

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Artes e Comunicação Social
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

VICTOR OZANAN DIÓRIO SIMÕES

A AMBIGUIDADE NA REPRESENTAÇÃO *QUEER* NO
GIALLO

NITERÓI, 2019

VICTOR OZANAN DIÓRIO SIMÕES

**A AMBIGUIDADE NA REPRESENTAÇÃO *QUEER* NO
*GIALLO***

**Monografia apresentada à Universidade
Federal Fluminense como requisito parcial
para obtenção do grau em bacharel em
Cinema e Audiovisual**

Orientação: Profa. Dra. Lúcia Ramos Monteiro

Niterói, 2019



Imagem 1. Marc observando seu reflexo em uma poça de sangue em *Prelúdio Para Matar*, de Dario Argento (1975).

RESUMO

A monografia tem como objetivo identificar as características principais e o contexto histórico do *giallo*, importante *filone* dentro da história do cinema de horror mundial, além de analisar dentro do corpo desses filmes como eram retratados personagens *queer*. Para entendermos melhor a tensão na representação desses personagens, foi apresentado o contexto no qual surgiu o *giallo*, nas décadas de 1960 e, principalmente, 1970. O *giallo*, como um filme de mistério-horror, é apresentado em relação ao mercado de produção e consumo da Itália. Leva-se em consideração nesse trabalho a forma diferenciada como os produtores italianos enxergavam a questão de gêneros cinematográficos, além de levantar questões que contribuíram para o sucesso do *filone*, em especial no período “clássico”, entre 1970 e 1975.

Para entendermos melhor a relação desses filmes com a representação de personagens *queer*, analisamos a relação do *giallo* com questões da modernidade, em especial da revolução sexual que havia se iniciado no final dos anos 1960. A tese levantada nesse trabalho indica que, apesar da visão da sexualidade *queer* ainda como uma representação do “Outro” como algo monstruoso, esses filmes apresentavam personagens *queer* na maioria das vezes de forma explícita. Por causa disso, certas representações eram ofensivas mas ao mesmo tempo presentes e relacionadas a trama. Essas representações também podiam ser usadas para desorientar o espectador, chocar a platéia e, algumas vezes, ainda que somente no subtexto, apresentar as sexualidades *queer* sob uma nova luz diante da modernidade que tomava a sociedade italiana e europeia.

Palavras-chave: *giallo*, *filone*, sexualidade, gênero, *queer*, horror, cinema italiano, modernidade.

SUMÁRIO

Resumo	3
Sumário.....	4
Tabela de Imagens.....	5
Introdução.....	7
I O giallo italiano.....	9
1.1 Filone: o gênero italiano.....	9
1.2 Origem do termo.....	15
1.3 Os mecanismos dos gialli.....	19
1.3.1 Cenário e Localização.....	22
1.3.2 Dedução e Detetives	28
1.3.3 Psicanálise	37
1.3.4 Estética Camp.....	42
1.3.5 A beleza do horror.....	44
II A Dualidade Queer no Giallo.....	50
2.1 Queer no Giallo.....	53
2.2 A mulher dupla de Uma Lagartixa num Corpo de Uma Mulher, de Lucio Fulci.....	55
2.3 A variedade queer de Prelúdio para Matar.....	61
Conclusão.....	70
Referências.....	72
Filmografia.....	75

LISTA DE IMAGENS

- Imagem 1.** Marc observando seu reflexo em uma poça de sangue em Prelúdio Para Matar, de Dario Argento (1975) 2
- Imagem 2.** Créditos iniciais do filme A Garota Que Sabia Demais, de Mario Bava (1963).. 24
- Imagem 3.** Cena do filme Tenebrae, de Dario Argento (1972) 24
- Imagem 4.** Escadaria da Praça de Espanha durante o dia e a noite em A Garota Que Sabia Demais, de Mario Bava (1963)26
- Imagem 5.** As diferentes e extravagantes locações do giallo em Todas as Cores do Medo, de Sergio Martino (1972), Tenebrae, de Dario Argento (1982), Seis Mulheres Para o Assassino, de Mario Bava (1964) e Quatro Moscas Sobre Veludo Cinza, de Dario Argento (1971) 28
- Imagem 6.** O corpo encontrado em A Garota Que Sabia Demais (1963)..... 30
- Imagem 7.** O assassinato de uma das mulheres em Seis Mulheres Para o Assassino (1964)..... 30
- Imagem 8.** Peter Neal recebe uma carta do assassino, trazida pelos policiais em Tenebrae (1982) 34
- Imagem 9.** O ponto de vista de Nora do assassinato na Escadaria da Praça de Espanha em A Garota Que Sabia Demais (1963) 35
- Imagem 10.** O assassinato visto de um ângulo diferente, dessa vez mais claro, em A Garota Que Sabia Demais (1963)..... 35
- Imagem 11.** A importância dos olhos em Prelúdio Para Matar, de Dario Argento (1975), Quatro Moscas Sobre Veludo Cinza, de Dario Argento (1972), Terror na Ópera, de Dario Argento (1982) e Fotos Proibidas, de Luciano Ercoli (1970)..... 36
- Imagem 12.** Os protagonistas como homens modernos em Prelúdio Para Matar, Dario Argento (1975), Quatro Moscas Sobre Veludo Cinza, Dario Argento (1971), Nua Para o Seu Assassino, Andrea Bianchi (1975) e Tenebrae, Dario Argento (1982)..... 39
- Imagem 13.** As protagonistas dos F-Gialli em Uma Lagartixa Num Corpo de Mulher, de Lucio Fulci (1971), A Garota Que Sabia Demais, de Mario Bava (1963), Todas as Cores do Medo, de Sergio Martino (1972) e Fotos Proibidas de Uma Dama Acima de Qualquer Suspeita, de Luciano Ercoli (1970)..... 41
- Imagem 14.** Locações exuberantes e estética camp em A Breve Noite das Bonecas de Vidro, de Aldo Lado (1971), Tenebrae, Dario Argento (1982), Seis Mulheres Para o Assassino, de Mario Bava (1964) e A Garota Que Sabia Demais, de Mario Bava (1963).... 42

- Imagem 15.** O figurino e a estética camp em Uma Lagartixa no Corpo de Mulher, de Lucio Fulci (1971), Torso, de Sergio Martino (1973), O Pássaro com as Plumas de Cristal, de Dario Argento (1970) e Todas as Cores do Medo, de Sergio Martino (1972)..... 44
- Imagem 16.** Sequência da morte de Tilda e Marion em Tenebrae, de Dario Argento (1982)..... 46
- Imagem 17.** Cenas dos sonhos eróticos e violentos de Carol em Uma Lagartixa no Corpo de Mulher, de Lucio Fulci (1971)..... 48
- Imagem 18.** O sonho de Carol Hammond em Uma Lagartixa num Corpo de Mulher, de Lucio Fulci (1971)..... 58
- Imagem 19.** A sedução de Joan em Uma Lagartixa num Corpo de Mulher de Lucio Fulci (1971)..... 60
- Imagem 20.** As fotos de Carol Hammond em Uma Lagartixa num Corpo de Mulher, de Lucio Fulci (1971)..... 61
- Imagem 21.** Massimo (Geraldine Hooper) em Prelúdio Para Matar, de Dario Argento (1975)..... 63
- Imagem 22.** Caracterização de Marc e Carlo em Prelúdio Para Matar, de Dario Argento (1975)..... 66
- Imagem 23.** A representação do feminino e do masculino modernos através da relação de Marc e Gianna em Prelúdio Para Matar (1975)..... 68

INTRODUÇÃO

Alguns anos atrás, explorando o universo extenso do cinema de horror, conheci através do trabalho do diretor Dario Argento o gênero (ou *filone*) *giallo*. Produção tipicamente italiana, o filme apresentava uma estética diferenciada e um tanto marcante. De um filme para o outro, acabei me tornando um apreciador do gênero e interessado em conhecer mais.

Aliado a isso vinha também a indagação do universo queer que nos clássicos de horror prévios ao *giallo* eram tão subentendidos enquanto no *giallo* a utilização desses personagens era constante, apesar de muitas vezes ofensiva ou subdesenvolvida.

Aliando o interesse sobre filmes de horror e a temática *queer*, decidi explorar esse pequeno universo temático dentro do filone que possui um número incrível de fatores ainda a ser estudado.

Este trabalho tem como objetivo explorar a relação do *giallo* com o universo *queer* - como em alguns momentos alguns filmes colocam a sexualidade *queer* em evidência e como, ao fazerem, apresentam essa sexualidade de uma maneira dupla: ao mesmo tempo livre e perigosa.

Durante a pesquisa, a maior parte dos textos que encontrei em Português partiam de críticas e análises em sites e canais do *Youtube*. Para aprofundar e manter a pesquisa dentro de um universo mais acadêmico, a maioria dos livros e textos utilizados que encontrei foram em inglês. Além disso, muitos desses textos analisam não o universo *giallo*, mas o gênero de horror norte-americano e como era a sua representação de temas e personagens *queer*.

Por esse motivo, grande parte da pesquisa busca criar conexões e encontrar similaridades entre o *filone* europeu e o gênero hollywoodiano, buscando relacionar esses dois mundos através de seu tema.

No primeiro capítulo, busquei apresentar a origem do *giallo*, uma explicação sobre o que diferencia o *giallo* de outros gêneros e quais as características mais marcantes desse extenso corpo de filmes. Para tanto, utilizei como exemplos principais dois filmes que conseguem trazer informações relevantes do gênero, além de trazer cenas e temas de outras obras para enriquecer a análise, sendo eles A

Garota Que Sabia Demais (La ragazza che sapeva troppo, Dir. Mario Bava, 1963) e *Tenebre* (Tenebrae, Dir. Dario Argento, 1982).

No capítulo dois, busquei explicar o termo *queer* e como a maioria dos textos acadêmicos conecta esse grupo com a análise de filmes de terror e horror. Depois de deixar claro os pontos principais, analisei duas obras (*Prelúdio Para Matar* [Profondo Rosso, Dir. Dario Argento, 1975] e *Uma Lagartixa num Corpo de Mulher* [Una lucertola con la pelle di donna, Dir. Lucio Fulci, 1971]) em que personagens *queer* estavam em evidência para poder explicar alguns dos conflitos e tensões existentes na dualidade que se observava na narrativa desses personagens dentro desses filmes de mistério.

A ascensão e sucesso desse *filone* durante seu período de auge na primeira metade dos anos 1970 aponta ainda para a tensão entre a repressão de uma parte mais conservadora da sociedade italiana e de como essa sociedade gostava de se ver representada no cinema mais popular. Essa tensão presente na esfera do espectador pode ser sentida inclusive dentro das próprias obras que, narrativamente levantavam diversas questões ambíguas em relação a modernidade nas suas mais diversas facetas. O *giallo*, como cultura popular, apresentava para o público o que esse desejava assistir e até vivenciar, ainda que, ao mesmo tempo, por trás das imagens exuberantes avisasse ao espectador dos perigos de se ter aquilo que se deseja.

I. O GIALLO ITALIANO

1.1 *Filone*: o gênero italiano

Em termos gerais, o *giallo* é um gênero cinematográfico italiano que começou a ser desenvolvido no final da década de 60 e teve um grande desenvolvimento na década de 70, em especial entre os anos 1970 e 1975. Esses filmes são reconhecidos pela dublagens óbvias, pelo glamour dos personagens, pelo turismo praticado pelos personagens e, principalmente, pelas cenas de assassinatos extravagantes e, em geral, contra belas mulheres.

As características listadas acima, apesar de relevantes e corretas, não determinam ainda o que é esse gênero. Na verdade, apesar dessa ideia de gênero ser aplicada, o *giallo* é algo que extrapola os limites convencionados pela teoria do gênero. Explicar o *giallo* como um gênero poderia ser até razoável mas dificilmente conseguiria englobar as nuances apresentadas por todo um corpo de filmes atrelados a esse termo. Gary Needham, em seu texto “*Playing with genre: an introduction to the italian giallo*”, aponta, em relação ao termo *giallo*, que

o próprio termo não indica, como os gêneros geralmente o fazem, uma essência, uma descrição ou um sentimento. Ele funciona mais como uma maneira peculiar e flexível de uma categoria conceitual com fronteiras altamente maleáveis e permeáveis que mudam de ano a ano para incluir o horror gótico (*La lama nel corpo* [*The Murder Clinic*, Emilio Scardimaglia, 1966]), os procedimentos policiais (*Milano, morte sospetta di una minore* [Sergio Martino, 1975]), melodramas criminais (*Così dolce, così perversa* [*So Sweet So Perverse*, Umberto Lenzi, 1969]) e filmes de conspiração (*Terza ipotesi su un casa di perfetta strategia criminale* [*Who Killed the Prosecutor and Why?*, Giuseppe Vari, 1972]). (NEEDHAM, 2003, tradução nossa)¹

Antes de adentrarmos no estudo do *giallo*, portanto, é necessário estudarmos o contexto do cinema italiano da época e entendermos o porquê da dificuldade em

¹ “The term itself doesn't indicate, as genres often do, an essence, a description or a feeling. It functions in a more peculiar and flexible manner as a conceptual category with highly moveable and permeable boundaries that shift around from year to year to include outright gothic horror (*La lama nel corpo* [*The Murder Clinic*, Emilio Scardimaglia, 1966]), police procedurals (*Milano, morte sospetta di una minore* [Sergio Martino, 1975]), crime melodrama (*Così dolce, così perversa* [*So Sweet So Perverse*, Umberto Lenzi, 1969]) and conspiracy films (*Terza ipotesi su un casa di perfetta strategia criminale* [*Who Killed the Prosecutor and Why?*, Giuseppe Vari, 1972]).”

afirmarmos que o *giallo* é um gênero conforme os estudos sobre o assunto diante do cinema hollywoodiano.

Ao se referir ao cinema italiano das décadas de 60 e 70 que não fossem os filmes de art-house como os de Fellini e Antonioni, autores com Mikel Koven e Stephen Thrower categorizam a indústria italiana como um cinema de “*exploitation*”. Para Koven, “o cinema *exploitation*, por sua própria natureza, é derivativo.” (2006, p. 24).

Koven aponta que o *giallo* não é um gênero voltado para os grandes cinemas ou os festivais internacionais: assim como outros “gêneros” da época como o faroeste *spaghetti*, os *gialli* eram feitos para um público mais popular, para cinemas fora dos grandes centros, em cinemas que na Itália eram conhecidos como “*terza visione*” e nos EUA eram os “*grind houses*” ou “*drive-ins*”.

O autor ainda vai além para explicar a coexistência do reconhecido cinema italiano e o cinema popular italiano, dizendo que

a única maneira de uma cultura intelectual e criticamente aclamada poder existir, em especial sem um complexo sistema de estúdios como em Hollywood, é através do cinema popular e *exploitation*. (KOVEN, 2006, p. 26, tradução nossa).²

Koven aponta que esse sistema da Cinecittà de produções rápidas e a baixo custo permitiam que houvesse uma circulação de dinheiro dentro do país que pudesse custear esse cinema de arte. Além disso, essa grande produção permitia ainda que novos profissionais do cinema pudessem ganhar experiência e, de certa maneira, explorar novas ideias, ainda que de uma maneira muito pequena, dada a natureza do cinema *exploitation*.

Para entendermos melhor, Pam Cook aponta que “*exploitation* é um termo depreciativo, que implica um processo de cópia” (COOK, 1985, p. 367, tradução nossa)³. Seguindo esse raciocínio, Michael Mackenzie (2013) aponta que

a necessidade de um fornecimento estável de produtos baratos levou a uma legião de filmes de baixo custo, formulaicos e cópias de produção em massa nos anos 1960, uma vez que as realidades econômicas solicitaram um “modo de produção de linha de montagem”, recompensando a

² “(...) the only way an intellectual and critically acclaimed film culture can exist, particularly without complex studioliike systems as in Hollywood, is through an exploitation and populist cinema.”

³ “Exploitation is a derogatory term, implying a process of “ripping off”.”

habilidade de imitar com sucesso uma fórmula particular o mais barato possível. (2013, p. 19, tradução nossa).⁴

Além do *giallo*, outros famosos “gêneros italianos” da época eram o faroeste *spaghetti* e os filmes de “espada e sandália”. Apesar do sucesso desses filmes dentro da Itália, a maioria dos críticos tendia a vê-los como imitações baratas dos grandes filmes hollywoodianos. Essa ideia de plágio é ainda reforçada pela frase de Luigi Cozzi, um diretor de *giallo* da época, que ao falar sobre o sistema de produção da época, disse: “Na Itália, quando você traz um roteiro para um produtor, a primeira pergunta que ele faz não é ‘o que o seu filme parece?’ mas ‘com qual filme o seu filme se parece?’.” (NEWMAN, 1986, citado em KOVEN, 2006, p. 25, tradução nossa).⁵

Dessa maneira, a produção do cinema italiano da Cinecittà dos anos 1960 e 1970 era barata e em massa, fazendo com que, durante essa época, o cinema italiano estivesse entre os maiores produtores de filmes do mundo, ficando atrás dos EUA e da Índia, de acordo com Christopher Frayling, citado por Koven (p. 27). Essa produção em massa de filmes baratos e de qualidade discutível escoava nas inúmeras salas de cinema italiano.

Koven aponta que

(...) vale a pena notar aqui que italianos, em especial os que viviam em bairros de classe trabalhadora onde *gialli*, assim como spaghetti westerns, *peplum*, e outras formas de cinema popular eram mostrados, iam ao cinema, provavelmente, todas as noites; assim, a demanda por uma oferta suficiente era tremenda. (2006, p. 28, tradução nossa)⁶

Por fim, mais especificamente sobre o cinema de terror da época, Donato Totaro (2003), aponta que o cinema *exploitation* da Itália cria uma relação de parasita com o cinema estado-unidense. Isso se dava tanto por causa da etapa de

⁴ “The need for a reliable supply of cheap product gave rise to legions of low budget, formulaic, mass-produced ‘copycat’ films in the 1960s as economic realities prompted an “assembly-line mode of production” (Bergfelder 2005a: 64), rewarding the ability to successfully ape a particular formula as cheaply as possible.”

⁵ “In Italy, when you bring a script to a producer, the first question he asks is not ‘what is your film like?’ but ‘what film is your film like?’”

⁶ “(...) it is worth noting here that Italians, particularly in the working-class neighborhoods where *gialli*, as well as spaghetti westerns, *peplum*, and other forms of popular cinema were shown, would, as likely as not, go to the movies every night; therefore the demand on a sufficient supply of film product was quite tremendous.”

produção quanto da distribuição, uma vez que no mercado interno o cinema nacional tinha que competir com o americano e ainda a existência de uma tentativa de vender esses filmes para um mercado externo, algo que influencia, inclusive, as próprias narrativas dos filmes. Desse modo, a produção italiana não só buscava inspiração na indústria de terror americana, como também “copiava” o produto americano para aproveitar a onda de sucesso de uma ou outra obra. Com isso, a produção precisava ser rápida para alcançar o público antes que a memória do filme hollywoodiano de sucesso se apagasse. Apesar da situação precária, os cineastas italianos se arranjavam, adaptando esses sucessos estrangeiros para um público e para uma cultura tipicamente italianos.

Levando em conta o mercado, a produção e a distribuição desses filmes, podemos entender melhor como a teoria do gênero cinematográfico, na Itália, se adequa às necessidades do país. A importância de se ter isso claramente ao estudar o giallo é que diferente dos gêneros e subgêneros de Hollywood, os *filoni* na Itália apresentam fronteiras menos concretas.

Mackenzie aponta que

essas imitações eram lançadas em um relativamente curto espaço de tempo, tendendo a esgotar seu potencial (e a paciência dos espectadores por serem continuamente submetidos a mais do mesmo) no espaço de alguns poucos anos. Por isso, cada um desses movimentos é ligado não somente a um grupo específico de convenções mas também por um específico período. (2013, p. 20, tradução nossa)⁷

Dessa maneira, para estudar e entender o *giallo* é necessário enxergá-lo como algo diferente de um gênero. Para entender esse grupo de filmes, é preciso estudar o contexto de produção e consumo italiano e conseqüentemente estudar também o *filone*.

A palavra *filone* (ou filão, em português) possui diversos significados dentro da Itália: pode ser um tipo de pão, uma corda, uma corrente ou um córrego. Também pode significar “seguindo a tradição de”. No cinema, esse significado talvez seja o mais próprio. Koven, em seu estudo sobre *giallo*, apresenta os diversos significados

⁷ “These imitations were released in a relatively short space of time, tending to exhaust their potential (and their audience’s patience for constantly being subjected to more of the same) in the space of a few short years. As such, each of these movements is tied not only to a specific set of generic conventions but also to a specific period in history.”

mas dá mais ênfase à ideia de “a corrente principal de um rio” (p. 4, tradução nossa)⁸

Dessa maneira, considerando o *giallo* como um veio principal de um rio, as diversas variações do gênero seriam como pequenas correntezas que aparecem em determinado momento e mais tarde se juntam ao rio principal novamente. Considerando essa ideia, Koven sugere que o que chamamos de gênero, na verdade pode ser um grupo de correntes ou tradições (TOTARO, 2011).

Dentro dessa ideia do *filone*, considerando as origens do *giallo* e os temas que trata, é possível enxergá-lo como o veio principal da tradição ou como uma corrente de outro veio principal maior, como o horror ou o crime. No entanto, Totaro e Koven preferem pensar o *giallo* como um conjunto de suas próprias correntes e tradições em vez de vê-lo como subgênero ou um filone principal. Totaro justifica esse pensamento devido a diversidade do *giallo*, entendendo que essa é “a melhor maneira de dar conta da plenitude e riqueza do *giallo* e da indústria de filmes italiana que está em constante mudança, sempre pronta para desviar a produção para uma corrente de um ciclo mais popular” (2011)⁹.

Sobre a vantagem da particularidade do *filone*, Totaro defende que

dessa perspectiva, o *filone* é mais flexível que o gênero e o subgênero, pegando ideias de ciclos, tendências, correntes e tradições. No seu estudo, Koven discute como, dependendo dos interesses atuais, tendências e ciclos, particularmente os filmes *giallo* podiam ser vistos cruzando com outras áreas vizinhas: horror, o filme de crime puro - o *poliziotto* -, soft core e cinema exploitation. E dentro do horror, podia ser ainda mais específico, como com o *filone* de sobrenatural ou gótico, apesar de esses serem raros, os ‘*giallo-fantásticos*’ (nomeados por Kim Newman, conforme citado em Koven, p.9). O efeito é que certos *filoni* do *giallo* terão diferentes estilos e ênfases narrativos (TOTARO, 2011, tradução nossa)¹⁰.

É por esse motivo que há uma certa dificuldade em definir exatamente o que é *giallo* e quais são os filmes que pertencem a esse movimento. Uma porta de

⁸ “The main current in a river”.

⁹ “(...) a better way to account for the fullness/richness of the giallo and the ever-changing Italian film industry, always ready to veer production off into a current popular cycle.”

¹⁰ “From this perspective, the filone is more flexible than genre or subgenre, taking in the idea of cycles, trends, currents, and traditions. In his study Koven discusses how, depending on current interests, trends and cycles, particular giallo films could be seen intersecting with other neighboring areas: horror, the pure crime film –the poliziotto–, soft core, and exploitation cinema. And then within horror it can be more specific, like the filone of the supernatural or gothic, but these are rare, the ‘giallo-fantastico’ (coined by Kim Newman, as quoted in Koven, p. 9). The effect is that certain filone of the giallo will have a different stylistic and narrative emphasis.”

entrada para o *giallo* costuma ser o filme *Suspiria* (1977), de Dario Argento. No entanto, a grande maioria dos críticos e dos estudiosos têm dificuldade em chamar esse filme de *giallo*, uma vez que ele se encaixa melhor dentro do *filone* de horror. Para muitos, *Suspiria* se encontra no limiar entre um horror e um *giallo* e apesar de ser dirigido por Dario Argento, um dos maiores nomes do cinema *giallo*, não possui características suficientes para defini-lo como um filme do *filone giallo*, mesmo que algumas características possam estar presentes.

Entender o cinema de massa italiano através do *filone* nos permite compreender essa intersecção de estilos e narrativas. Ao fazer o marketing de determinado filme para o público, seja ele o público italiano ou o internacional, a tendência dos distribuidores era colocar esses filmes o mais próximo de outros que fizeram sucesso anteriormente. E isso influenciava a própria cadeia de produção, que buscava fazer esses filmes atendendo às novas tendências que chegavam. Assim, um filme de horror, durante a época do “*giallo* puro”, podia possuir características do *giallo* sem ser, de fato, um *giallo*.

Totaro resume o *filone* em três ideias principais:

1. Pode ser entendido como uma ideia mais ampla, mais variável e mais flexível que o gênero; 2. Pode ser entendido mais como uma tradição ou fórmula de narrativa fílmica do que gênero; 3. Ou em um sentido duplo: pode ser entendido como um *filone* de um gênero maior (horror ou crime) ou simplesmente como um *filone* com suas próprias correntes. (2011, tradução nossa)¹¹

Em relação aos *filoni*, Gary Needham levanta que

isso aponta para as limitações de uma teoria de gênero construída principalmente através dos gêneros de filmes americanos mas também para uma necessidade de redefinições relativas a como outras nações que produzem filmes populares entendem e se relacionam com seus produtos. Essa introdução ao *giallo*, portanto, começa pela suposição de que o *giallo* não é tanto um gênero, como sua história literária indica, mas um corpo de filmes que resiste a uma definição genérica (NEEDHAM, 2003, tradução nossa)¹².

¹¹ “1. It can be understood as a broader and more variable, flexible idea than genre. 2. It can be understood as a tradition or formula of film narrative, rather than genre. 3. Or in a double sense: it can be understood as a *filone* of a larger genre (like crime or horror), or simply as a *filone* with its own ‘strands’.”

¹² “This points to the limitations of genre theory built primarily on American film genres but also to the need for redefinition concerning how other popular film-producing nations understand and relate to their products. This introduction to the *giallo*, therefore, begins from the assumption that the *giallo* is

Tendo em vista o contexto histórico e mercadológico ao redor do *giallo*, podemos agora entender melhor esse *filone* através do estudo das características presentes nos filmes, em especial naqueles do período de 1970 a 1975, ao qual pertencem os filmes que Koven e Mackenzie denominam de “*gialli* clássicos”.

1.2 Origem do termo

A palavra *giallo*, em português, significa “amarelo”. O termo veio a ser utilizado como denominação de gênero, primeiro, na literatura, quando em 1929 a editora Mondadori passou a publicar traduções de romances de mistérios no mercado italiano com capas amarelas. Essa escolha editorial vinha logo após o sucesso de romances populares que eram publicados com capas azuis e uma tentativa, dessa maneira, de criar entre os leitores um código de cores para cada gênero vendido. Entre os livros *gialli* que estavam sendo publicados era possível encontrar obras de Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Edgar Wallace, entre outros.

Apesar de no início o mercado ter sido dominado pelos títulos estrangeiros, na década de 1930 e 1940, autores italianos começaram a publicar suas próprias obras dentro do gênero. De acordo com Needham

antes de 1929, a noção de detetives era desconhecida pelos italianos, mas isso não significa que trabalhos de descoberta, mistério e investigação não estavam em circulação; pelo contrário, esses títulos se encontravam no gênero aventura. (NEEDHAM, 2003, tradução nossa)¹³

Apesar do sucesso do gênero, o governo Fascista da época não via com bons olhos essas publicações. Needham aponta, por exemplo, que o governo de Mussolini proibiu a tradução e publicação do gênero de “*hard-boiled detectives*”, famoso nos anos 40 nos Estados Unidos, sob a justificativa de que esse tipo de história influenciava negativamente a população italiana.

not so much a genre, as its literary history might indicate, but a body of films that resists generic definition.”

¹³ “Before 1929, the notion of the detective was something unknown to the Italians, but that isn't to say that works of detection, mystery and investigation were not in circulation; rather those sorts of fictions were to be found under the banner of adventure.”

O período fascista na Itália influencia a produção tanto da literatura quanto do cinema e esse é um dos motivos pelos quais o *giallo* só chega aos cinemas bem mais tarde. Em *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo*, Mikel Koven aponta que apesar da censura, o primeiro filme *giallo* foi produzido e lançado durante o governo de Mussolini. De acordo com o autor, esse filme seria *Obsessão*, de Luchino Visconti (*Ossessione*, 1942). Para Koven, não importa se o romance do qual o filme foi adaptado (*The Postman Always Rings Twice*, James M. Caine, 1934), já tinha sido publicado como *giallo* na Itália ou não. O que importa é que o filme é uma obra que contém características pertinentes ao universo do *giallo* literário e, posteriormente, o *giallo* cinematográfico.

No entanto, é necessário apontar que o título de “primeiro *giallo*” é controverso e, apesar dos pontos levantados por Koven, a maioria dos autores que estudam o gênero, como Gary Needham, apontam o filme *A Garota que Sabia Demais* (*La Ragazza che sapeva troppo*, Mario Bava, 1963) como o primeiro *giallo* “oficial”. De acordo com Needham,

em 1963, Mario Bava dirigiu o verdadeiro primeiro *giallo* italiano: *A Garota que Sabia Demais* (*La ragazza che sapeva troppo*). Pode-se argumentar que o *giallo* italiano precede o filme de Bava, uma vez que o termo é frequentemente usado para associar *Obsessão*, de Luchino Visconti com a tradição. No entanto, a razão pela qual o filme de Bava é o verdadeiro início do *giallo* é sua explícita e bem sucedida tentativa de dizer ao espectador, com efeito, “O *giallo* italiano chegou” (NEEDHAM, 2003, tradução nossa).¹⁴

Para Needham, assim como para a maioria dos autores que estudam o *filone*, isso ocorre porque *A Garota que Sabia Demais* determina a estrutura narrativa do *giallo* e as características que posteriormente seriam utilizadas por outros diretores. Koven, apesar de creditar *Obsessão* como o primeiro, justifica a afirmação de que o filme de Mario Bava é considerado o primeiro *giallo* porque é esse filme que “inventa” o *giallo* como um *filone* cinematográfico.

Tomando em consideração a natureza da produção e consumo do cinema popular italiano da época, Koven, Mackenzie e Needham concordam ao apontar os

¹⁴ “In 1963, Mario Bava directed the first true Italian giallo: *La ragazza che sapeva troppo* (*The Girl Who Knew Too Much*). It can be argued that the Italian giallo pre-dates Bava's film, as the term has frequently been used to associate Luchino Visconti's *Ossessione* (1943) with the tradition. However, the reason why Bava's film is the “true” starting point of the giallo is its explicit and successful attempt to say to the spectator, in effect, “The Italian giallo has arrived.”

anos entre 1970 e 1975 como o “momentum” do *giallo*. Tratando-se de um *filone*, porém, é possível dizer que o *giallo* sobrevive mesmo depois de seu ciclo de popularidade - seja através de correntes que se assemelhavam mais a outros *filoni*, seja através de novos *gialli* que continuam sendo produzidos até hoje na Itália e, inclusive, em outros países.

Nesse momento, tomaremos a produção desse período mais popular do *filone* para extrairmos as principais características do *giallo*, ainda que estas estejam menos ou mais presentes de acordo com a época em que foram produzidos. Os filmes desse período são chamados por esses autores de “*giallo* clássico” ou “*giallo* puro” mas mesmo entre essas produções se encontram filmes com características que fogem a “corrente pura” do *filone*.

Sobre a tentativa de explicar o *giallo* através de características do *filone*, Needham diz que

como mencionado, no entanto, apesar da resistência do *giallo* de ter uma definição clara, há, ainda assim, mecanismos estilísticos e temáticos identificáveis. Há um esteriótipo de *giallo* e o fã de *giallo* tem uma ideia própria do que constitui o *canon* do *giallo* (NEEDHAM, 2003, tradução nossa)¹⁵.

Tendo em vista o vasto repertório de filmes *gialli* produzidos durante o período do “*giallo* puro”, utilizaremos como ponto de análise um dos filmes dessa época, juntamente de outro filme anterior ao período como base para entendermos os mecanismos que caracterizam um *giallo*. No entanto, durante a análise desses mecanismos, citaremos também outros filmes que irão nos servir de material de comparação para que possamos ter uma noção de como o *filone* sustentava e ainda sustenta diferentes características.

Como esse capítulo tem como objetivo um mapeamento do *filone*, a escolha dos filmes perpassa não somente a questão de uma contextualização histórica do *giallo*. Mackenzie, em seu trabalho sobre o tratamento do gênero e da sexualidade nesses filmes, reforça a ideia de Mikel Koven de que o cinema *giallo* teve seu auge no início da década de 70 e depois encerrou o ciclo por volta de 1975, com novos

¹⁵ “As alluded to above, however, despite the giallo's resistance to clear definition there are nevertheless identifiable thematic and stylistic tropes. There is a stereotypical giallo and the giallo-fan has his or her idea of what constitutes the giallo canon.”

filmes que foram produzidos depois contendo características de *giallo* mas não sendo uma versão pura do mesmo, algo que ocorre graças a natureza teórica do *filone*. Needham e Maitland McDonagh, no entanto, apontam para uma continuidade do *filone*, com Needham defendendo que

apesar de tudo, uma característica marcante do *giallo* é sua longevidade; apesar de sua presença ter sido pequena às vezes, ela continuou existindo por quatro décadas no cinema italiano com o último filme de Dario Argento, *Non ho sonno* (*Sleepless*, 2001). Não só *Sleepless* constitui o retorno a forma do diretor mas sinaliza uma volta a sua própria estréia, *O Pássaro das Plumas de Cristal* (*L'Uccello dale piume di cristallo*, 1969). Pode ser que o poder de continuar do *giallo* possa ser reduzido a uma resistência às restrições de homogeneização que a filiação tradicional de gênero impõe no corpo dos filmes fazendo com que eles se encaixem em categorias particulares históricas ou críticas (NEEDHAM, 2003, tradução nossa)¹⁶.

Seguindo o raciocínio de Gary Needham, resta-nos utilizar exemplos que perpassam inclusive a década de 2000, chegando a filmes europeus, em especial italianos, que se adequam às convenções que iremos tratar a seguir.

Mais do que isso, os filmes escolhidos para encabeçar a análise das convenções do *giallo* são determinantes para o que viria a ser o *giallo* durante sua época de maior popularidade.

O primeiro dos dois filmes escolhidos é o já citado *A Garota que Sabia Demais* de Mario Bava, lançado em 1963, sete anos antes de o *filone* ser produzido em massa. De 1963 até 1970, outros diretores exploraram o campo que Mario Bava dispôs através desse filme e de *Seis Mulheres Para o Assassino* (*Sei donne per l'assassino*, 1964). Apesar de esses dois filmes já conterem a maioria dos temas e mecanismos clássicos do *giallo*, até o final da década de 1960, os *gialli* produzidos tendiam a ser mais psicológicos e menos baseados na violência, no horror e no cuidado estético para a produção de cenas desse tipo.

Sobre esse período, Mackenzie diz que

¹⁶ "However, one remarkable thing about the giallo is its longevity; even if its presence has been slight at times, it has still spanned over four decades of Italian cinema with the latest Dario Argento film, *Non ho sonno* (*Sleepless*, 2001). Not only does *Sleepless* constitute a return to form for the director, but it signals a revisiting of his own debut, *L'Uccello dale piume di cristallo* (*The Bird with the Crystal Plumage*, 1969). Perhaps again the giallo's staying power can be reduced to a resistance of the homogenising constraints that traditional genre membership often imposes on bodies of films by making them fit particular historical and critical categories."

muitos dos *gialli* pré-1970 evitam o mecanismo de “contagem de corpos” de *Black Lace*, em vez disso focando em mulheres emocionalmente frágeis e se entretendo em suas torturas psicológicas, muitas vezes com pouquíssimo a nenhum derramamento de sangue até a inevitável revelação do criminoso durante o clímax (2013, tradução nossa)¹⁷.

Um exemplo de filme desse tipo é *O Doce Corpo de Deborah (Il dolce corpo di Deborah, 1968)* de Romolo Guerrieri, que também cria um certo tipo de *giallo* que tende mais ao suspense do que ao horror.

No final da década de 1969, Dario Argento, que junto com Mario Bava e Lucio Fulci, acabaria por ser um dos diretores mais famosos dentro do *filone*, produz o filme *O Pássaro das Plumias de Cristal*. A partir desse ponto, se inicia o boom do *giallo* no cinema italiano e pelos próximos cinco anos há uma produção massiva de filmes que na maioria das vezes são extremamente semelhantes a obras mais famosas, sendo que geralmente essas obras mais famosas determinam a nova tendência a ser seguida.

Por último, antes de entrarmos na análise dos mecanismos é preciso apontar que esse trabalho tem a finalidade de analisar os filmes de *giallo* evitando quando possível entrar em julgamentos de qualidade da obra. Como todo estudo de um corpo de filmes de um gênero ou *filone*, é possível analisar obras que sejam consideradas boas ou ruins. Não é o objetivo deste trabalho fazer uma distinção relacionada à qualidade. As observações levantadas neste capítulo se referem ao conteúdo que dê ensejo a uma explicação do *giallo* e no capítulo seguinte na análise do tratamento desses filmes quanto a questão da representatividade queer.

1.3 OS MECANISMOS DOS GIALLI

Como dito no item anterior, a ideia por trás do *filone* gerava um grande número de filmes muito parecidos. Algumas alterações marcantes poderiam ocorrer durante o ciclo, gerando por vezes uma nova corrente dentro do *filone* principal ou, ainda, inserindo uma nova característica que poderia passar então a ser uma marca desses filmes.

¹⁷ “Many of the pre-1970 gialli eschew *Black Lace*’s ‘body count’ mechanic, focusing instead on emotionally fragile women and revelling in their psychological torture, often with little to no bloodshed until the inevitable reveal of the perpetrator(s) during the climax.”

Neste capítulo estudaremos as características principais do *giallo*. Elas se encontram na maioria dos filmes estudados, algumas com mais ênfase, outras com menos. Essas características também variam entre os filmes - apesar de servirem como um guia, não devem ser tomadas como regra: certas obras quebram com algumas dessas convenções, não utilizando-as ou até mesmo distorcendo-as. Para podermos exemplificá-las, utilizaremos os filmes *A Garota Que Sabia Demais* (*La ragazza che sapeva troppo*, 1963, dir. Mario Bava) e *Tenebrae* (*Tenebrae*, 1982, dir. Dario Argento). Ambos os filmes se encontram fora do período clássico do *giallo*. Apesar disso, ambos os filmes apresentam a maioria das características listadas abaixo. No caso do filme de Bava, colocando as bases do que viria a ser o gênero no futuro e no caso do filme de Argento, desenvolvendo e explorando essas convenções mesmo depois que o tempo mais popular delas já havia passado.

Em *A Garota que Sabia Demais*, Nora Davis é uma jovem norte-americana apaixonada por romances de mistério que está viajando para Roma para visitar uma amiga da família. No avião, o homem sentado ao seu lado lhe oferece um pacote de cigarros. Quando chegam ao aeroporto, a polícia para esse homem e na frente de Nora revelam que se trata de um contrabandista de maconha e os cigarros que ele tem consigo são na verdade cigarros “batizados”. Nora tenta se livrar do pacote que o homem lhe deu, mas um policial lhe devolve. Ela chega na casa em que vai ficar hospedada e encontra um jovem médico atendendo a dona do lugar - a mulher está doente e acamada e o médico dá algumas recomendações para a jovem turista. Uma forte chuva cai à noite e a casa fica às escuras - Nora é chamada e ao chegar no quarto da velha senhora, tenta lhe dar o remédio conforme o médico havia lhe dito. Mas é tarde demais e a senhora morre. Assustada, Nora veste um casaco e sai às ruas atrás de um hospital. Descendo pela escadaria na Praça Espanha (famosa nas grandes telas graças a outros filmes como *A Princesa e o Plebeu*, de William Wyler, 1953), Nora é assaltada e desmaia sob a chuva. Mais tarde, quando acorda, Nora presencia uma cena peculiar e assustadora: uma mulher com uma faca nas costas e um homem que retira a faca e depois leva o corpo embora. Nora desmaia e só acorda no dia seguinte. No hospital, ninguém acredita nela, achando que está apenas delirando. Isso continua até o médico que encontrou em sua primeira noite aparecer e a levar embora. Ele decide apresentar Nora à Roma turística mas a

jovem garota quer provar que o que viu era verdade. Ela então conhece uma mulher que mora perto de onde Nora presenciou o assassinato. Laura Craven-Torrani avisa Nora que era amiga da falecida senhora que Nora conhecia e deixa que Nora fique em sua casa enquanto ela viaja para encontrar o marido. Dentro da casa, Nora descobre uma série de reportagens guardadas em uma caixa cheia de dados com letras do alfabeto. Ela descobre que o assassino escolhe suas vítimas segundo a primeira letra de seus sobrenomes e Nora começa a ser perseguida, tendo que utilizar seus conhecimentos de mistério para solucionar o caso. No fim, Nora descobre que a senhora Torrani é a assassina e aquilo que Nora presenciou na escada foi uma de suas vítimas enquanto seu marido, um respeitado doutor, tentava ocultar seu crime e controlar os impulsos assassinos de sua mulher.

Já *Tenebrae*, de Dario Argento, conta a história de Peter Neal, um famoso escritor de livros de mistério que viaja a Roma para divulgar sua mais nova obra. Lá, ele recebe cartas de um misterioso fã que está matando mulheres em Roma da mesma maneira que o assassino do seu mais novo livro. Junto com os policiais detetive Germani e a inspetora Altieri, Peter tenta descobrir quem é esse misterioso fã enquanto sua secretária percebe que sua ex-mulher está rondando o apartamento que ele alugou em Roma. Quando uma garota é perseguida por um cão selvagem na rua ela acaba parando na casa do assassino. Depois de encontrarem o seu corpo lá, Peter e um ajudante, Gianni, resolvem investigar quem mora lá. Ao chegarem, o Gianni descobre quem é o assassino - Christiano Berti, um entrevistador na televisão de Roma - mas ele também o vê sendo brutalmente assassinado. Em choque, o garoto procura por Peter e o encontra machucado - alguém jogou uma pedra em sua cabeça. Quando perguntado sobre quem matou o assassino, o jovem assistente não consegue dizer. Apesar de o caso parecer ter sido resolvido, as mortes continuam ao redor de Peter. Seu agente é morto em plena luz do dia em uma praça pública e o jovem que tinha sido testemunha ocular do crime mais recente também é assassinado. A próxima vítima é a ex-mulher de Peter - mas nesse momento, todos os outros personagens se dirigem para esse último lugar. A primeira a chegar é Inspetora Altieri, mas essa é assassinada assim que chega. Logo em seu encalço chegam a secretária de Peter, Anne, e o detetive Germani que acompanhava o caso desde o início. Lá eles descobrem que Peter Neal era um dos assassinos e o

atacam. No entanto, Peter não morre. Quando o detetive volta para dentro da casa, ele não encontra o corpo de Peter e acaba sendo assassinado pelo mesmo. Percebendo a demora, a secretária de Peter decide averiguar, mas quando chega, ao tentar abrir a porta, acaba causando acidentalmente a morte de Peter, agora real.

Needham, em sua introdução ao giallo, aponta essas características como uma base para se poder estudar o corpo de filmes desse *filone*. E é através dessa base que vamos buscar explicar o que é o giallo no cinema.

1.3.1 Cenário e Localização

Apesar de ser comumente associado ao cinema italiano, cumpre apontar que o *giallo* foi um gênero que devia muito a diversas coproduções europeias. Países como Alemanha e Espanha eram constantemente creditados como coprodutores de filmes *giallo*. É por isso que muitos desses filmes se passam em outras locações que não a própria Itália. Londres, Paris, Dublin, Hamburgo, Barcelona e Praga são só algumas das locações apresentadas na extensa lista de filmes da época.

Apesar disso, há algo positivamente italiano na produção desses filmes. A principal questão do cinema italiano dessa época era a dublagem. Não só os *gialli*, mas a grande maioria desse cinema de gênero da Itália era dublado. Isso permitia a utilização de estrelas de várias nacionalidades, como ingleses, alemães, franceses todos trabalhando no mesmo filme e todos falando, na diegese da obra, em uma única língua: no caso, a dublagem “original” que é a italiana e posteriormente as diversas outras dublagens dependendo em especial da questão da distribuição para outros países.

Sobre isso, Pierre Sorlin, citado por Koven, discorre que

A linguagem, nessa instância, produz um estranho truque, camuflando objetos que pertencem a um cinema nacional (os espectadores veem como um filme genuinamente italiano) quando estes são alheios a ele (ninguém pensa que a ação acontece em Milão ou em Roma) [2006, p.74, tradução nossa].¹⁸

¹⁸ “Language, in this instance, does a strange trick, it camouflages an object which belongs to the national cinema (people see it like any genuine Italian picture) while being alien to it (nobody thinks that the action takes place in Milan or Rome).”

Um dos motivos que fazem o *giallo* ser um *filone* claramente italiano perpassa pela questão da linguagem mas vai além dela - a questão da dublagem coloca uma identidade italiana mesmo que fora dos limites físicos da própria Itália. Fica facilmente reconhecível dentro desses filmes que os costumes e personalidades apresentadas são de um italiano médio. Quanto à observação de Sorlin, Koven se aprofunda, apontando ainda que

[...] a ambivalência que Sorlin aponta opera com o fim de conectar o membro da audiência italiana dentro do local do filme enquanto atrai constantemente a atenção para a sua própria artificialidade (2006, p. 75, tradução nossa).¹⁹

A questão da linguagem implica numa estética que Needham e Koven chamam de “*Jet-Set*”: apesar de envolverem diversos locais e diversas culturas da Europa, os filmes reconhecem a sua representação artificial do todo.

Mas a questão da dublagem não é a única característica que remete o *giallo* à Itália, mesmo quando a ação ocorre fora dessa. Needham e Koven discorrem sobre a questão do turismo. Para Needham, o protagonista do *giallo* é sempre um forasteiro em terras italianas ou um italiano em algum outro país. Muitas vezes esse italiano está viajando, mas algumas vezes está a trabalho - a única coisa em comum é a transitoriedade desse italiano. Ele está sempre em movimento, sempre entre diferentes lugares.

Para Koven, a conexão entre o *giallo* cinematográfico e o turismo remonta ao relacionamento entre o *giallo* literário e as viagens de trem no início do século. Koven aponta essa questão como um exemplo de *mise-en-abyme*, conceito que Needham atrela ao *giallo*: há um paralelo entre o aumento de uma literatura barata e popular e um barateamento das viagens de trem. Passados alguns anos, a literatura vira o cinema e o trem dá lugar às viagens de avião.

Um exemplo comum no *giallo* são as sequências iniciais ou finais dos filmes: um personagem chega ou parte de avião. As cenas podem ocorrer no aeroporto ou até mesmo dentro da aeronave.

¹⁹ “[...] the ambivalence that Sorlin noted operates to suture the Italian audience member into the film’s locale while constantly drawing attention to its own artificiality.”



Imagem 2. Créditos iniciais do filme *A Garota Que Sabia Demais*, de Mario Bava (1963).
 Imagem 3. Cena do filme *Tenebrae*, de Dario Argento (1972).

A sequência inicial de *A Garota Que Sabia Demais*, de Mario Bava, é a sequência dos créditos que passam sobre um plano aberto de um avião sobrevoando algum ponto sobre o continente. A abertura do filme dura em torno de três minutos e segue o avião por todo esse tempo enquanto a música tema do filme toca ao fundo. Tratando-se de um filme dos anos 1960 que celebra a cidade de Roma e, de certa maneira, a Itália, a música tema é *Furore (1960)*, do cantor de pop italiano Adriano Celentano. Com o fim dos créditos, passamos então para dentro do avião.

A câmera se move por entre os assentos até alcançar um dos últimos lugares e seguir o movimento de uma leitora com seu livro - *The Knife*. Claramente um livro de mistério ou de *giallo* (em cenas futuras, fica claro que Nora, a personagem principal, é uma fã de livros de mistério). A leitora, no caso, é a personagem principal. Sua leitura é interrompida quando o homem ao seu lado lhe oferece um cigarro.

Semelhante início ocorre no filme *Tenebrae*, já em 1982. Diferente do filme de Bava, a primeira cena que faz parte da sequência dos créditos, nos apresenta a capa do mais novo livro de Peter Neal, *Tenebrae*. Um personagem lê uma passagem antes de jogar a edição no fogo. O personagem, um homem de luva de couro lê trechos do livro enquanto alguns dos nomes do crédito aparecem. Ele então lança o livro na lareira e o restante dos créditos é acompanhado pela trilha sonora da banda Goblin. A sequência acaba e a câmera passa então a seguir Peter, o personagem principal, ainda em Nova York e se dirigindo ao aeroporto. Lá ele se movimenta dentro do espaço, trocando-se no banheiro e se preparando para a viagem para a Itália. A cena se desenrola com Peter sendo chamado para uma

ligação. Para atender o telefone, o autor larga sua mala no chão e quando a ligação termina, ele já não pode encontrá-la em lugar algum. A câmera então entra mais profundamente no aeroporto e vemos duas personagens próximas à janela, observando os aviões do lado de fora.

No filme de Bava, em 1963, o avião já está chegando na Itália. Apesar de ser uma turista americana, ainda assim é possível “acreditar” que Nora sabe falar italiano bem, uma vez que ela tem uma conexão profunda com o lugar que vai visitar. No filme de Argento, porém, essa sequência do aeroporto nos levanta duas questões importantes sobre o que foi dito até o momento.

A primeira em relação a dublagem: ainda nos EUA, apesar das placas e cartazes em inglês, todos os personagens falam em italiano (obviamente se o espectador estiver assistindo ao filme na dublagem original). Não há, de forma alguma, uma tentativa de conciliar as línguas e seus respectivos espaços, conforme apontado por Koven e Needham. Peter Neal é americano, assim como o ator que o interpreta, Anthony Franciosa. No entanto, mesmo entre americanos na Itália, ele continua a falar apenas italiano. Mais do que isso, Anthony Franciosa, apesar de ser americano, dificilmente se distinguiria de outros personagens e atores italianos. Sabemos pela história que Peter é americano e veio dos Estados Unidos mas facilmente esquecemos das barreiras linguísticas e culturais à medida que a história se desenvolve.

A segunda remete novamente à questão do espaço, mas vai além do espaço simplesmente. A questão dos aeroportos e das viagens é só um sintoma dessa estética do filme *giallo* quanto à modernidade italiana e europeia. Há um estilo de vida apresentado em *La Dolce Vita* (1960, dir. Federico Fellini) que é novamente utilizado nos *gialli*, mesmo que dessa vez todos esses objetos e aspirações da vida moderna sejam apenas uma superfície que esconde algo mais deturpado e obscuro do que as questões filosóficas levantadas por Fellini. Nas cenas de aeroportos observamos, por exemplo, as marcas das companhias aéreas europeias.

No entanto, a questão da modernidade nesses filmes não se detêm apenas a uma tentativa de vender esse novo estilo de vida europeu. É possível delinear na maioria desses filmes, inclusive os dois citados, como esses locais estão no cerne da disputa entre modernidade e tradição.

Em uma cena de *A Garota que Sabia Demais*, logo após sair do hospital, Nora acompanha seu amigo, o doutor Marcelo Brassi, de volta às Escadarias da Praça de Espanha. O momento faz parte de um tour diurno pelos pontos turísticos da cidade de Roma. Percebendo o desconforto de Nora, Brassi é rápido em dizer: “Esse se parece um lugar onde uma mulher seria esfaqueada? Venha, essa é a Roma real, onde o sol brilha e o ar é puro. Um sonho, talvez. Um pesadelo? Nunca.”



Imagem 4. Escadaria da Praça de Espanha durante o dia e a noite em *A Garota Que Sabia Demais*, de Mario Bava (1963).

O filme de Aldo Lado, *Quem a viu morrer?* (*Chi l'ha vista morire?*, 1972), traz essa mesma ideia já em seu prólogo. O filme se inicia com um prólogo mostrando uma jovem garota sendo assassinada em Veneza alguns anos antes. Após a cena dos créditos, um avião da Alitalia chega no aeroporto e Roberta, a jovem filha do escultor Franco, chega na cidade. Após o reencontro, somos apresentados a uma sequência de imagens de Veneza, em especial a Veneza que os turistas estão acostumados. A trilha sonora da sequência dá ênfase na beleza da cidade. Finalmente voltamos a narrativa do filme: Franco está sentado em um café e comenta com um amigo como a cidade está “morta” no sentido de ser uma cidade entediante. Mas mais que apenas contrastar a ideia de uma Veneza turística com uma Veneza “real”, o filme nos indica ainda mais uma camada da cidade: uma Veneza perigosa, uma vez que um pouco mais a frente na narrativa, Roberta é assassinada por um padre pederasta. Sobre *Quem a viu morrer?*, Koven reflete que

O turismo pode ser uma face importante para a economia da Itália moderna, mas em *Quem a viu morrer?* esse aspecto da modernidade é mostrado como sendo potencialmente perigoso [...] (2006, p. 81, tradução nossa).²⁰

²⁰ “Tourism may be an important facet of modern Italy’s economy, but in *Who Saw Her Die?* that aspect of modernity is depicted as being potentially dangerous (...).”

De acordo com Koven, o cinema *giallo* é um cinema de ambivalências. Especialmente a ambivalência em relação à modernidade. Voltaremos a essa questão mais adiante quando considerarmos os personagens tanto do detetive quanto dos assassinos - mas em relação ao espaço há também questões a serem levantadas. Primeiro em relação ao próprio turismo - a mistura causada pelo fácil acesso a diferentes lugares, seja através do carro ou do avião ou do trem. E diretamente relacionado a isso, o segundo ponto marcante em relação à modernidade: como essa infiltração da cidade no campo ou do estrangeiro no nacional influencia a violência e os crimes mostrados nesses filmes.

Koven aponta que a maioria dos *gialli* têm locações principais que ficam a beira das grandes cidades (como no filme *Seis Mulheres Para o Assassino*) ou até mesmo em pequenas cidades rurais (como em *O Segredo do Bosque dos Sonhos* [*Non si sevizia un paperino*, Lucio Fulci, 1972]). Nesses casos, apesar de não serem a regra geral do *filone*, fica claro como pequenos espaços são afetados quando “abertos” para um mundo exterior. No caso do filme de Fulci - uma estrada que vai passar pela pequena cidade onde todo o drama ocorre é parte essencial da narrativa que contrasta o rural e tradicional contra o moderno que vem chegando junto com a estrada.

Em casos menos específicos, a modernidade é sentida dentro dos grandes centros onde um outro grande número de filmes *giallo* se passam. Nesse caso, vizinhos de prédios escondem segredos brutais e estão prontos para atrair jovens inocentes para um mundo de pecados ou, como em *Tenebrae*, e outros filmes de Argento, a própria arquitetura da cidade ao redor se torna uma arma ou um perigo. A grande maioria dos filmes de Argento se passa na Itália, mas dificilmente somos levados a entender em que parte da Itália. Mesmo podendo observar monumentos antigos e prédios de um certo tipo de arquitetura, os filmes fazem questão de não definir aquele espaço como uma ou outra cidade.



Imagem 5. As diferentes e extravagantes locações do giallo em *Todas as Cores do Medo*, de Sergio Martino (1972), *Tenebrae*, de Dario Argento (1982), *Seis Mulheres Para o Assassino*, de Mario Bava (1964) e *Quatro Moscas Sobre Veludo Cinza*, de Dario Argento (1971).

Um caso à parte é o próprio *Tenebre*: em uma entrevista, Argento aponta que *Tenebre* se passa em uma Roma de um futuro próximo que foi atingida por um grande acontecimento que mudou toda a sociedade: há poucas pessoas nas ruas e a maioria delas pertence a uma classe social mais avantajada. *Tenebrae* também tem a peculiaridade de se passar em Roma mas não mostrar o estilo que usualmente os filmes exploram na cidade. Não há imagens do Coliseu ou de outros monumentos que nos remetem à Roma. A modernidade dos prédios apresentados nos remete a um lugar diferente, mas que ainda é Roma.

1.3.2 Dedução e Detetives

Talvez a questão mais marcante do *giallo* seja o alinhamento desses filmes com as questões de romances do gênero de mistério. Apesar de vários elementos do terror e do suspense estarem presentes, no âmago o filme *giallo* é uma história sobre uma pessoa ou um grupo de pessoas tentando desvendar um mistério. Geralmente esse mistério se relaciona com a identidade de um personagem que cometeu algum crime.

Quando ainda pesquisava sobre o *slasher* norte-americano, Koven dividiu o gênero em três tipos: “histórias de terror, “estudo de personagem psicopata” e os “filmes Scooby-Doo”. Para o autor, o giallo se encaixaria nesse terceiro tipo, que segue justamente a fórmula de histórias citadas no início desse estudo e que, na Itália, receberam o nome de “*giallo*” na literatura. Sobre os *slasher* do tipo “Scooby-Doo”, Koven escreve que

Nos filmes slasher “Scooby-Doo”, no entanto, o assassino é descoberto no final sendo um humano e usando algum tipo de lenda de assassino para esconder os seus verdadeiros motivos. Esses filmes *slashers* são, na realidade, mistérios de assassinatos *gory*, onde o “jogo” para a audiência é criar uma hipótese sobre quem seria o assassino em um determinado grupo de pessoas. (KOVEN, 2006, tradução nossa)²¹.

Grande parte da narrativa dos filmes giallo é baseada no mistério envolvendo os assassinatos. Diferente dos *slasher* que vieram nos anos 80 e dominaram o gênero de horror, o giallo não abandona a trama do mistério. O assassino possui motivações bem claras e, na maior parte das vezes, é humano. Alguns casos apresentam um desenrolar sobrenatural, mas esses não são comuns e acabam mais a margem do filone.

O que diferencia o *giallo* cinematográfico de outros tipos de filme de mistério é que, na maior parte das vezes, um crime principal é cometido para esconder um outro crime. Nos títulos mais conhecidos do *filone*, uma série de assassinatos é desencadeada para esconder um primeiro assassinato, esse justificável por algum motivo algumas vezes econômico mas, na maioria das vezes, por alguma condição psicológica do assassino, conforme veremos no subitem seguinte.

Mario Bava, diretor de *A Garota Que Sabia Demais*, também dirigiu o filme *Seis Mulheres Para o Assassino*. Entre os dois filmes, há um intervalo de um ano. Ambos os filmes são considerados *giallo* e, mais que isso, são considerados como ponto de partida do *filone*.

Em *A Garota Que Sabia Demais*, o foco do filme é em resolver o mistério do assassinato presenciado por Nora na escadaria. Apesar de não ser o único assassinato do filme, a narrativa foca no desenrolar do mistério, revelando o

²¹ “In the “Scooby-Doo” slasher films, however, the killer is revealed to be human and using some kind of killer-legend to distract from their own motives. Theses slasher films are, in reality, gory murder mysteries, where the ‘game’ for the audience is to attempt a hypothesis as to whom the killer may be out of a set of people.”

assassino apenas no final. Além disso, as cenas de assassinato ocorrem todas fora da janela principal do filme. Não assistimos a nenhum dos assassinatos, apenas ao desenrolar desses. Quando chegamos a cena junto a Nora, o assassinato já ocorreu: vemos a vítima agonizando, mas nunca em confronto com o assassino.

Já em *Seis Mulheres Para o Assassino*, o foco é dividido: as cenas de assassinato que remetem ao gênero do horror são tão importantes quanto as cenas de mistério. Diferente de seu antecessor, *Seis Mulheres Para o Assassino* não possui um personagem protagonista. O grupo de pessoas sendo assassinado recebe a atenção necessária da trama, sendo que passamos do ponto de vista de um personagem ao outro, inclusive para o ponto de vista do próprio assassino.



Imagem 6. O corpo encontrado em *A Garota Que Sabia Demais* (1963).

Imagem 7. O assassinato de uma das mulheres em *Seis Mulheres Para o Assassino* (1964).

A partir de *Seis Mulheres Para o Assassino*, as cenas de assassinato tomam lugar principal na trama. A narrativa é temporariamente suspensa para acompanharmos personagens sendo perseguidas, confrontadas e assassinadas. Voltaremos com mais atenção a essas cenas em um subitem a frente, mas cabe ressaltar que a partir desse filme, as cenas que nos remetem aos filmes de horror dividem o tempo da obra com a trama voltada para o gênero mistério.

Sobre isso, Koven cita Ray Guins: “o *giallo* dá igual (se não mais) importância para o método do assassinato assim como para resolver o crime (2011, p. 93, tradução nossa)”.

No entanto, nem todo *giallo* se divide dessa maneira. Alguns filmes do período clássico são filmes de suspense pela maior parte da obra, passando por apenas uma ou duas cenas de violência gráfica. Apesar da diferença na contagem de corpos, isso não significa de modo algum que as narrativas sofram pausas nas quais a direção do filme se torna onírica ou poética. Desde mortes extremamente

bem elaboradas, passando por rituais satânicos e chegando até sonhos e pesadelos, a narrativa do mistério principal toma um segundo plano para dar ênfase a uma imagem mais poética e carregada de significados.

Mais do que apenas uma série de assassinatos, o mistério que se encontra no cerne dos filmes *giallo* levanta um amontoado de outros crimes ou pecados - uma representação forte da relação com a modernidade citada no subitem anterior. Trata-se de uma representação das ansiedades modernas que afligem a Europa da década de 1970. No fim das histórias, os assassinatos não são os únicos crimes ou ações repreensíveis que ocorrem.

Por trás dos assassinatos do *giallo* estão, geralmente, teias de outras atividades criminais; apesar de não serem criminais no sentido estritamente legal, em alguns casos, o tratamento de certas atividades, como a homossexualidade, são muitas vezes tratadas como se elas deveriam ser criminalizadas. Esse aspecto do *giallo* nos oferece um barômetro fascinante sobre o tipo de sistema penal popular idealizado (KOVEN, 2006, p. 101, tradução nossa)²².

Diante desse aspecto da modernidade (os crimes ou ações imorais), o protagonista se vê aprisionado por essa teia - muitas vezes acidentalmente. E é somente através da dedução, método utilizado nas obras de mistério, é que ele é capaz de se livrar dela. Em relação a essa visão da modernidade, Needham levanta que, como regra geral, a dedução é usada para entender e aprisionar “o Outro”. Em sua introdução sobre o *giallo*, ele aponta que: “o trabalho do detetive passa então a ser um trabalho de descobrir, nomear e conter o diferente como algo socialmente e moralmente ameaçador (Needham, 2003, tradução nossa).²³”

Essa questão do diferente ou do outro a ser criminalizado é levantado por Robin Wood em sua análise dos monstros e vilões dos filmes de horror norte-americanos. Se considerarmos as diversas interpretações levantadas pelas análises de teóricos queer sobre o cinema de horror, esse medo do diferente torna o outro em um monstro. E o *giallo* utiliza disso em alguns de seus filmes.

²² “Behind the giallo’s murders are often webs of other kinds of ‘criminal’ activity; while not necessarily criminal in the strictest legal sense, in some cases, the treatment of certain activities, such as homosexuality, are often treated as if they should be considered criminal. This aspect of the giallo offers up a fascinating barometer of a kind of idealized vernacular legal system.”

²³ “The detective’s job thus becomes one of uncovering, naming and containing otherness as something socially and morally threatening.”

Em *Uma Lagartixa num Corpo de Mulher* (Una lucertola con la pelle di donna, Lucio Fulci, 1971), a homossexualidade da protagonista é o que leva ao assassinato da primeira vítima do filme e aos constantes pesadelos aos quais a protagonista, Carol Hammond, é submetida. A homossexualidade (ou bissexualidade, para ser mais exato, apesar de isso não ser nomeado explicitamente no filme) da vizinha de Carol é a principal informação sobre os motivos de seu assassinato. Com o desenrolar do filme, o espectador descobre que a assassina, na verdade, é Carol e que todos os pesadelos que ela tem são de fato memórias do crime que cometeu. O motivo do crime? Carol, uma mulher casada com um homem, tinha um caso lésbico com a vizinha e essa decidiu que usaria disso para tirar dinheiro da família Hammond.

Na trilogia dos animais de Dario Argento, os três filmes tratam da homossexualidade de um ou de alguns dos personagens como uma questão a ser utilizada na narrativa. Não que algum dos filmes condene, de fato, a homossexualidade. Mas o tempo toda a coloca como uma das linhas dessa teia de crimes da qual o *giallo* faz parte. Sendo como motivo para um dos assassinatos ou como razão para um dos assassinos, essa característica dentro dos gialli é causa o suficiente para causar uma desfiguração da sociedade e, de um modo ou de outro, deve ser eliminada para que tudo volte ao normal.

Por se passarem em meados da década de 1960, *A Garota Que Sabia Demais* e *Seis Mulheres Para o Assassino* de Mario Bava evitam o assunto. No entanto, com a década de 1970, os gialli passam a tratar desse e de vários outros sintomas da modernidade, como a emancipação da mulher ou a urbanização, como algo que transforma o mundo e, de muitas maneiras, nem sempre para o bem.

Como contraponto ao causador do mistério, no caso o assassino, temos também a figura do investigador. Nos *gialli*, essa figura geralmente se confunde com o protagonista. Nos *gialli*, o protagonista e detetive amador costumam ocorrer por força do destino. Em *A Garota Que Sabia Demais*, por exemplo, Nora só se torna parte do mistério quando é atirada acidentalmente para dentro dele em uma fatídica noite quando presencia um assassinato.

Quando tenta avisar a outras pessoas sobre isso, inclusive para a polícia, a maioria das pessoas não acredita em seu relato, o que a obriga a continuar a

desvendar o mistério, se não por mera curiosidade, pelo menos para salvar sua sanidade e sua vida, uma vez que eventualmente o assassino passa a saber da existência de uma testemunha ocular de seu crime.

Needham considera a figura da testemunha ocular como um das principais e mais marcantes características do *giallo*. Alguém que em algum momento se vê diante de um crime e, geralmente, através do sentido da visão, presencia o crime. Os filmes de Argento geralmente utilizam esse recurso como ponto inicial da trama. Em *Tenebrae*, no entanto, a investigação por parte de Peter Neal só ocorre porque o assassino envia cartas para seu hotel lhe contando sobre os crimes que comete enquanto o ameaça.

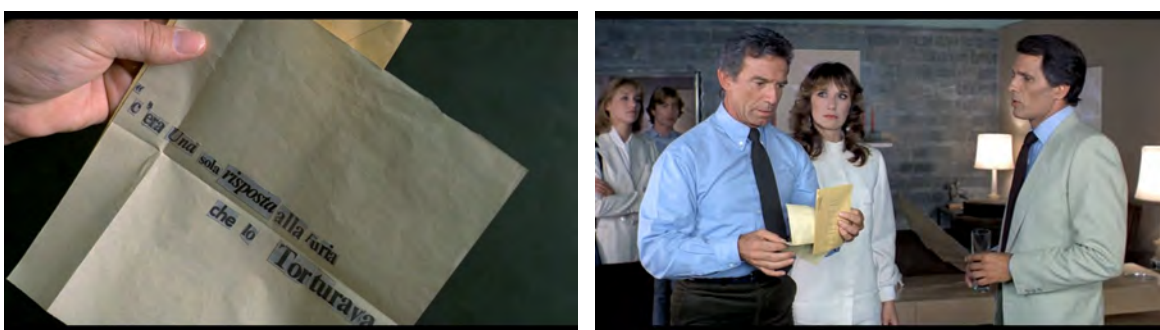


Imagem 8. Peter Neal recebe uma carta do assassino, trazida pelos policiais em *Tenebrae* (1982).

A maior parte dos *gialli*, no entanto, segue a regra de *A Garota Que Sabia Demais*, de Mario Bava. No filme de 1963, Nora, após ser assaltada ainda no início do filme, bate a cabeça e desmaia. Ela acorda algumas horas mais tarde e escuta alguns sons. Ao se mover e olhar na direção dos sons, percebe uma mulher se aproximando. Ela cai, com uma faca nas costas. Atrás dela um homem chega e retira a faca das costas da mulher, jogando-a para longe. Ele checa se a mulher ainda está viva e depois carrega o corpo para longe.

O interessante dessa cena é que tudo isso ocorre sob o ponto de vista de Nora. A câmera se torna subjetiva e apresenta uma distorção que compromete uma total visualização da cena do crime. Nora bateu a cabeça e, por isso, sua visão ainda está turva - como se ela estivesse delirando.



Imagem 9. O ponto de vista de Nora do assassinato na Escadaria da Praça de Espanha em *A Garota Que Sabia Demais* (1963).

Relevante aqui, no entanto, é que a câmera não toma apenas o ponto de vista de Nora. Sabemos o que Nora viu porque a sua visão não era perfeita. Mas enquanto o crime discorre, o espectador pode observá-lo de diferentes ângulos e diferentes pontos de vista.



Imagem 10. O assassinato visto de um ângulo diferente, dessa vez mais claro, em *A Garota Que Sabia Demais* (1963).

Esse artifício de diferentes pontos de vista nas cenas de assassinato ou sonhos será utilizado em diversos outros *giallo* mas um detalhe que devemos chamar atenção sobre é a questão do ponto de vista do protagonista.

Apesar de em *A Garota Que Sabia Demais* termos uma visão direta de um dos envolvidos no crime (o rosto do homem que aparece é o do marido da assassina, Laura, escondendo o corpo da vítima de sua mulher), na maioria das vezes o assassino está com o rosto encoberto e só sabemos sua identidade no final. Apesar de na mudança de pontos de vista da câmera termos acesso a mais informações que o protagonista dispõe, ainda assim ficamos a mercê do mistério. No entanto, a visão do protagonista é a que mais importa e na maior parte dos *giallo*, essa visão é atrapalhada ou não completa. Não é nenhuma surpresa que o título americano do filme de Bava é *The Evil Eyes* (a tradução em português nesse caso

seria Olhos Diabólicos). A importância dos olhos é ressaltada no filme de 1963 e, posteriormente, em outras obras *giallo*.



Imagem 11. A importância dos olhos em Prelúdio Para Matar, de Dario Argento (1975), Quatro Moscas Sobre Veludo Cinza, de Dario Argento (1972), Ópera, de Dario Argento (1987) e As Fotos Proibidas de Uma Senhora Acima de Qualquer Suspeita, de Luciano Ercoli (1970).

Sobre a importância dos olhos no *giallo*, Needham aponta que “o olho do *giallo* é ao mesmo tempo penetrante e penetrado²⁴”. A importância da visão é também ressaltada na utilização do plano ponto de vista do assassino, que veremos mais adiante.

Por fim, antes de prosseguirmos, é necessário ressaltar a diferença entre o *giallo* e o *poliziotto*. Ambos tratam-se de filmes do mesmo período produzidos na Itália. Ambos tratam do mesmo estilo de filmes: um crime que se torna um mistério e que precisa ser resolvido antes que outras vítimas sejam feitas. No entanto, a grande diferença entre eles é que no *giallo* o personagem do detetive é sempre feito por um amador, mesmo que a polícia exista na trama. No *poliziotto*, o protagonismo é a polícia e o próprio procedimento criminal.

Koven aponta uma relação entre o protagonista do *giallo* com um *flâneur* e também com um estrangeiro. Ele levanta essa questão porque, como um detetive

²⁴ “The giallo eye is both penetrating and penetrated.”

amador, o personagem do *giallo* tem a possibilidade de andar pela cidade e gastar seu tempo não com trabalho, mas com o mistério a sua frente.

O protagonista do *giallo* geralmente é uma pessoa que se encontra fora do seu espaço habitual: é um personagem que viaja. Em muitos filmes, o personagem se vê preso a trama porque a polícia pegou seu passaporte e o impossibilitou de sair da cidade, como ocorre em *Pássaro das Plumias de Cristal*, de Dario Argento (1970). Às vezes ele está a trabalho, como Marc Daly em *Prelúdio Para Matar* (Profundo Rosso, dir. Dario Argento, 1975), mas seu trabalho permite que ele gaste boa parte de seu tempo alheio. Em *A Garota Que Sabia Demais*, Nora está em Roma como turista e se vê envolvida no mistério que presencia. Já em *Tenebrae*, Peter Neal está em Roma para lançar seu livro, mas fica preso quando se torna um possível suspeito dos crimes.

Mas mais do que isso, o personagem precisa ser alguém que observa a vida ao seu redor. Alguém que não está pensando em trabalho ou outros assuntos do dia-a-dia de um morador habitual. Em *Prelúdio Para Matar*, Marc e seu amigo, Carlo, travam uma discussão em que o último acusa Marc de ser um burguês. A maioria das funções dos protagonistas dos gialli permite que esses assumam uma postura descompromissada. Nora, em *A Garota Que Sabia Demais*, não precisa se preocupar com nada além do crime que presenciou. No momento do enterro da velha senhora na casa da qual ela se hospedava, Nora chora, preocupada com sua vida em Roma a partir daí. Ao escutar Nora, Laura diz que era amiga da falecida e oferece sua casa para Nora.

Koven aponta que

Na leitura de [Walter] Benjamin sobre Baudelaire, o *flâneur* era a figura do dandy que andava pelas ruas de Paris, com nenhum outro propósito a não ser observar a vida ao seu redor²⁵.

Tendo essa visão do protagonista em mente nos permite entender inclusive certas questões da relação ambígua que o *giallo* possui com a modernidade e com a presença de um forasteiro dentro da sociedade.

²⁵ "In Benjamin's reading of Baudelaire, the *flâneur* was the figure of the dandy who strolled the streets of Paris, with no purpose other than to observe the life around him."

1.3.3 Psicanálise

De acordo com Gary Needham, o giallo “implora por uma investigação psicanalítica e, ao mesmo tempo, coloca a ‘cena analítica’ e os ‘sintomas clássicos’.”

²⁶ Grande parte do *giallo* explora as questões psicológicas de seus personagens. Na maioria das vezes, a motivação dos crimes é atrelada fortemente ao psicológico do criminoso. Mas mais que isso, a psicologia do *giallo* não poupa ninguém.

Os protagonistas, homens ou mulheres, passam por algum tipo de provaçãõ ligada a sua própria identidade ou sua própria sanidade. A grande maioria das protagonistas femininas do *giallo* estão a beira da loucura e os crimes cometidos a sua volta só fortalecem esse sentimento.

Em *A Garota Que Sabia Demais*, Nora primeiro se pergunta se está louca depois que ela é internada em um hospital após o episódio que dá início ao filme. Já fora do hospital, a maioria das pessoas com quem se comunica lhe diz que ela provavelmente viu coisas. Aos poucos, quando começa a provar que existe sim um mistério, seu medo de estar “perdendo a cabeça” diminui. No entanto, no final do filme, ela coloca tudo em dúvida quando percebe que tinha em sua bolsa os cigarros de maconha que adquiriu no início do filme, ainda no avião para Roma.

Já em *Tenebrae*, Peter Neal se vê as voltas com a questão da identidade masculina. Assim como os protagonistas masculinos dos filmes *gialli*, Peter é um homem frágil que precisa estar rodeado para se proteger não só do assassino mas das pessoas que atacam a sua obra. Mais do que isso, porém, Peter também está intimamente marcado por uma memória de infância na qual sofreu uma grande humilhação e, por causa disso, cometeu seu primeiro assassinato. Desde então, não consegue se livrar desse mundo de violência que o marcou: primeiro o expõe através da ficção, em seus romances, mas posteriormente coloca em prática tomando o lugar do assassino que até então o perseguia.

Mackenzie, em seu trabalho sobre Gêneros e o *Giallo*, divide o *filone* em dois grupos que denomina como M-*Giallo* e F-*Giallo*. A distinção é bem evidente: os filmes do M-*Giallo* tem protagonistas masculinos enquanto os F-*Giallo* tem

²⁶ “The giallo literally begs for psychoanalytic inquiry and at the same time stages both the “analytical scene” and the “classic symptoms.”

protagonistas femininas. No entanto, essa distinção assume um caráter mais importante do que a simples distinção entre o sexo dos protagonistas. A questão é que o protagonismo de um ou de outro define os temas e problemas que o filme propõe.

Ao falar sobre os protagonistas dos *M-Giallo*, Mackenzie os descreve da seguinte forma:

Eles geralmente estão nos seus 30 e poucos anos, bonitos e bem cuidados, com barba inexistente ou estilosa. Quanto as roupas, eles preferem vestimentas casuais, consistindo principalmente em camisas e blusas estampadas, abertas no pescoço, jeans ou calças, e casacos esportivos ou jaquetas jeans (geralmente penduradas no braço ou ombro do protagonista), apesar de que alguns usam ternos se os seus trabalhos demandam isso. A imagem geral, refletida no cânone do *M-Giallo*, é de estilo e sofisticação - a de um homem moderno em contato com as tendências atuais da moda. Esses personagens geralmente estão envolvidos em artes criativas de alguma forma: pintores, músicos, escritores e jornalistas estão entre as mais recorrentes profissões. No entanto, eles passam a maior parte do tempo entregando-se a atividades de prazer como festas ou embarcando em tórridos romances (geralmente com mulheres mais novas) e, claro, tentando resolver mistérios de assassinatos do que fazendo seus próprios trabalhos. Eles são tipicamente colocados em oposição ao *status dominante*, através de suas implicações contraculturais implícitas e o seu status de detetives amadores que operam fora da lei, o que frequentemente causa conflito entre eles e os investigadores "oficiais" (que são geralmente preguiçosos e ineficazes) (MACKEZINE, 2013, p. 79-80, tradução nossa).²⁷

Outra característica levantada por Mackezine é o status internacional do protagonista masculino dos *gialli*. Apesar de tudo isso, o homem moderno do *giallo* é frágil e toda essa modernidade, tanto interna quanto externa a ele, é colocada como algo ameaçador. A contradição ocorre porque esse homem moderno não é mais o homem "macho" dos períodos anteriores. Muitas vezes o protagonista do *M-Giallo* se

²⁷ "They are generally in their early-to-mid-thirties, handsome and well-groomed, with either no or neatly styled facial hair. In terms of clothing, they favour smart-casual attire, consisting primarily of open-necked, patterned shirts and sweaters, jeans or slacks, and sports coats or denim jackets (often slung over the protagonist's arm or shoulder), although some wear suits if their work requires it. The overall image, reflected across the M-giallo canon, is one of coolness and sophistication – that of a 'modern' man in touch with current fashion trends. These characters are usually involved in the creative arts in some capacity: painters, musicians, novelists and journalists are among the most frequently recurring professions. However, they seem to spend far more time indulging in leisurely pursuits such as going to parties, embarking on passionate affairs (often with younger women) and, of course, attempting to solve murder-mysteries than actually doing their jobs. They are typically set in opposition to the establishment, both through their implicit countercultural leanings and their status as amateur detectives who operate outside the law, which frequently creates conflict between them and the 'official' (but often lazy and ineffectual) investigators."

vê a mercê do mundo a sua volta. Até mesmo a solução do mistério raramente parte dele - o assassino se revela sempre por vontade própria e raramente porque o protagonista o pegou.

Em *Tenebrae*, o protagonista é um homem. Peter é um escritor que viaja a Roma para divulgar seu livro e na primeira metade do filme é perseguido pelo assassino. Apesar de tomar frente na investigação, na maior parte do tempo Peter está na posição de vítima. É evidente o desconforto que ele passa com toda aquela situação. O primeiro assassino de *Tenebrae* é um fã ávido da obra de Peter, mas, mais que isso, é o seu duplo. Por fim, a inclinação de Peter para se tornar o segundo assassino do filme se dá por uma situação que ocorreu quando este ainda era uma criança e sofreu uma grande humilhação - sua única saída foi matar a mulher que causou essa humilhação anos antes, algo que pelas cenas apresentadas, tem a ver com algum tipo de distúrbio com seu próprio desejo sexual.

Needham coloca os protagonistas de Dario Argento em evidência. Em suas obras de *giallo*, a maioria dos protagonistas de Argento é do sexo masculino. E todos são “vítimas ou testemunhas de algum trauma e precisam ficar voltando a cena do crime”²⁸ (NEEDHAM, 2003, tradução nossa).



Imagem 12. Os protagonistas como homens modernos em *Prelúdio Para Matar*, Dario Argento (1975), *Quatro Moscas Sobre Veludo Cinza*, Dario Argento (1971), *Nua Para o Seu Assassino*, Andrea Bianchi (1975) e *Tenebrae*, Dario Argento (1982).

²⁸ “[...] is the victim/witness of trauma who must keep returning to the scene of the crime.”

Apesar de não serem protagonistas dos *F-Giallo*, os homens desse outro tipo de filme passam por experiências semelhantes em relação a sua identidade e as questões que a modernidade propõe ao seu redor.

Quanto às diferenças temáticas do *M-Giallo* e do *F-Giallo*, Mackenzie diz que elas não são tão substanciais. O que muda é, na verdade, o foco do protagonista e, conseqüentemente, o modo como as ansiedades do *M-Giallo* são tratadas no *F-Giallo*.

Mackenzie descreve as protagonistas dos *F-Gialli* da seguinte maneira:

a protagonista é geralmente vista sendo aterrorizada por agressores cruéis portando facas, em um estado de nudez ou sangrando, machucada ou espancada, muitas vezes com as suas roupas fabulosas rasgadas em pedaços. Tipicamente, ela é desempregada ou tem um emprego que requer o mínimo de comprometimento, permitindo muito tempo livre para turistar, festejar ou contemplar o tédio de sua “*dolce vita*”. Como Kier-La Janisse nota, “o estilo de vida mostrado na maioria dos giallo é de lazer: mulheres são vistas deitadas - vestindo *muumuus*, lingerie e outros itens de vestuário para relaxar que implica que elas não saem muito de casa - mais do que elas são vistas em pé.” (2012:38). Os filmes apresentam copiosas cenas em que as protagonistas relaxam em seus elegantes apartamento, pintando suas unhas, admirando seus reflexos no espelho e enfatizando seus papéis como espetáculo passivo para apreciação do espectador. Para ir além com essa agenda, trabalhar como modelo é a profissão comum para essas mulheres, presumivelmente por causa da justificativa que isso traz para os realizadores para mostrá-las em diversas poses provocativas e estados de nudez. Apesar de seu limitado ou inexistente salário, no entanto, as protagonistas vivem confortavelmente, na maioria das vezes graças ao seu benevolente marido, namorado ou pai. Na ausência dessas figuras, os filmes contam com a licença artística [...] Contudo, o apoio que essas personagens atraem dos homens nas suas vidas é raramente só financeiro: cenas em que as mulheres centrais do filme desmoronam e imploram para seu parceiro por segurança e proteção são comuns (2013, p.116, tradução nossa).²⁹

²⁹ “ the central woman is frequently to be seen being terrorised by ruthless, knife-wielding attackers (Figure 4.1, above left), in a state of undress (above right), or bloodied, battered and beaten down, often with her “fabulous outfit” torn to shreds (below right). Typically, she is either unemployed or has a job that requires a minimum level of commitment, allowing plenty of free time for sightseeing, parties and contemplating her boredom with la dolce vita. As Kier-La Janisse notes, “[t]he lifestyle depicted in most gialli is one of leisure: women are seen lying down – wearing muumuus, lingerie or other items of lounging attire that imply that they don’t leave the house much – more than they are seen standing up” (2012: 38). The films feature copious scenes in which the central woman relaxes in her swank, modish apartment, Chapter 4 115 painting her toenails, admiring her reflection in the mirror and emphasising her role as a passive spectacle to be enjoyed by the viewer (Figure 4.1, below left). To further this agenda, modelling is a common profession for the central woman, presumably because of the justification it provides filmmakers for showing her in various provocative poses and stages of undress. In spite of her limited or non-existent income, however, the central woman lives comfortably, often at the expense of a benevolent husband, boyfriend or father. In the absence of these figures, the films rely on artistic license. [...] The support these characters draw from the men in their lives is rarely just

Além dessas características, a mulher do F-*Giallo* é frágil e reprimida. A vida que leva com seu marido ou parceiro é muitas vezes entediante e por demais repressiva. É então que ela é seduzida por um terceiro (ou muitas vezes terceira) que promete uma vida mais excitante mas também decadente. Essa nova vida geralmente traz junto consigo os numerosos problemas que colocam a vida dessa protagonista em perigo, restando ao marido ou namorado ou pai vir defendê-la.



Imagem 13. As protagonistas dos F-Gialli em *Uma Lagartixa Num Corpo de Mulher*, de Lucio Fulci (1971), *A Garota Que Sabia Demais*, de Mario Bava (1963), *Todas as Cores do Medo*, de Sergio Martino (1972) e *Fotos Proibidas de Uma Dama Acima de Qualquer Suspeita*, de Luciano Ercoli (1970).

Em *A Garota Que Sabia Demais* (1963), Nora enfrenta algumas dessas questões, mas sua personagem assume um papel ativo na resolução do mistério a sua frente. O filme de Mario Bava é um dos primeiros *giallo* (se não, de fato, o primeiro) e essa divisão apresentada por Mackenzie é pouco eficaz nesse caso. No entanto, assim como deu os primeiros passos em direção a algumas importantes regras do *giallo* com um protagonista detetive amador que resolve o caso, deu também importantes passos para o *giallo* que apresenta uma mulher a beira de um ataque de nervos. Nora não se parece com as mulheres da época clássica do giallo,

financial, however: scenes in which the central woman breaks down and begs her significant other for reassurance and protection are a common sight.”

mas já apresenta algumas de suas características. Ela ainda não é tão indefesa e passiva, mas fica claro como sua relação com o Dr. Bassi é de dependência (há um desejo claro do médico de torná-la uma figura virtuosa de esposa) e como sua própria sanidade mental é colocada à prova diversas vezes, inclusive por ela mesma.

1.3.4 Estética Camp

Como apontado no subitem anterior, a composição do *giallo* não se baseava apenas no horror nem sequer somente no erótico. Havia uma preocupação de mostrar a modernidade através de elegantes peças da direção de arte, tanto cenário quanto figurino.

A maioria dos filmes apresenta um número extenso de apartamentos elegantes, casas de moda e prédios estilizados. Há uma tendência ao exagero que não ocorre somente nas cenas de mortes do filme, mas em todos os pontos.

Essa estética *camp* assume um papel importante dentro da estética do filme e, conseqüentemente, da narrativa. De acordo com *Notas sobre o Camp*, de Susan Sontag, “camp é um certo tipo de esteticismo. É uma maneira de ver o mundo como um fenômeno estético. Essa maneira, a maneira do Camp, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização³⁰”. A análise dos *gialli* perpassa necessariamente pela estetização dos filmes: do início ao fim, os filmes *gialli* esbarram nessa questão da estética tendo mais valor que até mesmo o desenvolvimento do *plot* ou dos personagens (estética sobre o conteúdo, como Sontag aponta no mesmo texto).

Em relação a estética Camp e os filmes do *giallo*, é importante ainda levantar outros três pontos. O primeiro se trata da seriedade dos filmes. A maioria dos filmes *gialli*, em especial os mais conhecidos, como os de Bava ou Argento, busca ser séria. No entanto, a extravagância das peças, dos atos e das cenas nos afasta da tentativa de representar o real como o é. Sontag aponta que “no Camp ingênuo ou puro, o elemento essencial é a seriedade, uma seriedade que falha”. Isso nos leva ao segundo ponto a ser destacado: apesar do sucesso dos *gialli* nos anos

³⁰ SONTAG, Susan, 1964.

70, o *filone* tem sido resgatado e um dos principais motivos é a sua estetização camp. Em suas notas, Sontag admite que o tempo é um grande fator a favor da estética camp - muitas coisas, com o tempo, podem ser entregues à estética camp, pois o “fracasso” que no passado frustrava espectador, com o tempo pode ser apreciado com um maior “carinho”. Por fim, Sontag aponta também que

é preciso explicar a relação peculiar entre gosto Camp e a homossexualidade. Embora não seja verdade que o gosto Camp é o gosto homossexual, existe indubitavelmente uma afinidade e uma imbricação peculiar. Nem todos os liberais são judeus, mas os judeus têm demonstrado uma peculiar afinidade às causas liberais e reformistas. Portanto, nem todos os homossexuais têm gosto Camp. Mas os homossexuais, em grande parte, constituem a vanguarda e o público mais articulado do Camp (SONTAG, 1964).

Apesar de certas representações da homossexualidade e do *queer* nesses filmes, a estética camp possibilita uma apreciação distinta desses personagens. Uma releitura própria do espectador que é atraído pela linguagem do filme, mais do que pelo plot e desenvolvimento dos personagens.



Imagem 14. Locações exuberantes e estética camp em *A Breve Noite das Bonecas de Vidro*, de Aldo Lado (1971), *Tenebrae*, Dario Argento (1982), *Seis Mulheres Para o Assassino*, de Mario Bava (1964) e *A Garota Que Sabia Demais*, de Mario Bava (1963).

Em especial nos filmes *F-Giallo*, a glamourização da cena ocorre através, principalmente, da figura feminina. Há uma tentativa de vender um *status* moderno e

internacional. Assim como as marcas de aviões e de whiskey que aparecem ao fundo do quadro, as roupas e os cenários também apresentam uma visão, de certo modo exagerada, do que é fazer parte dessa “doce vida” vendida pelo cinema italiano da época.

Needham aponta que

Enquanto muitos espectadores do *giallo* aguardavam a onipresente cena de nudez de Susan Scott, muitos outros estavam esperando para ver o seu próximo figurino fabuloso. Tal é o *giallo* que serve para as duas leituras: a antecipação erótica e a sensibilidade *camp*. O *giallo* é um documento do estilo dos anos 60 e 70 que anos depois pode ser visto como totalmente *camp*. Até mesmo o mais ultrapassado dos *gialli* é capaz de ser ressuscitado como uma “obra de arte”, graças ao exemplo de Alexander Doty de fazer as coisas queer e os departamentos de figurino, que com sua criatividade e expressão às vezes excedem o próprio diretor (NEEDHAM, 2001, tradução nossa)³¹.

Essa documentação da estética *camp* dos anos 1960 e 70 vinha atrelada com frequência a tentativa de demonstrar a modernidade da vida europeia. Mas mais do que simplesmente isso, buscava colocar o *giallo* não só em uma aura de sofisticação (como a apresentada como *la dolce vita*) mas também criar uma relação com o público principal desse tipo de filme (*terza visione*, na Itália, um público considerado mais popular e longe dos grandes cinemas do país na época) de consumo ou de uma ideia de consumo. Mesmo que os espectadores não pudessem comprar passagens aéreas ou vestir-se como uma das estrelas do *giallo*, eles reconheciam o valor desses elementos e significantes (KOVEN, p. 79).

³¹ “While many giallo viewers await the ubiquitous Susan Scott's next undressing scene, many many others are waiting to see her next fabulous outfit. Such is the giallo that it panders to both readings: erotic anticipation and camp sensibility. The giallo is a document of 60s and 70s style that years later can be seen as utterly camp. Even the most tired of gialli is capable of being resurrected as a “masterpiece,” thanks to Alexander Doty's example of making things queer and wardrobe departments whose creativity and expression at times exceeds that of the director.”



Imagem 15. O figurino e a estética *camp* em *Uma Lagartixa no Corpo de Mulher*, de Lucio Fulci (1971), *Torso*, de Sergio Martino (1973), *O Pássaro com as Plumas de Cristal*, de Dario Argento (1970) e *Todas as Cores do Medo*, de Sergio Martino (1972).

Por fim, a estética *camp* (muitas vezes redescoberta anos mais tarde, como aponta Needham) auxiliava ao contar a história por trás da narrativa principal. As vestimentas dos personagens ou o ambiente luxurioso em que vivem comporta em grande parte a sua própria ansiedade diante das exigências da modernidade.

Voltamos assim ao que foi dito no subitem anterior - a figura do homem moderno era desmontada em razão da modernidade e essa tensão entre o moderno e o conservador era representado através do trabalho do departamento de arte desses filmes.

1.3.5 A beleza do horror

Ainda na primeira metade de *Tenebrae*, a narrativa segue uma jovem jornalista e crítica do trabalho de Peter Neal, Tilda (interpretada por Mirella D'Angelo). A jovem mora com o que pode ser entendido como sua namorada. Ela chega em casa depois que Marion (Mirella Banti) teve um rápido caso com um rapaz que conheceu no bar. As duas têm uma discussão que termina com Tilda jogando um vaso na direção de Marion, que sobe o resto das escadas e entra em seu quarto. Há um corte e a câmera está do lado de fora. Uma música de rock começa a tocar (a

trilha sonora foi composta por membros da banda Goblin, colaboradores usuais de Argento) enquanto a câmera começa a rodear a enorme casa em um plano de aproximadamente dois minutos e meio. Diferente do que estamos acostumados, a câmera não toma o ponto de vista de ninguém em específico. Mais do que isso - a câmera se movimenta de uma maneira sem sentido. Ela não tenta de maneira alguma nos dizer algo a não ser iniciar uma sequência de suspense. A câmera nos desorienta. Saímos da narrativa linear do filme e entramos em um dos momentos em que essa narrativa é suspensa para dar lugar ao espetáculo.

Quando a câmera pára de se movimentar, estamos de volta ao interior da casa de Tilda. Ela então grita para que Marion desligue a música. Para aqueles que acompanham a obra de Dario Argento, essa fala soa ainda mais desorientadora do que o plano anterior, uma vez que até *Tenebrae*, a trilha sonora de Goblin era extra-diegética, servindo como pano de fundo para o espetáculo sanguinário que virá a seguir. Dessa vez, no entanto, a música é diegética e continua alta enquanto Tilda escuta uma voz sussurrando, chamando-a de pervertida. Tilda olha ao seu redor, mas não vê ninguém. Ela então se vira de costas para a câmera, tirando sua blusa para colocar outra. Enquanto se veste, é tocada no ombro por uma mão vestindo uma luva de couro preta. Essa mão desliza do ombro de Tilda para o seu rosto, ainda coberto pela blusa branca. Um corte nos leva para um plano mostrando a arma do assassino. Ele rasga a blusa de Tilda e vemos, no buraco, seu rosto, com os olhos arregalados. Um novo movimento do assassino espalha o sangue da personagem sobre seu rosto. Há um novo corte e observamos Tilda cair no chão, derrubando um vaso. O barulho faz com que Marion, no andar de cima, desligue a música e desça as escadas para conferir o que está acontecendo. Ela chama por Tilda, mas não há resposta. Há um corte e vemos o assassino quebrando uma lâmpada e deixando a casa toda no escuro. Ao descer um outro lance de escadas, Marion vê Tilda morta. Ela se vira e começa a correr. A música começa a tocar novamente, mesmo que ninguém tenha ligado a música diegética. O assassino a alcança e desfere um golpe. Marion cai de costas. Ela tenta se levantar mas o assassino corta seu pescoço. Ela cai para trás, quebrando o vidro na parede, sua cabeça pendendo pelo vão onde havia um vitral. A câmera se move de Marion para

Tilda com alguns cortes entre o movimento mostrando o uso de uma câmera para fotografar as vítimas usada pelo assassino.



Imagem 16. Sequência da morte de Tilda e Marion em *Tenebrae*, de Dario Argento (1982).

Cenas como essa de *Tenebrae* marcam uma das mais importantes características dos filmes giallo: a suspensão da narrativa de mistério para dar lugar a cenas de horror. Apesar de nem todos os filmes do *giallo* possuírem cenas de assassinatos, a maioria possui cenas em que há uma suspensão da narrativa linear para produzir um efeito imediato. Koven chama a isso de “*Set Piece*”.

Para explicar melhor essa questão, Koven levanta a questão do público majoritário do *giallo* e filmes desse estilo. A maioria desses filmes eram produzidos para um cinema diferenciado em que o costume de sentar em silêncio no escuro não era a regra geral. Koven denomina esse tipo de cinema como *terza visione*, mas aponta outros tipos de cultura de espectadores que têm traços em comum, como os cinemas de “*drive in*” ou os “*grindhouses*” americanos. Para Koven, o público desse cinema possui uma faixa de atenção menor do que o espectador de um cinema comum. Koven descreve esse público dando o exemplo de filmes como *Cinema Paradiso* (dir. Giuseppe Tornatore, 1988). A maioria das pessoas fuma, come, bebe

e conversa durante a sessão. Por esse motivo, era necessário criar um tipo de elemento que trouxesse a atenção do espectador de volta ao filme.

Falando sobre essa questão, Koven aponta que

[...] a audiência do cinema vernacular não necessariamente assiste (ou quer assistir) filmes como um todo integrado, mas são suficientemente entretidos por uma série de “*set pieces*” gráficos (KOVEN, 2006, p. 179, tradução nossa)³².

Continuando ainda sobre essa questão, Koven nos dá uma visão mais singular sobre essas *set pieces*:

Cynthia Freeland vai ainda mais longe ao argumentar que ao parar a narrativa, esses *set pieces* demandam que a audiência desse horror gráfico pare e considere a beleza sublime do poder do próprio cinema (ecoando o cinema de poesia de Pasolini) (KOVEN, 2003, p. 181, tradução nossa)³³.

Kim Newman (1988, p. 107) compara os *set pieces* dos filmes de Argento com os números musicais de filmes do gênero musical. Ele explica que esses momentos nos filmes do diretor italiano seriam como um curto filme que quebra com a realidade diegética da narrativa principal.

Koven complementa Newman ao dizer que “basicamente, a informação narrativa que elas (os *set pieces*) transmitem está subordinado ao prazer visual que elas causam. (KOVEN, 2003, p. 182, tradução nossa)³⁴.”

Assumidamente, essas cenas de assassinato extremamente barrocas são mais comuns nos filmes de Dario Argento, provavelmente o diretor mais conhecido do *filone* e também considerado um “autor” em seu campo. No entanto, esses *set pieces* podem ser encontrados em diversos outros filmes sob diversos disfarces, geralmente ligados à violência ou ao erótico.

Cabe ressaltar também que alguns diretores possuem, de fato, um olhar mais atento a linguagem que exploram e é principalmente durante esses *set pieces* que podemos ver uma maior liberdade criativa da obra desse diretor.

³² “[...] that vernacular cinema audiences do not necessarily watch (or want to watch) movies as a classically integrated whole, but are sufficiently entertained by a series of graphic ‘set pieces’.”

³³ “Cynthia Freeland goes so far as to argue that by stopping the plot these set pieces demand that the audiences of graphic horror pause and consider the sublime beauty and power of cinema itself (echoing Pasolini’s cinema poetry)”

³⁴ “Basically, the narrative information they convey is subordinate to the visual pleasure they impart.”

Koven defende que a grande maioria dos filmes *gialli* (e dos filmes de cinema vernacular, na verdade) possui uma linguagem rasa e banal. No entanto, em algumas cenas há uma clara tentativa de explorar a linguagem e levá-la a um novo patamar artístico. Essas cenas geralmente são momentos de extrema violência, como nos filmes de Dario Argento, ou cenas com teor erótico ou onírico.

A primeira cena do filme de Lucio Fulci, *Uma Lagartixa no Corpo de Mulher*, é o sonho erótico e violento da protagonista com sua vizinha. A cena inicia com Carol vestindo um charmoso casaco de peles enquanto corre por um trem lotado. Desse trem somos conduzidos direto para um ambiente completamente diferenciado onde várias pessoas nuas dançam e encostam nela. Por fim, Carol começa a cair. Ela acaba na cama de sua vizinha que está esperando-a com poucas roupas enquanto um vento sopra sobre seu rosto e seus cabelos loiros.

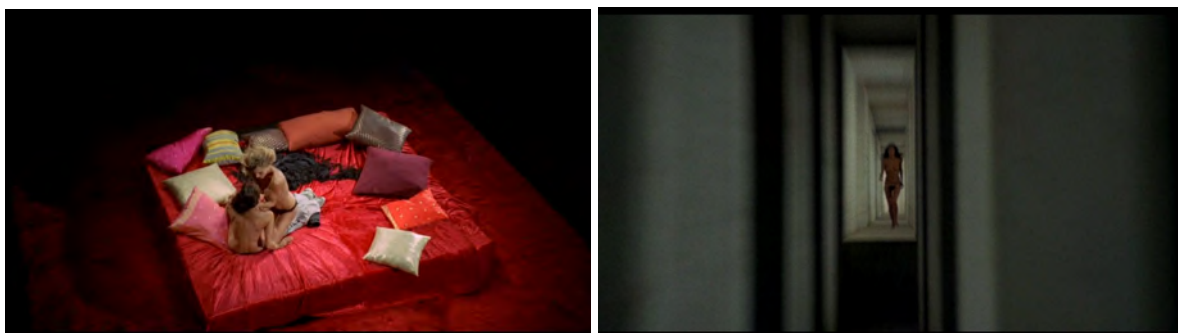


Imagem 17. Cenas dos sonhos eróticos e violentos de Carol em *Uma Lagartixa no Corpo de Mulher*, de Lucio Fulci (1971).

A cena continua nesse tom onírico com ângulos de câmera audaciosos e uma utilização extravagante de possibilidades envolvendo a linguagem do cinema. Mas quando Carol acorda, o filme toma um ar mais direto e de menos experimentação, com personagens se movendo para a esquerda ou direita dentro do quadro ou a câmera acompanhando um movimento simples. Nesse momento que a linguagem é menos desafiadora, a narrativa toma a dianteira e o filme se move para a frente, até a próxima *set piece*.

Dario Argento segue o que Mario Bava iniciou em *Seis Mulheres Para o Assassino*. Seu primeiro filme *giallo*, *Pássaro com Plumagem de Cristal*, caminha devagar nessa direção, mas a cada novo filme as cenas de morte são mais extravagantes e criativas, culminando em filmes como *Prelúdio Para Matar*,

Suspiria, *Inferno* (1980) e *Tenebrae*, que possuem mortes muito violentas e extremamente criativas e artísticas.

Tendo em conta tudo isso, Koven afirma que “os ‘*set pieces*’, incluindo as sequências de sexo, são os momentos dentro do cinema giallo em que os diretores demonstraram suas verdadeiras habilidades técnicas (KOVEN, 2003, p. 186, tradução nossa)³⁵.”

É justamente dentro desses *set pieces* que algumas das marcas mais reconhecidas do *giallo* foram criadas, em especial nas sequências de assassinatos. A utilização de uma câmera subjetiva para o assassino, a trilha sonora (geralmente) extra-diegética que domina a cena, além da edição, com planos curtos que tomam pontos de vistas inusitados. Esses elementos fazem parte dos *set pieces* e chamam a atenção do público desses filme de volta para o universo da narrativa, mesmo que esta esteja suspensa. Mas, mais do que simplesmente atrair a atenção do espectador, é durante esses *set pieces* que podemos enxergar com maior clareza a visão do diretor e o trabalho da equipe por trás do filme.

³⁵ “The set pieces, including the sexual sequences, are the moments within giallo cinema that the filmmakers demonstrate their true technical abilities.”

CAPÍTULO 2. A DUALIDADE QUEER NO GIALLO

No capítulo anterior, tentamos definir o que é o *giallo* e as características mais comuns dentro desse corpo de filmes considerado um *filone* do cinema italiano. Agora, analisaremos com mais foco a questão do tratamento de questões queer dentro dessas obras, utilizando a análise de dois filmes que poderão nos servir como exemplo.

Mas antes de entrarmos na análise propriamente dita, é necessário entendermos o que seria o queer e o porquê de analisarmos essa perspectiva dentro deste corpo de filmes.

Ao explicar sobre o que alguns autores definem como ‘*queer*’, Mackenzie cita Annamarie Jagose, que explica que ‘queer’

descreve esses gestos ou modelos analíticos que dramatizam incoerências nas relações alegadamente estáveis entre sexo cromossômico, gênero e desejo sexual. Resistindo a esse modelo de estabilidade - que defende a heterossexualidade como sua origem, quando na verdade é mais propriamente seu efeito - queer foca nos desencontros entre sexo, gênero e desejo. Institucionalmente, queer tem sido associado com mais ênfase com questões lésbicas e gays, mas sua estrutura analítica também inclui tópicos como cross-dressing, hermafroditismo, ambiguidade de gênero e cirurgias de correção de gênero [SIC]³⁶. Seja como performance de travestismo ou desconstrução acadêmica, queer localiza e explora as incoerências nesses três termos que desestabilizam a heterossexualidade. Demonstrando a impossibilidade de uma sexualidade natural, chama a atenção até mesmo para termos que não são aparentemente problemáticos como “homem” e “mulher” (MACKENZIE, 2013 citando JAGOSE, 1996: 3, p. 146, tradução nossa)³⁷.

Seguindo essa linha de raciocínio, Harry M. Benshoff, em seu livro de 1997, *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*, aponta que

³⁶ a tradução aqui foi feita respeitando o texto original, mas devemos levar em conta que a maioria dos termos utilizados já não são mais usados nos estudos queer ou na vivência respeitosa na sociedade.

³⁷ describes those gestures or analytical models which dramatise incoherencies in the allegedly stable relations between chromosomal sex, gender and sexual desire. Resisting that model of stability – which claims heterosexuality as its origin, when it is more properly its effect – queer focuses on mismatches between sex, gender and desire. Institutionally, queer has been associated most prominently with lesbian and gay subjects, but its analytic framework also includes such topics as cross-dressing, hermaphroditism, gender ambiguity and gender-corrective surgery. Whether as transvestite performance or academic deconstruction, queer locates and exploits the incoherencies in those three terms which stabilise heterosexuality. Demonstrating the impossibility of any ‘natural’ sexuality, it calls into question even such apparently unproblematic terms as ‘man’ and ‘woman’. (1996: 3)

Esse último ‘*queer*’ não é o que somente diferencia ‘de uma maneira estranha o que é habitual e normal’, mas em última análise é o que se opõe às definições binárias e interdições de uma heterossexualidade patriarcal. Queer pode ser um momento narrativo, ou uma performance ou posição que nega os binarismos opressivos da hegemonia dominante (...) tanto dentro da cultura em geral, e dentro dos textos de horror e fantasia (BENSHOFF, 1997, p. 5, tradução nossa)³⁸.

A visão de Benschhoff sobre a questão *queer* inclui ainda “casais interracialis, deficientes e sexualidades sadomasoquistas, tanto homossexuais quanto heterossexuais” (2013, p. 146, tradução nossa)³⁹, conforme diz Mackenzie. Benschhoff vai além e aponta que “*queer* perturba o equilíbrio da narrativa e coloca em movimento um questionamento sobre o status quo, e em muitos casos, dentro da literatura fantástica, da natureza da própria realidade.” (1997, p. 5, tradução nossa)⁴⁰

Levando-se em conta essa natureza do *queer*, autores como Benschhoff, Robin Wood e Vito Russo estudaram como diversos personagens do cinema, em especial do cinema hollywoodiano, eram representados sob essa luz. Benschhoff e Wood estudaram como a influência do *queer* dentro da sociedade dava a possibilidade de interpretação de personagens icônicos do cinema de horror como personagens *queer*.

Sobre essa relação entre o horror e o *queer* no cinema, Benschhoff aponta que

Como Alexander Doty observou, ‘o prazer dentro desses gêneros é perverso, é *queer*, uma vez que muito disso ocorre dentro do espaço do contra-heterossexual e contra-hetero.’ No caso de filmes de monstro e filmes de ficção científica, os próprios elementos narrativos exigem a representação da ‘alteridade’ de fora, o que é muitas vezes codificado (no local de produção e/ou na recepção) como lésbico, gay, ou de alguma forma *queer*.” (BENSHOFF, 1997, p. 6, tradução nossa)⁴¹.

³⁸ This latter “queer” is not only what differs “in some odd way from what is usual or normal,” but ultimately is what opposes the binary definitions and proscriptions of a patriarchal heterossexualism. Queer can be a narrative moment, or a performance or stance which negates the oppressive binarisms of the dominant hegemony (...) both within culture at large, and within texts of horror and fantasy.

³⁹ “interracial couples, disabled and sadomasochistic sexualities, both homossexual and heterossexual” (2013, p. 146)

⁴⁰ “queerness disrupts narrative equilibrium and sets in motion a questioning of the status quo, and in many cases within fantastic literature, the nature of reality itself.” (1997, p. 5).

⁴¹ “As Alexander Doty has noted, ‘everyone’s pleasure in these genres is ‘perverse’, is *queer*, as much of it takes place within the space of the contra-heterossexual and the contra-straight.’ In the case of monster movies and science fiction films, the narrative elements themselves demand the depiction of alien “Otherness”, which is often coded (at the site of production and/or reception) as lesbian, gay, or otherwise *queer*.”

O conceito de “Outro” foi trazido para a discussão dos filmes de terror através do crítico e teórico de cinema canadense, Robin Wood. Em sua obra *“Hollywood from Vietnam to Reagan and beyond”* de 1986, Wood analisa a questão da repressão e do Outro, e define esses conceitos ao estudar casos dentro do cinema hollywoodiano, dando exemplos de outros gêneros que não só o horror, mas focando principalmente nos filmes de terror e de monstros.

“Alteridade” representa aquilo que a ideologia burguesa não pode reconhecer ou aceitar mas precisa lidar com (como Barthes sugere em *Mythologies*) uma de duas formas: rejeitando e se possível aniquilando o Outro ou assimilando-o, convertendo-o o máximo que puder até ter uma réplica de si mesmo. O conceito de “Alteridade” pode ser teorizado de muitas maneiras e em muitos níveis. Seu significado psicanalítico reside no fato de que funciona não somente como algo externo à cultura ou ao indivíduo, mas também ao que é reprimido (mas nunca destruído) no indivíduo e projetado para fora para ser odiado e renegado (WOOD, 1986, p. 65-66, tradução nossa).⁴²

Wood apresenta uma lista de questões que transformam alguém em Outro através desse sistema de repressão, incluindo a sexualidade feminina, a homossexualidade e outros desvios da heterossexualidade e da sexualidade padrão. É importante notar que não se trata apenas da homossexualidade no sentido da atração por alguém do mesmo sexo, mas qualquer tipo de desvio do ideal do sexo heterossexual para procriação, que serve como base para boa parte da formação da sociedade da época do cinema hollywoodiano clássico.

Para finalizar a explicação da relação entre o *queer* e o cinema, é necessário ainda citar um importante argumento levantado por Doty e Russo em suas obras sobre a análise de textos e subtextos *queer* dentro do cinema, em especial no cinema anterior aos anos 60 e 70, sobre o qual ainda vigorava o Código Hays, que entre suas diversas regras, estipulava a proibição contra “perversões sexuais”. Ambos os autores, ao analisarem obras da época e até mesmo obras posteriores, apontam a questão do espectador *queer* diante de obras e narrativas majoritariamente heterossexuais.

⁴² “Otherness represents that which bourgeois ideology cannot recognize or accept but must deal with (as Barthes suggests in *Mythologies*) in one of two ways: either by rejecting and if possible annihilating it, or by rendering it safe and assimilating it, converting it as far as possible into a replica of itself. The concept of Otherness can be theorized in many ways and on many levels. Its psychoanalytic significance resides in the fact that it functions not simply as something external to the culture or to the self, but also as what is repressed (though never destroyed) in the self and projected outward in order to be hated and disowned.”

Sobre essa questão, Doty aponta que “a não ser que o texto seja sobre queer, parece para mim que a questão queer da maioria dos textos da cultura de massa é uma propriedade menos essencial, esperando-por-ser-encontrada do que o resultado de atos de produção e recepção” (DOTY, 1993, xi, tradução nossa)⁴³. É questão da interpretação e do subtexto, como aponta Doty, é problemática, mas ao mesmo tempo necessária. Problemática no sentido de que, uma vez que depende apenas de um subtexto, diversos produtos da cultura de massa utilizam de elementos *queer* para se promover sem, de fato, entregar um material *queer*. Além disso, cria-se um tipo de “armário” para a interpretação dos textos, uma vez que essa interpretação é simplesmente conotativa e é sempre vista como um trabalho alternativo, uma tentativa de colocar o *queer* onde esse não existe. Doty, no entanto, aponta que a leitura do queer dentro da cultura de massa serve como ponto para questionar a política do denotativo e do conotativo e reafirma que a leitura heterossexual do texto é, de uma forma ou de outra, também alternativa.

A importância dessa afirmação de Alexander Doty é que, mesmo já nos anos 1970, com a liberação sexual em voga e as diferentes sexualidades sendo apresentadas na tela, há ainda diversos níveis de interpretação até mesmo em textos onde personagens *queer* estão presentes e ‘fora do armário’.

2.1 Queer no Giallo

Trazendo um pouco dessa questão de diferentes sexualidades para o universo da arte e cultura da Itália, Gary P. Cestaro, em sua obra “*Queer Italia: Same Sex Desire in Italian Literature and Film*”, de 2004, afirma que a questão *queer* existe na cultura italiana desde os primórdios. Cestaro cita diversos momentos da literatura italiana em que personagens ou questões referentes ao universo temático *queer* foram tratados. No cinema, porém, já no século XX, a situação é um pouco mais complicada, em especial antes das revoluções (em especial a que se refere a mudanças de paradigmas na cultura sexual) do fim dos anos 1960.

⁴³ “But unless the text is *about* queers, it seems to me the queerness of most mass culture texts is less an essential, waiting-to-be-discovered property than the result of acts of production or reception.”

Cestaro aponta que na Itália, a questão *queer* é complicada pela relação próxima entre a cultura e a Igreja Católica, que continua a exercer uma enorme força na repressão da homossexualidade. No entanto, levanta a questão do

difícil posicionamento da cultura italiana e da literatura italiana entre o clássico e o Católico, entre antigas organizações de atividade sexual humana que deixaram espaço para o desejo homossexual e os esforços da Cristandade para redefinir e limitar (CESTARO, 2004, p. 1, tradução nossa)⁴⁴.

Cestaro ainda afirma que a questão das diferentes sexualidade, em especial no cinema italiano, é um pouco escassa e focada em especial em alguns poucos casos, como os filmes de Pier Paolo Pasolini e Liliana Cavani. Mackenzie, ao contextualizar a questão *queer* na Itália, reafirma o que diz Cestaro e aponta ainda que a maioria da literatura sobre *giallo*, em específico (algo que Cestaro não trata em seu texto), passa muito superficialmente sobre a questão da sexualidade *queer* dos e nos filmes.

O livro de Koven, *La Dolce Morte*, um dos textos mais completos sobre o *filone*, trata da homossexualidade em poucos parágrafos ao descrever alguns dos crimes ou condutas imorais que levam ao universo criminoso das narrativas *gialli*.

A homossexualidade é, de fato, uma faceta excepcionalmente problemática da modernidade para esses cineastas (e, por extensão, acredita-se que para seus espectadores também). Deixe-me ser absolutamente claro nesse ponto: apesar dos estereótipos e premissas feitos nesses filmes sobre a homossexualidade refletirem uma ambivalência cultural relevante para a audiência do *terza visione* para esses filmes, eu, de maneira alguma, tolero esses estereótipos (KOVEN, 2006, p. 107, tradução nossa)⁴⁵.

Koven segue essa apresentação relatando exemplos em que ou personagens *queer* são subdesenvolvidos ou estereotipados ou são associados com crimes como pedofilia ou com a atividade pornográfica.

⁴⁴ “the difficult position of Italian culture and Italian literature between the classical and the Catholic, between ancient organizations of human sexual activity that left some space for same-sex desire and Christian efforts to redefine and delimit.”

⁴⁵ “Homosexuality is, indeed, an exceptionally problematic facet of modernity for these filmmakers (and by extension, one believes for their audience too). Let me be absolutely clear on this point: while the stereotypes and assumptions made in these films about homosexuality, I argue, reflect a cultural ambivalence relevant to the *terza visione* audiences for these films, I in no way condone such stereotypes.”

Tanto Russo quanto Beshoff, ao estudarem o desenvolvimento de personagens *queer* dentro do cinema hollywoodiano apontam que nem sempre uma maior visibilidade significa algo positivo⁴⁶. A maneira como esses personagens começaram a ser apresentados, na maioria das vezes, demonstrava algo ainda mais ofensivo do que manter essas questões como um texto subentendido. Beshoff chega a apontar que a partir dos anos 70, os filmes de terror começaram a ser mais ofensivos no sentido de que conectavam diretamente a monstrosidade e a vilania com características abertamente *queer*⁴⁷.

Apesar dessa problemática em relação a representação *queer*, Mackenzie defende que “essa fiscalização (apontada por Koven, em específico) parece particularmente problemática levando em conta a grande quantidade de sexualidade *queer* a ser encontrada no *giallo*⁴⁸” (2013, p. 147, tradução nossa). Mesmo fazendo essa consideração, no entanto, Mackenzie aponta que nos textos mais literais e abertos em relação a sexualidade *queer*, o *giallo* não apresenta uma visão mais “iluminada” do que os filmes americanos de sua mesma época. No entanto, defende a contradição que existe entre o texto e o subtexto, incluindo questões próprias da narrativa *giallo*.

Os tópicos a seguir correspondem à análise da narrativa e da construção de personagens *queer* dentro de dois filmes do *filone* que apresentam personagens abertamente *queer*, seja por uma questão de desejo ou por uma questão de identidade. É possível notar, dentro dessa análise, a tensão existente entre uma visão aberta da identidade *queer* e o subtexto que a acompanha.

2.2 A mulher dupla de *Uma Lagartixa num Corpo de Mulher*, de Lucio Fulci

Em *Uma Lagartixa num Corpo de Mulher* (*Una lucertola con la pelle di donna*, 1971) de Lucio Fulci, a protagonista é Carol Hammond (Carol Hammond), uma mulher casada que sofre de insônia e estresse que dão forma a um número de pesadelos com Julia Durer (Anita Strindberg), sua vizinha do apartamento ao lado.

⁴⁶ RUSSO, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. 1987.

⁴⁷ MACKENZIE, *Gender, genre and sociocultural change in the giallo: 1970-1975*. 2013.

⁴⁸ “This oversight seems particularly problematic given the sheer amount of *queer* sexuality to be found in the *gialli*.”

Nesses sonhos, Carol é seduzida por Julia e, em um momento posterior, age contra Julia, causando sua morte. Aflita por conta de seus pesadelos, Carol vê seu relacionamento com o marido, Frank Hammond (Jean Sorel) se deteriorar. Carol passa a se encontrar com um psiquiatra, Dr. Kerr (George Rigaud) e, em uma das consultas, relata um dos sonhos em que ao encontrar Julia, ela a mata a facadas, deixando seu casaco de pele do lado do corpo. O sonho, contado com detalhes, é apenas mais um objeto de estudo para o doutor - até descobrirem mais tarde, através da polícia, que Julia tinha sido esfaqueada e que o casaco de Carol havia sido encontrado no local do crime. A partir daí, Carol, Frank, o inspetor Corvin (Stanley Baker) e Edmund Brighton (Leo Genn), pai de Carol, tentam desvendar o mistério. Para Dr. Kerr, Carol sofre de personalidade dupla e por causa do estresse, pode ter cometido o crime e nem se lembrar disso. Carol, por conta própria, passa por situações cada vez mais bizarras, como perseguir um casal de hippies que ela havia visto em seu sonhos e, posteriormente, é perseguida por um estranho vestido com um capacete de motoqueiro que tenta matá-la. À medida que a investigação avança, fica evidente que a morte de Julia foi causada por essa ter tentado chantagear Carol após tê-la seduzido. A culpa cai sobre o pai de Carol, Edmund, que assina uma confissão antes de suicidar-se. No entanto, na cena final no enterro dele, o inspetor Corvin se aproxima de Carol e revela a verdadeira assassina: a própria Carol, que tentou enganar a todos admitindo desde o princípio seu crime como se tivesse sido um sonho.

O filme de Fulci é um típico exemplo de *F-giallo*, no qual a protagonista, uma mulher “de família” é seduzida por uma vida alternativa e, por causa disso, acaba atraindo forças que colocam sua sanidade mental em cheque, levando a uma violência que atinge a ela e às pessoas ao seu redor. Geralmente, essa vida alternativa é a figura de uma outra mulher, como no caso desse filme.

A leitura de personagens e situações *queer* no *F-Giallo* perpassa pela figura de duas mulheres. Mackenzie aponta que

A maioria dos escritos sobre gênero no *giallo* adota a tática, direta ou indiretamente, de assumir que suas personagens femininas conformam-se com um de dois distintos arquétipos, similar à tendência dos críticos de *film*

noir de distinguir entre uma mulher virtuosa e “de casa” e *femmes fatales* desviantes (2013, p. 116, tradução nossa)⁴⁹.

Mas para Mackenzie, essa distinção não faz jus ao *giallo*, argumentando que

enquanto esses personagens ecoam muito das características exibidas por mulheres “de casa” e *femmes fatales* respectivamente, as diferenças entre elas são bem menos rigidamente definidas e que ambas são, no fim, contidas e controladas de maneiras semelhantes por homens (2013, p. 117, tradução nossa)⁵⁰.

Essa distinção é importante porque apesar de as mulheres serem apresentadas dessa forma, a diferença entre a *femme fatale* e a mulher “de família” do *giallo* acaba se tornando menos evidente à medida que a protagonista é melhor explorada. Além disso, a figura da *femme fatale* geralmente desaparece em determinado ponto do filme, que foca então na figura da mulher de casa que está sofrendo as consequências de ter se entregado à *femme fatale* e a seu estilo de vida.

No caso de Carol e Julia, o que de fato acontece é uma relação homossexual de fato, inspirada pela figura livre de Julia. Seu apartamento, ao lado do de Carol, é uma fonte de discussão constante na casa de Carol - as festas de Julia estão cada vez mais barulhentas e atraem cada vez mais “tipos estranhos” para dentro do apartamento. Assim como Dr. Kerr entende as narrativas de Carol, quando somos apresentados a uma visão dos seus sonhos, percebemos a atração desta pelo estilo de vida apresentado na porta ao lado.

Na primeira sequência do filme, Carol Hammond é vista correndo por um vagão de trem lotado. Ela veste um casaco de peles preto e branco e esbarra em diversas pessoas, apressada para chegar em algum lugar. Do vagão de trem, passamos para um estranho local onde diversas pessoas nuas e cobertas por um pó branco participam do que parece ser uma orgia. Carol continua a correr, desviando-se dessas pessoas e, por fim, caindo. Ela acaba em um enorme colchão onde Julia a espera, completamente nua.

⁴⁹ The majority of writing on gender in the giallo adopts the tactic, directly or indirectly, of assuming that its female characters conform to one of two distinct archetypes, similar to the tendency of critics of film noir to distinguish between virtuous ‘nurturing women’ and deviant *femmes fatales*.

⁵⁰ “[...] while these characters echo many of the traits exhibited by nurturing women and *femmes fatales* respectively, the differences between them are less rigidly defined, and that both are ultimately contained and controlled by men in similar ways.”



Imagem 18. O sonho de Carol Hammond em *Uma Lagartixa num Corpo de Mulher*, de Lucio Fulci (1971).

O último still da imagem apresenta Julia ajudando Carol a tirar seu casaco, o que remete de alguma forma ao título. O casaco de Carol serve como uma segunda pele e quando ela o tira, somos apresentados a um segredo. Nesse primeiro momento do filme, esse segredo parece ser apenas o verdadeiro desejo de Carol, reprimido pelo estilo de vida que ela leva. No entanto, quando as respostas para o filme são reveladas, entendemos que na verdade, é um desejo que se consumou.

A trilha sonora da sequência também insinua a sedução. Até o momento que Carol é despida, a música de Morricone é típica de filmes de terror e suspense. A respiração de Carol é evidente, misturando-se aos sons extra-diegéticos. Quando finalmente Carol se entrega, a música se torna suave e remete a tantas cenas de sedução em filmes eróticos ou *soft porn* heterossexuais. A sequência acaba com Carol ofegante - ainda no sonho, por causa dos beijos de Julia, mas já na sua cama, ela parece estar acordando de um pesadelo.

Julia só é apresentada ao espectador como uma personagem ativa mais para o fim do filme, através de flashbacks, quando nos é explicado o que levou a chantagem a Carol e sua morte. No entanto, somos apresentados ao seu caráter desde o início através das falas de toda a família Hammond enquanto o inspetor Corvin tenta desvendar seu assassinato.

Por tudo que é dito sobre Julia, infere-se facilmente que ela seria bissexual. As orgias e festas que faz em sua casa são regadas a drogas e reúnem homens e mulheres com os quais ela se envolve. Sua relação principal, no entanto, é com Carol. Ainda assim, em momento algum do filme fala-se diretamente sobre essa sexualidade. De fato, Mackenzie, ao observar a sexualidade feminina nos filmes *giallo*, aponta que

a palavra 'bissexual' nunca é mencionada de fato em nenhum dos filmes analisados. No entanto, é uma descrição que poderia justificadamente ser aplicada para a maioria dos personagens femininos nesses filmes que são interpretadas como estando atraídas por e/ou participando em atividades sexuais com outras mulheres, dado que a maioria delas também faz sexo com (ou pelo menos mostra interesse) homens em dado momento (2013, p. 150, tradução nossa)⁵¹.

Antes de entrarmos na questão da personagem Carol e como a sua sexualidade é levada com uma das motivações para seu crime, vamos citar ainda mais uma outra personagem feminina que apresenta indícios de uma sexualidade desviante da norma.

Joan Hammond, enteada de Carol, possui uma relação com os hippies que Carol vê em seu sonho como testemunhas de seu próprio crime. Um casal de hippies que ambas perseguem em determinado momento do filme e que, mais tarde, nos leva a crer que tiveram envolvimento no caso todo. O filme de Fulci é repleto de pistas que nos desviam do caminho principal, nos fazendo crer que as pessoas ao redor de Carol tem planos que se beneficiaram de sua loucura.

Após acompanhar Carol atrás dos hippies, vemos mais à frente Joan se encontrando com eles, em especial com a jovem hippie. Na cena, Joan chega no estúdio onde a hippy Jenny está. Ela diz a Jenny que tem um encontro com seu companheiro, Hubert. Hubert não chega e, posteriormente, vemos Jenny na cama e Joan entre suas pernas. A calça de Jenny está aberta e Joan, pedindo informações sobre Hubert, diz que daria a Jenny dinheiro caso ela lhe dissesse onde o rapaz estava. Jenny pega a mão de Joan e a coloca dentro de sua calça jeans.

⁵¹ The word 'bisexual' is never actually uttered in any of the films in the corpus. However, it is a description that could justifiably be applied to the majority of female characters in these films who are portrayed as being attracted to and/or engaging in sexual activity with other women, given that most of them also have sex with (or at least show an interest in) men at some point.



Imagem 19. A sedução de Joan em Uma Lagartixa num Corpo de Mulher de Lucio Fulci (1971).

Joan e os hippies são personagens secundários. Apesar de terem função na trama, seu desenvolvimento é especialmente feito para causar uma desorientação na narrativa e levar o espectador a crer que Joan e os hippies têm alguma coisa a ver com a morte de Julia e a tentativa de assassinato de Carol.

A cena corta logo após esse contato das duas personagens e, um pouco mais adiante, Joan encontra Hubert e é assassinada no parque.

A protagonista, Carol, é talvez a personagem mais complexa no sentido de sexualidade *queer* e, apesar da sua clara inclinação bissexual, a questão do seu relacionamento com Julia é que ganha grande atenção. Seu relacionamento com o marido Frank tem sido, claramente, instável ao ponto de Frank procurar uma amante fora de seu matrimônio. As investidas sexuais de Frank parecem não ter mais tanto efeito sobre Carol, em especial com todo o desejo reprimido que Carol sente pela vizinha e que ficam evidentes em seus sonhos/realidade.

Um importante fato a se notar é que Carol é, aparentemente, a narradora do filme e, por sua natureza dupla, não é evidentemente uma narradora confiável. Mackenzie, ao analisar o filme, aponta que na verdade a narração é feita pelo olhar dos personagens masculinos: o pai, o marido e o investigador. E é por isso que o espectador é levado a crer na inocência de Carol até o último momento, quando ela é desmascarada por Corvin.

Evidência da natureza dupla de Carol nos é apresentada durante todo o filme. A primeira é a questão de seu casaco branco e preto e como, quando seduzida por Julia, ela o tira, como se estivesse tirando uma segunda pele. Sobre a mesa de negócios de seu pai há também duas fotos de Carol, uma em que, vestida de preto, ela aparece séria e ameaçadora e, na outra, vestida de branco, está

sorridente como uma mulher “comum”. Carol é a mulher “de casa” e a *femme fatale* do filme⁵².



Imagem 20. As fotos de Carol Hammond em Uma Lagartixa num Corpo de Mulher, de Lucio Fulci (1971).

Essa natureza dupla se aplica também a sua sexualidade. A Carol casada com Frank é heterossexual e seu comportamento não é desviante de modo algum. Por todo o diálogo, em especial em relação ao estilo de vida de Julia, somos levados a crer que a composição sexual do casal é a do status quo dominante. No entanto, essa repressão leva Carol ao apartamento ao lado e seu vínculo sexual com Julia, que a seduz para uma vida completamente nova e livre de todas as expectativas sociais que recaem sobre Carol.

Por fim, é necessário apontar que, como já foi dito na introdução deste capítulo, a natureza *queer* de Carol é um dos principais pontos que levam ao crime. A associação de uma vida desviante com outros crimes não é descartada nesse filme. Pelo contrário. Para defender sua imagem de um “segredo sujo”, Carol mata, mente e manipula todos a sua volta, preferindo assumir a posição de uma mulher enlouquecida do que de uma mulher *queer*.

2.3 A variedade *queer* de *Prelúdio Para Matar*

Prelúdio Para Matar (*Profondo Rosso*, no original e *Deep Red*, em inglês, 1975) é um *giallo* de um dos diretores mais famosos, se não o mais famoso, do *filone*: Dario Argento. Argento é reconhecido como um “autor” dentro do *filone* e está alinhado a diversos outros autores do cinema de horror mundial como George

⁵² MACKENZIE, 2013.

Romero e Tom Hopper. A influência de Argento no cinema de horror pode ser notada em filmes de diversos países e as cenas mais marcantes e mais reconhecidas do cinema *giallo* ou do horror italiano são de seus filmes.

Em obras de *giallo* anteriores, como a Trilogia do Animal, Argento já havia trazido personagens e questões *queer* que eram mais ou menos evidentes. Talvez um pouco mais à frente do que outros diretores do *filone* na relação com personagens *queer*, em *Prelúdio Para Matar*, Argento traz um número muito grande de personagens que podem ser lidos explicitamente ou implicitamente como *queer*⁵³.

O filme é também considerado por alguns, como Maitland McDonagh, como um ápice de Argento dentro do *giallo*.

Prelúdio Para Matar tem como protagonista Marc Daly (David Hemmings), um pianista britânico vivendo em Roma. Ao retornar para casa em uma noite, ele e seu amigo, Carlo (Gabriele Lavia), escutam um grito de uma mulher que interrompe sua conversa. Carlo volta ao trabalho e Marc vai em direção a seu prédio quando observa que de uma das janelas uma mulher, Helga Ulmann (Macha Méril), está sendo brutalmente assassinada. Marc corre e entra no apartamento, mas chega tarde demais para salvar Helga. Convencido de que viu alguma pista que poderia ajudá-lo a solucionar o crime, Marc é interrogado e uma jovem jornalista, Gianna Brezzi (Daria Nicolodi) tira uma foto sua e publica no jornal afirmando que ele tem uma pista de quem é o assassino. Com a ajuda da jornalista, Marc começa a investigar o caso para ver se consegue se lembrar do que perdeu ao mesmo tempo que uma série de assassinatos que ficam cada vez mais próximos dele começam a ocorrer. Após uma série de pistas falsas e uma extensa investigação, Marc descobre que seu amigo Carlo está envolvido com um estranho assassinato do passado que parece ter relação com os crimes do presente, levando Carlo a assumir a culpa por tudo. Ainda insatisfeito com o desenrolar da trama, Marc volta ao apartamento de Helga, onde percebe que um dos quadros que tinha visto era, na verdade, um espelho. Marc confronta a verdadeira assassina, Marta (Clara Calamai), a mãe de Carlo, que acaba presa no elevador e, por causa disso, é decapitada, deixando Marc sozinho encarando o seu próprio reflexo na poça de sangue deixada no chão (ver imagem 1).

⁵³ MACKENZIE, 2013.

Em relação a personagens *queer*, explicitamente são apresentados dois nessa obra: Carlo e seu amante, Massimo (Geraldine Hooper). Na cena em que somos apresentados a Carlo, há uma indicação sutil sobre algo que faz dele “diferente”. No entanto, a certeza só vem em uma cena mais adiante, na primeira metade do filme, quando Marc o encontra no apartamento de Massimo após ter visitado sua mãe, que lhe deu o endereço. Marc toca a campainha de Massimo e espera na porta. Massimo é um personagem por si só excêntrico e sua utilização desestabiliza o espectador. Massimo é interpretado por uma atriz, Geraldine Hooper, que se parece um tanto andrógina no papel.



Imagem 21. Massimo (Geraldine Hooper) em *Prelúdio Para Matar*, de Dario Argento (1975)

A reação de confusão de Marc é um espelho do que a presença de Massimo causa ao espectador. Massimo é abertamente o Outro e a sua caracterização é o suficiente para desestabilizar qualquer olhar sobre ele. A utilização de uma mulher no papel de um homem evidencia ainda mais essa característica. Mas uma questão interessante sobre Massimo é como que, ao se desenrolar a cena, Argento evita estereotipar o personagem. Claramente um homossexual, Massimo traz Marc para dentro de seu apartamento. Apesar de afetado, Massimo não apresenta suas características femininas como algo ofensivo à figura do homem heterossexual. As

roupas de Massimo dão uma ideia de *cross-dressing* mas dificilmente caracterizam o personagem de uma maneira errada.

Quando decide perguntar por Carlo, Massimo o recebe e explica que Carlo está lá, mas está agindo de maneira estranha. Eles entram no quarto e Carlo está na cama de Massimo, completamente vestido e bêbado. Carlo reage, dizendo que Marc o pegou “com a mão na massa” e explica: “seu amigo Carlo não só bebe, mas tem estranhos gostos sexuais”. A essa fala, Marc responde que não tem nada com isso.

Diferentemente do que ocorre com outros personagens *queer* apresentados em seus outros filmes, nem Massimo nem Carlo caem no estereótipo do *queer* como figura cômica⁵⁴ que a maioria dos *giallo* apresenta. No entanto, continua deixando ambos os personagens à margem. Sua atividade é feita às escondidas e a evidência de que são “Outros⁵⁵” é maior a cada momento que passam dentro do apartamento. Marc faz com que Carlo vá lavar o rosto para saírem e fica com Massimo na sala, que conta como foi a noite de ambos, falando inclusive sobre questões de sua intimidade. Marc escuta tudo e sai com Carlo.

Essa é a única cena de Massimo e a única cena em que Carlo apresenta de modo evidente sua sexualidade. É uma cena curta, mas que dá uma maior profundidade para as questões pelas quais Carlo está passando.

A estranheza de Massimo, no entanto, não serve como piada ou alguma coisa nesse sentido. A relação apresentada, apesar de curta, é genuína, mesmo que colocada através de um olhar estrangeiro e, de alguma forma, menos *queer*.

Carlo é, então, o personagem *queer* que no filme possui mais evidência. A construção de seu personagem é trágica e a questão de sua sexualidade é como se fosse apenas um dos fatores que o levam ao alcoolismo. No entanto, por boa parte do filme, nos parece que seu humor é causado em especial por conta de sua “diferença”. Em sua primeira cena, junto com Marc, o inglês lhe diz que esteve nos Estados Unidos e diz de maneira velada “há muitas pessoas como você lá”. Naquela

⁵⁴ Mackenzie (2013) cita Vito Russo e Derek Duncan para apontar que o estereótipo do homossexual efeminado e caricaturado foi utilizado como personagem típico das comédias norte-americanas pós-Guerra e serviam como uma ferramenta para colocar a homossexualidade “em seu devido lugar”.

⁵⁵ O conceito de “Outro” é o mesmo conceito de “Alteridade” desenvolvido por Robin Wood para explicar todos aqueles que desviavam de qualquer forma da norma hegemônica da sociedade. O termo utilizado em inglês no texto de Wood é “Outro” mas nesse trabalho foi traduzido algumas vezes como “Alteridade” para um melhor entendimento do termo.

primeiro momento, nos parece que ele fala isso sobre a embriaguez de Carlo, mas há algo no subtexto que é explicado posteriormente e esse algo é a sexualidade de Carlo.

A evidência no caso de Carlo coloca um outro personagem sob esse guarda-chuva de personagens *queer* de *Prelúdio Para Matar*. O próprio protagonista, Marc. No caso, já foi dito no capítulo anterior, ao explorarmos os filmes *M-Giallo* de acordo com a divisão de Mackenzie, que os protagonistas desse filme apresentavam uma certa ambivalência sexual graças, principalmente, a sua adoção de certas questões da masculinidade moderna, como roupas e profissão, que os distinguem de outros personagens masculinos da obra, além de sua incapacidade de resolver o caso e se proteger, no final, sendo muitas vezes salvo pela polícia ou por algum fator externo que não sua própria força.

Marc não foge à regra. Sua profissão em Roma, um pianista de jazz, faz com que seja “vítima” de piadas do policial que o acompanha na casa da primeira vítima. Sua relação com Gianna, que vou explorar mais adiante, o coloca em um poderoso contraste com a figura feminina moderna, sendo que Marc, ao tentar provar a posição do homem sobre a mulher, acaba se envergonhando sob os olhos de Gianna, que o vence em uma queda de braço, dirige o carro, toma as rédeas na tentativa de desenvolver um romance e o salva em determinado momento do filme.

A própria imagem que Marc faz de si mesmo aponta-o como um personagem *queer*, mesmo que menos “desviante” que outros como Carlo e Massimo. Marc se considera abertamente “sensível” e aponta um relação problemática com o pai, que gostaria que ele tivesse escolhido uma profissão mais “conservadora”.

A principal evidência, no entanto, é sua relação com Carlo e como esse é seu duplo.



Imagem 22. Caracterização de Marc e Carlo em *Prelúdio Para Matar*, de Dario Argento (1975).

A informação mais evidente a esse respeito são as roupas. Na maior parte das cenas em que os dois personagens são enquadrados juntos, a roupa de Marc é reversa a roupa de Carlo. Enquanto Carlo se veste de camisa branca e terno azul marinho (escuro, quase preto), Marc se veste de camisa preta e terno branco. Além disso, ambos são pianistas, mas como Carlo aponta no início do filme, Marc é um pianista das artes, burguês, enquanto ele é um pianista proletário, que toca em um bar a trabalho.

Sobre essa dualidade, Mackenzie cita McDonagh, que interpreta a relação de Marc e Carlo como “tão obsessiva e difusa que exige uma resolução estrutural” (MACKENZIE citando MCDONAGH, 2013, p. 178, tradução nossa)⁵⁶. Em sua análise, Mackenzie conclui que

Dada a imprecisão do *giallo* considerando os “vícios” específicos de seus personagens *queer*, seria extremamente simplista sugerir que, ao apresentar Marc como “sensível” e estabelecendo ele como o duplo de Carlo, o filme inequivocamente o apresenta como um homossexual reprimido. No entanto, o fato de o personagem estará aberto a esse tipo de interpretação demonstra a que extensão *Prelúdio Para Matar*, assim como *Quatro Moscas sobre Veludo Cinza* antes dele, usurpa a tendência do *giallo* de marcar seus homens *queer* como separados dos seus personagens masculinos “normais” (2013, p. 178-179, tradução nossa)⁵⁷.

A relação de Marc com Gianna também utiliza das expectativas ao redor de um típico casal heterossexual de filmes, colocando Marc sempre na posição de fragilidade em relação a Gianna através de uma linguagem típica de comédias “*slapstick*”. Gianna, uma jovem jornalista, não só se apresenta como extremamente ambiciosa e pronta para conseguir o que quer, como uma força ativa que é geralmente reservada ao personagem masculino, mas até sua caracterização a apresenta como um modelo mais ativo: suas roupas apresentam características consideradas masculinas. Até seu carro (um fusca velho e “caindo aos pedaços”) remete a carros associados ao universo masculino dentro dos filmes de comédia. Em sua relação com Marc, Gianna é a força ativa na parte da conquista sexual, deixando a Marc o papel de objeto da sedução, inclusive com toda a timidez associadas tipicamente às mulheres em romances. Além disso, Gianna salva Marc do perigo e o derrota tanto física quanto mentalmente, apesar dos protestos contrários de Marc.

⁵⁶ “so obsessive and pervasive that it demands structural resolution.”

⁵⁷ “Given the gialli’s imprecision regarding their queer characters’ specific ‘vices’, it would be overly simplistic to suggest that, in presenting Marc as “sensitive” and establishing him as Carlo’s double, the film unequivocally depicts him as a repressed homosexual. However, the very fact that the character is open to such an interpretation demonstrates the extent to which *Deep Red*, like *Four Flies before it*, usurps the *giallo*’s tendency to mark its queer men as separate from its ‘normal’ male characters.”



Imagem 23. A representação do feminino e do masculino modernos através da relação de Marc e Gianna em *Prelúdio Para Matar* (1975).

Outra personagem que pode ser considerada queer, de certa maneira, é a própria assassina. Cabe aqui reafirmar o que Alexander Doty propõe sobre a interpretação sob um olhar *queer*. Nesse caso, devemos levar em conta uma característica comum ao gênero *giallo* e que, posteriormente, foi utilizada no slasher americano e canadense: o gênero do assassino.

Na maior parte desses filmes, o gênero do assassino é camuflado pela sua vestimenta. Em *Prelúdio Para Matar*, assim como na maioria dos *gialli*, a roupa comum do assassino é uma capa de chuva, luvas de couro e maquiagem ou máscara⁵⁸. O assassino de *Prelúdio Para Matar* reúne todas essas características, escondendo por esse motivo, o sexo desse até o momento em que o assassino é, por fim, revelado. Marta, uma atriz aposentada e mãe de Carlo, ao utilizar o figurino típico do assassino, esconde seu sexo até o final. Sua voz é distorcida e não há nenhum indício de quem é por debaixo da capa de chuva. O único indício diferenciado dado em *Prelúdio Para Matar* é o close up no olho quando o assassino se maquia para atacar sua próxima vítima (imagem 13). Nesse caso, o personagem passa ao redor de seus olhos uma pesada maquiagem preta. A maquiagem, por si só, é atrelada ao universo feminino. No entanto, por causa do exagero e da

⁵⁸ NEEDHAM, 2002.

teatralidade do ato, a cena torna-se desorientadora, como se o assassino estivesse tentando compensar por uma falta de feminilidade⁵⁹.

Soma-se a isso que Dario Argento já admitiu que em seus filmes, é ele quem está por debaixo da fantasia do assassino, usando as luvas e a capa. Essa desorientação do gênero do assassino é apontado como queer tanto por Koven quanto por Mackenzie.

⁵⁹ MACKENZIE, 2013.

CONCLUSÃO

O *filone giallo* surge nos anos 1960 mas ganha mais força no início dos anos 1970, quando tem seu auge em número de produção e interesse. Apesar de a partir de 1975, o mercado de produção e consumo italiano tenha dado menos ênfase no *giallo* e o substituído por outros *filoni* como o *poliziotto* e outros tipos de horror, ainda hoje diversos filmes que apresentam característica e estética semelhante são produzidos. Dario Argento, talvez o mais reconhecido diretor do *filone*, ainda produz filmes de terror, inclusive filmes que remetem à fórmula do *giallo*.

Ainda nos anos 70, há um número considerável de personagens e temas *queer* que passam dentro desse *filone*. Apesar de não ser um fenômeno único do cinema italiano, ainda há que se observar a existência desses temas e reconhecer a importância de um estudo mais completo sobre esses personagens.

Assim como nos filmes americanos depois do período do Código Hays, a representação de personagens *queer* em produções de massa, em especial nos filmes de terror, tem uma natureza ambígua. Se antes, em períodos nos quais existia uma maior restrição no cinema, os personagens *queer* eram conotativos e viviam nas elipses e nos momentos de silêncio⁶⁰, no cinema dos anos 1970 houve uma enorme saída do armário mas que nem sempre apresentava uma imagem positiva.

No *giallo*, mais especificamente, apesar do enorme número de sexualidades “desviantes” da norma heterossexual, havia um grande contingente de personagens e temas que ligavam a sexualidade *queer* a crimes ou condutas escusas. Se não fosse o caso, o tema *queer* voltava a ser parte desse universo conotativo - existindo no subtexto mas jamais se anunciando.

Como produtos de seu próprio tempo, principalmente, essas obras nos permitem que ao revisitá-las possamos vê-las com olhos de nosso tempo. Não se trata de um revisionismo, mas um estudo de como a produção cinematográfica dita mais popular e o público a que se dirigia via esse avanço da modernidade sexual na sociedade.

A ambivalência do *giallo* em relação à modernidade é sentida muito além do discurso sexual - os filmes sempre cresciam dentro da tensão entre o antigo e

⁶⁰ BENSHOFF, 1997.

conservador e o novo e moderno. Os protagonistas homens dos *M-gialli* apresentavam uma sensibilidade que inferia uma mudança no status quo do que significava ser homem. Nos *F-gialli*, a sexualidade da mulher protagonista era vista como um perigo e uma necessidade de o homem (marido, pai ou polícia) trazê-la de volta a uma “sanidade mental” peculiar à relação heterossexual.

No entanto, como o próprio Alexander Doty diz em seu texto “*Making things perfectly queer*”, a própria estética do universo *giallo* nos abre para interpretações diversas. Mais que isso, Mackenzie, ao analisar alguns dos filmes de Dario Argento, aponta que a própria linguagem desorientadora do diretor era “*queer*”⁶¹.

Todos esses fatores atraem o olhar de espectadores que se agrupam debaixo desse guarda-chuva que o termo *queer* abre e esse olhar indica diversos avanços que podem ser sentidos hoje. Mais especificamente, dois filmes franceses recentes que possuem influência direta ou indireta do *giallo*, existem exclusivamente no universo queer. Em *Um Estranho no Lago* (*L'Inconnu du lac*, dir. Alain Guiraudie, 2013), temos um mistério que ocorre inteiramente em um espaço de “*cruising*” homossexual. Já *Faca no Coração* (*Un couteau dans le coeur*, dir. Yann Gonzales, 2018), esse com uma estética e hiperrealismo clássicos do *filone giallo*, trazem um mistério “*whodunit*”⁶² dentro de uma produtora de filmes pornô gays dos anos 70/80.

Essa utilização de uma estética e uma linguagem que antes serviu como opressão, agora serve como caminho para que esse olhar *queer*, antes minoria, conte suas próprias histórias e invente os seus próprios monstros sem dever nada a uma força de estabilização heteronormativa da sociedade.

⁶¹ MACKENZIE, 2013.

⁶² O mistério “*whodunit*” é apresentado por Koven (2006) como mistério tipo “Scooby Doo” (ver item 1.3.2), onde o principal mistério da trama se relaciona com a identidade de alguém: no caso do giallo e do slasher, a identidade do assassino.

REFERÊNCIAS

BENSHOFF, H. M. **Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film.** Manchester: Manchester University Press, 1997.

CESTARO, G. P. (ed.) **Queer Italia: Same-Sex Desire in Italian Literature and Film.** New York: Palgrave Macmillan, 2004.

DOTY, A. *Introduction.* In DOTY, A. **Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

GALLANT, C. *Introduction.* In C. Gallant (ed.) **Art of Darkness: The Cinema of Dario Argento,** Revised Edition. Godalming: FAB Press, 2001.

JAGOSE, A. **Queer Theory: An Introduction.** New York: New York University Press, 1996. Citado em MACKENZIE, Michael (2013) **Gender, genre and sociocultural change in the giallo: 1970-1975.**

KANNAS, A. **Simple Acts of Annihilation.** Senses of Cinema 44, 2007 (July-September 2007). Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2007/book-reviews/la-dolce-morte/>>, acessado em: 28 de outubro de 2019.

KOVEN, M. J. **La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film.** Lanham: Scarecrow Press, 2006.

MACKENZIE, M. **Gender, genre and sociocultural change in the giallo: 1970-1975.** University of Glasgow, 2013. Disponível em: <<http://theses.gla.ac.uk/4730/1/2013Mackenziephd.pdf>>, acessado em: 14 de novembro de 2019.

MCDONAGH, M. **Broken Mirrors/Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento**, Expanded Edition. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2010.

NEEDHAM, G. **Playing with Genre: An Introduction to the Italian Giallo**. KinoEye 2, 2002. Disponível em: <<http://www.kinoeye.org/02/11/needham11.php>>, acessado em: 25 de outubro de 2019.

NEWMAN, K. "Thirty Years in Another Town: The History of Italian Exploitation." Monthly Film Bulletin 53, 1986. Citado em KOVEN, M. J. (2006) **La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film**. Lanham: Scarecrow Press.

RUSSO, V. **The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies**, Revised Edition. New York: Harper & Row, 1987.

SHIELDS, D. "Fancy Footwork: Walter Benjamin's Notes on Flânerie." In *The Flâneur*, editado por Keith Tester, 61-80. Londres: Routledge, 1994. Citado em KOVEN, M. J. (2006) **La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film**. Lanham: Scarecrow Press.

SONTAG, S. **Notas sobre o Camp**. 1964. Disponível em: <<https://medium.com/musicais-utopias-queer-no-audiovisual/notas-sobre-o-camp-de-susan-sontag-1964-5b04e27378b1>>. Acessado em: 18/02/2020.

SORLIN, P. *Italian National Cinema: 1896-1996*. Londres: Routledge, 1996. Citado em KOVEN, M. J. (2006) **La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film**. Lanham: Scarecrow Press.

TOTARO, D. "The Italian Zombie Film: From Derivation to Reinvention." In *Fear without Frontiers: Horror Cinema across the Globe*, editado por Steven Jay Schneider, 161-73. Godalming, UK: FAB Press, 2003. Citado em KOVEN, M. J.

(2006) **La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film**. Lanham: Scarecrow Press.

TOTARO, D. **A Genealogy of Italian Popular Cinema: the Filone**. Offscreen 15, 2011. Disponível em: <https://offscreen.com/view/genealogy_filone>, acessado em 14 de novembro de 2019.

WOOD, R. **Hollywood from Vietnam to Reagan**. New York: Columbia University Press, 1986.

FILMOGRAFIA

Breve Noite das Bonecas de Vidro, A (La corta notte delle bambole di vetro). Itália/Alemanha Ocidental/ Iugoslávia/ Tchecoslováquia: Aldo Lado, 1971.

Doce Corpo de Deborah, O (Il dolce corpo di Deborah). Itália/França: Romolo Guerrieri, 1968.

Doce Vida, A (La dolce vita). Itália/França: Federico Fellini, 1960.

Estranho no Lago, Um (L'inconnu du lac). França: Alain Guiraudie, 2013.

Faca no Coração (Un couteau dans le coeur). França/México: Yann Gonzalez, 2018.

Fotos Proibidas (Le foto proibite di una signora per bene). Itália/Espanha: Luciano Ercoli, 1970.

Garota Que Sabia Demais, A (La ragazza che sapeva troppo). Itália: Mario Bava, 1963.

Insônia (Non ho sonno). Itália: Dario Argento, 2001.

La lama nel corpo. Itália/França: Elio Scadarmaglia, 1966.

Máfia sempre Mata!, A (Terza ipotesi su un caso di perfetta strategia criminale). Itália: Giuseppe Vari, 1972.

Milano, morte sospetta di una minorenne. Sergio Martino, 1975.

Nua Para o Assassino (Nude per l'assassino). Itália: Andrea Bianchi, 1975.

Obsessão (Ossezione). Itália: Luchino Visconti, 1943.

Pássaro das Plumas de Cristal, O (L'uccello dalle piume di cristallo). Itália/ Alemanha Ocidental: Dario Argento, 1970.

Prelúdio Para Matar (Profondo Rosso). Itália: Dario Argento, 1975.

Quatro Moscas Sobre Veludo Cinza (4 mosche di velluto grigio). Itália/França: Dario Argento, 1971.

Quem a viu morrer? (Chi l'ha visto morire?). Itália/Mônaco/França: Aldo Lado, 1972.

Seis Mulheres Para o Assassino (Sei donne per l'assassino). Itália/França/Alemanha Ocidental: Mario Bava, 1964.

Suspiria (Suspiria). Itália: Dario Argento, 1977.

Tão Doce, Tão Perversa (Così dolce... così perversa). Itália/ França/ Alemanha Ocidental: Umberto Lenzi, 1969.

Tenebre (Tenebrae). Itália: Dario Argento, 1982.

Terror na Ópera (Opera). Itália: Dario Argento, 1987.

Todas as Cores do Medo (Tutti i colori del buio). Itália/Espanha/UK: Sergio Martino, 1972.

Torso (I corpi presentano tracce di violenza carnale). Itália: Sergio Martino, 1973.

Uma Lagartixa num Corpo de Mulher (Una lucertola con la pelle di donna). Itália/Espanha: Lucio Fulci, 1971.