

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

**Intrigas políticas, tramas escópicas:
Eastwood, De Palma e as artimanhas do poder**

Luiz Carlos Oliveira Jr.¹

ANO 10. N. 1 – REBECA 19 | JANEIRO - JUNHO 2021

¹ Professor adjunto do Curso de Cinema e Audiovisual da UFJF e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP. Autor do livro *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo* (Papyrus, 2013). Ex-editor da revista eletrônica Contracampo.
Email: luizcarlosoliveira@gmail.com

**Resumo**

Poder absoluto (*Absolute Power*, 1997), de Clint Eastwood, e *Olhos de serpente* (*Snake Eyes*, 1998), de Brian De Palma, possuem elementos em comum e pertencem ao mesmo período histórico, mas desenvolvem perspectivas distintas sobre o tema da conspiração política. O artigo propõe uma análise comparativa entre os dois filmes pelo viés da hermenêutica estética, com ênfase nas estratégias adotadas por eles para compor uma reflexão sobre o olhar, o ponto de vista e a dimensão política dos atos de observar e vigiar. Veremos como, no filme de Eastwood, a encenação tende a ser mais discreta e a questão recai, em última instância, sobre uma moral do sujeito observador, ao passo que, em De Palma, há uma relativização da posição desse sujeito através de uma miríade de dispositivos de vigilância e de uma técnica cinematográfica repleta de artimanhas retóricas. Os temas das análises serão buscados nos filmes de forma imanente, permitindo que os conceitos teóricos surjam à medida que a interpretação das cenas avance.

Palavras-chave: *thriller* político; intriga visual; o lugar do observador; dispositivos de vigilância.

Abstract

Absolute Power (1997), by Clint Eastwood, and *Snake Eyes* (1998), by Brian De Palma, share similar themes and the same historical period. However, they bring quite different perspectives on the subject of political conspiracy. This article compares both films, investigating the strategies they adopt to depict a reflection on the gaze, the point of view, and the political dimensions embedded in the acts of observing and watching. I investigate how, in Eastwood's film, the staging tends to be more discreet, and the issue comes down to the moral of the viewing subject, whereas in De Palma there is a relativization of that subject's position through a myriad of surveillance devices and a cinematographic technique full of rhetorical tricks. The analysis is conducted through the perspective of immanent criticism, allowing the theoretical concepts to emerge alongside with the interpretation of the scenes.

Keywords: political thriller; visual intrigue; the place of the observer; surveillance devices.



O poder (e o limite) do olhar

Poder absoluto (*Absolute Power*, 1997) é comumente visto como “um filme a mais” de Clint Eastwood, um bom exercício na seara do suspense “em tom quase hitchcockiano” (FOOTE, 2009: 117), amparado por um elenco de qualidade (Gene Hackman, Laura Linney, Ed Harris, Judy Davis). Em geral, a recepção crítica do filme destacou o desenvolvimento da *persona* de Eastwood – numa fase da carreira em que ele assumia e dramatizava seu envelhecimento – e a conexão da trama com o escândalo político envolvendo o então presidente Bill Clinton e sua estagiária Monica Lewinsky, com quem teve relação sexual (o caso recebia enorme cobertura jornalística justamente na época em que o filme era feito). Pouca atenção foi dada à intrincada construção visual da sequência-chave do filme e ao fato de sua narrativa se erigir em torno de uma reflexão sobre a questão da espetatorialidade no cinema. À exceção de Stéphane Bouquet (2012: 27), que comenta brevemente o lugar de importância que *Poder absoluto* concede à “*mise en scène* desse jogo dos olhares e dos pontos de vista”, reconhecendo que o grande tema do filme é uma espécie de “moral do espectador”, os demais exegetas da obra de Eastwood (FOOTE, 2009; GATES, 2012; STERRITT, 2014) negligenciam inteiramente a dimensão reflexiva presente nas intrigas escópicas que permeiam o filme. Na análise que faremos a seguir, contrariamente, esse aspecto será tratado como elemento central.

O protagonista de *Poder absoluto* é Luther Whitney (interpretado pelo próprio diretor), ladrão refinado que mora na cidade de Washington D.C. e tem como *hobby* ir ao museu copiar obras de grandes mestres da pintura. O conflito narrativo começa quando ele invade uma mansão para roubar joias valiosas guardadas num cômodo recluso. É madrugada e a casa está vazia. Enquanto pratica o roubo, porém, Luther ouve barulho de gente entrando na casa. Esconde-se no gabinete onde encontrou as joias: uma espécie de apêndice secreto do quarto, protegido por um anteparo que, para quem está do lado de fora, não passa de um espelho – mas, para quem está do lado de dentro, é um vidro com vista transparente para o que acontece no quarto. Os passos e os sons de vozes aumentam de volume. Surge um casal. A mulher, logo entendemos, mora na casa. O homem que ela traz para o quarto é seu amante. Luther fica em silêncio, observa passivamente, aguarda. O clima fica tenso, o homem agride a mulher. Ela resiste, ele a violenta ainda mais. O rosto de Luther, na penumbra, sugere sua hesitação: deve intervir e impedir o que se encaminha para um estupro, quiçá um assassinato? Ou aguardar o desfecho sem correr o risco de se entregar como ladrão? Antes que consiga decidir, a mulher é morta por tiros disparados pelos seguranças do amante, que chegam após ele gritar socorro enquanto ela se preparava para golpeá-lo com um punhal. Uma outra mulher aparece, assustada com os tiros: ela, que também trabalha para o agressor



(quem é, afinal, esse indivíduo com todo esse *entourage* de seguranças e assessores?), tratará de limpar a sujeira e mascarar a cena do crime. Depois que todos se retiram, Luther sai do esconderijo. Foge levando consigo, além das joias, o punhal com o qual a mulher tentara se defender, e que a equipe que chegou para resolver tudo acabou esquecendo no quarto (quando se dá conta do lapso, já é tarde demais). Fim do primeiro ato.

Luther, agora, é testemunha única de um crime, bem como da tentativa de encobri-lo. Delatá-lo às autoridades, todavia, implica confessar o roubo. A princípio, parece resolutivo na direção de simplesmente desaparecer do mapa e não assumir responsabilidade sobre o que viu. Mas há um “detalhe” a mais...Pela forma como a cena do crime foi desmontada, já inferíamos que o homem que chegara àquela casa com a amante era alguém muito poderoso. E, no início do segundo ato, vem a informação que redimensiona tudo: trata-se de ninguém menos que o presidente dos Estados Unidos.

Luther começou o filme como ladrão de luxo. Tornou-se *voyeur*. Em seguida, foi testemunha ocular de um crime brutal cometido pelo presidente e das subsequentes manobras de bastidores. Agora, como homem que sabe demais, terá pela frente um múltiplo desafio (moral, psicológico, político, jurídico). Em certa medida, Eastwood se aventura na terra de Brian De Palma: intriga visual, complexificação dos esquemas voyeurísticos hitchcockianos, onipresença das tecnologias de vigilância e escuta, trama conspiratória envolvendo a alta cúpula política – elementos que De Palma já desenvolvera em *Um tiro na noite* (*Blow Out*, 1981) e revisitaria em *Olhos de serpente* (*Snake Eyes*, 1998).

Mas o mundo de Eastwood é o das evidências, e não o dos simulacros. A decalagem entre o evento real e a percepção subjetiva – crucial para os cineastas que, como De Palma, refletem sobre a natureza da imagem e o papel determinante das modernas ferramentas de mediação da experiência perceptiva –, assim como o jogo hermenêutico das interpretações concorrentes, derivado da multiplicação das imagens (logo, dos pontos de vista) sobre um mesmo acontecimento, em suma, nada disso lhe interessa muito. Para Eastwood, o evento testemunhado não é objeto de dúvida. A aporia inerente à questão do ponto de vista – seja na acepção empírica, das condições materiais de observação de um acontecimento por determinado ângulo, seja no âmbito moral, pertinente à atitude do sujeito em face do que testemunhou – reduz-se a uma dimensão, ao mesmo tempo, pragmática e ética: o que *fazer* com o que *foi visto*?

Há quatro sequências-chave para se compreender o filme, todas envolvendo situações visuais que problematizam a relação do protagonista com os atos de observar e, finalmente, de *ser observado*, pois a condição última de se constituir como sujeito da visão – de acordo com as explicações fenomenológicas de Sartre (2015 [1943]) e

Merleau-Ponty (1999 [1945]) e de seus desdobramentos nas teorias psicanalíticas de Lacan (2008 [1964]) – é expor-se ao caráter *onivoyeur* do mundo, é disponibilizar-se como mais uma dentre as coisas do mundo visível e se deixar capturar pela teia de visibilidade generalizada. O filme perfaz o caminho que leva a personagem de Eastwood da posição “segura” de quem pode ver (com a vantagem de não ser visto) para a de quem é tornado alvo, sujeito enredado no quiasma da visualidade, imerso no *continuum* perceptivo do mundo.

Essas quatro sequências serão comentadas a seguir, na ordem em que aparecem no filme – a começar pela cena de abertura no museu, lugar que, por sua própria lógica de funcionamento, intensifica a atividade do olhar e faz da interação com as obras de arte um laboratório da visão interessada e acurada.

Dentro do museu

“Você trabalha muito com as mãos, certo? ”, pergunta uma jovem estudante de arte, que observa os diversos estudos de mãos que Luther faz em seu caderno de desenhos a partir dos quadros expostos na *National Gallery of Art de Washington D.C.*, onde se passa a primeira cena de *Poder absoluto*. O sorriso dúbio de Luther se justifica minutos depois, quando ele invade a mansão sorrateiramente e pratica o roubo como uma atividade manual tão disciplinada e metódica quanto os desenhos que antes executava – o roubo se configura como um trabalho artesanal, que igualmente exige habilidade, concentração e precisão.

Os créditos iniciais se desenrolam sobre pormenores dos quadros expostos no museu. O plano de abertura faz uma panorâmica das mãos para os olhos beatos de São Francisco numa pintura de El Greco (Figura 1). Em seguida, outros quadros, outros olhares trocados entre a câmera e as figuras pintadas. Por fim, um plano-detulhe sobre o caderno de Luther, que desenha justamente o olho da personagem representada no quadro (Figura 2).

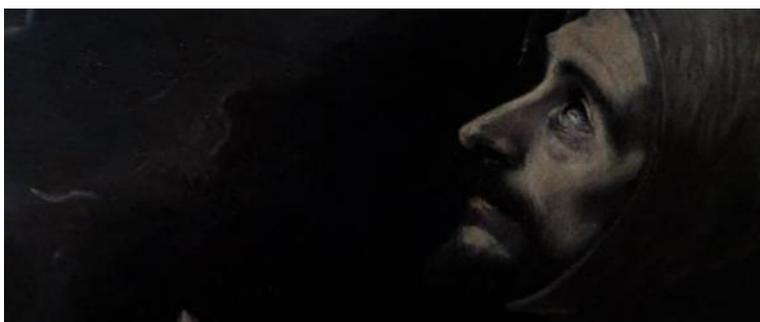


Figura 1: Clint Eastwood, *Poder absoluto*, 1997.



Figura 2: Clint Eastwood, *Poder absoluto*, 1997.

Nesse primeiro estágio, Luther ainda é o dono do olhar – não apenas do seu, que ele usa para observar com acuidade a pintura à sua frente, mas também do olhar do outro, já que, no momento em que a câmera focaliza seu caderno, ele concentra a energia figurativa do traço na difícil empreitada de desenhar o olho lacrimejante de São Francisco, quase numa tentativa de desvendar seu segredo, de penetrar na estrutura da fina membrana aquosa que, ao recobrir o olho da personagem sacra, parece criar um campo visual turvo, ou talvez um filtro diáfano – de todo modo, uma obnubilação que propicia a visão mística. A estudante de arte o encoraja: “Não desista!”. Luther sorri e responde: “Eu nunca desisto”.

Ao desenhar, Luther almeja obter domínio sobre o que vê. Pois desenhar não é só copiar: é ordenar o visível e até mesmo tomar posse das coisas (roubá-las?), traçando seus contornos e apreendendo seus limites. O desenho, contrariamente à arte dos coloristas (mais próxima da carne, da fenomenalidade, da materialidade sensorial do mundo), pertence ao lado analítico e racional do fazer artístico – e, não à toa, a pintura acadêmica do século XVII vinculou a arte do desenho a uma espécie de saber discursivo (e, portanto, regado) e à liderança política absoluta encarnada no Rei, adotando-a como prática pictórica legítima, em contraste com a estética de prazer e sedução atribuída à cor (cf. LICHTENSTEIN, 2013: 195 ss). Somente o desenho – em sentido amplo, não só o desenho como estudo preparatório, mas a pintura em si mesma como *disegno* de uma ideia superior, de uma ordem – podia garantir a conformidade entre o evento histórico ou o tema religioso representado e o relato oficial avalizado pelas autoridades (o Estado, a Igreja). O desenho mantinha a representação *sob o olhar do poder*.

Se Luther se dedica tão piamente ao desenho nessa cena de abertura, é porque, de certa forma, almeja exercer poder (visual) absoluto sobre o mundo à sua volta. A cena simboliza seu desejo de estar no controle de uma máquina social olocêntrica, que o espaço do museu – uma grande arena de olhares – republicana mediante a

legitimação institucional da visão detida sobre corpos figurados em telas. Mas é com outra esfera de poder, isto é, com a liderança mor da nação, que Luther terá de se ver após o malfadado roubo. A confrontação com essa autoridade política máxima será acompanhada por um processo de basculamento do olhar, aquele mesmo olhar disciplinado do desenhista, doravante desestabilizado e deslocado. E tudo se iniciará com a cena do assassinato, em que – escondido num cubículo escuro, sem poder falar ou se mexer, limitado a apenas ver (e ouvir) – ele terá de se deparar com uma situação completamente fora do seu controle. A realidade escapa de suas mãos.

Atrás do espelho

Na sequência do crime, como já descrevi, Luther se esconde em um pequeno anexo do principal aposento da mansão. Ele fecha a porta de vidro desse cômodo diminuto e se torna *voyeur*: pode ver tudo o que se passa no quarto sem que ninguém o enxergue de volta – pois a porta de vidro, se vista do lado de fora, é um espelho, uma superfície refletora (Figura 3). Luther está protegido em sua câmara escura, privatizado, apartado da realidade exterior, que observa de uma posição, a um só tempo, privilegiada e impotente (Figura 4).



Figura 3: Clint Eastwood, *Poder absoluto*, 1997.



Figura 4: Clint Eastwood, *Poder absoluto*, 1997.



Esse casulo, como mais tarde descobriremos, é o lugar de onde o marido da mulher, muito mais velho que ela, ficava espiando as aventuras sexuais que ela tinha com outros homens. O casal havia encontrado nesse dispositivo erótico fundado na perversão escópica uma forma de lidar com suas diferenças de idade e de apetite sexual.

Ao se enredar naquela situação, Luther funciona como fantasma substitutivo do marido, que está em viagem e, portanto, ausente. Ele personifica a própria lógica da representação: obter uma ausência, substituir um ser ou uma coisa por seu duplo representativo. Na verdade, não é só como duplo do marido-*voyeur* que Luther se coloca nessa cena, mas também como duplo do próprio espectador do filme: a experiência espectral é arremedada na imagem, duplicada no espaço interno da representação. No lugar em que Luther se encontra, emaranham-se as identidades do diretor, da personagem e do espectador, assim como permutam-se incessantemente as dimensões do olhar absoluto e do olhar impotente. É o mais próximo que Eastwood já chegou de um cinema de maquinações ópticas intrincadas – que implicam dispositivos de encenação reflexivos, esquemas espaciais alambicados – ou mesmo de um discurso meta-artístico sobre a representação cinematográfica e seu espetáculo voyeurista.

O que fica claro, no decorrer da cena, é o fato de que *ver*, mesmo que de uma posição de onde *não se é visto* (a situação do *voyeur*, mas também a do espectador de cinema), já é *intervir* de alguma forma. Eis o paradoxo da cena: a intervenção do *voyeur* consiste em sua isenção. Escondido em sua cabine de *peepshow*, resguardado pelo anteparo que o protege da realidade, ele goza de uma passividade letal. A cena promove ainda um encaixe simbólico da autoridade do líder político com a do ator/diretor: quando o presidente ajeita a gravata se olhando no espelho, ele mira o justo lugar em que, do outro lado, a personagem de Eastwood se esconde. À representação do poder político, então, rebatem-se a do cineasta e, por procuração, a do espectador.

Circuito complexo de trocas e substituições, interpolação entre quem produz a imagem, quem a recebe e quem é representado nela, desestabilização da posição do observador, fantasias de subjetividade soberana, relações de olhar e relações de poder subsumidas num dispositivo concebido com base na autoconsciência da representação. Ora, semelhante arranjo já consta em uma obra pictórica bastante conhecida: o quadro *As meninas* (1656), de Velázquez (Figura 5), que, desde a análise de Michel Foucault em *As palavras e as coisas*, não mais parou de ser investigado nos termos de um quebra-cabeça visual e epistemológico, cujas peças formam uma *mise en scène* das próprias condições de possibilidade da representação clássica.



Figura 5: Diego Velázquez, *Las meninas*, 1656.
Óleo sobre tela, 318 x 276 cm. Madri, Museu do Prado.

O quadro mescla a retórica visual da cena de ateliê (recorrente na pintura do século XVII) com as convenções do retrato oficial de dinastia. Na parte esquerda do quadro, um pintor (o próprio Velázquez) trabalha em uma tela de grandes dimensões (virada de costas para nós, que só vemos o dorso do enorme chassi). À direita dele, centralizada no primeiro plano da pintura, encontra-se a infanta Margarida, rodeada de todo o *entourage* a que tem direito um membro da família real. No ponto de fuga do quadro, ou seja, em seu centro geométrico, desponta uma figura masculina (José Nieto, aposentador da rainha, conforme os exegetas do quadro identificaram) emoldurada por uma porta aberta, como quem acaba de chegar ou se prepara para sair. À esquerda da porta, há um espelho onde se veem refletidos o rei Filipe IV e sua esposa Mariana, no que pode ser considerado o centro simbólico da pintura, já que, naquela superfície ao mesmo tempo nebulosa e cintilante, surgem nada menos que “as silhuetas do rei e da rainha – o rei, ou seja, não é qualquer ‘sujeito’, e sim o monarca, o ‘sujeito absoluto’” (ARASSE, 2019: 135).



O ponto para o qual convergem os diversos olhares figurados no quadro – os olhares do pintor, do casal real, do aposentador no umbral da porta, da infanta Margarida etc. – coincide com o lugar ocupado pelo observador da pintura, que é também o lugar do pintor quando executou o quadro e, ainda, o do modelo que posou para ele, isto é, o rei, o sujeito soberano. Esse ponto demarca, assim, o nó de significações que constitui o lugar do observador. Nele, uma disputa pelo campo escópico é travada entre diferentes agentes, dentre os quais, evidentemente, o pintor e o contemplador do quadro, “o olhar que o organizou e aquele para o qual ele se desdobra” (FOUCAULT, 2007: 19).

Em *Poder absoluto*, é como se Eastwood tivesse reelaborado o dispositivo de *As meninas*, mas transportado a figura do artista (a sua, no caso) para trás do espelho e substituído a rainha pela amante do rei. Tal como no quadro de Velázquez, ele preencheu o espaço da cena com signos e emblemas da representação artística: as pinturas penduradas nas paredes da casa, as fotografias que se enfileiram no corredor do andar de cima, o espelho que recobre a câmara secreta, a luz da lanterna com a qual Luther desbrava a escuridão.

Na pintura de Velázquez, os olhares sincronizados das figuras – que olham todas “ao mesmo tempo” na direção do observador do quadro – criam um efeito de *flagrante*. É como se o próprio quadro reagisse à chegada do espectador: as personagens da pintura ouviram nossa aproximação, escutaram nossos passos e se viraram em nossa direção. A cena da pintura está em suspensão, petrificada no justo instante em que as personagens cruzaram seus olhares com o do espectador-medusa.

No filme de Eastwood, Luther seria flagrado cometendo um roubo, mas, ao ouvir o barulho de gente se aproximando, escondeu-se na cabine de *peepshow*, onde fica congelado, reduzido ao ato de observar uma cena que se desenvolve no tempo e gera a expectativa angustiante do momento seguinte – o suspense. O flagrante teria paralisado Luther em pleno delito, naquela momentânea falta de reação típica de quem é pego de surpresa enquanto pratica um ato ilícito. Ao se safar, porém, ele acede a outra forma de fixidez: a do observador que, para manter sua condição de invisibilidade, deve permanecer em silêncio e imóvel.

Svetlana Alpers (1983: 36-39) identifica em *As meninas* uma tensão entre duas formas de representação pictórica, a saber, o modelo italiano (tal como teorizado por Leon Battista Alberti²) da pintura como janela aberta para o mundo percebido (um mundo reconstruído no quadro mediante as convenções geométricas da perspectiva linear) e o modelo da pintura como replicação de um fragmento do mundo em uma superfície onde

² “Inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo de ângulos retos, do tamanho que me agrada, o qual reputo ser uma janela aberta por onde possa eu mirar o que aí será pintado” (ALBERTI, 1999 [1435]: 94).



ele se deposita à maneira de uma impressão no fundo da retina (é o paradigma da câmara escura e da arte descritiva predominante na pintura holandesa do século XVII). O quadro de Velázquez, então, manteria em suspensão dois modos contraditórios de figurar a relação do observador com o quadro: um pressupõe um observador diante de um quadro-janela que organiza para ele – especificamente para ele, naquela posição, àquela distância – o mundo visível em um campo ordenado; o outro assume que o mundo representado no quadro tem uma existência prévia ou ulterior à presença do observador, tal como uma paisagem que penetra pelo orifício de uma câmara escura e se projeta na superfície oposta. O observador da câmara escura não agencia as aparências visíveis no sentido de determinar o lugar de cada elemento sobre uma superfície estruturada pela grelha perspectiva (como fazia o pintor renascentista, ou como fazia Luther em seus desenhos), mas aguarda por uma imagem do mundo que surgirá em função, primeiramente, do próprio mundo – da emanção de sua luz, de sua aparência fenomênica – e, secundariamente, das condições de percepção propiciadas pelo dispositivo que abriga essa imagem (condições preexistentes às escolhas do observador que adentrou a caixa óptica).

Em *Poder absoluto*, talvez possamos dizer que Luther está retido – em tensa paralisia – entre esses dois modos de observação: ele é o espectador do quadro albertiano, que vê pela janela a cena à sua frente, mas é também o sujeito dentro da câmara escura, embrenhado num espaço em que uma realidade exterior se inscreve à sua revelia. Diferentemente do quadro de Velázquez, contudo, em *Poder absoluto*, ninguém olha para fora da cena, isto é, nenhum olhar intercepta o do espectador do filme. Mesmo assim, pelo processo de engajamento psicológico e de identificação espectral, partilhamos com Luther essa visão suspensa entre a janela aberta e o cubo óptico. A analogia com *As meninas* é assegurada, apesar das diferenças incontornáveis.

E se Velázquez intrometera um autorretrato no seio da pintura dinástica, Eastwood, por sua vez, insere um autorretrato na cena de testemunho da vida íntima do presidente: há uma insistência do ator/diretor sobre sua autoimagem, através de recorrentes primeiros planos de seu rosto parcialmente encoberto pela sombra (Figura 6).



Figura 6: Clint Eastwood, *Poder absoluto*, 1997.

Eastwood sempre gostou de se filmar como imagem umbrática, num limbo figurativo em que se confundem aparência espectral e presença corpórea, sombra e rosto visível. Aqui, ele parece ter se retirado ao silêncio e à penumbra para confessar a forma atual de seu rosto envelhecido, marcado, enrugado, vincado: *desenhado*. O rosto de Eastwood, nessa cena, se esgarça das trevas num registro a meio caminho entre estudo fisiognomônico e máscara mortuária. Em paralelo ao evento desencadeador da trama, portanto, Eastwood aproveita o *chiaroscuro* do ambiente, sua iluminação tenebrista, para fabricar um autorretrato crepuscular, que Nicolas Saada (1997: 69) compara aos autorretratos tardios de Rembrandt.

A questão que fica em aberto é a de quem detém, no fim das contas, o poder do olhar. Ou melhor: trata-se justamente da impossibilidade de um olhar soberano. Afinal, a despeito do classicismo que esteia o cinema de Eastwood, o mundo de *Poder absoluto* não é mais o da representação clássica e do absolutismo político. Não há mais um único indivíduo, ou um único grupo de indivíduos, no centro de controle – nem mesmo o presidente e seus acólitos. O poder se espalhou por canais difusos, formando um sistema reticular. A concepção do cinema clássico de um poder centralizado e fixo já havia sido trocada, desde o final dos anos 1960, por uma cartografia multipolar, atravessada por linhas entrecruzadas. O complô se tornou intransitivo.³

Nesse paradigma, qualquer desejo de olhar soberano consiste numa quimera, como fica claro na cena do roubo em *Poder absoluto*, na qual diferentes formas de controle colapsam, uma após a outra: controle do espaço e da luz por parte do ladrão/pintor, controle das pessoas por parte da autoridade política, “controle do nosso próprio campo visual/imagético, de sua aparência e significado, que atribuímos a nós

³ Tal modelo, entretanto, em face do que vem ocorrendo nos últimos anos, já carece de atualização, haja vista a introdução desse novo agente “invisível” que atua através de *fake news* espalhadas automaticamente por perfis-fantasmas em redes sociais. A paranoia voltou ao centro do debate cultural e político, em versão mais delirante do que nunca, com a pós-verdade e o virtual se retroalimentando.



mesmos como observadores modernos, legisladores de nossos ‘reinos mentais’ particulares” (MITCHELL, 1994: 63).

Diante da TV

O momento de virada de Luther, quando decide enfrentar o perigo e expor o crime testemunhado, ocorre diante da TV, após ele assistir à coletiva de imprensa do presidente, que posa ao lado do marido da mulher morta (milionário que financiou sua campanha eleitoral), finge compadecer-se, promete encontrar o culpado. Luther se enoja com esse circo político-midiático e desiste da fuga (ele está no saguão do aeroporto, prestes a embarcar e sumir).

O mesmo Gene Hackman que encarna o presidente em *Poder absoluto* já havia, exatos dez anos antes, feito uma personagem quase idêntica, no filme *Sem saída* (*No Way Out*, 1987), de Roger Donaldson. Lá ele interpretava o Secretário de Defesa, que também matava a amante e contava com seu principal assessor para apagar as evidências que o incriminariam. É como se agora o Secretário de Defesa tivesse progredido na carreira política e se tornado presidente. A escalação de Hackman não é gratuita: Eastwood voluntariamente estabelece esse diálogo interfílmico para postular que um indivíduo inescrupuloso e assassino, colecionador de feminicídios, pode chegar ao topo da vida política caso administre bem sua imagem pública (há aí um comentário sobre o maquiavelismo da *Realpolitik*, que a série *House of Cards* também explorou recentemente, só que num tom bem mais cínico, e lançando mão de uma panóplia de telas digitais que configura uma “fantasia ubiqüitária” [BERTON, 2016: 50 ss] ligada à superabundância de plataformas de busca e tecnologias de informação no mundo contemporâneo).

Vale notar que Luther não chega a ver o presidente diretamente, sem alguma interface a se interpor entre os dois. Primeiro, ele o vê através do vidro; depois, pela televisão. Há uma cadeia gradativa de motivos visuais que sublinham o ato representacional. Começando pela superfície transparente através da qual Luther viu o crime, o retângulo que funcionou como quadro-janela, paradigma da representação mimética. Mas essa transparência já possuía um reverso: sua outra face era um espelho, emblema da reflexividade, da imagem que se assume como dispositivo de representação e se volta sobre si mesma, reflete sobre sua condição de imagem. Por fim, o presidente ressurgue como imagem televisiva: se, antes, bastava retirar da frente a superfície duplamente transparente e espelhada e eliminar a mediação, aceder à visão imediata, agora a distância aumentou, a imagem é transmitida de outro lugar. Curiosamente, é nessa visão à distância, nessa tele-visão, que Luther finalmente se sente *perto* do problema. A *mise en scène* do teatro farsesco do presidente ajuda a



tornar a imagem mais obscena, mais passível de afetar o espectador. Luther precisou se afastar ainda mais da realidade, ir para o campo da pura representação, para só então compreender que não podia fugir dessa mesma realidade que já havia experienciado de uma posição mais próxima.

Na linha de fogo

A quarta sequência decisiva do filme é aquela em que Luther vai encontrar sua filha em um café. As relações familiares problemáticas são uma tônica dominante no cinema de Eastwood. Com frequência, sua personagem é alguém que abandonou a família em algum ponto do passado e nunca mais reatou os laços. Philippa Gates (2012: 183) observa nos filmes de Eastwood – sobretudo a partir dos anos 1990 – a recorrência de “maus pais” que, percebendo a chegada da velhice, procuram se reconciliar com os filhos. Em *Poder absoluto*, a história se repete: Luther tem um passado familiar conturbado e tenta se reaproximar da filha, que guarda profunda mágoa pelos problemas que ele acarretou para ela e para a mãe.

Nessa cena, ela convida o pai para uma conversa, mas é tudo uma armadilha: próximo ao café, o policial vivido por Ed Harris aguarda com sua equipe o momento certo de prendê-lo. Para complicar, há dois atiradores de tocaia: um é o matador de aluguel contratado pelo viúvo, que quer se vingar de quem ele acha que foi o assassino da esposa; o outro é um dos seguranças do presidente, encarregado de eliminar a testemunha que sabe da verdade sobre o crime. Luther será enquadrado pela mira desses atiradores, em planos-ponto-de-vista filmados através dos instrumentos ópticos de precisão acoplados às armas (Figura 7). Toda uma orquestração visual coloca Luther no meio da arena de olhares – mais precisamente, na linha de fogo. Ele saiu definitivamente da situação de quem olha de uma posição vantajosa e se transformou em objeto do olhar, em alvo.



Figura 7: Clint Eastwood, *Poder absoluto*, 1997.



A apreensão aumenta à medida que os *snipers* aguardam o instante ideal para atirar. Quando esse instante chega, raios solares incidem sobre o vidro que dois trabalhadores (policiais disfarçados) manipulam em um andaime junto a um prédio próximo, e o reflexo atinge em cheio os olhos do matador de aluguel no justo momento em que faria o disparo. O atirador erra o alvo e Luther aproveita o pânico coletivo desencadeado pelos tiros para desaparecer (disfarçado, ironicamente, como policial).

Se De Palma fosse o diretor, ele esgarçaria essa cena ao limite, faria de cada segundo uma gorda fração de suspense e de dilatação plástica, exploraria demoradamente todas as relações de ponto de vista que a intrincada geometria ocular da cena permite, daria mais ênfase ao reflexo solar no vidro e o articularia a toda uma caprichosa endentação de forças humanas e cósmicas (como faz numa virtuosa sequência de *Femme Fatale*, de 2002, em que, no clímax de uma minuciosa orquestração de acontecimentos convergentes, as nuvens se abrem para deixar o sol se refletir numa superfície espelhada e desviar o curso do destino). Mas o filme é de Clint Eastwood: sem desprezar a complexidade do entrelaçamento de olhares e de eventos simultâneos, ele resolve a cena de modo relativamente sucinto.

Eastwood revisita aí um dos traumas originários da história moderna da política norte-americana: o assassinato de JFK, ocorrido em novembro de 1963 e registrado por um filme amador em 8mm (o famoso “filme Zapruder”), que se tornaria um inesgotável objeto de escrutínio visual e de teorias conspiratórias (cf. THORET, 2003). A narrativa de *Poder absoluto* é parecida com a da maioria dos filmes sobre assassinato político e, ao mesmo tempo, totalmente distinta. Não se trata de um *thriller* paranoico na linha de *A trama* (*The Parallax View*, Alan J. Pakula, 1974), *A conversa* (*The Conversation*, Francis Ford Coppola, 1974) e *Três dias do condor* (*Three Days of the Condor*, Sidney Pollack, 1975): a questão não é tanto a de mostrar um indivíduo aprisionado pela rede pervasiva do poder e impelido a interpretar cada detalhe ao seu redor como mais um sinal do complô que se fecha sobre ele. No *thriller* político em chave paranoica, a realidade objetiva é sempre relativizada por uma interpretação subjetiva, podendo ou não haver a confirmação de uma pela outra. Mas Eastwood, reitero, não nos faz duvidar da realidade; seu foco central não é a paranoia. *Poder absoluto* é, antes de tudo, um filme sobre o controle do campo escópico – e a perda desse controle.

Recapitulemos: no começo, Luther era o observador clássico – ancorado e, sobretudo, elidido num sistema visual suspenso entre a *finestra aperta* de Alberti e o modelo da câmara escura, de onde observava e compreendia o mundo sem precisar travar contato corpóreo com ele. Até o casal entrar na mansão, ele era também o diretor do espetáculo, aquele que organiza a cena e antevê os próximos passos. Mas, com a chegada do casal, Luther é conduzido à nova posição de espectador: a cena não é mais



dirigida por ele, que apenas a observa, em estado de motricidade reduzida e atenção exaltada. Posteriormente, enquanto assiste ao discurso do presidente pela televisão, Luther decide abandonar o posto de espectador e reaver o controle sobre a cena – ele passa à ação. Por último, na sequência do encontro com a filha, ele já não é mais espectador, e sim ator, centro das atenções, ponto de confluência dos olhares.

Se, de início, Luther estava diante das imagens, depois ele passa a estar dentro delas. E como escapar desse circuito de visibilidade, senão tornando-se invisível? Resta-lhe desaparecer, confirmar sua condição de sombra, de fantasma que se imiscui pelos espaços sem ser notado (durante todos os anos em que ficou sem ver a filha, ele participou da vida dela a distância, fotografando-a em momentos importantes – formatura, vitória do primeiro caso como advogada – e até esgueirando-se pela casa dela de vez em quando).

Eastwood, aqui, medita sobre sua dupla condição de ator-diretor, simultaneamente no centro da imagem – onde só pode controlar a cena parcialmente – e atrás da câmera, no antecampo, nesse ponto cego do espaço fílmico: o fora de quadro em que o diretor toma suas decisões ou, se preferirmos, o *lugar do enunciador*, que disfarça sua presença enquanto articulador do “texto” do filme somente para torná-lo mais eficaz e fazer o discurso se passar por realidade, por sequência de eventos produzidos naturalmente, sem a intervenção de um autor. De um lado, o ator-Eastwood realça sua aura de ícone, de rosto que sobrepõe as diversas declinações de uma mesma *persona* dramática consolidada desde os faroestes dos anos 1960 – essa força icônica lhe dá certo poder sobre a cena. Do outro, o diretor-Eastwood se assume no ofício “invisível” do *metteur en scène*, do organizador geral do espetáculo, cuja assinatura estilística é tão discreta quanto onipresente. Ele está ao mesmo tempo na imagem e fora dela, no enunciado fílmico e no espaço de enunciação, na frente e atrás da câmera, figurado e figurando.

A cadeia alimentar do olho

Embora *Poder absoluto* inclua em sua trama a lógica da hipervisibilidade que marca os regimes escópicos contemporâneos, Eastwood não manifesta um interesse particular pelas máquinas modernas de visão que capilarizam o poder e distribuem seus efeitos em um circuito eletrônico de vigilância. É Brian De Palma quem, no ano seguinte, dará centralidade a essa questão em *Olhos de serpente*.

No filme de De Palma, o lugar em que acontece o crime (o assassinato do Secretário de Defesa) é uma arena lotada de pessoas que assistem a uma luta de boxe. Há espectadores e câmeras por todos os lados, além de monitores, telões e outros chamarizes luminosos. A arena faz parte de um complexo arquitetônico que inclui ainda um hotel e um cassino, outro espaço supervisionado por uma infinidade de seguranças



e câmeras. O conjunto forma uma grande máquina panóptica, uma sobreposição de camadas e campos articuláveis de visibilidade em que se mesclam estratégias de vigilância e de entretenimento, como faces complementares de um mesmo dispositivo de poder, lazer e controle. A maioria dos olhares – humanos e maquínicos – está concentrada no ringue onde acontece a luta, mas há também câmeras e pessoas com a atenção voltada para o que se passa ao redor do espetáculo, isto é, nas adjacências do palco e nos bastidores.

Bem próximo ao ringue, o policial canastrão Rick Santoro (Nicolas Cage) assiste à luta ao lado de seu melhor amigo, Kevin Dunne (Gary Sinise), oficial da marinha que progrediu na carreira militar e agora se encarrega da segurança do Secretário de Defesa. A cena é barulhenta e movimentada, uma sobrecarga de estímulos visuais e sonoros. Duas mulheres se destacam da multidão: uma loira e uma ruiva. A loira se encaminha na direção do Secretário de Defesa, ao passo que a ruiva atrai a atenção de Kevin Dunne, que abandona seu posto para persegui-la até um vão atrás da arquibancada da arena. Na realidade, conforme descobriremos mais tarde, a loira é morena e a ruiva, loira – ambas usam peruca para disfarçar suas identidades: é tudo um festival de aparências ludibriantes.

Ainda no primeiro *round*, um evento vem alterar o curso da narrativa: no exato momento em que o defensor do cinturão vai a nocaute, um tiro é disparado do fora de campo e atinge o Secretário de Defesa. Pânico geral, correria, caos. Rick saca sua pistola e se joga no chão, de onde consegue ver o pugilista derrubado levantar o rosto, olhar ao redor e, ao se perceber observado pelo policial, fechar as pálpebras e deitar a cabeça na lona novamente, como quem simula um desmaio. É o suficiente para o policial entender que esse falso nocaute e o concomitante atentado possuem uma ligação.

Após a arena ser evacuada às pressas, Rick começa sua investigação, que se dará, principalmente, com base nas imagens captadas pelas diversas câmeras presentes no evento. Somente depois de analisar as imagens, Rick descobrirá que tudo fazia parte de uma conspiração, cujo principal articulador, para sua surpresa e desgosto, era Kevin Dunne – em conluio com a corporação que financia um bilionário projeto militar-industrial que seria vetado pelo político assassinado. Essa mesma corporação é dona da arena em que acontece a luta e do canal de TV que a transmite – é o complexo militar-industrial-midiático.

No momento “real” do crime, então, os fatos se esconderam por trás de uma trama de simulacros. Paradoxalmente, é por meio das imagens gravadas pelas câmeras de TV e de segurança, isto é, da mentira registrada em movimento, que a verdade aparecerá. Mais uma vez, De Palma retorna ao que podemos chamar – fazendo referência ao filme matricial de Michelangelo Antonioni – de “síndrome *Blow-up*”, que se



define por um adiamento perceptivo e, principalmente, por uma delegação da realidade aos signos que a substituem na representação. No filme de Antonioni em questão, *Blow-up* (1966), um fotógrafo registra as marcas indiciais de um crime, mas só o percebe depois de revelar as imagens. A análise *a posteriori* das fotos ampliadas faz aflorar – na forma residual de uma “mancha”, ou do que Roland Barthes (1984: 45) designaria como *punctum* – aquilo que, todavia, não saltara aos olhos do fotógrafo na experiência imediata do evento. A percepção é adiada e passa a depender de um dispositivo mediador. O crime só aparece na imagem, na fotografia, na representação, com toda a sombra de dúvida acarretada pela decalagem perceptiva e pela redução fenomenológica da realidade à superfície bidimensional da imagem fotográfica.

De Palma já havia incorporado a “síndrome *Blow-up*” desde *Greetings* (1968), que ainda tratava o tema da conspiração e da paranoia em chave paródica, recriando a cena da ampliação fotográfica com indistinto tom caricato. Depois, em *Um tiro na noite*, o complô se torna um tema “sério” e o diálogo com *Blow-up* é aprimorado: De Palma reinventa a vertigem hermenêutica do filme de Antonioni através da anamnese exaustiva de um evento registrado como gravação sonora, e não mais como fotografia – a reflexão sobre a imagem e o ponto de vista se enriquece de uma investigação sobre o “som subjetivo” e o “ponto de escuta” (cf. CHION, 1992: 51-57).

Tanto *Blow-up* como *Um tiro na noite* falam de uma realidade inacessível, ou à qual só se pode chegar posteriormente, com a ajuda de materiais registrados em imagem e/ou som. A quantidade de aparatos, dispositivos e suportes necessários para se obter a informação desejada se multiplica de um filme para o outro, demonstrando que a mediação da percepção pela tecnologia se tornou ainda mais complexa nos quinze anos que os separam. Segundo Luc Lagier (2008: 95), a multiplicação de instrumentos mediadores permite a De Palma enfatizar o caráter cinematograficamente construído da interpretação do complô. Para entender o que “realmente” aconteceu no acidente, o protagonista submete seu registro a uma série de manipulações e, no fim, o que sobra não é mais a realidade, mas uma reconstrução ficcional. “Em *Um tiro na noite*, De Palma mostra que todo elemento sacado do real, reconsiderado em outro contexto, se transforma” (LAGIER, 2008: 102).

Olhos de serpente dá continuidade a essa mesma lógica: a brecha perceptiva entre o acontecimento em tempo real e sua compreensão tardia é fermentada pela enorme quantidade de imagens feitas de pontos de vista diferentes, que vão sendo descobertas aos poucos. Primeiro, Rick tem acesso às imagens da transmissão televisiva da luta, nas quais percebe que o soco que derrubou o pugilista nocauteado sequer havia raspado em seu rosto. Depois, ele recorre às gravações das câmeras de segurança. A última imagem conseguida por ele, e que resolve o quebra-cabeça, provém de uma

câmera pendurada em um balão inflável que sobrevoa a arena: um zepelim em que se acha pintado um grande olho com a íris azul perpassada por nuvens (Figura 8), em alusão à pintura *Le faux miroir*, de Magritte (Figura 9).



Figura 8: Brian De Palma, *Olhos de serpente*, 1998.

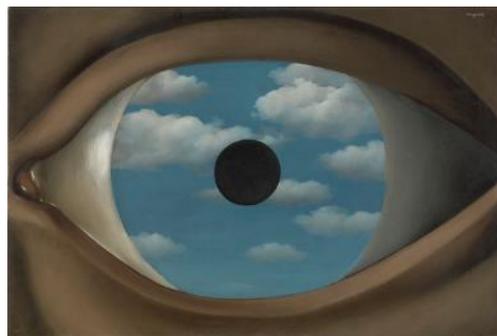


Figura 9: René Magritte, *Le faux miroir*, 1929.
Óleo sobre tela, 54 x 80,9 cm. Nova York, MoMA.

Tal como o “espelho falso” de Magritte – uma pintura que parece querer olhar para o espectador, em vez de ser olhada –, o olho-zepelim de De Palma observa tudo, mas, desta vez, com a neutralidade objetiva de um aparato técnico que, em sua indiferença absoluta, assinala uma nova etapa da história da visualidade: não mais sujeitos humanos olhando para coisas, mas coisas olhando para um mundo do qual a humanidade foi evacuada (como a arena esvaziada depois do tumulto).

A câmera no balão era uma novidade e estava sendo usada pela primeira vez, como afirma para Rick o profissional que fica na cabine de monitoramento da arena, um aquário de vidro repleto de parafernália eletrônica. Esse olho que vê tudo de cima – do zênite, como indica sua ilustração de céu azul com nuvens – completa um percurso de múltiplos encaixes de olhares, uma trama óptica cuja regra principal é a de que basta expandir a área de visão para constatar o surgimento de alguém melhor posicionado, que vê de uma instância em que o olhar usufrui de uma perspectiva mais vantajosa que a anterior, e assim sucessivamente, numa espécie de *cadeia alimentar do olho*.

A ideia já tinha sido exposta, de forma mais explícita, por Martin Scorsese em *Cassino* (*Casino*, 1995). Enquanto a personagem de Robert De Niro explica em voz off

como se dá o sistema de vigilância do cassino que administra, uma sucessão de planos interligados por panorâmicas bruscas vai mostrando as diversas peças da engrenagem escópica descrita pela narração: os crupiês vigiam os jogadores, os mensageiros vigiam os crupiês, os seguranças vigiam os mensageiros, os supervisores locais vigiam os seguranças, os supervisores gerais vigiam os supervisores locais, o gerente do cassino vigia os supervisores, o dono do cassino vigia o gerente – “e os olhos no céu vigiam todos nós”, arremata a narração. Os “olhos no céu”, no caso, correspondem à câmera de segurança no teto do estabelecimento (Figura 10). A montagem corta do plano-detalle dessa câmera para os monitores na sala de controle (Figura 11). Lá, no topo da pirâmide de olhares, tendo como avatares as pessoas que administram o cassino, opera o deus financeiro dessa imensa máquina econômica que não fabrica nada, apenas engole e cospe dinheiro, sinédoque do capitalismo tardio: dinheiro reciclando dinheiro sem precisar passar pela indústria ou pela produção de bens materiais.



Figura 10: Martin Scorsese, *Cassino*, 1995.



Figura 11: Martin Scorsese, *Cassino*, 1995.

No decorrer do filme de Scorsese, ambientado nos anos 1970, a administração dos cassinos se transfere da máfia para as grandes corporações que tomam posse de Las Vegas e substituem a rede de vigilância mútua dos mafiosos por um olhar impessoal, dessubjetivado, descentralizado – os olhos sem rosto do universo corporativo.

Em *Olhos de serpente*, o zepelim comandado por controle remoto já representa o panoptismo flutuante desse novo mundo teleguiado por grupos econômicos que, em algum não-lugar, acionam botões irresponsavelmente e provocam crises catastróficas de tempos em tempos (metaforizadas pelo furacão que chega à cidade durante o filme),



mas, ainda assim, permanecem como donos do mercado e das redes midiáticas, numa posição inatingível, como aquele grande olho que devora o espaço lá do alto, sem nunca ser tocado.

A decomposição analítica do plano

Quase todo o primeiro ato de *Olhos de serpente*, pelo menos até o momento em que os tiros são disparados, é mostrado num sinuoso plano-sequência filmado com *steadicam*. O plano abarca múltiplos vetores de ação e percorre diferentes canalizações do espaço, tendo Rick como fio-guia.

Na verdade, trata-se de três planos-sequência que forjam a sensação de serem apenas um, já que os momentos de transição, que podem tranquilamente passar despercebidos quando se assiste ao filme pela primeira vez, são muito ágeis e pegam carona em ações e objetos que escamoteiam a mudança de planos. É uma primeira afirmação do filme – internalizada em sua própria experiência estética – de que o visível comporta armadilhas, enganos, máscaras. Assim como Rick tem de recorrer às imagens de vídeo para entender o que aconteceu naquela noite, mesmo tendo sido uma testemunha *in loco*, assim também o espectador tem de rever o início do filme para identificar o trabalho da montagem encoberto pela continuidade da ação encenada. Os cortes sempre existiram, mas não necessariamente os vimos. De Palma nos confronta à experiência do *punctum caecum* do olho, do seu ângulo morto, do fato incontornável de que a visão nunca é o domínio da total transparência ou clareza: há sempre uma zona de opacidade ou sombra.

A narrativa de *Olhos de serpente* se desenvolve como uma decomposição analítica daquele (falso) plano-sequência inicial. Aos poucos, De Palma provê o filme de tudo o que havia rejeitado nos primeiros minutos. A começar pela montagem: tão logo o registro do plano-sequência é abandonado, ocorre um vertiginoso encadeamento de planos mais curtos e acrescidos de novas escalas (plano-detalle, primeiríssimo plano) e de novos efeitos (câmera lenta, *zoom*). A partir de então, o filme não cessará de elencar hipóteses de montagem e justaposição de imagens, desde os procedimentos mais comuns (*raccord* de olhar, campo-contracampo) até os mais sofisticados (síntese dialética, montagem intelectual).

Outro recurso de que De Palma lança mão sistematicamente é o *flashback*. O primeiro *flashback* do filme corresponde à explicação do pugilista sobre o porquê de ter vendido a luta. O segundo é a versão de Kevin Dunne sobre o que aconteceu na hora do atentado. O terceiro surge na cena em que Rick ouve o depoimento de Julia (Carla Gugino), a jovem que usava peruca loira e havia tentado falar com o político um pouco antes de ele receber os tiros – ela trabalhara no tal programa militar e queria entregar-



lhe provas das graves falhas de segurança detectadas, mas abafadas pelos financiadores do projeto.

Os três *flashbacks* mostram os eventos tais como contados por essas personagens, e são filmados com a câmera ocupando o ponto de vista subjetivo de quem dá o testemunho, explicitando que se trata de uma versão particular dos fatos, suscetível a lapsos, distorções, omissões, má fé, mentira. Em seu aspecto de retorno no tempo, de rememoração de uma cena situada no passado da ação diegética, o *flashback* contrasta com o clima de puro presente empírico do começo do filme, quando a narrativa se comportara à maneira de uma transmissão ao vivo. Mas o mais importante a se notar nessa proliferação de *flashbacks* é o fato de ela gerar versões contraditórias dos acontecimentos – o ponto de vista é relativizado, a veracidade dos relatos é questionada. À “síndrome *Blow-up*” se soma agora um “efeito *Rashomon*”.⁴

O emprego sistemático do *flashback* constitui uma das grandes diferenças de *Olhos de serpente* em relação a *Poder absoluto*. Eastwood mostrou a sequência do crime uma única vez, num grande bloco de ação sem elipse, e depois não mais voltou a ela nem relativizou o ponto de vista: o que foi visto é o que aconteceu. O crime teve uma única testemunha, mas essa testemunha viu tudo – viu até mais do que gostaria. De Palma, ao contrário, retorna sub-repticiamente aos fatos, seja por *flashbacks*, seja por imagens de vídeo recuperadas: o que foi visto é só uma parte do que aconteceu – é preciso ir atrás das outras partes, vasculhar as elipses espaciais que ficaram à margem do plano-sequência. Quanto às testemunhas, havia não menos que os 14 mil espectadores que lotavam a arena – mas ninguém viu nada (incluindo Rick, que viu bem menos do que gostaria de ter visto).

Depois que Rick ouve o depoimento de Julia, um novo *flashback* acontece, o mais complexo, pois representa uma síntese psíquica das lembranças dele e das conclusões a que chega, inspirado pelo que acaba de ouvir. É então que a tela se divide em duas pela técnica do *split-screen* (Figuras 12, 13 e 14), que De Palma utiliza com maestria desde *Irmãs diabólicas* (*Sisters*, 1972).

⁴ No filme *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, uma mesma história (que envolve o ataque de um bandido a um samurai e sua esposa) é contada por diferentes participantes e testemunhas do acontecimento, sempre a partir de um ponto de vista conflitante com o anterior e mostrado por meio de *flashback* (para uma análise detalhada da estrutura de *flashbacks* em *Rashomon*, ver TURIM, 1989: 197-202).



Figura 12: Brian De Palma, *Olhos de serpente*, 1998.



Figura 13: Brian De Palma, *Olhos de serpente*, 1998.



Figura 14: Brian De Palma, *Olhos de serpente*, 1998.

Como observa Jean-Baptiste Thoret (2000: 84), o *split-screen* representa uma “esquizografia da visão absoluta”. A unidade “natural” da imagem cinematográfica se vê cindida pela arbitrariedade da montagem, que irrompe no próprio cerne do quadro, escancarando aquilo que o sistema de continuidade da linguagem clássica sempre se esforçou em mascarar ou neutralizar: o corte, a ruptura.

O filme é então afetado por um efeito de clivagem – entre Rick e Kevin, entre a memória e a dedução, entre o olho e o cérebro. A sucessão temporal de planos é problematizada pela simultaneidade espacial de quadros. A tela dividida se torna um



campo intensivo de *raccords* visuais e mentais, de circulação de ideias plásticas de um lado para o outro, de decomposições e recomposições de signos ópticos e sonoros. O fora de campo é incorporado ao campo, onde dá origem a outros foras de campo – multiplicados, ramificados. A apresentação de linhas de ação concomitantes, que normalmente obedeceria à dinâmica de alternância da montagem paralela, força sua entrada simultânea na imagem, quase como uma utopia de ubiquidade. Toda a decupagem obliterada pela continuidade monolítica do plano-sequência retorna na esquizofrenia alucinatória do *split-screen*. O trabalho de desmembramento do campo visual está completo.

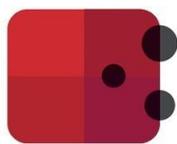
Mas a opção pelo plano-sequência reaparecerá no final, restituindo ao filme certa circularidade. Na cena de epílogo, algum tempo já se passou desde a tragédia: a antiga arena foi posta abaixo e no lugar dela se está construindo um novo complexo de entretenimento. A câmera se aproxima lentamente de uma coluna de concreto manipulada por operários. Os créditos desfilam pela tela e, um pouco antes da palavra “fim”, a câmera chega bem perto do cimento, onde se encontra engastado o anel vermelho que a mulher “ruiva” usava antes de desfazer seu disfarce e ser morta por Kevin (queima de arquivo): um detalhe que esqueceram de descartar, um resquício do passado tenebroso.

Depois que a coluna de concreto for alocada na estrutura do edifício, contudo, o anel permanecerá invisível para quem frequentar a nova arena. O axioma do mundo-olho constituído pela presença inflacionária de dispositivos de imagem em nosso tecido social se confirma: tudo está vigiado, mas nada se vê.

Conclusão: o prazer da análise

A análise comparativa aqui proposta teve a ambição de evidenciar, nos filmes *Poder absoluto* e *Olhos de serpente*, aspectos propícios a desencadear uma reflexão não exatamente sobre o universo particular de seus diretores (as obsessões autorais, os motivos recorrentes etc.), mas, antes, sobre dispositivos visuais que, tal como articulados nas obras, contribuem para um pensamento sobre o papel das mídias ópticas (da câmara escura à vídeo-vigilância) na construção da experiência perceptiva contemporânea. A ocularização generalizada da realidade convive, nesses filmes, com situações paradoxais, em que há um olhar sobrando, um olhar a mais (a testemunha inopinada de *Poder absoluto*), ou um olhar faltando, um olhar a menos (a visão que ninguém teve em *Olhos de serpente*, mesmo que tudo tenha ocorrido numa arena de espetáculo lotada).

O filme de Eastwood concentra a trama política em torno de um *acontecimento* testemunhado por sua personagem, ao passo que *Olhos de serpente* assume como



ponto de partida de investigação a imagem, ou melhor, *as imagens* produzidas durante o evento. A compreensão dos fatos, em De Palma, é terceirizada aos dispositivos de vigilância, aos prolongamentos maquínicos do olho – passagem da realidade à imagem, da percepção à interpretação. Em ambos os filmes, permanece a crença (ultrapassada?) de que, para além da farsa midiática ou debaixo da superfície simulacral do mundo reificado pela imagem, há uma realidade à espera da revelação, mesmo que seu afloramento vá ser, logo em seguida, rebatido por uma nova contrafação (a cínica entrevista que o marido vingado concede a um telejornal no final de *Poder absoluto*) ou neutralizado em um novo campo cego (a última imagem de *Olhos de serpente*).

Ao longo do artigo, procurei não me prender à análise autoral na chave do jogo de correspondências que – de forma um tanto tautológica – procura identificar nos filmes as assinaturas de autor, as confirmações de expectativas que cumprem o papel de inserir os filmes na trajetória temática e estilística dos diretores. Tampouco expus um quadro teórico preliminar, ao qual a análise seria remetida. Interessei-me pelos filmes na medida em que suas “imagens se pensam”, um pouco na linha do que Jacques Aumont (1996) propõe a respeito de uma análise fílmica construída sobre a premissa de que, antes de o analista pensar sobre elas, as imagens já se pensam a si mesmas, no sentido de que são elas próprias que inventam as formas como o pensamento acerca do cinema se torna possível. O que guiou a análise, no fim das contas, foi o prazer de interrogar imagens que já dizem muito por si mesmas, e que, uma vez instadas a dialogar entre elas, tornam-se ainda mais loquazes. Espero ter compartilhado ao menos uma fração desse prazer, que o exercício analítico não buscou mitigar ou colmatar com conceitos áridos, mas, sim, irrigar e ampliar.

Referências bibliográficas:

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ALPERS, Svetlana. “Interpretation without Representation, or, the Viewing of Las Meninas”. In: *Representations*, n. 136, 1983, pp. 31-42.

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

AUMONT, Jacques. *À quoi pensent les films?* Paris: Séguier, 1996.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERTON, Mireille. “Technologies numériques et fantômes panoptiques dans les séries télévisées contemporaines”. In: *Décadrages*, n. 32-33, set.-nov. de 2016, pp. 38-72.

BOUQUET, Stéphane. *Clint Fucking Eastwood*. Paris: Capricci, 2012.

CHION, Michel. *Le son au cinéma*. Paris: Editions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1992.



FOOTE, John H. *Clint Eastwood: Evolution of a Filmmaker*. Londres: Greenwood, 2009.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 9ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GATES, Philippa. "A Good Vintage or Damaged Goods? Clint Eastwood and Aging in Hollywood Film". In: ENGEL, Leonard (org.). *New essays on Clint Eastwood*. Salt Lake City: The University of Utah Press, 2012, pp. 168-189.

LACAN, Jacques. *Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

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

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La Couleur éloquente*. Paris: Flammarion, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MITCHELL, W. J. T. *Picture theory*. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 1994.

SAADA, Nicolas. "Un monde imparfait". In: *Cahiers du Cinéma*, n. 513, maio de 1997, pp. 68-69.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. Petrópolis: Vozes, 2015.

STERRITT, David. *The cinema of Clint Eastwood*. Nova York: Wallflower, 2014.

THORET, Jean-Baptiste. "Le split-screen". In: *Cahiers du Cinéma*, Hors Série, n. 26, novembro de 2000, pp. 84-85.

_____. *26 secondes: L'Amérique éclaboussée*. Pertuis: Rouge Profond, 2003.

TURIM, Maureen. *Flashbacks in film: memory and history*. Nova York/Londres: Routledge, 1989.