

**UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI**  
**MARÍLIA FOLGONI MARCUSSI**

***PECADOS DE GUERRA E GUERRA SEM CORTES:***  
**Duas visões de crimes de guerra por Brian De Palma**

**SÃO PAULO**  
**2018**

**MARÍLIA FOLGONI MARCUSSI**

***PECADOS DE GUERRA E GUERRA SEM CORTES:***  
**Duas visões de crimes de guerra por Brian De Palma**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa e coorientação do Prof. Dr. Tiago José Lemos Monteiro.

**SÃO PAULO**

**2018**

**MARÍLIA FOLGONI MARCUSSI**

***PECADOS DE GUERRA E GUERRA SEM CORTES:***  
**Duas visões de crimes de guerra por Brian De Palma**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa e coorientação do Prof. Dr. Tiago José Lemos Monteiro.

Aprovado em \_\_/\_\_/\_\_

---

Prof. Dra. Laura Loguercio Cánepa.

---

---

## AGRADECIMENTOS

Para a realização desta dissertação foi imprescindível o apoio de algumas pessoas queridas: orientadores, professores, amigos, colegas e família, mas, antes de evidenciar os nomes de algumas dessas pessoas, agradeço primeiramente à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e à Universidade Anhembi Morumbi.

Agradeço especialmente à minha orientadora Laura Loguércio Cánepa, que desde o dia em que nos conhecemos se tornou uma inspiração, e, depois, como a minha orientadora mostrou um trabalho e dedicação únicos, assim como apoio (de todo o tipo), paciência e compreensão. Ao meu coorientador, Tiago José Lemos Monteiro, que mesmo do Rio de Janeiro, empenhou-se na orientação, agradeço pelos longos cafés conversando sobre a pesquisa e sobre a vida profissional.

Agradeço também aos meus professores e professoras do mestrado: Sheila Schvarzman, Rogério Ferraraz, Maurício Monteiro, Jamer Guterres de Mello, Bernadete Lyra.

Não poderia deixar de mostrar ainda minha gratidão pela compreensão de meus amigos, em especial os mais próximos: Beatriz da Silva, Juliana Donatiello, Natália César, Pedro Rocha e Yasmin Colley. Peço perdão por todas as faltas como amiga durante este processo, e obrigada por nunca me deixarem desamparada.

Agradeço à Rosana Parede, por me convencer a realizar o processo de entrada no mestrado há dois anos e meio atrás.

Agradeço aos meus colegas e grandes amigos Davi Mello, Juliana Monteiro, Paula Ferreira, Lucas Procópio, Laís Rabello, André Zameska por me auxiliarem com formatação, revisão e vivências.

Ao Danilo Salco, agradeço por ter me buscado no ponto de ônibus duas vezes por semana, depois das aulas, tarde da noite.

Agradeço à minha mãe, Adriana Folgoni por, fervorosamente, nunca ter me deixado desistir da graduação e ao meu pai, Reinaldo Marcussi, pelo incentivo. Ao meu padrasto Christian Newbery, minha madrasta Cecília Guimarães, e minha irmã Victória Folgoni Newbery agradeço por acompanharem.

Agradeço aos meus avós maternos: Maria Aparecida Folgoni e Armando Folgoni por terem sido extremamente presentes no meu processo de criação, também às minhas tias Viviane Folgoni e Érica Folgoni por terem sido mais que tias para mim. Agradeço às minhas primas e meus tios maternos. Também agradeço a todos meus familiares paternos, em especial minha avó Odila Ballesteros Marcussi (em memória) e meu avô Roberto Marcussi (em memória), que

não estão conosco, mas contribuíram bastante para meu gosto por filmes. Aos meus tios e tias, primos e primas paternos, em especial Lucas Marcussi e Mariana Marcussi, os quais ficaram próximos deste processo nos últimos tempos.

Agradecimento especial ao meu namorado Diego Fabiano por ter entrado na minha vida no último ano e, mesmo com todo este processo conturbado que é o mestrado, me convidou para morar com ele. Obrigada pelo apoio, incentivo, paciência e por ter trazido sua mãe Eliane Figueiredo, suas irmãs, cunhados e sobrinhos que me inspiram cada vez mais.

Por fim, agradeço aos meus gatos: Mia (Em memória), Mingau e Filomena Maria. Vocês ficaram a maior parte do tempo comigo durante este projeto e possuem o dom de me acalmar nas horas mais difíceis.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo realizar uma comparação entre os filmes *Pecados de Guerra* (Casualties of War, 1989) e *Guerra sem Cortes* (Redacted, 2007), ambos dirigidos pelo cineasta estadunidense Brian De Palma. Nesses filmes, o diretor retrata dois momentos importantes da história dos EUA (a guerra do Vietnã e a guerra do Iraque) por meio de histórias semelhantes sobre grupos de soldados que cometem estupros coletivos e assassinatos de mulheres que pertencem às comunidades vistas como "inimigas". Ao analisarmos os dois filmes, percebemos que, embora seus temas e estruturas narrativas sejam parecidos, há diferenças muito significativas no manejo das técnicas cinematográficas (cinematografia, edição, encenação e edição sonora). No primeiro caso, tem-se um filme ligado aos padrões do cinema narrativo convencional, enquanto que, no segundo, é feito o uso de falsas imagens de arquivo. A comparação entre os dois filmes pretende refletir sobre o modo como De Palma atualiza seu modo de contar uma história semelhante, revelando aspectos do pensamento cinematográfico desse diretor.

Palavras-chave: Análise Fílmica. Brian De Palma. Pecados de Guerra. Guerra sem Cortes.

## ABSTRACT

This work aims to compare the films *Casualties of War* (1989) and *Redacted* (2007), both directed by the American filmmaker Brian De Palma. In these films, the director portrays two important moments in US history (the Vietnam War and the Iraq War) through similar stories about groups of soldiers committing collective rapes of women belonging to communities seen as "enemies." When we analyze the two films, we realize that although their themes and narrative structures are similar, there are very significant differences in the handling of cinematographic techniques (cinematography, editing, staging and sound editing). In the first case, one has a film bound to the standards of the classic narrative cinema, whereas in the second, the use of false archival images is made. The comparison between the two films aims to reflect on how De Palma updates his way of telling the similar story, revealing aspects of the cinematographic thought of this director.

Key-words: Film Analysis. Brian De Palma. *Casualties of War*. *Redacted*.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- O diretor Brian De Palma no set de filmagem de <i>Scarface</i> (1983).....	14
Figura 2 - Cena de <i>Murder à la mod</i> .....	16
Figura 3 - Frame do filme <i>Quem anda cantando nossas mulheres</i> .....	17
Figura 4 - Frame do filme <i>Quem anda cantando nossas mulheres</i> .....	19
Figura 5 - Frame do filme <i>Olá, Mamãe</i> , onde o personagem de Robert De Niro é filmado por uma outra pessoa na loja de câmeras.....	21
Figura 6 - Frame de fundo negro, avisando aos espectadores que trata-se de um filme baseado nos fatos reais contidos no artigo de Lang.....	29
Figura 7 - Plano aberto do corredor de um trem ocupado por muitas pessoas, em evidência (primeiro plano), alguém está com o jornal aberto, cuja matéria virada para a câmera nomina-se “Nixon Renuncia”.....	30
Figura 8 - Um dos momentos escuros durante a batalha.....	31
Figura 9 - Cena subjetiva do olhar de um vietcongue percorrendo o túnel para atacar Eriksson.....	31
Figura 10 - Brown é atingido em um ataque surpresa vietcongue.....	31
Figura 11 - Subjetiva do soldado em busca de uma garota para raptar.....	32
Figura 12 - fundo escuro com letreiros que avisam ao espectador que este é um filme ficcional inspirado em eventos possivelmente reais.....	35
Figura 13 - Letreiros avisando que trata-se de um diário de guerra, no fundo o acampamento do exército.....	35
Figura 14 - momento em que o personagem Salazar introduz personagens importantes para a narrativa com uma câmera amadora.....	36
Figura 15 - letreiro que nos diz que as próximas imagens são provenientes de um documentário.....	36
Figura 16 - imagem jornalística televisiva de um canal local.....	37
Figura 17 - <i>layout</i> do site de mulçumanos.....	38
Figura 18 - câmera de segurança do acampamento.....	38
Figura 19 - Câmera em modo noturno para reportagem.....	39
Figura 20 - Meserve beijando Oahn a força.....	41
Figura 21 - B. B. Rush abusando de Farah. Dispositivo utilizado: câmera amadora de Salazar em modo noturno.....	42
Figura 22 - Meserve e os dois outros soldados ameaçando Eriksson.....	42



Figura 23 - Flake apontando uma arma para McCoy. Dispositivo utilizado: câmera de Salazar em modo noturno.....	43
Figura 24 - Soldados ameaçando Eriksson.....	43
Figura 25 - Flake ameaçando McCoy.....	44
Figura 26 - Meserve dizendo que seu órgão genital é uma arma.....	44
Figura 27 - Flake referindo-se aos iraquianos a respeito da frase da legenda em português....	45
Figura 28 - Meserve atacando Oahn.....	45
Figura 29 - B.B. Rush pedindo ajuda a Salazar para mobilizar Farah.....	46
Figura 30 - Meserve violentando Oahn e falando com Eriksson.....	46
Figura 31 - Díaz irá começar a violentar Oahn e olha para Eriksson.....	47
Figura 32 - Clark ameaçando Eriksson com uma faca.....	47
Figura 33 - Flake violentando Farah.....	48
Figura 34 - Flake violentando Farah.....	48
Figura 35 - Oahn morta.....	49
Figura 36 -Farah morta.....	50
Figura 37 - Eriksson contando à um soldado sobre o ocorrido com Oahn.....	51
Figura 38 - McCoy relatando o estupro para Blix.....	51
Figura 39 - Clark ameaçando Eriksson, caso delate o caso.....	52
Figura 40 - B.B. Rush ameaçando McCoy, caso delate o caso/ dispositivo: câmera de segurança.....	53
Figura 41- McCoy pedindo conselhos sobre o crime cometido pelos colegas pelo seu pai via <i>webcam</i> .....	54
Figura 42 - Reilly (Ving Rhames) aconselhando Eriksson a não delatar os soldados criminosos.....	54
Figura 43 - Contraplano da figura 45, Eriksson aceita os conselhos de Reilly.....	54
Figura 44 - Capitão Hill tentando fazer com que Eriksson mude de ideia a respeito de delatar os colegas.....	55
Figura 45 - McCoy sendo coagido a se entregar pelo assassinato de Farah.....	56
Figura 46 - Clark tentando se safar das autoridades, justificando o crime.....	56
Figura 47 - B.B Rush tentando incriminar Farah no assassinato de Sweet para justificar seu crime cometido.....	57
Figura 48 - Meserve sendo interrogado pelas autoridades.....	57
Figura 49 - Flake sendo interrogado por autoridades do exército.....	57

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2. BRIAN DE PALMA.....</b>	<b>14</b>
2.1 Os primeiros filmes.....	14
2.2 Os anos 70.....	20
2.3 Anos 1980 em diante .....	24
<b>3. OS FILMES.....</b>	<b>28</b>
3.1 Pecados da guerra.....	28
3.2 Guerra sem cortes.....	32
<b>4. A ANÁLISE DOS FILMES – CRIME E DELAÇÃO.....</b>	<b>40</b>
4.1 Sequências dos crimes.....	40
4.2 Sequências das delações.....	50
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>59</b>
<b>6. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>61</b>



## 1. INTRODUÇÃO

Minha infância foi pautada por filmes de horror, desde aqueles fantasmagóricos como *Ecos do além* (Stir of Echoes, David Koepp, 1999), que vi com a minha mãe enquanto fingia que dormia, até os mais *gore*, com direito a muito sangue, como *Pânico* (Scream, Wes Craven, 1996). Lembro de ter ficado impressionada com *Um lobisomem americano em Paris* (An American Werewolf in Paris, Anthony Waller, 1997), e que meu padrasto teve que demonstrar que era sangue falso, colocando cobertura de morango no braço. Quando adolescente, o que me fascinou foi *A Bruxa de Blair* (The Blair Witch Project, 1999), mas somente depois, já na faculdade, entendi melhor as razões. A professora Laura Loguercio Cánepa passou a comentar sobre esses filmes que, como *A Bruxa de Blair*, são conhecidos por um termo polêmico: *found footage*, que diz respeito a filmes de ficção nos quais a câmera (ou outro dispositivo de captação de imagem e/ou som) é um “personagem”. Lembro do dia em que ela comentou sobre um filme a que eu havia assistido: *Poder sem Limite* (Chronicle, Josh Trank, 2012), que apesar de não configurar um filme de horror, pode ser classificado como *found footage*, assim, fiz uma relação com *A Bruxa de Blair*.

O primeiro contato com um dos objetos de estudo desta dissertação foi mais ou menos nesta época da graduação, quando a mesma professora realizou uma avaliação em que assistimos a um filme e depois fizemos uma análise dele. O filme era o *Guerra sem cortes* (Redacted, Brian De Palma, 2007), e fiquei tão fascinada por ele, com todos aqueles dispositivos diferentes, que tirei nota máxima na avaliação e, depois, tive necessidade de pesquisar na internet mais sobre o filme, que foi pauta de várias conversas ao longo dos anos, até o dia que resolvi me candidatar para o mestrado, descobri o *Pecados de guerra* (Casualties of war, Brian De Palma, 1989) e encontrei uma vasta possibilidade de discussão entre esses dois filmes.

A intenção deste trabalho é realizar a análise comparativa entre dois filmes do diretor estadunidense Brian De Palma: *Pecados de guerra* (Casualties of War, 1989) e *Guerra sem cortes* (2007), que abordam temas semelhantes: estupro coletivo e assassinatos cometidos por soldados americanos em guerra. No primeiro caso, no filme *Pecados de Guerra*, o momento histórico é a guerra do Vietnã; e o segundo é a guerra do Iraque.

Ambos possuem a mesma premissa: soldados americanos utilizando a vingança como desculpa para misoginia e brutalidade contra mulheres das terras inimigas onde estão alojados. Porém, há uma diferença significativa entre os dois filmes. O primeiro deles, *Pecados de Guerra*, foi realizado de acordo com normas estilísticas do cinema convencional, já *Guerra sem cortes* é um filme quase inteiramente conduzido com auxílio de dispositivos de captação de imagem e de

som *intradiegéticos*. Em *Pecados de guerra*, o diretor Brian De Palma privilegia o olhar do personagem Eriksson, o qual representa justamente o soldado que relata os fatos ao jornalista Daniel Lang, enquanto em *Guerra sem cortes*, o ocorrido toma proporções maiores por conta do envolvimento da mídia, quando uma notícia se fragmenta em vários formatos midiáticos.

Há também uma diferença significativa quanto ao momento de lançamento de cada filme, pois *Pecados de guerra* representava a guerra do Vietnã quase duas décadas após os fatos em que o filme se baseia e, em contrapartida *Guerra sem cortes* estreou somente um ano após a denúncia dos fatos narrados.

Para discutir esses dois filmes, é importante ainda tomarmos o perfil do diretor Brian De Palma, considerado um artista voltado a releituras de filmes de cineastas veteranos, e que passa a se auto reler no filme *Guerra sem cortes*. O fato de um crime de guerra como o estupro seguido de assassinato de uma jovem na guerra do Iraque remeter a um crime que ocorreu quase quarenta anos antes em uma outra guerra pode hipoteticamente ter inspirado De Palma a realizar um outro filme com uma mesma trama para gerar uma reflexão sobre o tempo e a violência. Portanto, o tempo na questão da mídia que se reinventa a passo que a tecnologia se desenvolve, enquanto pessoas que vivem em épocas tão distantes continuam praticando o mesmo tipo de violência.

Nesse sentido, essa espécie de “díptico” formado pelos dois filmes parece trazer não só a mais evidente reflexão sobre a Guerra, mas também sobre a mídia.

Qual a relação entre as imagens desmaterializadas, ou digitais, do presente e a assim chamada era da reprodutibilidade técnica? As questões mais urgentes, no entanto, são mais amplas. Como o corpo, incluída a visão, está se tornando um componente de novas máquinas, economias e aparatos, sejam eles sociais, libidinais ou tecnológicos? De que maneiras a subjetividade está se convertendo em uma precária interface entre sistemas racionalizados de troca e redes de informação (CRARY, 2012, p. 12).

Nas palavras de Crary, “A padronização das imagens visuais no século XIX não deve ser vista simplesmente como parte das novas formas de reprodutibilidade técnica, mas em relação a um processo mais amplo de normatização e sujeição do observador (CRARY, p. 13)”. Portanto, o observador torna-se sujeito quando em contato com essas imagens, o que é nítido no filme *Guerra sem cortes*, pois a intenção do diretor, com todos os seus artifícios audiovisuais *intradiegéticos* é simular um ideal de verossimilhança ao espectador, fazer com que ele se sinta não mais um mero observador, mas também um participante daquela narrativa.

Desde o momento em que dispositivos tecnológicos como o celular, todos os tipos de computadores estão disponíveis para uma massiva população, as pessoas têm cada vez mais

preenchido suas vidas com o manuseamento dos mesmos. Esses dispositivos exercem um papel cada vez mais importante na vida cotidiana, sendo que possuem funções diversas, especialmente no âmbito de comunicações interpessoais. Atualmente, é possível enviar e receber fotos ou vídeos de todo o mundo de modo instantâneo. Tanto os computadores quanto os celulares também são capazes de emitir conversas via vídeo em tempo real.

O cinema, por sua vez, já antes mesmo de existir a possibilidade dessas situações mencionadas acima, vem absorvendo dispositivos contemporâneos como por exemplo as câmeras de vigilância, câmeras amadoras e mais atualmente também as imagens captadas pelo celular e *webcams*. Nesse contexto, Brian De Palma, diretor já conhecido por refletir sobre o estatuto das imagens, relê um de seus filmes sob a luz dos novos meios tecnológicos.

É necessário ainda pesquisar filmes específicos do diretor Brian De Palma, assim como conhecer os diretores aos quais ele faz referência deliberada em seus filmes desde o início da carreira, como Alfred Hitchcock, Orson Welles, Jean-Luc Godard, entre outros. Além de fazer referência a filmes de outros diretores, o diretor reexamina seus próprios filmes, em relação aos seus experimentos que se tornam marca registrada (como o *split screen*<sup>1</sup>), ou assuntos recorrentes como o estupro, bem como personagens utilizando aparatos tecnológicos *intradiegéticos* como câmeras ou equipamentos de áudio, entre outros. Há até mesmo um documentário sobre Brian De Palma, *De Palma* (De Palma, 2015) dos diretores Noah Baumbach e Jake Paltrow e nele, o diretor afirma que realmente o *Guerra sem cortes* é um remake do *Pecados de Guerra* e esta afirmação será testada na análise comparativa.

O cinema, por sua vez, já antes mesmo de existir a possibilidade dessas situações mencionadas acima, vem absorvendo dispositivos contemporâneos como por exemplo as câmeras de vigilância, câmeras amadoras e mais atualmente também as imagens captadas pelo celular e *webcams*. Nesse contexto, Brian De Palma, diretor já conhecido por refletir sobre o estatuto das imagens, relê um de seus filmes sob a luz dos novos meios tecnológicos.

O material que se pretende utilizar para falar sobre o diretor Brian De Palma contará com alguns livros e com o documentário a seu respeito: *De Palma* (Noah Baumbach; Jake Paltrow, 2016). Os livros: *Brian De Palma's Split Screen* (Douglas Keeseey, 2015) *Brian De Palma Interviews* (Laurence Knapp, 2003), *Becoming Visionary* (Eyal Peretz, 2008), e ainda um catálogo de uma mostra de filmes do diretor, *24 mentiras por segundo* (organizado por João Toledo, 2014) irão me auxiliar a traçar o perfil do diretor, mostrar suas características polêmicas, e a forma que ele relê a si próprio e a outros diretores.

---

<sup>1</sup> Termo designado à “tela dividida” que parte do princípio de mostrar duas imagens audiovisuais simultaneamente.

Para as questões dos dispositivos tecnológicos que aparecem ao longo do filme *Guerra sem Cortes*, serão utilizados como suporte do argumento os livros: *The Archive Effect, Found Footage Horror Films*; dois artigos: *A Câmera intradieética e maneirismo em obras de George A. Romero e Brian De Palma* (Laura Cánepa e Rodrigo Carreiro, 2014) e *A Câmera diegética* (Rodrigo Carreiro, 2013); e a tese de doutorado: *Ensaio, montagem e arqueologia crítica das imagens: Um olhar à série História (s) do Cinema, de Jean-Luc Godard* (Gabriela Machado Ramos de Almeida, 2015). Com esta bibliografia será possível problematizar se realmente o *Guerra sem Cortes* se encaixa no subgênero *found footage* de ficção pelas suas características.

A realização deste projeto contará com o método de análise comparativa, basicamente. Será necessário o estudo aprofundado da bibliografia, assim como a análise individual de cada filme para depois iniciar a comparação. É imprescindível assistir à filmografia do diretor Brian De Palma atentamente, observando a forma de trabalho do diretor que torna suas obras tão características para se chegar aos dois filmes.

As análises serão aplicadas ao longo de três capítulos a seguir. O primeiro abordará questões temáticas e estilísticas sobre a obra de Brian De Palma, a serviço do que irá interessar para a análise. No segundo capítulo, será feita a singularização dos objetos e dos momentos históricos em que se passam suas tramas. Por fim, o terceiro capítulo que terá o conteúdo da análise comparativa entre dois momentos dos filmes: as sequências dos crimes e das delações.

## 2. BRIAN DE PALMA

### 2.1. Os primeiros filmes

Este primeiro capítulo será pautado por um breve direcionamento ao perfil do diretor estadunidense Brian Russell De Palma, mais conhecido por Brian De Palma<sup>2</sup> (Figura 1), abordando alguns assuntos relacionados às questões temáticas e estilísticas sobre a obra do cineasta que se mostram pertinentes a serviço da análise dos objetos presentes nesta dissertação. Isso será importante devido à recorrência de certas características (como as referências de diretores veteranos) e, após alguns filmes realizados, é possível perceber também que o diretor passa a auto referenciar-se, como é exatamente o caso dos objetos *Pecados de guerra* (*Casualties of War*, 1989) e *Guerra sem cortes* (*Redacted*, 2007).

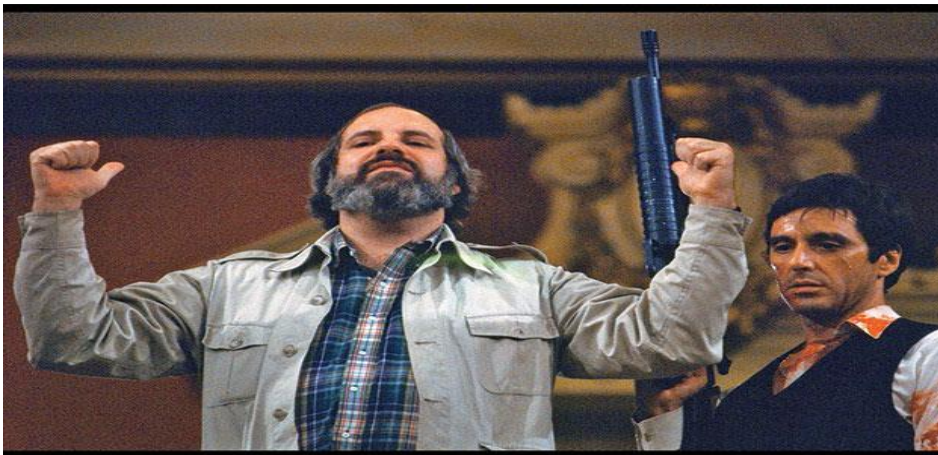


Figura 1: O diretor Brian De Palma no set de filmagem de *Scarface* (1983).

Fonte: <https://nowtoronto.com/movies/features/why-you-need-to-see-tiffs-de-palma-series/>

- Revista *Now Toronto* (digital).

Para Douglas Keesey, além de contribuir para a indústria cinematográfica estadunidense, também deve ser considerado um nome importante para a produção independente e experimental. O autor comenta as características que podem ser encontradas ao longo da carreira de De Palma, desde o início dela, em seus longas, de que falaremos mais adiante, mas também em seus primeiros curtas metragens: os documentários *To Bridge This Gap* (1965), *The responsive eye* (1966), *Show me a strong town and I'll show you a strong bank* (1966), as

---

<sup>2</sup> Nascido no dia 11 de setembro de 1940 em Nova Jersey.



ficções *Icarus* (1960), *660124: The story of an IBM card* (1961), *Woton's wake* (1962) e *Jennifer* (1964). Segundo Keeseey:

De Palma começou sua carreira como um cineasta "independente" formado em Nova Iorque. Seus primeiros filmes são sátiras anárquicas sobre problemas sociais dos anos 1960, incluindo liberalismo social (...) e teorias sobre o assassinato de Kennedy (...) Uma das maiores influências em seus filmes foi a *Nouvelle Vague*, particularmente Jean-Luc Godard. De Palma também sentiu o impacto do filme documentário e cinema *verite*, ele mesmo realizou vários documentários no início dos anos 60 (...) <sup>3</sup> (KEESEY, 2015, p. 9).

Como relata Keeseey, De Palma interessou-se por cinema durante a faculdade. Depois de formar-se em Física na Universidade Columbia, em Nova Iorque, em 1962, aceitou uma bolsa de estudos de teatro na faculdade Sarah Lawrence (Bronxville, Nova Iorque) em 1964.

De Palma, que estudou filme por dois semestres na Universidade de Nova Iorque e depois como estudante de pós-graduação no Sarah Lawrence College, geralmente é considerado membro da *geração da escola de cinema*, junto com outros *pirralhos de filmes* como Francis Ford Coppola, George Lucas, Martin Scorsese e Steven Spielberg. Estes cinco homens se conheceram quando começaram suas carreiras como cineastas e se tornaram amigos desde então <sup>4</sup> (KEESEY, 2015, p. 18).

Nessa escola, codirigiu o longa-metragem *Festa de casamento* (*The Wedding Party*, 1969) em conjunto com Wilford Leach e Cynthia Monroe. A comédia contou com performances de início de carreira de Robert De Niro e Jill Clayburgh. *Festa de casamento* foi seu primeiro longa-metragem, finalizado em 1962, no entanto, seu ano de lançamento ocorreu apenas em 1969, sendo assim o terceiro filme lançado pelo diretor, contando com o primeiro sendo *Murder à la mod* (1968) (Figura 2) e o segundo *Quem anda cantando nossas mulheres* (*Greetings*, 1969) (Figura 3), os quais discutiremos em seguida.

Segundo Chris Dumas (2012), no filme *Murder à la mod* podem ser encontrados alguns pontos em comum com futuras obras de De Palma, que também se conectam às do diretor veterano Alfred Hitchcock (e que, logo de início, dita uma fama que será dada ao diretor posteriormente).

---

<sup>3</sup> Tradução livre de: "De Palma began his career as an "independent" filmmaker based in New York. His early films are anarchic satires on political and social issues of the 1960's, including sexual liberalism, (...) and theories of the Kennedy assassination. One of the main cinematic influences on these films was the French New Wave, particularly Jean-Luc Godard. (...) De Palma also felt the impact of documentary film and cinema *verité*, and himself made several documentaries in the early '60s (...)"

<sup>4</sup> Tradução livre de: "De Palma, who studied film for two semesters at New York University and then as a graduate student at Sarah Lawrence College, is generally considered to be a member of the "film school generation", along with such fellow "movie brats" as Francis Ford Coppola, George Lucas, Martin Scorsese, and Steven Spielberg. These five men first met when they were just beginning their careers as filmmakers and have remained friends ever since".



Figura 2: Cena de *Murder à la mod*.

Fonte: *Murder a la Mod* (1968).

Nesse sentido, é preciso destacar a relação particular da obra de De Palma com o filme clássico de Hitchcock *Janela Indiscreta* (*Rear Window*, 1954) em relação às imagens realizadas por dispositivos *intradiegéticos* e, além disso uma referência metalinguística a respeito do *cinema* em si, como por exemplo a figura 2, frame situado logo no início do filme, no qual o protagonista de *Murder à la Mod* faz um tipo de teste com uma aspirante a atriz:

Em uma reviravolta epistemológica que aguarda o fim de *Um tiro na noite* (*Blow Out*, 1981), *Murder a La Mod* termina com um personagem (o eterno William Finley) olhando cenas de um filme “*snuff*”, gemendo abjetamente: “Ele matou aquela senhora ... e ele a colocou no filme”! Nesse meio tempo, há uma série de efeitos e gestos aos quais De Palma retornaria ao longo de sua carreira (...). A ficção, à vigilância e à onipresença - talvez até a inevitabilidade social - do voyeurismo. Este é o primeiro lugar onde De Palma equipara o cinema à violência e à violência com o cinema; De Palma vai tão longe a esse respeito que é difícil determinar, em qualquer ponto da narrativa, quais atos de violência são “reais” (...). Em um momento “-Argento”, na cena de abertura que chega ao quadro e corta a garganta da modelo. *Murder à La Mod* também oferece a primeira evidência real do que mais tarde seria identificado como a misoginia de De Palma (...)<sup>5</sup> (DUMAS, 2012, p. 110).

<sup>5</sup> Tradução livre de: “In an epistemological turn that looks forward to the ending of *Blow Out*, *Murder a La Mod* closes with a character (the eternal William Finley) staring at footage from a snuff film and abjectly moaning, “He killed that lady... and he put her in the picture”! In between, there is a range of effects and gestures to which De Palma would return throughout his career: William Finley hurtling through dark hallways and up a staircase, the undercranked camera in hot pursuit (*Phantom of the Paradise*); a series of close encounters in a cramped elevator (*Dressed to Kill*); split foreground-background compositions, with as action in one register going crucially unnoticed in other (*Dressed to Kill*, *The Black Dahlia*); the Rashomon structure (*Snake Eyes*). While the film is crudely made - and, for this reason, garbled and sometimes difficult to parse - it still reads as a catalog of De Palma themes, however nascent and undeveloped, from the blurring of lines between the diegetic fiction and the production of that fiction, to surveillance and the ubiquity - perhaps even the social inevitability - of voyeurism. This is the first place where De Palma equates filmmaking with violence, and violence with filmmaking; De Palma goes so far in this respect that is difficult to determine, at any given point in the narrative, which acts of violence are “real” (...). (In a proto-Argento moment, the offscreen director in the opening scene reaches into the frame and

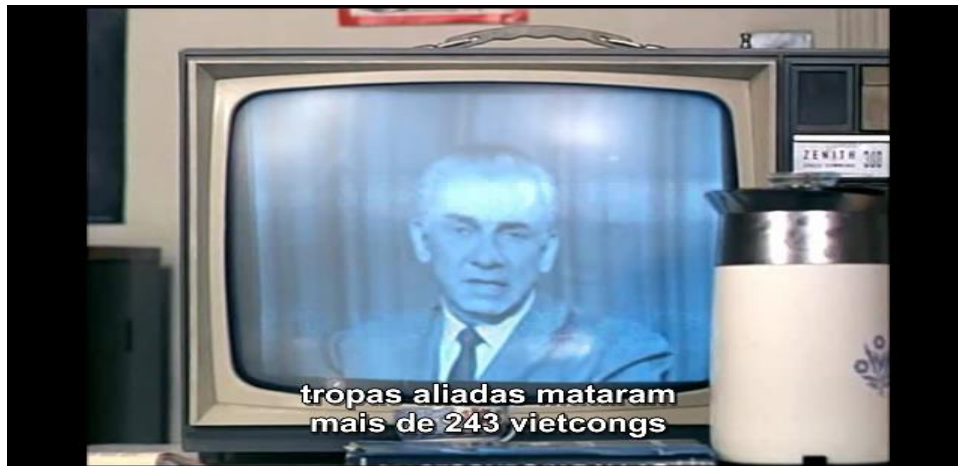


Figura 3: Frame do filme *Quem anda cantando nossas mulheres*.

Fonte: *Quem anda cantando nossas mulheres* (1969).

Seu longa seguinte, *Quem anda cantando nossas mulheres* (Greetings, 1968) é um filme sobre três amigos: o tímido e caçador de amor Paul; Lloyd, um louco da conspiração; e o aspirante a cineasta e *peeping tom*<sup>6</sup>, Jon. O filme satiriza temas como o amor, o assassinato de Kennedy, o Vietnã e o cinema amador.

*Quem anda cantando nossas mulheres* se inicia com uma televisão ligada diante de nenhum espectador no filme, mas sim para nós, espectadores do filme, em um plano fixo e frontal (Figura 3). Nela, estão sendo transmitidas notícias sobre a guerra do Vietnã por um âncora de telejornal, que nos conta sobre os vietcongues mortos naquele dia. A ironia se destaca ao longo desta cena, que abre uma trama na qual o personagem principal, vivido pelo jovem ator Robert de Niro, quer escapar do recrutamento militar.

Este filme introduziu, de maneira politizada e experimental, ferramentas expressivas que seriam muito utilizadas por De Palma ao longo de toda a sua carreira, e que desejamos caracterizar aqui como dispositivos “*intradiegéticos*” (CÁNEPA; CARREIRO, 2014), isto é, dispositivos que possibilitam a incorporação, pela diegese do filme, de instrumentos de captação e projeção de som e/ou imagem. O filme também delineia outro traço marcante da obra de De Palma: sua concepção metalinguística do cinema, que se manifesta tanto pela autoconsciência de seus filmes a respeito da distribuição dos olhares que compõem a encenação, quanto também pela releitura obsessiva das obras de outros cineastas, como já dito anteriormente e agora sintetizado por Guimarães:

---

cut his model's throat). *Murder a La Mod* also offers the first real evidence of what would later be identified as De Palma's misogyny(...)<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Termo em inglês para o ato de um indivíduo secretamente observar o outro.

Como um dos maiores cineastas adeptos de uma arte de citação, De Palma explicita suas referências - o Godard de *Masculino-Feminino* (1966), o Antonioni de *Blow-Up - Depois daquele beijo*, o Hitchcock de *Janela Indiscreta* (1954) -, mas a apropriação acontece em uma chave pessoal e intransferível: os personagens que se constroem de forma marcadamente caricatural, mas não bloqueiam a identificação do espectador; o *jump cut* e o *regard caméra* da Nouvelle Vague que reaparecem em versão farsesca, a um só tempo partidários do ideal *brechtiano* do cinema moderno e conscientes de que, àquela altura, é preciso brincar com ele, transformá-lo em outra coisa; a verve paródica que domina as citações (GUIMARÃES, 2014, p. 42).

Ao assistir a filmes de De Palma, é possível afirmar que ele é um diretor que preza pelo contexto imagético, fazendo o bom uso da câmera *ubíqua*<sup>7</sup> com a finalidade de deixar seus espectadores em uma posição de observadores das cenas. No entanto, é também recorrente encontrarmos, em seus filmes, o uso de dispositivos *intradiegéticos*. Desde *Quem anda cantando nossas mulheres*, e também em obras posteriores como *Olá, mamãe* (Hi, Mom, 1970), *O Fantasma do Paraíso*, *Terapia de doidos* (Home Movies, 1979), *Um tiro na noite* e *Paixão* (Passion, 2012). “Poderíamos ir tão longe quanto as conexões entre voyeurismo, cinematografia e desconexão social (...) [o] que seria o fim devastador (Figura 4) de *Quem anda cantando nossas mulheres*, que encena (...) *Pecados de guerra* em uma única piada visual (...)”<sup>8</sup> (DUMAS, 2012, p. 78)”.

Sobre essa relação entre *Quem anda cantando nossas mulheres* e *Pecados de guerra*, Dumas ainda comenta:

Devemos acreditar, então, que "o político" apenas opera em De Palma quando Hitchcock é incitado? A resposta é *não*, pois o que entendemos como "o político" muda em relação ao seu objeto(...), mas vamos salientar, neste momento, que De Palma finalmente “retorna ao Vietnã” - em 1989 com *Pecados de guerra* [,] ele literalmente retorna à última cena de *Quem anda cantando nossas mulheres*, na qual Robert De Niro tenta triangular algo entre um estupro e um ensaio de moda usando uma mulher vietnamita e uma equipe de documentários como adereços de sua fantasia. (...) *Pecados de guerra* acontece nesta cena - um exemplo perfeito de (...) [premonição], dado que o artigo sobre o qual *Pecados de guerra* baseou-se, foi publicado no *New Yorker* mais de um ano após o lançamento de *Quem anda cantando nossas mulheres* <sup>9</sup>(DUMAS, 2012, p. 140).

<sup>7</sup> Ubiquidade significa o poder de estar em inúmeros lugares diferentes, e a câmera ubíqua faz exatamente esse papel nos filmes tradicionais, ou seja, cabe a cada cineasta a escolha dos melhores ângulos e locais, mostrando exatamente o que é pertinente para o espectador estabilizar um ciclo contínuo de informações sobre a narrativa dramática.

<sup>8</sup> Tradução livre de: “Let us compare this standard trope with its expression in De Palma. We might go as far back as the connections between voyeurism, super-8 filmmaking, and social disconnection drawn in De Palma’s early, “guerilla” efforts (not least of which would be the devastating end of *Greetings*, which stages the entirety of *Casualties of War* in a single visual joke)”.

<sup>9</sup> Tradução livre de: “Are we to believe, then, that “the Political” is only operative in De Palma when Hitchcock is mobilized? The answer is *no*, for what we understand as “the Political” shifts in relation to its object. (...), but let us point out at this juncture that when De Palma finally “returns to Vietnam” - in the 1989 *Casualties of War* he literally returns to the last scene of *Greetings*, in which Robert DeNiro attempts to triangulate something in



Figura 4: Frame do filme *Quem anda cantando nossas mulheres*.

Fonte: *Quem anda cantando nossas mulheres* (1968).

Como aponta Guimarães, “quando se buscam palavras para caracterizar o cinema de Brian De Palma, ‘político’ não costuma figurar entre os adjetivos mais recorrentes” (2014, p. 33). No entanto, o crítico alega que é possível observar, nos primeiros longas de De Palma dos anos 1960 (*Quem anda cantando nossas mulheres/Greetings*, 1968; *Olá, Mamãe/Hi, Mom*, 1970), críticas à *guerra* que retornariam nos filmes que examinaremos neste trabalho (*Pecados de guerra e Guerra sem cortes*).

Para Guimarães, o início da carreira de De Palma marca uma preocupação crítica que vai além dos temas tratados, estendendo-se para a própria estrutura formal dos filmes. Segundo ele, “por volta de 1968, fazer um cinema francamente político era uma preocupação central do realizador (GUIMARÃES, 2014, p. 34)”. Nesse sentido, “voltar a esse jovem cineasta ainda longe da opulência dos estúdios e muito próximo do que acontecia nas ruas, é procurar pelas formas dessa *politicidade esquecida* (grifos nossos) (GUIMARÃES, 2014, p. 34)”. A “*politicidade esquecida*” de De Palma, segundo o crítico, não deve ser reconhecida apenas nos temas de seus filmes, mas principalmente no modo como o cineasta “concebe um vocabulário político próprio, um estilo que se distingue ao mesmo tempo da modernidade europeia, dos novos cinemas periféricos e de seus compatriotas ativistas (GUIMARÃES, 2014, p. 34)”. Em direção semelhante, Ruy Gardner explica que:

---

between a rape and fashion shoot using a Vietnamese woman and documentary film crew as the props of his fantasy. (...) *Casualties of War* transpires within this scene - a neat instance of conceptual kismet, given that the article upon which *Casualties of War* was based was published in the *New Yorker* over a year after *Greetings* was release”.

Muitos cineastas quiseram ser o maior sedutor visual da história do cinema. Mas nenhum deles viveu tão intensa bipolaridade de ser ao mesmo tempo um de seus maiores sedutores visuais e um dos maiores desmistificadores da imagem cinematográfica e dos dispositivos de crença em que o cinema ficcional geralmente opera. Um filme de Brian De Palma sempre é um convite a um imenso deleite formal, uma arquitetura visual sempre inarmônica e também sempre exuberante em suas aberrações (...), mas ao mesmo tempo fornece sempre um dispositivo de olhar, de narrativa, de falsificação que força o olhar do espectador a jamais acreditar completamente na idoneidade do que a imagem está dizendo, sempre um fator de encenação que já coloca a imagem desde sempre como impura, como derivada, como danificada de partida – e ainda assim fascinante, virtuosa, erudita, mirabolante (GARDNIER, 2014, p. 97).

Com relação à citação de Gardnier, a parte qual se refere ao dispositivo, é possível acrescentar algumas palavras da autora Gabriela de Almeida quando ela faz uma discussão em sua tese, cabível à esta dissertação (mesmo que a citação se trata pontualmente da produção documental), pois há conexão com a obra de Brian De Palma, e portanto com os objetos de estudo a respeito de como o dispositivo implica o “real” que deseja ser alcançados por determinados realizadores.

(...) Nestes casos o dispositivo corresponde de forma geral ao conceito de fundo da obra documental, e tem como objetivo complexificar a realização do realizador e do próprio filme com o real. Não que exista documentário possível sem dispositivo, mas em alguns casos, a exploração reflexiva do dispositivo – muitas vezes num nível metalinguístico – torna-se peça fundamental, condição de possibilidade do filme. Também está implícita nesta leitura uma valorização do documentário como processo, em que colocar o dispositivo de criação em funcionamento importa tanto quanto o resultado que dele deriva (o acaso passa a ser ainda mais valorizado e incorporado ao documentário, já que a realização de um “documentário de dispositivo” abarca um grau muito maior de “risco real” e permite, ao menos no momento da captação, menor controle por parte do cineasta) (ALMEIDA, 2015, p. 69-70).

## 2.2 Os Anos 70

Em 1970, Brian De Palma escreveu e dirigiu o longa *Olá, Mamãe* (Hi, Mom, 1970) (Figura 5), um tipo de sequência para *Quem anda cantando nossas mulheres*, também tendo Robert De Niro como protagonista. Desta vez, seu personagem é um aspirante a cineasta de filmes pornográficos. O filme também nos possibilita a fazer uma ponte até as obras que serão realizadas a partir deste ponto, incluindo os objetos de pesquisa aqui tratados *Pecados de guerra* (1989) e *Guerra sem cortes* (2007), retomando a questão do diretor com a produção das imagens *intradiegéticas* e a recorrência narrativa da guerra. Para Dumas:

Em *Olá, mamãe*, De Palma (...) teoriza que o extremo do *voyeur* é inevitável, uma conclusão obviamente tirada da maneira como as notícias do Vietnã ajudaram a inflamar uma oposição nacional à guerra. Mas na época de *Irmãs diabólicas* (*Sisters*, 1972) e *Um tiro na noite* (*Blow Out*, 1981), ele chegou a uma conclusão muito diferente: o *voyeur* pode ser extremo, mas a radicalização é sempre e apenas o primeiro passo em um caminho que leva inevitavelmente à derrota. Isso ocorre porque o *voyeur* nunca pode ser um participante - que é precisamente a razão pela qual, como sugere De Palma, o complexo de estado e cultura acha vantajoso manter seus cidadãos viciados em imagens. Em entrevistas, De Palma (...) citou o famoso ditado de Godard de que o cinema é a verdade vinte e quatro vezes por segundo, e sugere o contrário - que o cinema só pode ser falsidade, não importa a taxa de quadros. Esta é a tese de *Um tiro na noite* - e também o ponto de partida para o argumento sobre a canonicidade e as políticas de gosto que De Palma expõe em *Dublê de corpo* (*Body Double*, 1984), bem como para seu argumento sobre o papel da fantasia em tempos de guerra em *Guerra sem cortes* (*Redacted*, 2007) (em que o vício social por imagens tornou-se um vício da imaginação)<sup>10</sup> (DUMAS, 2012, p. 139).



Figura 5: Frame do filme *Olá, Mamãe*, onde o personagem de Robert De Niro é filmado por uma outra pessoa na loja de câmeras.

Em 1970, com *Olá, mamãe*, De Palma chamou a atenção de estúdios estadunidenses, o que o fez assinar com a Warner Brothers neste mesmo ano, com o intuito de realizar o que seria outra comédia de contracultura, o longa *O homem de duas vidas* (*Get to know your rabbit*,

<sup>10</sup> Tradução livre de: “In *Hi, Mom!*, De Palma (...) theorizes that the radicalization of the voyeur is inevitable, a conclusion obviously drawn from the way that news footage from Vietnam helped to ignite a national opposition to the war. But by the time *Sisters* and *Blow Out*, he has come to a very different conclusion: the voyeur may become radicalized, but radicalization is always and only the first step on a path that leads inevitably to defeat. This is because the voyeur can never be a participant - which is precisely the reason that, as De Palma suggests, the state/culture complex finds it advantageous to keep its citizens addicted to images. In interviews, De Palma (like Gorin) has cited Godard’s famous dictum that the cinema is the truth twenty-four times a second, and suggest the contrary - that the cinema can *only* be falsehood, no matter the frame rate. This is the thesis of *Blow Out* - and also the starting point for the argument about canonicity and the politics of taste that De Palma lays out in *Body Double*, as well as for his argument about the role of fantasy in wartime in *Redacted* (in which the social addiction to *images* has become an addiction to *imagemaking*)”.

1972) que trata de um homem de negócios que decide tornar-se um “mágico-sapateador”, (Tom Smothers). Porém, "quando o De Palma 'independente' novaiorquino foi para Hollywood (...), ele entrou em conflito com produtores, e (...) foi demitido do filme<sup>11</sup> (KEESEY, 2015, p.8), que acabaria sendo finalizado por terceiros, sendo lançado somente em 1972, dois anos depois. “Não se percebe aí uma forma de um jovem Brian De Palma problematizar dentro da indústria de Hollywood sua própria situação de cineasta e sua relação com o cinema? (GARDNIER, 2014, p. 90)”.

Em 1973, De Palma realizou *Irmãs diabólicas* (Sisters, 1973), o *thriller cult* que protagoniza Margot Kidder em um papel duplo como gêmeas siamesas separadas, onde uma delas é assassina. Este filme é um dos primeiros a homenagear Alfred Hitchcock, apresentando algumas referências a *Psicose* (Psycho, 1960) e *Janela indiscreta*, e, além disso, contando com a trilha de Bernard Herrmann, que assinou algumas das mais famosas trilhas para filmes de Hitchcock. Segundo Keesey, citando também o próprio cineasta, é possível entender este filme e muitos outros do diretor, como algo além de uma mera homenagem a Hitchcock, pois há também assuntos pessoais que podem o ter levado a escolhas narrativas que incluem o voyeurismo com violência potencial:

Há também fatores pessoais e sociais envolvidos. (...) De Palma observou uma vez que “eu acho que há muitas coisas sexuais que você não entende como adolescente. Você olha através de uma porta e vê seus pais, ou seu irmão com uma menina. Passei muito tempo olhando. Eu segui as pessoas ao redor. Se uma menina fosse difícil, eu a seguiria para ver se ela realmente estava namorando com outro cara. Eu iria rastreá-la.” O que é interessante aqui é como a curiosidade sexual e o desejo se transformam em suspeita, ciúme e perseguição - como o voyeurismo transforma-se em violência potencial. Agora, pode ser que De Palma não meramente reviva esta perigosa trajetória emocional em seus filmes, mas também examina-o criticamente? Ele disse que já participou de exibições de filmes na faculdade, ele viu uma conexão entre suas próprias experiências e filmes como *Peeping Tom*, *Vertigo* e *Psycho*. Esses filmes, como De Palma, podem colocar o espectador na posição do *voyeur*, olhando para as mulheres, mas também são altamente críticos com essa posição - ambos envolvidos na visão ciumento / sádica e de forma desaprovadora distante dela. O primeiro *thriller* Hitchcockiano de De Palma, *Irmãs diabólicas*, nos faz compartilhar o ponto de vista de um homem que vê uma mulher cega se despir, mas este homem é revelado como um concorrente involuntário em um programa de TV chamado *Peeping Toms*. É ele quem está sendo observado, aquele cujo voyeurismo está exposto, assim como o nosso como espectadores é exposto. E a cegueira da mulher foi encenada; ela é

---

<sup>11</sup> Tradução livre de: “When the New York 'independent' De Palma went to Hollywood in 1970 to make his first studio movie (*Get to know your rabbit*), he clashed with the producers and, refusing to sell out his vision, was fired from the film”.



revelada para ter o poder da visão, estar olhando para ele - e para nós<sup>12</sup> (KEESEY, 2015, p. 10).

Seu filme seguinte, *Fantasma do Paraíso* (Phantom of the Paradise, 1974) (Figura 6), é uma releitura do *Fantasma da ópera* em forma de uma ópera-rock, por vezes adotando a estilística de filmes de horror clássicos. No entanto, apesar dessas características comercialmente interessantes (o rock e o horror clássico), o filme foi um fracasso comercial. Assim como *O homem de duas vidas*, *Fantasma do Paraíso* também “(...) [torna-se alegoria] de seu próprio conflito, (...): *O Fantasma* vende sua alma para um diabólico produtor de discos (...)”<sup>13</sup> (KEESEY, 2015, p. 11)”.

Em 1976, inspirado novamente em Hitchcock – agora especificamente em seu filme *Um corpo que cai* (Vertigo, 1958) - Brian De Palma dirigiu *Estranha Obsessão* (Obsession, 1976). E, sobre esse processo de “releitura” do diretor, o autor Luiz Carlos de Oliveira Júnior esclarece como funciona o relacionamento do cineasta (e cinéfilo) De Palma diretamente com os filmes, e a relação do filme com o espectador, neste caso, seja ele cinéfilo ou não. Fato é que, cada filme de De Palma, incluindo a massiva maioria de releituras realizadas por ele, podem proporcionar basicamente dois tipos de percepção que dependerão do grau de cinefilia do espectador, ou seja, se ele assistiu anteriormente às obras que o diretor fará menção:

Ao longo (...) [do] diálogo [no filme] sobre a restauração (...) [de uma] pintura, De Palma coloca as cartas sobre a mesa: ele está refazendo uma imagem original, sem ocultar que constrói seu filme sobre os resquícios de uma obra anterior, de uma imagem-matriz. A forma correta (ou recomendada) de ver *Trágica obsessão* é situando-o num espaço relacional, num constante diálogo interfílmico com seu antecessor, ou seja, com *Vertigo*. É preciso, a cada

<sup>12</sup> Tradução livre de: “There are also personal and social factors involved. To take one account from his life, De Palma once remarked that “I think there are many sexual things you don’t understand as a teenager. You look through a door and see your parents, or your brother with a girl. I spent a lot of my time watching. I would follow people around. If a girl was giving me a hard time, I’d follow her to see if she really was dating another guy. I would track her.” What is interesting here is how sexual curiosity and desire turn into suspicion, jealousy, and (what borders on) stalking - how voyeurism shades into potential violence. Now, could it be De Palma is not merely re-enacting this dangerous emotional trajectory in his films but also critically examining it? He has said that, when he first attended film screenings in college, he saw a connection between his own experiences and movies such as *Peeping Tom*, *Vertigo*, and *Psycho*. These films, like De Palma’s, may put the viewer in the position of the *voyeur* peeping at women, but they are also highly critical of that position - both involved in jealous/sadistic seeing and disapprovingly distant from it. De Palma’s first Hitchcockian thriller, *Sisters*, has us share the point of view of a man watching a blind woman undress, but this man is then revealed to be an unwitting contestant on a TV show called *Peeping Toms*. It is he whose being watched, he whose voyeurism is exposed, just as ours as viewers is exposed. And the woman’s blindness was staged; she is revealed to have the power of sight, to be looking right at him - and at us”.

<sup>13</sup> Tradução livre de: “Thereafter, De Palma’s entire directorial career would be marked by the conflict between independence and Hollywood, between the desire for the autonomy and the compulsion to conform. Indeed, some De Palma films would become allegories of this very conflict, as in *Phantom of Paradise*: the Phantom sells his soul to a devilish record producer (...)”.

momento, comparar os dois filmes, cotejá-los. Um espectador que não tenha visto *Vertigo* pode perfeitamente se envolver com a trama e entender *Trágica obsessão*. Mas há toda uma reserva de significados e efeitos que está guardada somente para o espectador iniciado. O sentido pleno da obra, sua verdadeira razão de ser só se mostra àqueles que conhecem (e bem) o filme de Hitchcock. De Palma se inscreve, assim, na lógica de uma época culturalmente tardia. Certas imagens (maneiristas? modernas?) só podem ser inteiramente compreendidas se o espectador já tiver visto as imagens que vieram antes, que as precederam historicamente; seus dispositivos estéticos só se abrem por inteiro àqueles que já adquiriram uma determinada bagagem iconológica. De Palma e Paul Schrader (que escreveu o roteiro) pensaram desde o princípio um filme que se assumisse transtornado, assombrado pela beleza inesquecível de *Vertigo* (o primeiro título do projeto era *Déjà vu*); um filme que permitisse ao espectador perceber - entre um e outro detalhe: plástico ou narrativo, retrabalhado por eles - as reminiscências da obra-prima de Hitchcock (OLIVEIRA JR, 2015, p. 211).

O ano 1976 foi também quando De Palma lançou *Carrie, a estranha* (*Carrie*, 1976), e, com esse filme de horror, ele obteve seu primeiro grande sucesso comercial. O filme, baseado no livro de *Carrie* de Stephen King, foi estrelado por Sissy Spacek, que viveu a protagonista (*Carrie*), uma adolescente introvertida que é surpreendida, durante o baile da escola, por seus poderes de telecinese após ser humilhada publicamente pelos colegas (vividos pelo ator John Travolta e pelas atrizes Nancy Allen e Amy Irving). A atriz veterana Piper Laurie atuou como a mãe de *Carrie*, uma mulher religiosa e abusiva com a filha. Mesmo em se tratando de um filme de horror, com direito a um final espetacular e sangrento, *Carrie* tem uma reflexão sobre a vida na escola e a luta por aceitação que adolescentes podem enfrentar. Sissy Spacek foi indicada ao Oscar na categoria de melhor atriz por seu trabalho nesse filme, o que nos faz refletir a relação de Brian De Palma com o impulsionamento da carreira de alguns atores como a própria Sissy Spacek; anteriormente com Robert De Niro, e, mais adiante John Travolta<sup>14</sup> (KEESEY, 2015, p. 6).

A carreira de Brian De Palma continuou com *A Fúria* (*The Fury*, 1978), um outro *thriller* sobre telecinese.

### 2.3. Anos 1980 em diante

No início dos anos 1980, depois de dirigir a comédia pouco vista pelo público *Terapia de doidos* (Home Movies, 1980), que é "(...) calcado em toda a sua extensão pela colisão entre

---

<sup>14</sup> Tradução e adaptação livre do original: "De Palma's films have helped launch the careers of such actors as Robert De Niro, John Travolta, and Sissy Spacek (who was nominated for an Academy Award as Best Actress in *Carrie*)".

filmagem e espionagem<sup>15</sup> (DUMAS, 2012, p. 78)”, mais uma vez (e não a última) inserindo a produção imagética *intradiegética*, Brian De Palma escreveu e dirigiu o controverso *Vestida para matar* (*Dressed to Kill*, 1980). Angie Dickinson estrelou o filme como uma esposa sexualmente frustrada de Manhattan que, depois de fazer sexo com um desconhecido, é brutalmente assassinada em uma sequência no elevador que remete à famosa cena do chuveiro de (novamente) *Psicose*. A atriz Nancy Allen, esposa de De Palma na época, viveu uma prostituta que testemunhou o crime. *Vestida para matar* foi um grande sucesso, apesar de alguns espectadores acharem o filme misógino “(...) que foi pego pelos protestos feministas pelas representações de violência contra as mulheres, (...) [criou um] *thriller* erótico[do] gênero de filme *slasher* que o diretor se apropriou<sup>16</sup> (KEESEY, 2015, p. 6)”.

Um ano depois, De Palma dirigiu *Um tiro na noite* (*Blow Out*, 1981) que é, na verdade um tributo ao consagrado *Depois daquele beijo* (*Blow Up*, 1966) de Michelangelo Antonioni. *Um tiro na noite* é um *thriller* que se utiliza de imagens e sons *intradiegéticos* para auxiliar sua narrativa. A obra também pode ser considerada uma teoria da conspiração a partir de seu “original”. John Travolta atua como o protagonista, um profissional de áudio que, por acaso, capta o som de um acidente de carro onde aparentemente morre um policial. Entretanto, a gravação sugere que o homem, na verdade fora morto por um tiro de arma de fogo. O filme, com o final um tanto quanto niilista, não obteve sucesso comercial.

Uma referência aos esforços do diretor em manter-se fiel a sua visão pessoal do mundo, mesmo que sob o sistema de produção estadunidense, fica evidente (...) em *Blow Out* (1981) (...) [onde] o herói e a heroína (...) não se apaixonam, e ele ainda falha ao tentar salvá-la. Amor e final feliz foram feitos para filmes comerciais, mas De Palma deliberadamente reteve essas satisfações convencionais (...)<sup>17</sup> (KEESEY, 2015, p 10).

Na sequência, Brian De Palma dirigiu *Scarface* (1983), um *remake* do filme *gângster* de Howard Hawks de 1932. O filme narra a ascensão e queda de Tony Montana (Al Pacino), um cubano refugiado que torna-se o chefe do comércio de drogas de Miami. O roteiro Oliver Stone privilegia cenas de violência, o filme obteve críticas mistas, mas no fim das contas foi

<sup>15</sup> Tradução livre de: “(...) or *Home Movies*, which is overwhelmed throughout its entire length by the collision between filming and peeping”.

<sup>16</sup> Tradução livre de: “(...) *Dressed to Kill*, which was picketed by feminist protesting its depictions of violence against women, helped to create the erotic thriller and slasher horror genres, of which De Palma’s own (...)”.

<sup>17</sup> Tradução livre de: “In *Blow Out*, for example, the hero and the heroine meet but do not fall for each other, and he fails to save her at the film’s conclusion. Love and happy ending would have made for a marketable film, but De Palma deliberately withheld these conventional satisfactions - and the film bombed as result”.

um sucesso comercial e, posteriormente virou um filme *cult*: “*Scarface* forçou seu caminho (...) no cânone de obras-primas populares americanas<sup>18</sup> (DUMAS, 2012, p. 8)”.

O diretor, em seguida, fez *Dublê de corpo* (Body Double, 1984), sobre um jovem ator (Craig Wasson) que acredita que testemunhou um assassinato através de seu telescópio - novamente há menção à Hitchcock. No entanto, “*Dublê de corpo* (...) [é] uma verdadeira máquina hermenêutica, um dispositivo intelectual concebido como meio de reflexão meta-estética (...) [Brian De Palma] filma o reverso vulgar e obscuro da imagem elegante e límpida de Hitchcock (OLIVEIRA JR, 2015, p. 284)”.

Depois, o cineasta decidiu mudar o tema de seu próximo lançamento, o cômico *Quem tudo quer, tudo perde* (Wise Guys, 1986), que estrela Danny DeVitto e Joe Piscopo como capangas de Nova Jersey.

*Os Intocáveis* (The Untouchables, 1987) é o filme que precede um dos objetos de estudo (*Pecados de guerra*) e marcou um retorno na carreira de De Palma em relação ao sucesso comercial. O roteiro de David Mamet é um drama baseado em fatos reais, assim como *Pecados de guerra* e *Guerra sem cortes*, sobre a guerra de Eliot Ness (Kevin Costner) contra Al Capone (Robert De Niro) na década de 1930 em Chicago. Sean Connery ganhou o Oscar de melhor ator coadjuvante por sua performance como o policial irlandês Jim Malone.

Pela ordem cronológica, *Pecados de guerra* (Casualties of War, 1989) seria o próximo filme que aprofundaremos no próximo capítulo, em seguida realizou *A Fogueira das vaidades* (The Bonfire of the Vanities, 1990), uma adaptação do romance de Tom Wolfe sobre ganância e corrupção. Mesmo com os atores consagrados Bruce Willis e Tom Hanks, o filme foi um grande desastre comercial. (KEESEY, 2015, p. 6)

Prosseguindo, em 1992, o diretor dirige *Síndrome de Caim* (Raising Cain, 1992); em 1993, *O pagamento final* (Carlito's Way, 1993), com Al Pacino novamente; em seguida o filme de ação e sucesso de bilheteria: *Missão: Impossível* (Mission: Impossible, 1996); Após de dois anos, *Olhos de serpente* (Snake Eyes, 1998), protagonizado por Nicholas Cage, seguido por *Missão: Marte* (Mission to Mars, 2000); Os *thrillers* *Femme Fatale* (2002) e *Dália Negra* (Black Dahlia, 2006), realizados em seguida, este último sobre a investigação policial de um *serial killer*, inspirado em fatos reais e, em seguida, o segundo filme-objeto desta dissertação *Guerra sem cortes* (Redacted, 2007), que representa fatos da guerra do Iraque e constituído por dispositivos *intradiegéticos*, que desenvolveremos mais adiante. Por último: *Paixão* (Passion,

---

<sup>18</sup> Tradução livre de: “*Scarface* has forced its way (...) into the canon of American popular masterpieces”.

2007) um *thriller* de psicopatia que, por sua vez, também se utiliza das câmeras *intradiegéticas* em momentos pontuais em forma de câmera de celular para expor uma das personagens.

Para nos aproximarmos dos objetos de estudo no próximo capítulo, sintetizaremos o que foi desenvolvido neste capítulo a partir da filmografia de Brian De Palma, que, desde a década de 1960, explorou assuntos políticos estadunidenses envolvendo, principalmente a guerra do Vietnã em seus filmes, e, depois de quase duas décadas explora completamente este assunto em *Pecados de guerra*. Assim como desenvolveu sua técnica de produção de imagens *intradiegéticas* também em momentos pontuais desde seus primeiros filmes, até chegar no filme *Guerra sem cortes*, inteiramente constituído por esse mesmo tipo de produção imagética. Também há a relação do diretor com suas referências e reverências a diretores consagrados dentro da cinefilia, como Hitchcock e Godard, por exemplo, que, explica como *Pecados de guerra* é uma referência de *Os Visitantes*, do diretor Elia Kazan, que, por sua vez também era baseado em fatos reais, algo que De Palma se aproximou em vários momentos de sua carreira. *Guerra sem cortes* é um filme sobre fatos que ocorreram na guerra do Iraque, porém apresenta-se como uma releitura de *Pecados de guerra* pela narrativa, portanto, este filme retrata De Palma referenciando a si próprio.

### 3. OS FILMES

#### 3.1 *Pecados de guerra* (*Casualties of War*, 1989)

O jornalista estadunidense Daniel Lang, no dia 18 de outubro de 1969, publicou um artigo na revista *New Yorker* chamado *Casualties of War* (sua tradução pode ser interpretada como: *Baixas de Guerra*) sobre um crime de guerra ocorrido no ano anterior. Lang encontrou pessoalmente e entrevistou o soldado estadunidense que lutou na guerra do Vietnã. Ele o chamou ficticiamente de Sven Eriksson, e, a partir de memórias vívidas do soldado, escreveu o artigo em que, imediatamente, em seu primeiro parágrafo introdutório há o seguinte trecho sobre sua posição de testemunha no crime de guerra:

O nome da garota - seu nome real - era Phan Thi Mao. Eriksson nunca trocou uma palavra com ela; nem falavam a língua um do outro. Ele conhecia Mao a pouco mais de vinte e quatro horas (...) [quando] os quatro soldados com quem ele estava patrulhando a estupraram e a mataram, abandonando seu corpo no mato da montanha. Um dos soldados esfaqueou-a três vezes, e quando o advogado de defesa desafiou Eriksson no processo da corte marcial para descrever o som que os esfaqueamentos fizeram, ele testemunhou: “Bem, eu atiro em veados e eu destruí cervos. Era como quando você enfia uma faca em um cervo - uma espécie de baque - ou algo assim, senhor<sup>19</sup> (LANG, 1969).

Em meio a uma carreira ao mesmo tempo coerente e eclética, a qual foi apresentada no capítulo anterior, Brian De Palma encontrara seu momento de maior consagração pouco antes, no filme *Os Intocáveis* (*The Untouchables*, 1987), indicado a quatro Oscars. Impulsionado pelo sucesso, o diretor seguiria com seu próximo projeto *Pecados de guerra* (*Casualties of War*, 1989), um fracasso comercial justamente num momento em que o assunto “guerra do Vietnã” gerava significativo interesse em Hollywood, como se verifica pelo sucesso dos filmes *Platoon* (1986) e *Nascido em 04 de Julho* (*Born on the Fourth July*, 1989) ambos do diretor estadunidense Oliver Stone.

Não é surpresa, porém, que, quando Palma decide seguir Coppola e Stone “de volta ao Vietnã” - como todos os campos de batalha, a terra do possível Oscar - ele o faz não através de um “filme de combate”, espetacularmente barulhento sobre guerra, mas sim, sobre *Grandes Temas Humanos* como a desumanidade

---

<sup>19</sup> Tradução livre de:” The girl’s name—her actual name—was Phan Thi Mao. Eriksson never exchanged a word with her; neither spoke the other’s language. He knew Mao for slightly more than twenty-four hours. They were her last. The four soldiers with whom he was on patrol raped and killed her, abandoning her body in mountain brush. One of the soldiers stabbed her three times, and when defense counsel challenged Eriksson at the court-martial proceedings to describe the sound that the stabbings made, he testified, “Well, I’ve shot deer and I’ve gutted deer. It was just like when you stick a deer with a knife—sort of a thud—or something like this, sir”.

do homem para com ele mesmo ou o absurdo da guerra, mas algo muito mais íntimo (...) <sup>20</sup> (DUMAS, 2012, p.140).

Em um típico processo de releitura de De Palma, *Pecados de guerra* foi estrelado pelo astro de filmes de aventura Michael J. Fox e pelo *enfant terrible* Sean Penn, baseado no artigo de mesmo nome, de Daniel Lang, que, por sua vez havia sido aproveitado também por Elia Kazan em *Os visitantes* ((The Visitors, 1972).

No filme *Os visitantes*, a questão da delação retorna. No primeiro filme americano sobre a Guerra do Vietnã, a personagem Bill delata três companheiros a uma comissão militar de investigação pelos estupros cometidos durante a invasão a uma aldeia do Vietnã do Sul, ocasião em que foram cometidas atrocidades a civis pelos soldados americanos (trata-se de uma alusão ao episódio de *Mi-Lai*, em 1968). Segundo Sheila [Schwarzman], o filme não se trata de uma gangue que oprime trabalhadores, ou de comunistas infiltrados que poriam em risco a integridade do país, mas de soldados americanos que cometem atrocidades numa guerra onde eles estão presentes como “libertadores” (FAZIO, 2008, p. 19).

*Pecados de guerra* gira em torno do longo sequestro de uma aldeã vietnamita, Oahn (Thuy Thu Le) pelos soldados americanos Tony Meserve (Sean Penn), Thomas E. Clark (Don Harvey), Herbert Hatcher (John C. Reilly), Antonio Diaz (John Leguizamo) e Max Eriksson (Michael J. Fox). Eriksson se nega a participar do crime, mas, pelas ameaças que sofre, torna-se cúmplice do ato, que resulta no estupro e morte brutal da vítima.

O filme se inicia com uma cartela, de fundo preto, avisando aos espectadores que se trata de um filme baseado nos fatos reais contidos no artigo de Lang (Figura 6).

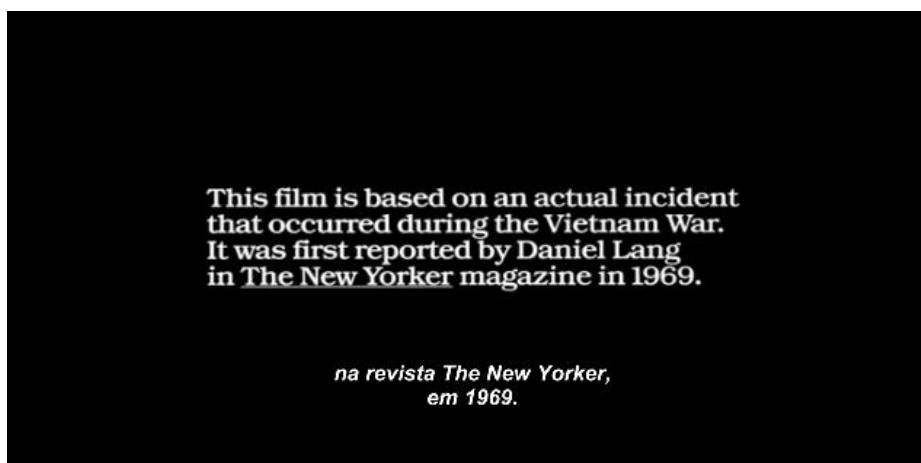


Figura 6: *frame* de fundo negro, avisando aos espectadores que se trata de um filme baseado nos fatos contidos no artigo de Lang. Fonte: Pecados de Guerra, 1989.

<sup>20</sup> Tradução livre de: “It is no surprise, though, that when The Palma choose to follow Coppola and Stone “back to Vietnam” - like all battlefields, The land of Possible Oscar - he does so not through a “combat film”, a noisy spectacular about war and battle, about Grand Human Themes like *man's inhumanity to man or the absurdity of war*, but something far more intimate (...)”.

Inicia-se, então, um plano aberto do corredor de um trem ocupado por muitas pessoas. E, em evidência (primeiro plano), alguém está com o jornal aberto, no qual é possível ser lido “Nixon Renuncia” (Figura 7). O protagonista Eriksson aparece pela primeira vez neste momento, com a cabeça apoiada na janela deste trem, cochilando. Quando acorda, avista em um plano quase subjetivo, uma jovem cujos óculos e livros indicam que seja uma estudante, depois sai do trem, e então, o personagem volta a cochilar.



Figura 7: plano aberto do corredor de um trem ocupado por muitas pessoas, em evidência (primeiro plano), alguém está com o jornal aberto, cuja matéria virada para a câmera nomina-se “Nixon Renuncia”.

Fonte: Pecados de guerra, 1989.

Entende-se que o que virá a seguir no filme é um *flashback* com as lembranças desse personagem, ou até mesmo um sonho, já que a próxima imagem é sobreposta com a última de Eriksson de olhos fechados.

A seguir, em uma sequência complexa, o soldado Eriksson está em uma floresta em meio à guerra do Vietnã com seus companheiros, tentam se salvar em um ataque noturno de vietcongues. São cenas escuras (Figura 8), que, vez ou outra surgem clarões das explosões, e os planos se alternam entre os grupos de soldados. Eriksson fica preso em um buraco que termina em um túnel de vietcongues (Figura 9). Ele está prestes a ser assassinado por um deles, é salvo pelo Sargento Meserve.

Aparentemente, morreram alguns soldados durante o ataque, mas o grupo de amigos de Eriksson, do Sargento Meserve e outros soldados está completo. No entanto, enquanto estão em uma aldeia de passagem no caminho do acampamento, há uma reviravolta e um dos comparsas, Brown (Erik King) é inesperadamente atingido (Figura 10) por inimigos vietcongues, iniciando, assim, um novo ataque.





Figura 8: Um dos momentos escuros durante a batalha.

Fonte: Pecados de guerra, 1989.



Figura 9: Cena subjetiva do olhar de um vietcongue percorrendo o túnel para atacar Eriksson.

Fonte: Pecados de guerra, 1989.



Figura 10: Brown é atingido em um ataque surpresa vietcongue.

Fonte: Pecados de guerra, 1989.

Após a morte de Brown, os personagens se dirigem ao acampamento, e percebemos um sentimento de vingança e ódio deles contra os vietcongues, que resulta em uma negatividade generalizada em relação aos vietnamitas. Além disso, esses mesmos personagens possuem acesso negado ao sair do acampamento para “farrear” na cidade, pois os vietcongues estão por ali e a frustração incita ainda mais o ódio neles, fazendo com que, na madrugada deste mesmo dia façam uma busca em um vilarejo instalado próximo ao acampamento, em uma cena filmada em câmera subjetiva (Figura 11), aparentemente do ponto de vista de Meserve, raptam uma garota vietnamita e em seguida a estupram e a matam, sequências que nos aprofundaremos no capítulo a seguir.



Figura 11: Subjetiva do soldado em busca de uma garota para raptar.

Fonte: Pecados de guerra, 1989.

### 3.2 Guerra sem cortes (Redacted, 2007)

*Pecados de guerra* retomava o fato histórico tratado por Kazan, num procedimento de releitura típico do cinema de De Palma, mas a fraca repercussão de público do filme de 1989 pode ter sido um dos motivos que distanciaram o diretor da temática da guerra. As questões do olhar testemunhal e da violência envolvendo as mulheres, no entanto, continuariam a fazer parte de seu cinema (como se verifica em filmes como *Femme Fatale*, de 2002, e *Dália negra/The Black Dahlia*, de 2007). De Palma retomaria o tema da guerra, desta vez durante a guerra do Iraque, em 2007, momento em que alguns filmes foram produzidos com a mesma temática, sendo que *Guerra ao terror* (The Hurt Locker, 2008), lançado no ano seguinte (e uma estética “câmera tremida”) foi nomeado o melhor filme pelo Oscar de 2010. No entanto, com *Guerra sem cortes*, o diretor foi novamente ignorado pela audiência - desta vez, também, em função do boicote que sofreu das

empresas distribuidoras, considerando que a guerra dos EUA com o Iraque ainda estava em pleno curso.

As tramas dos dois filmes partem de uma mesma premissa: ambas se passam em acampamentos de soldados dos EUA, e ambas têm como assunto central o comportamento deles diante das populações vistas como inimigas. Nas duas histórias, o ódio e o descontrole dos soldados acabam sendo direcionados a jovens mulheres contra as quais eles cometem atos brutais que envolvem estupro e assassinato. Os crimes, então, são seguidos de tentativas desesperadas de evitar qualquer denúncia, mas acabam sendo revelados por um membro do grupo que se recusou desde o início a perpetrar o crime, mas que dele participou como cúmplice e testemunha.

*Guerra sem cortes* mostra o dia-a-dia dos soldados Reno Flake (Patrick Carroll) e B.B. Rush (Daniel Stewart Sherman), que estão acampados em Samarra, no Iraque, e resolvem se vingar da morte do sargento Sweet (Ty Jones), atacando uma família que mora nas redondezas, cometendo o estupro e assassinato da adolescente Farah (Zahra Zubaidi), dizimando seus demais familiares a tiros e incendiando a casa para eliminar as provas. Nesse caso, o testemunho do crime divide-se entre dois soldados que os acompanham: Angel Salazar (Izzy Diaz), que se envolve como cúmplice com a desculpa de documentar tudo o que acontece durante sua estadia no Iraque, e Lawyer McCoy (Rob Devaney), que se retira do local do crime, mas mantém a guarda para proteger os companheiros, julgando que eles não seriam capazes de realizar seu intento terrível, em função dos altos níveis de álcool e drogas ilícitas que haviam consumido pouco antes.

Apesar de compartilharem histórias relativamente semelhantes, ambas baseadas em relatos atribuídos a soldados do exército dos EUA, os filmes possuem diferenças significativas, começando pelos contextos em que foram realizados: o filme de 1989 narra fatos ocorridos duas décadas antes, priorizando o ponto de vista do protagonista (o delator, Eriksson) – que desenvolveremos no próximo capítulo, da análise das cenas -, enquanto o filme de 2007 se apresenta como uma reprodução de fatos contemporâneos ao filme, vistos por diferentes personagens.

Segundo Dumas, sobre a importância social e acadêmica de *Guerra sem cortes*, podemos acrescentar:

(...) vamos imaginar que tipo de filme hipotético seria capaz de precipitar uma discussão que engajou todas as múltiplas vertentes dos estudos de filme atualmente. Primeiro, ele precisaria ser uma fusão ousada e experimental da velha e da nova mídia, misturando o analógico e o digital, o YouTube e o cinema, a ficção e o documentário. (...) ele precisaria ser o trabalho de um diretor de “nomes” - e também precisaria ser um verdadeiro texto

transnacional, operando em modelos pós-hollywoodianos de financiamento, produção e distribuição. Seria necessário que fosse relevante e, como se pode dizer que o melhor marcador da relevância de um filme para os estudos fílmicos (...) E para engajar o feminismo (s) e a erudição pós-colonial, esse filme hipotético precisaria ser sobre gênero e violência, etnia e nacionalismo, poder e resistência (...) E ainda em 2007, quando este exato filme – *Guerra sem cortes*, de Brian De Palma - foi lançado, não houve conversa, nenhum argumento; ele não se registrou no radar dos estudos fílmicos. Ninguém foi vê-lo, apesar do fato de que *Guerra sem cortes* é sobre tudo o que afirmamos ser importante para nós<sup>21</sup> (DUMAS, p. 5,6, 2012).

*Pecados de guerra* foi concebido pelo diretor de modo relativamente convencional, ou seja, com suas imagens capturadas por uma câmera ubíqua, enquanto “em (...) *Guerra sem cortes*, De Palma adota o projeto estilístico de trabalhar exclusivamente com imagens produzidas dentro da diegese, seja por meio de registros feitos pelas personagens ou encontrados por elas em câmeras de vigilância (...) (CÁNEPA E CARREIRO, 2014, p. 9)”, ou seja, foi realizado inteiramente com imagens capturadas por dispositivos *intradiegéticos* que emulam imagens “de arquivo” – entre os quais a câmera amadora de Salazar, as câmeras de televisão de emissoras iraquianas, as câmeras profissionais de um documentário *falso* francês, as *webcams* que permitem às personagens conversarem entre si via *Skype*, etc.

O primeiro plano do filme, de imediato, se mostra semelhante ao *Pecados de guerra*, pois trata-se de um fundo escuro com letreiros que avisam ao espectador que este é um filme ficcional inspirado em eventos possivelmente reais (figura 12) percebemos que se diferencia de um filme que pode ser chamado de *found footage* ficcional, como àqueles de horror que normalmente iniciam-se avisando-nos falsamente que o filme a seguir é realizado a partir de imagens encontradas após alguma catástrofe.

---

<sup>21</sup> Tradução livre de: “(...) let's imagine what sort of hypothetical film would be able to precipitate a discussion that engaged *all* the multiple strands of Film Studies today. First, it would need to be a daring and experimental Fusion of Old and New Media, mixing the analog and the digital, YouTube - and cinema, fiction and documentary. (...) It would need to be the work of a “name” director - and yet it would also need to be a true transnational text, operating on post-Hollywood models of funding, production and distribution. It would need to be *relevant*, and since one might say that the best marker of a film's relevance for Film Studies. (...) And in order to engage feminism(s) and postcolonial scholarship, this hypothetical film would need to be about gender and violence, ethnicity and nationalism, power and resistance; (...) And yet in 2007, when this exact film - Brian De Palma's *Redacted* - was released, there was no conversation, no argument; it did not register on Film Studies radar at all. No one even went to see it, despite the fact that *Redacted* is about *everything* that we claim is important to us”.

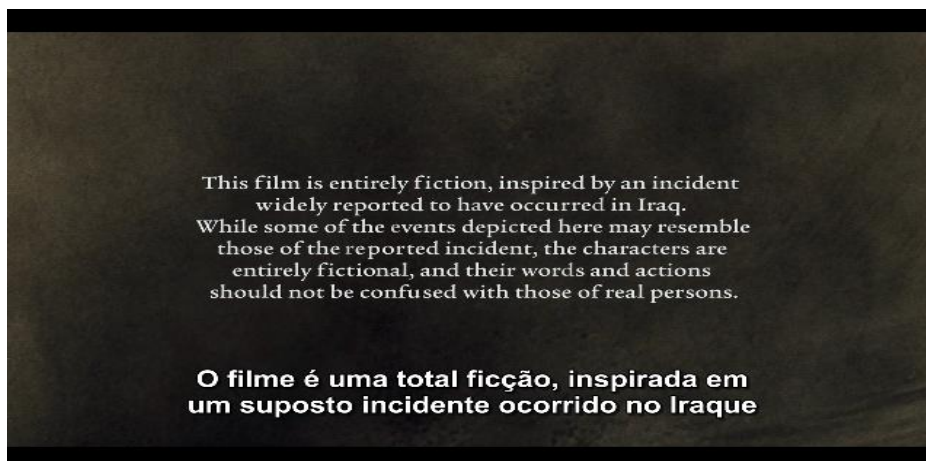


Figura 12: fundo escuro com letreiros que avisam ao espectador que este é um filme ficcional inspirado em eventos possivelmente reais.

Fonte: Guerra sem cortes, 2007.

Ao longo de *Guerra sem cortes*, letreiros avisam ao espectador o que virá a seguir, de qual dispositivo provém as próximas imagens (figura 13). Na figura 14, é o momento em que o personagem Salazar introduz personagens importantes para a narrativa com uma câmera amadora, bem como explica sua motivação para realizar este tipo de documentário: a entrada em uma Universidade para estudar cinema, quando voltar da guerra. Posteriormente, durante o crime, este fato também ajudará a esclarecer sua participação: a obsessão por produzir estas imagens e registrar por completo sua experiência como soldado americano no Iraque.

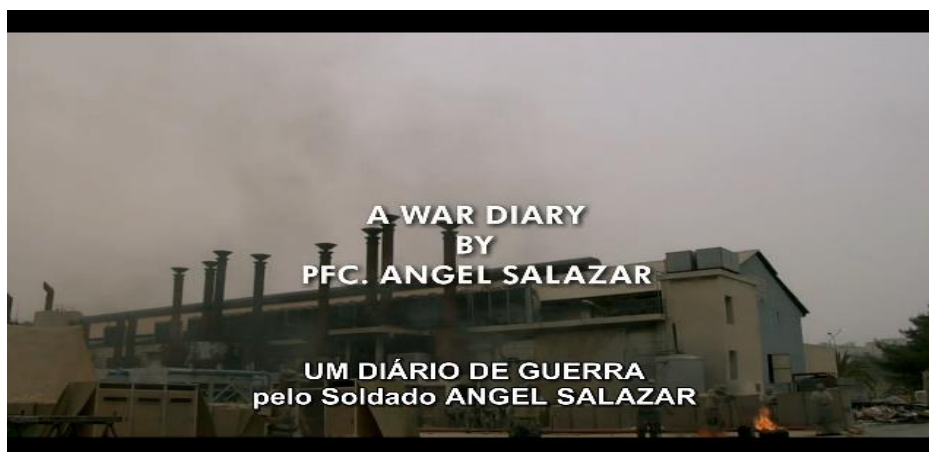


Figura 13: Letreiros avisando que se trata de um diário de guerra, no fundo o acampamento do exército.

Fonte: Guerra sem cortes, 2007.



Figura 14: momento em que o personagem Salazar introduz personagens importantes para a narrativa com uma câmera amadora.

Fonte: Pecados de guerra, 2007.

Na sequência, Figura 15, o *frame* mostra um novo letreiro que nos diz que as próximas imagens são provenientes de um documentário, este, falsamente produzido a serviço da narrativa do filme. Conclui-se que este é o dispositivo *ubíquo* do filme, pois possui planos *pensados* artística e dramaticamente, sendo suas imagens realizadas através de um equipamento mais avançado de filmagem; cores devidamente tratadas; planos mais longos e feitos com tripé e, possivelmente *steadycam*; música extradiegética; narração em voz *over* feita por uma narradora francesa, sem ruídos. Além de nunca conhecermos de fato a equipe que gravou aquelas imagens, mesmo que nelas encontremos os mesmos personagens que nos foram apresentados previamente por Salazar, as imagens são produzidas por uma equipe *imaginária*. A narração francesa dita o procedimento dos soldados em uma barragem do exército estadunidense em Samarra: carros são parados para revista, e, se não param, os soldados têm ordem para atirar.



Figura 15: letreiro que nos diz que as próximas imagens são provenientes de um documentário.

Fonte: Guerra sem cortes, 2007.



Há ainda mais conteúdo da câmera amadora de Salazar e do documentário francês, este por sua vez, demonstra alguns problemas a respeito da comunicação entre soldados e iraquianos, bem como o despreparo e a brutalidade com que tratam os locais, assim, resultando em uma disparada de tiros em inocentes, e então, depois do documentário mostrar isso, um terceiro dispositivo aparece na montagem do filme (Figura 16), acompanhado de letreiro, que consiste em produção de imagem jornalística televisiva de um canal local, cujo conteúdo resume-se no atendimento médico da vítima e uma entrevista com o irmão dela, onde tomamos conhecimento de que a personagem grávida que fora atingida e o feto não puderam ser salvos, tornando-se vítimas fatais.



Figura 16: imagem jornalística televisiva de um canal local.

Fonte: Guerra sem cortes, 2007.

Cortando para o próximo dispositivo, após mais imagens feitas pela câmera amadora de Salazar, trata-se de uma página da *internet*, também local, onde postaram um vídeo (que é reproduzido para os espectadores do filme), na figura 17, onde filmaram com uma câmera amadora no modo noturno, no qual mostra *insurgentes* introduzindo algo nos escombros que se encontram próximo do acampamento do exército estadunidense, e ouvimos um grupo de pessoas dizendo “*Allahu Akbar*”<sup>22</sup> no fim do vídeo.

<sup>22</sup> Expressão utilizada por muçumanos como reverência à Deus.



Figura 17: *layout* do site de mulçumanos.

Fonte: Pecados de guerra, 2007.

Entre este último dispositivo e o próximo há ainda imagens da câmera de Salazar, e o *site* da sequência anterior, onde o Sargento Sweet morre quando entra em contato com a bomba plantada, respectivamente em dois diferentes pontos de vista. O próximo dispositivo refere-se a uma câmera de segurança do acampamento, (Figura 18) no qual ocorre uma discussão entre três soldados: B.B. Rush, Flake e Salazar. Eles dizem, em um discurso que privilegia a propagação de ódio, que precisam ir embora, pois os *Jihads* querem mata-los assim como mataram Sweet.



Figura 18: câmera de segurança do acampamento.

Fonte: Guerra sem cortes, 2007.

O dispositivo a seguir é constituído por uma equipe de filmagem jornalística que acompanha uma busca em uma casa feita pelos soldados estadunidenses. Inicia-se como mostra a figura 19: a câmera em modo noturno, depois, dentro da casa, o flash é ligado e há uma



repórter que faz entrevistas com os soldados, que por sua vez, dão respostas rasas à ela, demonstrando, assim, que realmente não sabem o que estão procurando ali. Apreendem papéis dizendo que são evidências, mas não os compreendem; e prendem violentamente o pai da família que habita na casa, mas também são incapazes de explicar a razão à repórter.

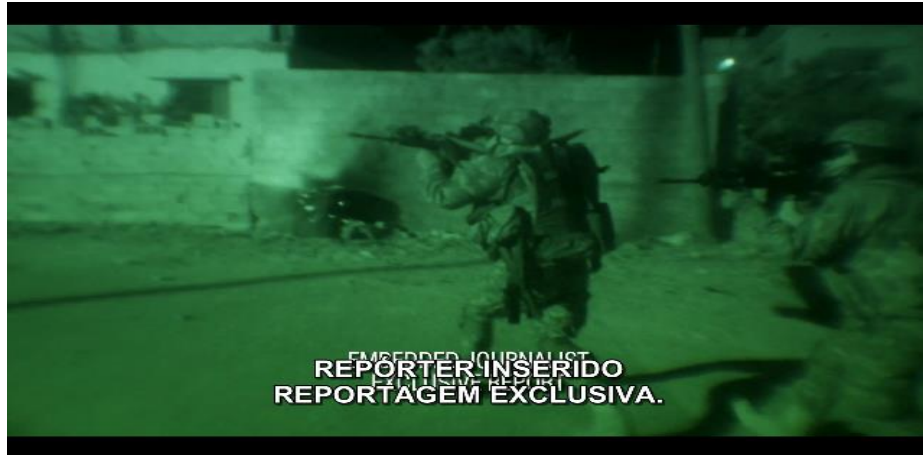


Figura 19: Câmera em modo noturno para reportagem.

Fonte: Guerra sem cortes, 2007.

Em seguida, a narrativa irá levar às sequências de estupro e delação, quais iremos examinar no próximo capítulo desta dissertação.

#### 4. A ANÁLISE DOS FILMES – CRIME E DELAÇÃO

Os eventos reais que inspiraram os acontecimentos do filme *Guerra sem cortes* foram descobertos por Brian De Palma via internet, tanto por meio de denúncias lidas em blogs quanto em postagens de vídeos na plataforma *Youtube*, por usuários americanos e árabes, além de vídeos vazados. Segundo o diretor, sua ideia ao construir *Guerra sem cortes* foi montar um filme que possibilitasse aos espectadores uma experiência, de certa forma, semelhante à de uma “navegação” *online* em busca de informações sobre um acontecimento. Já os eventos que inspiraram *Pecados de guerra*, ainda que muito semelhantes, fazem parte de registros históricos dos anos 1960 relatados pelo soldado Eriksson (nome fictício) para a matéria de Daniel Lang, e foram reconstituídos de uma perspectiva que privilegiou a experiência do soldado que fez a delação.

Para analisar os dois filmes em questão, optamos por comparar duas sequências-chave presentes nos dois filmes: a sequência do estupro e a sequência em que ocorre a delação feita por um dos soldados. Nossa comparação colocará em destaque certas semelhanças das tramas e diferenças no modo de filmá-las, o que reforça nossa ideia de que *Guerra sem cortes* pode ser pensado como uma re-imaginação contemporânea do primeiro filme a partir das mudanças midiáticas que separam a Guerra do Vietnã e a Guerra do Iraque.

##### 4.1 Sequências dos crimes

Ainda que haja semelhanças muito significativas entre as tramas de *Pecados de guerra* e *Guerra sem cortes*, é preciso que se destaque, antes de começar nossa análise, uma diferença fundamental. No filme realizado por De Palma em 1989, no momento em que ocorre o estupro, os soldados estão com a garota vietnamita sequestrada já a algum tempo, enquanto que em *Guerra sem cortes*, a personagem vítima do estupro, mesmo já havendo aparecido no filme e sido assediada por BB Rush antes do crime, é atacada e morta muito mais rapidamente. Essa diferença tem consequências importantes nas tramas, mas iremos nos concentrar apenas no momento da ocorrência do estupro – que é o momento mais facilmente comparável.

Uma primeira semelhança fundamental nas sequências de estupro em ambos os filmes é que não conseguimos entender o que as vítimas dizem. Elas não conseguem se comunicar com os soldados, e também não há nenhum tipo de legenda para os espectadores que não

entendem seus idiomas. Em nossa opinião, considerando que os filmes foram realizados visando principalmente o público estadunidense, isso pode representar um esforço de De Palma para destacar a situação de desumanização das duas personagens. Elas não têm voz ou escolha de seus destinos, pois não são ouvidas. Por outro lado, esse silenciamento das duas garotas, de quem podemos ouvir apenas os gritos, reforça o caráter de clube fechado masculino que pode ser atribuído a ambos os filmes.

As figuras 20 e 21, a seguir delimitam os inícios das sequências dos estupros. A figura 20 de *Pecados de guerra*, está sob o olhar de Eriksson, subjetivamente, e a figura 21 de *Guerra sem cortes*, sob o olhar da câmera amadora (escondida) de Salazar. No segundo filme tudo acontece de forma muito mais caótica, pois, além de se tratar de uma invasão feita sorrateiramente durante a noite em uma casa sem luz, vemos apenas as imagens captadas por uma câmera ligada em modo de visão noturna acoplada ao capacete de Salazar (daí a tonalidade esverdeada da imagem). Mas em ambos momentos, percebemos o violento assédio dos soldados e a postura apavorada das garotas.



Figura 20: Meserve beijando Oahn a força.

Fonte: *Pecados de guerra*, 1989.

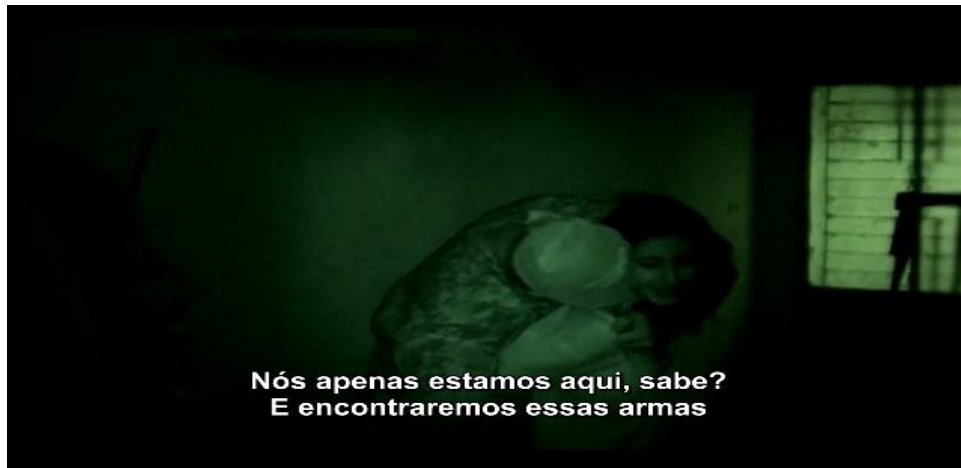


Figura 21: B. B. Rush abusando de Farah. Dispositivo utilizado: câmera amadora de Salazar em modo noturno.

Fonte: Guerra sem cortes, 2007.

Nas figuras 22 e 23, a seguir, vemos os momentos em que Eriksson (em *Pecados de guerra*) e McCoy (em *Guerra sem cortes*) começam a ser pressionados pelos colegas e ameaçados por não desejarem participar dos crimes. Nota-se em ambos filmes com frases provocativas (e semelhantes), como ditam suas respectivas legendas de diálogos.



Figura 22: Meserve e os três outros soldados ameaçando Eriksson.

Fonte: Pecados de guerra, 1989.

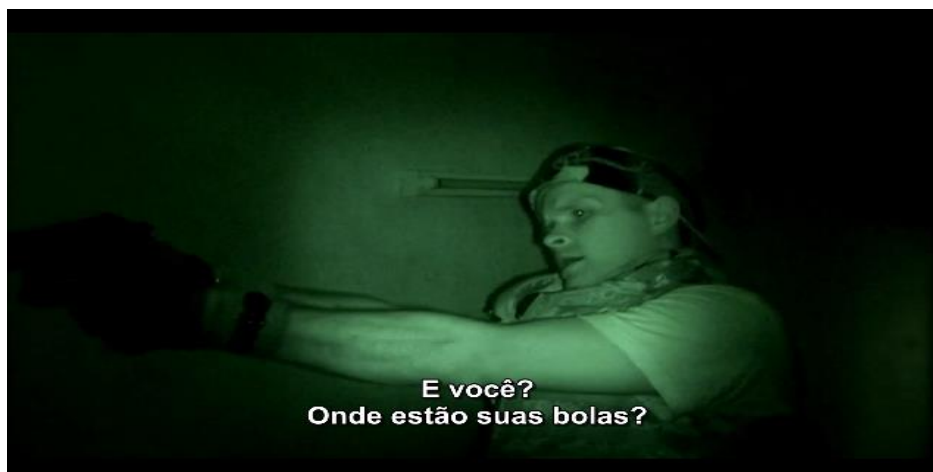


Figura 23: Flake apontando uma arma para McCoy. Dispositivo utilizado: câmera de Salazar em modo noturno.

Fonte: Guerra sem cortes, 2007.

As figuras 24 e 25 mostram uma ameaça mais perturbadora, onde o tom provocativo some e dá lugar a algo mais intenso, como uma intimação, na figura 24, em *Pecados de guerra* a cena segue um tom mais dramático e irônico, enquanto em *Guerra sem cortes* segue uma linha mais expositiva e violenta, neste momento McCoy sai de cena, porém, Salazar continua filmando.



Figura 24: Soldados ameaçando Eriksson.

Fonte: Pecados de guerra, 1989.

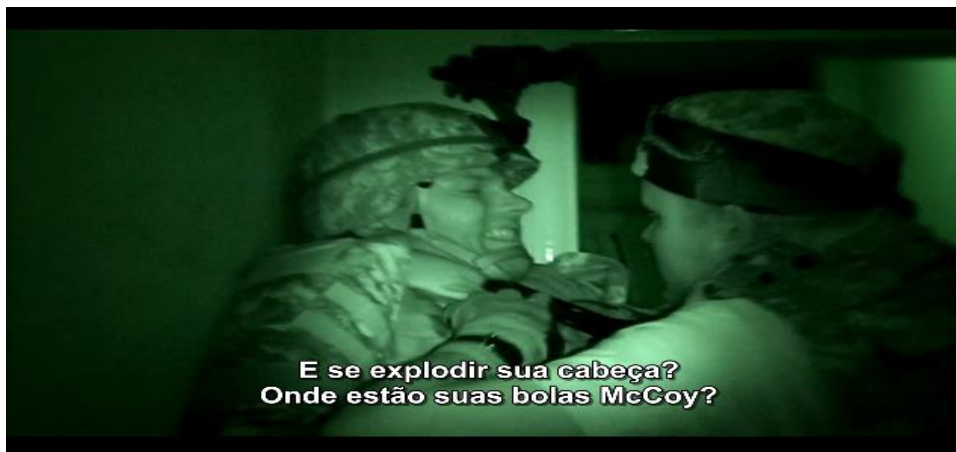


Figura 25: Flake ameaçando McCoy.

Fonte: Guerra sem cortes, 2007.

Nas próximas figuras (26 e 27), percebemos um momento de reflexão em relação às guerras dos personagens Meserve e Flake, onde, na figura 26, Meserve segura seus órgãos genitais e diz que “isto é uma arma”, apontando que o estupro vai ocorrer momentos seguintes, já Flake, reflete o ódio que sente do povo “rival”, comparando-os com animais que se reproduzem em largas quantidades e podem ser considerados como “pragas”. Ou seja, não adianta mata-los.



Figura 26: Meserve dizendo que seu órgão genital é uma arma.

Fonte: Pecados de guerra, 1989.

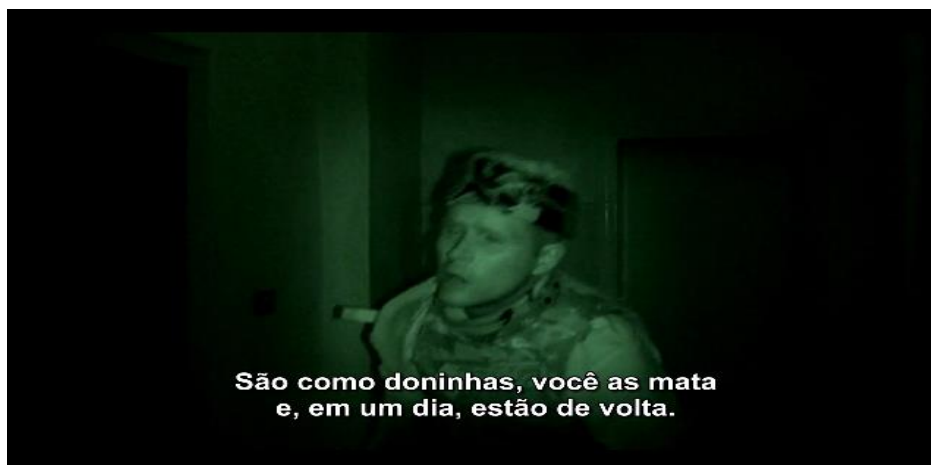


Figura 27: Flake referindo-se aos iraquianos a respeito da frase da legenda em português.

Fonte: Guerra sem cortes, 2007.

A seguir, nas figuras 28 e 29, inicia-se o ataque, quando Meserve e BB Rush mobilizam suas vítimas, percebemos que, em *Pecados de guerra*, sob o olhar de Eriksson com a câmera “quase” subjetiva a partir de seu olhar continua, como um *voyeur*, a partir daí ele se torna um cúmplice do crime, diferente de McCoy de *Guerra sem cortes* que, mesmo sendo um tipo de cúmplice, sai da cena do crime, e, na verdade, o cúmplice visual do crime é Salazar que, além de ver uma parte do estupro, o filma e ajuda a mobilizar Farrah.



Figura 28: Meserve atacando Oahn.

Fonte: Pecados de guerra, 1989.





Figura 29: B.B. Rush pedindo ajuda a Salazar para mobilizar Farah.

Fonte: Guerra sem cortes, 2007.

Nas figuras 30 e 31, de *Pecados de guerra*, temos dois planos subjetivos de Eriksson. Na Figura 30, Eriksson, que está sob a ameaça de outro soldado armado com uma faca (figura 30), é obrigado a ver Meserve violentar Oahn. Nota-se que Meserve sabe que está sendo observado, e se comporta como se estivesse fazendo uma espécie de performance pornográfica diretamente para Eriksson, com quem havia discutido violentamente na cena anterior. Já na figura 31, Eriksson observa o momento em que Diaz entra na cabana para violar Oahn. O protagonista acompanha tudo do lado de fora da cabana, por aberturas que lhe permitem ver o que se passa, mas mantendo certa distância. Nota-se ainda que, ao longo dessa sequência de aproximadamente três minutos de duração, a câmera, mesmo quando não se coloca exatamente na posição subjetiva de Eriksson, acompanha seus movimentos e posicionamentos no espaço.



Figura 30: Meserve violentando Oahn e falando com Eriksson.

Fonte: Pecados de guerra, 1989.





Figura 31: Díaz irá começar a violentar Oahn e olha para Eriksson.

Fonte: Pecados de guerra, 1989.



Figura 32: Clark ameaçando Eriksson com uma faca.

Fonte: Pecados de guerra, 1989.

Nos frames de *Guerra sem cortes* que destacamos (figuras 33 e 34), o personagem Reno Flake está violentando Farah. Outro soldado, B.B. Rush, está gritando com a vítima e segurando-a, enquanto Salazar grava os acontecimentos. Salazar se posiciona muito próximo dos corpos dos companheiros e do rosto de Farah: não se trata mais de uma visão à distância, mas da máxima visibilidade do sofrimento da vítima. A proximidade beira o pornográfico, não por se tratar de algo no sentido “sensual”, mas pela exposição de parte do corpo de Farrah enquanto B.B. Rush a estupra, olha para diretamente para Salazar e se vangloria do ato como se fosse uma relação sexual consensual. Apesar disso, a cena tem duração de poucos segundos,

pois Salazar não suporta o que vê e corre para a entrada da casa ao encontro de McCoy, que aguarda do lado de fora.



Figura 33: Flake violentando Farah.

Fonte: Guerra sem cortes, 2007.



Figura 34: Flake violentando Farah.

Fonte: Guerra sem cortes, 2007.

Cada uma das cenas destacadas articula a relação entre realismo e voyeurismo de forma diferente. Em *Pecados de guerra*, há uma preocupação em reproduzir a visão de um espectador interno através de um trabalho de câmera que busca organizar o espaço e o tempo de sua experiência, que ocorreu em condições de certo distanciamento físico. Em *Guerra sem cortes*, ao contrário, o personagem que testemunha o crime traz consigo um dispositivo de registro e difusão, mas a experiência tão próxima ao sofrimento da vítima é, para ele, muito menos suportável.

Nas duas cenas nota-se também que o diretor evita as cenas de sexo explícito, mas isso não parece ser devido somente a questões relativas à censura. Em *Guerra sem cortes*, a câmera diegética revela o pavor de Salazar, que é obrigado, ao mesmo tempo a lidar com o choque a que está exposto (pela revelação do que são capazes os seus amigos) e a negociar com sua própria necessidade de registrar as memórias sobre o horror. Já em *Pecados de guerra*, Eriksson, ameaçado e preocupado com o destino de Oahn, tenta exercer algum controle sobre a situação, olhando-a diretamente, mesmo não querendo vê-la.

Ao assumir o olhar de duas testemunhas masculinas desconfortáveis, os filmes se permitem selecionar o que mostram, de modo a sustentar a ambivalência e o horror vivido por seus personagens – são homens brancos, americanos e heterossexuais –, que se veem diante dos limites de uma virilidade violenta que lhes parece criminosa e insuportável. A direção de De Palma parece tentar compreender o que leva esses soldados a se transformarem em criminosos, ao direcionarem seu desejo de dominação territorial para uma descontrolada disputa pelos corpos femininos.

Em *Pecados de guerra*, o crime cometido pelos soldados não é só o do estupro. Eles também cometem tentativa de homicídio. A câmera, *onipresente*, pôde mostrar no momento o que ocorre com a personagem Oahn (figura 35). O assassinato acontece após tentarem matá-la a facadas enquanto há um ataque vietcongue em um trilho de trem, então, os soldados atacam de volta com suas armas e acertam-na durante o ataque. Em seguida, corta para um plano *contraplongé* de seu corpo, em um ângulo do ponto de vista dos soldados: acima, no trilho do trem.



Figura 35: Oahn morta.

Fonte: Pecados de guerra, 1989.

Em *Guerra sem cortes*, o espectador não presencia o assassinato de Farah, por conta da opção estilística inserida no filme da câmera *intradiegética*, onde o personagem responsável

por documentar os acontecimentos (Salazar) sai de cena com sua câmera. Então esse momento aparece no fim do filme, no conjunto de um copilado de fotos reais da guerra<sup>23</sup> que se misturam com fotos falsas feitas para o filme (Figura 36).



Figura 36: Farah morta.

Fonte: Guerra sem cortes, 2007.

## 4.2 Sequências das Delações

Após as sequências dos estupros em *Pecados de guerra* e *Guerra sem cortes*, há outro ponto semelhante nas tramas: o processo da delação, que pode ser dividido em ambos os filmes, em aproximadamente três partes: 1) a reflexão sobre a possibilidade da delação, feitas pelos protagonistas Eriksson e McCoy, respectivamente; 2) o momento em que acontece a própria delação aos responsáveis do exército americano; 3) um último momento de julgamento dos soldados envolvidos nos crimes.

Assim como ocorre com as sequências anteriormente comparadas neste capítulo, pode-se perceber, em *Guerra sem cortes* mais uma vez, uma espécie de releitura atualizada de *Pecados de guerra*, já que as cenas se assemelham no que se refere à trama (incluindo as atitudes dos personagens), mas se diferenciam em relação ao estilo usado em cada filme. Nas sequências referentes ao processo da delação, percebemos também os momentos chave em que De Palma teve de encontrar formas de adaptação para o uso de imagens *intradiegéticas* em *Guerra sem cortes*.

<sup>23</sup> Sabe-se que as fotos são reais pois o rosto das pessoas está censurado com um risco preto.

Quanto ao momento anterior à delação, ao qual chamamos de sequência de “Reflexão”, há na trama de ambos os filmes uma cena em que os soldados atormentados soldados que não participaram do crime (figuras 37 e 38).



Figura 37: Eriksson contando à um soldado sobre o ocorrido com Oahn.

Fonte: Pecados de guerra, 1989.

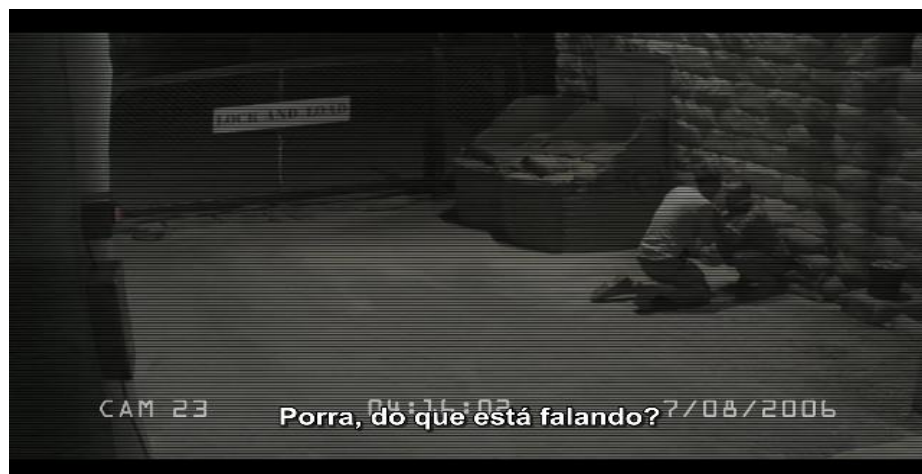


Figura 38: McCoy relatando o estupro para Blix.

Fonte: Guerra sem cortes, 2007.

Na figura 39, em *Pecados de guerra*, momentos seguintes de Eriksson ter contado rapidamente para um soldado sobre o crime ocorrido, Clark se aproxima e o ameaça novamente, mas desta vez a respeito da delação. A mesma situação ocorre em *Guerra sem cortes*, cena que decorre dentro do dispositivo *intradiegético* da câmera de segurança inserida em uma das entradas do acampamento do exército americano. Percebemos que, em *Pecados de guerra* (figura 40), à medida em que Clark chega perto de Eriksson e do outro soldado, a câmera também “fecha” neles, trazendo um ar dramático e irônico para a cena, já que a voz do soldado

permanece em tom baixo, mas ameaçador. Ainda há a questão da câmera que fechada no rosto do personagem, que privilegia o contato do espectador com a feição ameaçadora de Clark.

Em *Guerra sem cortes* (Figura 40), apesar da narrativa decorrer semelhante de *Guerra sem cortes*, a câmera de segurança faz com que ocorra uma desdramatização da cena, uma vez que ela se encontra estática, sem conter plano e contraplano, e em um local que consiga gravar o máximo que puder – plano aberto -, já que se trata de um dispositivo que, à parte desta diegese, tem a função de proteger e controlar estabelecimentos ou indivíduos. Por essas razões, o espectador não tem a oportunidade de perceber certa sutileza que vemos em *Pecados de guerra*. No entanto, o diretor pensou em outra forma de demonstrar um mesmo sentimento trazendo exagero para a cena: ele teve de diminuir os figurantes a zero e dar a oportunidade do personagem B. B. Rush não hesitar e partir para a agressão com McCoy no momento de ameaça-lo para evitar a delação. Ressalto as legendas em português contidas nos *frames* semelhantes entre os filmes.



Figura 39: Clark ameaçando Eriksson, caso delate o caso.

Fonte: Pecados de guerra, 1989.



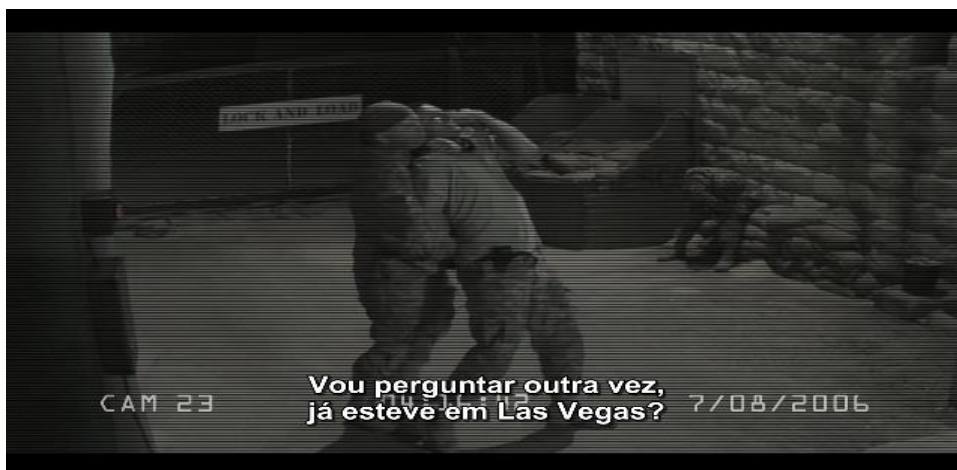


Figura 40: B.B. Rush ameaçando McCoy, caso delate o caso/ dispositivo: câmera de segurança.

Fonte: Guerra sem cortes, 2007.

Nas figuras 41, 42 e 43, seguindo em ambas as narrativas, percebemos que Eriksson e McCoy resolveram dar um passo no processo da delação. Em *Pecados de guerra*, trata-se do momento em que Eriksson decide delatar o crime a um superior, Reilly (Ving Rhames), em uma cena de planos (figura 42) e contraplanos (figura 43) entre os dois sentados na mesa de Reilly, que por sua vez conta a história de quando nasceu para frisar a questão de ser negro em uma sociedade racista e preconceituosa, pontuando sua força, e no fim o aconselha a não delatar o caso e esquecer. Exatamente por conhecer as falhas da sociedade americana Reilly pontua que a delação pode não resultar em justiça e ainda pode prejudicá-lo.

Na figura 41, McCoy está no mesmo patamar de Eriksson, pedindo conselhos a alguém em nível maior hierárquico, mas como trata-se de uma conversa extraoficial e não haveria como existir um dispositivo que pudesse registrar esse momento, pelo menos não em uma obra que tenta ao máximo ser condizente com a realidade, a *solução* pensada pelo diretor foi uma conversa entre pai e filho por meio de *webcam*, já que o pai não se encontra no acampamento do exército estadunidense. Durante o diálogo, entende-se que o pai do soldado, James McCoy foi alguém importante no exército americano, e agora está aposentado. E, assim como Reilly em *Pecados de guerra*, James não acha uma boa ideia que seu filho delate seus colegas, pois ele também poderá ter que responder a processos judiciais que possam vir a ocorrer.



Figura 41: McCoy pedindo conselhos sobre o crime cometido pelos colegas pelo seu pai via *webcam*.

Fonte: Guerra sem cortes, 2007.



Figura 42: Reilly (Ving Rhames) aconselhando Eriksson a não delatar os soldados criminosos.

Fonte: Pecados de guerra, 1989.



Figura 43: Contraplano da figura 42, Eriksson aceita os conselhos de Reilly.

Fonte: Pecados de guerra, 1989.



Na figura 44, em *Pecados de guerra*, a seguir, vemos o momento de *Pecados de guerra* em que Eriksson decide, após um processo intenso de reflexão interna, contar ao capitão sobre o crime que ocorrera enquanto estavam na selva. O capitão começa o diálogo calmo, mostrando-se um pouco indiferente e ciente da situação, que já chegou até ele de alguma forma. Pelo fato do capitão ter conhecimento do crime, Eriksson fica esperançoso, achando que a partir daí haverá uma investigação. E é neste momento em que o capitão fica nervoso, e, entre *jump-cuts* em ângulos diagonais em plano fechado com os dois personagens, ele passa a reverter a situação e *culpabilizar* Eriksson, e passa uma imagem de ingrato ao soldado, pois no começo da trama Meserve o salva de um ataque fatal vindo de um vietcongue.

Algo semelhante ocorre em *Guerra sem cortes*, como vemos na figura 45, na qual McCoy após fazer a delação do crime é chamado para depor em um encontro oficial com os advogados e juízes. Nesta cena há uma câmera do exército. A câmera se encontra estática e apontada para McCoy, mostrando quase nada dos personagens que estão interrogando-o, diferentemente do que ocorre em *Pecados de guerra*, no qual há mais liberdade para diferentes posicionamentos da câmera.

O conteúdo mais dramático da ação em *Guerra sem cortes* fica por conta do diálogo travado entre McCoy e seus interlocutores. Ele mostra dificuldade de testemunhar alguns fatos da noite em que houve o estupro e assassinato de Farah, pois ele saiu da cena do crime. De fato, a única pessoa que poderia servir como testemunha ocular do crime, seria Salazar, que está morto. Então, os interrogadores passam a pressionar McCoy esperando que o mesmo ceda e acabe se tornando também suspeito do crime.

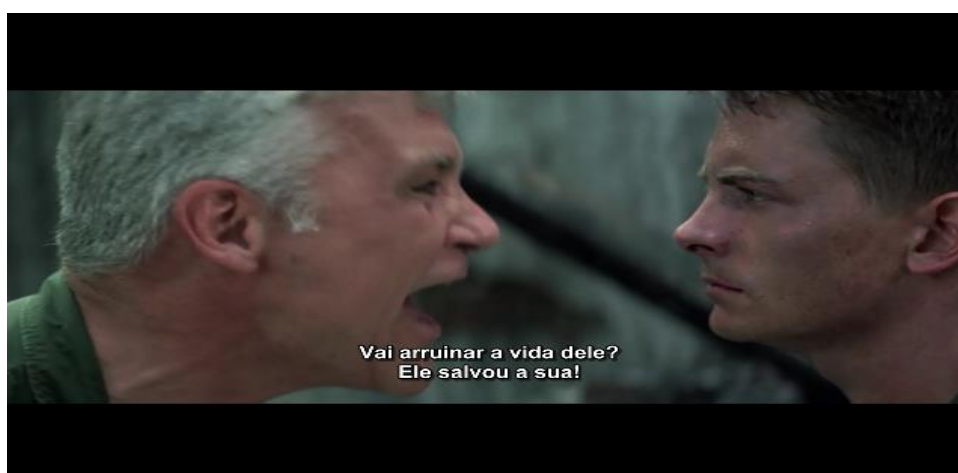


Figura 44: Capitão Hill tentando fazer com que Eriksson mude de ideia a respeito de delatar os colegas.

Fonte: *Pecados de guerra*, 1989.



Figura 45: McCoy sendo coagido a se entregar pelo assassinato de Farah.

Fonte: Guerra sem cortes, 2007.

A última sequência da delação e a que trazemos nas últimas figuras deste capítulo. Trata-se dos depoimentos dos soldados envolvidos nos crimes. Para nossa análise, resolvemos colocar dois personagens de *Pecados de guerra* a outros dois de *Guerra sem cortes*.

Na figura 46, a seguir, observamos um plano-médio estático de Clark, de *Pecados de guerra*, que, em seu depoimento segue em uma linha de autodefesa na qual ele próprio não se culpabiliza pelo crime em si, mas afirma que agiu em legítima defesa, já que os vietcongues teriam continuado a matar soldados do exército americano. Já em *Guerra sem cortes*, B. B. Rush (Figura 47) age de forma semelhante em seu depoimento, no qual questiona a inocência de Farah quando ao assassinato de Sweet.

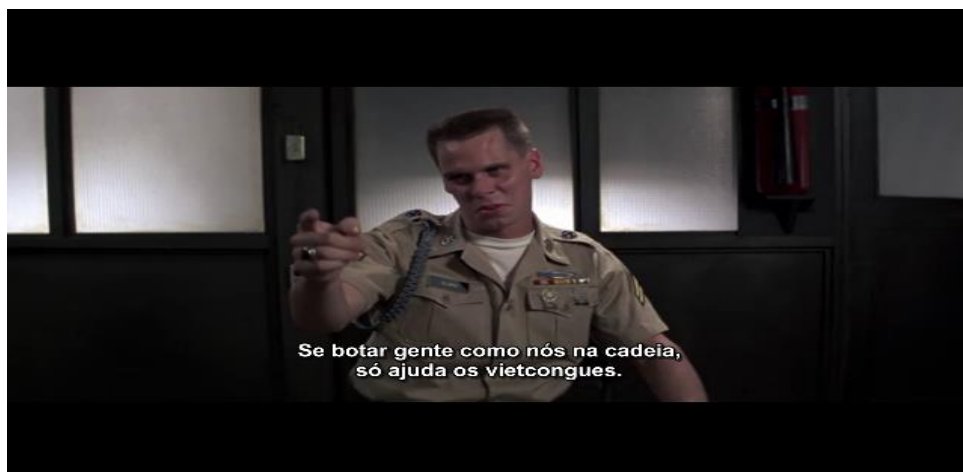


Figura 46: Clark tentando se safar das autoridades, justificando o crime.

Fonte: Pecados de guerra, 1989.



Figura 47: B.B Rush tentando incriminar Farah no assassinato de Sweet para justificar seu crime cometido.

Fonte: Guerra sem cortes, 2007.



Figura 48: Meserve sendo interrogado pelas autoridades.

Fonte: Pecados de guerra, 1989.



Figura 49: Flake sendo interrogado por autoridades do exército.

Fonte: Guerra sem cortes, 2007.

Na figura 48, a seguir, vemos Meserve, de *Pecados de guerra* em seu interrogatório. A legenda em português desse *frame* do filme “(...) terem relações com prisioneiras e matá-las?” trata-se de uma pergunta de seu interrogador a respeito da conduta que se deve ter em relação aos vietnamitas, e é interessante como a legenda em português da fala de Flake no *frame* de *Guerra sem cortes* (Figura 49) responde à questão colocada na figura 48, como se realmente ambos os filmes estivessem conversando: “Bombardeá-las e matá-las está certo, mas *fodê-las* não.”

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao escolher investigar dois filmes com a mesma temática realizados pelo mesmo diretor, deparei-me com vários desafios, os quais foram divididos em três capítulos. O primeiro capítulo examinou brevemente a trajetória e parte da fortuna crítica sobre a obra do consagrado diretor dos filmes, Brian De Palma, buscando revelar certos traços que são importantes para compreender os dois filmes em análise neste trabalho. O segundo capítulo apresentou informações gerais sobre os dois filmes – *Pecados de guerra* e *Guerra sem cortes* –, com o objetivo de localizar as obras no tempo e no espaço, além de traçar paralelos entre suas tramas. Por fim, o terceiro capítulo trouxe as análises de duas sequências-chave dos dois filmes, apontando semelhanças narrativas e diferenças estilísticas, e também fazendo algumas reflexões a respeito dessas semelhanças e diferenças.

Ao longo do trabalho, pude perceber que De Palma é um diretor cinéfilo que conhece e admira os veteranos da arte de fazer filmes, e costuma presentear seus espectadores com inúmeras referências a momentos marcantes da história do cinema. Também pude perceber que essa cinefilia se debruça desde o início sobre o seu próprio trabalho, que faz auto-referências desde os anos 1960.

De Palma também se revela um realizador que reflete sobre a política de seu país (EUA), o que parece tê-lo levado a realizar *Pecados de guerra*, em 1989, e *Guerra sem cortes*, em 2007 - ambos inspirados em fatos registrados durante duas guerras nas quais seu país esteve envolvido. Em sua obra, a política também vem acompanhada de reflexões sobre as relações de poder e desejo entre os sexos. Percebe-se que há várias obras de De Palma que discutem a posição feminina, a questão da objetificação erótica e do voyeurismo, além da violência e da misoginia contra as personagens.

Nos processos de reflexão desenvolvidos por De Palma em seus filmes, o próprio aparato cinematográfico é colocado em questão, por meio do uso recorrente de dispositivos *intradiegéticos*, que, em conjunto com as outras características do diretor, apontam o caminho para compreender o exercício radical realizado em *Guerra sem cortes*.

De modo sintético, minha conclusão desta dissertação aponta para o fato de que *Guerra sem cortes* pode ser compreendido como uma releitura contemporânea de *Pecados de guerra*. Mas, na verdade, há questões mais complexas do que isso que se apresentaram ao longo deste trabalho, e grande parte delas precisou ser cortada ou até omitida por questões de tempo e de estruturação da pesquisa, reforçando a discussão ética em uma possível tese de doutorado, que irá me proporcionar um melhor aproveitamento textual.

Dessa pesquisa “omitida”, compreendo que, infelizmente, deixa a desejar um assunto que foi pouco desenvolvido: a misoginia e a teoria do feminismo em relação a representações cinematográficas.

Assim, minha intenção é dar continuidade a esses estudos. Percebo que as relações entre os corpos das mulheres, e o poder dos homens violentos sobre elas me parece fundamental para compreender a maior parte da obra de De Palma, e sobre isso pretendo me debruçar em estudos futuros.

## 5. REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de. **Ensaio, montagem e arqueologia crítica das imagens: Um olhar à série *História (s) do Cinema*, de Jean-Luz Godard**. Porto Alegre, 2015. 228 f. Tese de Doutorado (Programa de pós-graduação em Comunicação e Informação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BARON, Jaimie. **The Archive Effect: Found footage and the audiovisual experience of history**. New York: Routledge, 2014.

CÁNEPA, Laura Loguercio; CARREIRO, Rodrigo. Câmera intradieética e Maneirismo em obras de George A. Romero e Brian de Palma. *In: Revista Contracampo*. Niterói-RJ, n.1, p. 101-121, 2014. Disponível em: [www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/download/673/434](http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/download/673/434). Acesso: 16 mar. 2017.

CARREIRO, Rodrigo. A Câmera diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos found footage de horror. *In: Encontro Anual da Compós*, UFBA, Salvador-BA, n.40, p. 224-244, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71682/74798>. Acesso: 16 mar. 2017.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2012.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

DUMAS, Chris. **Un-American Psycho: Brian De Palma and the Political Invisible**. Bristol, Chicago: Intellect, 2012.

FAZIO, Andréa Helena Puydinger. De. Viva Zapata!, de Elia Kazan: um olhar norte-americano sobre a América Latina durante o período macarthista. *In: Anais [...] Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC*, Vitória, 2008. Disponível em: [http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/andrea\\_fazio.pdf](http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/andrea_fazio.pdf). Acesso em: 13 mar. 2017.

HELLER-NICHOLAS, Alexandra. **Found Footage Horror Films: Fear and the appearance of reality**. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014.

JÚNIOR, Luiz Carlos Oliveira. **A Mise en scène no Cinema: Do Clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papirus, 2013.

KEESEY, Douglas. **Brian De Palma's Split Screen: A life in film**. Mississippi: The University Press of Mississippi, 2015.

KNAPP, Laurence F. **Brian De Palma: Interviews**. Mississippi: University of Mississippi, 2003.

LANG, Daniel. Casualties of War. Artigo jornalístico retirado do site **The New Yorker** <https://www.newyorker.com/magazine/1969/10/18/casualties-of-war>. Acesso em 25 nov. 2018.

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

EBERT, Roger. Redacted. Matéria retirada do site RogerEbert.com. Disponível em: <http://www.rogerebert.com/reviews/redacted-2007>. Acesso em: 12 set. 2017.

GARDNIER, Ruy. As aberrações de Brian De Palma: Desafios e aportes. *In*: REIS, Francis Vogner; OLIVEIRA Jr, Luiz Carlos; SILVA, Mateus Araújo. (Orgs). **Jacques Rivette: Já não somos inocentes**. São Paulo: CCBB, 2013.

GUIMARÃES, Victor. Um falsário subversivo: Saudações, *Olá Mamãe!* E a energia de 68. TOLEDO, João (Org). **Brian de Palma: 24 Mentiras por segundo**. Curitiba: Caixa Cultural, 2014.

REIS, Francis Vogner. Impotências do falso – De Palma e O Pagamento Final. *In*: REIS, Francis Vogner; OLIVEIRA Jr, Luiz Carlos; SILVA, Mateus Araújo (Orgs). **Jacques Rivette: Já não somos inocentes**. São Paulo: CCBB, 2013.

VASCONCELLOS, Nayara Maria. **Metamorfoses De Phoenix: Representação Feminina em Fantasma do Paraíso**. São Paulo, 2015. 165 f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação), Universidade Anhembi Morumbi.

## FILMOGRAFIA

BAUMBACH, Noah; PALTROW, Jake. **De Palma**. EUA, A24, 2016, 110 min.

CRAVEN, Wes. **Pânico**. EUA, Dimension Films, 1996, 111 min.

HITCHCOCK, Alfred. **Janela Indiscreta**. EUA, Paramount Pictures, 1954, 112 min.

HITCHCOCK, Alfred. **Psicose**. EUA, Paramount Pictures, 1960, 109 min.

HITCHCOCK, Alfred. **Um corpo que cai**. EUA, Paramount Pictures, 1958, 128 min.

KAZAN, Elia. **Os Visitantes**. EUA, United Artists, 1972, 88 min.

KOEPP, David. **Ecos do silêncio**. EUA, 20th Century Fox, 1999, 90 min.

MYRICK, Daniel; SÁNCHEZ, Eduardo. **A bruxa de Blair**. EUA, Artisan Entertainment, 1999, 81 min.

PALMA, Brian De. **A fogueira das vaidades**. EUA, Warner Bros, 125 min.

PALMA, Brian De. **A fúria**. EUA, Twentieth Century Fox, 1978, 118 min.

PALMA, Brian De. **Carrie, a estranha**. EUA, United Artists, 1976, 98 min.

PALMA, Brian De. **Dália Negra**. EUA, Universal Pictures, 2006, 121, min.



- PALMA, Brian De. **Dublê de corpo**. EUA, Columbia Pictures Corporation, 1984, 114 min.
- PALMA, Brian De. **Femme Fatale**. França, ARP Sélection, 2002, 114 min.
- PALMA, Brian De. **Festa de casamento**. EUA, Ajay Film Company, 1969, 82 min.
- PALMA, Brian De. **Guerra sem cortes**. EUA, Magnolia Pictures, 2007, 90 min.
- PALMA, Brian De. **Irmãs diabólicas**. EUA, American International Pictures, 1972, 93 min.
- PALMA, Brian De. **Missão: Impossível**. EUA, Paramount Pictures, 1996, 110 min.
- PALMA, Brian De. **Missão: Marte**. EUA, Buena Vista Pictures Distribution, 114, min.
- PALMA, Brian De. **Murder à la mod**. EUA, 1968, 80 min.
- PALMA, Brian De. **Paixão**. França, ARP Sélection, 2012, 102 min.
- PALMA, Brian De. **Pecados de guerra**. EUA, Columbia Pictures Corporation, 1989, 113 min.
- PALMA, Brian De. **Quem anda cantando nossas mulheres**. EUA, Sigma III, 1970, 88 min.
- PALMA, Brian De. **Quem tudo quer, tudo perde**. EUA, MGM, 1986, 100 min.
- PALMA, Brian De. **O fantasma do Paraíso**. EUA, Twentieth Century Fox, 1974, 91 min.
- PALMA, Brian De. **O homem de duas vidas**. EUA, Warner Bros., 1972 91 min.
- PALMA, Brian De. **Os Intocáveis**. EUA, Paramount Pictures, 1987, 119 min.
- PALMA, Brian De. **O pagamento final**. EUA, Universal Pictures, 1993, 144 min.
- PALMA, Brian De. **Olá, mamãe!**. EUA, Sigma III, 1970, 87 min.
- PALMA, Brian De. **Olhos de serpente**. EUA, Paramount Pictures, 1989, 98 min.
- PALMA, Brian De. **Scarface**. EUA, Universal Pictures, 1983, 170 min.
- PALMA, Brian De. **Síndrome de Caim**. EUA, Universal Pictures, 1992, 91 min.
- PALMA, Brian De. **Terapia de doidos**. EUA, United Artists Classic, 1979, 90 min.
- PALMA, Brian De. **Trágica obsessão**. EUA, Columbia Pictures Corporation, 1976, 98 min.
- PALMA, Brian De. **Um tiro na noite**. EUA, Filmways Pictures, 1981, 108 min.
- PALMA, Brian De. **Vestida para matar**. EUA, Filmways Picture, 1980, 104 min.
- TRANK, Josh. **Poder sem limites**. EUA, 20th Century Fox, 2012, 89 min.

WALLER, Anthony. **Um lobisomem americano em Paris**. Reino Unido, Entertainment Film Distributions, 1997, 105 min.