



Artigo – Dossiê

Horror social: a área cinzenta do gênero no século XXI

Thriller, sociedade e fraturas:***Split Field Diopter* e as tensões de classe
no cinema de Pernambuco****Thriller, sociedad y fracturas:*****Split Field Diopter* y las tensiones de clase
en el cine de Pernambuco****Thriller, society and fractures:*****Split Field Diopter* and class tensions
in Pernambuco cinema**Vitor Celso Melo de Faria Junior ^IUniversidade Federal de Pernambuco, PE, Recife, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-2878-6378>Ian Costa ^{II}Universidade Federal de Campina Grande, PB, Campina Grande, Brasil
<https://orcid.org/0000-0003-3938-7102>

Resumo: Este estudo investiga o uso do *Split Field Diopter* (SPD) no cinema pernambucano contemporâneo, avaliando como esse recurso se integra à estética da fragmentação (Isaacs, 2020), característica do thriller de suspense, e da construção de discurso de tensões de classe que demarcam o thriller social. Ancorado nas noções de poética da citação (Carroll, 1982) e cinema da suspeita (Souto, 2016), o estudo examina como a fratura do campo visual participa da construção narrativa, observando como mecanismos clássicos de tensão, expectativa e ameaça são reconfigurados quando atravessados por regimes de desconfiança e conflitos de classe. Através da análise de *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019), *O agente secreto* (Kleber Mendonça Filho, 2025) e *Propriedade* (Daniel Bandeira, 2022), este estudo evidencia como escolhas formais operam como mediadoras entre convenções de gênero, construção de discurso e tensão social.

Palavras-chave: *Split Field Diopter*; Thriller de suspense; Thriller social; Cinema pernambucano.



Resumen: Este estudio investiga el uso del *Split Field Diopter* (SPD) en el cine pernambucano contemporáneo, evaluando cómo este recurso se integra en la estética de la fragmentación (Isaacs, 2020), característica del *thriller* de suspense, y en la construcción de un discurso sobre las tensiones de clase que delimitan el *thriller* social. Anclado en las nociones de poética de la cita (Carroll, 1982) y cine de la sospecha (Souto, 2016), el estudio examina cómo la fractura del campo visual participa en la construcción narrativa, observando cómo los mecanismos clásicos de tensión, expectativa y amenaza se reconfiguran al ser atravesados por regímenes de desconfianza y conflictos de clase. A través del análisis de *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles, 2019), *O agente secreto* (Kleber Mendonça Filho, 2025) y *Propriedade* (Daniel Bandeira, 2022), se evidencia cómo las decisiones formales operan como mediadoras entre las convenciones de género, la construcción del discurso y la tensión social.

Palabras clave: *Split Field Diopter*; *thriller* de suspense; *thriller* social; cine pernambucano.

Abstract: This study investigates the use of the *Split Field Diopter* (SPD) in contemporary Pernambuco cinema, examining how this device aligns with the aesthetics of fragmentation (Isaacs, 2020) characteristic of the suspense thriller and how it contributes to constructing a discourse on class tensions that shape the social thriller. Grounded in the notions of a poetics of citation (Carroll, 1982) and the cinema of suspicion (Souto, 2016), the research explores how the fracture of the visual field participates in narrative construction, observing how classical mechanisms of tension, expectation, and threat are reconfigured when permeated by dynamics of distrust and class conflict. Through the analysis of *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles, 2019), *O agente secreto* (Kleber Mendonça Filho, 2025), and *Propriedade* (Daniel Bandeira, 2022), the research demonstrates how formal choices operate as mediators between genre conventions, discursive construction, and social tension.

Keywords: *Split Field Diopter*; Suspense thriller; Social thriller; Pernambuco cinema.

Introdução

No cinema, mais do que um conjunto de protocolos, os gêneros funcionam como recursos essenciais para traduzir a complexidade da realidade social. Em determinados recortes, eles operam como chaves de leitura fundamentais para compreender os contextos de identidade cultural e histórica. Sob o guarda-chuva do *thriller* de suspense, Alfred Hitchcock consolidou uma estética da fragmentação, capaz de converter em imagens a inquietação provocada por questões morais latentes na sociedade estadunidense, como a ruptura do ideal de família tradicional. Essa linguagem tornou-se referência no gênero ao empregar, de forma deliberada, a alternância visual entre elementos opacos e transparentes, que se articula narrativamente com a oscilação entre momentos de rompimento (descontinuidade) e de preservação (continuidade) da ordem social.

Por se tratar de uma estética que convida o espectador a enfrentar medos e angústias coletivas por meio da descontinuidade da imagem, consolidou-se, ao longo dos anos, um amplo repertório de recursos visuais capazes de sustentar essa proposta. Entre os que mais se destacam está a técnica do *Split Field Diopter* (SPD, ou *Dioptria de Campo Dividido*), que possibilita a criação de uma profundidade de campo artificial,



mantendo simultaneamente em foco dois planos situados a distâncias significativamente distintas do eixo da câmera. O resultado é uma imagem marcada por uma divisão de foco perceptível no campo visual. Essa característica de dualidade favoreceu o uso do artifício para a construção de embates visuais, tornando-o especialmente popular no contexto da Nova Hollywood, seja como dispositivo de realismo de natureza documental ou como ferramenta estilística.

Sintonizada com o impulso de uma poética da citação (Carroll, 1982), a produção contemporânea de Pernambuco revela uma tendência a mobilizar estilos e técnicas do passado como forma de estabelecer um diálogo formal tanto com a história quanto com o espectador atento à herança audiovisual. Nesse movimento, marcado também por um hibridismo crescente dos traços dos gêneros tradicionais, o dioptra emerge como uma das estratégias para referenciar a visualidade característica do thriller de suspense, agora reinscrita em um contexto histórico e tecnológico distinto daquele que orientou seu uso mais sistemático na Nova Hollywood. Ao ser acionado em filmes como *O agente secreto* (Kleber Mendonça Filho, 2025) e *Propriedade* (Daniel Bandeira, 2022), o recurso adquire novos sentidos e funções dramáticas, incorporando elementos de uma estética da fragmentação para refletir em tela temas recorrentes na filmografia do estado, como o conflito de classes e seus desdobramentos nas disputas entre cidade e campo, assim como entre centro e periferia, contexto ao qual se permite enquadrar tal conjuntura no âmbito do thriller social.

Diante disso, este artigo tem como objetivo investigar o uso da dioptria no cinema contemporâneo de Pernambuco, analisando de que maneira esse recurso óptico se integra ao regime de descontinuidade próprio da estética da fragmentação e atua como dispositivo narrativo e simbólico na construção de situações de invasão, infiltração e instabilidade de classe. Para tanto, além da introdução e das considerações finais, o artigo organiza-se em quatro seções que estruturam o percurso analítico. No próximo segmento, intitulado *Estética da fragmentação no thriller de suspense*, apresenta-se uma revisão teórica do conceito de excesso (Thompson, 1977) e da estética da fragmentação proposta por Isaacs (2020), relacionando esses aportes à identidade do gênero thriller de suspense (Derry, 1988) e ao contemporâneo thriller social (Carreiro; Cánepa, 2025). Em seguida, no tópico *Imagens de tensão de classe no cinema pernambucano*, desenvolve-se um estudo historiográfico sobre a representação da exclusão, partindo da cinematografia brasileira em sentido amplo (Souto, 2016; Bernardet, 2003) até chegar ao cinema recente de Pernambuco (Araújo, 2014, 2018; Couto, 2014), com especial atenção às representações inscritas no thriller. Na seção



subsequente, *Um olhar técnico e poético sobre o Split Field Diopter*, realiza-se um exame panorâmico da história da dioptria, do contexto da Nova Hollywood aos dias atuais (Reilly, 2009; Carroll, 1982), acompanhado de uma elucidação de suas características ópticas de funcionamento do dispositivo. Por fim, em *A fragmentação no cinema contemporâneo de Pernambuco*, empreende-se uma análise da presença da dioptria a partir dos filmes *O agente secreto* (Kleber Mendonça Filho, 2025), *Propriedade* (Daniel Bandeira, 2023) e *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019), tomando como ponto de partida analítico o conceito de personagem invasor (Souto, 2016).

Estética da fragmentação no thriller de suspense

A apreciação da materialidade fílmica não é de hoje um objeto que convoca uma diversidade de leituras sobre variados campos de pesquisa da comunicação, seja os da performance, da semiótica, entre outros. Entre essas vertentes, algumas assumem a importância de se dirigir à sua matéria buscando entendê-la além das fronteiras do utilitarismo e da literalidade, de um sentido óbvio (Barthes, 1990), desbravando-a em seu território desconhecido, no íntimo de suas contradições e tensões aterradas na superfície. Na intenção de decifrar esse sentido obtuso (Barthes, 1990), Thompson (1977) explora o conceito de excesso que diz respeito a característica de determinados filmes em desviar o fluxo corrente da narrativa ficcional padrão para incluir elementos narrativos, visuais ou sonoros descontínuos que geram no espectador efeitos de estranheza e desfamiliarização (Andrew, 2002). Semelhantes a “[...] um acento, como a própria forma de uma emergência [...]” (Barthes, 1990, p. 59), a descontinuidade gerada por sua intervenção na diegese pode ser examinada a partir do prisma filosófico e semiótico da tensividade: no qual, para autores como Zilberberg (2011), o sentido de determinados símbolos não surge apenas do seu conteúdo intrínseco, mas da sua relação de alternância com signos opostos, entre estado (esperado) e acontecimento (inesperado) em processos contínuos. Nessa direção, o excesso tem por tradição o diálogo com gêneros fílmicos que melhor comportam essa relação de expectativa e sensorialidade do corpo (Williams, 1991), como é o caso do *thriller* de suspense.

Também conhecido pelos termos *suspense thriller*, *thriller* ou *filme de suspense*, existe um consenso na literatura que o estuda de que o gênero é percebido

“[...] não tanto como um grupo de filmes que emocionam seu público [...], mas como um grupo de filmes cujo conteúdo consiste essencialmente em emoções¹” (Derry, 1988. p. 6-7, tradução nossa). Principal referência na área de estudo, Derry (1988) o define como um guarda-chuva de subgêneros de suspense que, em linhas gerais, emprega 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. É conforme essa proposta que o *thriller* de suspense carrega a finalidade de desviar a reação esperada do espectador das convenções padrões de causa e efeito e de gerar efeitos tensivos através da afirmação de uma estrutura narrativa dualística.

Cineastas como Alfred Hitchcock desempenharam um papel fundamental na popularização do gênero no início do século XX e na consolidação de um de seus pilares estéticos mais marcantes: a estética da fragmentação. Elaborado por Isaacs (2020) a partir da noção de excesso proposta por Thompson (1977), esse conceito envolve a forma como o realizador em questão insere pontualmente o uso da descontinuidade em seus filmes para expressar tensividade, intercalando regimes distintos de visualidade (Xavier, 2005). Sendo a princípio um meio pelo qual o cineasta encontrou para lidar com os limites criativos e autorias da Hollywood Clássica, o gênero *thriller* de suspense estimulou que Hitchcock veiculasse a fragmentação através da repetida alternância entre signos visuais opacos (descontínuos) e transparentes (contínuos). À cada transição para a opacidade, há uma ruptura na fluidez da narrativa diegética, que interrompe momentaneamente o fluxo de imersão da transparência, criando um efeito de tensão e desestabilização que se prolonga ao longo do filme. Em obras do realizador como *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958) e *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954), a descontinuidade manifesta pela adição de planos geométricos que destacam a aparência divisória da imagem e o enquadramento de reflexos e pontos de vistas subjetivos – como no célebre uso da técnica de captação conhecida como *Dolly Zoom*.

Sob essa direção, Hitchcock associou amplamente o uso da fragmentação à noção de *suspense conceitual* (Cohen, 2011), que emprega a descontinuidade como recurso para tensionar questões morais latentes na sociedade estadunidense, como a ruptura do ideal de família tradicional. Sua narrativa oscila entre momentos de rompimento (descontinuidade) e de preservação (continuidade) da ordem social vigente. O *thriller* de suspense torna-se, assim, uma arena expressiva para convocar o

¹ Do original: [...] not so much as a group of films which thrill their audiences [...] but as a group of films whose contents consists essentially of thrills.

espectador a lidar com medos e angústias coletivas, mobilizando-os e dissipando-os ao longo da experiência fílmica. Considerando que “[...] seu trabalho foi tão influente que praticamente todos os diretores que trabalham no gênero permanecerão, em algum grau, na sombra de Hitchcock²” (Derry, 1988, p. 56, tradução nossa), a linguagem da estética da fragmentação foi preservada ao longo do tempo, à medida que o *thriller* de suspense encontrou novas formas de abordar a tensão entre ruptura e preservação da ordem social. Logo, é inescapável a conectividade com a produção do cinema contemporâneo no que tange abordagens temáticas e estéticas dos conflitos e do tensionamento de classe.

Cánepa (2014) observa que, nesse horizonte do horror social, embora haja um temor empático diante do pior que pode acontecer, não se verifica necessariamente a violência visceral característica do gênero; a tensão emerge, antes, dos distúrbios históricos e persistentes que atravessam a sociedade brasileira. Tal dinâmica é situada por Carreiro e Cánepa (2025) no campo do *thriller* social, em que tais conflitos e circunstâncias constituem ameaças similares às entidades e monstros: “[...] filmes de horror e suspense em que o vilão maior, o vilão supremo e definitivo, é a sociedade” (Phillips, 2017). Logo, é notória, na acepção aqui abordada, evidente aproximação e interseção entre as diretrizes do *thriller* de suspense e o *thriller* social. É no sentido de materializar a poética da fragmentação social que se incide o *Split Field Dioptra* (SFD) sobre a recorrente temática e estética contemporânea do cinema em Pernambuco.

Imagens de tensão de classe no cinema pernambucano

Sendo o gênero fílmico um formato reconhecível que pode servir como porta de entrada para a discussão de diversas questões (Neale, 2000), o *thriller* de suspense/social se revela, no cinema brasileiro, um terreno fértil para explorar temas como a exclusão social. Nesse contexto, o gênero assume uma posição de confronto frente a uma estrutura de classes, na qual: “Uma classe dá sentido e define a outra” (Souto, 2016, p. 142).

Essa definição de classe parte de uma perspectiva abrangente, que articula diferentes correntes teóricas relacionadas a fatores de estratificação social como resultado da combinação entre fatores econômicos, poder, status e mobilidade social,

² Do original: “[...] his work has been so influential that virtually all directors who work in the genre will remain, to some degree, in Hitchcock’s shadow.

bem como a luta de classes como motor das transformações sociais frisada por Marx e Engels. Embora heterogêneas, estas perspectivas convergem em um ponto fundamental, o caráter relacional da ideia de classe: “Os diferentes indivíduos somente formam uma classe enquanto se veem obrigados a sustentar uma luta comum contra outra classe” (Hirano, 2002, p. 131-2).

No cinema brasileiro de longa-metragem, a exposição dessa tensão de classe faz parte de uma tradição marcante de sua historiografia ficcional, que “[...] não atua apenas em temática, mas também em linguagem” (Bernardet, 2003, p. 9). Essa tradição inclui desde o ímpeto do Cinema Novo em se posicionar como porta-voz da exclusão até abordagens mais recentes, como aquelas descritas por Souto (2016) no conceito de *cinema da suspeita*: onde a trama evita representar o outro em sua inteireza, optando por pontos de vista ambíguos, baseados na percepção de uma classe média que se sente ameaçada pela presença ou ascensão de outras classes sociais.

Levando em conta que a maioria dos “[...] gêneros cinematográficos tratam de alguma forma de ameaça – violenta ou não – à ordem social” (Schatz, 1948, p. 26), o gênero *thriller* de suspense/social também segue esse fluxo histórico e reflete diretamente questões envolvendo conflitos de classe no país em filmes como *O assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962) e *A próxima vítima* (João Batista de Andrade, 1983), e, de maneira indireta, em obras centradas na repressão a grupos minoritários durante a Ditadura Militar, como *Pra frente, Brasil* (Roberto Farias, 1982), *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1981) e *O beijo no asfalto* (Bruno Barreto, 1981).

Em Pernambuco, a questão da contradição social ganha novos contornos ao se misturar com temas recorrentes da produção ficcional da região como a cultura popular, as transformações da paisagem urbana e a convivência entre o arcaico e o moderno (Couto, 2014). Reconhecido como um polo ativo na produção cinematográfica, na crítica e no cineclubismo desde o início do século XX, sua produção já demonstrava essa abordagem singular ainda na década de 1920, durante o movimento dos Ciclos Regionais: marco na historiografia do cinema brasileiro por descentralizar a produção do eixo sudestino (Rio de Janeiro e São Paulo) em estados como Pernambuco. Também conhecido como Ciclo do Recife, o termo deixou de ser amplamente utilizado por teóricos da área, como Araújo (2014), por ser considerado excludente. A crítica recai sobre o fato de a expressão não reconhecer a continuidade da produção de obras de não ficção – como cinejornais, documentários e filmes institucionais – que permaneceram em atividade no Recife mesmo após esse período. Essa crítica, aliás, pode ser ampliada à própria noção de Ciclos Regionais, por sugerirem uma

descontinuidade que nem sempre corresponde à realidade histórica da produção audiovisual local.

Caracterizado por um cinema silencioso, o movimento se dedicou tanto à produção de filmes de enredo (ficção) quanto aos chamados naturais (atualidades), lançando até 1930 mais de 40 títulos, entre curtas e longas-metragens. Esse volume de produção permitiu que Recife se consolidasse como “[...] um dos principais focos de produção no país, especialmente nos anos de 1925 e 1926” (Araújo, 2014, p. 13). Ao todo, foram realizados 14 filmes de enredo, que exploraram uma variedade de gêneros, como aventuras, comédias, melodramas urbanos e dramas de cunho religioso. Esses filmes repercutiam valores associados a uma estrutura patriarcal branca e burguesa, ao mesmo tempo em que expressavam um sentimento de incerteza diante de um processo de modernização tardio. Esse contexto revelava um embate simbólico entre a identidade urbana emergente do Recife e o mundo rural em declínio, representado especialmente pela decadência da indústria açucareira.

Dentro desse cenário, os conflitos de classe retratados na tela evidenciam contrastes profundos na maneira como o cinema representava o urbano e o rural. De um lado, a cidade era apresentada como emblema de progresso e modernidade, como em *Aitaré da praia* (Gentil Roiz, 1925); de outro, o campo surgia como espaço de desigualdade social e violência explícita, como em *Revezes...* (Chagas Ribeiro, 1927), onde se destaca “[...] de forma acentuada, conflito de classes, elemento raro no cinema silencioso brasileiro, colocando em confronto direto o grupo de vaqueiros, que se mobiliza exigindo os salários atrasados, e o patrão explorador e brutal” (Araújo, 2018, p. 154-155). Essa forma de tratar a questão social também teve influência de diversos filmes estadunidenses da época, que serviram de inspiração para que os cineastas pernambucanos adaptassem elementos do gênero à geografia local.

Em outros momentos da história do cinema pernambucano, essa perspectiva se renova, como na década de 1970, com o surgimento de uma nova cena de produção de curtas-metragens impulsionada pelo baixo custo do formato *Super 8*. Nesse contexto, mais de 200 filmes foram realizados, entre eles o média-metragem *Sulanca: a revolução econômica das mulheres de Santa Cruz do Capibaribe* (Katia Mesel, 1986), documentário que retrata a produção artística e coletiva das sulanqueiras: mulheres de uma pequena cidade do interior que transformaram a economia local.

Já nos anos 1990, com a retomada da produção de longas-metragens, o audiovisual pernambucano passa por uma fase de forte profissionalização, consolidando-se como um modelo de cinema independente (Pereira, 2020). Nesse

período, diversos filmes optam por representar os embates de classe de maneira crítica, indo na contramão da tendência dominante no cinema da época, marcada por dramas individuais e personagens de perfil esquemático (Souto, 2016). Um exemplo é *Baile perfumado* (Paulo Caldas e Lírío Ferreira, 1996), que desconstrói o arquétipo do bandido proto-revolucionário, apresentando-o como uma figura seduzida por valores imperialistas e burgueses (Xavier, 2018). Seguindo essa linha histórica, ganha força o movimento *Árido Movie*, liderado por cineastas como Cláudio Assis, Hilton Lacerda e Lírío Ferreira. Suas obras promovem um diálogo intenso entre tradição e modernidade na cultura pernambucana, alimentando uma estética própria que marca uma “[...] inserção ativa, não colonizada, na cena cultural globalizada” (Couto, 2014, p. 19).

Na virada para o século XXI com a ascensão de uma nova geração de cineastas pernambucanos, a exemplo de Kléber Mendonça Filho, Daniel Aragão, Renata Pinheiro e Daniel Bandeira, há uma maior profusão de obras no estado que seguem a direção de um cinema da suspeita (Souto, 2016), construindo suas imagens de tensão de classe por “[...] câmeras menos nervosas, por tempos mais distendidos, por durações que convocam à introspecção” (Salvo, 2011, p. 6). No campo da ficção, destacam-se as longas-metragens *O som ao redor* (Kléber Mendonça Filho, 2012), *Boa sorte, meu amor* (Daniel Aragão, 2012) e *Prometo um dia deixar essa cidade* (Daniel Aragão, 2014), que exploram a questão social e o atrito entre cidade e campo. Essa abordagem indireta sobre o assunto, porém, se converteu na última década numa variedade de representações mais diretas e explícitas do confronto de classe, envolvidas num sentido de realismo intenso mirando uma “[...] experiência imediata do espectador com o filme, mais em um sentido de provocar uma experiência, do que contar uma história com início, meio e fim” (Ferraço, 2016, p. 37).

Reconhecido pelos termos *O novo ciclo de cinema em Pernambuco* (Nogueira, 2009) ou *O cinema contemporâneo de Pernambuco* (Santos, 2019), esse movimento recente partilha, além de uma mesma formação cultural e histórica, de similares preocupações estéticas e sociais que envolvem “[...] uma severa crítica à questão social brasileira, entre a presença no mundo urbano globalizado e os resquícios de uma cultura profundamente violenta e patriarcal” (Aguilar; Bezerra; Pessanha, 2014, p. 7).

Frente a esses anseios, percebe-se nessa cinematografia a tendência de evocar em suas imagens de tensão de classe uma abordagem mais visceral e direta dos atritos sociais a partir da linguagem do *thriller* de suspense/social e de sua estética da fragmentação. Essa abordagem intertextual integra um movimento mais amplo de

indefinição dos protocolos tradicionais dos gêneros fílmicos, cuja familiaridade com o público permite reorientar expectativas e abrir espaço para novas possibilidades de expressão autoral. Como destaca Kleber Mendonça Filho ao comentar a influência de *Irmãos diabólicos* (Brian De Palma, 1972) em sua obra: “O suspense é uma espécie de toque pessoal que vem pela alegria de poder filmar de um jeito muito livre, mas, ao mesmo tempo, sintonizado com as referências do passado do cinema” (Mendonça Filho, 2016).

O desejo de subverter as características tradicionais dos gêneros, contudo, não é um fenômeno recente na historiografia audiovisual. Segundo Collins, citado por Grant (2007, p. 23), desde ao menos a década de 1980 o cinema hollywoodiano passou a ser amplamente reconhecido por uma chamada hibridização irônica, que “[...] busca combinar elementos de gêneros anteriormente puros ou discretos”. Esse procedimento pode ser observado, por exemplo, em longas-metragens como *De volta para o futuro III* (Robert Zemeckis, 1990), que articula convenções do faroeste e da ficção científica, e *Blade runner - O caçador de andróides* (Ridley Scott, 1982), que funde traços característicos do filme *noir* com a ficção científica.

Embora essa distinção rígida entre gêneros puros e mistos, ou indefinidos, seja passível de contestação, por não dar conta da heterogeneidade que marca a cinematografia hollywoodiana, ela constitui um arcabouço teórico relevante para a compreensão do papel da intertextualidade genérica no cinema pernambucano contemporâneo. Isso porque tal perspectiva possibilita: “[...] provocar determinados efeitos artísticos, mobilizar referências afetivas do público, revisitar ou mesmo criar novos gêneros a partir de novos paradigmas culturais etc” (Costa, 2020, p. 51). Nesse sentido, a indefinição dos gêneros permite compreender como se dá a consolidação da identidade estilística de diferentes cineastas atuantes em Pernambuco. Esse processo pode ser identificado, por exemplo, na obra de Kleber Mendonça Filho, ao articular convenções do faroeste e da ficção científica em *Bacurau* (2019); de Hilton Lacerda, ao combinar elementos do melodrama e do *thriller* de suspense em *Fim de festa* (2019); e de Gabriel Mascaro, ao fundir ficção científica e melodrama em *O último azul* (2025) e *Divino amor* (2019). Essa hibridização de gênero, além de operar como marca autoral, autoriza que alguns desses realizadores acionem o *thriller* de suspense como recurso estético para a elaboração de questões latentes no contexto pernambucano, entre as quais se destacam as tensões diretas entre cidade e campo, bem como entre centro e periferia. Neste sentido, fica explícita a intercessão do *thriller* em caráter social.

Temática recorrente na tradição cinematográfica pernambucana, o conflito social expresso por meio da diferença geográfica possui raízes históricas profundas e manifesta-se, em maior ou menor grau, em obras já citadas do início do século XX, como *Aitaré da praia* (1925) e *Revezes...* (1927). No cenário contemporâneo, essa inflexão reaparece sob distintas abordagens em longas-metragens recentes que delineiam: “[...] de maneira enfática a preocupação com o espaço, especialmente através de ficções e documentários que elaboram sobre as transformações na paisagem da região e nas cidades (sobretudo o Recife)” (Prysthon, 2017, p. 1).

Em *Açúcar* (Sérgio Oliveira e Renata Pinheiro, 2017), o retorno da herdeira de um antigo engenho de açúcar às terras de sua família, no interior, desencadeia uma série de eventos sobrenaturais que expõem feridas abertas desde o período da escravidão. Essas fortes tensões históricas intensificam o conflito entre a protagonista e os funcionários do local, que passam a reivindicar seus direitos. Já em *Serra das almas* (Lírio Ferreira, 2024), após escapar de uma emboscada armada pela polícia, um grupo de criminosos, durante a fuga, sequestra duas jornalistas e um desconhecido, decidindo levá-los ao interior e mantê-los em cárcere na casa de um antigo amigo de infância, situada na cidade que dá título ao filme. Nesse caso, a região atua não apenas como cenário central dos acontecimentos, mas também como um componente psicológico e emocional que obriga os criminosos a confrontarem suas origens problemáticas.

Em *Bacurau*, o escopo do embate geográfico é ampliado para um confronto entre regiões nacionais (Sudeste em oposição ao Nordeste) e internacionais (Brasil e Estados Unidos). Na narrativa, uma comunidade de moradores situada no sertão nordestino, na cidade fictícia que dá nome ao filme, une-se para resistir a reiteradas tentativas de ataque promovidas por um grupo estrangeiro estadunidense, respaldado por figuras políticas associadas à região. Ainda no âmbito da relação entre cidade e campo, destaca-se o filme *Propriedade*, que aborda a reação violenta de um grupo de funcionários de uma fazenda contra um casal de patrões, dos quais o marido é o herdeiro do imóvel, após o anúncio de que a propriedade será vendida para a construção de um hotel, implicando o despejo dos trabalhadores. A origem da revolta é sustentada por dois acontecimentos centrais na trama: o suicídio de um dos funcionários, informado antecipadamente sobre a venda pelo capataz, antes dos demais trabalhadores; e o tratamento degradante ao qual os funcionários são submetidos ao longo da narrativa, marcado pela violação sistemática de seus direitos trabalhistas e por condições de vida análogas à escravidão.

Dentre as obras de ficção aqui analisadas, é em *Propriedade* que se

estabelece de forma mais direta não apenas a reação violenta de uma classe sobre outra, mas também um diálogo intenso com *Revezes*.... As aproximações entre as duas narrativas vão além do compartilhamento do cenário da zona rural pernambucana e manifestam-se em elementos estruturais comuns, como o embate com a figura do patrão, desencadeado após a morte de um membro da comunidade, a reivindicação por condições de trabalho mais justas e o encerramento da história sob uma perspectiva trágica para os trabalhadores em vida – com a presumível prisão dos revoltosos em *Propriedade* e o assassinato do casal protagonista em *Revezes*.... Em um dos letreiros exibidos logo no início de *Revezes*..., apresenta-se a frase “Pelos contínuos feitos de deshumanidade, que ali se praticam, a ‘Fazenda Esmeralda’ é vulgarmente conhecida como a ‘Fazenda dos Suppícios’”, ao se referir às condições às quais os vaqueiros são submetidos. Trata-se de uma formulação que poderia igualmente se aplicar ao longa-metragem de Daniel Bandeira, dada a convergência temática entre as duas obras no que diz respeito à violência estrutural e à desumanização do trabalho no espaço rural.

Em paralelo à oposição entre cidade e campo, identifica-se também a relação conflituosa entre centro e periferia, na qual emergem tensionamentos ligados de forma mais proeminente à desigualdade de classe no interior da metrópole, em geral personificada na capital, Recife. Nesse contexto, com exceção de *O agente secreto* (Kleber Mendonça Filho, 2025), o embate raramente se traduz em violência explícita, manifestando-se sobretudo por meio de jogos de interesse e de outras formas de controle exercidos por aqueles que concentram o poder econômico sobre os segmentos socialmente vulnerabilizados e menos abastados da população. Configura-se, assim, um tensionamento marcado pela iminência do perigo: “[...] não por estar-se necessariamente sob o poder de forças sobrenaturais ou de psicopatas, e sim em função de mazelas atávicas da sociedade brasileira” (Cánepa, 2014, p. 35).

Em *Piedade* (Cláudio Assis, 2021), o confronto se estabelece quando uma empresa petrolífera passa a se apropriar de diversos terrenos próximos à costa da cidade-título. Entre eles, encontra-se a propriedade de uma família que sobrevive da renda de um bar à beira-mar, outrora próspero, mas progressivamente afetado por desastres naturais provocados pela exploração de petróleo na região. Decidida a adquirir o imóvel para explorar de forma mais intensa os recursos naturais locais, a empresa recorre a sucessivos assédios financeiros contra os moradores, chegando a identificar a existência de um herdeiro desconhecido que poderia facilitar a negociação. Em *Fim de festa* (Hilton Lacerda, 2019), o assassinato de uma turista francesa durante o encerramento do carnaval desencadeia a investigação conduzida por uma dupla de

policiais, tendo como principais suspeitos o marido e a sogra da vítima, em uma trama atravessada por jogos de poder e interesses privados. Já em *Paterno* (Marcelo Lordello, 2022), o enfrentamento emerge da atuação de um dos herdeiros de uma construtora multimilionária, que busca aliciar políticos e moradores de uma área popular de Recife a fim de viabilizar um empreendimento imobiliário na região. Por fim, em *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016), a tensão é construída a partir dos repetidos assédios e ameaças de uma construtora imobiliária que, após adquirir todos os demais apartamentos de um edifício, empenha-se em comprar o da única moradora remanescente, que se recusa a vendê-lo.

Apesar de tratarem de histórias distintas, em todos esses filmes certos elementos se cruzam, para além do foco recorrente na questão imobiliária. Entre eles, destaca-se o resultado do embate de classe, frequentemente resolvido em favor daqueles que detêm o controle econômico, com a consequente punição dos sujeitos socialmente menos privilegiados; tratando-se de um distúrbio configurado por um mal que não é necessariamente amorfo, mas hereditário e historicamente recorrente, em diálogo com o que Carreiro e Cánepa (2025) definem como *thriller* social. Esse padrão se manifesta tanto no aliciamento bem-sucedido de moradores e políticos em *Paterno* (2022) e na concessão de classe implicada na venda do bar em *Piedade* (2021), quanto na prisão de um jovem de bairro periférico responsabilizado pela morte da turista francesa, ao passo que o marido e a sogra, revelados como os verdadeiros mandantes do crime, permanecem em liberdade. A exceção a esse padrão, contudo, ocorre em *Aquarius*, no qual a moradora do único apartamento restante no edifício prevalece no embate contra a construtora. Trata-se de um desfecho que, à luz do conjunto analisado, pode ser compreendido a partir da posição social privilegiada da protagonista em comparação aos personagens em situação de precariedade dos demais filmes, uma vez que se trata de uma jornalista de renome, influente, pertencente à classe média alta.

Nesse conjunto, insere-se também o longa-metragem *O agente secreto* (Kleber Mendonça Filho, 2025), que se distingue por articular tanto um enfrentamento entre cidade e campo, no primeiro ato da narrativa, quanto a oposição entre centro e periferia no segundo e no terceiro atos. Além disso, o filme adota um tratamento explícito da violência de classe, a partir do qual expõe uma relação historicamente imbricada entre Sul/Sudeste e Norte/Nordeste, evidenciando como a tentativa de apagamento dessas fraturas latentes na sociedade constitui, no fundo, um projeto político voltado à manutenção do poder socioeconômico de uma região sobre outra e de uma classe sobre outra. A narrativa centra-se na figura de Marcelo, professor universitário espionado e

perseguido por matadores de aluguel, que, por razões inicialmente obscuras, foge de São Paulo e busca refúgio em Recife durante o período do carnaval. No desfecho, essas estratégias de manutenção do poder conduzem a um resultado também singular no recorte de produção aqui proposto: o destino dos sujeitos desprivilegiados não se resolve pela vitória, tampouco por uma concessão de classe, pela prisão ou recolhimento forçado, mas pela morte. Trata-se de um destino trágico que também atravessa o casal protagonista de *Revezes...*, que resiste a forças sociais e econômicas que os ultrapassam.

A forma explícita com que esses filmes assumem o tensionamento de classe, em contraste com representações mais sutis e ambíguas associadas a um cinema da suspeita (Souto, 2016), pode ser compreendida como uma escalada de tom que reflete os acontecimentos políticos que atravessaram o país na última década. Esse ponto de vista é corroborado pelo próprio Kleber Mendonça Filho (2020, p. 13) em seu livro *Três roteiros: O som ao redor, Aquarius, Bacurau*, a partir de uma revisão crítica de sua filmografia, na qual observa que a abordagem da questão social se torna progressivamente mais direta e explícita à medida que: “[...] acompanhou as alterações de rota observadas no Brasil, na sua história recente”, sendo seus filmes “[...] também frutos inevitáveis e indissociáveis do país”. Nesse percurso, *O som ao redor* apresenta situações de tensão social e preconceito racial de maneira mais velada, ainda alinhadas a uma abordagem marcada pela ambiguidade. Já a partir do *impeachment* presidencial de Dilma Rousseff e da ascensão da extrema direita no Brasil, verifica-se uma intensificação significativa no tratamento desses confrontos de classe, que passam a assumir contornos mais diretos. Tal deslocamento, segundo o próprio realizador (Mendonça Filho, 2020), espelha a radicalização política e o desmoronamento dos rituais democráticos no país em *Aquarius*, *Bacurau* e, embora não mencionado em razão da data de publicação do texto, pode ser igualmente reconhecido em *O agente secreto*, em meio à tentativa de golpe de Estado articulada pelo ex-presidente Jair Bolsonaro durante seu governo.

Detectar essa escalada, não apenas nos filmes de Kleber Mendonça Filho, implica reconhecer o papel central que os gêneros cinematográficos desempenham na reverberação dos medos e anseios de uma sociedade. No âmbito do *thriller* de suspense/social, em particular, consolidou-se no cinema brasileiro um espaço privilegiado para a abordagem da exclusão social, sustentado por um repertório diverso de recursos estéticos e expressivos capazes de traduzir essas inquietações. Entre tais recursos, destaca-se a estética da fragmentação, característica do gênero, que ao longo



do tempo assumiu distintas soluções formais. Uma delas, emergente na década de 1970 e retomada por filmes pernambucanos contemporâneos, manifesta-se por meio da técnica do *Split Field Diopter*.

Um olhar técnico e poético sobre o *Split Field Diopter*

Sabendo da relevância que a estética da fragmentação assume na consolidação da identidade do *thriller* de suspense, torna-se necessário aprofundar o exame de um de seus recursos expressivos mais emblemáticos. Embora presente em diversas produções cinematográficas de destaque das décadas de 1970 e 1980, a exemplo de *Todos os homens do presidente* (Alan J. Pakula, 1976) e *Scarface* (Brian De Palma, 1984), a técnica do *Split Field Diopter* (SFD) permanece pouco explorada na literatura audiovisual no que diz respeito a seu potencial estético e formal. Entre as raras publicações que a mencionam, predominam manuais de cinematografia voltados ao mercado publicitário, nos quais o enfoque recai quase exclusivamente sobre sua dimensão técnica e sobre as dificuldades de sua implementação em *sets* de filmagem. Essa lacuna de pesquisa decorre da convergência de diferentes fatores (Faria Junior, 2023) que vão desde a preferência das bibliografias dedicadas ao cinema setentista em privilegiar a relação das obras com o conturbado contexto sociopolítico do período, o que acabou por deixar em segundo plano investigações voltadas às dimensões estéticas da produção da época, até a progressiva redução do uso do aparato a partir da década de 1980, em razão da atualização das formas e das tecnologias de captação de ações simultâneas com profundidade de campo elevada.

Em meio a esse cenário limitado de publicações que valorizem seu potencial expressivo, Ramaeker (2007) desponta como um dos principais autores a conferir ao SFD um olhar que reconhece sua relevância na historiografia do audiovisual e seus legados estéticos na obra de cineastas como Brian De Palma e David M. Walsh. Com vistas a um entendimento mais aprofundado do uso da técnica, e em consonância com os objetivos deste estudo, delineia-se a seguir um itinerário que parte de uma explicação detalhada de seu funcionamento técnico para, em seguida, oferecer um panorama geral de sua aplicação como recurso criativo por cineastas associados à Nova Hollywood.

No plano técnico, a dioptria, classificada como lente acessória de aproximação (*close-up*), amplia a zona de foco da objetiva principal e reduz sua distância focal



mínima, permitindo estender “[...] os limites de design da própria lente³” (Hart, 1996, p. 168, tradução nossa) para focalizar objetos posicionados muito próximos da câmera. Embora algumas referências, como Elkins (2009, p. 493), a descrevam como um filtro, essa denominação é imprecisa, pois sua função está ligada à modificação do espectro de focagem da lente principal, e não à alteração da colorimetria ou da exposição da imagem, como ocorre com filtros polarizadores ou de densidade neutra (ND), entre outros de efeito semelhante. Na indústria audiovisual, essas lentes passaram a ser conhecidas, por metonímia, como *proxars* ou *plus diopters*, consolidando-se como instrumentos técnicos de precisão e criatividade na produção cinematográfica.

No que diz respeito à sua constituição óptica, a dioptria integra a categoria de Menisco Simples e, mais especificamente, a de Menisco Positivo-Convergente (convexo-côncava), o que indica que sua porção central é mais espessa, enquanto as bordas apresentam menor espessura. Voltada para o assunto fotográfico, encontra-se sua face convexa (externa), e orientada para a lente primária da câmera, sua face côncava (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 lente⁴” (Elkins, 2009, p. 39, tradução nossa). A presença de um símbolo em forma de seta, gravado no anel ou na borda, indica essa orientação curvilínea (convexa), que se evidencia à medida que o valor de sua intensidade aumenta aritmeticamente. Diferentemente do Menisco Negativo, mais estreito no centro do que nas extremidades, a dioptria amplia o espectro de focagem do feixe de luz, reduz a distância focal mínima da lente sobre a qual é acoplada e produz, na imagem resultante, a sensação de menor profundidade de campo.

Para além de sua denominação, o termo dioptria também é amplamente utilizado para indicar a unidade de medida associada a esse tipo de lente, correspondendo à sua distância focal expressa em metros e organizada em séries de intensidades variadas (+ ¼, + ½, + 1, + 1½, + 2, + 3, etc.). Quanto maior o valor atribuído, mais próxima se torna a distância de foco em relação ao objeto destacado no enquadramento. Caso a aplicação individual da dioptria não produza o resultado desejado, é possível combiná-la com outras diante da lente principal da câmera. O efeito obtido corresponde à soma das potências de cada elemento isolado: “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,

³Do original: [...] *the design limits of the lens itself*.

⁴Do 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.*

⁵Do original: *When two such lenses are used together, their combined power is practically equal to the*

1993, p. 1085, tradução nossa). Nesse sentido, Hart (1996, p. 243, tradução nossa) ressalta que: “[...] é importante colocar a mais forte das dioptrias mais próxima da lente e em ordem decrescente de força se afastando da lente⁶”.

Além de sua função como lente acessória de aproximação (*close-up*), a dioptria também dá origem ao já mencionado SFD. Também conhecido como *Plus One Diopter* ou *Plus One-Half Diopter*, esse aparato resulta, inicialmente, da secção da dioptria ao meio e em seguida do preenchimento da área restante com um vidro plano transparente ou, em alguns casos, da simples ausência de material (Elkins, 2009). Uma vez acoplado à lente principal da câmera, o dispositivo promove, simultaneamente, a redução da distância mínima de foco e a ampliação do intervalo focal, possibilitando a captação de elementos muito próximos (em primeiro plano) e distantes (em segundo e terceiro planos) dentro do mesmo enquadramento (Figura 1).



Figura 1: Foco duplo com uso do SFD. Fonte: Captura do filme *Greice* (Leonardo Mouramateus, 2024).

A inserção do aparato permite que a lente primária modifique sua profundidade de foco original e produza a sensação artificial de *deep focus* (foco profundo) na imagem registrada (Figura 2), possibilitando que “[...] dois assuntos em diferentes partes do quadro estejam em foco simultaneamente⁷” (Reilly, 2009, p. 260, tradução nossa).

sum of both powers. A +2 and a +3, for instance, would equal a +5 [...].

⁶ Do 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.

⁷ Do original: “[...] two subjects in different parts of the frame to be in focus simultaneously.

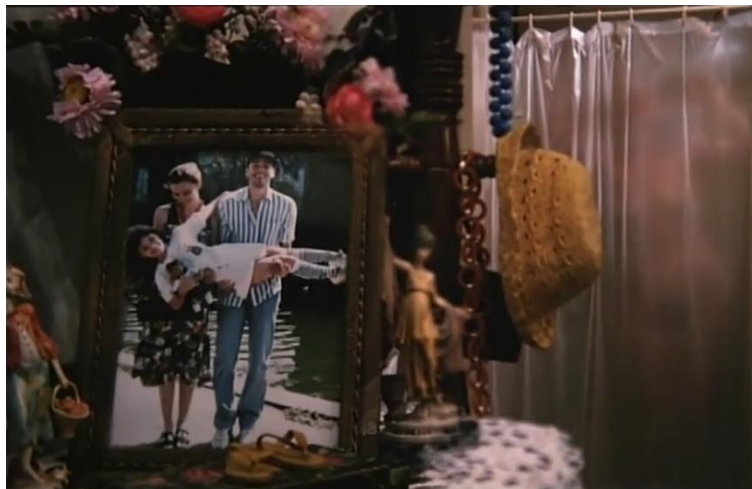


Figura 2: Foco profundo com uso do SFD.
Fonte: Captura do filme *Glaura* (Guilherme de Almeida Prado, 1995).

Entre os elementos capturados com o uso do SFD, observa-se a presença de uma linha difusa de foco que marca a transição entre as duas áreas do dispositivo: a porção correspondente à dioptria e a região anulada ou transparente (Figura 3). Em razão da aberração fotográfica produzida, sua aplicação costuma ser ponderada pelos diretores de fotografia (Elkins, 2009). Concluída essa etapa de avaliação, o procedimento técnico envolve, primeiro, ajustar a lente principal em infinito na área exposta do aparato, garantindo o foco no elemento distante e, em seguida, localizar e reposicionar o motivo fotográfico próximo para assegurar seu foco integral de acordo com a intensidade indicada pela lente de dioptria.



Figura 3: Linha difusa entre campos de foco.
Fonte: Captura do filme *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016).

No contexto fílmico, o SFD desponta na década de 1970 como resultado da convergência de dois impulsos históricos: de um lado, a busca por novas tecnologias capazes de ampliar a profundidade de campo em lentes anamórficas, compensando a limitada capacidade das películas coloridas da época de registrar ampla latitude de exposição – limitação que obrigava os diretores de fotografia a trabalhar com aberturas de diafragma maiores, produzindo fundos inevitavelmente desfocados –; de outro, o desejo, por parte de diversos realizadores do período, de ressignificar a imagem cinematográfica, intensificando regimes visuais clássicos para promover um engajamento mais imersivo de um público já habituado à identidade estética da Hollywood Clássica (Bordwell, 2006).

Esse impulso criativo, aliado à demanda por técnicas capazes de capturar ações simultâneas em amplos cenários de tela larga, torna a dioptria dividida uma alternativa natural para contornar tais desafios técnicos, funcionando, a princípio, como um recurso tensivo a serviço de um realismo de natureza documental em filmes como *O pecado de um xerife* (John Frankenheimer, 1970) e *O enigma de Andrômeda* (Robert Wise, 1971). Sob essa mesma lógica de linguagem transparente, destaca-se também *Todos os homens do presidente* (Alan J. Pakula, 1976, Figura 4), que, na contramão dos demais exemplos, emprega lentes esféricas em conjunto com o SFD para reforçar a sensação de observação documental e a fragmentação multivalente da cena (Ramaeker, 2007).



Figura 4: Fragmentação multivalente com uso do SFD. Fonte: Captura do filme *Todos os homens do presidente* (Alan J. Pakula, 1976).

Se, na década de 1970, a dioptria surge de forma expressiva na produção

cinematográfica e se integra a uma estética de realismo psicológico e documental, o início dos anos 1980 é marcado por um uso mais esporádico da técnica, impulsionado pela introdução de novas películas com maior latitude de exposição, que diminuiram a necessidade do aparato para ampliar a profundidade de campo. Paralelamente, consolida-se um emprego que, por outro lado, se tornaria célebre até os dias atuais em filmes de *thrillers* de suspense. Sob a condução de cineastas como Brian De Palma, em filmes como *Vestida para matar* (1980, Figura 5) e *Um tiro na noite* (1981), o artifício passa a desempenhar um papel de marca autoral no gênero, produzindo um efeito de descontinuidade que interrompe a imersão do espectador e alterna momentos de opacidade e transparência para gerar tensão. Tal operação dialoga com princípios de uma estética da fragmentação, já sublinhados no gênero desde os principais filmes de Hitchcock, e permanece influente na cinematografia recente (Isaacs, 2020).



Figura 5: Uso de SFD na obra de Brian de Palma.
Fonte: Captura do filme *Vestida para matar* (Brian de Palma, 1980).

No cinema contemporâneo, observa-se um retorno gradual ao uso do recurso, não mais como resposta à necessidade de solucionar entraves técnicos, mas como uma escolha estética deliberada e consciente. Esse novo impulso dialoga com uma poética da citação, um alusionismo (Carroll, 1982) que caracteriza a tendência de cineastas atuais de mobilizar estilos e técnicas do passado como forma de estabelecer um diálogo formal com a história e com o espectador atento à herança audiovisual. Trata-se de uma revisão que não deve ser entendida como saudosismo, mas como uma busca por autoridade histórica e por uma textura que a neutralidade do digital, por vezes, tende a

suavizar. Nesse cenário de retomada, o cinema pernambucano desponta como um dos principais celeiros criativos a resgatar o *Split Field Diopter* como recurso estético em filmes que incorporam elementos híbridos do *thriller* de suspense, materializando na fragmentação da imagem a segmentação dos embates e dos contrastes de classe de *thrillers* sociais.

A fragmentação no cinema contemporâneo de Pernambuco

Sendo um elemento visual revisitado com frequência na cinematografia recente de Pernambuco, o SFD desponta em diversas obras do cineasta Kleber Mendonça Filho, como *O agente secreto*, *Bacurau* e *Aquarius*, bem como a de outros realizadores, como Daniel Bandeira em *Propriedade*. O uso comum dessa técnica também marca outra característica comum a esses filmes que é a partilha do diretor de fotografia Pedro Sotero, com a exceção do *O agente secreto*, desempenhado pela fotógrafa russa Evgenia Alexandrova.

Atuante no mercado audiovisual há pelo menos 15 anos, Sotero demonstra abertura quanto à importância de incorporar referências do passado, ligadas tanto à memória afetiva quanto à cinéfila, no tratamento estético de seus longas-metragens. Em entrevista a Falcão (2023), o diretor assume sua aspiração por uma poética da citação, ao retomar o emprego de tropos visuais associados à estilística de cineastas da Nova Hollywood que admira. Um exemplo disso é o resgate recorrente da técnica do *zoom* em todas as obras realizadas em parceria com Kleber Mendonça Filho. Nesse sentido, é possível transpor o argumento presente na afirmação de Sotero (*apud* Falcão, 2023, p. 141) acerca de seu desejo de retomar o uso do *zoom* para compreender também sua revisitação da técnica do *Split Field Diopter*, uma vez que ambas as escolhas se inscrevem em um mesmo gesto de diálogo consciente com repertórios formais do cinema do passado:

Eu e Kleber adoramos o zoom nesses filmes dirigidos por John Carpenter, Francis Ford Coppola, Stanley Kubrick, Sergio Leone. Por que ninguém mais utiliza zoom? Vamos usar e isso estava virando uma marca muito nossa de abraçar o zoom como elemento narrativo, um elemento de criação de tensão [...].

Utilizado como um dos recursos que integram o repertório expressivo do *thriller* de suspense, ao lado de procedimentos como o *zoom*, o dioptra alinha-se à proposta de uma descontinuidade imagética própria da estética da fragmentação, comprometida com a geração de tensão por meio da alternância entre elementos de aparência opaca e transparente ao longo do filme. Essa cadência contribui para a constituição de um ritmo específico no interior do mosaico de referências genéricas mobilizado por esse cinema, instaurando uma sensação contínua de instabilidade e tensão, bem como amplificando de modo recorrente a noção de separação e coexistência de elementos de distintas esferas, por ocasião, sociais.

Considerando que a principal qualidade da dioptria reside na justaposição de elementos distribuídos em regiões opostas da paisagem visual, o uso do *Split Field Dioptra* pode ser compreendido como uma ferramenta tensiva, capaz de promover embates visuais. Na filmografia pernambucana aqui analisada, tal recurso é acionado, em geral, em momentos da narrativa em que se evidencia a presença de um personagem invasor na trama, situação em que ocorre “[...] a penetração de um elemento de determinada classe no seio de outra, gerando conflitos e uma desestabilização da intriga” (Souto, 2016, p. 143). Pensado como um dispositivo narrativo, esse conceito é formulado pela autora a partir de sua análise do longa-metragem *O invasor* (Beto Brant, 2002), no qual o uso desse recurso se integra de modo decisivo à própria estrutura da trama. Esse elemento pode ser identificado, em diferentes graus, em diversos filmes brasileiros das últimas duas décadas, como na figura da empregada doméstica em *O som ao redor* e *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015).

O termo invasor denota agressividade ou violência; soa indesejável, malquisto. A invasão não é exatamente uma ação, mas a caracterização de uma ação, uma forma de percebê-la e de qualificá-la. Assim, faz sentido pensarmos na invasão como um revestimento de medo e apreensão que envolve a entrada das classes populares em espaços de outras classes, pois assim este ingresso é sentido pelos anfitriões (Souto, 2019, p. 138).

Em filmes contemporâneos do cinema pernambucano, observa-se, contudo, uma subversão da lógica inicial do invasor, uma vez que a classe historicamente oprimida passa a ocupar a posição de sujeito invadido, e não mais os grupos

privilegiados (Faria Júnior; Costa, 2024, p. 105). Obras como *O agente secreto*, *Propriedade* e *Bacurau* destacam-se não apenas por empregar o aparato de maneira particularmente proeminente no panorama do cinema nacional recente, mas também por acioná-lo como recurso poético capaz de traduzir a iminência desses embates de classe e antecipar visualmente a emergência da violência que se tornará decisiva no desenvolvimento das narrativas. Diante disso, delineia-se a seguir um estudo panorâmico sobre a presença do *Split Field Diopter* nos filmes citados, examinando-os segundo um critério cronológico de aparição do recurso e relacionando essa análise à conjuntura de gênero e social discutida na revisão bibliográfica dos tópicos anteriores.

Em *O agente secreto* (Figura 6), a dioptria é mobilizada em três momentos-chave da narrativa, correspondendo a pontos decisivos do arco do protagonista Marcelo (Wagner Moura) ao longo de sua trajetória, que se inicia no interior pernambucano e culmina em seu refúgio na capital, Recife. A primeira ocorrência ocorre aos 7min45s, situada ainda no contexto interiorano, marca o contato inicial do espectador com a tensão que permeia esse universo, a partir da abordagem de dois policiais corruptos que revistam o veículo de Marcelo em busca de um pretexto para extorquir um suborno. A segunda aparição (28min30s), já no espaço urbano, inscreve-se como um momento de distensionamento da trama, um breve oásis em meio ao caos, ao acompanhar o reencontro do protagonista com seu filho após anos de afastamento. Por fim, na terceira ocorrência (131min19s), observa-se o retorno da sensação de ameaça anteriormente instaurada, quando Marcelo reconhece o matador de aluguel que o persegue em uma repartição pública, onde este atua disfarçado, reativando o clima de risco que passa novamente a rondar o personagem.

Esse escalonamento da tensão e da violência explorado pela inclusão da dioptria é também reforçado pela escolha de uma paleta cromática que se inicia com o emprego majoritário de cores quentes (amarelos e vermelhos) na primeira figura, intensificando a sensação de ameaça permanente; passa, na segunda aparição, por tonalidades mais frias (azuladas), que constroem um ambiente de aparente segurança para o encontro dos personagens, ainda que atravessado por focos residuais de cores quentes que rememoram a persistência do perigo; culminando, por fim, no retorno das cores quentes, expondo a sensação de imprevisibilidade que a cena busca imprimir.



Figura 6: Uso do SFD em momentos do filme *O agente secreto*.
Fonte: Capturas do filme *O agente secreto* (Kleber Mendonça Filho, 2025).

A esse tratamento cromático soma-se ainda a variação na escala visual dos elementos em quadro, que, sobretudo no primeiro uso da dioptria, evoca uma sensação de claustrofobia e, no último, acentua um estado de paranoia, na medida em que o personagem desconhece a origem da voz que o interpela, condição potencializada pela própria configuração óptica do recurso. A descontinuidade gerada pelo uso da dioptria pode ser também observada na presença da linha de desfoque que atravessa o centro da imagem, funcionando como a materialização visual de um fracionamento, uma separação física entre duas realidades coexistentes em tela. Essa leitura é reforçada quando se considera o emprego do SFD ao longo do filme: inicialmente, na introdução de um universo moralmente dividido entre dois polos opostos, o do policial corrupto e o



do herói fugitivo; em seguida, na representação do afastamento entre pai e filho, que antecipa, já no plano inaugural de seu reencontro, a promessa de um desfecho trágico, ao inscrevê-los em posições geograficamente distantes dentro do enquadramento; e, finalmente, no simbolismo da desconexão da memória, em que se profetiza visualmente a aproximação da morte do protagonista e sua impossibilidade de integrar a narrativa histórica, condição que ecoa o destino de sua mãe, em um espaço ocupado por outros sujeitos igualmente empenhados na busca por seus registros e identidades. No caso dessa última ocorrência, tal dimensão simbólica torna-se ainda mais evidente pela incidência da marca de desfoque sobre o retrato do ex-presidente da Ditadura Militar, Ernesto Geisel, cuja imagem distorcida convoca uma reflexão crítica acerca de seu papel efetivo nos processos de apagamento e silenciamento de determinados personagens na história do país.

No longa-metragem *Propriedade* (Figura 7), o SFD surge a princípio em duas situações na história, já que é possível notar aos 34min04s a tentativa de encobrir a técnica na pós-produção desfocando a região de fundo do quadro, que compreendem diferentes modos com que os funcionários em revolta abordam o cenário de tensão de classe gerado. No primeiro (60min14s), aborda o momento em que a protagonista Tereza (Malu Galli), esposa do herdeiro da fazenda, está abrigada dentro do carro blindado do marido buscando pelo teto solar um sinal de celular. Ao fundo, nota-se a presença de uma das meninas que vive entre os funcionários que parece observar a ação. Esse gesto, retratado pela dioptria, antecipa um certo canal de diálogo que se estabelecerá entre elas duas futuramente quando a adolescente ajudará Tereza a escapar da fazenda em troca de um vestido confeccionado por ela. Já no segundo (85min13s), a protagonista foge do carro e consegue momentaneamente escapar da fazenda, porém, é perseguida por um dos trabalhadores que busca se vingar dela pela morte do filho que fora maltratado pelo capataz da fazenda e morto pelo seu marido herdeiro; na imagem, sob o contraste de luzes quentes e frias, ela fica escondida à espreita de uma parede aguardando o homem, que está sob as sombras, surgir para se defender.

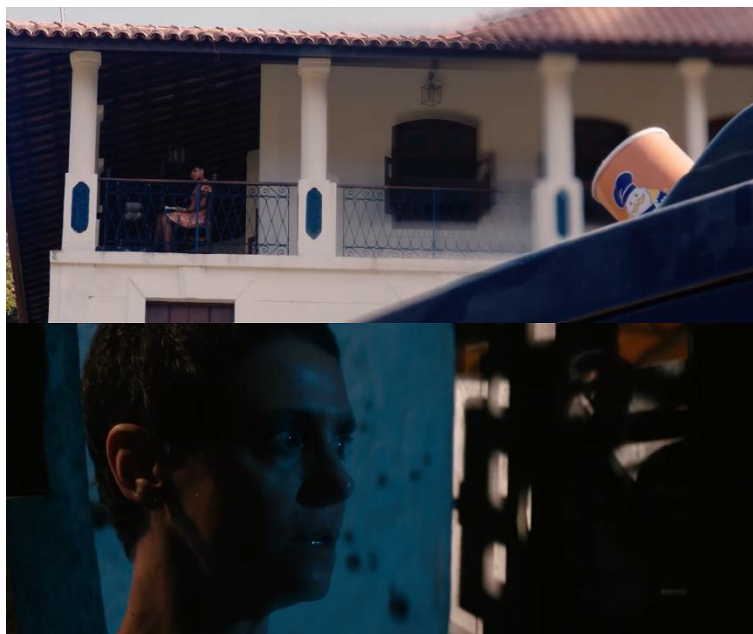


Figura 7: Uso do SFD em momentos do filme *Propriedade*.
Fonte: Capturas do filme *Propriedade* (Daniel Bandeira, 2022).

A descontinuidade, nesse sentido, evidencia os distintos modos pelos quais o conflito é percebido pelos atores da fazenda: para uns, apresenta-se como uma possibilidade de ascensão social e de encerramento da tensão por meio da concessão; para outros, configura-se como um espaço de projeção de ressentimentos de classe sobre a figura personificada da protagonista. Soma-se a isso o reforço de uma sensação crescente de vigilância e perigo que, acionada pela dioptria, sublinha a posição de vulnerabilidade da personagem principal no contexto rural.

No longa-metragem *Bacurau* (Figura 8), a introdução do SFD coincide com as primeiras interações entre os três núcleos de antagonistas e os habitantes do município fictício, contatos que carregam, em diferentes níveis, uma carga de tensão e anunciam uma escalada gradual da ingerência violenta dos primeiros sobre os últimos. Na primeira ocorrência (26min44s), com a chegada da comitiva do prefeito oportunista Tony Júnior (Thardelly Lima) à entrada da cidade, em busca de votos para sua reeleição, uma das moradoras, Darlene (Danny Barbosa), avista o político e prontamente alerta os demais habitantes. Cientes de sua aproximação, os moradores se recolhem às suas casas, recusando-se a recebê-lo. Na segunda aparição do recurso (45min14s), os forasteiros sudestinos – que chegam à cidade de motocicleta e posteriormente se revelam espiões a serviço do grupo de matadores estrangeiro – instalam, em um dos

bares locais, um dispositivo que interrompe o sinal de internet do município. Na cena em que posicionam o objeto de forma furtiva, enquanto são interpelados pela funcionária do estabelecimento sobre o motivo da visita a *Bacurau*, afirmam ter chegado por acaso e declaram desinteresse pela cultura e história da região. Já na terceira ocorrência (113min20s), o SFD é acionado no interior do museu da cidade, no contexto do embate final entre os habitantes da comunidade e o grupo de extermínio estrangeiro que invade *Bacurau*. No plano em questão, observa-se uma subversão da relação de poder até então estabelecida pelo uso da dioptria, uma vez que, agora, são os agentes externos que se encontram sob interpelação, enquanto os moradores, ocultos no espaço, se organizam para o contra-ataque.



Figura 8: Uso do SFD em momentos do filme *Bacurau*.
Fonte: Capturas do filme *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho, 2019).

Percebe-se que, mais do que apenas organizar o olhar e integrar profundidades, o recurso expõe fissuras, transformando o quadro cinematográfico em uma verdadeira arena de disputa simbólica, entre privilegiados e desprestigiados, entre sudestinos e nordestinos, entre aqueles que habitam o desenvolvimento e o subdesenvolvimento. Na fragmentação pernambucana da dioptria, o borrão que separa seus extremos funciona como um aviso: um sinal óptico da dificuldade de conciliação entre mundos em conflito.

Considerações finais

Neste estudo fica evidente como o *Split Field Diopter* é utilizado como ferramenta estilística de citação que transcende a referência ao se configurar em marcador da disparidade e do tensionamento. Ao dividir o campo visual e instaurar zonas simultâneas de nitidez, o dispositivo não apenas evoca tradições da Nova Hollywood, mas intensifica uma percepção de instabilidade que ressoa diretamente nas dinâmicas sociais representadas. Se o dispositivo reverencia canonicamente ao *thriller* de suspense através de um regime visual que instaura descontinuidades que convocam o espectador a experimentar a angústia diante do imprevisível, encontra eco na dinâmica das conhecidas e reconhecidas mazelas sociais que potencializam a tensão. Ao manter simultaneamente em foco elementos situados em distintos planos e separados por uma linha de desfoque, opera como correlato formal da impossibilidade de conciliação entre classes em conflito.

A imagem fraturada que a dioptria produz é a tradução visual de um mundo social no qual a coexistência não implica em integração e a proximidade espacial não dissolve o abismo que separa grupos antagônicos. A suspeita, nesse contexto, não se limita a um enigma narrativo, mas impregna o cotidiano, reorganiza o olhar e redefine a própria experiência do espaço fílmico. Não se trata, portanto, de afirmar o *thriller* social como uma novidade absoluta em Pernambuco, mas de reconhecer como certas matrizes do suspense encontram, nessas obras, um terreno fértil para reinscrição e deslocamento crítico. A tensão que move essas narrativas nasce tanto de convenções genéricas quanto de fraturas sociais concretas, fazendo com que o suspense e a suspeição se tornem inseparáveis das condições históricas e sociais representadas.

A maior flexibilidade autoral da cinematografia pernambucana contemporânea, característica das produções independentes (Pereira, 2020), encontra

no SFD um instrumento operacional para a estética fragmentada. A partir das análises aqui apresentadas fica evidente como a demarcação do foco simultâneo pode representar distintas diretrizes antagônicas, mas próximas, como nos espiões em *Bacurau*, ou entre prisioneira e vigia em *Propriedade*, entre oprimidos e opressores, como na revista do carro em *O agente secreto*. Entretanto, tal lógica vai além ao se valer da disposição em tela para carregar outros discursos, como o distanciamento de Marcelo e seu filho, ou mesmo a linha de desfoque que divide as imagens, demonstrando a versatilidade e potência deste recurso.

Em todos esses casos o *thriller* de suspense e o *thriller* social não aparecem como categorias estanques, mas como dimensões que se contaminam mutuamente. O *Split Field Diopter*, ao reorganizar o espaço visível e explicitar descontinuidades, torna-se operador privilegiado dessa interseção, permitindo que a tensão característica do gênero seja experimentada não apenas como efeito dramático, mas como expressão de conflitos e assimetrias sociais contemporâneas (ou nem tanto).

Referências

AGUIAR, José de; BEZERRA, Julio; PESSANHA, Marina (orgs.). **O novo cinema pernambucano**. Rio de Janeiro: Conde de Irajá Produções, 2014.

ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil/França, 2016. 146min, sonoro, colorido.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Um percurso: cinema em Pernambuco dos primeiros tempos aos anos 1970. In: AGUIAR, José de; BEZERRA, Julio; PESSANHA, Marina (orgs.). **O novo cinema pernambucano**. Rio de Janeiro: Conde de Irajá Produções, 2014. p. 12-17.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. O cinema em Pernambuco (1900-1930). In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). **Nova História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. p. 130- 182.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Brasil/França, 2019. 131min, sonoro, colorido.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

CÁNEPA, Laura Loguercio. Horrores do Brasil. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 61, p. 33-37, jan. 2014. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/revista-filme-cultura/revista-filme-cultura-61>. Acesso em: 24 jun. 2026.

CARREIRO, Rodrigo; CÁNEPA, Laura Loguercio. **Cinema de Horror: Uma Introdução**. São Paulo: Gênio Editorial, 2025.

CARROLL, Noël. The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (And Beyond). **October**, v. 20, p. 51-81, 1982. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/778606>. Acesso em: 24 jun. 2026.

COSTA, Rodrigo Cazes. Gêneros cinematográficos e *As boas maneiras*: perspectivas para utilização das convenções genéricas no cinema brasileiro contemporâneo. In: TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). **Outras Pontes: abordagens e objetos emergentes no cinema e no audiovisual**. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2020. p. 51-74.

COUTO, José Geraldo. A antena e a raiz: cinema pernambucano contemporâneo. In: AGUIAR, José de; BEZERRA, Julio; PESSANHA, Marina (orgs.). **O novo cinema pernambucano**. Rio de Janeiro: Conde de Irajá Produções, 2014. p. 18-21.

COHEN, Paula Marantz. Conceptual suspense in hitchcock's films. In: LEITCH, Thomas; POAGUE, Leland (Ed.). **A Companion to Alfred Hitchcock**. Chichester: Wiley-Blackwell Publishing, 2011. p. 126-137.

DERRY, Charles. **The suspense thriller**. Jefferson: Mcfarland and Company, 1988.

ELKINS, David. E. **The camera assistant's manual**. Burlington: Taylor e Francis, 2009.

FALCÃO, Filipe. Zoom e construção estilística: um estudo da direção de fotografia de Pedro Sotero nos longas de Kleber Mendonça Filho. In: CARREIRO, Rodrigo (org.). **O corpo sensório: cinema, imersão e sentidos**. João Pessoa: Marca de Fantasia: 2023. p.135-147.

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. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023.

FARIA JUNIOR, Vitor Celso Melo de; COSTA, Ian. Panoramas da exclusão de classe no cinema brasileiro contemporâneo. In: CARREIRO, Rodrigo (org.). **O mal-estar contemporâneo: cinema, horror e decolonialidades**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2024. p. 105-133.

FERRAÇO, Felipe Mattar. **Usos do hiper-realismo sonoro no cinema brasileiro de ficção contemporâneo**: análises de *O som ao redor* (2012) e *Mar negro* (2013). Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016.

GLAURA. Direção: Guilherme de Almeida Prado. Brasil, 1995. 15min, sonoro, colorido.

GRANT, Barry Keith. **Film genre: from iconography to ideology**. Londres: Wallflower



Press, 2007.

GREICE. Direção: Leonardo Mouramateus. Brasil/Portugal, 2024. 110min, sonoro, colorido.

HART, Douglas. C. **The camera assistant: a complete professional handbook**. Nova York: Taylor e Francis, 1996.

HIRANO, Sedi. **Castas, estamentos e classes sociais**: introdução ao pensamento sociológico de Marx e Weber. 3. ed. São Paulo: Unicamp, 2002.

ISAACS, Bruce. **The art of pure cinema**: Hitchcock and his imitators. Nova York: Oxford University Press, 2020.

MENDONÇA FILHO, Kleber. A consagração de Kleber Mendonça. [Entrevista concedida a] Rodrigo Fonseca. **Revista de Cinema**. 14 jul. 2016. Disponível em: <https://revistadecinema.com.br/2016/07/a-consagracao-de-kleber-mendonca/>. Acesso em: 06 ago. 2025.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **Três roteiros: O som ao redor, Aquarius e Bacurau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

NEALE, Steve. **Genre and hollywood**. Londres: Routledge, 2000.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

O AGENTE SECRETO. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil/França/Alemanha, 2025. 161min, sonoro, colorido.

PEREIRA, Kira Santos. **Relações entre montagem e som**: processos criativos e modos de produção no cinema brasileiro. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

PHILLIPS, Michael. Jordan Peele on Get Out and social thrillers. **Chicago Tribune**, 24 fev. 2017. Disponível em: <https://www.chicagotribune.com/entertainment/movies/getout>. Acesso em: 12 fev. 2026.

PROPRIEDADE. Direção: Daniel Bandeira. Brasil, 2022. 100min, sonoro, colorido.

PRYSTHON, Ângela Freire. Paisagens em desaparecimento. Cinema em Pernambuco e a relação com o espaço. **E-Compós**, Brasília, v. 20, n.1, jan./abr. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.1348>. Acesso em: 21 de jun. 2024.

RAMAEKER, Paul. Notes on the split-field diopter. **Film history**, v. 19, n. 2, p. 179- 198, 2007. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25165422>. Acesso em: 24 jun. 2026.

REILLY, Tom. **The big picture**: filmmaking lessons from a life on the set. Nova York: Macmillan, 2009.

RYAN, Rod (org.). **American cinematographer manual**. Los Angeles: The ASC Press, 1993.



SALVO, Fernanda. A estética do banal no cinema brasileiro pós-retomada: uma pequena viagem à Avenida Brasília Formosa, de Gabriel Mascaro. **Lumina**, v. 5, n. 1, p. 1-13, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufff.br/index.php/lumina/article/view/20907>. Acesso em: 06 ago. 2025.

SANTOS, Márcia Vanessa Malcher dos. **O cinema contemporâneo de Pernambuco**. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres**: formulas, filmmaking, and the studio system. Nova York: Random House, 1948.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores**: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

SOUTO, Mariana. Relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo: alguns apontamentos. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**. n. 8, p. 131-142, jul. 2019. Disponível em: <https://portal.sescsp.org.br/files/artigo/706726be/e419/4295/a0ef/bf01d3803dfa.pdf>. Acesso em: 11 de jul. 2023.

THOMPSON, Kristin. The concept of cinematic excess. **Ciné-tracts**. Montreal, Canada, v. 1, n. 2, p. 54-63, jun-ago, 1977. Disponível em: <https://library.brown.edu/cds/cinetracts/CT02.pdf>. Acesso em: 06 ago. 2025.

WILLIAMS, Linda. film bodies: gender, genre, and excess. **Film Quarterly**, California, USA, v. 44, n. 4, p. 2-13, 1991. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1212758>. Acesso em: 06 ago. 2025.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990. **Aniki**, v. 5, n. 2, p. 311-332, 2018. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/410>. Acesso em: 06 ago. 2025.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de semiótica tensiva**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.



^I Vitor Celso Melo de Faria Junior

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, em Recife (Pernambuco), Brasil.

E-mail: vitor.celso@ufpe.br.

^{II} Ian Costa

Doutor em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, e Professor na Universidade Federal de Campina Grande, Unidade Acadêmica de Arte e Mídia, Campina Grande, Paraíba, Brasil.

E-mail: ianccosta@gmail.com.

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:
Não se aplica.

Fontes de financiamento:
Não se aplica.

Considerações éticas:
Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:
Não se aplica.

Apresentação anterior:
Não se aplica.

Informações sobre coautoria

Concepção e desenho do estudo:
Vitor Celso Melo de Faria Junior e Ian Costa.

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:
Vitor Celso Melo de Faria Junior e Ian Costa.

Redação do manuscrito:
Vitor Celso Melo de Faria Junior e Ian Costa.

Artigo recebido em: 23/02/2026. Aprovado em 27/05/2026.