

Obsessão e vertigem: uma análise interfílmica de *Trágica obsessão*, de Brian de Palma, e *Um corpo que cai*, de Alfred Hitchcock

Obsession and vertigo: an interfilmic analysis of Brian de Palma's Obsession and Alfred Hitchcock's Vertigo

Obsesión y vértigo: una análisis interfílmica de Obsession, de Brian de Palma, y Vertigo, de Alfred Hitchcock

Renato Silveira

Escola de Belas Artes / Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: rhds2005@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7675-2928>

RESUMO:

Este artigo é composto por excertos da dissertação de mestrado defendida por mim, cuja proposta é fazer uma investigação analítica sobre o uso da metalinguagem no cinema por meio da *intertextualidade*, buscando mostrar a importância deste mecanismo narrativo na construção da *mise en scène* de cineastas que realizaram seus primeiros filmes a partir da década de 1960, na chamada "pós-modernidade". O recorte se dá na obra de Brian De Palma, diretor que assume tomar como referência para si os filmes de Alfred Hitchcock. A presente análise se detém na longa-metragem *Trágica obsessão* (*Obsession*, EUA, 1976), com o intuito de evidenciar a sua intertextualidade com o filme *Um corpo que cai* (*Vertigo*, EUA, 1958).

Palavras-chave: Cinema. Brian De Palma. Estratégias Narrativas. Análise Fílmica. Intertextualidade.

ABSTRACT:

This article is composed of excerpts from the dissertation defended by me to obtain the Master degree, whose proposal is to carry out an analytical investigation on the use of metalanguage in cinema through intertextuality, seeking to show the importance of this narrative mechanism in the construction of mise en scène of filmmakers who made their first films from the 1960s onwards, in the so-called “post-modernity”. The cut takes place in the work of Brian De Palma, a director who takes Alfred Hitchcock's films as a reference. The present analysis focuses on the feature film *Obsession* (USA, 1976), with the aim of highlighting the intertextuality with the film *Vertigo* (USA, 1958).

Keywords: *Cinema. Brian De Palma. Narrative Strategies. Film Analysis. Intertextuality.*

RESUMEN:

Este artículo está compuesto por extractos de la tesis de Maestría que defendí, cuya propuesta es realizar una investigación analítica sobre el uso del metalenguaje en el cine a través de la intertextualidad, buscando mostrar la importancia de este mecanismo narrativo en la construcción de la puesta en escena de cineastas que realizaron sus primeras películas a partir de los años sesenta, en la llamada “posmodernidad”. El corte se sitúa en la obra de Brian De Palma, un director que toma como referencia las películas de Alfred Hitchcock. El presente análisis se centra en el largometraje *Obsession* (USA, 1976), con el objetivo de resaltar la intertextualidad con la película *Vertigo* (USA, 1958).

Palabras clave: *Cine. Brian De Palma. Estrategias Narrativas. Análisis cinematográfico. Intertextualidad.*

Artigo recebido em: 19/09/2021
Artigo aprovado em: 19/01/2022

Introdução

Você faz um certo tipo de cinema porque é como você vê as coisas, e aquelas imagens se repetem uma vez ou outra em seus filmes. É o que faz você ser quem você é.
Brian De Palma¹

Apesar de ter uma obra cinematográfica consolidada e ter alcançado o prestígio da indústria e da crítica, Brian De Palma é considerado um “cineasta de nicho”. Em mais de 50 anos de carreira, o diretor saiu do cinema independente e experimental da década de 1960 – com filmes como *Murder*

à la Mod (EUA, 1968), Saudações (*Greetings*, EUA, 1968), Olá, mamãe! (*Hi, mom!*, EUA, 1970) – e alcançou o auge do sistema de produção hollywoodiano nos anos 1980 e 1990, dirigindo filmes de bilheteria expressiva e que até hoje são lembrados mesmo pelo público que não liga o nome de De Palma a títulos como *Carrie, a estranha* (*Carrie*, EUA, 1976), *Scarface* (EUA, 1983), *Os intocáveis* (*The untouchables*, EUA, 1987) e *Missão: impossível* (*Mission: impossible*, EUA, 1996). A partir de 2000, ele vê sua trajetória voltar às produções de orçamento modesto e encontra dificuldades para financiar seus projetos nos Estados Unidos, tendo que buscar aporte orçamentário fora de seu país – como ocorreu com *Femme fatale* (França/Suíça, 2002), *Guerra sem cortes* (*Redacted*, EUA/Canadá, 2007) e *Paixão* (*Passion*, França/Alemanha, 2012). Hoje, De Palma é tido como um autor iconoclasta por parte da crítica que segue admirando sua proposta estética metalinguística, presente, sem exceção, em todos os seus filmes, dos mais aclamados aos que são considerados “fracassos”.

Nascido Brian Russell De Palma, em 11 de setembro de 1940, na cidade de Newark, no estado de Nova Jersey, nos Estados Unidos, De Palma, filho de um renomado cirurgião ortopédico, fazia Medicina na Universidade da Columbia quando decidiu iniciar a carreira artística. Em entrevista ao jornal *The New York Times*, em 1973, ele conta que sua paixão arrebatadora pelo cinema surgiu ao assistir a *Um corpo que cai* (*Vertigo*, EUA, 1958), de Alfred Hitchcock, pela primeira vez, em 1958, quando ainda era calouro de Medicina. Este e outros filmes de Hitchcock foram determinantes para que ele decidisse mudar de área profissional. “[Os filmes] pareciam aterrorizantes e maravilhosos para mim, e de repente eu soube que poderia transmitir meus sonhos na tela. Nenhuma outra forma de arte faria isso”,² afirmou. Matriculou-se como estudante de Cinema na Universidade de Nova Iorque e, depois, tornou-se graduando em Artes no renomado Sarah Lawrence College, também em Nova Iorque. Foi nessa ocasião que De Palma conheceu e se tornou amigo de jovens cineastas que, junto com ele, fariam parte da Nova Hollywood,³ que emerge com o declínio do sistema de estúdios da Hollywood Clássica.

Ainda nessa época efervescente da contracultura, De Palma teve contato com o trabalho de vários cineastas vanguardistas, como Jean-Luc Godard (1930-), Michelangelo Antonioni (1912-2007), Andy Warhol (1928-1987) e Wilford Leach (1929-1988) – este último foi seu professor e logo se transformou em parceiro de trabalho, dividindo o crédito de direção no terceiro longa-metragem de De Palma, *Festa de casamento* (*The wedding party*, EUA, 1969), ao lado também de Cynthia

Munroe. O pesquisador Douglas Keeseey (2015) lembra que o cinema documental da década de 1960, renovado pelo Cinema Direto, nos Estados Unidos, e pelo *Cinéma Verité*, na França,⁴ também foi de influência determinante para De Palma, bem como a cena do teatro experimental nova-iorquino, com as encenações de rua, os dramas ritualísticos e os *happenings* (um tipo de expressão híbrida das artes visuais e cênicas que incorpora elementos de improviso).

O encontro da tradição do cinema hollywoodiano com as propostas estéticas inovadoras da década de 1960 pode ser considerado um ponto fundamental na formação de De Palma. Ele incorporou, também, aos seus primeiros filmes, questionamentos políticos da ordem do dia: os protestos pelos direitos civis, sobretudo em relação à população negra; a participação dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã; e o assassinato do presidente John F. Kennedy. O impacto da cobertura televisiva sobre esses assuntos também é citado por De Palma como de grande influência sobre seus primeiros filmes – e certamente encontraremos reverberações desses temas ao longo da obra do diretor que sempre exibe uma predileção por criar mecanismos para fazer o espectador estar ciente de que está vendo um filme.

O intertexto como elemento cênico pós-moderno

Quando uma voz narrativa é percebida dentro de outra voz, temos a *intertextualidade*, termo cunhado por Julia Kristeva, em 1969, a partir dos seus estudos sobre o conceito de *dialogismo*, de Mikhail Bakhtin. Segundo a autora, a palavra literária não possui um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais. Uma década depois, Laurent Jenny (1979 *apud* CARVALHAL, 2006, p. 52) afirmaria que “a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operados por um texto centralizador, que detém o comando do sentido”.

O uso frequente de citações em filmes – e não apenas citações a outros filmes, mas também a músicas, livros e pinturas (*intermedialidade*) – remonta à Nouvelle Vague, movimento cinematográfico que considerou a flexibilização da linguagem e da narrativa do cinema clássico.⁵ Na Nouvelle Vague, a intertextualidade se faz mais presente nos filmes dirigidos por Godard e, com ele, as bases do que pode ser considerado um cinema pós-moderno⁶ são lançadas, abrindo possibilidades que atravessaram o Atlântico e influenciaram a formação dos cineastas da Nova Hollywood.

Esmiuçando a concepção do termo, a pós-modernidade é

[...] um estilo, e quase uma estética, fundado sobre a reciclagem ou sobre o novo tratamento de obras do passado, no mais das vezes na forma fragmentária; é o reino da citação, da paródia, do pastiche, da lembrança, da reaparição, do piscar de olho, do reemprego e de outras formas da retomada, tal qual ou transformada, do passado da arte para nutrir o presente; é o reino do cool, logo, do relativismo. (AUMONT, 2008, p. 66).

Referindo-se ao cinema dos anos 1980 (por sinal, uma das décadas mais prolíficas da carreira de Brian De Palma), Jacques Aumont (2008) afirma que praticamente nenhum filme interessante daquela década deixa de ter sua carga de referência às obras do passado, seja de maneira direta ou dissimulada. Para o teórico, a pós-modernidade “brinca com o passado” – maneira lúdica de encarar a nova forma da arte, da qual se depreende que os cineastas pós-modernos se divertem retomando, recriando, remodelando ou ressignificando os cânones de sua formação cinematográfica.

Robert Stam observa que a ascensão do intertexto como objeto de estudo linguístico ocorre justamente na década de 1980. Segundo ele, a intertextualidade, em seu sentido mais amplo, abarca o “conjunto das práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico” (STAM, 2003, p. 226). O cinema, portanto, se vê na posição privilegiada de ter séculos de tradição artística atrás de si, a qual deverá não superar, mas transformar, também como meio de estabelecer sua independência. Tomar emprestado da literatura ou do teatro, duas das artes às quais é geralmente comparado, não faz do cinema algo “menor” que suas irmãs mais velhas. Porém, para estar em pé de igualdade, o cinema precisa reivindicar sua autonomia e trazer todas as artes inscritas – inclusive a própria arte cinematográfica – quase como herança genética, muito mais do que como influência.

Tal inscrição pode se dar de diversas formas, e os tipos propostos por Gérard Genette (1997) para sua teoria da *transtextualidade* (uma espécie de “guarda-chuva” sob o qual estariam todas as práticas intertextuais) são particularmente úteis na análise fílmica. Nosso estudo se interessa particularmente pela *intertextualidade* na concepção mais estrita de Genette, em que há a copresença efetiva de dois textos (por exemplo, quando um trecho de um filme é assistido por um personagem numa tela de TV ou mesmo numa sala de cinema, incidindo assim numa citação ou homenagem); e ainda a *metatextualidade*, que consiste na relação crítica entre um texto e outro (quando um filme funciona como “resposta” a outro, contestando um posicionamento político ou comportamental); e

a *hipertextualidade*, que diz respeito ao modo como um texto “presente” transforma, elabora ou estende um texto anterior (caso de paródias que buscam fazer uma versão cômica do material em que se baseiam ou *remakes* que atualizam a obra original).

É possível ainda considerar os conceitos de *alusão*⁷ e o de *paráfrase*,⁸ emprestados da teoria literária. Em qualquer um desses casos, é interessante notar como o *intertexto* é utilizado por cineastas como elemento cênico. O trecho de um filme usado como citação em uma cena de outro é parte da *mise en scène*, do mesmo modo que a televisão em que ele é exibido, que o sofá em que o personagem que assiste ao filme está sentado, que o figurino usado pelo ator, que a iluminação, o enquadramento e o movimento da câmera. No caso de um *metatexto*, tudo que o filme-resposta colocar em contraponto ao filme-referência também é deliberadamente parte da *mise en scène* concebida pelo diretor para causar o efeito desejado. O mesmo em relação ao *hipertexto*: o modo como uma cena é construída para remeter à cena equivalente do filme-referência e ativar a identificação deste na mente do espectador é parte da *mise en scène*, uma vez que o diretor incorpora uma *mise en scène* prévia à sua própria com o objetivo de referenciá-la em maior ou menor grau de variação (a intensidade desta variação pode levar ao riso, por exemplo, e determinar se estamos diante de uma paráfrase, de uma paródia ou de um pastiche).

A intertextualidade é um conceito teórico valioso, na medida em que relaciona o texto individual particularmente a outros sistemas de representação e não a um mero e amorfo “contexto”. Até mesmo para discutir a relação de uma obra com suas circunstâncias históricas, devemos situar o texto no interior de seu intertexto, para então relacionar tanto o texto como o intertexto a outros sistemas e séries que constituem o seu contexto (STAM, 2003, p. 227).

A operação da intertextualidade no cinema, especialmente no hollywoodiano, a partir dos anos 1980, incorre, principalmente, no que os críticos da *Cahiers du Cinéma* chamaram de *maneirismo* (em extensão do termo originalmente aplicado à pintura, na segunda metade do século XVI), no dossiê publicado pela revista no ano de 1985. Trata-se de uma tendência estética dada a partir do esgotamento do cinema moderno e da constatação de que não há mais o que ser inventado. A solução? Reinventar.

O que [filmes que derivam de sensibilidades e anseios bastante distintos entre si] têm em comum, por mais singulares que sejam em suas propostas estéticas, é a consciência de ter chegado *depois*: assim como a perfeição da forma clássica já tinha sido atingida e superada havia muito tempo, a energia e a criatividade do

cinema moderno se tinham igualmente esgotado ao longo dos anos 1970. A forma que resulta dessa constatação, portanto, é uma *forma tardia*, e, como tal, traz em si o peso da idade avançada do cinema (OLIVEIRA JR., 2013, p. 122).

Desse modo, o maneirismo no cinema se caracteriza pela “busca dos efeitos, a distorção das formas, o privilégio do estilo sobre o natural” (AUMONT; MARIE, 2001, p. 182). Em suma, os cineastas considerados maneiristas são aqueles para quem a forma se sobrepõe ao conteúdo. O ponto de partida para eles é a imagem como ela se apresenta no “mundo da arte”, e não o objeto do mundo natural que ela propôs representar em um primeiro momento.

Autor de um ensaio posterior sobre o tema, publicado em 1997 pela revista *Au hasard Balthazar*, Stéphane Delorme afirma que a imagem maneirista não busca nem o *remake* nem a reprise de sua referência imediata, mas a distorção ou a saturação dela. Podemos inferir, assim, que o maneirismo é uma forma de hipertextualidade (o filme/texto novo *cita* o filme/texto anterior), mas que também pode se dar como metatextualidade (o filme/texto novo *contesta* o filme/texto anterior).

Jean-Marie Samocki, em outro ensaio na mesma edição de *Au hasard Balthazar* em que Delorme escreve, reitera que o cineasta maneirista tem o desejo de “perturbar sistematicamente a referência primeira, de refilmar o plano original de todas as formas e em todos os sentidos”. Um dos diretores citados por Delorme ao discorrer sobre o maneirismo é Brian De Palma, que reconhece seus mestres, mas se recusa a dar prosseguimento à obra deles, preferindo transformar sua obsessão e sua melancolia por um passado impossível de ser vivido em um trabalho exaustivo que “desfaz” suas referências. O resultado “pode ser o surgimento ou a explicitação de tudo aquilo que havia ficado recalcado na imagem anterior” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 125). É o que observamos no modo como De Palma desvela, em seus filmes de suspense, o potencial erótico e destrutivo contido no olhar voyeurístico e no desejo reprimido dos personagens hitchcockianos. Do ponto de vista formal, diremos o mesmo a respeito do uso reiterado da câmera subjetiva e dos planos de ponto de vista por De Palma.

Aqui cabe ainda estender à análise fílmica o estudo da intertextualidade literária feito por Harold Bloom no livro *A Angústia da influência* (1973). O teórico elenca diversas manobras estratégicas usadas por um autor ao se relacionar com suas influências. O que Bloom classifica como *tessera* parece perfeitamente adequado à relação De Palma/Hitchcock: “o esforço para completar o trabalho do predecessor” (STAM, 2003, p. 236). Estabelecemos aqui um diálogo com o argumento

de Eyal Peretz, no livro *Becoming visionary* (2008), em que o pesquisador sugere que *Um corpo que cai* representa o limite da criação cinematográfica de Hitchcock e que De Palma “herdou” o desafio de ultrapassar tal limite – desafio que o perseguiria em todos os seus filmes, em maior ou menor grau, instigando-o a esgarçar, alongar ou distorcer a imagem que se tornou sua obsessão. Se, nesse sentido, o detetive Scottie (interpretado por James Stewart) já é um *alter ego* de Hitchcock, em *Um corpo que cai*, De Palma tomará para si essa missão, mas em um nível quase metafísico, para além da metalinguagem.

De Palma, o maneirista

Se, nos filmes realizados nos anos 1960, De Palma demonstra inclinação para o cinema experimental, utilizando-se de citações a filmes de Hitchcock dentro de uma proposta godardiana, em que a mensagem política é a própria forma do filme, a partir da década de 1970, há certa inversão: a influência hitchcockiana passa a dominar também a forma. O diretor assume o *maneirismo* e passa não só a perseguir sua obsessão pelo olhar voyeurístico, mas também inicia uma série de filmes de suspense, gênero ao qual Hitchcock é comumente ligado. Esta associação com o suspense também será feita com De Palma daí em diante, porém, seus filmes parecem pertencer a um subgênero: ele se torna diretor de *suspenses hitchcockianos* por excelência. Daí as eternas comparações – e acusações. Vários críticos constantemente o diminuíram em fins dos anos 1970 e início dos 1980, relegando-o à condição de um mero imitador do “mestre do suspense”. “Há toda uma escola de críticas ao meu trabalho que diz que eu sou absolutamente terrível, que eu nunca tive uma ideia original na minha vida, que eu sou apenas um Hitchcock pobre”, disse o diretor à revista *Esquire*, em 1984, ano do lançamento de *Dublê de corpo*.⁹ “E, na verdade, eu recebo todas as pancadas que Hitchcock costumava receber antes que os críticos decidissem que *ele* era um gênio”, completa. De Palma nunca negou a influência direta, pelo contrário: sempre a assumiu. E quando questionado diretamente sobre ser uma “cópia” de Hitchcock, respondeu, quando do lançamento de *Vestida para matar* (*Dressed to kill*, EUA, 1980):

O meu estilo é muito diferente do de Hitchcock. Eu estou lidando com imagens surreais e eróticas. Hitchcock nunca foi demais a isso. *Psicose* é basicamente sobre um roubo. Uma garota rouba dinheiro para o namorado dela para que eles possam se casar. *Vestida para matar* é sobre a vida erótica secreta de uma mulher. Se muito, *Vestida para matar* tem mais uma sensação de Buñuel.¹⁰

Seja por confusão ou má vontade, a comparação feita pelos críticos é compreensível por outros fatores que colocam De Palma como um diretor sem igual no modo como segue tão de perto os passos de sua maior influência. Afinal, ele fez questão de contratar o compositor preferido de Hitchcock, Bernard Herrmann, para fazer a música de *Irmãs diabólicas*, o primeiro de seus filmes “hitchcockianos”, além de ter escalado Melanie Griffith, filha da atriz Tippi Hedren, uma das “loiras de Hitchcock”,¹¹ para *Dublê de corpo*, sendo que, antes dela, tentou trabalhar com Jamie Lee Curtis, também filha de uma atriz de Hitchcock, Janet Leigh (de *Psicose*). “Você aprende com ele; você assiste à sua maneira de fazer as coisas e então você evolui para além do trabalho dele, adicionando suas próprias ideias”, disse De Palma (LAGIER; KEESEY, 2015, p. 6).

Se parte da crítica condena De Palma por suas opções estéticas serem abertas apropriações do estilo de outros diretores (podemos citar também a influência de Orson Welles na construção de longos e elaborados planos-sequências), outra parte reconhece o seu valor e propõe a revisão de seus filmes com um olhar mais atento ao seu método intertextual de construir imagens a partir de imagens anteriores. Já citamos o dossiê da *Cahiers* que discorre sobre a tendência ao maneirismo de uma geração de diretores a partir dos anos 1980. A revista eletrônica brasileira *Contracampo* publicou, em 2002, um dossiê específico sobre De Palma, sugerindo, já na introdução, que o leitor veja e reveja os filmes do diretor. O autor do texto, Bruno Andrade, ainda pontua que muitos classificam De Palma como um maneirista de modo acusatório, o que não lhe faria justiça. Para o crítico, a principal característica que se pode atribuir ao cineasta diante de sua “técnica brilhante” é a de ser um “formalista interessado na análise, na revisão e na reflexão do correr das imagens, do qual seu cinema e todo o cinema que lhe interessa é altamente dependente” (ANDRADE, 2002).

Adentrando um pouco mais na reflexão e a associando às noções de intertextualidade, chegamos ao conceito de “imagem de base”, que pode ser tanto uma cena quanto um personagem fornecido ao espectador por De Palma, no caso. Essa imagem, que será a pedra fundamental de todo um

filme, será também submetida a uma espécie de superanálise pelo diretor, um modo de exaurir por completo aquela imagem, quase que de maneira obsessiva, não mais para imitá-la ou recriá-la, mas para reinventá-la, reciclá-la.

A “imagem de base”, de acordo com Andrade, na maioria das vezes inicia os filmes de De Palma, e é a partir dela que a narração do filme (do ponto de vista do personagem, mas também, e acima de tudo, do diretor) fornecerá ao espectador “significações que não lhes eram próprias em um primeiro momento”. A “imagem de base” também pode – e, no caso de De Palma, *deve* – ser de outros filmes. Se pensarmos na longa sequência da perseguição empreendida pelo detetive Scottie enquanto investiga aonde vai Madeleine, em *Um corpo que cai*, De Palma toma este momento do filme de Hitchcock como sua “imagem de base” e a reinventa inúmeras vezes ao longo de sua carreira, seja rebuscando-a, como em *Trágica obsessão*, ou distorcendo-a, como em *Dublê de corpo*.

Trágica obsessão, uma análise interfílmica com *Um corpo que cai*

Em *Um corpo que cai*, Hitchcock faz um filme em que problematiza a arte cinematográfica, mas de forma um tanto quanto sutil, sem escancarar a dimensão metalinguística como faz em *Janela indiscreta* (*Rear window*, EUA, 1954), por exemplo. O ator James Stewart é o protagonista e interpreta Scottie, um ex-policial, agora detetive particular, que é contratado para investigar um possível caso de adultério. Ao perseguir e observar longamente a mulher de seu cliente, ele descobre que ela é uma pessoa atormentada, por quem logo se afeiçoa. A paixão entre os dois ainda florescia quando uma tragédia coloca um fim à vida dela sob o testemunho de Scottie. O trauma do ocorrido dá lugar a uma espiral alucinante em que o detetive se vê na missão de “ressuscitar” sua amada através de uma sósia dela, literalmente a convencendo a se tornar uma réplica da mulher que ele vira morrer. Aqui, a camada interpretativa está na representação de Scottie como um *alter ego* de Hitchcock – mais ainda, de um diretor de cinema – na sua impossibilidade de recriar uma imagem tal qual ela existiu, posto que a busca pela reprodução da realidade em uma obra de arte é uma questão eterna para todo artista, seja no cinema, no teatro, na literatura, na pintura... Nas palavras de De Palma:

É isso que a gente faz como diretores. Nós criamos estas belas mulheres, estes homens viris. Fazemos com que o público esteja envolvido na história deles e emocionalmente ligado a eles. Hitchcock fez um filme que é tão brechtiano. Mostra o que estamos fazendo, como fazemos isso.¹²

A trama de *Trágica obsessão* tem início em 1959, quando Michael Courtland (personagem interpretado pelo ator Cliff Robertson), um empreendedor imobiliário de Nova Orleans, nos Estados Unidos, passa por uma situação traumática: a esposa Elizabeth (vivida pela atriz Geneviève Bujold) e a filha pequena Amy (Wanda Blackman) são raptadas e os sequestradores exigem uma grande quantia em dinheiro como resgate para libertá-las. A polícia recomenda que Michael entregue aos criminosos uma pasta cheia de papel em branco no lugar do dinheiro, pois assim haveria maior probabilidade de eles se renderem quando encurralados, ao invés de arriscarem suas vidas tendo uma fortuna nas mãos. Michael concorda com o plano e segue as instruções dos bandidos para entregar o suposto resgate. Tudo corre como o esperado pela polícia que coloca um transmissor dentro da pasta para descobrir o local do cativo. Após o cerco aos sequestradores, durante uma perseguição automobilística, um acidente faz com que tanto os criminosos quanto as vítimas percam suas vidas em uma explosão. Michael se martiriza por ter desafiado os bandidos e passa a se sentir culpado pelas mortes da esposa e da filha.

Neste primeiro ato de *Trágica obsessão*, já podemos perceber aspectos intertextuais traçados por De Palma em referência a *Um corpo que cai*. Assim como no filme de Hitchcock, o trauma que levará o protagonista a desenvolver um comportamento obsessivo tem origem em uma morte “sem cadáver”. No caso de *Um corpo que cai*, Scottie acredita ter visto Madeleine cair do alto da torre da igreja, mas ele nunca viu o corpo dela, devido à sua acrofobia (medo de altura). Em *Trágica obsessão*, Michael também não vê os corpos da esposa e da filha – não por causa de uma fobia, mas porque, além de o carro em que elas estavam ter explodido, o veículo caíra em um rio e as equipes de resgate não conseguiram localizar os restos mortais das vítimas, conforme nos informa a narração em *off* que simula um noticiário televisivo. Outra relação intertextual que pode ser estabelecida aqui diz respeito à morte da esposa e da filha de Michael ter acontecido em uma queda no rio, próximo de uma ponte. Em *Um corpo que cai*, a primeira queda de Madeleine, antes daquela que resultaria em sua “primeira morte”, acontece quando ela se atira na água perto da famosa ponte Golden Gate, em San Francisco.

Em todos esses casos, o jogo intertextual ocorre em uma relação de *copresença*¹³ por meio da *alusão*. Ou seja, De Palma cria situações que lembram o filme de Hitchcock, sem exatamente imitá-las e sem citar nominalmente o texto-fonte que, mesmo implícito, pode ser ativado na memória do espectador que já assistiu a *Um corpo que cai*. Além disso, para o espectador familiarizado com a

obra de De Palma, a simulação do noticiário que nos informa detalhes sobre a morte de Elizabeth e Amy serve como lembrete de que, para De Palma, a veracidade de tudo que a imprensa televisiva nos apresenta precisa ser questionada.

O segundo ato de *Trágica obsessão* tem início logo após as mortes de Elizabeth e Amy, quando a narrativa dá um salto de 16 anos e recomeça em 1975. A passagem de tempo é representada por De Palma em um movimento circular da câmera sobre seu eixo, girando em 360 graus a partir do rosto de Michael, que observa o monumento encomendado em homenagem à esposa ser erguido sobre o túmulo dela. O movimento da câmera – também uma elipse, que repete o movimento circular dos ponteiros de um relógio e sugere que Michael “não vivera” durante quase duas décadas, posto que a cena se passa em um cemitério – é interrompido quando a lente reencontra o rosto de Michael, visivelmente envelhecido. Nessa altura da vida, Michael já está obcecado pela esposa morta e visita regularmente o monumento que é uma réplica da Basílica de San Miniato al Monte, localizada em Florença, Itália, onde ele e Elizabeth se conheceram.

Florença será o próximo destino de Michael, que é convencido por seu sócio, Robert LaSalle (papel de John Lithgow), a acompanhá-lo em uma viagem de negócios. Uma vez de volta à cidade que guarda tantas boas memórias de sua amada, Michael não resiste a visitar a Basílica. Dentro da igreja, ele se depara com uma jovem chamada Sandra que guarda uma semelhança espantosa com sua falecida esposa. Neste momento, os fortes acordes de órgão, próprios da música sacra e que evocam a dimensão sonora do peso das memórias que aquele local tem sobre Michael, dão lugar a cantos angelicais, como se de fato a visão que Michael teve de Sandra fosse a de um anjo – impressão reforçada pelo posicionamento de Sandra no quadro, em um plano subjetivo que representa o olhar de Michael. A moça está em cima de uma estrutura de madeira, elevada à altura das paredes onde Michael, durante sua caminhada pelo salão da igreja, observava as pinturas que representam a Via Sacra. A última pintura que ele vê é a crucificação de Cristo. Ou seja, em seguida, viria a ressurreição – justamente o plano em que Sandra surge.

Atordoado pela visão, Michael parece não acreditar nos próprios olhos e retorna à Basílica no dia seguinte para tirar a prova. Ele decide conversar com Sandra e ela lhe conta sobre o trabalho que realiza como historiadora de arte: a restauração de uma pintura renascentista que, segundo ela, especialistas descobriram esconder uma outra pintura, bem mais antiga. A fala de Sandra nesta

cena é bastante simbólica: “– Os profissionais de arte tiveram que decidir o que fazer. Deveriam remover e destruir uma grande pintura de Daddi para descobrir o que parece ser um esboço grosseiro? Ou deveriam restaurar a obra original sem nunca saber o que havia embaixo?”. Há aqui, tanto por parte de De Palma quanto do roteirista Paul Schrader, a construção de uma camada metalinguística que não é explícita em um primeiro momento. É bastante possível que o espectador ingênuo passe pela cena sem perceber que o filme está falando de si enquanto obra que sobrepõe outra, já que o longa é assumidamente uma homenagem de seus realizadores ao clássico de Hitchcock.¹⁴ Ou como afirma Oliveira Jr.:

A cena resume não só o enredo [...], mas principalmente a lógica de criação do filme: a representação maneirista como um efeito de dupla visão, de sobreimpressão de duas imagens numa só, de modo que se possa ver na projeção presente, como nas porções deterioradas do afresco, a *imagem que veio antes*, a imagem que obceca (OLIVEIRA JR., 2013, p. 131).

A partir dessa primeira interação, Michael não consegue controlar mais os sentimentos e começa a cortejar Sandra. Eles se encontram, passeiam juntos e, pouco a pouco, Michael tenta transformar Sandra em uma perfeita imagem espelhada de sua falecida esposa – tal como Scottie faz com Judy, a “sósia” de Madeleine, no filme de Hitchcock. Novamente, *hipertextualidade*, *copresença* e *alusão*: neste ato, De Palma remete diretamente a *Um corpo que cai*, chegando a realizar uma sequência muito parecida com a realizada por Hitchcock em 1958, quando Michael, como um perfeito *voyeur*, segue os passos de Sandra sem que ela saiba, espionando e observando seus movimentos e hábitos. Não somente nesta cena, mas na maior parte do filme, é interessante notar como a câmera segue o olhar do protagonista, narrando visualmente a história através do ponto de vista dele. O ápice estilístico dessa estratégia se dá na cena em que Michael fotografa Sandra na escadaria em frente à Basílica e De Palma usa uma máscara para simular o visor da câmera fotográfica por onde Michael olha para Sandra. A câmera é mais do que nunca subjetiva. E durante todo o passeio dos dois, não importa muito o que Sandra está fazendo ou falando: o que interessa é o olhar de Michael para Sandra, como ele a vê.

Aumont e Marie (2001) recordam que a origem do plano subjetivo reside em dois aspectos técnicos que levaram a câmera a ser comparada com o olho humano, ainda nos primórdios da linguagem cinematográfica: 1) a mobilidade da câmera e 2) o fato de o enquadramento ser uma escolha e uma intenção do cineasta no que é mostrado ao espectador. Nesse sentido, entende-se

por subjetividade a visão de mundo do autor do filme. Mas os teóricos afirmam que a subjetividade do plano pode ser também a de um personagem. Sendo assim, o caráter subjetivo do que vemos pelos “olhos” do protagonista é “apreciável de maneira mais contextual, em razão dos outros planos e das relações estabelecidas pela montagem” (AUMONT; MARIE, 2001, p. 279). No caso dos filmes de Hitchcock e De Palma, esse “ver pelos olhos do outro” ocorre de duas maneiras distintas, mas simultâneas na diegese narrativa: há os planos em que Scottie e Michael são vistos e a câmera está posicionada atrás de seus ombros, e há os planos de ponto de vista, que efetivamente simulam o olhar dos personagens. Nessas situações, é fundamental que o *raccord* seja absolutamente preciso, para que as “marcas” da montagem sejam “apagadas” e a continuidade da narrativa visual não seja interrompida, fazendo o espectador acreditar que aquele olhar apresentado na tela é seu também.

É interessante notar o quanto Hitchcock e De Palma se esforçam para criar uma impressão realista ao filmarem sequências como essas (ambos realizaram outras em filmes diferentes dos analisados aqui). Talvez seja o único momento em que os dois cineastas não abram mão dos códigos da linguagem para iludir o público e imitar a vida real. De Palma, como já dissemos, escancara a mentira e a manipulação do cinema sempre que pode, mas Hitchcock também não é complacente com a ilusão quando, por exemplo, no próprio *Um corpo que cai*, claramente utiliza um cenário feito em *matte painting* para representar o exterior do apartamento de Scottie, deixando o espectador perceber que a luz noturna lá fora é uma pintura numa tela e não uma luminária em um poste. O mesmo pode ser dito do uso indiscriminado de *rear projection* (o plano de fundo é filmado previamente e projetado no *set* para dar a impressão de que os atores estão naquela locação), que “raramente cria indicações de profundidade convincentes”, pois “o espaço frontal e o de fundo tendem a aparecer fortemente separados” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 291).

Já quando realizam sequências em que a subjetividade dos personagens é o ponto central, ambos os diretores *necessitam* da ilusão para envolver o espectador. É sempre um jogo duplo, fundamental para que eles atinjam seus objetivos, aqui trabalhando para a satisfação da pulsão escópica do protagonista, que é imediatamente transferida para o espectador – e vice-versa; afinal, a necessidade de representar o olhar do personagem pelo plano subjetivo parte também de um desejo do espectador por ver o que está no mundo do filme. Nesse uso do *raccord*, em termos cognitivos,

o espectador é, o tempo de um olhar, colocado em relação direta com a subjetividade de uma personagem e, essa coincidência momentânea, um dos agentes mais sólidos da identificação, é um dos meios de inclusão do sujeito espectador na narrativa fílmica (AUMONT; MARIE, 2001, p. 252).

Complementarmente à análise imagética, é preciso ressaltar também como o uso da música, tanto por De Palma quanto por Hitchcock (e ambos trabalham com o célebre compositor Bernard Herrmann), diz muito sobre a subjetividade almejada com as referidas sequências. Assim como Hitchcock o faz em *Um corpo que cai*, no segundo ato de *Trágica obsessão*, De Palma não utiliza uma trilha sonora romântica para simplesmente acompanhar¹⁵ o passeio de Michael e Sandra por Florença, mas sim uma música sombria que *comenta* a cena. A trilha, ao mesmo tempo, simboliza o conflito interno de Michael (ainda dividido entre o assombro, por estar com a sócia da esposa, e a redenção, por sentir que ganhou uma segunda chance) e mantém a plateia numa tensão constante, sinalizando que a atipicidade daquele romance provavelmente não terá um desdobramento feliz para o casal, ao contrário do que Michael espera. Este assincronismo entre o que vemos e o que ouvimos durante a sequência constitui um *contraponto sonoro*, conforme afirma Pudovkin (1961, p. 216): “A imagem pode traduzir o ritmo do mundo exterior enquanto a banda sonora segue as mudanças da nossa percepção, ou vice-versa. Essa seria uma forma simples e evidente de contraponto entre som e imagem”.

Após passar um tempo em Florença fascinado por Sandra, Michael a pede em casamento e retorna a Nova Orleans para que eles possam oficializar a união e (re)começar a vida conjugal. Enquanto Michael parece finalmente estar em paz consigo mesmo, com a sensação de ter recuperado a esposa, Sandra é quem começa a demonstrar cada vez mais espanto com a presença ainda forte de Elizabeth na vida de Michael (no que podemos inferir ser uma alusão a outro filme de Hitchcock, *Rebecca, a mulher inesquecível* (*Rebecca*, EUA, 1940)).¹⁶ Ela passa a se enxergar também como a falecida, o que fica evidenciado na cena em que Sandra entra em um quarto que estava trancado, pois lá era onde Michael guardava todas as coisas que foram de Elizabeth. De novo, De Palma utiliza o movimento circular da câmera, em um plano-sequência em 360 graus que também sugere passagem de tempo, mas em um intervalo muito menor do que na transição do primeiro para o segundo ato (há diferença também na música utilizada: para Michael, preponderam os acordes de

órgão, enquanto que, para Sandra, é utilizado o canto; entretanto, nas duas situações o clima é de mistério e tensão). No plano seguinte, Sandra é mostrada em frente a um espelho, enquanto pega objetos de Elizabeth, reforçando a ideia de que Sandra seria um *doppelgänger*.¹⁷

A virada para o ato final do filme tem uma sequência inteira filmada por De Palma com a adição de um filtro na pós-produção para dar a impressão de que existe algum tipo de névoa ou um espelho d'água sobreposto às imagens, efeito que gera um tom onírico, um aspecto irreal. Isso acontece precisamente quando Michael e Sandra se casam. A cerimônia por si só já pareceria absurda demais: a consagração do matrimônio se dá em frente a um enorme retrato de Elizabeth e Amy, e o bolo de casamento tem uma miniatura da Basílica como decoração. A noite de núpcias também assume um aspecto um tanto assombroso, com Sandra afirmando para Michael que agora ela é não só sua esposa, mas a própria Elizabeth. Neste momento, Michael está adormecido e o plano seguinte, em que ele acorda, comprova que estávamos assistindo a algum tipo de sonho ou alucinação ocorrida durante o sono do protagonista. De todo modo, a dubiedade que perpassa toda a sequência é outro momento hipertextual do filme que remete a *Um corpo que cai*, em relação de *copresença* e por *alusão*, uma vez que Hitchcock também utiliza uma espécie de névoa sobre a imagem na cena em que a transformação de Judy em Madeleine se completa, deixando Scottie inebriado pela visão que tem de sua amada “voltando à vida”.

Cabe ainda notar a presença marcante da trilha sonora durante toda a sequência de sonho: de maneira similar à construção das cenas do passeio por Florença, o que deveriam ser momentos de felicidade na mente adormecida de Michael ganham um sentido inverso, ou pelo menos inesperado, com a associação ao tema musical sombrio. Voltamos a lembrar de que De Palma escolheu exatamente o mesmo compositor de Hitchcock para trabalhar em seu filme. Porém, a música de Herrmann para *Trágica obsessão* não é uma mera variação da música de *Um corpo que cai*: ela possui identidade própria, ainda que coexista na mesma atmosfera do filme de 1958. Na verdade, o que nos parece mais importante notar é que a escolha de De Palma por Herrmann é outro indicador de que o diretor intencionalmente desejava fazer seu filme remeter ao de Hitchcock, inclusive sonoramente.

Michael acredita de fato que o sonho de viver novamente com Elizabeth se tornara realidade. No entanto, o que ele vê ao acordar é a reprise do seu pior pesadelo, um *déjà vu*: Sandra é raptada e os sequestradores deixam uma mensagem pedindo o resgate, sendo o bilhete uma réplica exata daquele que os criminosos deixaram 16 anos antes, quando sequestraram a então esposa de Michael e sua filha. Sentindo como se tivesse ganhado uma segunda chance para, desta vez, agir da maneira certa e de algum modo reescrever o passado, Michael decide entregar o dinheiro exigido pelos bandidos. Ele retira enormes quantias de suas contas, o que o força a assinar uma espécie de “garantia” para que seu sócio Robert fique com a metade de Michael no negócio imobiliário que tocavam juntos. Nesse processo, ele descobre que tudo pelo que passou, incluindo o sequestro original, havia sido arquitetado por Robert como uma forma de obter o controle exclusivo das participações acionárias da empresa. Furioso, Michael apunhala Robert até a morte – numa cena que, não por acaso, muito menos por inocência, remete a *Disque M para matar (Dial M for murder, EUA, 1954)*, também de Hitchcock.

Sabendo que Sandra deve ter sido cúmplice na trama contra ele, Michael vai atrás dela no aeroporto para impedir sua fuga. Sandra tem um *flashback* que revela ao espectador a parte dela no esquema: Sandra é, na verdade, Amy, a filha de Michael. Após o sequestro quando era criança, Robert a escondera de Michael e a enviara para viver em segredo na Itália com uma mulher que a criara como sua filha e lhe dera outro nome. Ao longo dos anos, Robert contou mentiras sobre Michael, convencendo Sandra de que seu pai não pagara o resgate porque ele não a amava. Completamente atordoada por toda a situação que vivera, tendo sido convencida a armar a elaborada vingança contra o pai, Sandra tenta o suicídio no avião e é retirada do voo em uma cadeira de rodas.

No aeroporto, Michael vê Sandra e corre em sua direção, com uma arma apontada para ela. Um segurança tenta detê-lo, mas Michael bate a pasta cheia de dinheiro contra a cabeça do guarda, momento em que a maleta se abre e as cédulas voam pelo saguão. Ao perceber a situação, Sandra se levanta da cadeira de rodas, corre ao encontro de Michael e grita: "Papai! Você trouxe o dinheiro!" É quando ele percebe, pela primeira vez, quem Sandra realmente é, e os dois se abraçam, com Michael claramente perplexo e Sandra em um estado de torpor, não conseguindo controlar suas emoções. A câmera faz um terceiro movimento circular em *travelling*, desta vez rodopiando em torno de pai e filha. Mas ainda que agora a lente esteja voltada para o lado de dentro do círculo

(nas cenas anteriores, ela apontava para “fora” do eixo), o giro remete também à passagem do tempo, agora numa representação psicológica do turbilhão de pensamentos e sentimentos que levam tanto Michael quanto Amy a revisitarem o passado em suas memórias, em contraposição à loucura do presente vivenciado (a música segue essa representação, com uma transição sutil da trilha de perigo, enquanto Michael corre para atirar em Amy, para uma combinação dos temas musicais que acompanham os dois personagens durante o filme). Efeito semelhante, por sinal, é alcançado por Hitchcock, em *Um corpo que cai*, na cena em que Scottie tem Judy nos braços, mas crê estar novamente abraçando Madeleine, e a câmera também gira em torno deles.

A descoberta de uma trama engenhosa pelo protagonista, que se sente enganado e quer desmascarar a farsa, também está presente em *Um corpo que cai*, o que nos leva, ao final de *Trágica obsessão*, a constatar que toda a estrutura do roteiro está muito bem alinhada com o filme de Hitchcock, ainda que as situações vividas pelos personagens e os objetivos dos vilões sejam evidentemente diferentes.

Cabe ressaltar ainda que, em ambos os filmes, a relação entre o protagonista e a mulher por quem se apaixona é “proibida” e “pecaminosa” (afinal, Scottie sabia que Madeleine era uma mulher casada, ao passo que Michael se relaciona com a própria filha).¹⁸ Nota-se, ainda, que as duas mulheres em ambos os filmes têm alguma relação com a pintura (Madeleine e sua obsessão pela bisavó Carlotta Valdes, retratada em um enorme quadro que ela contempla no museu; Sandra e sua profissão como historiadora de arte, trabalhando no restauro da pintura da *Madonna*, de Bernardo Daddi, além, claro, do contato que tem posteriormente com o imenso retrato pintado de Elizabeth na casa de Michael) e com a igreja (Madeleine e, posteriormente, Judy morrem ao caírem da torre de uma igreja; Elizabeth e, posteriormente, Sandra/Amy se encontram com Michael na Basílica de Florença). As duas também passam por processos de regressão para se transformarem de volta nas mulheres que eram antes do trauma de seus pares.

Considerações finais

Ao analisarmos *Trágica obsessão* em relação a *Um corpo que cai*, ficam evidentes as congruências entre os dois filmes. Porém, temos elementos suficientes para afirmar que *Trágica obsessão* se afasta do *plágio*, uma vez que, para se configurar como tal, precisaria ser uma transcrição total, sem qual-

quer referência (SANT'ANNA, 2003), além de De Palma ter que reivindicar a autoria, coisa que ele nunca fez. Filme-homenagem que é, *Trágica obsessão* ainda se diferencia de *Um corpo que cai* por acrescentar ao desfecho da história um *plot-twist* subversivo que coloca os personagens principais em uma relação incestuosa. “De Palma deliberadamente se inscreve num jogo de anamorfose entre uma obra originária e uma obra segunda; esse jogo extrapola o plano figurativo, pois inclui também uma distorção grotesca da trama” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 132).

Esta é a diferença principal e crucial entre os filmes no que diz respeito à trama. Mas com relação à forma também observamos que De Palma em nenhum momento tenta emular o estilo de Hitchcock. A homenagem ocorre no desejo de contar uma história de suspense, mistério e romance como Hitchcock fizera duas décadas antes, no auge de sua carreira. Mas quanto ao modo de filmar e narrar a história, De Palma busca seus próprios caminhos, ainda que siga as lições que aprendeu com os filmes de Hitchcock, como, por exemplo, ao dar ao espectador informações que o protagonista não tem, ou ao empregar recursos visuais estilísticos pouco usuais e que servem como uma “assinatura” do diretor. Neste sentido, se, em *Um corpo que cai*, Hitchcock fez uso célebre do *dolly zoom* para criar o efeito de vertigem do protagonista devido ao seu medo de altura,¹⁹ De Palma, em *Trágica obsessão*, recorre ao plano-sequência em 360 graus e também ao *split diopter*,²⁰ uma espécie de “foco dividido”, em que a ação no primeiro e no segundo plano estão em foco, criando a ilusão de profundidade de campo (trata-se de um recurso que De Palma usaria cada vez mais intensamente em seus próximos filmes).

Podemos ainda interpretar a ação de De Palma em relação a Hitchcock utilizando os conceitos de *estilização* e *paráfrase*. Para Affonso Romano de Sant'Anna (2003), a *estilização* é um “meio caminho” entre a *paródia* e a *paráfrase*. Isso porque a *estilização* “reforma” o texto-fonte, “esmaecendo, apagando a forma, mas sem modificação essencial da estrutura” (SANT'ANNA, 2003, p. 41). Mesmo muito próximo dessa definição, a *paráfrase* se diferencia, segundo o linguista, por reafirmar os ingredientes do texto-fonte e “conformar” seu sentido. Podemos admitir, portanto, que a intertextualidade, em *Trágica obsessão*, comporta os dois recursos e que há, de novo nas palavras de Sant'Anna, um “deslizamento de efeitos de uma parte para outra do discurso”. De Palma se mantém fiel à sua referência (*Um corpo que cai*), conformando seu sentido na maior parte do tempo, mas também reformando e ressignificando o texto-fonte, mas sem chegar de fato a deformá-lo.

Tanto a reviravolta na trama quanto os recursos estilísticos que diferenciam “um filme de Alfred Hitchcock” de “um filme de Brian De Palma” suscitam questões que não estão presentes em *Um corpo que cai*, dando assim vida própria a *Trágica obsessão*, com o próprio filme sendo uma espécie de *doppelgänger*. E, afinal, a relação incestuosa entre Michael e Sandra/Amy não poderia ser lida como uma metáfora metalinguística para a relação entre a obra original e a homenagem? Ou ainda: em *Um corpo que cai*, Judy se torna uma representação de Madeleine, sendo as duas a mesma pessoa. Contudo, é preciso ter em mente que é Madeleine a versão falsa de Judy (e que Scottie prefere, ou seja, para ele, a mentira – do cinema – é melhor do que a realidade). Já em *Trágica obsessão*, Sandra se torna uma representação de Elizabeth, não como a mesma pessoa, mas sendo uma filha da outra – ou seja, Sandra, como “cópia”, herdou traços da “versão original”; sendo assim, Sandra seria uma *paráfrase* de Elizabeth. E lembremos que, em certo momento do filme, ela mesma parece não conseguir se diferenciar da imagem da mãe.

Sant’Anna traça um curioso paralelo entre paráfrase e o que se chama, na psicanálise, de “estágio do espelho” no desenvolvimento da criança, que é o momento, nos primeiros anos de vida, em que ela não sabe que a sua imagem projetada no espelho é dela mesma. Tomando o exemplo mencionado de Sandra em relação à Elizabeth, a analogia de Sant’Anna poderia cair como uma luva:

Por isto, fazendo um paralelo, pode-se dizer que o estágio do espelho corresponde à paráfrase: a dificuldade de se saber, afinal, de quem é determinado discurso, qual o verdadeiro autor, pois os textos se confundem num jogo de espelhos. É como se o texto passasse de pai (ou mãe) para filho, como se houvesse uma mistura indiferenciada do corpo da mãe e do corpo do filho. O filho-texto olhando-se indiferenciadamente nos olhos da mãe (SANT’ANNA, 2003, p. 32).

É como se aqui De Palma estivesse refletindo sobre a própria condição de seu filme em relação ao de Hitchcock, refletindo sobre a “angústia da influência”, fazendo transbordar toda a melancolia maneirista para além do quadro, enquanto que, em *Um corpo que cai*, a reflexão de Hitchcock era sobre a própria natureza da reprodução da imagem em relação ao que ela representa. Nessa leitura, ambos lidam com a metalinguagem, mas De Palma trabalha em um nível posterior, pois reflete sobre a relação do cinema com o próprio cinema (ou com um cinema que veio antes do que ele pratica), ao passo que Hitchcock reflete sobre o cinema em relação com aquilo que o precede, o “mundo real”.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Bruno. Brian De Palma: mal visto, mal dito. **Contracampo**, 2002. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/47/depalmaldito.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2019.
- AUMONT, Jacques. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2008.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. 5. ed. Campinas: Papyrus, 2010.
- BISKIND, Peter. **Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood**: Easy Riders, Raging Bulls. Tradução de Ana Maria Bahiana. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.
- BLOOM, Harold. **The anxiety of influence**: a theory of poetry. 2. ed. New York: Oxford University Press, 1997.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. *In*: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: Documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Editora Senac, 2005. v. 2. p. 277-301.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas: Editora Unicamp; São Paulo: Edusp, 2013.
- CAPUZZO, Heitor. **Alfred Hitchcock**: o cinema em construção. 2. ed. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1995.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.
- CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **Pós – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16>>. Acesso em: 18 fev. 2022.
- DELORME, Stéphane. D'une esthétique maniériste. **Au hasard Balthazar**, n. 2, p. 6, 1997.
- DE PALMA. Direção: Noah Baumbach e Jake Paltrow. Produção: Noah Baumbach e Jake Paltrow. Documentário. Empire Ward Pictures, EUA, 2015. 1 filme (110 min.), son., color., Digital HD.
- ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- GENETTE, Gerard. **Palimpsests**: Literature in the Second Degree. 8. ed. Tradução de Channa Newman e Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- KEESEY, Douglas. **Brian De Palma's split screen**: a life in film. Mississippi: University Press of Mississippi, 2015.
- KNAPP, L. F. (ed.). **Brian De Palma**: interviews. Mississippi: University Press of Mississippi, 2003.

KOCH, Ingedore Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães.

Intertextualidade: Diálogos Possíveis. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Seminálise**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LAGIER, Luc. **Les mille yeux de Brian De Palma**. Paris: Cahiers du Cinéma, 2008.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema:** do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papyrus, 2013.

PERETZ, Eyal. **Becoming Visionary:** Brian De Palma's Cinematic Education of Senses. Stanford: Stanford University Press, 2008.

SAMOCKI, Jean-Marie. Une balle dans la tête: mélancolies maniéristes. **Au hasard Balthazar**, n. 2, p. 10, 1997.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase e cia**. 7. ed. São Paulo. Ática, 2003.

SILVEIRA, Renato Henrique Dias. **Brian de Palma e o cinema em reinvenção:** intertextualidade, voyeurismo e resignificação. 2019. 104 p. Dissertação (Mestrado em Artes/Cinema) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. 5. ed. Campinas: Papyrus, 2013.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: de Marina Appenzeller. 7. ed. Campinas: Papyrus, 2014.

NOTAS

1 Depoimento dado em entrevista para o documentário *De Palma* (EUA, 2015), de Noah Baumbach e Jake Paltrow.

2 Depoimento extraído da reportagem “My Films Come Out of My Nightmares”, de Charles Higham. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1973/10/28/archives/my-films-come-out-of-my-nightmares-brian-de-palma-former.html>>. Acesso em: 11 out. 2018. (Tradução nossa).

3 “Lá pelo final dos anos 60 e começo dos 70, para quem era jovem, ambicioso e tinha talento não havia lugar melhor em toda a Terra do que Hollywood. O buchicho em torno dos filmes atraía os melhores e mais brilhantes da geração *baby boom* para as escolas de cinema. [...] Nas palavras de Steven Spielberg: ‘Os anos 70 foram a primeira vez em que as restrições de idade foram abolidas, e jovens tiveram permissão para tomar tudo de assalto com toda a ingenuidade e toda a sua sabedoria e todos os privilégios da juventude. Foi uma avalanche de ideias novas e ousadas e, por isso, os 70 tornaram-se um marco’” (BISKIND, 2009, p. 13).

4 Sendo movimentos contemporâneos, surgidos no início dos anos 1960, o Cinema Direto e o *Cinéma Verité* se assemelham no uso da técnica, que se vale das câmeras leves e da gravação sincronizada de som para filmar em locação, mas se diferenciam em abordagem: Robert Drew, por exemplo, preferia adotar um modo mais observacional de filmagem, sem interferir na realidade que captava, tornando-se “invisível”; já Jean Rouch não procura esconder a câmera e “intervém diretamente no desenrolar do filme, passando do estatuto de autores ao de narradores e de personagens” (AUMONT; MARIE, 2001, p. 50).

5 Referindo-se ao filme hollywoodiano, David Bordwell aponta que o modelo narrativo clássico se baseia em uma estrutura de causa e efeito que “respeita o padrão canônico de estabelecimento de um estado inicial de coisas que é violado e deve ser restabelecido” (BORDWELL, 2005, p. 279). Porém, devemos salientar que a intertextualidade não é em si uma característica de ruptura com esse modelo. Existem vários filmes do cinema clássico que utilizam a intertextualidade, embora não seja um aspecto definidor da formação dos cineastas dessa era, diferente do que ocorrerá na geração seguinte.

6 “No cinema, é difícil definir a pós-modernidade (como a modernidade), pois a arte inteira do cinema é moderna, ou pós-moderna, conforme os pontos de vista” (AUMONT; MARIE, 2001, p. 238). No entanto, os autores citam como características do pós-moderno o “gosto da citação” e a “intertextualidade em geral”.

7 “Na alusão, não se convocam literalmente as palavras nem as entidades de um texto, porque se cogita que o coenunciador possa compreender nas entrelinhas o que o enunciador deseja sugerir-lhe sem expressar diretamente” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007, p. 127).

8 No caso da paráfrase, deve-se considerar o texto e o intertexto como versões levemente alteradas um do outro, em que “o deslocamento é mínimo e ocorre uma técnica de citação e transcrição direta” (SANT’ANNA, 2003, p. 24).

9 Trecho de entrevista concedida a Lynn Hirschberg, em *Brian De Palma Interviews* (2003, p. 82).

10 Trecho de entrevista concedida a Jean Vallely, em 1980, para a *Rolling Stone*, reproduzida em *Brian De Palma Interviews* (2003, p. 70).

11 A atriz atuou em *Os pássaros* (*The birds*, EUA, 1963) e *Marnie, confissões de uma ladra* (*Marnie*, EUA, 1964).

12 Depoimento dado em entrevista para o documentário *De Palma* (EUA, 2015), de Noah Baumbach, Jake Paltrow.

13 A partir das propostas de Genette, Nathalie Piégay-Gros, em 1996 (*apud* KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007, p. 136), redimensionou as formas de *hipertextualidade* e sugeriu uma nova divisão dos tipos de *intertextualidade* em relações de *copresença* e relações de *derivação*. Percebe-se que, em seus filmes, De Palma trabalha a *intertextualidade* tanto em uma relação de *copresença*, por meio da *alusão*, quanto em uma relação de *derivação*, através da *paródia*, por exemplo.

14 No documentário *De Palma* (EUA, 2015), de Noah Baumbach e Jake Paltrow, De Palma conta detalhes da concepção do roteiro de *Trágica obsessão*: “A coisa toda surgiu quando Marty (Martin Scorsese) estava trabalhando, creio que em *Caminhos perigosos*, e eu estava ajudando a montar uma das cenas. Schrader veio e começou a jogar cartas e perdeu muito dinheiro. Falei que o levaria para jantar fora. Foi quando a gente teve a ideia de *Trágica obsessão*. Pois havíamos acabado de ver *Um corpo que cai*. Foi exibido no Museu de Arte Moderna (de Nova Iorque). Sua primeira exibição em 20 anos ou algo assim. Eu fui para casa e escrevi a história. Depois, Schrader fez o roteiro.” De fato, tanto *Um corpo que cai* quanto *Janela indiscreta* e outros filmes de Hitchcock não eram exibidos oficialmente há muito tempo (e cabe lembrar que naquele tempo o acesso a filmes antigos era muito restrito, já que nem mesmo o videocassete era um equipamento fácil de

NOTAS

ser adquirido e ainda não haviam sido lançados filmes em VHS). Desse modo, podemos supor que, para De Palma e Schrader, “refazer”, ou melhor dizendo, “restaurar” a obra de Hitchcock era também uma maneira de manter seu impacto vivo.

15 Em diversas ocasiões em que foi entrevistado, De Palma afirmou que toda imagem em seu filme tem uma função, jamais estando ali simplesmente para “cobrir” uma passagem de tempo ou servir como transição entre duas cenas. Logo, assume-se que ele tem o mesmo trato com a música, evitando se valer deste valioso recurso apenas para criar um mero acompanhamento musical para uma sequência.

16 Neste romance gótico, vencedor do Oscar de Melhor Filme, a trama gira em torno de uma noiva atormentada pela memória da falecida primeira esposa de seu marido. A presença da mulher morta ainda é forte nos aposentos da casa onde ela vivera, especialmente no modo como a governanta parece proteger o lugar da chegada de uma “forasteira”.

17 Termo do folclore alemão que significa uma “aparição” ou um “espectro” de uma pessoa viva, em contraposição ao que seria um fantasma. É um conceito amplamente usado na literatura de horror e também aplicado ao cinema deste gênero, sendo de particular fixação para De Palma, pelo que se observa em filmes como *Trágica obsessão*, *Irmãs diabólicas*, *Dublê de corpo*, *Femme fatale*, *Paixão*, entre outros.

18 Cabe ressaltar que o primeiro corte do filme não colocava a sequência do sonho de Michael como algo que aconteceu apenas em sua mente. Conforme De Palma explica, em depoimento no *making of* do filme, disponível no DVD lançado no Brasil, a ideia era que Michael realmente se casasse e tivesse relações sexuais com sua filha, ainda que, naquele momento, não soubesse quem ela de fato era. Porém, após os executivos do estúdio julgarem que o filme seria polêmico demais caso afirmasse o incesto, decidiu-se mudar a percepção que o espectador teria dessa sequência, criando pelo menos uma dubiedade em relação ao que ocorreu.

19 No livro *Alfred Hitchcock: o cinema em construção*, Heitor Capuzzo destaca que, em *Um corpo que cai*, “a câmera assume, em algumas sequências, um trajeto em espiral, numa constante sintonia com a ideia de vertigem” (CAPUZZO, 1995, p. 97).

20 No documentário *De Palma* (2015), o diretor explica um pouco mais sobre o uso do *split diopter*: “*Dionysus in 69* me deu a ideia da tela dividida. Então, tive a ideia do *split diopter* a partir daquela da tela dividida. Quero dizer, quando editei *Dionysus*, eu sempre colocava duas imagens, uma em oposição à 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”.