here differs in many respects from that which would become common in genre production later in the 1970s (for example, color is saturated and handheld cameras are eschewed), it does share some characteristics with the mid-1970s version of realist style, evident in the use of restrained acting and grainy cinematography.

intermédio da técnica, e a sensação de janela, que busca a imersão do espectador a uma realidade de aparência autônoma. Destaca-se, que ambas se alinham aos “[...] desafios trazidos pela prática do cinema nas versões mais radicais do underground norte-americano e do cinema europeu pós 1968 [...]” (XAVIER, 2005, p. 9).

Ligada a transparência, o emprego do *Split Field Diopter* envolveu, em um estágio inicial da década de 1970, a citação a um realismo documental em longas-metragens como *Andromeda Strain* (Robert Wise, 1971). Segundo o próprio diretor de fotografia da obra apontada, Richard Kline (*apud* RAMAEKER, 2007), o filme foi planejado a partir do uso da dioptria, sendo os seus *setups* adaptados e modificados para ocultar a presença da divisão focal gerada pelo aparato em fundos neutros e sombreados (**Figura 22**): “The *Andromeda Strain* representa um compêndio de possibilidades para a própria técnica, um catálogo de becos sem saída tanto quanto rotas para uma exploração sustentada” (RAMAEKER, 2007, p. 185, tradução nossa⁶³). Em conformidade a filmes como *I Walk the Line* (John Frankenheimer, 1970), a obra anula a indicação do apetrecho de modo a reforçar a expressão de inquietação e tensão em ações simultâneas e a transpor a percepção psicológica de urgência e imediatismo.

Figura 22 - Trecho do filme *Andromeda Strain*, que emprega dois *Split Field Diopter* simultaneamente. Dir. Robert Wise (1971)



Fonte: <http://thecinemaarchives.com/2020/09/13/the-andromeda-strain-1971-wise/>.

Junto a essa tendência, o longa-metragem *All the President's Men* (Alan J. Pakula, 1976), através de seu diretor de fotografia, Gordon Willis, explora a estratégia de ocultação da dioptria para manifestar a ideia de observação documental e fragmentação multivalente. Para além do escopo conceitual, a obra se sobressai pelo emprego de lentes esféricas, não

⁶³ No original: The *Andromeda Strain* represents a compendium of possibilities for the technique itself, a catalog of dead ends as much as routes for sustained exploration.

anamórficas, junto ao *Split Field Diopter*: “[...] para permitir divergências focais extremas entre os planos de primeiro plano e plano de fundo sem as distorções reveladoras decorrentes de lentes muito curtas” (RAMAEKER, 2007, p. 187, tradução nossa⁶⁴) (**Figura 23**).

Figura 23 - Segmento do filme *All the President's Men*, que indica o uso regulado e homogêneo do *Split Field Diopter*. Dir. Alan J. Pakula (1976)



Fonte: <https://twitter.com/rhymeswithguy/status/1192593640205553664>.

Em contramão a tendência do período setentista, a década de 1980 marca o desuso da técnica da dioptria, que, dado o avanço tecnológico, deixa de se tornar uma possibilidade viável de exploração da profundidade, e passa a ser englobado de modo esporádico em situações específicas e menos extensivas na duração geral dos filmes.

A explicação do desinteresse geral pelo aparato, junto a outras interpretações, se dá pela substituição do sistema anamórfico, que atendeu a grande parte de suas obras, por novas tecnologias de película em 35mm (1.85.1) - como, por exemplo, o negativo 5293 da Kodak -, que superaram a latitude de exposição dos fotogramas padrões da época e possibilitaram a volta generalizada das lentes esféricas - sobretudo, lentes grandes angulares esféricas - por possuírem, para além de um preço mais acessível, um alcance superior de nitidez e foco em comparação às lentes *Scope*, por exemplo. Em razão da maior latitude, se tornou mais prático a expressão de uma profundidade de campo elevada pela articulação da velocidade do obturador e da abertura do diafragma, que, conforme Bordwell (2013, p. 228), “[...] são igualmente importantes”.

Marcada até então com a finalidade realista documental, a década de 1980 assinala nesse contexto a sua aplicação partindo de um viés estético opaco, que se manifesta, em grande parte,

⁶⁴ No original: [...] to enable extreme focal divergences between foreground and background planes without the telltale distortions entailed by very short lenses.

segundo Ramaeker (2007), na filmografia oitentista do cineasta Brian De Palma, executando-a, ao se diferenciar dos demais realizadores, enquanto um dispositivo não só estético, mas também estilístico: “O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptiva que encontramos enquanto assistimos e ouvimos, e essa superfície é nosso ponto de partida para nos movermos para o enredo, tema, sentimento - tudo o mais que importa para nós” (BORDWELL, 2005, p. 32, tradução nossa⁶⁵).

O seu exercício de uma profundidade de campo elevada na dioptria, contudo, deve ser reconhecido como um caminho que se constrói a partir de outras experiências visuais que buscam a fragmentação estética da imagem ao longo de sua filmografia sessentista e setentista. Dito isso, é possível identificar traços de seu desejo de expressar ações simultâneas em tela desde obras como *Greetings* (1968), em que houve o uso de lentes *zoom* com grande alcance focal para transitar o foco entre o primeiro e segundo plano da imagem (*racking*), buscando a conexão visual simultânea entre os diferentes assuntos de um mesmo plano: “Embora a abordagem panorâmica/zoom tenha às vezes sido identificada com filmagens de baixo orçamento, ela oferecia algumas novas oportunidades de encenação” (BORDWELL, 2013, p. 326). Conforme Salt (2009, p. 294), a tendência presente na obra e empregada respectivamente pelo diretor de fotografia Robert Fiore “[...] no final dos anos 60 de lentes focais muito longas para cobrir a ação dramática encenada foi, sem dúvida, pelo sucesso comercial de *Um Homme et une femme*”.

Em consonância a essa prática, De Palma, junto a Robert Fiore, ampliou o exercício visual na década de 1970 utilizando a técnica *Split Screen* (Tela Dividida) no filme *Dionysus in 69* (1970) ao captar simultaneamente a reação dos atores e da plateia durante uma peça teatral (**Figura 24**). Visando intercalar a perspectiva dos atores e espectadores em duas câmeras, a obra se firma como uma das primeiras a se utilizar da técnica ao longo de toda a narrativa⁶⁶; tornando-a posteriormente uma marca estilística do realizador ao, conforme Bartholomew (*apud* KEESEY, 2015, p. 46, tradução nossa⁶⁷), “[...] mostrar o envolvimento real do público, traçar a vida do público e a da peça, à medida que se fundem entre si”. A experiência também buscou pela divisão da imagem um caminho de representação visual diferenciado daqueles que,

⁶⁵ No original: Style is the tangible texture of the film, the perceptual surface we encounter as we watch and listen, and that surface is our point of departure in moving to plot, theme, feeling-everything else that matters to us.

⁶⁶ “O *Woodstock* de Michael Wadleigh é frequentemente creditado por ter sido pioneiro no uso da tela dividida, mas vale a pena notar que o filme de De Palma foi concluído mais de um ano antes” (KEESEY, 2015, p. 46, tradução nossa). No original: Michael Wadleigh’s *Woodstock* is often credited with having pioneered the use of split screen, but it is worth noting that De Palma’s film was completed more than a year before.

⁶⁷ No original: show the actual audience involvement, to trace the life of the audience and that of the play as they merge in and out of each other.

no início do século, referenciavam a estética teatral do *Tableau Vivant* e sua respectiva perspectiva encenada de um ponto fixo: “A câmera, fornecendo um plano de conjunto de um ambiente (cenário teatral), onde determinada representação se dava nos moldes de uma encenação convencional, situava-se na clássica posição dos espectadores” (XAVIER, 2005, p. 20-21).

Figura 24 - Frame do filme *Dionysus in 69*, que aponta o uso do *Split Screen*. Dir. Brian De Palma (1970)



Fonte: <https://quinlan.it/2017/11/25/dionisio-nel-69/>.

Contudo, o uso do *Split Screen*, segundo Keesey (2015), não conseguiu imprimir a sensação pretendida de imediatismo na interação entre as imagens, pois o seu respectivo uso torna a presença do dispositivo aparente ao espectador e o distancia da ação narrativa e da conexão emocional sublinhada entre o ator e a plateia, já que a posição de espectador do filme não se identifica com a de público na peça. “A câmera do cinema moderno não mais se esconde, mas participa abertamente do jogo de relações que dá estrutura aos filmes. Os atores não mais pretendem ignorar a presença do equipamento de filmagem [...]” (XAVIER, 2005, p. 140-141). Por outro lado, para além da imersão do espectador à tela, a simultaneidade das ações em telas separadas reforça a linha temática construída na obra, projetando à peça teatral a sensação de uma consciência fragmentada, parte participante e voyeur, sendo um componente importante da trama que envolve o embate entre Dionísio e Penteu e as reverberações do conflito entre aqueles que os observam.

Como Dionísio em 69 começa, a imagem do lado esquerdo mostra os atores se aquecendo, enquanto à direita da tela dividida vemos os membros do público esperando na fila do lado de fora e entrando no espaço teatral. A

própria tela, portanto, mantém inicialmente a divisão tradicional entre atores e espectadores (KEESEY, 2015, p. 46, tradução nossa⁶⁸).

A técnica é posteriormente desenvolvida em *Carrie* (1976), onde a divisão da tela parte do desejo de explorar a tensão e ambiguidade que a protagonista atravessa na narrativa, à medida que expõe a fragmentação da imagem quando há a reivindicação do olhar de rancor e vingança da protagonista na trama: “A tela literalmente se divide ao meio quando Carrie, anteriormente o objeto do olhar envergonhado dos outros, volta seu olhar desdenhoso para eles” (KEESEY, 2015, p. 123, tradução nossa⁶⁹). Junto a isso, a divisão também passeia pela dualidade da psique da personagem-título pelo modo como apresenta a visão pessoal da personagem sobre os acontecimentos em contraposição à realidade interpelada pelas ações violentas dela em tela, fornecendo uma perspectiva subjetiva e, ao mesmo tempo, conscientemente distanciada das ações dela ao espectador para que haja o julgamento moral de suas práticas violentas (**Figura 25**).

Figura 25 - Uso do *Split Screen* em *Carrie*. Dir. Brian De Palma (1976)



Fonte: <http://www.thebigmoviehouse.com/2016/11/just-features-carrie-1976-scream.html>.

Contudo, em termos imersivos, o próprio De Palma (*apud* KEESEY, 2015, p. 124-125, tradução nossa⁷⁰) afirma que a tentativa de incorporação do *Split Screen* nessa sequência-chave da obra não foi considerada bem-sucedida, pois desviou o foco emocional da cena e distraiu o espectador pela ênfase técnica do aparato. “O público queria ver a sua destruição [...] Mas de

⁶⁸ No original: As *Dionysus* in '69 begins, the image on the left side shows the actors warming up, while on the right of the split-screen we see audience members waiting in line outside and then entering the theatrical space. The screen itself thus initially maintains the traditional division between actors and spectators.

⁶⁹ No original: The screen literally splits down the middle as Carrie, formerly the object of others' shaming gaze, turns their scornful look back on them.

⁷⁰ No original: The audience wanted to go with her destruction [...] My mistake in *Carrie* was that you can't hit the heavy emotional things in split-screen.

repente, você está distraído eles... Meu erro em *Carrie* foi que você não pode acertar as coisas emocionais pesadas em tela dividida”. Reconhecida que a divisão da *mise-en-scène* pelo *Split Screen* não permitia a expressão direta de tensão e o envolvimento emocional do espectador à cena, De Palma se volta a técnica do *Split Field Diopter* em *Carrie* (1976), em uma tentativa consciente de se gerar uma preservação integral da encenação e cenografia em profundidade, ampliando as fronteiras da ação simultânea e de imersão à tela em comparação ao dispositivo anterior: “Ao contrário de uma composição de tela dividida mais convencional, a imagem de dioptria dividida deve ser vista de uma única perspectiva” (ISAACS, 2020, p. 148, tradução nossa⁷¹) (**Figura 26**).

Eu sempre colocava duas imagens uma em oposição a outra. Logo, pensei: ‘Como fazer isso num filme comum?’ Você coloca algo grande em primeiro plano justapondo isso com outra coisa no fundo. Usei isso em *Carrie* também na sala de aula, quando Billy está lendo o seu poema. Você observa Carrie no fundo da classe. Em seguida, o foco corta para o cabelo de Billy (PALMA, 2015).

Figura 26 - Uso do *Split Field Diopter* em *Carrie*. Dir. Brian De Palma (1976)



Fonte: <https://twitter.com/depalmaarchives/status/597101839881019392>.

Diferentemente dos demais filmes que aplicaram a técnica da dioptria na década de 1970, como os de Wise e Pakula, De Palma busca na década de 1980, em filmes como *Dressed to Kill* (1980), a não ocultação do aparato, subvertendo a convenção até então estabelecida de mascaramento, e a sua aplicação enquanto ferramenta estética compondo “[...] exibições virtuosísticas de estilização visual motivada pelo autor” (RAMAEKER, 2007, p. 191, tradução nossa⁷²). Sublinhadas pelos seus diretores de fotografia, Ralf Bode e Vilmos Zsigmond, a divisão focal é exposta apresentando uma bidimensionalidade visual, o aspecto artificial dos

⁷¹ No original: Unlike a more conventional split-screen composition, the split diopter image must be viewed from a single perspective.

⁷² No original: virtuosic displays of authorially-motivated visual stylization.

planos e o caráter ilusório da profundidade de campo (**Figura 27**). Tal qual em *All the President's Men* (1976) onde o uso da dioptria transmite conscientemente a sensação de um realismo documental, a abordagem de De Palma não é meramente decorativa, tornando-se um instrumento narrativo para se gerar, em muitos casos, uma extensão emocional dos personagens projetando a divisão psicológica-subjetiva dos protagonistas e uma tensão entre observador e assistido.

Em conclusão, eu sugeriria que o split-field diopter também pode ser colocado em um contexto histórico ainda maior, o da criação de imagens de forma mais geral. Existem paralelos aqui com a dinâmica da ilusão espacial e a crescente atenção dada ao plano da imagem na arte modernista ou pós-moderna? (RAMAEKER, 2007, p. 195, tradução nossa⁷³).

Figura 27 - Trecho do filme *Dressed to Kill*, que sublinha o *Split Field Diopter*. Dir. Brian De Palma (1980)



Fonte: <https://revistamoviement.net/o-poder-da-imagem-vestida-para-matar-1980-877253f2635d?gi=7b1d56bb20b0>.

Marcada na década de 1980, segundo Bordwell (2005, p. 29, tradução nossa⁷⁴), o advento de equipamentos e suportes portáteis mais leves de filmagem reforçou a presença cada vez maior de planos-sequências prolongados e a subsequente ênfase a composições de imagens destacando a encenação dos atores e sua respectiva *mise-en-scène* visual, permitindo “[...] que os cineastas cinéfilos ostentassem um estilo pluralista, uma síntese conhecida de ‘montagem’ e ‘mise-en-scène’”. Em conformidade à filmografia de De Palma na década de 1980, se coincide nesse período destacado pela figura da dioptria uma preocupação gradualmente maior em se

⁷³ No original: In conclusion, I would suggest that the lowly split-field diopter may also be placed in a still larger historical context, that of image-making more generally. Are there parallels here to the dynamics of spatial illusion, and the increasing attention drawn to the picture plane in modernist or postmodernist art?

⁷⁴ No original: [...] cinephiliac filmmakers to flaunt a pluralistic style, a knowing synthesis of both ‘montage’ and ‘mise-en-scène’.

preservar a unidade visual da cena, não a seccionando pelo *Split Screen* ou a cortando pela montagem em paralelo, e, logo, mantendo, mesmo que a presença do artifício seja cada vez mais evidenciado, a composição visual orgânica dos elementos sem a interferência da montagem na pós-produção: “Na década de 1980, essas expressões hiperbólicas de estilo autoral persistiriam e se tornariam mais evidentes na ausência de qualquer obrigação com a estética realista” (RAMAEKER, 2007, p. 191, tradução nossa⁷⁵).

Embora haja a permanência da unidade visual da *mise-en-scène*, é de vital importância destacar como a abordagem artificial do aparato sublinha sensações de estranheza e distanciamento do espectador e como essa questão se projetou como uma das principais razões pelas quais a dioptria, já ao longo da década de 1980 adiante, se tornou uma alternativa à profundidade de campo elevada pouco explorada ou procurada, reverberando no conhecimento escasso que se há do aparato atualmente.

2.3 SENSACIONES PROJETADAS

Confirmada a capacidade do cinema de se estabelecer enquanto um produto artístico rentável no início do século XX, há por parte de alguns cineastas hollywoodianos como Griffith e Porter o sentido de entreter e engajar emocionalmente a audiência por meio da ênfase ao dispositivo fílmico. Aliado à narrativa, o cinema estadunidense passou a definir a sua gramática audiovisual ao sublinhar a criação de diversos procedimentos técnicos que, em busca de uma imersão emocional do espectador, ocultam a propriedade artificial do meio fílmico reforçando “[...] a ilusão no espectador de que ele está no meio da ação reproduzida no espaço ficcional do filme [...]” (BALÁZS *apud* ANDREW, 2002, p. 88). Convencionada a estratégia, a diegese cinematográfica foi modificada segundo um referencial transparente de imagem, incorporando sobre a existência de outras visualidades opacas a marca de problemática e ineficaz no modelo de produção de Hollywood.

Uma fotografia não precisa de outra fotografia para explicá-la; é auto-suficiente. Um plano de filme é uma explicação parcial - uma peça de um quebra-cabeça. A inovação na produção cinematográfica foi contar uma história em imagens individuais (tomadas) que não atrapalhassem a atenção do público pelos métodos usados para produzir as imagens. Era um conjunto coerente de convenções e técnicas visuais que visavam ser invisíveis para o público. Os primeiros cineastas tiveram que experimentar e inventar a

⁷⁵ No original: Into the 1980s, such hyperbolic expressions of authorial style would persist and grow more overt in the absence of any obligation to realist aesthetics.

gramática da edição, o tamanho do plano e a variedade de movimentos de câmera que hoje são padrão (WARD, 2003, p. 4, tradução nossa⁷⁶).

Sublinhada no ato da projeção, a qualidade descontínua do filme, caracterizada pela desconexão da imagem em curso na película impressa, é mascarada em variadas técnicas que atuam sobre o corte da montagem, assinaladas pela justaposição criativa dos quadros visíveis (montagem paralela, fusões, dissoluções, entre outros⁷⁷) e pela convergência de uma unidade diegética central que conecta os planos e cenas em sequências narrativas. Envolvendo a sensação projetada de continuidade e extensão visual dos quadros, há nessas convenções técnicas o desejo de atrair o espectador à vivência e experiência da trama destacada em tela, persuadindo “[...] o público de que eles estavam assistindo a uma ação contínua em tempo real” (WARD, 2003, p. 5, tradução nossa⁷⁸).

O salto estabelecido pelo corte de uma imagem e sua substituição brusca por outra imagem, é um momento em que pode ser posta em xeque a ‘semelhança’ da representação frente ao mundo visível e, mais decisivamente ainda, é o momento de colapso da ‘objetividade’ contida na indexalidade da imagem (XAVIER, 2005, p. 24).

Conforme Stam (2003), a definição do paradigma representacional da montagem, que impõe à obra a condição de ilusão da imersão, traça um marco importante na história da cinematografia hollywoodiana ao converter a subjetividade potencial do dispositivo fílmico em um todo singular e unificado, que sutura a essência visual do artifício e descontinuidade. Em referência a escolha do termo sutura, Stam (2003, p. 159) afirma que o mesmo evoca “[...] a relação entre o sujeito e o seu discurso, o preenchimento ilusório da lacuna entre o imaginário e o simbólico”. Assinalada após 1914, onde há a formalização do método de produção fílmico industrial, Xavier (2005, p. 32) identifica nessas práticas o fundamento da chamada decupagem clássica hollywoodiana, que procura a expressão transparente de signos visuais e sonoros em sequências fluidas de imagens realçando a presença de uma diegese conexa e, em termos de montagem, imperceptível aos olhos do espectador. Construída de modo a tornar invisível a

⁷⁶ No original: A photograph does not need another photograph to explain it; it is self-contained. A film shot is a partial explanation – a piece of a jigsaw puzzle. The innovation in film making was to tell a story in individual images (shots) that did not disrupt the audience’s attention by the methods used to produce the pictures. It was a coherent set of visual conventions and techniques that aimed to be invisible to the audience. The first film makers had to experiment and invent the grammar of editing, shot-size and the variety of camera movements that are now standard.

⁷⁷ “Estes incluíram corte de continuidade e corte de ação paralela, variação no tamanho da tomada e não cruzar ‘a linha’, combinar o movimento da câmera com a ação, iluminação para humor, glamour e atmosfera e edição para ritmo e variedade” (WARD, 2003, p. 5, tradução nossa). No original: These included continuity cutting and parallel action cutting, variation in shot size and not crossing ‘the line’, matching camera movement to action, lighting for mood, glamour and atmosphere, and editing for pace and variety.

⁷⁸ No original: [...] the audience that they were watching continuous action in real time.

presença marcada do corte, a sua relação de valores e significados não se dispõe unicamente à dimensão total do quadro visível, mas a sua justaposição de planos distribuídos no intervalo de passagem da montagem, ou seja, o que não está contido na extensão da película e seus respectivos sentidos projetados em tela. Destacado por Xavier (2005, p. 42) em intersecção a Émile Zola, o apreço por uma continuidade visual clássica expressa uma vontade naturalista, que se dirige a uma objetividade diegética e uma “[...] reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico [...]”.

Junto a montagem, a busca pela continuidade naturalista é estendida a outros elementos fílmicos, como a própria composição imagética do quadro, que, ao envolver a perspectiva de uma decupagem clássica, se define pela invisibilidade do artifício de registro: encobrindo o indício do dispositivo de captação com a incorporação de tecnologias ópticas que aparentem menos distorções ou manipulações visuais na imagem. É dessa preocupação, por exemplo, que expressões como aberrações fotográficas são incluídas no vocabulário cinematográfico para indicar a presença de imperfeições e traços específicos assinalados em equipamentos fílmicos como inferiores em termos de qualidade de representação e de, logo, imersão naturalista - como a característica apresentada em lentes grandes angulares de alargamento lateral da imagem. “Naturalmente, expressar uma emoção, seja qual for a técnica, muitas vezes desencadeia uma resposta emocional apropriada no espectador” (BORDWELL, 2005, p. 35, tradução nossa⁷⁹).

Reproduzido o exercício naturalista ao longo do século XX, o *Split Field Diopter* se apresenta na década de 1970 a partir da complexidade de se inscrever no modelo hollywoodiano de representação, definido pela contenção hermética do campo visual, e de buscar, em paralelo, a distinção dos esquemas padrões de profundidade de campo e simultaneidade visual de ações.

Se no cinema hollywoodiano as escolhas estilísticas são motivadas narrativamente (ou pelo menos justificadas narrativamente), que funções podem ser atendidas por essa técnica, dados seus desafios substantivos e limitações inevitáveis? (RAMAEKER, 2007, p. 184, tradução nossa⁸⁰).

Nessa problemática, para além da percepção artificial de espacialidade do aparato, há, em grande parte, a atenção pela divisão focal da dioptria que dispõe sobre a reprodução geral de uma decupagem clássica a sensação de incômodo e estranhamento, imprimindo à técnica

⁷⁹ No original: Naturally, expressing an emotion, through whatever technique, often triggers an appropriate emotional response in the viewer.

⁸⁰ No original: If in the Hollywood cinema stylistic choices are narratively motivated (or at least narratively justified), what functions can be served by this technique given its substantive challenges and unavoidable limitations?

uma menor adesão emocional, perceptiva e psicológica do espectador sobre a diegese da história. Destas provocações, Ramaeker (2007, p. 184, tradução nossa⁸¹) aponta:

Isso levanta uma série de questões para a mobilização dessa técnica em qualquer instância específica do cinema narrativo no paradigma convencional de Hollywood: se, no modo de Hollywood, a técnica deve ser obscurecida, então como exatamente os cineastas escondem a quebra das distâncias focais dentro do plano, se é que eles escolhem fazê-lo?

Atuando sobre a unidade e coesão da diegese clássica, é possível efetuar a leitura da condição de desorientação do espectador pela técnica da dioptria como consequência, junto a sua marca focal, da oscilação sensorial de planicidade e profundidade na composição, da quebra visual do espaço tridimensional e de uma:

[...] espécie de tensão contínua e dinâmica na percepção e interpretação da imagem entre uma ilusão pretendida de tridimensionalidade e uma consciência da bidimensionalidade real, agressiva e intrusiva do evento (RAMAEKER, 2007, p. 183, tradução nossa⁸²).

Mesmo em obras que a ocultam ao traçar um realismo documental, a sua complexidade de incorporação pode ser enquadrada a partir de alguns conceitos caros a escola formalista russa do início do século XX, como o de desvio, primeiro plano e, sobretudo, desfamiliarização.

Ao tratar dos principais postulados do formalismo estético de Balázs, teórico central do movimento, Andrew (2002, p. 80) aponta o entendimento da relação natureza-representação como o percurso inicial que fundamenta a base crítica da corrente destacada em diversas teorias do cinema. Em primeiro grau, há o embate simbólico entre a experiência vivenciada e o registro artificial fabricado, sublinhando a incapacidade do artista em diversos segmentos do escopo criativo (escrita, pintura e filmagem) de poder transpor a “[...] realidade do evento, apesar de todos fazerem uso dela”. Manifestada a disputa pela reivindicação da experiência, alguns teóricos do campo formalista apontam que a mera reprodução objetiva da natureza traduz tão-só o signo, enquanto a transposição do real atenta a presença mediada pela técnica não natural se configura verdadeiramente como uma estética transformadora.

Para tornar o material significativo, ele (o cineasta) deve quebrar a continuidade da visão, deve fazer-nos ver o cinema, não como mero substituto de um mundo real, mas como uma imagem que existe para a percepção significativa [...] ‘O principal problema estético do cinema, que foi inventado

⁸¹ No original: This raises a series of questions for the mobilization of this technique in any specific instance in narrative filmmaking in the conventional Hollywood paradigm: if, in the Hollywood mode, technique should be obscured, then how exactly do the filmmakers hide the break in focal distances within the shot, if indeed they choose to do so?

⁸² No original: [...] kind of continuous, dynamic tension in the perception and interpretation of the image between an intended illusion of three-dimensionality and an awareness of actual, even aggressive and obtrusive, two-dimensionality.

para reproduzir, é, paradoxalmente, ultrapassar a reprodução' (POTAMKIN *apud* ANDREW, 2002, p. 75).

Embora posicionada em termos absolutos de estético e antiestético, a sua teorização foi importante para entender a importância da técnica enquanto fragmento a partir da obra artística e, sobretudo, fílmica. A respeito do potencial de significação do seu filme experimental *Ballet Mécanique* (1924), Léger (*apud* ANDREW, 2002, p. 75), aponta “[...] o fato de a maioria dos filmes desperdiçar seus esforços tentando construir um mundo reconhecível, negligenciado inteiramente ‘o poderoso efeito espetacular do objeto. ...A possibilidade do fragmento’”.

Compreendido o trajeto preliminar, é explorado em teorias avançadas de cunho formalista o destaque necessário a termos como desvio e desfamiliarização, que englobam a evidência da técnica diante do espectador posto pela quebra das convenções de continuidade visual, e primeiro plano, que envolve a afirmação de um discurso conotativo associado a um elemento visual disruptivo. Apesar do conceito de primeiro plano ser atrelado à ideia problemática de uma hierarquização das artes⁸³, a sua ênfase durante os anos de 1920 e 1930 foi essencial para legitimar a competência de técnicas e estilos vanguardistas que realçavam o caráter de desvio das obras, vide aquelas sublinhas por Eisenstein na Rússia e Fritz Lang na Alemanha.

Posta à modernidade, a abordagem formalista se manifesta, em grande parte, na escrita discricional de manuais e enciclopédias de cinema, que: assinalam a qualidade classificatória de apetrechos e estratégias visuais específicas para, a fim de uma estética publicitária, “[...] contemplar a estranheza da imagem [...]” (WYATT *apud* MASCARELLO, 2006, p. 351) e realçar a evidência formal de um cinema paramétrico, em que “[...] os elementos técnicos, tratados segundo uma organização estilística, são priorizados sobre as exigências da trama” (BORDWELL *apud* PUCCI JUNIOR, 2008, p. 170). Em referência a Burch, Bordwell (*apud* PUCCI JUNIOR, 2008) descreve a característica paramétrica segundo os critérios de angulação e disposição espacial da câmera, direção e rapidez do movimento, duração do plano, iluminação, variação de montagem, aplicação de efeitos sonoros, focagem em profundidade, entre outros. Igualado às convenções da trama, a técnica aqui é disposta como ferramenta de distorção e emancipação consciente da diegese narrativa clássica, rompendo a expectativa do espectador, e índice de significação potencial em primeiro plano:

A narração paramétrica pode ser uma tortura para o espectador faminto por significações e por ver a histórica caminhar em linha reta até o final. Ele não consegue normalizar a narrativa, dando-lhe significação naturalista. Se no

⁸³ “Eles consideravam todo trabalho artístico uma construção de várias espécies de discurso artístico e julgavam cada um de acordo com sua capacidade de se colocar em primeiro plano com sucesso” (ANDREW, 2002, p. 77).

texto modernista proliferam ‘lugares vazios’ que tiram a orientação do leitor ou espectador [...], no cinema paramétrico isso se transforma numa barreira mais séria. Uma de suas finalidades é chocar o público através de ‘estruturas de agressão’ [...] Parâmetros como luz estourada e cortes sem fluência são tratados como munição para agredir o público e lhe causar mal-estar. Eis o que é tantalizar o espectador comum, pois este pode captar uma ordem na narração, mas talvez seja incapaz de perceber sentidos” (PUCCI JUNIOR, 2008, p. 173).

Em concordância a noção de desfamiliarização e cinema paramétrico, o *Split Field Dioptra* confere o seu domínio de estranheza e distanciamento incorporando a oscilação simbólica entre a impressão da natureza em profundidade e a evidência notável do artifício ilusório, que vai de encontro aos paradigmas clássicos de representação e semeia em tela novas camadas de significação semiótica a narrativa destacada. Identificada a sua manifestação plástica, vale trilhar alguns dos percursos históricos de representação que fundamentou a base da compreensão naturalista de decupagem e composição no cinema hollywoodiano e a sensação apreendida de desvio pelo aparato assinalado.

Conforme Ramaeker (2007, p. 182), a percepção de desvio gerado pelo aparato é acionada por estímulos ligados a nosso repertório cognitivo de referência espacial anterior das imagens em geral, identificados, em termos ópticos: na dimensão relativa dos objetos no campo de visão; na proporção e distribuição verosímil dos elementos em primeiro e segundo plano - o que foi apontado, também é designado de oclusão pelo autor -; na gradação visual de texturas em segmentos como foco e densidade; e, em alusão à fisicalidade do olhar, na disposição do movimento expressado em tela, que age sobre a distância relativa do observador e observado. A convergência das pontuações indicadas predispõe os limites entre a adequação e inadequação das imagens na decupagem clássica e reverbera, como será discutido a seguir, a construção histórica dos códigos de perspectiva que envolvem o campo das artes plásticas: “Essa projeção é mais evidente em meios fotográficos, mas também é alcançável por meios não fotográficos - na pintura clássica e, mais obviamente para nós hoje, na criação de imagens digitais” (BORDWELL, 2005, p. 16, tradução nossa⁸⁴).

Um dos principais teóricos do cinema moderno a discutir a manifestação das convenções de perspectiva nos paradigmas clássicos de representação hollywoodiano foi Jean-Louis Comolli - junto da colaboração de pesquisadores como Stephen Heath e Colin MacCabe e de periódicos de vanguarda como *Tel Quel* e *Cinéthique*. Inspirados nos posicionamentos de viés marxista de Althusser e no trabalho do historiador de arte Pierre Francastel, há uma crença

⁸⁴ No original: That projection is most evident in photographic media, but it's also attainable through nonphotographic means-in classical painting and, most obviously for us today, in digital image-making.

por parte desses autores de que a organização e disposição de certos dispositivos cinematográficos específicos, como a imagem em perspectiva e a montagem em ponto de vista, caros de uma expressão realista e naturalista reforçada por teóricos como, por exemplo, André Bazin (2014), são responsáveis pelo apaziguamento do espectador em direção a uma cumplicidade da ideologia burguesa: “Encerrados em uma estrutura de reconhecimento equivocado, os espectadores aceitam a identidade que lhes é destinada e são, assim, fixados em uma posição na qual um modo particular de percepção e consciência aparece como natural” (STAM, 2003, p. 158). Desse ímpeto de pesquisa, Comolli investiga o código de perspectiva durante o período renascentista da arte pictorialista, que “[...] ‘inocentemente’ negava o seu caráter de representação e transmitia a imagem como se esta fora, de fato, o mundo” (STAM, 2003, p. 159).

Em conformidade a Comolli (*apud* STAM, 2003, p. 158), o dispositivo cinematográfico incorpora a métrica visual do humanismo renascentista, à medida que, em sua leitura, o próprio aparelho fílmico inscreve a herança burguesa mercantil do período em sua técnica e se inspira no código de perspectiva de pintores quatrocentistas, que baseavam a sua norma de representação no referencial cultural⁸⁵, físico e matemático do olhar de um observador transcendental instalado no centro do acontecimento visual⁸⁶ e, desse modo, perpetuavam a projeção de uma sensação de iluminismo em imagens pictóricas e, posteriormente, fotográficas e audiovisuais.

Os pintores quatrocentistas, observando que o tamanho percebido dos objetos na natureza varia proporcionalmente ao quadrado da distância do olho, simplesmente incorporaram essa lei, característica da retina, aos seus quadros. A impressão de profundidade resultante plantou as sementes do ilusionismo na pintura, conduzindo, em última instância, a impressionantes efeitos de *trompe l'oeil* (STAM, 2003, p. 158).

Dando início desde a expressão inovadora de perspectiva por Brunelleschi na arquitetura da Renascença⁸⁷, que “[...] dominou a arte de séculos subsequentes [...]” (GOMBRICH, 1999, p. 156-158), a arte plástica visual passa a incorporar alguns preceitos importantes como o de triângulo visual e pirâmide óptica, que envolvem a representação de um ponto de vista

⁸⁵ “Fatores específicos da cultura podem ensinar as pessoas a atentar para certas coisas, mas podemos pensar plausivelmente em tais habilidade aprendidas como ‘construídas’ a partir de capacidades biológicas dadas e capacidades perceptuais amadurecidas” (BORDWELL, 2013, p. 232).

⁸⁶ Diferente das representações de perspectiva em trabalhos pré-renascentistas, Gombrich (1999, p. 156-158) aponta que: “Vimos que mesmo os gregos, que entendiam o escorço, e os pintores helenísticos que eram engenhosos na criação da ilusão da profundidade, ignoravam as leis matemáticas pelas quais os objetos parecem diminuir de tamanho quando se afastam de nós”.

⁸⁷ Popularizada, em grande parte, pela tela de Brunelleschi sobre a Capela Pazzi, “Podemos imaginar a perplexidade dos florentinos quando esse mural foi exposto e parecia ter feito um buraco na parede, através do qual podiam ver uma nova capela no moderno estilo de Brunelleschi” (GOMBRICH, 1999, p. 156-158).

monocular e estacionário. Junto a esses princípios, há segundo Burch (1992, p. 47), a disposição central dos signos visuais da imagem, geralmente localizados em função do número de ouro antediluviano, e seu respectivo trajeto ocidental de olhar, direcionamento a visão do observador da imagem pela convergência de linhas diretrizes na composição ortogonal e estabilizando o quadro imagético através do olhar “[...] levado a percorrer uma imagem enquadrada segundo um certo itinerário, ficando-se em primeiro lugar num ponto forte [...]” (BURCH, 1992, p. 47).

Atestados como indicadores de perspectiva, Bordwell (2013, p. 230) reconhece no modelo de decupagem clássica hollywoodiana a presença reverberada desses pontos assinalados de representação e, caminhando além, identifica a manifestação frequente de marcas de sobreposição que pontuam a impressão transferida da bidimensionalidade para tridimensionalidade:

[...] uma diminuição de tamanho aproximada conforme a distância, o tamanho familiar de pessoas e coisas, sombras e sombreamento, gradientes de textura (quanto mais nebuloso ou granuloso um plano, maior a probabilidade de que seja distante) e o ‘efeito de profundidade cinética’ (uma sobreposição móvel pela qual vemos objetos mais próximos como se estivessem rasgando planos mais distantes).

Ao pontuar essas características, Bordwell (2013, p. 252) crítica a abordagem histórica de Comolli afirmando que a relevância de métricas como a de pirâmide óptica para a encenação cinematográfica hollywoodiana possui implicações diferentes daquelas sinalizadas pelo autor, na medida que a manifestação da tradição ocidental de um ilusionismo pictórico durante o estágio do Primeiro Cinema não se resume a uma busca da herança burguesa mercantil renascentista e de uma determinação ideológica da técnica, mas a de um reconhecimento dos cineastas do período em “[...] moldar a atenção do público de uma maneira que não era possível no teatro”. Junto a isso, Bordwell (2013, p. 229) aponta como problemática a generalização do argumento central de Comolli a respeito de um código único de perspectiva no período do renascimento, afirmando que: “[...] vários sistemas de perspectivas distintos foram elaborados dos anos 1300 aos anos 1600 e que eles frequentemente deferiam no norte e sul da Europa”. A respeito da disposição espacial de centralidade, Burch (1992, p. 48) aponta que o destaque da sua presença sobre o observador imagético não se projeta totalmente eficaz: “[...] a selectividade de olhar não afecta em nada a não-selectividade de ver”.

Chegada à seara fílmica hollywoodiana clássica, a codificação da perspectiva adquire novos traços de naturalismo e, dada a possibilidade de representá-la em ação e movimento, integra a pressão e expectativa de carregar o peso de uma natureza mineral. Nesse contexto, a imagem cinética se diferencia da pictórica à medida que transforma, seja pelo próprio

dispositivo ou pela adição de variados apetrechos que filtram a experiência visual, a referência perspéctica da pintura em “[...] um sistema plástico que a desfigura profundamente” (BAZIN, 2014, p. 194).

Dito isso, vale apontar que mesmo após a intervenção da imagem a partir de, por exemplo, objetivas grandes angulares ou teleobjetivas que distorcem o quadro visual, conforme Stam (2003, p. 158-159), a presença de uma perspectiva ainda se mantém preservada, sendo somente distanciada daquela considerada padrão pelo escopo matemático renascentista. Logo, embora haja o paradigma frequente de uma decupagem clássica, se faz necessário compreender a existência plural de perspectivas imagéticas no cinema e suas relações de sentido emocionais e psicológicas. “Sem dúvida, nosso período é muito mais massivamente ‘informado’ pelo paradigma da perspectiva, graças à fotografia, ao filme e agora ao vídeo, do que o século XV, que podia se gabar de pouquíssimas construções de perspectiva ‘correta’” (DAMISCH, 1994, p. 28, tradução nossa⁸⁸).

Se já é um fato tradicional a celebração do ‘realismo’ da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza - o movimento. O aumento do coeficiente de fidelidade e a multiplicação enorme do poder de ilusão estabelecidas graças a esta reprodução do movimento dos objetos suscitaram reações imediatas e reflexões detidas (XAVIER, 2005, p. 18).

Entendido esse percurso, é possível entender a condição sensória que a dioptria projeta de desorientação não pela ausência ou quebra do ideal naturalista de perspectiva, mas, sim, pelo modo como afirma a evidência de uma decupagem clássica em tela, espelhando a composição de uma *mise-en-scène* em *Deep Focus*, ao mesmo tempo que a nega anunciando o artifício de sua ilusão em tela e promovendo a sensação de falsa expectativa ao não cumprir a promessa de uma objetividade visual sugerida.

Atravessada a compressão óptica e técnica do *Split Field Diopter* e suas reverberações históricas e sensoriais, o trabalho se encaminha para um estudo sobre a estilística do cineasta Brian De Palma no gênero Thriller de Suspense, onde há a presença frequente do respectivo aparato, em consonância a seu repertório estético de raízes hitchcockianas.

⁸⁸ No original: Without any doubt, our period is much more massively ‘informed’ by the perspective paradigm, thanks to photography, film, and now video. than was the fifteenth century, which could boast of very few ‘correct’ perspective constructions.

3 REVERBERAÇÕES DA ESTÉTICA HITCHCOCKIANA EM DE PALMA NO GÊNERO THRILLER DE SUSPENSE

3.1 GÊNERO THRILLER DE SUSPENSE

Presente em diálogos a respeito dos enquadramentos modernos e contemporâneos do cinema, o conceito geral de gênero carrega em seu histórico de definições um horizonte amplo de significados expressados desde a passagem crítica de Aristóteles sobre a filosofia essencialista, que o traduziu enquanto a reunião consciente da forma com o conteúdo estético percebido através da identificação de uma qualidade essencial definidora da parte pelo todo constituinte da obra artística. “É justamente a noção de que os gêneros possuem qualidades essenciais que possibilita alinhá-los com arquétipos e mitos e tratá-los como expressivos de preocupações humanas amplas e perduráveis” (ALTMAN, 1999, p. 20, tradução nossa⁸⁹).

Estendidos, à época, aos limites da escrita épica, lírica e dramática, os princípios aristotélicos apontados foram ao longo do tempo sendo manifestos por uma parcela de estudiosos e historiadores literários em critérios subjetivos de avaliação de obras de ficção, poesia ou drama ligados a uma supressão gradual da presença dos agentes de produção e recepção como partes essenciais para se compreender a definição geral de gênero. Chegada à cinematografia, a problemática de gênero seguiu outros contornos, já que a própria modalidade fílmica carrega em sua prática e concepção de produção a natureza convergente entre produtor e consumidor.

Os gêneros cinematográficos não são organizados ou descobertos por analistas, mas são o resultado das condições materiais do próprio cinema comercial, em que as histórias populares são variadas e repetidas desde que satisfaçam a demanda do público e gerem lucro para os estúdios (SCHATZ, 1948, p. 15-16, tradução nossa⁹⁰).

Um maior destaque à presença do produtor e espectador nos estudos teóricos de gênero fílmico, contudo, só passa a se apresentar, em grande parte, a partir da popularização do conceito de autoria no início da década de 1960 nos ciclos críticos e intelectuais estadunidenses. Sublinhada nos textos e manifestos de, por exemplo, François Truffaut em revistas como a *Cahiers du Cinéma*, a Teoria do Autor marca o advento de novas perspectivas sobre o estudo

⁸⁹ No original: It is precisely the notion that genres have essential qualities that makes it possible to align them with archetypes and myths and to treat them as expressive of broad and perdurable human concerns.

⁹⁰ No original: Film genres are not organized or discovered by analysts but are the result of the material conditions of commercial filmmaking itself, whereby popular stories are varied and repeated as long as they satisfy audience demand and turn a profit for the studios.

de gênero no cinema desassociadas das fortes tendências marcadas em meados do século XX, que se apropriam dos princípios de gênero na literatura e, principalmente, se expressam “[...] na melhor das hipóteses, condescendentes e, na pior, abertamente hostis a Hollywood e seus filmes [...]” (NEALE, 2000, p. 8, tradução nossa⁹¹).

Amplamente integrado a crítica cinematográfica do período e fundamentado no pensamento frankfurtiano e marxista, que reconhece o ofício social do cinema hollywoodiano como a de uma indústria cultural, o autorismo chega no centro do debate de gênero norte-americano como uma nova possibilidade de se refletir a importância da dinâmica criativa entre espectador e produtor na construção da identidade genérica de filmes populares⁹² e de se repensar a condição marginal atribuída por uma grande parcela dos críticos da época ao cinema de massa estadunidense, já que o mesmo, em essência, “[...] é organizado quase inteiramente por categorias de gênero - ficção científica, terror, thriller, pornografia, comédia romântica, e assim por diante” (GRANT, 2007, p. 1, tradução nossa⁹³).

Seguido do desejo renovado pelo estudo da cinematográfica popular, de acordo com Altman (1999), se percorre na década de 1960 dois movimentos importantes de interpretação sobre a relação de produção do gênero fílmico com o espectador: baseada em pensadores do estruturalismo literário como Vladimir Propp e Lévi-Strauss, a primeira entende o gênero a partir de uma finalidade de autoexpressão social, destacando o interesse do público por narrativas de origem primitiva ou folclórica por uma exposição consciente das principais contradições simbólicas da sociedade; fundamentada em escritores de viés marxista como Louis Althusser, a segunda o percebe como uma ferramenta ideológica de fabricação e alienação de signos e outros sistemas de representação ligados a governos e indústrias. Nas décadas de 1970 e 1980, os discursos assinalados são atualizados em duas novas teorias de gênero sobre textos populares no cinema: a ritualística e a de campo ideológico.

Apontada por estudiosos como Altman (1999) e Schatz (1948), a abordagem ritual considera o público como o criador final do gênero, sendo o responsável por apresentar as bases de referência da prática social para o desenvolvimento dos padrões genéricos narrativos: “[...] uma vez que a história é repetida e refinada em uma fórmula, sua base na experiência

⁹¹ No original: [...] at best patronizing and at worst overtly hostile to Hollywood and its films [...].

⁹² Cineastas como Eisenstein, Renoir e Welles foram sempre considerados autores, porque se sabia que detinham controle artístico sobre suas produções. A novidade da teoria do autor estava em sugerir que também cineastas de estúdio como Hawks e Minnelli eram autores” (STAM, 2003, p. 106).

⁹³ No original: [...] is organised almost entirely according to genre categories - science fiction, horror, thriller, pornography, romantic comedy, and so forth.

gradualmente dá lugar à sua própria lógica narrativa interna” (SCHATZ, 1948, p. 36, tradução nossa⁹⁴).

Expressado pelo coletivo, o enfoque destacado aqui diferencia o gênero a partir de uma finalidade de resolução e previsão dos problemas sociais vigentes em uma sociedade virtualmente atemporal, “[...] superando com imaginação as contradições dentro dessas mesmas práticas” (ALTMAN, 1999, p. 27, tradução nossa⁹⁵). Alinhada a experiência do espectador em seu contexto cultural específico, a obra genérica constrói o seu universo relacional de personagens segundo os valores e as dinâmicas de conflito reverberadas em nossa sociedade e identificadas tanto pelo público, quanto por aqueles encarregados de redigir o texto de gênero.

[...] podemos considerar um filme de gênero não apenas como a expressão artística de algum cineasta, mas também como a cooperação entre artistas e público na celebração de seus valores e ideais coletivos. De fato, muitas qualidades tradicionalmente vistas como deficiências artísticas – o herói psicologicamente estático, por exemplo, ou a previsibilidade do enredo – assumem um valor significativamente diferente quando examinadas como componentes do sistema narrativo ritualístico de um gênero (SCHATZ, 1948, p. 15, tradução nossa⁹⁶).

Adiante a discussão, Schatz (1948) aprofunda o conceito da ritualística em dois vértices de pensamento, o de espaço indeterminado e determinado, em que cada um se distingue pela articulação específica de seus personagens e ambientes dramáticos, sendo: o primeiro ligado a um cenário ideologicamente estável e civilizado apresentado em categorias como Comédia Maluca, Musical e Melodrama Social, que celebram os valores de integração social; e o segundo ligado a um cenário ideologicamente instável e contestado apresentado em gêneros como Faroeste, Gangster e Detetive, que projetam a percepção de uma ordem social vigente alcançada através da conquista de um ambiente cultural e moral frequentemente ameaçado por estados de ameaça e conflito sustentado. Conforme o ordenamento dessas perspectivas, Schatz (1948, p. 29, tradução nossa⁹⁷) aponta que:

Os primeiros tendem a formar um casal instável de atitude ou unidade familiar em algum microcosmo representativo da sociedade americana, de modo que

⁹⁴ No original: [...] once the story is repeated and refined into a formula, its basis in experience gradually gives way to its own internal narrative logic.

⁹⁵ No original: [...] imaginatively overcoming contradictions within those very practices.

⁹⁶ No original: [...] we may consider a genre film not only as some filmmaker's artistic expression, but further as the cooperation between artists and audience in celebrating their collective values and ideals. In fact, many qualities traditionally viewed as artistic shortcomings—the psychologically static hero, for instance, or the predictability of the plot—assume a significantly different value when examined as components of a genre's ritualistic narrative system.

⁹⁷ No original: The former tend to cast an attitudinally unstable couple or family unit into some representative microcosm of American society, so that their emotional and/or romantic "coupling" reflects their integration into a stable environment. The latter tend to cast an individual violent, attitudinally static male into a familiar, predetermined milieu to examine the opposing forces vying for control. In making this distinction, though, we should not lose sight of these genres' shared social function.

seu “casamento” emocional e/ou romântico reflita sua integração em um ambiente estável. Os últimos tendem a lançar um homem violento e com atitudes estáticas em um ambiente familiar e predeterminado para examinar as forças opostas que disputam o controle. Ao fazer essa distinção, porém, não devemos perder de vista a função social compartilhada desses gêneros.

Sensível a matérias discursivas, o recorte de campo ideológico, por outro lado, envolve a ideia do uso do gênero fílmico como veículo de propaganda de governos e de publicidade de empresas para persuadir a opinião do espectador médio de que os mesmos são os responsáveis por solucionar os problemas da sociedade a partir de “[...] convenções genéricas que o público é atraído para falsas suposições de unidade social e felicidade futura” (ALTMAN, 1999, p. 27, tradução nossa⁹⁸). Mesmo sob o ângulo ritual, Schatz (1948, p. 35, tradução nossa⁹⁹) colabora o discurso apontado, reconhecendo o papel fundamental do gênero fílmico no sistema de produção hollywoodiano em “[...] renegociar continuamente os princípios da ideologia americana”.

Embora ainda seja do interesse de alguns dos diálogos de gênero do círculo feminista, como na categoria Filme de Mulher defendida por Doane (*apud* Neale, 2000), o núcleo das tendências apontadas foi, ao longo dos anos, sendo sobressaído por abordagens teóricas mais plurais e precisas de análise genérica no cinema.

Percorrido o destaque de algumas passagens históricas e reconhecida a importância de se ampliar o leque metodológico de gênero em debates contemporâneos, se anuncia a necessidade de um aprofundamento a respeito das características gerais do que compõe o corpus metodológico do gênero fílmico em textos como a de Staiger (*apud* GRANT, 2007, p. 22, tradução nossa¹⁰⁰), que reforça a necessidade de se estender os limites enquadrados do recorte de gênero e buscar novos parâmetros de análise e catalogação: “Fundamental para definir qualquer gênero é a questão do corpus, de quais filmes de fato constituem sua história”. Isso posto, Staiger (*apud* GRANT, 2007) apresenta novos paradigmas de classificação genéricos, como: o idealista, que enquadra os filmes a partir de um método pré-determinado; o empirista, que se baseia na lógica circular de que certas obras cinematográficas já são escolhidas como representantes da categoria; o *a priori*, que contempla a identificação de elementos genéricos previamente selecionados; e o de convenção social, que parte de um consenso cultural determinado.

⁹⁸ No original: [...] generic conventions that audiences are lured into false assumptions of societal Unity and future happiness.

⁹⁹ No original: continually renegotiate the tenets of American ideology.

¹⁰⁰ No original: Fundamental to defining any genre is the question of corpus, of what films in fact constitute its history.

Intercambiável a todos os tópicos listados por Staiger (*apud* GRANT, 2007), o conceito de substanciação, termo sublinhado por Altman (1999, p. 53, tradução nossa¹⁰¹), se apresenta em destaque nos debates contemporâneos de gênero, na medida que realça a ideia de que o texto genérico atravessa a passagem adjetivada de qualidade e sensação pontual, reforçada pelo imaginário de peças publicitárias, até alçar a sua condição final de categoria própria pelo modo como o espectador é orientado a “[...] interpretar os filmes não como títulos separados, mas de acordo com expectativas genéricas e contra normas genéricas”.

Junto a Altman (1999), Neale (2000) desenvolve a sua posição sobre o estado de metamorfose do gênero a partir da noção de Ciclos de Vida, que envolve o entendimento de que qualquer gênero já estabelecido se adapta, ao longo do tempo, segundo a demanda do público e dos estúdios em seus respectivos recortes históricos para que o mesmo consiga se perpetuar no imaginário fílmico e não ser preterido ou esquecido, como foi o caso dos Ciclos de Aventuras Históricas em 1930 ou dos *Slashers* nas décadas de 1970 e 1980.

Reforçada a dinâmica do espectador e produtor, Cawelti (*apud* ALTMAN, 1999) aponta que o gênero percorre diferentes fases de atualização: uma introdutória, marcada pelo anúncio de seus principais traços característicos; uma intermediária de autoconsciência, em que os realizadores e o público reconhecem a sua identidade genérica; e uma final, definida pela previsibilidade e pelo esgotamento natural de suas convenções e fórmulas. Ampliando o modelo inicial de Cawelti (*apud* ALTMAN, 1999), Taves (*apud* ALTMAN, 1999, p. 21, tradução nossa¹⁰²) incorpora o conceito de Ciclos de Vida Evolutivos, onde se percebe um processo contínuo de atualizações do gênero: “Projetados para dar conta da variedade dentro da homogeneidade geral de um gênero, esses esquemas evolutivos paradoxalmente enfatizam a previsibilidade genérica mais do que a variação”.

Rara é a cidade que sempre ostenta a mesma bandeira. Assim como pode parecer lógico pensar que alguns filmes exibem simultaneamente as características de mais de um gênero, parece razoável acreditar que alguns filmes podem ter mudado de cor ao longo dos anos. Nos anos 20, praticamente todos os filmes eram identificados como melodrama ou comédia; na década de 40 eram regularmente identificados por múltiplos designadores (como comédia melodrama, comédia juvenil ou comédia-fantasia); na década de 70, um conjunto inteiramente novo de tipos genéricos estava disponível (filme de estrada, filme de assalto audacioso, filme de desastre e similares) (ALTMAN, 1999, p. 19, tradução nossa¹⁰³).

¹⁰¹ No original: [...] interpret films not as separate entitles but according to generic expectations and Against generic norms.

¹⁰² No original: Designed to account for Variety within a genre’s overall homegeneity, these evolutionary schemes paradoxically stress generic predictability more than variation.

¹⁰³ No original: Rare is the city that has Forever flown the same flag. Just as it might seem logical to think some films simultaneously exhibit the characteristics of more than a single genre, ir would appear reasonable to believe that some films might have changed colours over the Years. In the 20’s, virtually every film was identified as

Aprofundando o entendimento a respeito dos Ciclos de Vida de Neale (2000), Schatz (1948) aponta que a transformação do gênero se manifesta em duas etapas: uma, ligada a influência de fatores internos, elementos formais, e externos, expressões culturais; e outra, referente a tendência do mesmo em tornar previsível os seus elementos temáticos e estéticos no decorrer do tempo e de se progredir, gradualmente, da transparência à opacidade em termos de representação - atravessando uma possível referência social a narrativas diretas até um formalismo estético autorreflexivo e autoconsciente. Em muitas ocasiões, a transição assinalada é fundamental para o reconhecimento da posição artística de determinados realizadores audiovisuais, que se distinguem pela identidade transparente ou opaca das suas obras:

Tendemos a considerar os primeiros cineastas de gênero como contadores de histórias ou artesãos e os posteriores como artistas. Naturalmente há exceções - os primeiros westerns de Ford, os musicais dos anos 30 de Busby Berkeley, todos os thrillers de Hitchcock - mas estes envolvem diretores cuja arte narrativa e compreensão da complexidade temática do gênero eram aparentes ao longo de suas carreiras. (SCHATZ, 1948, p. 36, tradução nossa¹⁰⁴)

Compartilhado em todos os estágios do gênero, há a reunião de um conjunto amplo de atributos específicos englobados em um *corpus* fechado de filmes, sendo entre os principais a associação de tópicos e estruturas textuais-narrativas: “[...] para serem reconhecidos como um gênero, os filmes devem ter um tópico comum (e aqui a América rural pode muito bem ter) e uma estrutura comum, uma maneira comum de configurar esse tópico” (ALTMAN, 1999, p. 23, tradução nossa¹⁰⁵). Segundo Ryall (*apud* GRANT, 2007), a partilha dessas características pode ser lida a partir de três níveis de compartilhamento textual genético: o primeiro, o sistema genérico, que envolve a relação global dos gêneros entre si e com os meios de produção hollywoodianos; o segundo, o gênero individual, que desassocia o seu vínculo a outras categorias fílmicas; e o terceiro, os filmes individuais, que o enquadra segundo a qualidade particular de cada obra em seus respectivos contextos genéricos.

Definido por Altman (1999) pelo termo textos de foco duplo, o gênero, de modo frequente, apresenta a tendência de partilhar em sua formatação narrativa a presença de estruturas e personagens de perfil duplo, que contrapõem a estabilidade de certos valores

either a melodrama or a comedy; in the 40's films were regularly identified by multiple designators (such as comedy melodrama, juvenile comedy, or comedy-fantasy); by the 70's an entirely new set of generic types was available (road film, big caper film, disaster film, and the like).

¹⁰⁴ No original: We tend to regard early genre filmmakers as storytellers or craftsmen and later ones as artists. Naturally there are exceptions-ford's early Westerns, Busby Berkeley's '30s musicals, all of Hitchcock's thrillers-but these involve directors whose narrative artistry and understanding of the genre's thematic complexity were apparent throughout their careers.

¹⁰⁵ No original: [...] must have both a common topic (and here rural America might well do) and a common structure, a common way of configuring that topic.

culturais e, tal qual apontado por Schatz (1948, p. 24, tradução nossa¹⁰⁶), expressam a identidade padrão de qualquer gênero fílmico pelo modo como distinguem os seus conflitos dramáticos, representando: “[...] a transformação de algum aspecto social, histórico ou mesmo geográfico (como no Ocidente) da cultura americana em um lócus de eventos e personagens”.

Na cena arquetípica do faroeste, o xerife enfrenta um bandido em um tiroteio; o gângster é duplicado por um líder de gangue rival ou agente do FBI; o comandante do Exército dos EUA é igualado por um homólogo Alemão ou Japonês; o herói humano enfrenta um monstro da pré-história ou do espaço sideral; até Fred Astaire deve dividir o faturamento com Ginger Rogers. Quando um único indivíduo consegue manter os holofotes o tempo todo, muitas vezes é porque ele próprio é esquizofrênico, dividido como o Dr. Jekyll e o Sr. Hyde em seres separados e opostos (ALTMAN, 1999, p. 24, tradução nossa¹⁰⁷).

Marcado na linguagem fílmica hollywoodiana, o paradigma textual dualístico se destaca pelo modo como possibilita o engajamento emocional do espectador e o envolvimento do seu capital sensorial sobre a história. Ampliando a percepção emocional de tensão e ameaça à pretensa ordem social, os textos de foco duplo se apresentam entre os diversos gêneros fílmicos: “Todos os gêneros cinematográficos tratam de alguma forma de ameaça - violenta ou não - à ordem social” (SCHATZ, 1948, p. 26, tradução nossa¹⁰⁸). Citado por Derry (1988, p. 22, tradução nossa¹⁰⁹), Balint aponta a restrição e o controle do campo emocional, cara a configuração social ocidental, como a principal razão da busca social por práticas como o circo, o teatro e o próprio cinema, que atendem a nossa urgência psicológica por narrativas de organização dualística:

As emoções também podem ser proporcionadas em formas deslocadas ou simbólicas, como em brincadeiras infantis como pega-pega, esconde-esconde ou cadeiras musicais. Como assinala Balint, todos esses jogos consistem basicamente em (1) uma zona de fase e um perigo externo representado pelo apanhador ou apanhado, (2) os outros jogadores sendo obrigados a deixar a zona de segurança, que muitas vezes é chamada de casa, e aceitar a exposição ao perigo, na (3) esperança de que alcançarão a segurança novamente.

¹⁰⁶ No original: [...] the transformation of some social, historical, or even geographical (as in the Western) aspect of American culture into one locus of events and characters.

¹⁰⁷ No original: In the archetypal Western scene, the sheriff confronts an agent; the US Army commander is matched by a German or Japanese counterpart; the human hero is pitted against a monster from prehistory or outer space; even Fred Astaire must share the billing with Ginger Rogers. When a single individual manages to hold the spotlight throughout, it is often because he is himself schizophrenic, divided like Dr. Jekyll and Mr. Hyde into separate and opposed being.

¹⁰⁸ No original: All film genres treat some form of threat-violent or otherwise-to the social order.

¹⁰⁹ No original: Thrills could also be provided in displaced or symbolic forms, such as in children's game like tag, hidden-and-go-peek, or musical chairs. As Balint points out, all these games basically consist of (1) a phase zone and an external danger represented by the catcher or seeker, (2) the other players' being forced to leave the zone of security, which is often called home, and to accept exposure to the danger, in (3) the hope that they will reach security again.

À medida que os textos de foco duplo se estendem de modo amplo sobre a construção dos gêneros no cinema, o seu diálogo emocional com o espectador em cada diferente abordagem fundamenta a importância de se também pensar o debate genérico a partir de sua resposta sensível e da sua qualidade de expressão e imersão, tal qual é discutida na organização de categorias como a de Comédia, por exemplo.

A condição emocional de recepção do espectador de gênero pode ser alinhada a discussões recentes sobre o potencial sensório e multissensorial do meio audiovisual, em que a visão e audição são responsáveis por mediar os estados de percepção do público e ativar suas respectivas respostas sensoriais. Central às questões apontadas, Marks (2000) desenvolve o estudo da interface sensorial do espectador fílmico a partir do conceito-chave de percepção háptica, que, marcado pelos domínios táteis, cinestésicos e proprioceptivos¹¹⁰, traça e amplia o diálogo recíproco e intersubjetivo entre o ambiente de abstração do filme e nós, a audiência. Nessa relação, há uma operação de sentidos que permitem, por exemplo, a troca mútua entre a essência da imagem e quem vê.

Ligado ao universo da experiência, o háptico contempla um espaço mediado de interação pelo toque, onde se expressa a “[...] habilidade do corpo em sentir seu próprio movimento no espaço” (VIEIRA JUNIOR, 2015, p. 96) e a consciência ou não corpórea do espectador fundamentada numa “[...] condição irreduzível da possibilidade da experiência sensorial e estética” (ELSAESSER, HAGENER, 2018, p. 134).

Por mais que o espectador esteja envolvido com o enredo ou gênero, assunto ou implicação temática, a textura da experiência do filme depende centralmente das imagens em movimento e do som que as acompanha. O público obtém acesso à história ou tema apenas por meio desse tecido de materiais sensoriais. [...] Por mais que os espectadores não saibam disso, o estilo está trabalhando a cada momento para moldar sua experiência (BORDWELL *apud* ANTUNES, 2016, p. 3, tradução nossa¹¹¹).

Atravessada pelos estudos de gênero fílmico e sua relação com o espectador construída fundamentalmente pela experiência emocional, a pesquisa *háptica* e, sobretudo, *sensorial* percorreu a maioria das teorias de cinema estadunidenses, seja implícita ou explícita em bibliografias: “[...] clássicas ou contemporâneas, canônicas ou de vanguarda, normativas ou transgressivas [...]” (ELSAESSER; HAGENER, 2018, p. 12-13). Do ponto de vista

¹¹⁰ “[...] a maneira como experimentamos o toque tanto na superfície quanto dentro de nossos corpos [...]” (MARKS, 2000, p. 162).

¹¹¹ No original: However much the spectator may be engaged by plot or genre, subject matter or thematic implication, the texture of the film experience depends centrally upon the moving images and the sound that accompanies them. The audience gains access to story or theme only through that tissue of the sensory materials. [...] However unaware spectators may be of it, style is working at every moment to shape their experience.

historiográfico, os estudos sensoriais se destacam a partir do início do século XX em tendências ortodoxas de uma maior prevalência do paradigma oculocêntrico, que enfatizava a experiência visual sobreposta a outros sentidos, assinalado por autores como Rudolf Arnheim em obras como *Film as Art* (1933) e *Art and Visual Perception* (1965): “Sensações de olfato, equilíbrio ou tato, é claro, nunca são transmitidas em um filme através estímulos diretos, mas são sugeridos indiretamente através da visão” (ARNHEIM *apud* ANTUNES, 2016, p. 23, tradução nossa¹¹²).

Chegada a década de 1970 e 1980, o uso da expressão experiência sensorial passa a se distinguir das aplicações transversais até então pontuadas e se aprofunda em pesquisas cognitivistas a respeito da percepção cinematográfica por autores como Dudley Andrew, em *The Major Film Theories* (1976), e David Bordwell, em *Narration in the Fiction Film* (1985). Alçado à popularidade a partir da década de 1990 em obras que tratavam de mídias de natureza multimodal como instalações de arte em museus, o termo experiência multissensorial se somou as definições anteriores e as ampliou à discussão audiovisual na contemporaneidade.

Em contribuição a essa perspectiva háptica, Bruno (2018) entende a relação sensória atuante entre o filme e o público como um meio audiovisual percebido pelos expectadores de forma multissensorial e apreendido não predominantemente pela visão, mas pelo tato, que nos toca e leva emocionalmente a uma percepção cinestésica. Contribuindo a esse panorama teórico, Coccia (2010, p. 68) em uma reflexão sobre o teor filosófico e ontológico da recepção das imagens, compreende que o todo universal que nos rodeia, o hemisfério tangível do real, não é perceptível por si só, sendo, sim, exigido que se torne antes sensível através da vivência corporificada de nossos sentidos: “[...] como se a experiência fosse elã mesma um corpo, um corpo sensível cujo lugar está para além de nós e dos objetos.

Contudo, junto a afirmação anterior, Coccia (2010, p. 36) aponta que “[...] é a existência do sensível que torna possível a sensação, e não o contrário”, logo, destacando, que a condição de recepção e sensorialidade do corpo é também inerente a arena multissensorial que nos envolve e se manifesta. “Não é um olho que abre o mundo, mas é o sensível mesmo que abre esse mundo diante dos corpos e dos sujeitos que pensam os corpos” (COCCIA, 2010, p. 35). Dito isso, é possível se pensar a construção da identidade do gênero fílmico para além de um horizonte concluído no diálogo recíproco da experiência audiovisual, sendo, anterior a nossa

¹¹² No original: Sensations of smell, equilibrium, or touch are, of course, never conveyed in a film through direct stimuli, but are suggested indirectly through sight.

própria consciência intelectual e sinestésica¹¹³, apreendida e contribuída pelo espectador de formas amplas e multissensoriais por nossa corporalidade e, pode-se dizer, vivência háptica.

Embora esta afirmação possa ser uma forma audaciosa de abrir este livro, estou convencido de que não existe uma experiência puramente visual - ou puramente audiovisual - do cinema. O que vemos, ou o que chamamos de ver, é multissensorial em sua natureza e permanece multissensorial, mesmo no estágio final do que consideramos consciência: aquele suposto momento em que a percepção se ilumina e a maravilha da consciência acontece (ANTUNES, 2016, p. 3, tradução nossa¹¹⁴).

Verificada a importância do espaço sensorial do espectador em relação à aparência e identificação de um gênero fílmico, Williams (1991, p. 4, tradução nossa¹¹⁵), adaptando o conceito de gêneros corporais de Carol Clover, identifica em certas classificações fílmicas a forte presença e convergência de características ligadas a um “[...] espetáculo de um corpo preso nas garras de uma sensação ou emoção intensa”. Marcados por uma resposta emocional direta, Williams (1991) reconhece em gêneros como a Pornografia, o Horror e o Melodrama a expressão das respectivas sensações psicológicas e físicas de: orgasmo e excitação sexual; violência, terror e medo; e choro e lágrimas. O entendimento de Williams (1991) sobre o gênero corpóreo reforça, posto em um panorama mais recente, reflexões a respeito da noção de realismo perceptivo, onde a relação sensorial entre o filme e a audiência se dá em um nível de imersão pela verossimilhança e impressão de realidade em expressões táteis e corporais multissensoriais:

Desse ponto de vista perceptivo, todos os gêneros cinematográficos são - ou podem ser - igualmente reais. Assim, o realismo das imagens em movimento não decorre de sua semelhança absoluta com a realidade, assim como seu realismo não depende de retratar uma realidade comum. (LANGKJAER, 2010, p. 6, tradução nossa¹¹⁶).

Ampliando o seu *corpus* inicial de obras, Williams (1991) passou a enquadrar, acompanhada da adição de outras categorias¹¹⁷, o próprio gênero Thriller de Suspense, que,

¹¹³ “Estes ocorrem nos milissegundos da janela de tempo de integração sensorial, ou seja, quando os sentidos são integrados” (ANTUNES, 2016, p. 4, tradução nossa). No original: These take place in the milliseconds of the time window of sensory integration, that is, when the senses are integrated.

¹¹⁴ No original: Although this statement may be an audacious way to open this book, I am convinced that there is no such thing as a purely visual - or purely audiovisual - experience of film. What we see, or what we call seeing, is multisensory in its nature and remains multisensory, even in the final stage of what we consider consciousness: that supposed moment when perception lightens and the marvel of awareness comes about.

¹¹⁵ No original: [...] spectacle of a body caught in the grip of intense sensation or emotion.

¹¹⁶ No original: From this perceptual point of view, all film genres are - or may be - equally real. Thus, the realism of the moving images does not stem from their absolute likeness to reality, just as their realism is not dependent on depicting an ordinary reality.

¹¹⁷ “Existem, é claro, outros gêneros cinematográficos que tanto retratam quanto afetam a sensorialidade do corpo - por exemplo, thrillers, musicais, comédias” (WILLIAMS, 1991, p. 4, tradução nossa). No original: There are, of course, other film genres which both portray and affect the sensational body - e.g., thrillers, musicals, comedies.

segundo Derry (1988, p. 36, tradução nossa¹¹⁸), envolve o espectro sensorial do público em uma dinâmica fílmica que, por outro lado, articula e antecipa sensações de tensão e inquietação a partir de “[...] uma estrutura que permite ao espectador desenvolver expectativas em relação ao destino do protagonista [...]”.

Ligada à esfera da sensação, o termo apontado deriva da expressão inglesa *thrill* sublinhada em obras como *Thrills and Regressions* publicadas em 1987 pelo psicanalista Michael Balin, que compreende, numa lógica de tensão dualística, uma “[...] mistura de medo, prazer e esperança confiante diante de um perigo externo [...]” (DERRY, 1988, p. 22, tradução nossa¹¹⁹) e uma tendência, conferida a outros gêneros fílmicos em diferentes abordagens, de se apoiar no fundamento emocional para compor a sua característica principal.

Aprofundando a complexidade do termo *thrill*, Balint (*apud* DERRY, 1988) assinala que a orientação emocional de qualquer indivíduo engloba dois movimentos, o filobatismo, que o abraça, e o ocnófilo, que o rejeita. Segundo Derry (1988, p. 23, tradução nossa¹²⁰), a maioria das pessoas transita entre os dois polos sensoriais, sendo no caso da reação ao Thriller de Suspense a busca pela rejeição da sensação de tensão em direção a um lugar emotivo estável:

Geralmente, a maioria dos thrillers de suspense pode ser vista como representando em termos simbólicos a evolução de um protagonista de uma posição ocnófila na qual ele ou ela está isolado do mundo das emoções e do medo, em direção a um equilíbrio mais integrado no qual a expressão de suas tendências filobáticas permite um funcionamento mais bem-sucedido e significativo da personalidade.

Embora não contemple a totalidade do seu conceito, a escolha do termo *thrill* por Derry (1988) o permitiu estender os limites metodológicos de análise sobre a resposta emocional tensiva do espectador e, logo, a percebê-lo “[...] não tanto como um grupo de filmes que emocionam seu público (embora esse possa ser o caso), mas como um grupo de filmes cujo conteúdo consiste essencialmente em emoções” (DERRY, 1988, p. 6-7, tradução nossa¹²¹).

Atestada a importância da dimensão sensorial na definição do Thriller de Suspense, se faz preciso sublinhar o diálogo que certos autores como Didi-Huberman (2021, p. 51) percorrem a respeito da formação da emoção, que a discutem filosoficamente enquanto um

¹¹⁸ No original: [...] as a structure which allows the spectator to develop expectations regarding the fate of the protagonist [...].

¹¹⁹ No original: This mixture of fear, pleasure, and confident hope in the face of an external danger [...].

¹²⁰ No original: Generally, most suspense thrillers can be seen as representing in symbolic terms a protagonist's evolution from an ocnophilic position in which he or she is isolated from the world of thrills and afraid, toward a more integrated balance in which the expression of his or her philobatic tendencies allows a more successful and meaningful functioning of personality.

¹²¹ No original: [...] not so much as a group of films which thrill their audiences (although this may often be the case), but as a group of films whose content consists essentially of thrills.

movimento que caminha de dentro para fora do indivíduo, se deslocando até os nossos próprios limites de sensorialidade. “Os gritos e os pulos de alegria, o tónus muscular aumentado pela raiva, as vociferações, as represálias, permitem que a excitação se alivie através de certos movimentos”. Essa ação de transferência emocional do indivíduo se constrói de um referencial de memória, de élan, e tal qual a nossa própria relação com o sensível se dá como um exercício de multiplicação de si, reconhecendo a sua própria imagem em devir no real.

O aspecto visível de um animal deve ser entendido, acima de tudo e da maneira mais ampla possível, como autopresentação do indivíduo. Fazem parte disso não apenas as características óticas, acústicas e olfativas próprias do indivíduo em estado de repouso, senão também seus movimentos, suas formas de expressão e todas as suas manifestações no espaço e no tempo (COCCIA, 2010, p. 76).

A prática do indivíduo em se reconhecer no sensível é discutida em Williams (1991, p. 4, tradução nossa¹²²) na seara fílmica ao apontar a nossa tendência quase involuntária e incontrolável de mimetizar sensações e emoções que se apresentam corporalmente em tela nos gêneros sublinhados pela autora, de um “[...] corpo 'fora de si' com prazer sexual, medo e terror, ou tristeza avassaladora”. Essa característica também pode ser compartilhada em Marks (2000, p. 163, tradução nossa¹²³), quando a mesma aborda e reflete sobre a estilística da imagem háptica, que, de modo geral, “[...] força o espectador a contemplar a própria imagem em vez de ser puxado para a narrativa”.

Dito isso, Cawelti (*apud* DERRY, 1988, p. 6-7, tradução nossa¹²⁴) entende a definição única de um gênero só a partir de sua resposta emocional como inconsistente: visto que o fator sensorio de cada indivíduo é relativo, se faz preciso a reivindicação de seu respectivo conteúdo narrativo. “Na concepção popular, um filme de terror é aquilo que provoca gritos ou medo e comédia é aquilo que provoca riso, mas o que as pessoas acham horrível ou cômico varia muito de pessoa para pessoa”.

Vale destacar que a própria fundação do conteúdo genérico também é responsável pelo regime de sensação projetado, atuando sobre o espectador em uma relação de verossimilhança envolvendo “[...] noções de propriedade, do que é apropriado e, portanto, provável (ou provável e, portanto, apropriado)” (NEALE, 2000, p. 28, tradução nossa¹²⁵) e não toda perspectiva de realismo ou expressão mimética.

¹²² No original: [...] boby `beside irself` with sexual pleasure, fear and terror, or overpowering sadness.

¹²³ No original: [...] forces the viewer to contemplate the image itself instead of being pulled into narrative.

¹²⁴ No original: In popular conception, a horror film is that which provokes screams or fear and comedy is that which provokes laughter, yet what people find horrifying or comic varies temendously from person to person.

¹²⁵ No original: In addition, it entails notions of propriety, of what is appropriate and therefore probable (or probable and therefore appropriate).

Realçada por autores como Todorov (*apud* NEALE, 2000, p. 28, tradução nossa¹²⁶), que discute a respeito do âmbito da literatura fantástica, a presença da verossimilhança pode ser constatada por meio da identificação de duas categorias de matéria narrativa: a verossimilhança genérica, que parte da incorporação consciente de certos paradigmas textuais, tais quais num “[...] romance sentimental será provável se seu desfecho consistir no casamento do herói e da heroína, se a virtude for recompensada e o vício punido”; e a verossimilhança social ou cultural, que entende o vínculo entre o discurso e o seu leitor a partir de um jogo de expectativas e sensações que o último acredita ser crível e verdadeiro, sendo único para cada indivíduo na mesma medida que é impossibilitado de ser reivindicado como propriedade coletiva.

A articulação consciente entre a perspectiva genérica e social de sentido é o que compõe a natureza de expectativa sensória que o espectador se relaciona com a obra. À medida que os elementos textuais genéricos fornecem certos paradigmas metodológicos importantes para a definição de gênero, a relação sociocultural também se impõe sobre a norma como potência de identificação emocional:

Os gêneros não consistem apenas em filmes. Eles consistem também em sistemas específicos de expectativas e hipóteses que os espectadores trazem consigo para o cinema e que interagem com os próprios filmes durante o processo de visualização (NEALE, 2000, p. 27, tradução nossa¹²⁷).

Esse regime de expectativa emocional, para além dos limites narrativos, se projeta em níveis multissensoriais sobre o espectador a partir das sensações de visualidade e sonoridade. Compreendida a disposição do sensorio sobre a experiência fílmica do indivíduo, Marks (2000, p. 162, tradução nossa¹²⁸) assinala o conceito de visualidade háptica, em referência a Alois Riegl¹²⁹, um historiador de arte do século XIX, onde “[...] os próprios olhos funcionam como órgãos do tato”.

Diferente da visualidade óptica, que emprega o único valor sensorio à visão e distingue o sujeito que vê do objeto apreciado, a háptica, por outro lado, envolve a construção ampla de sensações a começar pela visualidade e a dinâmica recíproca de trocas entre o espectador e a obra contemplada, sendo “[...] mais inclinado a se mover do que a focar, mais inclinado a espiar

¹²⁶ No original: A sentimental novel will be probable if its outcome consists in the marriage of hero and heroine, if virtue is rewarded and vice punished.

¹²⁷ No original: To reiterate an earlier point. Genres do not consist solely of films. They consist also of specific systems of expectation and hypothesis which spectators bring with them to the cinema and which interact with films themselves during the course of the viewing process.

¹²⁸ No original: [...] the eyes themselves function like organs of touch.

¹²⁹ “Riegl emprestou o termo háptico da fisiologia (de haptēin, prender), uma vez que o termo tátil pode ser tomado muito literalmente como ‘tocar’ [...]” (IVERSEN *apud* MARKS, 2000, p. 162, tradução nossa). No original: Riegl borrowed the term haptic from physiology (from haptēin, to fasten), since the term tactile might be taken too literally as “touching” [...].

do que a olhar” (MARKS, 2000, p. 162, tradução nossa¹³⁰). Nessa relação, a visualidade é posta em condição tátil e corpórea, se reverberando em um extenso leque de dispositivos cinematográficos acentuadores de emoções: “[...] sua iluminação atmosférica, sua montagem, seus personagens em movimento e estados de emoção, seus sons diegéticos e não diegéticos, e assim por diante” (NDALIANIS, 2007, p. 23, tradução nossa¹³¹).

Dado o estado de crime natural ao gênero Thriller de Suspense, que atravessa a ação articulada de figuras e personagens ligados, em menor ou maior grau, a um criminoso, vítima e detetive, a visualidade háptica pode ser assinalada aqui como espaço sensorio que se manifesta pela corporalidade da violência empregada, realçada pela iconografia e composição visual do quadro imagético, e seu vínculo e imersão emocional com o espectador por espelhamento e identificação, que resulta em sensações de tensão e respostas físicas de suor e tensionamento muscular.

Embora a presença dos cinco sentidos clássicos seja anunciada por Marks (2000), a sua teorização é criticada, em reflexões atuais, pelo modo como o emprego da visualidade háptica e tátil é disposta enquanto ponto de partida de outros regimes de sensações e redesenha o ordenamento sensorio de recepção, ignorando: “[...] muitas nuances da incorporação que se conectam a um espectro mais amplo de percepção sensorial” (ANTUNES, 2016, p. 34-35, tradução nossa¹³²).

Entre essas fissuras, se destaca, por exemplo, o espectro da sonoridade, que a própria Marks (2000) reconhece ao formular o seu conceito-chave de escuta háptica (*haptichearing*). Segundo Vieira Junior (2015, p. 103), a sonoridade projetada por Marks (2000) se dá de modo que a potência afetiva da memória do espectador consiga distinguir, hierarquizar e tocar a vasta amplitude de frequências e texturas de sons apresentados no filme, antes que a informação expressada em tela seja codificada em informações.

Expressado, conforme Langkjaer (2010), pelo nivelamento e continuidade da intensidade do som, que permite a plena distinção dos constructos sonoros pela referência a vivência do espectador sem a indicação descontínua marcada pela ficção, é também possível se articular a sonoridade háptica, tal qual no próprio Thriller de Suspense, pelo resgate de sensações e texturas sonoras que, dispostas fora do primeiro plano narrativo e sonoro, constroem um ambiente acústico de resgate de experiências sensíveis de tensão e horror.

¹³⁰ No original:

¹³¹ No original: [...] its atmospheric lighting, its editing, its characters in motion and states of emotion, its diegetic and non-diegetic sound, and so on.

¹³² No original: [...] many nuances of the embodiment that connect to a broader spectrum of sensory perception.

Acredito, portanto, que a conjugação entre momentos de escuta háptica somados a intervenções criativas da acusmática são fundamentais para a construção do tom de ambiguidade narrativa da vertente cinematográfica aqui discutida, inclusive no que tange a uma re-hierarquização do valor conferido ao vococentrismo/verbocentrismo que Chion acredita serem tão característicos às narrativas audiovisuais, conferindo mais presença simbólica aos outros elementos sonoros (para além da voz humana e da palavra), e às linhas de fuga que deles derivam (VIEIRA JUNIOR, 2015, p. 104).

Nesse bojo teórico, o gênero Thriller de Suspense é caracterizado, em termos gerais, pelo seu caráter sensório, ligado a uma verossimilhança social, e pelo seu conteúdo textual traçado por uma verossimilhança genérica de um modelo específico de representação. No que diz respeito a categoria sensória, a noção de suspense é compreendida por autores como Derry (1988, p. 31, tradução nossa¹³³) sob o espectro da expectativa em que há uma superação da sensação de surpresa ou susto do que virá em seguida pela construção e antecipação emocional do espectador sobre a concretização “[...] de que uma determinada ação específica possa ocorrer [...]”.

Junto a Derry (1988), Altman (1999, p. 25, tradução nossa¹³⁴) aprofunda essa relação de expectativa ao explorar a ideia de um paradoxo de suspense ou falso suspense, em que à medida que se cria a sensação de tensão sobre o espectador pela disposição de específicas ações em tela o mesmo precisa superar a descrença de uma conclusão provável e previsível dado o seu conhecimento prévio do padrão textual genérico, onde “[...] para participar das fortes emoções dos filmes, devemos fingir provisoriamente que não sabemos que a heroína será resgatada, o herói libertado e o casal reunido”.

Contudo, como também sinaliza Derry (1988, p. 40, tradução nossa¹³⁵), há de se entender que a projeção de um estado de suspense não é recíproca a qualquer cena do gênero, mas que depende também essencialmente da sua qualidade de construção sensória e textual: “Como os filmes não são sencientes, eles não podem realmente ter estados e seria mais correto dizer que o ‘estado’ de suspense não acompanha a cena, mas a cena bem-sucedida, ao longo da duração”.

Essa característica de previsibilidade também é expressa pela convergência de polos contraditórios e dualísticos de ação na narrativa, geralmente, apresentados por uma disputa entre, por exemplo, valores socioculturais positivos e negativos, o bem contra o mal, em uma

¹³³ No original: [...] that a certain specific action might take place.

¹³⁴ No original: in order to participate in the film’s Strong emoticons we must provisionally pretend we don’t know that the heroine will be rescued, the hero freed, and couple reunited.

¹³⁵ No original: Since movies are not sentient, They cannot really have states and it would be more correct to say the `state` of suspense does not accompany the scene but the successful scene, throughout duration.

arena simbólica que, ao final, a moraliza: “[...] em certo sentido, o thriller é a mais moral de todas as histórias [...]” (LEJEUNE *apud* DERRY, 1988, p. 15, tradução nossa¹³⁶). Perspectiva também colaborada por Hammond (*apud* DERRY, 1988, p. 14, tradução nossa¹³⁷) a respeito do Thriller de Suspense, que o reconhece como “[...] uma representação da luta da alma entre elementos dicotômicos como bem/mal, desejo/satisfação e gentileza/violência”.

Esse fator de expectativa é fundamental, por exemplo, para diferenciá-lo do que constitui historicamente a sensação de mistério e/ou curiosidade. Distinguidas pelo modo como apresentam a informação em tela e influenciam a experiência direta do espectador, o mistério envolve a reação imediata de surpresa da audiência com o conteúdo até então eclipsado pela trama e o suspense, por outro lado, compreende a relação prévia de expectativa do público segundo um dado já exposto à narrativa e de conhecimento geral do mesmo: “Embora mistérios e suspenses possam compartilhar certos tipos de conteúdo, a construção do mistério pode ser vista como oposta à construção do suspense - a primeira baseada em ocultação, a revelação inicial posterior” (DERRY, 1988, p. 32, tradução nossa¹³⁸).

Dito isso, pode-se afirmar que o mistério e a curiosidade operam na satisfação do espectador pela revelação da informação, enquanto o suspense atua sobre o alívio e a tensão do mesmo até a consagração do clímax. Em termos de conteúdo estrutural, Highsmith (*apud* DERRY, 1988), aponta que o mistério tradicional busca a sua ênfase na figura do detetive, enquanto o suspense o destaca na do assassino, atenuando ou descartando totalmente a influência do anterior.

Se a criação da curiosidade exige que a informação seja ocultada do espectador, a criação do suspense exige que seja revelada ao espectador informação suficiente para que ele possa antecipar o que pode acontecer; o suspense então permanece operativo até que as expectativas do espectador sejam frustradas, cumpridas, ou a narrativa seja congelada sem qualquer resolução (como em 'A Dama ou o Tigre' ou em Os Pássaros de Alfred Hitchcock, em que a batalha entre pássaros e as pessoas não tem um vencedor claro) (DERRY, 1988, p. 31, tradução nossa¹³⁹).

¹³⁶ No original: [...] in a certain sense, the thriller is the most moral of all stories [...].

¹³⁷ No original: [...] representation of the soul's struggle between dichotomous elements such good/evil, desire/satisfaction, and gentleness/violente.

¹³⁸ No original: Although mysteries and suspense thrillers may share certain kinds of content, the mystery construction can be seen as opposite to the suspense construction - the former based on initial concealment, the later on initial revelation.

¹³⁹ No original: If the creation of curiosity demands that information be withheld from the spectator, the creation of suspense demands that enough information be revealed to spectator so he or she can anticipate what might happen; suspense then remains operative until the spectator's expectations are foiled, fulfilled, or the narrative is frozen without any resolution at all (as in 'The Lady or the Tiger' or in Alfred Hitchcock's The Birds, in which the battle between birds and people has no clear victor).

Perspectiva também compartilhada por Hitchcock (*apud* DERRY, 1988, p. 8, tradução nossa¹⁴⁰) ao discutir o papel sensorial do suspense em diferenciação a outros gêneros fílmicos:

Segundo Hitchcock, “o whodunit gera o tipo de curiosidade sem emoção, e a emoção é um ingrediente essencial do suspense”, razão pela qual, para Hitchcock, o mistério raramente é suspense. E uma vez que o suspense implica a necessidade de que “o público esteja perfeitamente ciente de todos os fatos envolvidos” para que possa empatizar mais fortemente, o gênero exclui superposições sobrenaturais que o público saberia absolutamente ser pura fantasia. Para Hitchcock, o thriller de suspense torna-se excluído dos filmes de terror, dos mistérios tradicionais e dos filmes de detetive.

Do ponto de vista histórico, conforme Hammond (*apud* DERRY, 1988, p. 34, tradução nossa¹⁴¹), o modelo sensorial de suspense surge, em seu estágio inicial, a partir do filme de plano único *L'arroseur Arrosé* (Louis Lumière, 1895), considerado pelo autor a primeira obra cinematográfica a construir a sensação consciente de tensão através da preparação de uma expectativa de embate entre dois polos narrativos contrários, o menino e o regador, e do destaque do que seria uma das principais convenções do respectivo gênero: “[...] Conte ao público todos os fatos [...]”.

O que é suspense? À primeira vista, parece ser um dispositivo estritamente estrutural - especificamente, uma construção narrativa pela qual o espectador é informado de certos fatos da trama antes dos protagonistas das obras, permitindo assim ao espectador antecipar os desenvolvimentos da trama [...] antes dos próprios protagonistas (DERRY, 1988, p. 7, tradução nossa¹⁴²).

Embora Derry (1988, p. 34, tradução nossa¹⁴³) sublinhe a figura de Griffith como um dos principais cineastas do início do século XX a expandir a presença de técnicas e composições para se gerar a expectativa de suspense, o mesmo afirma que: “Griffith pode de fato ser o pai do cinema, mas o crédito a ele como o pai do suspense também me parece muito com o crédito ao pioneiro do Technicolor, Hebert Kalmus, pelos esquemas de cores nos filmes recentes de Antonioni”.

No decorrer do tempo, o Thriller de Suspense se organizou em torno de uma gramática estética própria e se destacou dos demais gêneros fílmicos pelo seu uso consciente e específico

¹⁴⁰ No original: According to Hitchcock, “the whodunit generates the kind of curiosity that is void of emotion, and emotion is an essential ingredient of suspense, which is why, for Hitchcock, mystery is seldom suspenseful. And since suspense entails the necessity that ‘the public be made perfectly aware of all the facts involved so that they can most strongly empathize, the genre excludes supernatural superpositions which the public would know absolutely to be outright fantasy. For Hitchcock, the suspense thriller becomes excluded horror films, traditional whodunnits, and detective films.

¹⁴¹ No original: [...] Tell the audience all the facts [...]

¹⁴² No original: What is suspense? On first glance, it would appear to be a strictly structural device - specifically, a narrative construction whereby the spectator is apprised of certain facts of the plot before the works’ protagonists are, thus allowing the spectator to anticipate plot developments [...] before the protagonists themselves.

¹⁴³ No original: Griffith may indeed be the father of the cinema, but to credit him as the father of suspense seems to me much like crediting Technicolor pioneer Herbert Kalmus for the color schemes in recent films of Antonioni.

da diegese: “O espaço físico e o tempo - onde e quando a história de um filme acontece - é mais uma qualidade definidora de alguns gêneros do que de outros” (GRANT, 2007, p. 14, tradução nossa¹⁴⁴). Manifestada a partir de seus elementos constitutivos, temporalidade e espacialidade, a diegese opera a sensação de tensão e suspense, na maior parte das vezes, em “[...] uma constante ênfase no tempo” (DERRY, 1988, p. 62, tradução nossa¹⁴⁵) até o alcance do clímax final: “Nos filmes, obtém-se o suspense muitas vezes por uma divergência entre uma situação visual que fica estática e a progressão do tempo que se escoia rumo ao desfecho [...]” (ARNHEIM, 2005, p. 89).

Reconhecido o diálogo entre estética e percepção, é possível se pensar a condição háptica do cinema de gênero como o resultado prático de um espaço de criação de experiências corpóreas e táteis ativado por intermédio de específicos elementos fílmicos, como a própria diegese: “[...] além dos sentidos da visão, do tato e da audição: questões filosóficas de percepção e temporalidade, de agência e consciência também são fundamentais para o cinema, assim como para o espectador” (ELSAESSER, HAGENER, 2018, p. 13).

Entendido isso, Santos e Mello (2019, p. 325) apontam a importância da temporalidade no Thriller de Suspense para se gerar inquietação e tensão no espectador à medida que também reforça o todo multissensorial da obra e a presença dos demais elementos diegéticos em curso: “O tempo de suspensão de ações dos personagens - o famoso suspense - pode coincidir com planos de detalhamento do cenário, de objetos que ameaçam, e com a amplificação de ruídos e da trilha musical” (SANTOS; MELLO, 2019, p. 325).

Contudo, a articulação dos seus elementos diegéticos também é compartilhada por diversos outros gêneros fílmicos, como o próprio Faroeste em filmes como *The Searchers* (John Ford, 1956), que “[...] tira proveito de uma construção central de suspense [...]” (DERRY, 1988, p. 34, tradução nossa¹⁴⁶). Condição, que dificultou, ao longo de anos, o reconhecimento do Thriller de Suspense como categoria artística e a sua respectiva definição metodológica por críticos e estudiosos.

Visto como um dispositivo basicamente estrutural, é óbvio que o suspense pode ser usado em qualquer tipo de filme e não se limita ao thriller de suspense - fato que aumentou imensuravelmente a dificuldade que acompanha qualquer tentativa de definir o thriller de suspense (DERRY, 1988, p. 34, tradução nossa¹⁴⁷).

¹⁴⁴ No original: The physical space and time - where and when a film's story takes place - is more a defining quality of some genres than others.

¹⁴⁵ No original: [...] a constant emphasis on time.

¹⁴⁶ No original: [...] takes advantage of a central suspense construction.

¹⁴⁷ No original: Seen as a basically structural device it is obvious that suspense can be used any kind of film and is not limited to the suspense thriller - a fact which has added immeasurably to the difficulty which accompanies any attempt to define the suspense thriller.

Compreendida a dificuldade metodológica por uma definição geral do Thriller de Suspense, Derry (1988) se destaca como um dos principais estudiosos a desenvolver a sua teorização em torno de um conceito geral unificador e a investigar a atualização histórica do termo em diversas bibliografias, tais quais, por exemplo, a de: Lawrence Hammond em *Thriller Movies: Classic Films of Suspense and Mystery* (1974), envolvendo a definição de Filme de Suspense; Ralph Harper em *The World of the Thriller* (1969), realçando o gênero como a combinação de outros como os de detetive, espião e faroeste; Julian Symons em *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel* (1993), ampliando o seu escopo conceitual dentro das Ficções De Crime; Bill Hogarth em *Writing Thrillers for Profit* (1936), compreendendo a categoria a partir da sensação específica de *thrill*; Gordon Gow em *Suspense in the Cinema* (1968), apontando a sua conexão com o sentimento de claustrofobia e agorafobia; e Brian Davis em *The Thriller: The Suspense Film from 1946* (1973), discorrendo que o formato não pôde ser concebido antes do início década de 1940.

Afastado do objetivo de construir uma linearidade histórica do termo, Derry (1988, p. 57) articula, em uma cronologia específica, um princípio de ordenação e uma anatomia teórica do gênero, que se traça por certos atravessamentos entre os textos apontados, como “[...] a falta de um detetive ou um gângster como protagonista central” (DERRY, 1988, p. 57, tradução nossa¹⁴⁸). Dito isso, o que o mesmo apresenta é, em grande parte, a presença heterogênea de significados sobre o termo ao longo do século XX e a respectiva dificuldade de se anunciar conceitualmente a definição única do que envolve o gênero, tanto por acadêmicos, quanto por críticos da imprensa popular da época, que não se reuniram em volta de um “[...] consenso claro sobre o que esses termos significam, apenas o acordo paradoxal de que esses termos têm algum significado” (DERRY, 1988, p. 7, tradução nossa¹⁴⁹).

Debruçado sobre a filmografia de Hitchcock, Noël Carroll (*apud* DERRY, 1988, p. 40, tradução nossa¹⁵⁰) identifica a problemática e busca a definição do termo a partir de um conceito universal, fundamentado em duas diferentes abordagens quanto a expectativa do seu clímax narrativo: “[...] um dos quais é moralmente correto, mas improvável, e o outro, moralmente incorreto, mas provável”. A condição de suspense, que aqui se confunde com a própria

¹⁴⁸ No original: [...] the lack of a detective or a gangster as the central protagonist.

¹⁴⁹ No original: [...] clear consensus as to what these terms mean, only the paradoxical agreement that these terms do have some meaning.

¹⁵⁰ No original: [...] one of which is morally correct but unlikely, the other of which is morally incorrect but likely.

definição do gênero, se dá essencialmente quando a narrativa engaja o espectador, conscientemente ou não, a deduzir o que será feito em seguida.

Para Carroll (*apud* DERRY, 1988), o estado de suspense se constrói por meio de uma organização específica da decupagem narrativa, que percorre a sua interação com o espectador em três estágios distintos: o de estabelecimento das informações da história; o de questionamento dos dados apresentados; e da resposta das indagações expostas, ampliando a dúvida anterior sem respondê-la e assim por diante. De modo geral, o seu paradigma se dá por meio de dinâmicas de alternativas e expectativas opostas ao espectador, distribuídas e manifestadas pelo modo como os blocos narrativos apontados são projetados: “Suspense é um estado que acompanha tal cena até o ponto em que um dos resultados alternativos concorrentes é finalizado” (DERRY, 1988, p. 40, tradução nossa¹⁵¹).

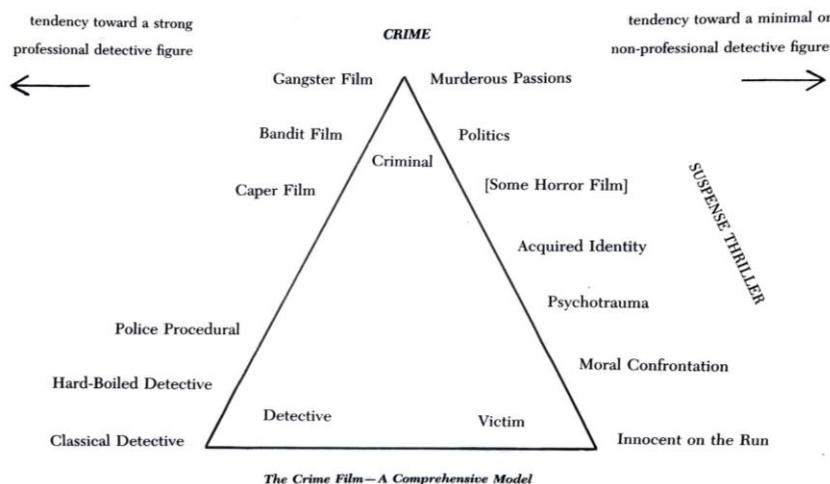
Diferente das abordagens anteriores, a de Carroll (*apud* DERRY, 1988) não se preocupa a respeito da contradição moral ligada a narrativa e, sim, com a condição emocional e perceptiva do espectador que transita entre o desejado, improvável, e o não desejável, provável, o que, para Derry (1988, p. 41, tradução nossa¹⁵²) se projeta como um problema metodológico à medida que a abordagem também busca ser universalizante: “[...] somos forçados a falar de coisas fora do conteúdo do próprio filme e discutir a psique do espectador onde o desejo (novamente, um estado emocional) deve residir”.

Percebida a diversidade de perspectivas sobre o termo, Derry (1988) anuncia a sua própria definição do gênero Thriller de Suspense se inspirando no padrão do triângulo semiótico, em que há a articulação de três vértices-chave: a do criminoso, a do detetive (ou agência de investigação) e a da vítima. Interseccionada, a tríade expressa o universo geral dos Filmes de Crime e a influência de cada um dos seus segmentos no triângulo reproduz a identidade de suas respectivas subcategorias genéricas. Conectadas pelo vértice criminal, se identifica à esquerda do quadro semiótico (**Figura 28**) a tendência de destaque a figura do detetive profissional em subgêneros do tipo *Gangster Film*, *Bandit Film*, *Caper Film*, *Police Procedural*, *Hard-Boiled Detective* e *Classical Detective* e, à direita, a da vítima com a presença mínima ou não profissional do investigador em *The Thriller of Acquired Identity*, *The Psychotraumatic Thriller*, *The Thriller of Moral Confrontation* e *The Innocent-on-the-run Thriller*, *The Thriller of Murderous Passions* e *The Political Thriller*.

¹⁵¹ No original: Suspense is a state that accompanies such a scene up to the point When one the competing alternative outcome is finalized.

¹⁵² No original: [...] we are forced to talk about things outside the content of the film itself and discuss the psyche of the spectator, wherein the desire (again, an emotional state) must reside.

Figura 28 - Ilustração apresentando o quadro semiótico



Fonte: *The suspense thriller* (Derry, 1988).

Sublinhada ao último grupo, o Thriller do Suspense engloba todo o segmento genérico à direita do triângulo e se constrói a partir de uma relação dualística da vítima com o criminoso, e vice-versa, e da ausência institucional do símbolo detetivesco ao longo da narrativa. Aprofundando a separação entre os dois agrupamentos, Derry (1988, p. 68, tradução nossa¹⁵³) apresenta o termo Suspense de Processo, que, alinhado à esquerda do quadro, reforça os valores e tradições da ordem e legalidade moral e, contrário a mensagem do Thriller de Suspense, não desconstrói e questiona o estado ético e moral da sociedade.

Anteriormente, sugeri que uma diferença entre os gêneros nos lados esquerdo e direito do triângulo estava em toda a sua orientação para uma ética ou moralidade - que os “thriller de processo” tendiam a apresentar alguma ética moral distinta (como respeito pela justiça, lei e ordem, profissionalismo, integridade pessoal ou comunhão social) como um valor consistente do começo ao fim, enquanto os thrillers de suspense tendem a examinar e investigar a moralidade existente ou o compromisso individual com um novo código, chegando a alguma posição final no final.

Compreendida a distinção, se aponta a necessidade de se debruçar sobre a particularidade textual de cada subgênero da categoria Thriller do Suspense: em *Murderous Passions*¹⁵⁴, se acompanha o segmento marido-esposa-amante e o desejo dos mesmos por paixão ou ganância; em *The Political Thriller*¹⁵⁵, se traça o assassinato de alguma personalidade

¹⁵³ No original: Earlier I suggested that a difference between the genre on the left and right sides of the triangle was in their whole orientation to an ethic or a morality - that the “process thrillers” tended to present some distinct moral ethic (such as respect for justice, law and order, professionalism, personal integrity, or social communion) as a consistente value from beginning to end, whereas the suspense thrillers tend to examine and investigate an existing morality or individual commitment to a new code, arriving at some final position by the end.

¹⁵⁴ Exemplo de obra: *Portrait in Black* (Michael Gordon, 1960).

¹⁵⁵ Exemplo de obra: *The Manchurian Candidate* (John Frankenheimer, 1962).

pública ou a exposição, de natureza conspiratória, de algum segredo do governo; em *The Thriller of Acquired Identity*,¹⁵⁶ se lida com os efeitos da obtenção de uma nova identidade; em *The Psychotraumatic Thriller*¹⁵⁷, se realça os danos psicológicos gerados após um evento traumático; em *The Thriller of Moral Confrontation*¹⁵⁸, se apresenta um dilema moral dualístico entre bem e mal; e em *The Innocent-on-the-run Thriller*¹⁵⁹, se percorre a jornada de alguém que é acusado injustamente em uma trama de nível global.

Reconhecida a extensão metodológica do Thriller de Suspense, Derry (1988) também indica novos caminhos a serem explorados em uma busca por novos subgêneros no quadro semiótico: em *The Thriller of Time*¹⁶⁰, se desempenha uma ação específica em um espaço limitado de tempo; em *The Thriller of Place*¹⁶¹, se apresenta a passagem de um personagem de um ponto a outro; em *The Kidnapping Thriller*¹⁶², se percorre o sequestro de um indivíduo; e em *The Thriller of Cultural Anxiety*¹⁶³, se aborda a gravidade de um tema específico para o futuro da sociedade a partir de uma trama de assassinato. Em conformidade a esses esforços, Derry (1988, p. 323, tradução nossa¹⁶⁴) discute a dificuldade de se enquadrar novas subcategorias ao Thriller de Suspense, dada a qualidade híbrida que algumas dessas obras podem expressar:

Além desses thrillers de suspense que são expansivos demais para se adequarem a um subgênero, há outro grupo maior de filmes a ser considerado, que chamo de híbridos. Esses híbridos são os filmes que não se encaixam perfeitamente em nenhum dos gêneros de detetives, mas que, no entanto, contêm detetives profissionais de algum tipo [...] Assim, esses filmes se tornam o híbrido entre mistério de um lado e suspense do outro, entre os “filmes de detetives puros” do lado esquerdo do triângulo do crime e os “thrillers de suspense puros” do lado direito do triângulo do crime.

Compartilhada por todos os subgêneros, a experiência sensorial de tensão do espectador se projeta na dinâmica entre a vítima e o bandido e se constrói:

“[...] em um nível uma simples representação de perigo e violência, e em um segundo nível uma experiência psicológica vicária que proporciona ao

¹⁵⁶ Exemplo de obra: *The Passenger* (Michelangelo Antonioni, 1975).

¹⁵⁷ Exemplo de obra: *Obsession* (Brian De Palma, 1976).

¹⁵⁸ Exemplo de obra: *Shadow of a Doubt* (Alfred Hitchcock, 1943).

¹⁵⁹ Exemplo de obra: *North by Northwest* (Alfred Hitchcock, 1959).

¹⁶⁰ Exemplo de obra: *36 Hours* (George Seaton, 1965).

¹⁶¹ Exemplo de obra: *The Warriors* (Walter Hill, 1979).

¹⁶² Exemplo de obra: *High and Low* (Akira Kurosawa, 1962).

¹⁶³ Exemplo de obra: *The Terminator* (James Cameron, 1984).

¹⁶⁴ No original: Aside from these suspense thrillers which are too uniquely expansive to conform too ne subgenre, there is another larger group of filme to be considered, which I call the hydrids. These hydrids are the films which do not fit snugly into any of the detective genres, but which nerverttheless constain professional detectives of some kind [...] Thus, these films become the hybrid between mystery on one had and suspense on the other, between the “pure detective films” on the left side of the crime triangle and the “purê suspense thrillers” on the right side of the crime triangle.

espectador um tipo particular de catarse” (DERRY, 1988, p. 19, tradução nossa¹⁶⁵).

Esse potencial, junto a outros, é o que possibilita a configuração do Thriller de Suspense como um gênero guarda-chuva “[...] composto por um complexo evolutivo de (sub)gêneros” (DERRY, 1988, p. 63, tradução nossa¹⁶⁶), que se converge em torno de suas propriedades dramáticas, sensórias e, sobretudo, iconográficas.

Marcante na definição de grande parte dos gêneros fílmicos, vide o Filme Noir, que se identifica pela “[...] presença de baixos níveis de iluminação e sombras escuras” (DERRY, 1988, p. 6, tradução nossa¹⁶⁷), a iconografia percorre os diálogos da história da arte, junto a outros conceitos como o de iconologia, desde o início do século XX por autores como Erwin Panofsky em obras como *Meaning in the Visual Arts* (1955), que o aplicou a estudos da arte renascentista e contribuiu para a formação crítica de diversos estudiosos ligados a prática da análise pictorial.

Apresentado em três estágios de significação, o modelo analítico de Panofsky se dispõe do seguinte modo: em primeiro nível, ligado a uma identificação e descrição dos motivos visuais conforme a presença de linhas, cores e volumes; em segundo, a uma leitura analítica da imagem em busca de sentidos secundários, sendo aqui o domínio da iconografia; e em terceiro, a uma interpretação das imagens, conforme o terreno da iconologia. Inscrevendo a discussão iconográfica à seara fílmica, Alloway (*apud* NEALE, 2000, p. 12, tradução nossa¹⁶⁸) entende a necessidade de compreendê-la a partir de uma unidade de interesses gerais do público, “[...] esse conhecimento, de conceitos e temas, é propriedade comum do público regular dos filmes”, que se manifesta plasticamente em tela por objetos, eventos e figuras em filmes.

[...] iconografia não deve ser isolada de outros aspectos do fazer cinematográfico. Por exemplo, Os Mil Olhos do Dr. Mabuse e Janela Indiscreta podem estar relacionados a um tema persistente dos filmes americanos desde a Segunda Guerra Mundial. Havia o FBI, filmes em que o Departamento de Justiça mantinha espões sob observação com uma bateria de dispositivos eletrônicos voyeurísticos (ALLOWAY *apud* NEALE, 2000, p. 12, tradução nossa¹⁶⁹).

¹⁶⁵ No original: [...] on one level a simple depiction of danger and violence, and on a second level a vicarious psychological experience which provides the spectator with a particular kind of catharsis.

¹⁶⁶ No original: [...] comprised of an evolving complex of (sub)genres

¹⁶⁷ No original: [...] presence of low lighting levels and dark shadows.

¹⁶⁸ No original: [...] this knowledge, of concepts and themes, is the common property of the regular audience of the movies.

¹⁶⁹ No original: iconography is not to be isolated from other aspects of film making. For instance, The Thousand Eyes of Dr Mabuse and Rear Window can be related to a persistent theme of American movies since World War II. There were the F.B.I. movies in which the Department of Justice kept spies under observation with a battery of voyeuristic electronic devices.

Fundamental para reforçar o estudo de gênero no cinema a partir da década de 1970, a iconografia dialogou com o interesse gradual da época de se analisar a estética visual de filmes populares, sendo discutida através da noção de convenções visuais, que fornecem “[...] aos gêneros uma abreviação visual para transmitir informações e significados de forma sucinta” (GRANT, 2007, p. 12, tradução nossa¹⁷⁰).

Assinaladas por McArthur (*apud* NEALE, 2000) em três atributos, as convenções visuais podem ser expressas a partir da sua presença física em vestes e adereços de figurino, da identidade e subjetividade dos seus cenários e da sua tecnologia, que se projeta à disposição da história e dos personagens. Ligado ao último, vale destacar como o próprio formato tecnológico e o uso plástico e estético de técnicas audiovisuais específicas atualizam a aparência e definição de um gênero fílmico, tal qual aponta Schatz (1948, p. 20, tradução nossa¹⁷¹) sobre o impacto do artifício do *widescreen* no Faroeste e do *Technicolor* no Musical, afirmando que “[...] podemos ver que o uso individual influencia tanto os espectadores quanto outros cineastas e, portanto, os encoraja a renegociar o contrato genérico”. Tal qual o caso apontado do *Split Field Diopter*, o exercício individual de uso da tecnologia no gênero fílmico caminha em direção a uma construção de símbolo capaz de anteciper a sensação genérica da obra ao espectador.

Englobado a um modelo de produção hollywoodiano, o gênero é planejado comercialmente segundo um sistema de convenções ligado a um regime de signos e índices: “[...] podemos pensar no gênero cinematográfico como uma gramática ou sistema específico de regras de expressão e construção e o filme de gênero individual como uma manifestação dessas regras” (SCHATZ, 1948, p. 19, tradução nossa¹⁷²). Contudo, fora do domínio mercadológico de produção e recepção, a iconografia não se estende a toda uma variedade de gêneros, já que os padrões visuais e sonoros muitas vezes não se tornam facilmente replicáveis e a “[...] interpretação ou o valor atribuído a eles dificilmente é fixo” (GRANT, 2007, p. 12, tradução nossa¹⁷³).

Outra razão, mais importante, é que é realmente muito difícil listar as características visuais definidoras de mais do que um punhado de gêneros, pela simples razão de que muitos gêneros - entre eles o filme de problemas sociais, a cinebiografia, o drama romântico e o psicológico filme de terror - carece de uma iconografia específica (NEALE, 2000, p. 14, tradução nossa¹⁷⁴).

¹⁷⁰ No original: [...] genres with a visual shorthand for conveying information and meaning succinctly.

¹⁷¹ No original: [...] we can see that individual usage influences both viewers and other filmmakers, and hence encourages them in effect to renegotiate the generic contract

¹⁷² No original: - [...] we might think of the film genre as a specific grammar or system of rules of expression and construction and the individual genre film as a manifestation of these rules.

¹⁷³ No original: [...] interpretation or value attached to them is hardly fixed.

¹⁷⁴ No original: One of the major reasons for this is that the possible connections between the items (or icons) listed is unclear. Another, more important, reason is that it is actually very difficult to list the defining visual

Embora se reconheça que o gênero possui uma forte ligação com a cultura que o produz, o seu vínculo com o contexto mercadológico hollywoodiano é limitado, em grande parte, à esfera do simbólico e dos arquétipos que se manifestam pela tipificação e publicitação dos elementos do sensível e do seu respectivo espelhamento em imagens, sons e situações-chave. Dito isso, Altman (1999, p. 26, tradução nossa¹⁷⁵) afirma que:

[...] os filmes de gênero também ganham com sua simplicidade, pois é a própria concentração derivada da simplificação que permite que cowboys, gangsters, dançarinos, detetives e monstros tomem valor simbólico tão fácil e sistematicamente.

Ao longo do século XX, o desenvolvimento do seu repertório simbólico possibilitou a formação estética de variados cineastas, como o próprio Alfred Hitchcock, que, consagrado ao gênero Thriller de Suspense, alçou o seu próprio estado de metonímia conforme a crítica de gênero do período:

Quase todos os críticos de gênero oferecem uma longa lista de filmes, mas tratam apenas de alguns deles. Por vezes, essa restrição é feita de forma consciente e aberta [...] como na tendência comum dos autores de equiparar o filme de suspense a Hitchcock, o melodrama a Sirk, o faroeste a Ford e o musical a filmes produzidos pela unidade liberada da MGM [...] (ALTMAN, 1999, p. 24, tradução nossa¹⁷⁶).

Verificada a sua, de fato, contribuição por autores como Derry (1988), é importante evidenciar que o gênero vai além da influência do próprio cineasta, embora, Hitchcock marque o gênero Thriller de Suspense com a forte presença de algumas características estilísticas que se estendem até hoje, como a estrutura textual dualística e a composição diegética que realça a sensação de tensão pela articulação da temporalidade e espacialidade. Em contribuição a essa perspectiva, Grant (2007, p. 56, tradução nossa¹⁷⁷) traça o potencial estético de realizadores como o próprio Hitchcock à condição mercadológica do período de produção da Hollywood Clássica:

characteristics of more than a handful of genres, for the simple reason that many genres—among them the social problem film, the biopic, romantic drama and the psychological horror film - lack a specific iconography.

¹⁷⁵ No original: [...] genre films also gain from their simplicity, for is the very concentration derived from simplification that allows cowboys, gangsters, dancers, detectives and monsters to take on symbolic value so easily and systematically.

¹⁷⁶ No original: Nearly Every critic offers a long list of films, but Only treats a few of them. Sometimes this retriiction is done consciously and openly [...] as in the commom auterist tendency to equate the suspense film with Hitchcock, the melodrama with Sirck, the Western with Ford, and the musical with films produced by MGM's Freed unit [...].

¹⁷⁷ No original: Even those few directors who wielded some degree of clout in Hollywood, like Frank Capra and Alfred Hitchcock, had to work within the parameters of the producing studio's dominant style or genre [...] Yet while some directors floundered against the pressures of the studio system, many in fact flourished, using the rules of genre as convenience rather than constraint, as guidelines from which to deviate or deepen rather than blueprints to follow.

Mesmo aqueles poucos diretores que exerciam algum grau de influência em Hollywood, como Frank Capra e Alfred Hitchcock, tiveram que trabalhar dentro dos parâmetros do estilo ou gênero dominante do estúdio de produção [...] No entanto, enquanto alguns diretores se debateram contra as pressões do sistema de estúdio, muitos de fato floresceram, usando as regras do gênero como conveniência em vez de restrição, como diretrizes das quais se desviar ou aprofundar em vez de planos a seguir.

Em termos estritamente iconográficos, o Thriller de Suspense para Derry (1988) se apresenta muitas vezes, em paralelo à própria estética hitchcockiana, quando se há a construção de cenografias que realçam a sensação de claustrofobia e agorafobia, ambientando o espectador no contexto de ameaça que o protagonista irá se deparar, e de objetos-chave que carreguem uma antecipação do perigo eminente, como o copo de leite luminoso destacado no filme *Suspicion* (Alfred Hitchcock, 1941): “O uso de objetos como correlativos visuais não se limita, porém, às obras de Hitchcock; objetos aparecem constantemente em todos os thrillers de suspense” (DERRY, 1988, p. 21, tradução nossa¹⁷⁸).

Embora, a característica iconográfica e sensória não resuma a definição de Thriller de Suspense, pois o seu “[...] estilo e conteúdo estão inevitavelmente ligados” (DERRY, 1988, p. 7, tradução nossa¹⁷⁹), a identificação deles aponta um caminho interessante para se entender como um gênero fílmico atualiza os seus aspectos formais ao longo dos anos e se ressignifica enquanto discurso e prática cinematográfica a partir da leitura de diferentes cineastas, como no caso do realizador Brian De Palma, que, conscientemente, se apropria do modelo de visualidade de Hitchcock para se gerar tensividade no gênero fílmico sublinhado por ambos.

3.2 RESSIGNIFICAÇÃO DO CINEMA CLÁSSICO PELA NOVA HOLLYWOOD: MANIFESTAÇÕES DA ESTÉTICA HITCHCOCKIANA EM BRIAN DE PALMA NO GÊNERO THRILLER DE SUSPENSE

O período histórico conhecido como Nova Hollywood marcou o início de um diálogo pós-moderno com a própria cinematografia estadunidense. Voltado à dinâmica de realização do Cinema Clássico, a passagem reflete o amadurecimento do meio fílmico como um espaço de revisão e atualização em devir do seu repertório textual-simbólico e estético-audiovisual. Para entender melhor os processos de ressignificação apontados, é importante, *a priori*,

¹⁷⁸ No original: The use of objects as visual correlatives is not limited, however, to the works of Hitchcock; objects appear constantly in all suspense thrillers.

¹⁷⁹ No original: [...] style and content are inevitably linked.

compreender o que foi o período de produção da Hollywood Clássica e como ele se estendeu e transformou até a chegada da década de 1970.

Atravessado desde o início de 1930 até o final de 1960, o ciclo do Cinema Clássico Hollywoodiano foi sublinhado pelo domínio econômico e político de um formato específico de produção altamente concentrado, verticalizado e integrado. Ligado a esfera de influência dos cinco grandes estúdios cinematográficos à época, os *Majors* ou *Big Five*¹⁸⁰ expressavam o seu controle sobre todos os estágios de desenvolvimento e comercialização dos filmes, desde a produção e distribuição das obras, seja nacionalmente ou internacionalmente, até a sua respectiva exibição, já que “[...] eram donos de diversas salas de cinema ao longo do país [...]” (SILVA, 2016, p. 234-235). A tendência de capilarização também alcançou os estúdios de menor porte, como é o caso dos *Minors* ou *Little Three*¹⁸¹, que se adequavam ao planejamento e às janelas de exibição dos *Majors*, porque não tinham o predomínio sobre a maioria das redes de cinema do país, nem sobre a arrecadação total do mercado cinematográfico doméstico: “Produziam 75% do total de filmes realizados no país, o que correspondia a 90% das bilheterias nacionais” (ANDERSON *apud* SILVA, 2016, p. 235).

O mecanismo de produção empregado, para além do limite econômico, se inscrevia diretamente sobre o processo de criação das obras e a modelação do filme enquanto produto de gênero de rápida assimilação. Sob a influência de figuras-chave como Irving Thalberg (*MGM*), Darryl Zanuck (*20th Century Fox*) e David Selznick (*MGM*), a presença do produtor estabelecia uma hierarquia específica de controle na linha de produção da obra, que incluía o desenho trabalhista dos contratos fixos dos funcionários, como atores, atrizes e técnicos, que eram “[...] designados para cada projeto, de acordo com as decisões dos chefes de produção” (SILVA, 2016, p. 235-236), e a influência reduzida ou nula do diretor nas decisões artísticas e autorais dos filmes.

Naquele tempo, pelo jeito, não havia nada estranho em um diretor cego. Lá atrás, nos anos 30 e 40, o produtor contratado pelo estúdio era a única pessoa que via todo o filme do começo ao fim. Os diretores, igualmente assalariados, estavam no set apenas para garantir que os atores ficassem nos lugares certos quando a câmera começasse a rodar. Eles saíam da produção assim que as filmagens terminavam. Estavam num escalão bem baixo, pouca coisa acima dos roteiristas (BISKIND, 2013, p. 18).

Junto a regulação do produtor, o potencial criativo da obra também passou a ser orientado pela implementação do chamado *Código Hays*, desenvolvido pelo órgão fiscalizador *Production Code Administration* (PCA) em 1934. Liderado por Martin Quigley e Daniel Lord

¹⁸⁰ Entre eles: *Warner Brothers*; *20th Century Fox*; *RKO*; *Paramount*; e *Loew's Inc.* (atual *MGM*).

¹⁸¹ Composto pela *Universal*, *Columbia* e *United Artists*.

do Movimento Conservador Cristão da Sociedade Civil, o documento foi redigido para pressionar a *Motion Picture Association of America* (MPAA), a principal associação comercial dos estúdios dos Estados Unidos, a intervir e modificar os roteiros aprovados pelos estúdios ainda na pré-produção dos filmes, realçando os valores da igreja católica, dos símbolos nacionais e da percepção tradicional de uma família estadunidense. A iniciativa, afirma Black (*apud* SILVA, 2016, p. 238), sublinhava que: “[...] os filmes deveriam ser as peças de moralidade do século vinte [...]”.

Apesar das restrições do sistema de produção, é fundamental evidenciar a condição artística de alguns cineastas, tais quais Alfred Hitchcock e John Ford, que apontavam uma assinatura estilística particular e alcançavam dentro de seus específicos gêneros, Thriller de Suspense e Faroeste, a possibilidade de revisar os símbolos de representação de suas próprias cinegrafias, sobretudo, no começo da década de 1960. Exceções à regra, a superação dos enquadramentos de produção só contemplou uma pequena fração dos realizadores influentes na indústria de gênero audiovisual até a chegada das primeiras tensões políticas e econômicas no contexto setentista estadunidense, que permitiram o surgimento do movimento da Nova Hollywood.

Ainda que muitos trabalhos fossem sintomas exemplares do declínio da Hollywood clássica, foi nessa crise que antigos mestres trataram frontal e formalmente das mudanças do cinema americano com uma incontornável consciência moderna, escancarando os traços modernos já presentes no classicismo americano dos anos 30 e que seriam ainda mais expostos nos anos 60 pelos grandes mestres (REIS; LIMA, 2015, p. 8).

Em termos históricos, conforme Silva (2016), o provável início da passagem do modelo da Hollywood Clássica para o de outras modalidades de produção, começou a ser percorrido a partir da instauração em 1948 do chamado Decreto Paramount pela Suprema Corte dos Estados Unidos, que, processado desde o ano de 1938, definiu o controle dos *Majors* sobre os três estágios de realização e comercialização de um filme como uma prática de cartel e, logo, monopólio pela Lei Antitruste, resultando no afastamento das redes de exibição sob o domínio dos estúdios. Paralelo a isso, o nível de arrecadação da distribuição internacional dos filmes também foi afetado com o início de uma reestruturação socioeconômica dos países europeus após o término da Segunda Guerra Mundial, que implementou diversas medidas protecionistas no setor audiovisual, como a própria cota de tela e a restrição à entrada massiva de obras estadunidenses no país. O contexto apontado levou a grande parte dos estúdios do período a se tornarem conglomerados de mídia a partir de 1960, pois “[...] tinham mais facilidade para conseguirem acesso às linhas de crédito e financiamento” (SILVA, 2016, p. 243).

Junto ao aspecto econômico, houve o surgimento de um novo panorama social com a chegada da Geração *Baby Boom* em meados da década de 1950, que se apresentou com novas preocupações e demandas de representação¹⁸² e, em grande parte manifestado pelo descolamento geracional crescente, assinalou o declínio gradativo de arrecadação em bilheteria nos EUA até a queda do Código Hays a partir de 1968.

Em 1946, a média de público semanal nos Estados Unidos era de 90 milhões. Esse valor foi diminuindo continuamente até praticamente a década de 1970, alcançando 60 milhões nos anos 1950, 40 milhões em 1960 e 17 milhões em 1970 (HILLIER *apud* SILVA, 2016, p. 240).

A busca por uma nova identidade audiovisual convergiu com o desejo de novos realizadores estadunidenses do período, de repertório plural¹⁸³, de se expressar de forma autônoma artisticamente. Sendo influenciados na maior parte pela publicação e repercussão do artigo *Notes on the Auteur Theory* de Andrew Sarris em 1962, há um entendimento geral de que a “[...] forma como um filme se apresenta e desenvolve deve estar relacionada com a forma como pensa e sente o seu diretor” (SARRIS *apud* STAM, 2003, p. 108). O alinhamento dessas perspectivas sublinhou o início do movimento da Nova Hollywood, que, ao longo da década de 1970, se orientou em duas frentes conjuntas de produção, uma direcionada a busca de novas possibilidades engajadas de se retratar a realidade - tanto em sua forma, quanto em seu conteúdo - e outra dirigida a uma reavaliação da cinegrafia clássica norte-americana.

A tendência de uma revisão do Cinema Hollywoodiano Clássico, conforme Oliveira Júnior (2015, p. 18), fundamentou a grande parte das obras da Nova Hollywood e contribuiu para o desenvolvimento de uma unidade e matriz formal dos filmes, que “[...] só puderam se construir a partir da releitura ou, em alguns casos, da exegese de filmes precedentes” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2015, p. 18). Atravessados pela estética, a diferença entre ambos os modelos se confirma, por exemplo, nos conceitos sublinhados por Bordwell (2006) de continuidade clássica e continuidade intensificada.

Condicionado a um sistema de convenções e linguagens, o primeiro envolve um conjunto específico de técnicas audiovisuais empregadas na passagem da Hollywood Clássica, que expressam a mediação formal entre o espectador e o filme por meio de estratégias de representação de qualidade naturalista e ilusionista. Exemplificada em métricas como a da linha em 180 graus e a do método da montagem paralela, há uma busca pela decupagem clássica, que

¹⁸² “Fatos como as tensões da Guerra Fria, a Guerra do Vietnã, o movimento pacifista e o movimento negro tiveram grande influência [...]” (COSTA; PEREIRA, 2018, p. 107).

¹⁸³ “Tendo escapado do longo processo de aprendizagem dos anos da era dos estúdios, esses novos diretores se sentiam menos presos às convenções institucionalizadas pela indústria. Na verdade, eles começaram como cinéfilos que aprenderam sobre fazer filme indo ao cinema” (RAY *apud* SILVA, 2016, p. 249).

afirme a sensação de uma realidade espaço-temporal transparente na obra e, por consequência, afaste a evidência do dispositivo de registro.

Também assinalado por autores como Carreiro (2010), Bordwell (2006) entende que o segundo, a continuidade intensificada, se constrói e liga com o anterior pelo modo como amplifica a tendência de execução de certos dispositivos estéticos sublinhados no sistema cinematográfico prévio e, na mesma medida, a revisa e atualiza com o objetivo de “[...] refinar a tradição, explorando seus princípios mais minuciosamente” (BORDWELL, 2006, p. 51), convertendo, por exemplo, o fundamento da transparência para o da opacidade em algumas ocasiões. Enquadrada a noção geral de poética do cinema em Bordwell (2006), a prática estilística de um filme é pensada aqui em sua textura visual e sonora a partir da ênfase, e não ruptura, de uma tradição de autores da geração anterior, como o próprio Alfred Hitchcock e John Ford, e do reforço a seus respectivos códigos e símbolos particulares de representação sobressaídos, à época, da condição geral de representação dos filmes de gênero.

Identificada a orientação pela intensificação, Oliveira Júnior (2015) reconhece o movimento da Nova Hollywood dirigido a dois vértices de representação estética, a do Maneirismo Classicizante e Modernizante. Incluída por realizadores como Michael Cimino, John Milius e Clint Eastwood, a vertente Classicizante ou Antimaneirista destaca os signos nacionais originários da fundação da América do Norte e os revisita de modo crítico, objetivo e formal, sem a emergência de um relevo opaco e o realce a abstrações audiovisuais. De modo amplo, a figura do cineasta John Ford se apresenta como a principal referência para os diversos realizadores da corrente apontada enquanto responsável por articular um imaginário audiovisual sobre os mitos fundadores estadunidenses.

Caracterizado pela exacerbação da forma e sublinhado por cineastas como Martin Scorsese e Francis Ford Coppola, o Modernizante, por outro lado, se apropria dos símbolos filmicos da Hollywood Clássica para “[...] dilatar, distorcer, deformar seus códigos e suas figuras típicas, explodir seu sistema de representação numa estética moderna [...]” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2015, p. 17). Central a muitos realizadores desse enquadramento, a personalidade estilística de Alfred Hitchcock cultivou o núcleo de suas bases estéticas para que fosse possível repensar o estatuto formal das imagens e os direcionamentos naturalistas e transparentes do período clássico. A respeito de *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), Oliveira Júnior (2015, p. 20) afirma:

Se Rastros de Ódio oferecera aos jovens diretores um modelo de epopeia moderna, o filme de Hitchcock traz uma parábola sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, uma reflexão sobre a imagem e os enganos do olhar numa época em que a crença no visível cede lugar à desilusão. A

atração hipnótica que Scottie (James Stewart) sentia por Madeleine (Novak) converte-se agora no fascínio que os cineastas modernos sentem pela obra-prima de Hitchcock, e que os impele a querer refilmá-la sem parar, sempre à procura de uma beleza perdida, de um encantamento irrecuperável. Brian De Palma é o campeão dessa síndrome maníaco-obsessiva com *Um Corpo que Cai*, consagrando-lhe duas prodigiosas reinterpretações pessoais, uma em chave romântica e reverencial, *Trágica Obsessão* (*Obsession*, 1976), e outra em chave paródica e desmistificadora, *Dublê de Corpo* (*Body Double*, 1984).

Pertencente à esfera do Maneirismo Modernizante, o potencial de revisão do Cinema Clássica pela Nova Hollywood se alegorizou no repertório de cineastas como Brian De Palma, que a partir da tradição estética de Hitchcock, buscou a intensificação dos dispositivos tensivos empregados pelo diretor no gênero fílmico que ambos sublinhavam, o Thriller de Suspense. “O poder especial do gênero cinematográfico é quase sempre expresso em termos de dispositivos estilísticos ou metáforas que representam uma habilidade especial para estabelecer conexões” (ALTMAN, 1999, p. 14, tradução nossa¹⁸⁴). Na tentativa de se gerar a sensação de tensão, De Palma revisita diversas estratégias e códigos visuais aplicados por Hitchcock tanto no plano temático-narrativo, quanto no visual-sonoro.

Para se aprofundar sobre essa relação de espelhamento, se projeta a seguir um estudo a respeito do que se constitui a identidade estilística de Hitchcock e o modo como o mesmo gera tensão no Thriller de Suspense, desenvolvendo um vocabulário estético próprio dentro dos horizontes de uma decupagem clássica à época; destaque que o próprio De Palma (*apud* ISAACS, 2020, p. 53, tradução nossa¹⁸⁵) afirma:

A razão de eu gostar do gênero é que você pode trabalhar em uma espécie de forma de cinema puro. É por isso que Hitchcock também gosta. São todas imagens, e sua narrativa é inteiramente através de imagens e não de pessoas conversando umas com as outras.

Articulado no limite de uma fronteira de produção genérica, Hitchcock constrói conscientemente a base estrutural e temática de suas narrativas fílmicas em volta de certos elementos fundamentais para a fundação do Thriller de Suspense e, sobretudo, do seu respectivo vínculo emocional e háptico com o espectador. “A importância do suspense para os filmes de Hitchcock é algo que foi reconhecido e ativamente cultivado pelo próprio diretor por meio de sua frequente definição de trabalho nesses termos” (SMITH, 2000, p. 16, tradução nossa¹⁸⁶).

¹⁸⁴ No original: Film genre’s special power is nearly always expressed in terms of stylistic devices or metaphors that figure a special ability to establish connections.

¹⁸⁵ No original: The reason that I like the genre is that you can work in a sort of pure cinema form. That is why Hitchcock likes it too. It’s all images, and your storytelling is entirely through images and not people talking to each other.

¹⁸⁶ No original: The importance of suspense to Hitchcock’s films is something that was both acknowledged and actively cultivated by the director himself through his frequente definition of his work in such terms.

Próximo à metonímia, é importante reconhecer como a própria trajetória estilística do cineasta se converge com a definição e os postulados específicos do Thriller de Suspense. Essa convergência não é só expressa na qualidade do texto fílmico, mas é também apresentada na articulação e disposição das informações narrativas relacionadas a seus respectivos universos ficcionais: “[...] os filmes de Hitchcock são mais notados, é claro, por sua confiança central no próprio método dominante do gênero thriller de controlar nosso acesso à informação narrativa” (SMITH, 2000, p. 16, tradução nossa¹⁸⁷).

Atravessado pela emergência central da geração de tensividade e suspense, o rearranjo dos elementos da narrativa é pensado por Hitchcock de modo a realçar a sensação de expectativa do público pela antecipação de pontos-chave da história, aguardando a reação dos personagens com a descoberta da informação que foi apontada previamente. O estado de suspense é, logo, planejado conforme a identificação do espectador com a situação diegética apresentada e, não, necessariamente, com o desenvolvimento do personagem per se, já que “[...] os espectadores sentem suspense pelo personagem, em vez de medo ou choque com o personagem” (COHEN, 2011, p. 186, tradução nossa¹⁸⁸).

Incorporado na definição de Hitchcock está uma consciência da capacidade do suspense de provocar tanto uma resposta intelectual quanto afetiva (‘o que Barthes chamou de ‘emoção de inteligibilidade’), no sentido de que seu método de privilegiar o público com certas informações indisponível para um personagem. Ao nos oferecer maneiras muito distintas de conhecer e sentir sobre os mundos narrativos, o suspense pode desempenhar um papel crucial na formação de nossa visão geral dos filmes. Essa capacidade de determinar como nos sentimos controlando o que sabemos é um fator que Hitchcock considerou faltar no gênero Mistério (SMITH, 2000, p. 17, tradução nossa¹⁸⁹).

À medida que se há a ênfase sobre o contexto diegético, emerge dentro do leque do gênero apontado o conceito de Suspense Conceitual de Cohen (2011, p. 187-188, tradução nossa¹⁹⁰), que engloba o universo de estratégias de geração de tensão empregado por Hitchcock a partir de uma “[...] preocupação com o destino de uma ideia, e não de um personagem individual”. Ligado a uma arena dualística, a noção envolve a formatação de um cenário de

¹⁸⁷ No original: Hitchcock’s films are most noted, of course, for their central reliance upon the thriller genre’s own dominant method of controlling our access to narrative information.

¹⁸⁸ No original: [...] viewers feel suspense for the character rather than fright or shock with the character.

¹⁸⁹ No original: Embodied in Hitchcock’s definition is na awareness of suspense’s ability to provoke both na intellectual and affective response (‘what Barthes has called a ‘thrilling of inteligility’), in the sense that its method of privileging the audience with certain information unavailable to character in turn produces anxiety (or some other emotion) for that character. In offering us very distinctive ways of both knowing and feeling about the narrative worlds, then, suspense can play a crucial role in shaping our overall outlook on the film. This ability to determine how we feel by controlling what we know is a factor that Hitchcock considered to be lacking in the Mystery genre.

¹⁹⁰ No original: [...] concern about the fate of an idea rather than an individual character.

embate moral de duas forças de oposição simbólicas, que alternam a sua influência ao longo da história, oscilando entre o rompimento e a manutenção da respectiva ordem social, e tensionam a expectativa do público quando se encaminha a improbabilidade de um clímax de característica moral: “O suspense é coerente, em outras palavras, no desejo tanto de dissipar o medo quanto de sentir medo ou, traduzindo essa dualidade em outros termos, de manter a ordem e de romper a ordem” (COHEN, 2011, p. 192, tradução nossa¹⁹¹).

Assinalada durante a sua filmografia nas décadas de 1950 e 1960, a diegese do Suspense Conceitual é acionada por Hitchcock, em grande parte, a partir de temáticas associadas a ruptura do ideal de família tradicional estadunidense em cenários simbólicos, que irrompem a estabilidade do seio parental e espelham a crise da instituição cultural da família à época. “Concentrei-me no uso da ideia de família por Hitchcock como base para o suspense conceitual porque acredito que os filmes que se enquadram nessa categoria representam sua maior contribuição para a arte cinematográfica” (COHEN, 2011, p. 197, tradução nossa¹⁹²). Exemplificado em filmes como *Shadow of a Doubt* (1943), o tema da insurgência familiar é anunciado pelo cineasta na construção da tensão entre o antagonista Charlie Oackley (Joseph Cotten) e a sua sobrinha Charlie (Teresa Wright), a heroína do enredo. Apresentada a informação prévia de que o tio é um serial killer de viúvas, o suspense da narrativa se impõe à medida que é revelado a protagonista o passado criminoso dele, tensionando o equilíbrio do ambiente familiar e redesenhando o seu imaginário cristão da tradição patriarcal.

Junto a imposição do choque moral, Cohen (2011) também aponta o emprego por Hitchcock, em menor proporção, de temas ligados à justiça social, que destacam o quadro dualístico de sanções morais, jurídicas e sociais¹⁹³. Tal qual a provocação de ameaça a ideia de família tradicional, a tensão é construída aqui pela desconfiança prévia do espectador a respeito da possível condição de seguridade e proteção aos cidadãos projetada pelo governo. Um dos exemplos é o filme *Saboteur* (1942), em que o diretor lança a dúvida sobre a confiabilidade das instituições de estado a partir da perseguição do operário Barry Kane (Robert Cummings), que é acusado injustamente de incendiar a fábrica onde trabalhava.

¹⁹¹ No original: Suspense coheres, in other words, in the desire both to dispel fear and to experience fear or, to translate this duality into other terms, to maintain order and to disrupt order.

¹⁹² No original: is one of the least satisfying, least enduring of Hitchcock’s films. I have concentrated on Hitchcock’s use of the family idea as the basis for conceptual suspense because I believe that the films that fall in this category represent his greatest contribution to cinematic art.

¹⁹³ “Uma das anedotas que Hitchcock gostava de contar envolvia ser enviado por seu pai à delegacia para ser preso por algum delito de infância. A história é sugestiva em várias frentes e pode ser convocada para explicar várias facetas da produção cinematográfica de Hitchcock” (COHEN, 2011, p. 197, tradução nossa). No original: One of the anecdotes Hitchcock liked to tell involved being sent by his father to the police station to be locked up for some childhood misdemeanor. The story is suggestive on a number of fronts and can be commandeered to explain various facets of Hitchcock’s filmmaking.

Assim como os filmes de família de Hitchcock ativam nosso investimento na família como um lugar de carinho e amor para seus membros, esses outros filmes ativam nosso investimento no governo como fonte de justiça e proteção para seus cidadãos (COHEN, 2011, p. 197, tradução nossa¹⁹⁴).

Compreendido o alcance do Suspense Conceitual de Cohen (2011), é possível analisar a orientação temática e textual de Hitchcock dentro do Thriller de Suspense a partir do seu propósito de geração de tensividade pela criação de textos dualísticos de duplo foco (figura do herói e vilão) e, sobretudo, pela ênfase à cisão moral de valores traçados pela sociedade para se reforçar, diante da ameaça à estabilidade deles, o poder de influência simbólico de instituições como a família e o estado: “As rupturas textuais são o que definem o cinema de Hitchcock como subversivo, ou apenas transgressor o suficiente para perturbar o estabelecimento cultural de massa” (ISAACS, 2020, p. 44, tradução nossa¹⁹⁵). Perspectiva, também realçada pelo próprio Hitchcock (*apud* PINHEIRO, 2013, p. 9):

Estou disposto a proporcionar ao público choques morais benéficos. A civilização tornou-se tão protetora que já não é possível proporcionarmos a nós mesmo (*sic.*), instintivamente, o calafrio. Por isso é que convém provocar esse choque artificialmente, para desentorpecer as pessoas, para que elas recuperem o seu equilíbrio moral. Acho que o cinema é a melhor maneira de alcançar esse resultado.

Tanto quanto a execução de um modelo genérico de enredo, a eficácia da técnica se faz imprescindível, segundo a própria Cohen (2011, p. 187, tradução nossa¹⁹⁶), para que se consiga atingir o nível de tensão esperando pelo público no Thriller de Suspense: “Quando os personagens não se parecem mais e se comportam como nós, quando o enredo parece banal e as técnicas cinematográficas primitivas, o suspense diminui”. Destacada no enquadramento da dissertação, a visualidade formal em Hitchcock, aliada à condução textual específica, se apresenta como a principal frente estilística aprofundada pelo realizador para o alcance de sua finalidade de tensividade dentro do seu gênero trabalhado. Diante disso, Isaacs (2020, p. 57, tradução nossa¹⁹⁷) anuncia a seguinte indagação a respeito de Hitchcock:

Até que ponto a forma visual pode significar rica e discursivamente? Um gesto corporal pode significar um itinerário visual formal? De que maneira um

¹⁹⁴ No original: As Hitchcock’s family films activate our investment in the family as a place of nurture and love for its members, these other films activate our investment in the government as a source of justice and protection for its citizens.

¹⁹⁵ No original: The textual ruptures are what define Hitchcock’s cinema as subversive, or as just transgressive enough to trouble the mass cultural establishment.

¹⁹⁶ No original: When the characters no longer look and behave like us, when the story line appears hackneyed and the cinematic techniques primitive, suspense diminishes.

¹⁹⁷ No original: To what extent can visual form richly and discursively signify? Can a bodily gesture signify a formal visual itinerary? In what way does a frame and its content, a track, a dolly, a zoom, a cut, a dissolve, a wipe, an iris shot, signify a medium and textual reflexivity, and therein a constantly multiplying set of stylistic exchanges?

quadro e seu conteúdo, uma trilha, um dolly, um zoom, um corte, uma dissolução, uma limpeza, uma tomada de íris significam um meio e uma reflexividade textual e, assim, um conjunto de trocas estilísticas em constante multiplicação?

Em conformidade a textualidade dualística do Thriller, Hitchcock projeta a sensação de tensividade também por meio da articulação efetiva de seus elementos estilísticos enquadrados nos limites do écran. Interpretado como o predicado definidor da obra fílmica, “[...] uma singularidade, um elemento essencial do meio, aquilo que faz do meio o que ele é” (ISAACS, 2020, p. 3, tradução nossa¹⁹⁸), o fenômeno da visualidade é atravessado pelo cineasta a partir do seu conceito de Cinema Puro, que credita o fundamento de uma natureza cinematográfica a montagem efetiva de uma construção imagética “[...] para criar uma experiência emocional, ou usar a câmera para criar suspense e antecipação, ou mostrar ação” (ISAACS, 2020, p. 4, tradução nossa¹⁹⁹). Percorrido o universo formal da imagem e distanciado de um realismo estético²⁰⁰, o diretor reconhece a sua conceituação para além do horizonte do quadro visual, orientado a uma concepção estética ampla envolvendo a convergência de certas características específicas da imagem a uma ideia visual unificadora, que realça o caráter geral de ruptura:

Em Hitchcock, o movimento expressivo do aparato, ou a ambiguidade narrativa, ou um corte que inventa uma montagem experimental, é uma ruptura momentânea que constitui uma ruptura com o todo, mas nunca é racionalizada dentro de uma sensibilidade estética modernista abrangente (ou mesmo paradigmática) (ISAACS, 2020, p. 44, tradução nossa²⁰¹).

Incorporado à lógica de uma ideia visual, o estado de ruptura apontado por Isaacs (2020, p. 61, tradução nossa²⁰²) é pensado por Hitchcock a partir de uma execução da montagem que reflita a presença da visualidade conforme a sua inserção no todo imagético da obra e sua respectiva articulação entre os demais planos do filme: “Se o cinema tinha a capacidade de pensar, a montagem era a mecânica desse processo de pensamento”. De modo a se diferenciar do paradigma genérico assumido pelos estúdios estadunidenses, o cineasta, inspirado em Eisenstein, expressa a noção de Cinema Puro dentro do Thriller de Suspense para se gerar

¹⁹⁸ No original: [...] a singularity, an essential element of the medium, that which makes the medium what it is.

¹⁹⁹ No original: [...] to create an emotional experience, or using the camera to create suspense and anticipation, or showing action.

²⁰⁰ “[...] como vemos em *Frenzy*, Hitchcock tende a evitar a realidade e suas qualidades transcendentais, desconstruindo o ‘real’ em um conjunto altamente ordenado e elaborado de tropos cinematográficos formais” (ISAACS, 2020, p. 37, tradução nossa). No original: Rather, as we see in *Frenzy*, Hitchcock tends to eschew reality and its transcendental qualities, deconstructing the ‘real’ into a highly ordered, elaborate set of formal cinematic tropes.

²⁰¹ No original: In Hitchcock, the expressive movement of the apparatus, or narrative ambiguity, or a cut contriving an experimental montage, is a momentary rupture that constitutes a break from the whole, but it is never rationalized within an overarching modernist (or indeed paradigmatic) aesthetic sensibility.

²⁰² No original: If cinema had the capacity for thought, montage was the mechanics of that thought process.

tensividade e disrupção por meio de uma montagem “[...] projetada como conflito, a peça individual deve sustentar uma relação disjuntiva (em vez de auto-evidente ou orgânica) com outra peça” (ISAACS, 2020, p. 63, tradução nossa²⁰³).

É dessa percepção da montagem enquanto ruptura e conflito, que o plano individual da imagem é identificado na filmografia de Hitchcock pelo conceito de fragmento: “Se a montagem é a relação dialética de um plano com outro, é também a materialização de uma ontologia muito diferente do plano, ou seja, do plano como parte discreta, como fragmento” (ISAACS, 2020, p. 62, tradução nossa²⁰⁴). Sublinhada pelo autor (2020), a ideia geral de fragmentação é expressa quando se há a execução de uma montagem específica que realça a propriedade fractal de determinados planos e os confronta com o todo visual da obra: “[...] um tipo muito particular de montagem em que fragmentos se constroem sobre outros fragmentos, apontando para uma imagem abstrata e sempre diferida do todo” (ISAACS, 2020, p. 63, tradução nossa²⁰⁵).

Para o cineasta, a qualidade fragmentada de um filme, dentro do âmbito do Cinema Puro, não se conclui nos limites de uma imagem individual, mas no seu exercício coletivo de significação e justaposição: “[...] o fragmento é uma segmentação formal dentro do quadro narrativo, visual e auditivo antes de ser um signo comunicativo ou simbólico” (ISAACS, 2020, p. 63, tradução nossa²⁰⁶).

O teor fractal da justaposição é marcado pela alternância de representação. Mediada pelo objetivo de alcançar a sensação de tensão pretendida, a fragmentação em Hitchcock é traçada pela cisão da ordem diegética padrão transparente, de perfil naturalista, à medida que se incorpora imagens de característica opaca no decorrer da narrativa, de qualidade formalista. Envolto a um modelo de produção genérico da Hollywood Clássica, que busca encobrir o dispositivo fílmico, Hitchcock tensiona a natureza da representação na decupagem de suas obras pela justaposição alternada de imagens de status formal e abstrato, de ênfase a presença do aparato, num complexo estético realista. “O quadro abstrato, portanto, se afasta do ideal da imagem cinematográfica realista [...] talvez o movimento mais provocativo, a abstração refere-se a um descompromisso com a plenitude da imagem representacional” (ISAACS, 2020, p. 89-

²⁰³ No original: [...] designed as conflict, the individual piece must sustain a disjunctive (rather than self-evident or organic) relationship with another piece.

²⁰⁴ No original: If montage is the dialectical relation of one shot to another, it is also the materialization of a very different ontology of the shot, that is, of the shot as discrete part, as fragment.

²⁰⁵ No original: [...] it is a very particular kind of montage in which fragments build on other fragments, gesturing toward an abstract and always deferred image of the whole.

²⁰⁶ No original: [...] the fragment is a formal segmentation within the narrative, visual, and aural frame before it is a communicative or symbolic sign.

90, tradução nossa²⁰⁷). Tal qual o leque de teorias de cunho formalista, como a de desvio e desfamiliarização, a noção de fragmentação surge da quebra das convenções de continuidade visual, em que se evidencia o desconforto do espectador pela pontuação de imagens técnicas.

O desejo de Hitchcock por abstração dentro da imagem representacional do cinema está situado dentro de correntes mais amplas da prática estética e do pensamento filosófico sobre as capacidades abstratas da forma cinematográfica (ISAACS, 2020, p. 89, tradução nossa²⁰⁸).

Dirigida a concretude fílmica, a fragmentação envolve a visualidade plástica em Hitchcock por meio da articulação de diversos parâmetros e estratégias visuais ligadas, segundo Bellour (*apud* ISAACS (2020, p. 64, tradução nossa²⁰⁹), a divisão do quadro imagético e exploradas a partir de um sistema cíclico de repetição e variação dentro da alternância do regime de representação opaco: “[...] revela um desejo essencial de explorar forma, padrão e esquema e, dentro de tais parâmetros, o curioso efeito da simetria, assimetria, movimento, ritmo [...]”. Presente em filmes como *North by Northwest* (1959) e *The Birds* (1963), a execução da cisão se apresenta na materialidade da forma, linha, padrão, cor, tom e movimento, sendo responsável por anunciar a expectativa de um hemisfério formalista e abstrato da técnica num universo transparente de gênero. Dito isso, Isaacs (2020, p. 127, tradução nossa²¹⁰) aponta a sua dimensão tensiva no emprego da geometrização das imagens, que, adotado no interior da *mise-en-scène*, esquematiza a composição total do quadro e o apresenta “[...] como uma abstração parcial e incompleta do todo”.

Em termos gerais, o paradigma geométrico sublinhado se manifesta em dois núcleos estéticos, um pela divisão e disposição visual dos elementos constituintes do plano por reflexos e espelhamentos e outro pelo realce de um ponto de vista subjetivo, que descortinam a superfície diegética transparente: “Hitchcock mostra claramente um fascínio pela forma geométrica dentro do quadro [...]” (ISAACS, 2020, p. 127, tradução nossa²¹¹).

No que se refere ao primeiro, sobressaído em sua filmografia no final da década de 1950 e início de 1960, a segmentação da imagem busca o reforço da orientação dualística dos principais temas simbólicos do texto de gênero, o bem e mal, por exemplo, através de uma organização do quadro visual, que possibilite, dentro do próprio plano e sem a necessidade de

²⁰⁷ No original: The abstract frame thus pulls away from the ideal of the realist film image [...] perhaps the more provocative movement, abstraction refers to a disengagement with the fullness of the representational image.

²⁰⁸ No original: Hitchcock’s desire for abstraction within cinema’s representational image is situated within larger currents of aesthetic practice and philosophical thinking on the abstract capacities of film form.

²⁰⁹ No original: [...] reveals an essential desire to explore shape, pattern, and scheme and, within such parameters, the curious effect of symmetry, asymmetry, movement, rhythm [...].

²¹⁰ No original: [...] as a partial, incomplete abstraction from the whole.

²¹¹ No original: Hitchcock clearly displays a fascination with geometric form within the frame, which I’ve tried to show in several examples across his oeuvre.

uma montagem alternada, o alcance de um nível cognitivo de comparação e associação entre os dois polos de ação contraditórios da história.

No filme *Vertigo* (1958) é possível identificar a aplicação do reflexo geométrico no modo como o plano (**Figura 29**), de caráter subjetivo do protagonista, John Ferguson, sugere um paralelo simbólico entre a realidade e a aparência, envolvendo a reação de incômodo e tensão do personagem ao reconhecer a tentativa de metamorfose de sua amiga, Midge Wood, a quem esconde um suposto desejo amoroso por ele, em alcançar a sua imagem fetichista idealizada no quadro feito pela mesma. Evidente na divisão do esquema imagético do plano, que o segmenta pela metade, há a aplicação de outros elementos fílmicos que reforçam a tensividade do quadro visual, como a própria inversão cromática destacada entre Midge e sua pintura, alternada por cores frias e quentes, esboçando a temática dualística de gênero confrontada entre o universo da realidade objetiva e o da fantasia subjetiva construída a partir do imaginário de John sobre Madeline Elster, mulher com qual Midge percebe que ele está, de fato, apaixonado. Assumido o desejo de John por Madeline, já na cena anterior, o plano discutido marca o início da convergência entre o real e o imaginário pelo ponto de vista do protagonista, sublinhando a presença da fragmentação, em termos gerais, pela incorporação gradual de uma representação opaca, ligada a abstração visual fetichista, a um todo imagético de ordem transparente, correspondente a uma existência sensível do concreto.

Figura 29 - Plano do longa-metragem *Vertigo*, que explora a dinâmica do espelhamento geométrico. Dir. Alfred Hitchcock (1958)

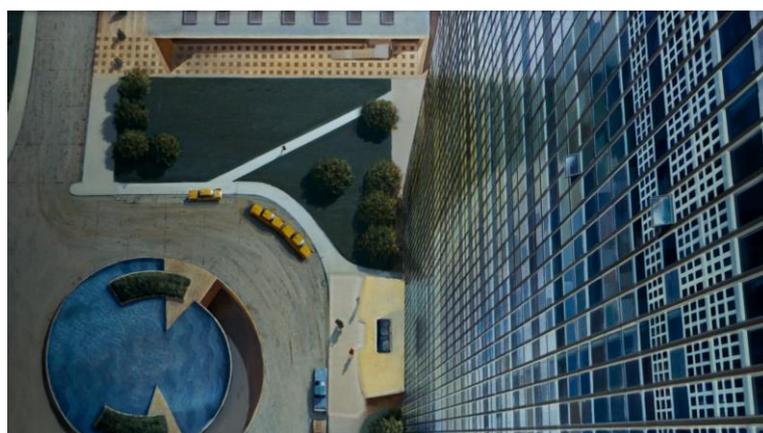


Fonte: Captura de tela de quadros do filme feita pelo pesquisador.

Assinalado em filmes como *North by Northwest* (1959), o espelhamento também conduz a uma disciplina hierárquica de tensão, em que se reconhece o predomínio e a influência de uma informação visual sobre outra. Na obra citada, o plano (**Figura 30**) constrói a sensação

de ameaça pelo modo como a composição visual do quadro realça a opulência do edifício da Organização das Nações Unidas (UNO) em justaposição a pequenez do protagonista, Roger Thornhill, escapando a longa distância do prédio após ser acusado injustamente de assassinar um embaixador dentro do recinto na cena anterior. A organização das informações visuais aponta a escalada de tensão que o personagem atravessa na narrativa pelo domínio imagético da construção sobre o homem abaixo correndo, que o oprime ao nível semiótico, refletindo o peso das consequências e suas ações sobre ele ao quebrar o padrão transparente de representação pela segmentação abstrata da imagem em linhas e formas geométricas específicas. Junto a isso, a tensividade também se articula pela inversão cromática, que justapõe a maior presença das cores frias sobre a menor das quentes.

Figura 30 - Plano da obra *North by Northwest*, envolvendo o reflexo plástico de uma hierarquia de tensão. Dir. Alfred Hitchcock (1959)



Fonte: Captura de tela de quadros do filme feita pelo pesquisador.

Ligado ao segundo, a geometrização se dá pela ênfase a subjetividade, refletindo o olhar não só do espectador com a tela pela quebra visual, mas com a do próprio personagem, realçando a separação entre a *mise-en-scène* objetiva da realidade diegética padrão da história e aquela incorporada à percepção individual de um protagonista, por exemplo. “Tendemos a ler o plano subjetivo do cinema como a identificação entre o espectador e a tela. Em vez disso, leio-o como um excesso de identificação e uma ruptura do espaço físico e psicológico do quadro” (ISAACS, 2020, p. 128, tradução nossa²¹²). Em *Vertigo* (1958), a fragmentação subjetiva, destacada pela evidência do aparato, se impõe pelo uso específico da técnica *dolly zoom* (**Figuras 31 e 32**): convencionalizada por Hitchcock e seu diretor de fotografia de segunda

²¹² No original: We tend to read the subjective shot of cinema as the identification between spectator and screen. I read it instead as an excess of identification, and a rupture of the physical and psychological space of the frame.

unidade, Irmin Roberts, o efeito gera a sensação visual de desorientação pela deformação parcial da imagem à medida que a câmera de registro avança sobre o motivo visual do plano e o foco proporcionalmente se afasta do mesmo. Inscrita do ponto de vista do protagonista, a imagem projeta a tensão temática dualística entre a percepção subjetiva de acrofobia e vertigem e a realidade diegética sensível marcada pelo retorno ao trauma e receio de morrer ao cair de longas alturas; convertendo a aparência material de sua visualidade transparente para uma de característica inteligível opaca fractal.

Figuras 31 e 32 - Planos do filme *Vertigo*, que apresentam a técnica dolly zoom próximo do início e final da narrativa. Dir. Alfred Hitchcock (1958)



Fonte: Captura de tela de quadros do filme feita pelo pesquisador.

Perpassado isso, é necessário, antes de se dirigir à sua ressignificação em De Palma, pontuar a contradição presente em Hitchcock, que, dada a circunstância de produção do Cinema Clássico Hollywoodiano à época, atuou em um regime de representação genérico transparente, caro a convenções visuais de continuidade, mas, por outro lado, buscou a quebra pontual dos mesmos em tentativas específicas de adição de abstrações parciais do quadro imagético, que

“[...] mesmo em sua ênfase nos constituintes da forma, sempre aponta para figuras representacionais preexistentes” (ISAACS, 2020, p. 90, tradução nossa²¹³).

Hitchcock articula o potencial do quadro cinematográfico abstrato dentro dos princípios racionalizadores de um estilo clássico. Assim, Hitchcock pode reivindicar o monopólio do “filme de suspense”, mas, ao mesmo tempo, falar sobre o esteticismo formal do quadro do filme de maneiras notavelmente semelhantes aos artistas da tradição do cinema puro (ISAACS, 2020, p. 90, tradução nossa²¹⁴).

Mesmo sem a evidência explícita de quadros divididos propriamente ditos²¹⁵, como nos planos de *Split Screen* (Tela Dividida), a consciência de uma superfície de fragmentação em Hitchcock alcançou os ciclos de revisão da Nova Hollywood e se manifestou, por meio de cineastas como Brian de Palma, em novas possibilidades de exercício da cisão na imagem, ressignificando e intensificando o esboço conceitual de noções como a de Cinema Puro.

Se De Palma explorou as possibilidades intuitivas do quadro dividido como parte da ontologia da imagem cinematográfica, sugiro que isso fazia parte de um projeto maior para entender o fascínio de Hitchcock pela fragmentação - e pela divisão do quadro visual - dentro de uma evolução da linguagem cinematográfica (ISAACS, 2020, p. 128, tradução nossa²¹⁶).

Associada a prática de um Maneirismo Modernizante, a filmografia de De Palma percorre, em um primeiro momento, o universo das sátiras políticas e sociais da década de 1960, envolvendo questões ligadas a liberdade sexual da juventude e a pressão da Guerra do Vietnã. Próximo a esse período, há também o seu gradual interesse pela ontologia da imagem cinematográfica, instigada desde o seu impacto inicial com o registro de Abraham Zapruder do assassinato do presidente John F. Kennedy na cidade de Dallas em 1963, que gerou diversas teorias das conspirações a respeito da versão oficial do incidente e, em contato com De Palma, o fez refletir sobre o potencial do cinema para a criação de novos imaginários e perspectivas críticas: “O Zapruder Film viraria não apenas uma peça-chave na investigação do assassinato, mas um reservatório de pesadelos e choques visuais que assombrariam o imaginário coletivo a

²¹³ No original: [...] even in its emphasis on the constituents of form, always points to preexisting representational figures.

²¹⁴ No original: Hitchcock articulates the potential of the abstract cinematic frame within the rationalizing principles of a classical style. Thus, Hitchcock can claim a monopoly on the “suspense film,” yet at the same time speak about the formal aestheticism of the film frame in ways that are strikingly similar to artists of the pure cinema tradition.

²¹⁵ “[...] a mera visibilidade de uma tela dividida - em sua transgressão do quadro hermético - não é algo que vemos em Hitchcock, mesmo durante as fases mais experimentais de sua carreira” (ISAACS, 2020, p. 128, tradução nossa). No original: But the sheer visibility of a split screen - in its transgression of the hermetic frame - is not something we see in Hitchcock, even during the most experimental stages of his career.

²¹⁶ No original: If De Palma explored the intuitive possibilities of the split frame as part of the ontology of the cinematic image, I suggest it was part of a larger project to understand Hitchcock’s fascination with fragmentation - and with the splitting of the visual frame - within an evolving cinematic language.

partir de então” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2015, p. 21). Ponto de vista, atravessado por suas influências a estética do *Cinema Vérité* e da própria *Nouvelle Vague*, correntes de produção francesas que buscavam a ruptura do significado formal e transparente da imagem no cinema. O conjunto dessas concepções culminou na realização do filme *Dionysus in 69* (1970), que captura, em planos simultâneos, a performance ao vivo de uma peça teatral.

Envolvido até então ao ciclo de produção nova-iorquino, De Palma se dirige a Los Angeles na década de 1970 no centro do movimento da Nova Hollywood e integra novos repertórios e práticas ligadas ao cinema revisionista de gênero, expressando dentro de certos limites genéricos o desejo de uma independência e autonomia estilística. Mesmo sob a agenda específica de fórmulas enquadradas pelos estúdios, o cineasta abraça a categoria do Thriller de Suspense enquanto possibilidade de se afirmar enquanto autor fílmico e se diferenciar, tal qual Hitchcock em seu emprego da fragmentação, do modelo de produção padrão da época. “Estruturalmente e estilisticamente, seu envolvimento com o gênero do suspense hitchcockiano é análogo à releitura revisionista da tragédia grega do clássico trágico romano Sêneca” (GREVEN, 2013, p. 208, tradução nossa²¹⁷). A estratégia, porém, sucedeu ao longo do tempo diversas críticas e comentários comparando o seu estilo de representação tensivo com o de Hitchcock no gênero associado a ambos, enquadrando-o, em muitos casos, como imitador.

Categorizada por Knapp (2005) em 8 períodos de produção distintos²¹⁸, a carreira de De Palma foi o centro de amplos debates e interpretações sobre o seu exercício de revisão da estilística de Hitchcock. Marcada pelo Thriller de Suspense em filmes como *Dressed to Kill* (1980), *Blow Out* (1981) e *Body Double* (1984) e associada a um estágio autoral de códigos de caráter comercial e de gênero por Knapp (2005), a filmografia oitentista do realizador circula o foco de grande parte das críticas envoltas a sua revisão consciente do modelo tensivo hitchcockiano e se distinguem em dois entendimentos-chave: o da imitação enquanto pastiche (PUCCI JUNIOR, 2008) ou o da ressignificação como paródia (GREVEN, 2013).

Ligada a afirmação de pastiche, autores como Pucci Junior (2008) compreendem que a abordagem estilística de De Palma não altera o sentido original das citações à Hitchcock e sim só as imita, sem projetar um espírito crítico e um impulso satírico. Ampliando a concepção

²¹⁷ No original: and stylistically, his engagement with the genre of Hitchcockian suspense is analogous to the classical Roman tragedian Seneca’s revisionary reimagining of Greek tragedy.

²¹⁸ Conforme Knapp (2005), a filmografia de De Palma pode ser enquadrada em 8 diferentes estágios de produção: 1) Film School; 2) New York Independent; 3) New American Cinema; 4) Genre Exploitation; 5) De Palma as Commercial Author-Code; 6) Standardization of High Concept and the Neoclassical Hollywood Cinema; 7) Rise of Digital Cinema and Consolidation of Neoclassical Hollywood Cinema; 8) Revival of De Palma Author-Code as a Mode of Aesthetic Resistance.

inicial de linguistas como Jameson sobre o termo, Pucci Junior (2008) reconhece que a ausência de um componente humorístico, tal qual se vê praticado com frequência em paródias, e o empréstimo do sentido natural do texto, não desejando desviá-lo, confirma a evidência de um pastiche na maioria das obras do realizador.

No cinema, um dos maiores criadores de pastiche é Brian de Palma, que desde os anos setenta vem produzindo segundo o estilo de Hitchcock, em especial *Vestida para Matar* (1980) e *Dublê de Corpo* (1984), que não são pura e simplesmente imitações, nem refilmagens de *Psicose* ou *Um Corpo que Cai*, mas novas criações, repletas de suspense hitchcockiano: as histórias não são idênticas às de Hitchcock, por mais que haja um ar da obra desse realizador. Sem dúvida, os filmes de Brian de Palma não possuem espírito crítico, impulso satírico, tampouco neles predomina o riso, o que os colocam na classificação jamesoniana de pastiche [...] (PUCCI JUNIOR, 2008, p. 68-69).

Em outro panorama crítico, Greven (2013, p. 209, tradução nossa²¹⁹) identifica o espaço de revisão hitchcockiano por De Palma a partir de um ponto de vista específico, que reúne o funcionamento de convenções de teor estético e social, sendo, respectivamente, a primeira ligada a seara da paródia e a segunda, a da sátira: “Os filmes de De Palma deixam claro que a paródia e a sátira podem funcionar juntas”. Perspectiva, que também é reforçada pela frequência de seu exercício artístico de atualização de propriedades temáticas, genéricas e, sobretudo, técnico-formais do universo hitchcockiano de representações opacas: “A imitação de Hitchcock por De Palma, no entanto, permite que ele reimagine tanto o gênero suspense quanto a técnica cinematográfica” (GREVEN, 2013, p. 208, tradução nossa²²⁰).

Os thrillers hitchcockianos de De Palma são críticas precisamente calibradas e escrupulosas dos principais filmes de Hitchcock, extensões de suas próprias inovações formais e preocupações temáticas. Os thrillers hitchcockianos de De Palma usam a imitação como uma forma de reconsiderar Hitchcock e a natureza do meio cinematográfico ao mesmo tempo; Hitchcock torna-se um signo para o cinema, um sistema que De Palma interroga impiedosamente e leva aos seus níveis formais e temáticos mais excessivos (GREVEN, 2013, p. 213, tradução nossa²²¹).

Em conformidade a linha de reflexão de Greven (2013), é possível traçar paralelos entre a definição moderna de paródia e o uso por De Palma dos códigos plásticos tensivos de Hitchcock. Seguindo a orientação teórica de linguistas como Hutcheon (1947, p. 31, tradução

²¹⁹ No original: De Palma films make it clear that parody and satire can function together. They simultaneously parody older aesthetics and satirically draw our attention to their social implications.

²²⁰ No original: De Palma's imitation of Hitchcock, however, allows him to reimagine both the suspense genre and filmmaking technique.

²²¹ No original: De Palma's Hitchcockian thrillers are precisely calibrated and scrupulous critiques of Hitchcock's key films, extensions of both their own formal innovations and thematic preoccupations. De Palma's Hitchcockian thrillers use imitation as a way of reconsidering Hitchcock and the nature of the cinematic medium at once; Hitchcock becomes a sign for cinema, a system that De Palma ruthlessly interrogates and takes to its most excessive formal and thematic levels.

nossa²²²), o sentido da paródia envolve, em grande parte, o alcance de uma literariedade do texto, que o entrelaça pelo destaque à diferença, de contraste a obra original e não de busca, por exemplo, a uma finalidade qualificadora de melhor ou pior adaptação. “É o fato de diferirem que essa paródia enfatiza e, de fato, dramatiza”. Inscrita na forma moderna, a sua característica dramática é pontuada desde a sua construção etimológica até a sua chegada em dicionários padrões como o de Oxford, sendo descrita a partir de sua natureza de expressão do ridículo, que não se dá, necessariamente, pela ênfase humorística, mas pela evidência da hipérbole e do exagero, de um efeito do ridículo. Característica, partilhada pelo próprio De Palma (*apud* KNAPP, 2005, p. XII-XIII, tradução nossa²²³): “[...] Os filmes têm que ser vinte e sete vezes maiores que a vida real, simplesmente para comunicar qual é a realidade da situação”.

Contrário à Pucci Junior (2008), Freund (*apud* HUTCHEON, 1947) distingue a abordagem paródica do pastiche, fora o critério de humor, pelo modo como, respectivamente, um aponta a diferenciação e transformação do seu paradigma original e o outro sublinha a correspondência por similaridade e imitação do mesmo. Seguindo a distinção e definição, há no centro do debate teórico e literário formalista, a título de discussão, o entendimento da função paródica a partir do seu potencial dialético de evolução e substituição de certos elementos formais estéticos, sendo atualizados segundo a desmotivação e automatização da aplicação original, possibilitando a recriação cíclica de novas formas a partir das anteriores:

A consciência sobre a forma, conforme alcançada por escritores como Sterne (e Barth, Fowles e outros hoje) por sua deformação (Sklovskij 1965) por meio da paródia, é um modo possível de desnudar o contraste, de desfamiliarizar a ‘transcontextualização’ ou de desviar-se das normas estéticas estabelecidas pelo uso (HUTCHEON, 1947, p. 35, tradução nossa²²⁴).

Embora se reconheça em De Palma o desejo paródico de estender a referência à Hitchcock pela continuidade e mudança dos seus postulados estilísticos - “O verdadeiro truque não é ignorar as convenções, mas pegá-las e depois personalizá-las” (DE PALMA *apud* APPELBAUM, 2003, p. 66); “[...] sempre senti que peguei as ideias de Hitchcock e tentei desenvolvê-las ainda mais... aquela ótima ideia visual e como tudo é coreografado” (DE PALMA *apud* ISAACS, 2020, p. 7, tradução nossa²²⁵) -, não se há, de fato, a alteração de sua função primária, a da fragmentação, conforme é posto pelo modelo discursivo formalista. Junto

²²² No original: Movies have to be twenty-seven times bigger than real life, simply to communicate what the reality of the situation really is

²²³ No original: A new form develops out of the old, without really destroying it; only the function is altered [...].

²²⁴ No original: Consciousness about form, as achieved by writers like Sterne (and Barth, Fowles, and others today) by its deformation (Sklovskij 1965) through parody, is one possible mode of denuding contrast, of defamiliarizing "trans-contextualization," or of deviation from aesthetic norms established by usage.

²²⁵ No original: [...] I've always felt that I've taken the ideas of Hitchcock and tried to develop them further... that great visual idea and how it's all choreographed.

a isso, Hutcheon (1947, p. 36, tradução nossa²²⁶) sinaliza a problemática em volta da ideia de paródia como evolução e superação de artes antecessoras de potencial desmotivado ou insuficientemente motivado: “[...] essa visão implica um conceito de evolução literária como aperfeiçoamento que acho difícil de aceitar. As formas de arte mudam, mas elas realmente evoluem ou melhoram de alguma forma?”.

Dito isso, é interessante pensar, tal qual a proposta formalista, a perspectiva paródica enquanto possibilidade de se desnudar o contraste pela ênfase à diferença, que inverte a ordem representacional dos planos em De Palma “[...] através de uma lógica composicional em vez de realista” (ISAACS, 2020, p. 122, tradução nossa²²⁷). De consciência moderna e intertextual, a fragmentação é expressa pelo cineasta de modo a destacar o excesso, o ridículo, a técnica formal da divisão e subjetivação visual de Hitchcock a seu nível estilístico mais hiperbólico e nítido de cisão e reconstrução do espaço diegético como um simulacro.

De Palma procura desconstruir o cinema de suas armadilhas na história e no personagem para revelar a essência da forma abaixo: a materialização de espaços emoldurados esquemáticos e abstratos animados pelo movimento (ISAACS, 2020, p. 126, tradução nossa²²⁸).

A tensividade se incorpora não só pela construção imagética e narrativa por si só, mas pela percepção de contradição do público, em que, ao mesmo tempo que é levado a se inscrever e reagir a uma realidade de traço realista e naturalista, é posto diante dos mecanismos técnicos de seu desvio opaco, que o desnuda de uma afirmação estética e representacional transparente:

De Palma quer controlar seu público, mas ele também quer que eles estejam conscientes dos dispositivos que ele está usando para afirmar esse controle. Este “cinema dividido” - em parte identificação, em parte distanciamento - é um produto da sensibilidade modernista de De Palma e seus esforços para sintetizar projetos comerciais com seu trabalho de vanguarda na década de 1960 [...] (KNAPP, 2003, p. XIII, tradução nossa²²⁹).

Manifestando o conceito geral de fragmentação, De Palma executa a cisão a partir de duas estratégias tensivas específicas, agrupadas em torno dos domínios Temáticos e Diegéticos de um filme, sendo, respectivamente, ligadas à esfera textual e plástica visual-sonora. Para além do seu vínculo intertextual a Hitchcock, o entendimento da sua prática fílmica fractal é

²²⁶ No original: [...] this view implies a concept of literary evolution as improvement that I find hard to accept. The forms of art change, but do they really evolve or get better in any way?

²²⁷ No original: [...] through a compositional rather than realist logic.

²²⁸ No original: De Palma seeks to deconstruct the cinema of its trappings in story and character to reveal the essence of the form beneath: the materialization of schematic, abstractly rendered framed spaces animated by movement.

²²⁹ No original: De Palma wants to control his audience, but he also wants them to be conscious of the devices he is using to assert that control. This ‘split cinema’ - part identification, part distancing- is a product of De Palma’s modernist sensibility and his efforts to synthesize commercial projects with his avant-garde work in the 1960s [...].

fundamental para que se possa compreender o modo como o mesmo expressa, em um contexto ampliado, a tensão representacional presente no ofício maneirista da Nova Hollywood, revisando o modelo de uma diegese clássica à medida que se dirige, em paralelo, a novas possibilidades abstratas e disruptivas de representação.

Enquanto De Palma trabalhava agressivamente para desafiar as normas do cinema de ficção, o público e a crítica formavam um consenso de que De Palma era uma figura contaminada pelo excesso e mau gosto. Embora De Palma tenha adulterado seu código de autor no início dos anos 1980 para se adaptar ao cinema neoclássico de Hollywood, seu cinema dividido e seu uso elaborado de *mise-en-scène* e desfamiliarização narrativa encorajam uma reavaliação textual de como seu trabalho negocia e distorce as normas de compreensão que o público e os críticos consideram padrões (KNAPP, 2005, p. 8, tradução nossa²³⁰).

Dirigido a construção da visualidade, o aspecto temático é posto em De Palma, de modo geral, para anunciar a ideia de tensividade pela meta-referência à Hitchcock. Empregado na seara linguística por Genette (*apud* GREVEN, 2013), o termo evoca a relação crítica presente entre um texto e outro, em que se possibilita a transformação do significado original do enunciado²³¹, tal qual se apresenta, por exemplo, no texto paródico: “As meditações metatextuais de De Palma não são fins em si mesmas, mas, em vez disso, estão ligadas a preocupações políticas e sociais muito maiores” (GREVEN, 2013, p. 212, tradução nossa²³²).

Embora não seja o elemento de maior influência em seus filmes²³³, há em suas construções narrativas o desejo de articular a sensação de tensão pela expectativa assinalada pela meta-referência, ao revisitar, em um primeiro momento, a superfície padrão do Thriller de Suspense para, em seguida, se desviar da conclusão dualística aguardada e tensionar o espectador já familiarizado pela estrutura genérica.

Conforme a estratégia tensiva de Hitchcock, a presença de temas ligados a ruptura do ideal de família tradicional e a justiça social são empregados em De Palma com o propósito de

²³⁰ No original: While De Palma work aggressively to challenge the norms of fictional filmmaking, audiences and critics formed a consensus that De Palma was a tainted figure of excess and bad taste. Although De Palma adulterated his early 1980s author-code to adapt to Neoclassical Hollywood Cinema, his split cinema its elaborate use of *mise-en-scène* and narrative defamiliarization encourage a textual reassessment of how his work negotiates and distorts norms of comprehension audiences and critics take for granted.

²³¹ “O terceiro tipo de intertextualidade de Genette é a ‘metatextualidade’, ou a relação crítica entre um texto e outro, seja quando o texto comentado é citado explicitamente ou quando é evocado silenciosamente. Aqui nós podemos enfatizar tanto os aspectos de ‘relação crítica’ quanto de ‘evocação silenciosa’ da categoria” (STAM, 2006, p. 30-31).

²³² No original: De Palma’s metatextual meditations are not ends to themselves but, instead, tethered to much larger political and social concerns.

²³³ “Dito isto, pode-se argumentar que o enredo talvez não seja tão importante e que, como em alguns de seus trabalhos anteriores, De Palma está mais interessado em questões formais, no movimento da câmera e na justaposição feliz de planos” (HUTCHINGS, 2008, p. 93, tradução nossa). No original: Having said this, one could argue that the plot is perhaps not that important and that, as in some of his previous work, De Palma is more interested in formal matters, in the movement of the camera and the felicitous juxtaposition of shots.

adaptá-los sob o viés paródico e meta-referencial para que se haja a quebra da expectativa genérica dualística e a atualização de novos discursos presentes no bojo crítico da modernidade. Entre os exemplos, é possível sublinhar o filme *Dressed to Kill* (1980), que espelha o esquema textual do longa-metragem *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960).

Entrelaçando paralelos entre a obra original de Hitchcock, o trabalho de De Palma se apropria desde a estrutura geral da história, contemplando o início com o assassinato da protagonista e o desfecho com a revelação inesperada da identidade do criminoso, até o perfil narrativo dos seus principais personagens, correspondendo-os ao nível de hipérbole e paródia, exagerando suas características englobadas dentro da trama genérica para que suas funções na história sejam facilmente identificáveis e comparáveis pelo público, vide o reflexo entre a protagonista do filme, Kate Miller (Angie Dickinson), e a de *Psycho*, Marion Crane (Janet Leigh): “As conexões estreitas entre os dois filmes levaram a uma certa dose de ridículo” (KEESEY, 2015, p. 147, tradução nossa²³⁴).

Evidenciada a relação, há um tensionamento do espectador pelo seu desvio de expectativa, que aguarda o encaminhamento padrão genérico do Thriller de Suspense, mas é surpreendido quando o modelo textual dualístico referenciado não se confirma ao longo da narrativa, expressando novas relações de sentido e expectativa. A abordagem temática pode ser identificada na obra sublinhada, quando se altera o teor simbólico e moral do desfecho da protagonista Kate em comparação a da conclusão original de Marion, convertendo os valores de sanção da justiça social (morte da personagem por cometer um roubo) para os de irrupção da ideia de família tradicional (assassinada pela infidelidade²³⁵). Outra aplicação é reconhecida na última cena do filme, em que se espelha a sequência icônica de morte no chuveiro em *Psycho* com a perspectiva do antagonista da história adentrando o quarto de uma das protagonistas do filme, Liz, com o intuito em matá-la, mas que não se cumpre, pois, a cena se revela ao final enquanto um sonho da mesma traumatizada pelos eventos apresentados ao longo da narrativa.

Antes de se aprofundar a respeito da seara Diegética, é preciso se desassociar do entendimento padrão de que a estilística visual de De Palma, como já foi discutido no âmbito da meta-referência e paródia, é fruto somente da influência e cópia desinteressada da estética hitchcockiana. A percepção, sublinhada por diversos críticos de gênero ao longo dos anos que

²³⁴ No original: The close connections between the two films led to a certain amount of ridicule.

²³⁵ Ligada à construção dualística da protagonista: “De certa forma, então, Kate está literalmente dividida entre a respeitável dona de casa e seu duplo sexual [...]” (KEESEY, 2015, p. 142, tradução nossa). No original: In a sense, then, Kate is literally split between the respectable housewife and her sexual double, between the reputable actress (Dickinson, the beloved star of TV’s Police Woman whose face had been on the cover of Ms. magazine) and the sexy model (Johnson, a Penthouse Pet and nude centerfold).

o reconhecem como um realizador de pastiches²³⁶, atravessa a superfície estética dos seus filmes e não alcança, porém, a sua extensão de ridículo e hipérbole, possibilitando a leitura plural de algumas de suas obras enquanto enunciados fílmicos conscientes da sua revisão e atualização específica maneirista e percorrendo dentro dos limites da fragmentação visual a redefinição de novos postulados estéticos, tal qual se identifica no prolongamento da *mise-en-scène* geométrica em Hitchcock, que se pontua inicialmente no interior do quadro visual e depois se converte para o exterior das margens fractais do plano na adoção de técnicas como a do *Split Screen* (Tela Dividida): “[...] não há quadros divididos (ou planos de tela dividida) em Hitchcock do tipo que proliferam com rapidez crescente nos filmes de De Palma nas décadas de 1970 e 1980” (ISAACS, 2020, p. 127, tradução nossa²³⁷).

Para além da dimensão única do quadro visual, a incorporação do *Split Screen* deve ser entendida segundo o seu potencial de descontinuação e desvio do todo diegético da obra, descortinando o contínuo representacional transparente, e não conforme a sua presença e atuação individual a serviço da totalidade da história. Dito isso, Isaacs (2020), sublinha a sua condição de fragmentação pela evidência de quebra do regime composicional, ao invés de sua ligação direta com o domínio narrativo: “O quadro dividido é muito mais provocativo em sua intenção composicional quando diminui a atração narrativa da imagem, chamando a atenção para o próprio quadro [...]” (ISAACS, 2020, p. 131, tradução nossa²³⁸).

Além disso, a fragmentação do *Split Screen* não se limita apenas à sua geometrização visual, mas também se expressa pelo reflexo subjetivo e voyeurístico dos personagens na história. Em *Dressed to Kill* (1980), a utilização da técnica antecipa ao público a condição psicológica divisória do antagonista, Robert Elliott (Michael Caine), que possui o transtorno de dupla personalidade. A construção dos planos divididos aciona a dualidade temática do personagem e reforça o dilema central da obra, que aborda a contenção e liberação voyeurística do desejo sexual reprimido (**Imagem 33**).

²³⁶ Apesar de discordar das interpretações de pastiche, Isaacs (2020, p. 5, tradução nossa) destaca a semelhança entre os dois realizadores: “Vemos a marca de Hitchcock gravada em todas as suas obras, desde os enredos, passando pelas falas dos diálogos, passando pela composição dos quadros, até uma deixa musical tão sutil que é quase imperceptível, até a um filtro de cores que se apropria de uma sugestão semiótica e afetiva de uma imagem hitchcockiana”. No original: We see the mark of Hitchcock etched into all of their work, from plotlines, to lines of dialogue, to frame composition, to a musical cue that is so subtle as to be almost imperceptible, to a color filter that appropriates a semiotic and affective prompt from a Hitchcockian image.

²³⁷ No original: [...] there are no split frames (or split- screen shots) in Hitchcock of the kind that proliferate with increasing rapidity in the films of De Palma in the 1970s and 1980s.

²³⁸ No original: The split frame is far more provocative in its compositional intent when it diminishes the narrative pull of the image, drawing attention to the frame itself [...].

Figura 33 - Plano do filme *Dressed to Kill*, que antecipa a dualidade psicológica do antagonista pela divisão visual do quadro. Dir. Brian De Palma (1980)



Fonte: Captura de tela de quadros do filme feita pelo pesquisador.

Diante do desafio de incorporar a fragmentação no interior do plano, tal qual é aplicada por Hitchcock em sua *mise-en-scène* geométrica, De Palma também emprega a técnica do *Split Field Diopter* por reconhecer em sua visualidade uma maior efetividade dramática e tensiva comparada a do *Split Screen*. Destacada na maior parte de suas obras das décadas de 1970 e 1980, a dioptria reúne em seu potencial de dispositivo tensivo, como já foi aprofundando no capítulo anterior do trabalho, a contradição plena do convívio entre a percepção opaca e transparente de representação, que além do todo fractal da montagem, atua em desfamiliarização dentro do próprio quadro imagético pelo modo como quebra o regime padrão de perspectiva ocidental de imagens. Ressaltando a capacidade de justapor diferentes planos numa única organização visual, Isaacs (2020, p. 151, tradução nossa²³⁹) aponta que:

Se as composições de quadro dividido de De Palma revelam o potencial do quadro como uma forma de composição abstrata, seu uso da dioptria dividida é ainda mais transgressor de um estilo de representação clássico. Em filmes como *Obsession*, *Dressed to Kill*, *Blow Out*, *Body Double* e *The Untouchables*, a imagem da dioptria dividida é menos uma composição baseada na profundidade de campo do que uma montagem altamente abstrata dentro do quadro.

De modo a compreender melhor a dinâmica de tensividade presente na aplicação do *Split Field Diopter* nos filmes de Thriller de Suspense de De Palma, se apresenta a seguir um estudo detalhado sobre o seu respectivo uso no longa-metragem *Dressed to Kill* (1980), que, já

²³⁹ No original: If De Palma's split frame compositions reveal the potential of the frame as an abstract compositional form, his use of the split diopter is all the more transgressive of a classical representational style. In films such as *Obsession*, *Dressed to Kill*, *Blow Out*, *Body Double*, and *The Untouchables*, the split diopter image is less a composition founded on depth of field than a highly abstracted montage within the frame.

pontuado em passagens anteriores do trabalho, se sobressai pela forma como, em sua própria construção temática e narrativa, realça a abordagem hitchcockiana de fragmentação e divisão da imagem. Para o início do estudo, porém, surge a necessidade metodológica anterior de se aprofundar em conceitos como o de tensividade. Discorrido por autores como Zilberberg (2011) e Pietroforte (2021), o seu entendimento possibilita um exame cuidadoso do diálogo tensivo empreendido pela obra. Incorporado à pesquisa, há o entrelaçamento de certos aspectos ligados à sua abordagem semiótica na averiguação posterior dos dados.

4 ESTUDO DO FILME *DRESSED TO KILL* (1980)

4.1 A TENSIVIDADE

Atravessado o percurso teórico e iniciada a passagem de sistematização dos dados do trabalho, é necessário ampliar o estudo tensivo do *Split Field Diopter* a partir de seus principais pressupostos semânticos e plásticos apresentados nos planos de dioptria sublinhados na obra discutida. Sendo, antes, identificado no campo filosófico e depois semiótico, o efeito tensivo já foi reconhecido, por exemplo, em Descartes (*apud* ZILBERBERG, 2011, p. 164), quando o mesmo aponta que:

[...] o primeiro contato com algum objeto nos surpreende e o consideramos novo ou muito diferente do que conhecíamos antes ou então do que supúnhamos que ele devia ser, isso faz com que o admiremos e fiquemos espantados com ele.

Ligada a matéria espaço-temporal, a construção da tensividade para autores como Zilberberg (2011, p. 164) se manifesta no encontro metafísico do estado com o acontecimento, onde o primeiro incorpora a regência da estabilidade e o segundo a valência do impacto. Traçado no cruzamento entre o medido e o desmedido, há sobre o sujeito alcançado pelo regime tensivo a apreensão do inesperado e a transformação gradual do que antes era estável para o instável.

Assim, por sua natureza, a sintaxe tensiva é reparadora e compensadora: figura do inesperado, o acontecimento não poderia seriamente ser visado, ou seja, antecipado. Dito de modo familiar, quando a coisa acontece, já é tarde demais! O acontecimento não pode ser apreendido senão como algo afetante, perturbador, que suspende momentaneamente o curso do tempo. Mas nada nem ninguém conseguiria impedir que o tempo logo retome seu curso e que o acontecimento entre pouco a pouco nas vias de potencialização, isto é, primeiramente, na memória, depois, com o tempo, na história, de maneira que, grosso modo, tal acontecimento ganhe em legibilidade, em inteligibilidade, o que perde paulatinamente em agudeza (ZILBERBERG, 2011, p. 169).

Compreendida a relação do sujeito com o seu espaço e tempo metafísico, a tensividade se estende a outras searas, como a própria estética imagética, onde o estudo tensivo da semiótica se concentra. “Essa tensão diretora entre o acontecimento e o estado não pertence nem à metalinguagem nem ao fluxo ritmado das vivências. Figural, ela intervém de modo decisivo na constituição das grandes polaridades estilísticas conhecidas [...]” (ZILBERBERG, 2011, p. 166). A conceptualização de imagem aqui empregada na semiótica, vale destacar, envolve a sua impressão polissêmica, atravessando a competência linguística do texto, os registros

escritos sincréticos das línguas naturais²⁴⁰, à esfera plástica do visível pictórico e fotográfico: “Quando a palavra ‘imagem’ aparece em estudos de semiótica aplicada a esse domínio da expressão, entende-se ‘imagem’ como aquilo que se pode ver” (PIETROFORTE, 2021, p. 33).

Entendido o papel semântico da imagem polissêmica, Pietroforte (2021) é um dos principais teóricos a discutir e estratificar em conceitos a dimensão contínua e descontínua do sentido na tensividade. Ligada a convergência de estado e acontecimento, há para Pietroforte (2021, p. 13) não a supressão total do esperado pelo inesperado, mas a sua respectiva negociação de afirmação e negação ao nível tônico, ou seja, à medida que o primeiro se atenua, o segundo se acentua e vice-e-versa: “Trata-se, portanto, de medir não afirmações ou negações pontuais e discretas, mas de examinar processos contínuos”.

Em conformidade a semiótica padrão de Greimas (*apud* PIETROFORTE, 2021, p. 16), a noção geral de sentido se constrói na relação e não na referência. No campo tensivo, tal acepção aponta que o estado e o acontecimento só manifestam os seus conteúdos simbólicos quando postos um em relação ao outro: “[...] vida define-se em relação a morte, e não em relação a ‘fatos’ ou ‘coisas’ de um suposto mundo tomado como real” (PIETROFORTE, 2021, p. 16).

Expressados em dependência, a tensividade em Zilberberg (2011, p. 66) parte do paradigma platônico clássico e a identifica quando se há a junção dos estados da alma, o estável e sensível, com os estados das coisas, o instável e inteligível. Também seguindo a teoria semiótica de Hjelmlev, Zilberberg (2011) instala sobre a noção de realidade material o conceito unificador de intensidade e sobre o universo conceitual das ideias, a de extensidade, que é interdependente à matéria sensível. Correspondidos, respectivamente, à dimensão de significante e significado²⁴¹, a intensidade e extensidade são compreendidas como valências para se formular a semiótica tensiva:

Essa autoridade do sensível sobre o inteligível vem reforçada [...] pela discussão que Cassirer, em *A Filosofia das Formas Simbólicas*, dedicou àquilo que ele chama “fenômeno de expressão”. As determinações intensivas e extensivas recebem aí a denominação, comum no campo das chamadas ciências humanas, de valências e, de nossa parte, concebemos o valor como associação de uma valência intensiva com uma valência extensiva [...] Os correspondentes global (a tensividade) e local (o valor) são partes integrantes da complexidade de desenvolvimentos [...] (ZILBERBERG, 2011, p. 67).

Entendido o campo das valências tensivas, Zilberberg (2011) classifica a intensidade e extensidade como subdimensões, que incorporam a agência de dependência e inflexão e são segmentadas em, respectivamente: andamento e tonicidade e, no outro espectro, temporalidade

²⁴⁰ “[...] sob o ponto de vista da língua, o signo é como uma moeda” (BARTHES, 2012, p. 22).

²⁴¹ “[...] todos eles remetem necessariamente a uma relação entre dois relata [...]” (BARTHES, 2012, p. 47).

e espacialidade. “Se a intensidade, como dimensão, rege a extensidade, tal controle transfere-se para as subdimensões intensivas quando as subdimensões pertencem a dimensões distintas” (ZILBERBERG, 2011, p. 70).

Pontuada a conceptualização, Barthes (2012, p. 51-52) sublinha a distinção semiótica de Hjelmslev, de intensidade-significante e extensidade-significado, como manifestações correspondentes das noções de plano da expressão e plano de conteúdo, sendo o primeiro ligado a características plásticas da imagem e o segundo a qualidades semânticas e linguísticas do texto visual.

O desenho de uma árvore, por exemplo, é formado por meio de categorias plásticas, pois nele há cromatismo e forma, dispostos numa topologia - trata-se da imagem vista - mas reconhecer nesse significante uma relação com o conceito de árvore diz respeito ao plano de conteúdo, pois são categorias semânticas que definem o conceito de árvore - trata-se da imagem imaginada. Construída por meio formas semânticas, a imagem do conteúdo tem propriedades conceituais que, quando textualizadas em semiótica plástica, passam pelo processo de manifestação em que categorias de conteúdo são traduzidas em categorias plásticas (PIETROFORTE, 2021, p. 34).

No que confere à seara da expressão, de acordo com Floch (*apud* PIETROFORTE, 2021, p. 40), a semiótica plástica engloba três importantes módulos de verificação para se compreender a geração de sentido da tensividade: 1) cromático, que envolve o espectro da cor e se distribui nos campos graduáveis (oposição azul vs. vermelho etc.) e não graduáveis (oposição luz vs. sombra etc.), e acromático (oposição branco vs. preto), em que há a ênfase pela escala de cinza; 2) eidética, que reúne a característica da forma e do contorno (oposição retilínea vs. curvilínea); 3) topológica, que engloba a relação de hierarquia dos elementos visuais e sua influência na percepção espacial de profundidade, categorizados em unidimensional e bidimensional linear (oposição intercalante vs. intercalado, superior vs. inferior e esquerda vs. direita etc.) e tridimensional planar (oposição circundante vs. circundado), sendo, no caso do último, também detalhado e subdividido em concêntrico total (oposição marginal vs. central ou englobante vs. englobado), quando a visualidade topográfica dispõe de uma relação circular de leitura e ordenação e existe a centralidade do signo visual em foco, e não concêntrico parcial (oposição cercante vs. cercado), em que a aparência orbital não alcança a totalidade da imagem, projetando um itinerário visual rotundo incompleto ou mesmo ausente, e uma descentralização do ícone principal.

No que tange a semântica textual do plano de conteúdo, Silva (2011, p. 38) aprofunda a perspectiva teórica de Greimas e Courtés a respeito do conceito de segmentação, descrevendo-

a como um procedimento que deseja sobressair a presença de passagens e unidades textuais de um todo linguístico para se compreender o ponto de vista do percurso gerativo da significação:

[...] o discurso é recortado em partes e as unidades textuais são estabelecidas e dispostas em sucessão, e, assim, conduzidas à condição de anaforização, devendo-se levar sempre em conta a elasticidade do próprio discurso (SILVA, 2011, p. 38).

Ao discurso cinematográfico, a segmentação se adapta à condição da narrativa fílmica e a emprega partindo da ideia central de decupagem, em que o todo diegético da história é segmentado em sequências, cenas e planos - próximo à definição de paradigma estruturado de Field (1995)²⁴² - e depois distribuído para articular a expressão plástica da imagem. Complementando à discussão, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (*apud* SILVA, 2011, p. 39) apontam que: “[...] os critérios que permitem segmentar o filme são: o espaço; o tempo; as marcas de pontuação (cortes); a ‘coerência’, a ‘lógica narrativa’ (cada ato gira em torno de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos ligados uns aos outros)” (SILVA, 2011, p. 39). Dito isso, também vale destacar que:

Segmentar um todo discursivo provido de sentido e, a partir dessa segmentação, expor seus “pedaços”, suas sequências, fora de contexto, não tem por si só nenhum valor. O produto da segmentação, sozinho, não irá oferecer muita coisa, visto que urge a necessidade de aplicar, nesse conjunto de fragmentos, critérios para observar sua constituição individual e a maneira como cada segmento irá estabelecer relações com outros [...] cada unidade textual, ou seja, cada sequência comporta indícios que, após um processo de recomposição, trará ao todo sua unidade discursiva (SILVA, 2011, p. 37).

Ressaltada do conjunto textual, a prática da segmentação deve ser articulada de modo a investigar no enquadramento diegético e semântico a característica tensiva que norteia o recorte temático e suas respectivas hierarquias opositoras de sentido, fundamentando-se “[...] numa oposição, numa diferença entre dois termos que, para que possam ser apreendidos conjuntamente, é necessário que tenham algo em comum, um traço comum por meio do qual se estabelecerá uma diferença” (FIORIN *apud* SILVA, 2011, p. 89). Instalada na dimensão da extensidade, Silva (2011, p. 85) aponta a sua importância enquanto gerador de acontecimento diegético no gênero Thriller de Suspense, “[...] numa constituição articulada à espera, de modo peculiar” (SILVA, 2011, p. 85). Pontuada por Zilberberg (2011, p. 133), a tensividade em Hitchcock se inscreve na dependência da extensidade à intensidade, em que, no caso, a adaptação da obra de suspense para o campo audiovisual parte em princípio do seu modo de

²⁴² “Uma história é um todo, e as partes que a compõem - a ação, personagens, cenas, sequências, Atos I, II, III, incidentes, episódios, eventos, música, locações, etc. - são o que a formam. Ela é um todo. Estrutura é o que sustenta a história no lugar. É o relacionamento entre essas partes que unifica o roteiro, o todo” (FIELD, 1995, p. 12).

articular e decupar a temporalidade diegética presente no roteiro visando a expressão plástica e imagética que será projetada em tela. Indicação, que pode ser interpretada em um trecho extraído de um livro de entrevista entre Alfred Hitchcock e François Truffaut por Zilberberg (2011, p. 133):

F.T - Penso também que seu estilo e as necessidades do suspense o levam constantemente a trabalhar com a duração, algumas vezes a contrai-la, mas, com mais frequência, dilatá-la, razão pelo qual o trabalho de adaptação de um livro é muito diferente para você do que para a maior parte dos cineastas [...] A.H - Sim, mas contrair ou dilatar o tempo não é o primeiro trabalho do diretor? [...].

Reconhecido por Pietroforte (2021, p. 104) como um método de estudo eficaz²⁴³, é necessário destacar a importância da relação semi-simbólica, que marca a construção gerativa de sentido da tensividade. Assinalada na interseção entre o plano de conteúdo e o da expressão, há enquanto produto da tensividade a correlação das valências de intensidade e extensividade em curvas de qualidade inversa e conversas, em que, respectivamente, a relação gerada é verificada como divergente do tipo concessiva (quanto mais intensiva, menos extensiva e vice-versa) e convergente do tipo implicativa (quanto mais intensiva, mais extensiva e vice-versa). A compreensão dessa classificação se faz essencial, pois não é toda a obra cinematográfica que manifesta integralmente o equilíbrio da tensividade em seus pormenores semânticos-textuais e plásticos-visuais, ou mesmo no interior de cada uma das suas respectivas categorias individuais; como, por exemplo, em alguns casos do plano da expressão, onde se identifica uma “[...] tensão entre cor e forma, de modo que o enunciatário pode ser manipulado a deter-se ora em uma, ora em outra. Quando se detém na cor, é tônica na cor e átona na forma; quando se detém na forma, é tônica na forma e átona na cor” (PIETROFORTE, 2021, p. 45).

Como o fato semiótico é complexo, pensamos, à escuta dos discursos, que entre a intensidade e extensividade se exerce uma “implacável” correlação inversa, uma “lei draconiana” que entrelaça, de um lado, o impactante e o concentrado, e, de outro, o tênue e o difuso. Tudo se passa como se o impacto irrompesse às custas da difusão e assim reciprocamente, como se a multiplicação que está no princípio do difuso se convertesse em divisão para o impacto. De acordo com tal disposição estrutural, o recrudescimento do impacto “aristocrático” ou “monárquico” se obtém em detrimento da “democrática” difusão (ZILBERBERG, 2011, p. 68).

²⁴³ “Ao que tudo indica, a tensividade permite, além da determinação da estrutura fundamental de geração de sentido - que, pela sua formalização, pode ser aplicada tanto na geração do conteúdo quanto na da expressão -, um método seguro para que se verifique, através das dimensões da extensividade e da intensidade, as relações semissimbólicas estabelecidas por meio delas” (PIETROFORTE, 2021, p. 104).

Antevendo a complexidade dos termos apontados ao longo da discussão do papel da tensividade na sistematização posterior dos dados, se apresenta abaixo uma tabela que sumariza as explicações sublinhadas (**Figura 34**).

Figura 34 - Tabela, que apresenta uma síntese do paradigma tensivo de Pietroforte (2021)

Tabela do Paradigma Tensivo:			
Valor:			
Tensividade			
Valência:			
Intensidade (Significante):		Extensidade (Significado):	
Subvalência:			
Andamento vs. Tonicidade		Temporalidade vs. Espacialidade	
Correspondente Metafísico:			
Mundo Sensível / Realidade Material		Mundo Inteligível / Realidade Conceitual	
Correspondente Semiológico:			
Plano de Expressão / Semiótica Plástica:			Plano de Conteúdo / Construção Semântica:
Cromática - Cor	Eidética - Forma	Topológica - Distribuição Linear e Planar	Relação Tensiva e Semântica - Circundante vs. Circundado.
Correspondente Audiovisual:			
<i>Mise-en-scène</i> - Cenografia + Fotografia + Encenação		Decupagem Narrativa - Sequência + Cena + Plano + Diegese	
Visualidade		História / Narrativa	

Fonte: Tabela feita pelo pesquisador (2023).

4.2 *DRESSED TO KILL* (1980)

Enquadrada segundo o paradigma de classificação de Derry (1988), a obra destacada compreende o gênero fílmico Thriller de Suspense e seu respectivo subgênero, o *The Psychotraumatic Thriller*, que “[...] tira vantagem considerável das estruturas de mistério, bem como das estruturas de suspense, em que a fonte do trauma passado ou a verdade por trás do crime presente não é revelada até o final da narrativa”. De modo a realçar a característica de antecipação da tensão, o filme incorpora, conforme Isaacs (2020, p. 144, tradução nossa²⁴⁴), o elemento plástico de uma cisão visual, que opera a divisão psicológica e conceitual do núcleo central dos personagens e fraciona a unidade geográfica dos espaços de visualidade para que haja a sensação de incômodo e desfamiliarização, prevendo a emoção de surpresa do espectador

²⁴⁴ No original: Each segment of the split is marked as a separate visual plane within the action, and each segment operates with its own compositional logic.

pela aparição e revelação de novos signos visuais no segundo plano da imagem. “Cada segmento da cisão é marcado como um plano visual separado dentro da ação, e cada segmento opera com sua própria lógica composicional” (DERRY, 1988, p. 65, tradução nossa²⁴⁵).

Adaptados a essa lógica, o longa-metragem marca a presença de múltiplas técnicas e estratégias composicionais sublinhados por De Palma e o diretor de fotografia Ralf D. Bode no conceito geral de fragmentação e nos respectivos procedimentos plásticos: *Split Screen*, distribuído, em grande parte, para anunciar o subconsciente dos personagens em flashbacks; e *Split Field Diopter*, que o presente trabalho detalhará a seguir.

Esboçada na dinâmica visual do filme, *Dressed to Kill* (1980) acompanha inicialmente a trajetória da personagem Kate Miller (Angie Dickinson), que, insatisfeita com o estágio atual de seu casamento, busca nos encontros periódicos com o seu psiquiatra, Dr. Robert Elliott (Michael Caine), compreender a natureza de seu desejo de infidelidade e, à medida que a trama progride, encontra no passeio eventual a um museu a oportunidade ideal para expressar a sua fantasia sexual, flertando com um homem desconhecido em um jogo dinâmico de interesses, que os levará até o seu quarto de hotel para concretizar a vontade fetichista de ambos. Na saída do recinto, após o ato sexual, Kate percebe que esqueceu o seu anel de casamento no apartamento e decide retornar ao local, quando é assassinada repentinamente no elevador por uma figura feminina vestindo luvas de couro. Testemunha ocular do crime, Liz Blake (Nancy Allen), uma prostituta, avista a morte de Kate e acaba se tornando a principal suspeita do crime, sendo interrogada pela polícia. Na delegacia, o filho de Kate, Peter (Keith Gordon), conhece Liz e vê nela uma pessoa que pode ajudá-lo a investigar o caso paralelamente. Enquanto o assassino os persegue, eles seguem diversas pistas, que os levam ao final até o consultório do psiquiatra. Em uma investida no estabelecimento, eles descobrem que Robert é o responsável pela morte de Kate, em razão de um transtorno de dupla personalidade, sendo uma a do médico psiquiatra e outra a da mulher assassina.

Fundamentado na passagem teórica da dissertação, um estudo fílmico ampliado dos planos de dioptria (**Figuras 35 a 53**) no longa-metragem assinalado se solicita conjuntamente de uma adaptação sintética do método de sistematização visual e textual da tensividade reunido em Pietroforte (2021).

²⁴⁵ No original: [...] takes considerable advantage of mystery structures as well as of suspense structures, in that the source of the past trauma or the truth behind the presente crime is not revealed until well into the narrative.

Plano 1:**Figura 35** - 1ª aparição do *Split Field Diopter*

Fonte: Captura de tela de quadros do filme feita pelo pesquisador.

O plano em questão envolve um momento da trama em que Kate se dirige ao consultório de seu psiquiatra, Dr. Robert Elliott, e toca a sua campainha. Em um estudo narrativo, o segmento apontado antecipa o primeiro ponto de virada da história, sublinhado pelo diálogo de Kate com o seu psiquiatra, que desencadeará os principais eventos ligados ao desfecho da protagonista ainda no primeiro ato da obra. Referente a investigação de sua visualidade, a noção de fragmento é expressa: no exterior do plano, com a cisão estética opaca do todo representacional transparente do filme, que realça o impacto da mudança dos rumos da história que se sucede; e no interior do quadro, com a divisão visual geométrica do plano justaposto em Kate e a campainha, enquadrando-os com o possível desejo de antecipar a disputa dualística percorrida no decorrer da trama e refletir, em seu contexto genético, a tensão simbólica entre a conservação e ruptura do ideal de família tradicional estadunidense pela protagonista, espelhando a discussão de exteriorização ou interiorização do seu desejo sexual.

Extensidade: Ligada a narrativa textual do plano de conteúdo, a tensividade é gerada na diegese através do embate semântico dos termos exteriorização vs. interiorização. Expressado na relação de Kate com o seu psiquiatra Robert (oposição - circundado vs. circundante), o conflito temático se dá pela antecipação do cenário de tensão sexual que se dará entre ambos e do confronto posterior entre o desejo erótico exteriorizado pela paciente e interiorizado pelo seu terapeuta. Essas observações podem ser identificadas, no campo imagético, no modo como o plano sublinhado enquadra a face de Kate justaposta à fachada do consultório de Robert pela dioptria.

Intensidade: No que diz respeito a narrativa plástica do plano da expressão, a tensividade é manifesta nos campos cromáticos, eidéticos e topológicos. No domínio da cor não graduável, a tensão se projeta no contraste da luminosidade entre Kate e a fachada do consultório de Robert (oposição - luz vs. sombra) e, no plano graduável, na sua respectiva diferença de tonalidade cromática (oposição - claro vs. escuro). Na seara eidética, a disputa tensiva se anuncia entre a forma circular da face de Kate e o formato linear da entrada do consultório (oposição - curvilíneo vs. retilíneo). Na matéria topológica, o embate da tensividade se apresenta em uma distribuição planar não concêntrico parcial, em que Kate é coberta pela fachada do consultório (oposição - cercado vs. cercante), orientando o itinerário visual do espectador, da esquerda à direita, e assinalando a sensação psicológica de pressão do espaço sobre a protagonista.

Relação semi-simbólica: Se conclui que a curva da relação tensiva entre o plano de conteúdo e o plano da expressão é convexa do tipo implicativa (quanto mais intensiva, mais extensiva e vise-e-versa), pois todos os seus elementos semânticos correspondem a uma elevação simétrica de tonicidade-intensidade.

Plano 2:

Figura 36 - 2ª aparição do *Split Field Diopter*



Fonte: Captura de tela de quadros do filme feita pelo pesquisador.

O plano em questão envolve um momento da trama em que Kate compartilha com Robert, seu psiquiatra, sobre a frustração sexual experienciada por ela com o seu marido, Mike Miller, e como o mesmo não consegue expressá-la prazer pela sua abordagem insensível e ríspida no ato sexual. Em um estudo narrativo, o trecho assinalado culmina o primeiro ponto de virada da história, à medida que realça a dinâmica sexual crescente entre os personagens, com Kate flertando Robert, que culminará no gatilho ocasionador do desfecho da protagonista ainda

no primeiro ato da trama. Referente a investigação de sua visualidade, a noção de fragmento é expressa: no exterior do plano, com a cisão estética opaca do todo representacional transparente do filme, que evidencia a atenção com o instante da cena em que se há o surgimento gradual de uma sugestão sexual explícita entre ambos; e no interior do quadro, com a divisão visual geométrica do plano justaposto em Kate e Robert, encapsulando-os com o possível propósito de antecipar o conflito dualístico de uma afirmação e negação dos desejos desenvolvido ao longo do desenrolar da trama e espelhar, em seu contexto genético, a tensão simbólica entre a conservação e ruptura do ideal de família tradicional estadunidense.

Extensidade: Ligada a narrativa textual do plano de conteúdo, a tensividade é construída por meio do embate semântico dos termos distensão vs. contenção. Apresentado no diálogo de Kate com o seu psiquiatra Robert (oposição - circundado vs. circundante), a divisão temática se manifesta no cenário de sugestão sexual tensionado por ambos e na tensão entre a exposição do desejo sexual da paciente pelo seu psiquiatra e a respectiva reação emocional do mesmo ao reprimi-la. A relação semântica sublinhada reforça o dilema principal da protagonista Kate, que se tensionada entre a figura tradicional imaculada e materna e a persona sexual que a mesma deseja invocar: “De certa forma, então, Kate está literalmente dividida entre a respeitável dona de casa e seu duplo sexual [...]” (KEESEY, 2015, p. 155, tradução nossa²⁴⁶). Esses apontamentos podem ser constatados, no domínio da imagem, na forma como o quadro assinalado enquadra a presença de Kate justaposta à de Robert pela dioptria.

Intensidade: No que diz respeito a narrativa plástica do plano da expressão, a tensividade é manifesta nos campos cromáticos, eidéticos e topológicos. No regime da cor não graduável, a tensão se expressa no contraste da luminosidade entre Kate e Robert (oposição - sombra vs. luz) e, no plano graduável, na diferença e polarização de tons e temperaturas cromáticas (oposição - quente vs. frio). Na matéria eidética, o conflito tensivo não se manifesta, já que a forma curvilínea envolve ambos os assuntos fotográficos (relação - curvilíneo vs. curvilíneo). Na seara topológica, o choque da tensividade se apresenta em uma distribuição planar não concêntrica parcial, em que Kate é recoberta pela presença plástica de Robert (oposição - cercado vs. cercante), guiando a trajetória do olhar do espectador, da direita à esquerda, e marcando a sensação de alternância de contração e distensão entre a paciente e o terapeuta.

Relação semi-simbólica: Se conclui que a curva da relação tensiva entre o plano de conteúdo e o plano da expressão é inversa do tipo concessiva (quanto mais intensiva, menos

²⁴⁶ No original: In a sense, then, Kate is literally split between the respectable housewife and her sexual double [...].

extensiva e vise-e-versa), pois a característica eidética se não corresponde aos demais elementos semânticos, projetando uma elevação desigual e assimétrica de tonicidade-intensidade.

Plano 3:

Figura 37 - 3ª aparição do *Split Field Diopter*



Fonte: Captura de tela de quadros do filme feita pelo pesquisador.

O plano em questão envolve um momento da trama em que Kate, no clímax da sequência de flerte no museu com o homem desconhecido, Warren Lockman, se dirige a ele no táxi, enquanto a antagonista pega a luva da protagonista, que fora arremessada no chão momentos antes. Em um estudo narrativo, o segmento apontado apresenta um ponto de virada importante da história, destacado pelo encerramento do ciclo de expectativa de consagração do desejo sexual de Kate e pela sugestão de um desfecho moral da protagonista pelo seu ato de infidelidade, projetando sanções sobre ela segundo o horizonte genérico punitivo de disrupção do ideal de família tradicional estadunidense corporificado na aparição da antagonista. Referente a investigação de sua visualidade, a noção de fragmento é expressa: no exterior do plano, com a quebra estética opaca do todo representacional transparente do filme, que evidencia a convergência da imposição moral prévia; e no interior do quadro, e no interior do quadro, com a divisão visual geométrica do plano justaposto em Kate e a campainha, enquadrando-os com o possível desejo de realçar a disputa dualística percorrida no decorrer da trama entre a conservação e ruptura do ideal de família tradicional estadunidense.

Extensidade: Ligada a narrativa textual do plano de conteúdo, a tensividade é assinalada através do conflito semântico dos termos causa vs. consequência. Situada na ação simultânea de Kate e do seu respectivo assassino (oposição - circundado vs. circundante), a relação temática se apresenta na antecipação da resposta moral, que, em termos denotativos e

conceituais, transita entre a atitude de infidelidade da protagonista e seu julgamento moralizante prévio anunciando a sua posterior morte: “Kate é a personagem cujo ponto de vista compartilhamos, cujo desejo e culpa nos fazem sentir, como De Palma tentou imaginar preenchendo a lacuna entre sua experiência vivida e a dela” (KEESEY, 2015, p. 158, tradução nossa²⁴⁷). Dito isso, a presença da luva retirada pelo assassino no quadro realça o dilema central de Kate e personifica a figura da culpa e condenação moral, tal qual também se apresenta em um momento anterior da trama: “A natureza dividida de Kate é perfeitamente capturada no momento em que ela retira uma luva, e sua aliança de casamento se torna visível - uma visão que faz com que o homem a abandone” (KEESEY, 2015, p. 156, tradução nossa²⁴⁸). Essas indicações podem ser verificadas, na seara imagética, no modo como o plano da dioptria enquadra a ação de Kate entrando no táxi justaposta à do assassino pegando a luva deixada no chão.

Intensidade: No que diz respeito a narrativa plástica do plano da expressão, a tensividade é manifesta nos campos acromáticos, eidéticos e topológicos. No domínio acromático, a tensão se apresenta no contraste da escala tonal de cinza entre Kate e o assassino (oposição - branco vs. preto). No âmbito eidético, o conflito tensivo não se manifesta, já que a forma curvilínea envolve ambos os assuntos fotográficos (relação - curvilíneo vs. curvilíneo). No campo topológico, o embate da tensividade se projeta em uma distribuição planar não concêntrica parcial, em que Kate é envolvida pela presença do assassino (oposição - cercado vs. cercante), orientando o itinerário visual do espectador, do inferior ao superior, e sublinhado a tensão prévia que se instalará entre os personagens apontados.

Relação semi-simbólica: Se conclui que a curva da relação tensiva entre o plano de conteúdo e o plano da expressão é inversa do tipo concessiva (quanto mais intensiva, menos extensiva e vise-e-versa), pois a característica eidética se não corresponde aos demais elementos semânticos, projetando uma elevação desigual e assimétrica de tonicidade-intensidade.

²⁴⁷ No original: Kate is the character whose viewpoint we share, whose desire and guilt we are made to feel, as De Palma has attempted to imagine bridging the gap between his lived experience and hers.

²⁴⁸ No original: Kate’s divided nature is perfectly captured in the moment when she removes a glove, and her wedding ring becomes visible—a sight which causes the man to leave her.

Plano 4:**Figura 38** - 4ª aparição do *Split Field Diopter*

Fonte: Captura de tela de quadros do filme feita pelo pesquisador.

O plano em questão envolve um momento da trama em que Kate desperta no quarto de hotel de Lockman e nota, ao conferir o relógio, que atrasou grande parte de seus compromissos domésticos do dia. Em um estudo narrativo, o segmento apontado reafirma o tema dualístico central da história a respeito da continuidade ou não de um referencial simbólico de família estadunidense, já que a mesma o descontinuou pelo seu ato de infidelidade. Referente a investigação de sua visualidade, a noção de fragmento é expressa: no exterior do plano, com a cisão estética opaca do todo representacional transparente do filme, que destaca a primeira convergência do universo fetichista almejado por Kate com a realidade cultural doméstica interpelada pela justaposição dela com o relógio; e no interior do quadro, com a divisão visual geométrica do plano, enquadrando-o com o possível interesse de antecipar a chegada de suas sanções punitivas pela quebra do seu regime de compromisso moral - ponto acentuado posteriormente, quando a protagonista descobre sobre o diagnóstico de doença venérea do seu amante, realçando a confirmação e gradação do seu desfecho fatalista.

Extensidade: Ligada a narrativa textual do plano de conteúdo, a tensividade é manifesta na diegese através do embate semântico dos termos efêmero vs. permanente. Apresentando o relógio observado por Kate (oposição - circundado vs. circundante), a relação temática se dá entre a expectativa sexual da protagonista e a sua respectiva quebra pela realidade interpelada, que marca no horário do eletrônico o fim da sua passagem de infidelidade e libertação sexual. Esses apontamentos podem ser identificados, na seara da imagem, no modo como o plano da dioptria enquadra o relógio justaposto à face de Kate.

Intensidade: No que diz respeito a narrativa plástica do plano da expressão, a tensividade é manifesta nos campos cromáticos, eidéticos e topológicos. No campo da cor não graduável, a tensão se manifesta no contraste da luminosidade entre Kate e o relógio (oposição - luz vs. sombra) e, no plano graduável, na oposição da tonalidade e temperatura cromática (oposição quente vs. frio) entre o letreiro digital do eletrônico e a face iluminada da personagem. No âmbito eidético, o embate tensivo se constrói entre a forma circular da face de Kate e o formato linear do dispositivo eletrônico (oposição - curvilíneo vs. retilíneo). Na seara topológica, a disputa da tensividade se dá em uma distribuição planar não concêntrica parcial, em que o relógio é coberto pela presença de Kate (oposição - cercado vs. cercante), trilhando o olhar do espectador, da direita à esquerda, e assinalando a cisão de expectativa da protagonista.

Relação semi-simbólica: Se conclui que a curva da relação tensiva entre o plano de conteúdo e o plano da expressão é convexa do tipo implicativa (quanto mais intensiva, mais extensiva e vise-e-versa), pois todos os seus elementos semânticos correspondem a uma elevação simétrica de tonicidade-intensidade.

Plano 5:

Figura 39 - 5ª aparição do *Split Field Diopter*



Fonte: Captura de tela de quadros do filme feita pelo pesquisador.

O plano em questão envolve um momento da trama em que Robert é convocado pela polícia a prestar esclarecimentos sobre o contexto geral do assassinato de Kate e, ao chegar na delegacia, busca consolar o filho de Kate, Peter Miller. Em um estudo narrativo, o segmento sublinhado articula a sua perspectiva de tensão pela abordagem dúbia de Robert a Peter assinalado no diálogo entre eles, que transita entre a dúvida potencial das intenções dele com o jovem - já que foi antecipado ao público na cena anterior, que o personagem conhece a identidade da assassina - e a respectiva busca de um conforto emocional a ele, e pela

desconstrução temática do referencial de uma ideia de família tradicional, quando o filho de Kate afirma que o seu pai biológico não é, na realidade, Mike Miller e, sim, outra pessoa morta durante a Guerra do Vietnã anos antes. Referente a investigação de sua visualidade, a noção de fragmento é expressa: no exterior do plano, com a cisão estética opaca do todo representacional transparente do filme, que realça a tentativa de aproximação de Robert a Peter na imagem segmentada fracionado e contraposto em seguida pelo visual objetivo e formal da reação do personagem, quando é questionado pelo filho de Kate se conhece a identidade da assassina em sua conversa com ele; e no interior do quadro, com a divisão visual geométrica do plano, enquadrando-o com o possível propósito de antecipar o paralelo dualístico entre os dois personagens, que buscam ao longo da história a culpabilização da assassina.

Extensidade: Ligada a narrativa textual do plano de conteúdo, a tensividade é gerada na diegese por meio da relação semântica dos termos contração vs. retração. Presente no diálogo de Peter Miller, filho de Kate, com Robert (oposição - circundado vs. circundante), o confronto temático se dá entre o retraimento de Peter ao ser questionado pelo terapeuta e a tentativa de avanço por parte do mesmo. Esses apontamentos podem ser conferidos, no campo imagético, no modo como o plano sublinhado enquadra a face de Robert justaposta à de Peter pela dioptria.

Intensidade: No que diz respeito a narrativa plástica do plano da expressão, a tensividade é manifesta nos campos cromáticos, eidéticos e topológicos. No âmbito da cor não graduável, a tensão se projeta no contraste da luminosidade entre Robert e Peter (oposição - luz vs. sombra) e, no plano graduável, na sua diferença da tonalidade e temperatura cromática (oposição frio vs. quente). Na matéria eidética, o conflito tensivo não se manifesta, já que a forma curvilínea envolve ambos os assuntos fotográficos (relação - curvilíneo vs. curvilíneo). No campo topológico, o embate da tensividade se manifesta em uma distribuição planar não concêntrica parcial, em que Peter é envolvido pela presença de Robert (oposição - cercado vs. cercante), orientando o itinerário visual do espectador, da esquerda à direita, e assinalando a pressão psicológica e o desconforto apresentado na situação encenada.

Relação semi-simbólica: Se conclui que a curva da relação tensiva entre o plano de conteúdo e o plano da expressão é inversa do tipo concessiva (quanto mais intensiva, menos extensiva e vise-e-versa), pois a característica eidética se não corresponde aos demais elementos semânticos, projetando uma elevação desigual e assimétrica de tonicidade-intensidade.

Plano 6:**Figura 40** - 6ª aparição do *Split Field Diopter*

Fonte: Captura de tela de quadros do filme feita pelo pesquisador.

O plano em questão envolve um momento da trama em que Robert, ao ser interrogado pelo detetive Marino, obtém a informação da existência de uma testemunha ocular do assassinato, a prostituta Liz Blake, que é considerada a principal suspeita do crime. Em um estudo narrativo, o segmento apontado esboça um ponto de virada importante da história, assinalado pela descoberta da identidade de Liz por Robert no diálogo com Marino, já que o psiquiatra se releva, ao final da trama, ser o responsável pela morte de Kate ao incorporar a sua segunda identidade psicológica, Bobbi, e busca até o clímax geral do filme persegui-la e matá-la para encobrir a sua dupla identidade escondida. Referente a investigação de sua visualidade, a noção de fragmento é expressa: no exterior do plano, com a cisão estética opaca do todo representacional transparente do filme, que evidencia a reação e o desequilíbrio emocional de Robert diante da presença justaposta da testemunha ao fundo; e no interior do quadro, com a divisão visual geométrica do plano, enquadrando-o com o possível desejo de projetar uma hierarquia visual de tensão, que atua dos enquadramentos amplos do cenário de Liz sobre o espaço limitado e colapsado de Robert.

Extensidade: Ligada a narrativa textual do plano de conteúdo, a tensividade é manifesta por meio da relação semântica dos termos insegurança vs. segurança. Apresentada na contraposição de Liz à Robert (oposição - circundado vs. circundante), o embate temático se dá entre a versão contada a polícia de Robert sobre a circunstância da morte de Kate para preservar a identidade e o possível envolvimento de uma das suas pacientes e a presença imprevisível de Liz que depõe sobre a veracidade de sua narrativa contada. Essas observações podem ser

identificadas, no plano visual, no modo como a imagem da dioptria enquadra a face de Robert justaposta à de Liz.

Intensidade: No que diz respeito a narrativa plástica do plano da expressão, a tensividade é manifesta nos campos cromáticos, eidéticos e topológicos. Na esfera da cor graduável, a tensão se manifesta no contraste da tonalidade e temperatura cromática entre a vestimenta de Robert e o cenário ao redor de Liz (oposição frio vs. quente). No âmbito eidético, o embate tensivo se constrói entre a forma ampliada e arredondada de Robert e o formato reduzido de Liz e linear do cenário a sua volta (oposição - curvilíneo-ampliado vs. retilíneo-reduzido). No aspecto topológico, a disputa da tensividade se dá em uma distribuição planar não concêntrica parcial, em que Liz é coberta pela presença de Robert (oposição - cercado vs. cercante), guiando o olhar do espectador, da esquerda à direita, e sublinhando a tensão prévia emergente entre ambos os personagens.

Relação semi-simbólica: Se conclui que a curva da relação tensiva entre o plano de conteúdo e o plano da expressão é convexa do tipo implicativa (quanto mais intensiva, mais extensiva e vise-e-versa), pois todos os seus elementos semânticos correspondem a uma elevação simétrica de tonicidade-intensidade.

Plano 7:

Figura 41 - 7ª aparição do *Split Field Diopter*



Fonte: Captura de tela de quadros do filme feita pelo pesquisador.

O plano em questão envolve um momento da trama em que Peter, após a conversa com Robert, instala uma escuta ilegal no exterior do escritório de Marino para que o mesmo possa escutar o diálogo entre ambos e descobrir novas pistas sobre o assassinato de sua mãe para a sua investigação paralela. Em um estudo narrativo, o segmento apontado destaca a apresentação de um ponto de virada importante na história ao revelar a identidade de Liz a Peter e antecipar

a dinâmica de relacionamento entre eles, já que o mesmo irá posteriormente segui-la e protegê-la da assassina. Referente a investigação de sua visualidade, a noção de fragmento é expressa: no exterior do plano, com a cisão estética opaca do todo representacional transparente do filme, que realça o impacto da reação de Peter ao descobrir a partir do diálogo de Marino com Robert os detalhes particulares da morte de Kate e da sua respectiva infidelidade, anunciando a cisão direta com a ideia de família tradicional estadunidense; e no interior do quadro, com a divisão visual geométrica do plano, enquadrando-o com o possível propósito de projetar uma hierarquia visual de tensão, que atua dos enquadramentos amplos do escritório de Marino sobre a região limitada da face de Peter.

Extensidade: Ligada a narrativa textual do plano de conteúdo, a tensividade é apresentada através da relação semântica dos termos oculto vs. visível. Expressada na contraposição de Robert e Marino a Peter (oposição - circundado vs. circundante), o conflito temático se assinala entre a realidade da circunstância da morte de Kate exposta no interrogatório e o respectivo desconhecimento por parte de Peter, seu filho, a respeito do assunto. Esses apontamentos podem ser verificados, na seara imagética, no modo como o plano enquadra a face de Peter justaposta à de Robert e Marino pela dioptria.

Intensidade: No que diz respeito a narrativa plástica do plano da expressão, a tensividade é manifesta nos campos cromáticos, eidéticos e topológicos. Na matéria da cor não graduável, a tensão se projeta no contraste da luminosidade entre Peter e Robert/Marino (oposição luz vs. sombra). No campo eidético, a oposição tensiva se dá entre a forma ampliada e circular de Peter e o formato linear da sala de interrogatório e reduzido de Robert/Marino (oposição - curvilíneo-ampliado vs. retilíneo-reduzido). No âmbito topológico, o embate da tensividade se apresenta em uma distribuição planar não concêntrica parcial, em que Robert/Marino é envolvido pela presença de Peter (oposição - cercado vs. cercante), orientado a trilha visual do espectador, da direita à esquerda, e assinalando a apreensão e expectativa de Peter ao saber das informações apresentadas no interrogatório.

Relação semi-simbólica: Se conclui que a curva da relação tensiva entre o plano de conteúdo e o plano da expressão é convexa do tipo implicativa (quanto mais intensiva, mais extensiva e vise-e-versa), pois todos os seus elementos semânticos correspondem a uma elevação simétrica de tonicidade-intensidade.

Plano 8:**Figura 42** - 8ª aparição do *Split Field Diopter*

Fonte: Captura de tela de quadros do filme feita pelo pesquisador.

O plano em questão envolve um momento da trama em que Peter põe em prática o seu plano de investigar o paradeiro da assassina ao cronometrar a rotatividade dos pacientes no consultório de Robert, pois ouviu em um dos diálogos capturados no escritório de Marino o mesmo questionando ao psiquiatra se algum dos seus pacientes poderia ter consumado o assassinato de Kate. Em um estudo narrativo, o segmento sublinhado projeta o anúncio da tensão pela antecipação do plano de Peter sem que haja a explicação prévia do que se trata, tensionando a expectativa do público até a sua revelação posterior. Referente a investigação de sua visualidade, a noção de fragmento é expressa: no exterior do plano, com a cisão estética opaca do todo representacional transparente do filme a partir de uma montagem fractal articulada de *jump cuts* da dioptria, que reforça o tempo dispendido pelo personagem na tarefa que ele está desempenhando; e no interior do quadro, com a divisão visual geométrica do plano justaposto em Peter manuseando o cronômetro e o consultório ao fundo, enquadrando-os com o possível desejo de antecipar a disputa dualística que ocorrerá entre o personagem e Robert posteriormente.

Extensidade: Ligada a narrativa textual do plano de conteúdo, a tensividade é apresentada através da relação semântica dos termos contínuo vs. incontinuo. Apresentada na contraposição da fachada do consultório de Robert ao cronômetro operado por Peter (oposição - circundado vs. circundante), a relação temática se dá entre o fluxo regular e temporal dos pacientes saindo da sessão de terapia e a interrupção da diegese contínua a cada marcação de tempo do objeto. Esses apontamentos podem ser identificados, na matéria imagética, no modo

como o plano enquadra a entrada do consultório de Robert à mão de Peter empregando o aparato.

Intensidade: No que diz respeito a narrativa plástica do plano da expressão, a tensividade é manifesta nos campos cromáticos, eidéticos e topológicos. No campo da cor graduável, a disputa tensiva se apresenta no contraste de tonalidade e temperatura cromática entre alguns elementos cenográficos da fachada do consultório - corrimões etc. - e algumas características do cronômetro - botão etc. (oposição - frio-azul vs. quente-vermelho). Na matéria eidético, a tensão se dá entre o formato circular ampliado do marcador de tempo e da mão de Peter e a forma linear reduzida da entrada do consultório (oposição - curvilíneo-ampliado vs. retilíneo-reduzido). Na seara topológica, o embate da tensividade se apresenta em uma distribuição planar não concêntrica parcial, em que a fachada do consultório é coberta pela mão de Peter operando o cronômetro, guiando a direção do olhar do espectador, da direita à esquerda, e sublinhando a sensação de inquietação pela quebra da frequência regular temporal.

Relação semi-simbólica: Se conclui que a curva da relação tensiva entre o plano de conteúdo e o plano da expressão é convexa do tipo implicativa (quanto mais intensiva, mais extensiva e vise-e-versa), pois todos os seus elementos semânticos correspondem a uma elevação simétrica de tonicidade-intensidade.

Plano 9:

Figura 43 - 9ª aparição do *Split Field Diopter*



Fonte: Captura de tela de quadros do filme feita pelo pesquisador.

O plano em questão envolve um momento da trama em que Peter instala um aparato fotográfico em frente ao consultório de Robert para fotografar periodicamente a sua rotatividade de pacientes com base nos cálculos feitos por ele anteriormente no cronômetro. Em um estudo narrativo, o segmento apontado pode realçar uma dinâmica temática ligada a crise da instituição

familiar e o seu respectivo enfrentamento simbólico por Peter ao buscar a verdadeira identidade da assassina de sua mãe. Referente a investigação de sua visualidade, a noção de fragmento é expressa: no exterior do plano, com a cisão estética opaca do todo representacional transparente do filme, que expressa a relação tensiva entre a aproximação e distância da investigação do crime, reforçando a sensação de cautela, perigo e ameaça; e no interior do quadro, com a divisão visual geométrica do plano justaposto em Peter e a câmera instalada, enquadrando-os com o possível desejo de espelhar o imaginário de Peter frente a sua mãe e a sua respectiva desconstrução pelo trauma, amadurecendo-o.

Extensidade: Ligada a narrativa textual do plano de conteúdo, a tensividade é gerada por meio da relação semântica dos termos atenção vs. dispersão. Expressada na contraposição da câmera escondida a Peter (oposição - circundado vs. circundante), a divisão temática se dá entre a focagem e contração da lente sobre o acontecimento, a fachada do consultório de Robert, e o respectivo afastamento de Peter do espaço enquadrado após instalar o dispositivo. Essas observações podem ser conferidas, na matéria imagética, no modo como o plano cobre o visual da objetiva da câmera à saída de Peter do local.

Intensidade: No que diz respeito a narrativa plástica do plano da expressão, a tensividade é manifesta nos campos cromáticos, eidéticos e topológicos. No campo da cor graduável, a tensão se projeta na diferença de tonalidade e temperatura cromática entre a câmera camuflada e alguns elementos cenográficos da rua ao redor - letreiro neon e paredes - (oposição - frio-azul vs. quente-vermelho). No âmbito eidético, a disputa tensiva se dá entre a forma circular do dispositivo fotográfico e o formato linear da localidade ao redor (oposição - curvilíneo vs. retilíneo). No plano topológico, o conflito da tensividade se manifesta em uma distribuição planar não concêntrica parcial, em que a totalidade da rua é envolvida pela presença da câmera escondida, orientando o olhar do espectador, da esquerda à direita, e reforçando o contraste visual dos signos estáticos e cinéticos.

Relação semi-simbólica: Se conclui que a curva da relação tensiva entre o plano de conteúdo e o plano da expressão é convexa do tipo implicativa (quanto mais intensiva, mais extensiva e vise-e-versa), pois todos os seus elementos semânticos correspondem a uma elevação simétrica de tonicidade-intensidade.

Plano 10:**Figura 44** - 10ª aparição do *Split Field Diopter*

Fonte: Captura de tela de quadros do filme feita pelo pesquisador.

O plano em questão envolve um momento da trama em que Liz, ao perceber que continua sendo perseguida pela assassina, tenta fugir para o metrô. Em um estudo narrativo, o segmento apontado antecipa a reação de expectativa do público pela convergência delas ao revelar que a assassina está em busca dela e enfatiza a temática dualística da trama, reafirmando a figura da assassina como um símbolo moralizador, que pune quem se desvia dos códigos padrões de família tradicional e da perspectiva idealizada de mulher - ponto, colaborado pela cena anterior, em que Liz atua como prostituta em um hotel. Referente a investigação de sua visualidade, a noção de fragmento é expressa: no exterior do plano, com a cisão estética opaca do todo representacional transparente do filme, que antevê o impacto da revelação da assassina a Liz, a quem pensou ter despistada; e no interior do quadro, com a divisão visual geométrica do plano, enquadrando-o com o possível propósito de projetar uma hierarquia visual de tensão, que atua dos limites do cenário da assassina sobre o espaço restringido da face de Liz.

Extensidade: Ligada a narrativa textual do plano de conteúdo, a tensividade é gerada por meio da relação semântica dos termos segurança vs. insegurança. Marcada na contraposição entre Liz e o assassino (oposição - circundado vs. circundante), a divisão temática se dá entre a percepção de seguridade expressada por ela e a sensação de ameaça realçado por ele. Esses apontamentos podem ser identificados, na seara imagética, no modo como o plano enquadra a imagem do assassino justaposto à de Liz.

Intensidade: No que diz respeito a narrativa plástica do plano da expressão, a tensividade é manifesta nos campos cromáticos, eidéticos e topológicos. No plano da cor não graduável, a tensão se apresenta no contraste de luminosidade entre Liz e o personagem ao

fundo (oposição - luz vs. sombra). No âmbito eidético, a disputa tensiva se dá entre a forma circular do rosto de Liz e o formato linear do letreiro posicionado atrás do assassino (oposição - curvilíneo vs. retilíneo). No plano topológico, o conflito da tensividade se manifesta em uma distribuição planar não concêntrica parcial, em que a face de Liz é envolvida pela presença do assassino na totalidade da rua, orientando o olhar do espectador, da esquerda à direita, assinalando a sensação de ameaça prévia à Liz.

Relação semi-simbólica: Se conclui que a curva da relação tensiva entre o plano de conteúdo e o plano da expressão é convexa do tipo implicativa (quanto mais intensiva, mais extensiva e vise-e-versa), pois todos os seus elementos semânticos correspondem a uma elevação simétrica de tonicidade-intensidade.

Plano 11:

Figura 45 - 11ª aparição do *Split Field Diopter*



Fonte: Captura de tela de quadros do filme feita pelo pesquisador.

O plano em questão envolve um momento da trama em que Liz, ao constatar que continua sendo perseguida pela assassina, passa a se esconder ao redor de um grupo de homens no metrô. À espera da chegada do transporte, alguns dos homens se incomodam com a sua presença e a assediam, ameaçando-a. Paralelamente a isso, a assassina surge no fundo da estação em busca dela. Em um estudo narrativo, o segmento sublinhado traça uma tensão dualística entre Liz e o agrupamento de homens, reforçando o relevo crescente de suspense pela adição de outro elemento antagonico junto da incorporação tensiva da assassina. Referente a investigação de sua visualidade, a noção de fragmento é expressa: no exterior do plano, com a cisão estética opaca do todo representacional transparente do filme, que destaca a urgência da tensão amplificada com a convergência dos dois polos tensivos somados, o dos homens e o da assassina; e no interior do quadro, com a divisão visual geométrica do plano justaposto de um

dos homens e a assassina, enquadrando-os com o possível desejo de projetar uma hierarquia visual de tensão, que atua dos limites do cenário geral da estação sobre o espaço restringido da face do homem - junto a essa abordagem, também se apresenta a possibilidade de uma dinâmica tensiva entre a figura do homem e o espaço amplo do metrô como representações simbólicas da sensação contraditória de ameaça do primeiro e refúgio do segundo.

Extensidade: Ligada a narrativa textual do plano de conteúdo, a tensividade é assinalada através da relação semântica dos termos evasão vs. detenção. Apresentada na contraposição da extensão do metrô à figura do personagem focado (oposição - circundado vs. circundante), o embate temático se dá, do ponto de vista de Liz, entre a sensação de opressão que a representação do homem projeta como antecipação de atos violentos posteriores e a percepção espacial-psicológica de fuga que o corredor do metrô sublinha como escapatória da situação emergente de inquietação gerada. Esses apontamentos podem ser identificados, na seara visual, no modo como o plano de dioptria enquadra a face do personagem à paisagem do metrô.

Intensidade: No que diz respeito a narrativa plástica do plano da expressão, a tensividade é manifesta nos campos cromáticos, eidéticos e topológicos. No plano da cor não graduável, a tensão se apresenta no contraste de luminosidade entre o personagem e a extensão do metrô (oposição - luz vs. sombra). Na seara eidética, o confronto tensivo se dá entre a forma circular do homem e o formato linear da localidade geral do metrô (oposição - curvilíneo vs. retilíneo). Na matéria topológica, o embate da tensividade se apresenta em uma distribuição planar não concêntrica parcial, em que o personagem cobre a prolongação visual do metrô, direcionando o olhar do espectador, da esquerda à direita, e assinalando a pressão psicológica de Kate ao se sentir insegura nesse contexto de ameaça prévia.

Relação semi-simbólica: Se conclui que a curva da relação tensiva entre o plano de conteúdo e o plano da expressão é convexa do tipo implicativa (quanto mais intensiva, mais extensiva e vise-e-versa), pois todos os seus elementos semânticos correspondem a uma elevação simétrica de tonicidade-intensidade.

Planos 12 e 13:

Figuras 46 e 47 - 12ª e 13ª aparições do *Split Field Diopter*



Fonte: Captura de tela de quadros do filme feita pelo pesquisador.

Os planos em questão envolvem um momento da trama em que Kate, ao fugir dos homens que a assediam, adentra o vagão de trem e pede a ajuda de um policial para socorrê-la. Na tentativa de ajudá-la, ele observa a entrada dos passageiros junto a ela. Em um estudo narrativo, o segmento apontado amplifica o crescente de tensão, à medida que antecipa a presença de ambos os polos antagônicos da sequência, o grupo de homens e a assassina, que, fora dos seus horizontes de visão, não são avistados por Liz e o policial. Referente a investigação de sua visualidade, a noção de fragmento é expressa: no exterior dos planos, com a cisão estética opaca do todo representacional transparente do filme, que traçam um convite à expectativa do público pela reafirmação do cenário genérico tensivo dualístico; e no interior dos quadros, com a divisão visual geométrica dos planos justapostos, enquadrando-os com o possível desejo de projetar uma hierarquia visual de tensão, que atua dos limites do espaço exterior do trem sobre a presença restringida de Liz e o policial.

Extensidade: Ligados a um mesmo regime narrativo textual do plano de conteúdo, a tensividade é manifesta em ambos através da relação semântica dos termos revelação vs.

ocultação. Expressadas na contraposição da extensão visual do metrô à Liz e ao Policial (oposição - circundado vs. circundante), a divisão temática se dá entre a procura pelos dois personagens pelos homens que ameaçavam a segurança de Liz e a respectiva apreensão e confirmação da entrada de novos passageiros no vagão, entre eles o próprio assassino, fora do campo de visão dos mesmos. Essas observações podem ser verificadas, na matéria imagética, no modo como o plano de dioptria enquadra a face dos personagens à paisagem do metrô ao fundo.

Intensidade: No que diz respeito a narrativa plástica do plano da expressão, a tensividade é manifesta em ambos nos campos cromáticos, eidéticos e topológicos. No campo da cor graduável, a tensão se sublinha na diferença de tonalidade e temperatura cromática entre a vestimenta de Liz e do policial e de alguns elementos cenográficos do metrô - vigas e colunas, etc. - (oposição - frio-azul vs. quente-amarelo). No âmbito eidética, a disputa tensiva se dá entre a forma circular dos personagens em primeiro plano e o formato linear da localidade geral do metrô (oposição - curvilíneo vs. retilíneo). No plano topológico, a oposição da tensividade se apresenta nos dois quadros indicados em uma distribuição planar não concêntrica parcial, em que os personagens envolvem a prolongação visual do metrô, orientado o itinerário visual do espectador, seja da esquerda à direita ou vice-versa, e marcando a tensão emergente de uma possível aparição antecipada de algum personagem em segundo plano.

Relação semi-simbólica: Se conclui que a curva da relação tensiva entre o plano de conteúdo e o plano da expressão é convexa do tipo implicativa (quanto mais intensiva, mais extensiva e vice-versa), pois todos os seus elementos semânticos correspondem a uma elevação simétrica de tonicidade-intensidade.

Plano 14:**Figura 48** - 14ª aparição do *Split Field Diopter*

Fonte: Captura de tela de quadros do filme feita pelo pesquisador.

O plano em questão envolve um momento da trama em que Robert conversa com Dr. Levy a respeito da possibilidade da paciente de ambos ser a verdadeira responsável pela morte de Kate. Em um estudo narrativo, o segmento apontado apresenta um ponto de virada importante da história, antecipando a informação - posteriormente relevada no curso final da história - de que Robert possui transtorno de dupla personalidade, quando Levy o reconhece como a sua paciente, Bobbi, e notifica a polícia em seguida. Impedida a sua operação de mudança de sexo por seu dual masculino, Bobbi se vingava de todas as que ativam o desejo sexual em Robert. A favor da cirurgia, Levy, frente a Robert, expressa a dinâmica dualística geral da história estabelecida entre a afirmação e a negação do ímpeto sexual e, em termos genéricos, a preservação e descontinuidade de um referencial temático de família tradicional estadunidense, para além do próprio ideal cultural de mulher. Referente a investigação de sua visualidade, a noção de fragmento é expressa: no exterior do plano, com a cisão estética opaca do todo representacional transparente do filme, que antecipa o impacto da revelação posterior que altera o rumo da história que se sucede; e no interior do quadro, com a divisão visual geométrica do plano justaposto, enquadrando-o com o possível desejo de projetar uma hierarquia visual de tensão, que atua dos limites do espaço de Robert sobre a presença restringida da face de Levy.

Extensidade: Ligada a narrativa textual do plano de conteúdo, a tensividade é assinalada através da relação semântica dos termos afirmação vs. negação. Apresentada na contraposição de Levy a Robert na escadaria (oposição - circundado vs. circundante), a oposição temática se dá entre o desconhecimento de Robert da sua condição de dupla personalidade e o respectivo conhecimento de Levy, terapeuta da sua outra persona, do seu

estado psicológico, que antecipa a revelação final do mistério envolvendo a identidade do assassino na história junto a outras indicações e pistas distribuídas ao longo da narrativa, quando, por exemplo, a “[...] divisão de gênero dentro de Elliott é revelada pela duplicação entre seu eu masculino e a transexual feminina na TV” (ISAACS, 2020, p. 165, tradução nossa²⁴⁹). Esses apontamentos podem ser identificados, no âmbito visual, no modo como o plano de dioptria enquadra a face de Levy à de Robert no corredor do hospital psiquiátrico.

Intensidade: No que diz respeito a narrativa plástica do plano da expressão, a tensividade é manifesta em ambos nos campos cromáticos, eidéticos e topológicos. No plano da cor graduável, a tensão se apresenta no contraste de luminosidade entre Robert e Levy (oposição - luz vs. sombra). Na matéria eidética, o conflito tensivo não se manifesta, já que a forma curvilínea envolve ambos os assuntos fotográficos (relação - curvilíneo vs. curvilíneo). No âmbito topológico, o embate da tensividade se manifesta em uma distribuição planar não concêntrica parcial, em que Robert envolve Levy, dirigindo o olhar do espectador, da direita à esquerda, e realçando a sensação de ameaça e surpresa que o terapeuta sente ao vê-lo.

Relação semi-simbólica: Se conclui que a curva da relação tensiva entre o plano de conteúdo e o plano da expressão é inversa do tipo concessiva (quanto mais intensiva, menos extensiva e vise-e-versa), pois a característica eidética se não corresponde aos demais elementos semânticos, projetando uma elevação desigual e assimétrica de tonicidade-intensidade.

Plano 15:

Figura 49 - 15ª aparição do *Split Field Diopter*



Fonte: Captura de tela de quadros do filme feita pelo pesquisador.

²⁴⁹ No original: [...] gender divide within Elliott is revealed by the doubling between his male self and the female transsexual on TV.

O plano em questão envolve um momento da trama em que Liz, com o auxílio de Peter, executa um plano para roubar a agenda de pacientes de Robert em seu consultório tentando distraí-lo, seduzindo-o. Em um estudo narrativo, o segmento apontado sublinha um importante ponto de virada da história, destacado pela ação de Liz ao flertar com Robert, desencadeando o gatilho emocional que fará com que Bobbi se apossa da personalidade dele e revele a ela e espelhando o contexto genérico da história, em que se há o embate entre a manutenção e ruptura da ideia de família tradicional estadunidense. Referente a investigação de sua visualidade, a noção de fragmento é expressa: no exterior do plano, com a cisão estética opaca do todo representacional transparente do filme, que realça a dinâmica sexual entre Liz e Robert; e no interior do quadro, com a divisão visual geométrica do plano justaposto, enquadrando-o com o possível desejo de projetar uma hierarquia visual de tensão, que atua dos limites do espaço de Liz sobre a presença restringida da face de Robert.

Extensidade: Ligada a narrativa textual do plano de conteúdo, a tensividade é sublinhada por meio da relação semântica dos termos contenção vs. distensão. Assinalada na contraposição de Robert e Liz (oposição - circundado vs. circundante), o embate temático se dá entre a sugestão e provocação de desejo sexual exposta por Liz para Robert e a respectiva tentativa de controle e repressão carnal por parte do terapeuta. Essas observações podem ser constatadas, na matéria visual, no modo como o plano de dioptria enquadra o corpo de Robert à de Liz.

Intensidade: No que diz respeito a narrativa plástica do plano da expressão, a tensividade é manifesta em ambos nos campos cromáticos, eidéticos e topológicos. No regime da cor graduável, a tensão se apresenta na diferença de luminosidade entre Liz e Robert (oposição - luz vs. sombra). No âmbito eidético, a oposição tensiva se dá entre a forma circular de Robert e o formato linear de alguns elementos cenográficos na região de Liz - cortinas, etc. - (oposição - curvilíneo vs. retilíneo). No plano topológico, o embate da tensividade se manifesta em uma distribuição planar não concêntrica parcial, em que Liz cobre Robert, guiando a visão do espectador, da direita à esquerda, e reforçando a sensação de tensão sexual que se estabelece entre ambos os personagens.

Relação semi-simbólica: Se conclui que a curva da relação tensiva entre o plano de conteúdo e o plano da expressão é inversa do tipo concessiva (quanto mais intensiva, menos extensiva e vise-e-versa), pois a característica eidética se não corresponde aos demais elementos semânticos, projetando uma elevação desigual e assimétrica de tonicidade-intensidade.

Planos 16 e 17:

Figuras 50 e 51 - 16ª e 17ª aparições do *Split Field Diopter*



Fonte: Captura de tela de quadros do filme feita pelo pesquisador.

Os planos em questão envolvem um momento da trama em que Kate e Peter, após os eventos que culminaram na prisão de Robert, se encontram em um restaurante para conversar sobre o transtorno psicológico do mesmo e sua respectiva transexualidade, tema desconhecido para ambos à época. Em um estudo narrativo, o segmento assinalado compõe o seu regime de tensão pelo viés humorístico, que tensiona o debate temático da disrupção do ideal de família tradicional pela reação de alguns dos ouvintes ao redor deles no estabelecimento, de perfil católico conservador, constrangidos e impactados pelos comentários sobre os procedimentos técnicos necessários para uma mudança de sexo. Referente a investigação de sua visualidade, a noção de fragmento é expressa: no exterior dos planos, com a cisão estética opaca do todo representacional transparente do filme, que atravessa toda a respectiva cena em uma dinâmica de plano e contraplano para que haja o espelhamento cômico das reações dos outros clientes do restaurante; e no interior dos quadros, com a divisão visual geométrica dos planos justapostos, enquadrando-os com o possível propósito de projetar uma hierarquia visual de tensão, que atua dos limites do espaço de Liz sobre a presença restringida da face de Robert.

Extensidade: Ligados a um mesmo regime narrativo textual do plano de conteúdo, a tensividade é gerada em ambos por meio da relação semântica dos termos tradicional vs. disruptivo. Apresentadas na contraposição de clientes de um restaurante à figura dos protagonistas (oposição - circundado vs. circundante), a oposição temática se dá entre o discurso progressista à época a respeito da transexualidade e a reação de choque e surpresa daqueles que não estão habituados a essa nova realidade social e cultural. Essas observações podem ser verificadas, na matéria imagética, no modo como o plano de dioptria enquadra a face dos protagonistas à face dos frequentadores do estabelecimento.

Intensidade: No que diz respeito a narrativa plástica do plano da expressão, a tensividade é manifesta em ambos nos campos cromáticos, eidéticos e topológicos. No domínio da cor graduável, a tensão se manifesta no contraste de tonalidade e temperatura cromática entre Peter e Liz e os demais clientes do restaurante (oposição - frio vs. quente), representados por uma mulher vestida de roxo ao fundo que atua em paralelismo à Liz, realçando a diferença geracional entre as personagens ao possuírem a mesma característica tonal em suas vestes. Na matéria eidética, o conflito tensivo não se manifesta, já que a forma curvilínea envolve ambos os assuntos fotográficos (relação - curvilíneo vs. curvilíneo). Na seara topológica, o embate da tensividade se apresenta em uma distribuição planar não concêntrica parcial, em que os protagonistas envolvem a presença dos clientes do restaurante, orientado o itinerário visual do espectador, da direita à esquerda e vice-versa, e assinalando o teor cômico gerado pelas reações da cena.

Relação semi-simbólica: Se conclui que a curva da relação tensiva entre o plano de conteúdo e o plano da expressão é inversa do tipo concessiva (quanto mais intensiva, menos extensiva e vice-versa), pois a característica eidética se não corresponde aos demais elementos semânticos, projetando uma elevação desigual e assimétrica de tonicidade-intensidade.

Plano 18:**Figura 52** - 18ª aparição do *Split Field Diopter*

Fonte: Captura de tela de quadros do filme feita pelo pesquisador.

O plano em questão envolve um momento da trama em que Robert, ao fugir do hospital psiquiátrico, vai em direção ao cômodo de Liz enquanto está no banho para assassiná-la. Ao notar a sua presença, Liz busca uma navalha no armário do banheiro para se defender, enquanto ele se aproxima para atacá-la. Em um estudo narrativo, o segmento apontado dispõe de uma dinâmica de tensão pela dimensão dualística entre a defesa de Liz e a ameaça de Robert e pelo embate temático moral e punitivo, que atravessa a quebra dos ideais de família tradicional, sendo exemplificada na própria exposição dos corpos em cena, sendo a dela descoberta e a dele coberta pelas vestes - também espelhando a cena icônica de morte da personagem Marion Crane no filme *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960). Referente a investigação de sua visualidade, a noção de fragmento é expressa: no exterior do plano, com a cisão estética opaca do todo representacional transparente do filme, que realça o impacto da revelação de Robert a cena; e no interior do quadro, com a divisão visual geométrica do plano justaposto, enquadrando-o com o possível desejo de projetar uma hierarquia visual de tensão, que atua dos limites do espaço retangular de Robert sobre a presença enclausurada da face de Liz.

Extensidade: Ligada a narrativa textual do plano de conteúdo, a tensividade é gerada por meio da relação semântica dos termos ocultação vs. Revelação. Marcada na contraposição da figura de Liz com a de Robert, a divisão temática se dá entre a expectativa possível de salvação sublinhada na figura de Liz com a ocultação do assassino e a de vulnerabilidade e ameaça expressada com a aparição do mesmo. Esses apontamentos podem ser identificados, na seara visual, no modo como o plano de dioptria enquadra a presença de Robert com à de Liz.

Intensidade: No que diz respeito a narrativa plástica do plano da expressão, a tensividade é manifesta em ambos nos campos cromáticos, eidéticos e topológicos. No âmbito da cor não graduável, a tensão se assinala no contraste de luminosidade entre Liz, iluminada pelo ambiente do cômodo, e Robert, marcada por sombras, (oposição - luz vs. sombra). No campo eidético, o confronto tensivo se dá entre a forma circular da face de Liz e o formato linear do cenário atrás de Robert, traçado pelas linhas do armário e dos enquadramentos retangulares do espelho (oposição - curvilíneo vs. retilíneo). Na esfera topológica, o embate da tensividade se sublinha em uma distribuição planar não concêntrica parcial, em que o rosto de Liz é envolvido pela presença de Robert, direcionando a direção do olhar do espectador, da esquerda à direita, e antecipando a sensação eminente de perigo até a protagonista alcançar a navalha para se proteger.

Relação semi-simbólica: Se conclui que a curva da relação tensiva entre o plano de conteúdo e o plano da expressão é convexa do tipo implicativa (quanto mais intensiva, mais extensiva e vise-e-versa), pois todos os seus elementos semânticos correspondem a uma elevação simétrica de tonicidade-intensidade.

Plano 19:

Figura 53 - 19ª aparição do *Split Field Diopter*



Fonte: Captura de tela de quadros do filme feita pelo pesquisador.

O plano em questão envolve um momento da trama em que Liz, ao se proteger de Robert, avista a navalha dentro do armário do banheiro. Em um estudo narrativo, o segmento apontado reforça a dinâmica dualística entre a vulnerabilidade de Liz e a ameaça de Robert, que também se sublinha pelo modo como a navalha dela é apresentada iluminada e a do antagonista, em alguns planos antes, sombreada. Referente a investigação de sua visualidade, a noção de fragmento é expressa: no exterior do plano, com a cisão estética opaca do todo representacional

transparente do filme, que realça o impacto da possibilidade de seguridade pelo avistamento da navalha por Liz; e no interior do quadro, com a divisão visual geométrica do plano justaposto, enquadrando-o com o possível desejo de projetar uma hierarquia visual de tensão, que atua dos limites do espaço ao redor da navalha sobre a presença restringida da face de Liz.

Extensidade: Ligada a narrativa textual do plano de conteúdo, a tensividade é gerada por meio da relação semântica dos termos segurança vs. insegurança. Marcada na contraposição da navalha e Liz (oposição - circundado vs. circundante), a divisão temática se dá entre a percepção de seguridade manifestada pelo objeto cortante e a sensação da vulnerabilidade expressada pela protagonista. Esses apontamentos podem ser identificados, na seara visual, no modo como o plano de dioptria enquadra a presença da navalha na gaveta à de Liz.

Intensidade: No que diz respeito a narrativa plástica do plano da expressão, a tensividade é manifesta em ambos nos campos cromáticos, eidéticos e topológicos. No âmbito da cor não graduável, a tensão se assinala no contraste de luminosidade entre a navalha, que reflete a feixe de luz, e Liz (oposição - luz vs. sombra). No campo eidético, o confronto tensivo se dá entre a forma circular de Liz e o formato linear do objeto cortante (oposição - curvilíneo vs. retilíneo). Na esfera topológica, o embate da tensividade se sublinha em uma distribuição planar não concêntrica parcial, em que a navalha é envolvida pela presença de Liz que busca alcançá-la, orientando a direção do olhar do espectador, da esquerda à direita, e realçando a sensação eminente de perigo até a protagonista pegar o instrumento.

Relação semi-simbólica: Se conclui que a curva da relação tensiva entre o plano de conteúdo e o plano da expressão é convexa do tipo implicativa (quanto mais intensiva, mais extensiva e vise-e-versa), pois todos os seus elementos semânticos correspondem a uma elevação simétrica de tonicidade-intensidade.

Atravessado o curso de verificação do *Split Field Diopter*, o compromisso de uma breve reflexão se faz necessário. Confirmando o seu possível diálogo com o conceito de dispositivo apontado no início do trabalho, é possível averiguar após a sistematização dos dados da dissertação a evidência de um desenho tensivo esboçado na sintonia das escolhas estilísticas de Brian De Palma em *Dressed to Kill* (1980) e de um encontro conjuntural com a atividade de revisão maneirista do período da Nova Hollywood, estendendo em nível do gênero Thriller de Suspense o repertório de produção de uma decupagem clássica característica da estética de cineastas como Alfred Hitchcock.

Na convergência do esquema de tensão com a referência hitchcockiana, a obra sublinhada projeta a extensão do seu dispositivo entrelaçando a presença de códigos temáticos e diegéticos. Para além do relevo individual de cada plano, a inserção global da dioptria espelha

o itinerário temático do filme, intensificando a linguagem estética do seu referencial pela concorrência particular entre a fragmentação plástica da imagem e a expressão estrutural da história genérica.

Assistida sob a visão ampla de uma montagem fractal, o uso reiterado de elementos geométricos em reflexos e quadros abstratos subjetivos compartilha no interior de seu espaço diegético a presença ou antecipação de importantes pontos de virada da trama e, reforçado por sua quebra representacional, a natureza divisória e descontinuada do antagonista da história, Robert, renunciando o clímax da revelação de sua identidade a medida que ilumina o tema central da obra sobre a ruptura do ideal de família tradicional - já que a aparição do dispositivo acompanha, em grande parte, o seu roteiro de ações punitivas.

Traçada a leitura apontada, novos sentidos se revelam no horizonte teórico e metodológico do *Split Field Diopter*, ampliando a compreensão de sua conexão com a dimensão rica de dispositivo e explorando o potencial de interpretação dos dados aferidos em *Dressed to Kill* (1980) em futuras análises.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O vocabulário do cineasta (ou analista de filmes) reflete significativamente a sua maneira de pensar o cinema” (BURCH, 1992, p. 11). Centralizado no debate teórico contemporâneo, entender a dialética do exercício fílmico possibilita o trajeto de uma leitura consciente do ofício cinematográfico hollywoodiano como um produto reincorporado, construído dos espaços e fissuras de gênero e remodelado a partir de um olhar particular ancorado em regimes históricos de produção específicos. Alcançar o território hitchcockiano em De Palma supera a urgência metodológica de se compreender a materialidade intertextual e paródica de seu cinema de Thriller de Suspense e ajuda a decifrar o possível horizonte coletivo de reflexão e intensificação, que se reverberou na prática revisionista ampla do movimento da Nova Hollywood.

O estudo acurado do *Split Field Diopter* em *Dressed to Kill* (1980) iluminou o interior da operação maneirista de viés modernizante na década de 1970 e 1980 e, em alegoria a outras obras do gênero pelo cineasta, cumpriu o desejo esboçado no início do planejamento da dissertação em desnudar o processo de criação da tensividade entrelaçado na execução estilística do dispositivo fílmico articulado por De Palma.

Sendo a manifestação de um referencial prévio, a investigação do objeto enquadrado verificou o estado tensivo da dioptria segundo a reverberação consciente da estética hitchcockiana em experiências fílmicas realizadas por De Palma no recorte temporal assinalado. Examinadas no enquadramento especificado do trabalho, a propriedade tensiva de sua visualidade e textualidade foi atestada pelo modo como intensificam o exercício padrão de uma decupagem clássica: na dimensão visual, certificada no interior do quadro pela geometrização de seus respectivos elementos da *mise-en-scène* em reflexos e quadros abstratos subjetivos e no exterior pela fragmentação representacional opaca que descortina o fluxo corrente da montagem; no escopo narrativo, afirmada pela antecipação de informações-chave da história e tradução de temas dualísticos associados a tramas genéricas hitchcockianas de disrupção do ideal de família tradicional e de justiça social.

Pouco explorada na dinâmica dos estudos cinematográficos, a matéria estilística de cineastas de gênero foi destacada no itinerário teórico do trabalho, percorrendo o fundamento de uma continuidade intensificada essencial para o ensaio de questões ligadas a uma reavaliação cuidadosa do papel tensivo de dispositivos técnicos no debate acadêmico. De encontro a tendência característica de grande parte dos manuais e enciclopédias audiovisuais da atualidade, a investigação do *Split Field Diopter* apontou, para além de suas especificidades físicas e

mecânicas, um horizonte entrelaçado de discursos ligados à sua capacidade de sentido simbólico e perceptivo. Consciente da ênfase a seus traços específicos que limitam o registro em sets de filmagem descritos por uma fração ampla das bibliografias, a presente dissertação buscou compreendê-los, porém, enquanto predicados fundamentais para o reconhecimento do potencial de desfamiliarização do aparato ao criar imagens abstratas e fractais.

Escassa na literatura acadêmica e nos jargões corriqueiros da produção fílmica, o compreensível desconhecimento da dioptria atualmente marca a possível relevância da pesquisa em contribuir para aqueles interessados em se aprofundar em uma investigação histórica sobre a busca de alternativas para uma profundidade de campo elevada até a popularização do respectivo dispositivo na Hollywood da década de 1980 e em diálogos rigorosos sobre a sensação de estranheza projetada por determinados dispositivos técnicos oculares, qual tal afirmada pelo próprio objeto destacado. Junto a isso, a possibilidade de se debruçar sobre a dinâmica intertextual presente entre a estilística de Hitchcock e a De Palma também foi assinalada, ainda que o bojo teórico percorrido não contemple a totalidade do universo discursivo desse campo de estudo, já atravessado, por exemplo, por autores como Isaacs (2020).

Em conformidade ao elenco dos objetivos específicos alcançados, a base teórica trilhada para a sistematização dos dados foi organizada em três principais estágios: o primeiro, ligado a trajetória técnica e histórica do *Split Field Diopter*, o seu emprego estilístico em De Palma e a sua desfamiliarização do código tradicional de perspectiva em imagens fílmicas; o segundo, atrelado a construção genérica do Thriller de Suspense, a incorporação dos seus parâmetros dualísticos na estética visual e narrativa de Hitchcock e a sua respectiva intensificação e adaptação por De Palma posteriormente; e o terceiro, associado a explicação do conceito de tensividade nos enquadramentos científicos de uma investigação semiótica.

A passagem dos assuntos se apresentou imprescindível para a verificação precisa do estágio tensivo da dioptria em *Dressed to Kill* (1980) e a orientação de extensos e singulares caminhos de aprofundamento dos conteúdos dialogados no trabalho, certificando ou não a existência de cenários lançados desde a concepção inicial do projeto de pesquisa.

Ao contrário do quadro projetado no começo da dissertação, a hipótese sublinhada de que a dioptria constrói a sua tensividade pela soma de diferentes planos em uma supressão da montagem fílmica paralela não responde à complexidade de seu exercício tensivo. Entretanto, é possível identificar a tensão do quadro abstrato pela diferença, anunciada pelo contraste diegético entre os elementos internos e a ruptura do todo representacional externo de uma cena ou sequência específica.

Reavaliada a posição indicada, se apresenta a necessidade de outros apontamentos breves. Para além da associação destacada com a visualidade, o conceito de fragmentação traçado por Isaacs (2020) a partir da noção de Cinema Puro de Hitchcock possibilita estendê-lo, frente a sua definição original de uma quebra do regime padrão representacional estabelecido, como a também reunião de outros códigos de sentido tensivo pensados ao redor da narratividade de gênero e sonoridade.

Discorrendo sobre a narrativa genérica, tema aprofundado pelo trabalho, é possível entrelaçar paralelos entre a aparição de determinados elementos imagéticos de característica fractal com a presença síncrona de importantes pontos de virada da trama, que desviam e alteram o fluxo regular dos eventos da história, progredindo-os até o clímax geral da obra. Um exemplo é o próprio objeto de estudo do trabalho, que, face a um exercício imaginativo, pode ter a sua história geral decifrada e compreendida através somente das inserções pontuais do *Split Field Diopter* e *Split Screen*.

Sinalizado, a ampliação das margens de significado da fragmentação em De Palma pode envolver um norte conceitual necessário para se pensar a sua pluralidade tensiva para além dos limites semióticos da imagem e, a partir de um novo hemisfério metodológico, permitir a tessitura apurada com outros gêneros cinematográficos; como o *Giallo*, que, marcado pela estilística de cineastas como Dario Argento, segundo Isaacs (2020), também colaborou em seu referencial estético nas décadas de 1970 e 1980. Apontado um novo rumo de estudo teórico da fragmentação, há um percurso interessante de intersecção entre a referência intertextual de gêneros como o *Giallo* e o próprio Thriller de Suspense na prática criativa do diretor. Traçado um aprofundamento atento das observações pontuadas, se dá um próximo passo a caminho do que se pode concluir ser o imaginário particular de cineastas como Brian De Palma no alcance de suas aspirações estéticas de tensividade no cinema.

REFERÊNCIAS

- ALPENDRE, Sérgio. O nascimento da Nova Hollywood. *In*: REIS, Francis Vogner dos; LIMA, Paulo Santos (Orgs.). **Easy riders**: o cinema da Nova Hollywood. São Paulo: Enquadramento Produções e Centro Cultural Banco do Brasil, 2015.
- ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. London: British Film Institute, 1999.
- ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ED., 2002.
- ANTUNES, Luis Rocha. **The multisensory film experience**: a cognitive model of experiential film aesthetics Chicago, USA: The University of Chicago Press, 2016.
- APPELBAUM, Ralph. Techniques of the horror film. *In*: KNAPP, Laurence F (Ed.). **Brian De Palma**: interviews. Mississippi, USA: University Press of Mississippi, 2003.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- BARTHES, Roland. **Elementos da semiologia**. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2012.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BISKIND, Peter. **Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood**. Trad. Ana Maria Bahiana. Gávea, Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2013.
- BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BORDWELL, David. **Figures traced in light**: on cinematic staging. London: University of California Press, 2005.
- BORDWELL, David. **The way hollywood tells it**: story and style in modern movies. Los Angeles, USA: University of California Press, 2006.
- BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Trad. Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- BORDWELL, David. **Film art**: an introduction. New York, USA: McGraw-Hill Education, 2017.
- BRASIL, André. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. **Revista Famecos**. Porto Alegre, v. 17, n. 3, p. 190-198, set. - dez. 2010. e-ISSN: 1980-3729. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/7231>> Acesso em: 20 set. 2022.
- BROWN, Blain. **Cinematography**: theory and practice. Nova York, EUA: Routledge, 2016.

CARREGA, Jorge. O cinemascope e o efeito travelogue no cinema de hollywood nas décadas de 1950 e 1960. *In*: BAPTISTA, Tiago; MARTINS, Adriana (Ed.). **Atas do II Encontro Anual da AIM**. Lisboa: AIM, 2013.

CARREIRO, Rodrigo. Continuidade intensificada: questões sobre gênero e autoria na obra de Sergio Leone. *In*: ENCONTRO DA COMPÓS, 19., jun. 2010, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: Compós, 2010. Disponível em: <http://compos.com.puc-rio.br/media/gt10_rodrigo_carreiro.pdf> Acesso em: 20 set. 2022.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Trad. Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

COSTA, Edwado; PEREIRA, Karla Nayra Fernandes. A contracultura e seus impactos no nascimento da Nova Hollywood. **Revista Alterjor**, São Paulo, v. 2, n. 9, Ed. 18, jul. - dez. 2018. ISSN: 2176-1507. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/alterjor/article/view/147956/141619>> Acessado em 17 de abr. de 2022.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. *In*: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

COHEN, Paula Marantz. Conceptual suspense in hitchcock's films. *In*: LEITCH, Thomas; POAGUE, Leland (Ed.). **A Companion to Alfred Hitchcock**. Chichester, UK: Wiley-Blackwell Publishing, 2011.

CRUZ, Nina Velasco e. O dispositivo do Tableau Vivant e o gesto em *Faz que Vai* (2015) de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca. **Revista Galáxia**. São Paulo, n. 46, p. 1-16, abr. 2021. ISSN: 1982-2553. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/46910>> cesso em: 20 set. 2022.

DAMISCH, Hubert. **The origin of perspective**. Massachusetts, USA: Massachusetts Institute of Technology, 1994.

DERRY, Charles. **The suspense thriller**. North Carolina, USA: Mcfarland and Company, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Povo em lágrimas, povo em armas**. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

DRAVEN, Danny. **Genre filmmaking: a visual guide to shots and style**. Burlington, USA: Taylor & Francis, 2013.

ELKINS, David. E. **The camera assistant's manual**. Burlington, USA: Taylor e Francis, 2009.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Teoria do cinema: Uma introdução através dos sentidos**. Campinas: Papyrus, 2018.

FELDMAN, Ilana. O apelo realista. **Revista Famecos**. Porto Alegre, v. 15, n. 36, p. 61-68, 2008. e-ISSN: 1980-3729. Disponível em:

<<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/4416>> Acesso em: 20 set. 2022.

FIELD, Syd. **Manual de roteiro**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Rio De Janeiro: Editora LTC, 1999.

GONÇALVES, Hortência de Abreu. **Manual de metodologia da pesquisa científica**. São Paulo: Avercamp, 2005.

GRANT, Barry Keith. **Film genre: from iconography to ideology**. London: Wallflower Press, 2007.

GREVEN, David. **Psycho-sexual: male desire in Hitchcock, De Palma, Scorsese, and Friedkin**. Texas, USA: University of Texas Press, 2013.

HART, Douglas. C. **The camera assistant: a complete professional handbook**. New York, USA: Taylor e Francis, 1996.

HUTCHEON, Linda. **A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms**. Illinois, USA: University of Illinois Press, 1947.

HUTCHINGS, Peter. **Historical dictionary of horror cinema**. Maryland, USA: Scarecrow Press, 2008.

ISAACS, Bruce. **The art of pure cinema: Hitchcock and his imitators**. New York, USA: Oxford University Press, 2020.

KEESEY, Douglas. **Brian De Palma's split-screen: a life in film**. Mississippi, USA: The University Press of Mississippi, 2015.

KNAPP, Laurence F. Introduction. In: KNAPP, Laurence F (Ed.). **Brian De Palma: interviews**. Mississippi, USA: University Press of Mississippi, 2003.

KNAPP, Laurence F. **Brian De Palma: authorship as survival**. 2005, 360 p. Dissertation (Master in Philosophy) - Northwestern University, Illinois, USA.

LANGKJAER, Birger. Making fictions sound real: on film sound, perceptual realism and genre. **MedieKultur**, Denmark, v. 26, n. 48, p. 5-17, 2010. ISSN: 1901-9726. Disponível em: <<https://tidsskrift.dk/mediekultur/article/view/2115>> Acessado em: 9 jan. 2023. ISSN 1901-9726.

MALKIEMICZ, Kris; MULLEN, David. M. **Cinematography**. New York, USA: Simon and Schuster, 2005.

MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MARTINS, Guilherme. Nos porões da Nova Hollywood. *In*: REIS, Francis Vogner dos; LIMA, Paulo Santos (Org.). **Easy riders**: o cinema da Nova Hollywood. São Paulo: Enquadramento Produções e Centro Cultural Banco do Brasil, 2015. p. 72-80.

MARKS, Laura. **The skin of the film**: Intercultural cinema, embodiment and the senses. London: Duke University Press, 2000.

NDALIANIS, Angela. **The horror sensorium**: media and the senses. North Caroline, USA: McFarland & Company, 2012.

NEALE, Steve. **Genre and hollywood**. London: Routledge, 2000.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. Quando Hollywood quis fazer da exceção sua regra. *In*: REIS, Francis Vogner dos; LIMA, Paulo Santos (Org.). **Easy riders**: o cinema da Nova Hollywood. São Paulo: Enquadramento Produções e Centro Cultural Banco do Brasil, p. 12-25, 2015.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. O quadro-janela em seu limite: cinema, perspectiva renascentista e hipervisibilidade contemporânea. **Revista Eco-Pós**. Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 181-210, 2017. ISSN: 2175-8889. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/10355> Acesso em: 20 set. 2022.

PALMA, Brian De. Direção: Noah Baumbach e Jake Paltrow. [S.I]. Elevation Pictures e A24, 2015. 1 DVD (110 minutos), NTSC, color, **DE PALMA**.

RAMAEKER, Paul. Notes on the split-field diopter. **Film history**, v. 19, n. 2, p. 179- 198. Indiana, USA: Indiana University Press, 2007. ISSN: 0892-2160.

PEUCKER, Brigitte. Aesthetic Space in Hitchcock. *In*: LEITCH, Thomas; POAGUE, Leland (Ed.). **A companion to Alfred Hitchcock**. Chichester, UK: Wiley-Blackwell Publishing, 2011.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Análise do texto visual**: a construção da imagem. São Paulo: Contexto, 2021.

PINHEIRO, Mariana (Org.). **Alfred Hitchcock**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Banco do Brasil, Zipper Produções, 2013.

PUCCI JUNIOR, Renato Luiz. **Cinema brasileiro pós-moderno**: o neon-realismo. Porto Alegre: Sulina, 2008.

REILLY, Tom. **The big picture**: filmmaking lessons from a life on the set. New York, USA: Macmillan, 2009.

RYAN, Rod (org.). American cinematographer manual. California, USA: The ASC Press, 1993.

REIS, Francis Vogner dos; LIMA, Paulo Santos. Nova Hollywood. *In*: REIS, Francis Vogner dos; LIMA, Paulo Santos (Org.). **Easy riders**: o cinema da Nova Hollywood. São Paulo: Enquadramento Produções e Centro Cultural Banco do Brasil, 2015. p. 6-11.

SALT, Barry. **Film style and technology**: history and analysis. London: Starword, 2009.

SANTOS, Fernanda Sales Rocha; MELLO, Cecília Antakly de. Insegurança perceptual e atmosferas do medo: conexões entre realismo e horror no cinema contemporâneo. Universidade de São Paulo, **Ícone**, v. 17, n. 3, p. 319-334, 2019. ISSN: 2175-215X.

Disponível em: <<https://doi.org/10.34176/icone.v17i3.242262>> Acesso em: 20 set. 2022.

SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres**: formulas, filmmaking, and the studio system. New York, USA: Random House, 1948.

SCHRADER, Paul. Game changers - The birth of narrative: part one of a history of the key technological advances that transformed filmmaking. **Film Comment**, New York, USA, jul. - ago. 2014. Disponível em: <<https://www.filmcomment.com/article/the-birth-of-narrative/>> Acesso em: 20 set. 2022.

SILVA, Tiago Gomes da. Do sistema de estúdios à Nova Hollywood (1920-1980). **Revista de História da UEG**. Porangatu-GO, v. 5, n. 2, p. 233-261, ago. - dez. 2016. ISSN: 2316-4379. Disponível em: <<https://www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/article/view/4951>> Acessado em 17 de abr. de 2022.

SILVA, Odair José Moreira da. **O suplício na espera dilatada**: a construção do gênero suspense no cinema. 2011. Tese (Doutorado em semiótica e linguística geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-07102011-144235/publico/2011_OdairJoseMoreiradaSilva.pdf> Acessado em 17 de abr. de 2022.

SMITH, Susan. **Hitchcock**: suspense, humour and tone. London: British Film Institute, 2000.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul. - dez. 2006. ISSN 2175-8026. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>> Acessado em 17 de abr. de 2022.

VIEIRA JUNIOR, Erly. Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. *In*: MELLO, Cecília (Org.). **Realismo fantasmagórico**. São Paulo: Coleção CINUSP, p. 93- 111, 2015.

WARD, Peter. **Picture composition for film and television**. Oxford, UK: Focal Press, 2003.

WIEGAND, Daniel. Tableaux Vivants, early cinema, and beauty-as-attraction. **Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies**. Transylvania, RO, v. 15, p. 9-32, 2018. e-ISSN: 2066-7779. Disponível em: <https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/163060/1/%5B20667779_-

[_Acta_Universitatis_Sapientiae%2C_Film_and_Media_Studies%5D_Tableaux_Vivants%2C_Early_Cinema%2C_and_Beauty-as-Attraction.pdf](#)> Acessado em: 9 jan. 2023.

WILLIAMS, Linda. film bodies: gender, genre, and excess. **Film Quarterly**, California, USA, v. 44, n. 4, p. 2-13, 1991. ISSN: 0015-1386. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1212758>> Acessado em: 9 jan. 2023.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de semiótica tensiva**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.