

UNESP – Universidade Estadual Paulista
"Júlio de Mesquita Filho"

Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação
Curso de Comunicação Social: Radialismo

O SOM, O SENTIDO E O GÊNERO *GIALLO*:
Análise do filme *Prelúdio Para Matar* (1975), de Dario Argento

Orientando:
Gabriel Bueno Lisboa

Orientador:
Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior

Bauru – SP
2015

UNESP – Universidade Estadual Paulista
"Júlio de Mesquita Filho"

Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação
Curso de Comunicação Social: Radialismo

O SOM, O SENTIDO E O GÊNERO *GIALLO*:
Análise do filme *Prelúdio Para Matar* (1975), de Dario Argento

Gabriel Bueno Lisboa
RA 11030216

Projeto Experimental apresentado como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social: Radialismo, na Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

Dedico este trabalho aos meus pais, Paulo e Cláudia pelo amor, paciência e segurança que me proporcionaram em toda minha vida. E pela oportunidade de estudar e fazer o que eu amo.

Agradecimentos

Ao meu avô Paulo Noronha Lisboa com quem tive a oportunidade de conviver, infelizmente não a paciência de aprender, mas, mesmo assim, continua presente na minha vida.

A minha avó Maria Ângela Whitaker Penteado que em todas as férias da minha vida proporcionou amor, carinho e visitas infinitas à locadora de vídeo.

A toda minha família por estar sempre unida, seja nos almoços de todos os feriados seja nos filmes policiais que eu inventava com uma câmera de vídeo.

A Antonio Carlos Meira, Ronald Perrone, Derek Kimball e meu orientador Arlindo Rebechi Junior que marcaram minha recente caminhada de aprendizado.

E ao meu amor Bárbara Silva Pajtak que traz luz a essa minha vida repleta de penumbra.

“Eu não tive escolha. Eu me apaixonei por cinema, por filmes. Algo existe no cinema que não existe em outros lugares; na vida real. Eu não acredito no sobrenatural na vida real mas isso vive nos filmes, ele habita as salas de cinema. Você não pode deixar de ir até aquilo que ama.”

John Carpenter

Resumo

Considerado exemplo modelar do gênero *giallo*, estilo exclusivamente italiano e que envolve a solução de um mistério relacionado a uma série de assassinatos, o filme *Prelúdio Para Matar* (1975), do cineasta Dario Argento (1940 -), é o objeto central deste projeto de pesquisa. Para esta pesquisa se dá especial atenção à investigação da trilha sonora, que, parcialmente, junto à composição visual, formalizam as dimensões de estrutura e sentido desse filme. Serão esclarecidas informações introdutórias sobre o som e composição para o cinema de horror e o ambiente de produção de filmes na Itália; os fatores concomitantes e anteriores a produção do objeto de estudo. No tocante à trilha, serão analisados dois elementos centrais da narrativa: (1) a música, com seus códigos específicos de composição sonora; (2) os efeitos sonoros que projetam ao espectador o reconhecimento ou não de determinados sons. Partindo da premissa que o som ainda é um elemento fílmico pouco explorado nas narrativas audiovisuais, esta pesquisa estabelece uma hipótese, a qual pode ser enunciada nos seguintes termos: a trilha musical e os efeitos de som, presentes no filme *Prelúdio para matar*, são elementos centrais para a articulação do gênero discursivo *giallo* nesse caso, co-participando, de modo visível ao espectador, com o controle, a estruturação e as estratégias de narração ali presentes.

Palavras-chave: *Giallo*; Trilha sonora; Cinema italiano ; Cinema de gênero; Dario Argento; *Prelúdio Para Matar* (1975).

Sumário

Introdução.....	8
1- A Evolução da Trilha Musical e o Cinema de Horror.....	9
1.1- Fundamentação.....	9
1.2- A Nova Geração.....	12
1.3- O Som do Suspense.....	15
2- O Cinema Italiano dos Anos 70.....	17
2.1- Antecedentes.....	17
2.2- Situação Política e Econômica.....	20
2.3- Cinema Popular Italiano.....	24
2.4 – Decadência.....	32
3- Dario Argento e o Gênero Giallo.....	33
3.1 – Giallo como Gênero.....	33
3.1.1 – Gênese.....	33
3.1.2 – Auge.....	35
3.1.3 – Legado.....	38
3.2 – Dario Argento.....	39
3.2.1 – História.....	39
3.2.2 – Estilo.....	42
4- Prelúdio Para Matar e sua Trilha Sonora.....	46
4.1 – O Filme.....	46
4.2 – A Banda Goblin.....	47
4.3 – Análise Fílmica.....	48
4.3.1 – Análise Crítica.....	48
4.3.2 – A Trilha Sonora.....	50
Considerações Finais.....	62
Bibliografia.....	63
Filmografia Seleccionada – Dario Argento.....	65
Filmografia.....	67
Discografia.....	69

Introdução

Foi a intenção do pesquisador deste trabalho desde o princípio procurar entender do modo mais abrangente possível quais foram as condições que propiciaram a realização da obra cinematográfica italiana *Prelúdio Para Matar*, num sentido de funcionamento do estado da produção do cinema no período, assim como, num outro olhar, uma visão mais detalhada, as particularidades que fazem do filme um exemplar conceituado dentro da produção do país, não só restringindo a termos de filme de horror, mas em sua totalidade.

O foco inicial do trabalho será dado para os conceitos ligados ao desenvolvimento da música de cinema, desde as suas funções iniciais nos primórdios da linguagem e como ela se adequava ao que era exibido em suas primeiras décadas, até as mudanças ocasionadas com introdução do jazz e da música popular americana dentro do conjunto de peças que ocupam o espaço da trilha musical, e finalmente as especificidades para com o cinema de horror.

A seguir, uma breve análise das fundações do cinema italiano como arte representativa de seu povo e de suas especificidades, principalmente com o movimento neorrealista, com imediata e posterior consagração ao redor do mundo. Passa-se por um panorama das condições políticas e sociais na qual a Itália se encontrava durante a década de 1970, pano de fundo e grande inspiração para tramas e subtextos de vários filmes realizados no período. O cinema de gênero, em tópico seguinte, ganha o destaque no cenário cinematográfico das décadas de 1960 e 1970, levando muitos italianos para o cinema em suas cidades, assim como um grande número de filmes é produzido visando a exportação, sendo não só sucesso de público, mas uma espécie de difusor de tendências estilísticas; isso se deu até o momento do declínio do grande número de produções e fechamento de vários cinemas.

As características e origens do gênero *giallo* são tratadas em seguida, assim como seus principais representantes e suas variadas formas de apropriação do gênero como fonte de elaboração da linguagem e das temáticas tratadas por seus diretores. O principal realizador dentro do estilo, Dario Argento, tem sua carreira parcialmente retratada a fim de averiguar suas motivações e anseios para com o gênero com o qual ficou tão intrinsecamente relacionado.

Por último será feita uma análise do filme *Prelúdio Para Matar* de 1975, considerado o melhor exemplar do gênero *giallo*, primeiramente a respeito das características que o destacariam num estudo de análise fílmica, seus atributos como peça de entretenimento e qualidades artísticas, e uma análise da sua trilha musical, sua quebra de paradigmas e uso incomum de forma.

1. A Evolução da Trilha Musical e o Cinema de Horror

1.1- A Música na Linguagem Cinematográfica

Durante sua breve história, se comparado com outras artes mais tradicionais, o cinema se desenvolveu a partir da evolução de inúmeros aspectos técnicos, tecnológicos e estéticos, rumo à construção de uma linguagem própria. Esta última formada por signos interpretados pelo espectador, num misto de linguagens visual e sonora, tal como faces de um mesmo fenômeno. Acompanhado de música desde seus primórdios na exibição de filmes mudos, ou seja, sem a presença de diálogos, o cinema consagrou métodos e modelos através do significativo trabalho de grandes músicos e compositores.

No início, conduzida por músicos dentro do próprio local da exibição, a música tinha dois papéis funcionais: encobrir o barulho dos grandes projetores e aclimatar as sequências mostradas na tela, mudando seu andamento e tom de acordo com as emoções ali representadas (GORBMAN, 1980, p.185). Comumente eram utilizados trechos de obras de compositores clássicos e pequenos temas direcionados às diversas formas emotivas. A estruturação do modelo narrativo dramático se liga à popularização do uso de músicas no cinema. A composição específica para determinados filmes ditava um modo de sincronização entre som e imagem.

Nos anos de 1930, formam-se os compositores desse padrão dito clássico, sendo muitos deles influenciados principalmente pelas óperas wagnerianas e peças do Romantismo. A respeito desse período, Suzana Miranda, pesquisadora do som no cinema, chama atenção para o tipo de composição.

São composições baseadas em uma linguagem essencialmente sinfônica e tonal, com orquestração brilhante, pautada no estilo romântico do final do século XIX, cujo objetivo era adequar-se à narrativa (MIRANDA , 2011, p. 19).

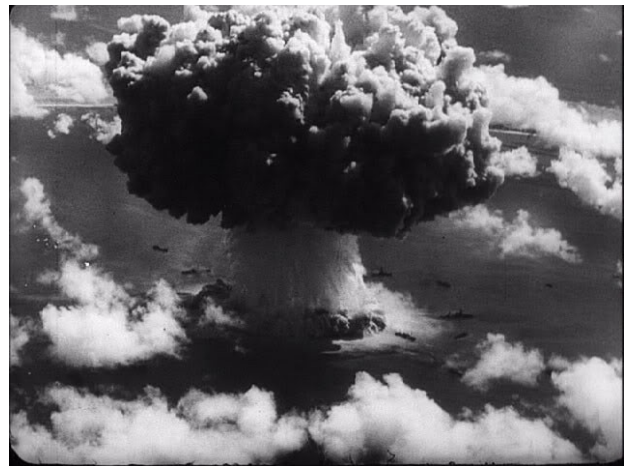
O principal compositor deste período no cinema hollywoodiano, foi o austríaco Max Steiner (**figura 1**). Teve sua iniciação musical no conservatório de Viena e depois de um período estudando composição em Londres, em decorrência da Primeira Guerra Mundial, partiu para os Estados Unidos em. Compôs para Broadway e logo depois trilhas musicais para o cinema. Em 1933, compõe a trilha do filme *King Kong*, altamente revolucionária pela sofisticada conversa entre a música e imagem (BERCHMANNNS, 2006, p. 38).

Figura 1 – Max Steiner



Fonte: Internet¹

Figura 2 – Explosão em *Dr. Estranho*



Fonte: Internet²

A evolução dos métodos de trabalho para a composição de uma trilha musical gerou alguns procedimentos que se tornaram comuns e essenciais, sendo o primeiro deles a noção da unidade do corpo geral das músicas utilizadas no filme (BERCHMANS, 2006, p. 27) . De modo geral, o compositor em conversas com o diretor, a partir daquilo que é explicitado no

1- Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Max_Steiner#/media/File:Max-steiner_composing.jpg> Acesso em mar. 2015

2- Disponível em: <<http://1.bp.blogspot.com/-Y5VKReCFv5g/TrN7xnV8ODI/AAAAAAAAACV8/vkELw9-cxO4/s1600/Dr.+Strangelove+10.jpg>> Acesso em mar. 2015

roteiro, procura inspirações para dar ao filme sua especificidade musical, isso gera o *score* de um filme, o total da produção musical, variada de acordo com as cenas mas dentro de um conceito estipulado pelo compositor. O diretor também pode oferecer ao compositor algumas músicas como exemplo dos sentimentos que ele busca em determinadas cenas, as *temp tracks*, geralmente peças conhecidas de compositores clássicos.

As músicas podem ser divididas então entre *background*, aquela que faz um acompanhamento suave para uma cena de diálogos por exemplo, a música de pontuação, que marca determinadas situações no início ou fim de uma cena, como, por exemplo, a vinheta retirada do tema de James Bond, marcando uma situação típica do personagem e música em primeiro plano, que carrega alto valor dramático e representativo, acentuando ou ressignificando o conteúdo das imagens. Um exemplo pode ser o modo como Kubrick termina *Dr. Estranho* com uma série de imagens de explosões atômicas ao som de “We'll Meet Again”, de Vera Lynn (**figura 2**). Essas funções da música, aliadas na mixagem aos efeitos sonoros compõe a paisagem sonora de um filme, uma representação criativa, assim como os planos imagéticos compostos pela fotografia e direção de arte, da ação que transcorre no filme.

Com os rumos, em termos de linguagem, tomados pelo cinema, a música ganharia outra dimensão, diferente de reforçar apenas o que se mostra na tela. Novas práticas de linguagem começariam a ser mobilizadas com o uso da música no cinema. Longe de ser um acessório, a música tornava-se parte essencial e integrante para a fatura narrativa e para a estética do filme.

Para Gorbman (1980, p. 189), a partir da noção de Kracauer a respeito da polissemia da imagem com base nas diferentes músicas, é impossível separar os elementos de composição de um filme durante sua exibição. No processo de narração fílmica, tempo e espaço, sobretudo em um cinema ligado ao narrativo dramático, estão unidos para criar a sensação de continuidade necessária a se contar, por exemplo, a história de uma vida inteira em apenas duas horas. Além de favorecer a montagem do filme, a música também angariou outras funções. O uso do *leitmotiv* é uma parte integrante da linguagem musical para o cinema. Essa técnica usa de temas musicais elaborados para marcar uma determinada ação ou personagem dentro do filme.

É comum do público tentar antecipar o que está por vir na sucessão narrativa e no campo de formulação de suas respectivas imagens. A música pode contribuir para criar ou frustrar essa expectativa. Ambas sensações prazerosas para o espectador, que se dispôs ao entretenimento proposto pelo cinema (Cf. CHION, 2008, p.49). Essa percepção consciente da música dá outra dimensão de uso, em uma situação distinta de sua função inicial, de apenas ser acompanhamento.

Com o passar do tempo e, principalmente, a partir da entrada da música *pop* no cinema na década de 1950, estudiosos do cinema questionaram como essa tendência distanciaria a música de cinema de sua forma mais pura, ou seja, orquestral e instrumental. O principal conflito se deu no âmbito das letras, já que carregava consigo associações particulares para cada indivíduo e diversas interpretações.

Se a audição da trilha incidental pode ser considerada inconsciente, a música *pop* recobra a consciência do público para a música na tela, exercendo uma influência paradoxal no espectador na medida em que tenciona questões como a percepção coletiva e a percepção privada das canções (COSTA, 2011, p.102).

Essa dissociação com convenções de um determinado gênero através de modificações causadas pela música moderna está presentes nas discussões propostas para esse trabalho. Até o período de lançamento de *Prelúdio Para Matar* era incomum que um diretor chamasse um conjunto, seja de jazz ou de rock, para compor para seu filme, em vez de utilizar peças conhecidas.

1.2 – A Nova Geração

Alex North (**figura 3**) foi pioneiro ao introduzir elementos de jazz para a trilha sonora original de *Uma Rua Chamada Pecado* de 1951 (mesmo ano do ganhador do Oscar *Sinfonia de Paris* no qual um personagem zomba o amigo por estar tocando essa música "inferior"), mas ainda dentro dos padrões clássicos da música de cinema, por exemplo, de Max Steiner, o mais influente compositor pré Segunda Guerra. Elmer Bernsteien trouxe o jazz definitivamente para dentro da sala de cinema com o tema de *O Homem do Braço de Ouro*, de

1955, numa pegada mais agressiva e sensual. O filme do diretor Otto Preminger colocou Frank Sinatra como um baterista lutando contra o vício de heroína, ou seja, todo o caráter do filme foi muito transgressor para a época. Preminger se utilizaria novamente de forma bem sucedida do jazz para seu filme *Anatomia de um Crime* de 1959, dessa vez com um músico verdadeiramente formado no estilo, Duke Ellington. Outro grande compositor do cinema, também muito interessado no estilo, foi Henry Mancini, que assinou as trilhas de *A Pantera Cor-de-Rosa*, *Bonequinha de Luxo* e *Hatari!*, criando "não só uma quantidade de temas que teriam vida própria fora das telas como também novas sonoridades que refletem mais que quaisquer outras estéticas de seu tempo uma integração da melhor canção americana com o jazz e com alguns elementos pop que foram surgindo nos anos 1960 e 1970" (MÁXIMO, 2003, p. 319).

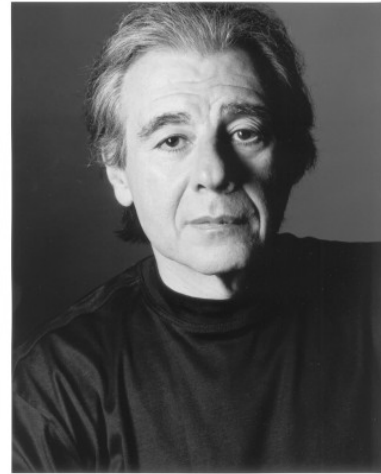
O rock se fez presente desde o filme *Blackboard Jungle* de 1955 com o hit *Rock Around the Clock* de Bill Haley, acompanhando uma onda de filmes feitos para os adolescentes que lotavam os *drive-ins* na época. Elvis Presley, então, faria diversos filmes que na verdade eram apenas pano de fundo para que o cantor pudesse cantar suas músicas em outra plataforma, mais internacional, já que o mesmo nunca saiu dos Estados Unidos em turnê. Já em 1967 o diretor Mike Nichols pediu mais músicas a dupla folk Simon & Garfunkel para seu filme, *A Primeira Noite de um Homem* que já contava com *The Sound of Silence*, sendo que o resultado do pedido, *Mrs. Robinson*, se tornou extremamente popular e um dos primeiros casos de um filme antecipar um lançamento de um single de um artista (HARRIS, 2008, p. 361). Grandes nomes da música já participavam das trilhas sonoras do cinema, já que a categoria de melhor canção existe desde 1930, mas sua atuação resumia na maioria das vezes, apenas como intérpretes.

O filme que seria o divisor de águas para o modo como as trilhas sonoras se tornaram um mercado altamente rentável, e que não contava com nenhuma composição original, foi *Sem Destino*, de 1969. Até então não era comum preencher um filme com músicas pop, elas apareciam mais como um elemento diegético, para representar determinado cenário, como um bar, por exemplo. Músicas pop aqui definidas como aquelas todas aquelas provenientes do aparato midiático da metade século XX, segundo Janotti (2005).

Figura 3: Alex North

Fonte: Internet³

Figura 4: Lalo Schifrin

Fonte: Internet⁴

Com a nova onda de Hollywood, no início dos anos 1970, falando a língua das ruas, tornou-se comum que músicos e compositores populares de diversos estilos escrevessem para o cinema. Assim, Argento, também músico e compositor, queria fundir seu horror com essa tendência mais pop com o *Goblin* e trazer para seu *Prelúdio Para Matar* a energia de alguns compositores, como Lalo Schifrin (**figura 4**), que também era arranjador e responsável pelas trilhas de *Bullit* e da série *Dirt Harry*.

Schifrin incorporava além do jazz, o soul e o funk norte-americanos num caldo empolgante que combina com as ruas à noite da sinuosa São Francisco, local de atuação dos policiais das tramas, adicionando uma espécie de glamour para a violência retratada na tela (é interessante comparar o piano, baixo e bateria do tema do policial durão vivido por Clint Eastwood com música que acompanha as mortes de *Prelúdio Para Matar*, estranhamente nomeada *Death Dies*).

Por último foi notável durante a década de 1970 o uso dos sintetizadores na composição de trilhas sonoras para o cinema. Construídos a partir de circuitos eletrônicos que podiam ter os timbres de suas notas modificados através de modulações de frequência, o instrumento foi utilizado para reformular composições de artistas eruditos por Wendy Carlos nos filmes *Laranja Mecânica* e *O Iluminado* de Kubrick, assim como em temas inéditos de músicos como Giorgio Moroder e Vangelis, ganhadores do Oscar com suas composições.

3- Disponível em: <http://www.filmmusicociety.org/news_events/features/images/alexnorth_bw.jpg> Acesso em mar. 2015

4- Disponível em: <<http://www.jazz.com/assets/2009/1/15/LaloSchifrinphotoAG335.jpg>> Acesso em mar. 2015

1.3- Música de Suspense

Em 1952, é lançado o western *Matar ou Morrer* com trilha sonora assinada por Dimitri Tiomkin, ganhadora do Oscar, assim como a canção principal, também assinada por ele. No filme, o xerife de uma cidade pequena tenta convencer alguns dos moradores da cidade a pegar em armas contra a iminente chegada de um famoso criminoso e seu bando a cidade (**figura 5**). O bandido quer vingança, já que foi condenado pelo xerife a prisão. Todos os moradores dão de costas e preferem não se envolver num caso que para eles é particular ao xerife, mesmo com todos os argumentos contrários em relação a ter uma cidade sitiada por malfeitores. A tensão é crescente com aproximação do trem que traz o algoz do xerife, solitário na defesa da cidade e de sua própria vida. Tionkim faz uma trilha sucinta mas muito efetiva na criação desse suspense, já que o próprio silêncio também contribui para criar uma atmosfera desoladora, com momentos musicais relacionados ao implacável relógio, marcando o tempo que se esgota. Os momentos de conflito são bem marcados, fortes, mas com um final triste marcado pela amargura que sente o xerife (BERCHAMNS, 2006, p.80).

Figura 5: Frame do filme High Noon



Fonte: Internet⁵

Figura 6: Bernard Herrmann



Fonte: Internet⁶

Citar um western como primeiro exemplo para o uso da música como elemento de suspense mostra que o cinema de horror ainda não utilizava, desde os anos 1930, todo o potencial que o som podia trazer ao gênero. Os filmes da Universal de horror se utilizavam de clássicas estruturas para seus conteúdos dramáticos sendo que o precursor, *Drácula*, de 1931,

5- Disponível em: <<http://www.teachwithmovies.org/guides/high-noon-files/going-to-the-church.jpg>> Acesso em mar. 2015

6- Disponível em: <<http://2001video.empresarial.ws/blog/wp-content/uploads/2011/06/bernard-herrmann5.jpg>> Acesso em mar. 2015

nem possui trilha musical. Mesmo assim dois casos interessantes merecem nota. O primeiro é o filme de Fritz Lag também de 1931, *M*, em que o som contribuiu essencialmente para o panorama criativo do filme nas primeiras experimentações com aparato que ainda era novidade na linguagem cinematográfica. Outro filme é *Sangue de Pantera* de 1942 que se utilizava do som para sugerir elementos que se encontravam fora do quadro da imagem. Já em 1960 acontece a grande revolução, não só dentro do gênero, mas que ressoaria no cinema como um todo, da trilha sonora de Bernard Hermann composta para *Psicose* (**figura 6**). Hitchcock a princípio não se interessou pela ideia da de Hermann para as estridentes notas dos violinos que acompanham os ataques de Norman Bates como relata Berchmans (2006, pg. 42). Exemplificando como o gênero é fértil para experimentações.

Alguns conceitos também são notáveis para a composição de uma trilha musical específica para o horror, como nota Rodrigo Carreiro em seu estudo sobre o tema. Os principais métodos são a composição em tom menor, mais dissonante que movimentos compostos em tom maior e uso da música atonal “que não possui um centro tonal estável, portanto, uma tonalidade predominante, percorre a escala cromática como um nível de previsibilidade muito menos, o que acentua no espectador a sensação de instabilidade.” (CARREIRO, 2011, PG. 49). O autor também destaca para a fragmentação melódica, trechos incompletos de melodias e alterações nos timbres dos instrumentos como técnicas comuns para surpreender e incomodar o espectador, obviamente, em momentos pontuais e para amplificação das situações propostas pelo diretor. A trilha sonora de *Tubarão* composta por John Williams depois se tornou uma das maiores referências para os anos 1970. Já nas aproximações mais modernas no uso dos sintetizadores se destacam as trilhas de *O Exorcista* e depois, a trilha de John Carpenter para *Halloween*. Carpenter é um dos compositores mais influentes do cinema de horror mesmo nunca tendo nenhuma formação na área e ter começado a fazer suas trilhas porque não tinha dinheiro em suas produções independentes para composições orquestradas⁷. Exemplos como o lançamento do disco *Lost Themes* com músicas inéditas compostas pelo próprio Carpenter em seus filmes e a inauguração do selo *Death Waltz Records* em 2011 evidenciam a singularidade e inserção no mercado fonográfico de obras relacionadas ao gênero de horror e ficção científica e seus compositores.

7- John Carpenter explica sua evolução como compositor em entrevista concedida a Rolling Stone. Disponível em: <<http://www.rollingstone.com/movies/features/john-carpenter-lost-themes-20141216?page=2>> Acessado em Mar. 2015.

2. O Cinema Italiano dos Anos 1970

2.1- Antecedentes

Durante o regime fascista que dominou a política italiana de 1922 a 1943, o cinema italiano já tinha estabelecidas as bases de um circuito de exibição considerável e uma emergente cadeia de produção, desde o período do cinema mudo, que viria a se consolidar com a inauguração da *Cinecittá*. Construída pelo grupo responsável pela administração dos conteúdos cinematográficos produzidos e importados na Itália, a *Cinecittá* é um complexo de estúdios que tinha a intenção de produzir filmes que pudessem competir internacionalmente na qualidade de suas produções. Havia relativa liberdade para exibição de filmes estrangeiros e sobre os debates a cerca das motivações para a produção nacional, sendo que em 1937, o Centro Experimental de Cinematografia, uma escola para a capacitação dos profissionais do ramo, “passou a publicar o importante jornal *Bianco e Nero* (Branco e Preto), que provocava o debate sobre teorias do cinema e sua prática, incluindo teoria da União Soviética”, inimiga ideológica do Estado fascista (BONDANELLA, 2009, p. 22).

A produção de cinema não se concentrava portanto na produção de filmes de propaganda como é passível de suspeita, mas procurava-se uma autossuficiência e um sistema de indústria assim como o americano, não deixando de ser tratado como um negócio baseado no lucro. Essa produção, concentrada em adaptações literárias e filmes históricos, agradava tanto aos líderes políticos e ao povo. Mas havia a semente de um filme com um caráter mais realista proposto por um partidário do regime que acreditava que aquele cinema não era italiano o suficiente, com as particularidades e problemas culturais; era Leon Longanesi. O que ele propunha em seu ensaio *L'occhi de Vetro* (O olho de vidro). Não é muito diferente do que o roteirista do cinema neorrealista Cesare Zavattini publicou em 1952 como um resumo daquele estilo de cinema do pós-guerra. Podemos considerar portanto o cinema com aspirações realistas, durante o período fascista, como um precursor daquele cinema de denúncia da realidade do país consumido pela Segunda Guerra Mundial; suas filmagens nas ruas, em céu aberto; o uso de atores não-profissionais e uma tendência ideológica de esquerda.

Figura 7: Inauguração do Cinecittà

Fonte: Internet⁸

Figura 8: Frame do filme Ladrões de Bicicleta (1948)

Fonte: Internet⁹

Os diretores do período queriam se afastar das heranças do fascismo, como o próprio *Cinecittà*, mas não houve, portanto, uma ruptura tão grande com aquilo que já era considerado naquela época. Muitos dos principais diretores italianos começaram nessa época, como Vittorio de Sica, Luchino Visconti e Roberto Rosselini, que em 1945, no caso deste último, dirigiu *Roma, Cidade Aberta*, considerado a pedra fundamental e primeiro exemplar do estilo. O próprio termo tem origem literária em 1930 quando “Arnaldo Bocelli destacou a produção literária do mesmo ano. As obras neorrealistas foram descritas como uma análise da condição humana sob a luz do ambiente social e de percepções psicológicas objetivas, assim como evitar o hedonismo estilístico e formal então predominante” (LAWTON, 1978, p. 9). A temática variava para cada diretor, mas havia o foco para as dificuldades do povo italiano, sendo o desemprego daqueles que viviam nas cidades com *Ladrões de Bicicleta* (1948), de De Sica, e a pobreza no campo com *A Terra Treme* (1948), de Visconti. Mesmo com essa tendência em discorrer acima de problemáticas sociais, não havia formada uma consciência de única entre os diretores de fazer um cinema revolucionário, como nota Bondanella:

Rosselini declarou que o realismo foi “somente a forma artística da verdade”, ligando o neorrealismo a cuja posição moral mais do que qualquer conjunto de técnicas ou posições ideológicas preconcebidas (BONDANELLA, 2009, p. 62).

O período foi marcado por obras que se aproveitam dessa função mais imediata de exploração daquilo que era evidente dentro da condição social, mas havia, não se deve

8- Disponível em: <<http://www.cinecittaoccupata.com/img/inauguration.jpg>> Acesso em mar. 2015

9- Disponível em: <<http://www.famigliaallitaliana.it/demo/galleria/images/13.jpg>> Acesso em mar. 2015

esquecer, um olhar introspectivo da situação que o homem se encontra dentro da sociedade, sua solidão ao visualizar que seu problema é somente mais um dentro de um sistema complexo, a política que mesmo quando funcionando para auxiliar a população, tendo este sendo reduzido a estatista. Caso exemplar dessa situação é a do protagonista de *Ladrões de Bicicleta* que caminhando pelo centro da cidade a procura de sua bicicleta roubada, se depara com dezenas de bicicletas e partes separadas que poderiam ter origem de furto.

A herança da estética e a preocupação da produção cinematográfica do período na Itália foi amplamente sentida no mundo todo e foi “uma referência obrigatória, como o é, em geral, para quase todo o cinema italiano hodierno, em suas máximas glórias e em suas mais reprováveis abominações, é no neorealismo que se baseia a realidade atual de nossa cinematografia” (FABRIS apud MICCICHÉ, 1996, p.47). Entretanto, ainda é importante notar que os filmes que podem ser considerados como neorealistas representavam uma pequena fatia do que era feito no período:

Na verdade, dos 822 filmes produzidos na Itália entre 1945 e 1953, somente 90 podem ser descritos como neorealistas no mais sentido mais amplo do termo. Ainda assim, mesmo os filmes neorealistas sendo poucos em números e nem sempre bem recebidos, a sua importância para a história do cinema é inquestionável. Em sua preocupação para com o estudo do mundo diário eles expandiram os potenciais estéticos e narrativos do cinema e foram, assim, inspiração para muito do debate sobre a função e a natureza do cinema que tem continuado pelos últimos trinta anos (LAWTON, 1978, p 12).

Desses filmes ainda, poucos tinham grandes números em relação a bilheteria e repercussão com a crítica (LAWTON, 1978, p. 11), sendo que logo, com o início do desenvolvimento econômico que a Itália passaria durante a década de 1950, esse cinema com um viés mais urgente e cru passou a ser suplementado por outros tipos de filme dentro da categoria dos considerados artísticos. Cineastas como Michelangelo Antonioni e Federico Fellini, que participaram dos bastidores, como roteiristas e assistentes, do movimento neorealista, passam agora a assumir preocupações mais subjetivas e metafóricas em seus trabalhos. O cinema italiano com o início da década entrou numa ótima fase autoral, coroando a qualidade em termos do conteúdo das produções, com altos índices de bilheteria e prêmios em festivais no mundo todo.

Podemos citar como exemplos *O Leopardo* (1963) de Lucchino Visconti, *A Doce Vida* (1960) e *8 e 1/2* (1963) de Federico Felini, *A Aventura* (1960) de Michelangelo Antonioni e *Ontem, Hoje e Amanhã* (1963) de Vittorio de Sica. O período também viu florescer o cinema de gênero (tratado neste trabalho posteriormente), um cenário cinematográfico, forte, competitivo e heterogêneo.

Figura 9: Frame de *A Aventura* (1960)



Fonte: Internet¹⁰

2.2- Situação política e econômica

O ano de 1970 pode representar uma divisão com os temas e estilos da maioria dos filmes lançados anteriormente no país. Essa ruptura foi um reflexo das mudanças que estavam ocorrendo no pensamento social e político no mundo todo, como os protestos dos estudantes em Paris, em 1968, os movimentos sociais afirmativos dos negros e feministas nos EUA, assim como localmente com o ato terrorista da explosão de uma bomba na Piazza Fontana em Milão, em 1969. Essa movimentação mais urgente do presente passou a chamar mais a atenção dos próprios cineastas em vários âmbitos. Elio Petri lança *Investigação Sobre um Cidadão Acima de Qualquer Suspeita* (1970), popularizando o cinema político italiano, ou cinema de empenho civil, consagrado com o Oscar de melhor filme estrangeiro.

10- Disponível em: <<https://elgabinetedeldoctorabuse.files.wordpress.com/2009/10/aventura3.jpg?w=620>> Acesso em mar. 2015

As organizadoras do livro de entrevistas e críticas, *Cinema Político Italiano dos Anos 60 e 70*, fazem o resumo da situação que culminaria no filme de Petri:

Os anos 1960 são também aqueles em que o poder político se acomoda e a “democracia avançada”, almejada no imediato pós-guerra por todos os que haviam lutado por liberdade, corrompe-se numa gestão de poder regida mais pelas regras do jogo de divisão partidária do que por uma administração honesta exercida em nome dos cidadãos (PRUDANZI e REZEGOTTI, 2006, p. 20).

O sul da Itália convivia com as já seculares instituições da máfia, que se aproveitavam da pobreza relativa da região. E os subempregos da região norte faziam com que alguns migrantes acabassem por se envolver com o mundo das drogas e prostituição. Sobre a migração, Prudenzi e Rezegotti e escrevem:

Os italianos fotografados por Roberto Rossellini e Vittorio de Sica já não são mais os mesmos, pois o florescimento de uma economia de caráter predominantemente industrial mudou de modo profundo a fisionomia do país que, após um vínculo de séculos com a fadiga do trabalho agrícola, conhece o trabalho nas fábricas. Os fluxos migratórios do Sul ao Norte, onde se concentram as indústrias, criam tensões e dificuldades entre italianos e italianos, mas, ao mesmo tempo, redesenham os mapas das diversas camadas sociais da população... (PRUDANZI e REZEGOTTI 2006, p. 20).

E quando nas fábricas eram explorados em seus empregos. O diretor Ettore Escola comenta em entrevista sobre a luta sindical (**figura 10**):

No início dos anos 1970, a Itália vivia uma época de grandes contrastes. Basta lembrar que, em 1969, houve o chamado “outono quente”, caracterizado por grandes lutas entre operários e patrões, e, obviamente essas lutas haviam se dado sobretudo na Fiat de Turim. Houve greves, ocupações de fábricas, isso tudo num momento em que a migração interna ocorria em fluxo contínuo (PRUDANZI e REZEGOTTI 2006, p. 134).

O Partido Comunista Italiano, o PCI, era muito forte e “todos os anos se organizava a *Festa dell'Unitá*, uma festa grande em diversas cidades italianas, com debates, espetáculos, shows musicas, filmes e restaurante etc (**figura11**).

Dela participavam todos os filiados do partido, mas não somente; qualquer um poderia comprar o ingresso que servia para o financiamento do partido como do próprio festival.” (PRUDANZI e REZEGOTTI, 2006, pg. 129). Essas festas tinham também como objetivo esclarecer sobre as lutas de classes que ocorriam no país, como pode ser indicado pela fala de Scola:

A princípio, esses jovens chegavam ao Norte, despreparados e, como já disse, não tinham formada uma consciência de classe, Porém também eram muito receptivos e, de fato, alguns deles se tornaram líderes sindicais importantes (PRUDANZI e REZEGOTTI , 2006, p. 136).

Figura 10: Manifestação Trabalhista em Turim



Fonte: Internet¹¹

Figura 11: Festa Della'Unitá (1976)



Fonte: Internet¹²

Os roteiristas e diretores tinham então muito material para tramas policiais e de conspirações retiradas das seções de *cronaca nera* dos jornais, que se especializam em divulgar casos envolvendo assassinatos de líderes políticos e advogados envolvidos com a máfia ou daqueles que tentavam de algum modo conduzir a justiça dentro dos conformes da lei. Além das organizações criminosas haviam também os terroristas políticos, tanto de esquerda como de direita que realizam atentados em lugares públicos assim como contra dissidentes partidários.

11- Disponível em: <<http://www.fiomtorino.it/img/gallery/1r0166250348-4820ce2397b29.jpg>> Acesso em mar. 2015

12- Disponível em: <<http://www.rossodiseramantova.it/wp-content/uploads/2013/01/1976-Festa-dell-Unit%C3%A0-banda-di-Gonzaga.jpeg>> Acesso em mar. 2015

Um dos casos mais famosos dos crimes políticos foi o sequestro que acabou com a morte do ex-primeiro ministro italiano Aldo Moro pelo “Brigadas Vermelhas”, grupo de extrema esquerda que não concordava com o lento processo de reforma proposto pelo PCI. Mesmo assim muitos simpatizavam com grupos socialistas que nada tinham a ver com os atos de violência como afirma o diretor Marco Bellochio: “Eram anos em que se iam afirmando a extrema esquerda, os grupos maoistas; e a percepção que se tinha de tudo na província era a de se lidar com pessoas violentas. Porém, muitos não o eram e jamais o seriam, nem mesmo depois durante a época do terrorismo.” (PRUDANZI e REZEGOTTI, 2006, pg. 146).

Essa violência e pessimismo influenciavam também, como muitos deixam de acreditar, o cinema mais popular italiano. Assim como nos Estados Unidos no mesmo período, mas por razões como a catástrofe da Guerra do Vietnã, o assassinato de Martin Luther King, a seita de Charles Mason, a tragédia no concerto de Altamont e o escândalo com o Caso Watergate levaram o país a esquecer completamente os ideais hippies pacíficos do meio da década passada e criar um leva de filmes que iam de *Perdidos na Noite* de 1969 até *O Massacre da Serra Elétrica* de 1974, criando a sensação de que não havia para onde escapar, seja na cidade grande seja no campo, dos medos modernos.

Na Itália o campo político viria a influenciar a fase posterior do western, com enredos mais engajados com teorias de esquerda, e os filmes policiais cínicos da segunda metade da década. O cinema de horror e a comédia passaram a se utilizar de temas sociais discutidos então pelas tentativas de mudança nos pensamentos dos italianos mais conservadores. O filme *O Quê Vocês Fizeram com Solange?* de 1972 tem como tema o aborto, para a causa de um trauma irreversível sofrido por uma garota e os assassinatos cometidos pelo seu pai contra os envolvidos com a operação clandestina. Podemos ainda citar a diretora Lina Wermuller que fez durante o início da década de 1970 uma série de sátiras sócias e com caráter feminista culminando nas indicações de Melhor Diretor e Melhor Filme Estrangeiro com o seu filme de 1975, *Pasqualino Sete Belezas*.

2.3- Cinema Popular Italiano

Ao fim da Segunda Guerra mundial a Itália logo passou durante a década de cinquenta por um processo que ficou conhecido, como posteriormente no Brasil, de milagre econômico, liderado pelo partido Democrata Cristão com auxílio dos Estados Unidos.

Com o primeiro-ministro Alcide De Gaspari, procurando aliar tendências reformistas e liberais, o país viu florescer no norte do país o setor industrial, como, por exemplo, nas fábricas da Fiat em Turim. Esse desenvolvimento, é claro também influenciou o modo como se fazia o cinema na época. Enquanto alguns diretores procuraram fugir da herança dos filmes neorrealistas para praticar um cinema dramático mais livre de amarras estéticas, outros trabalhavam para fornecer ao emergente público consumidor, cinema de entretenimento, em vários casos recheados com críticas sociais e de costumes.

A comédia foi uma grande se não a maior a grande mantenedora da indústria cinematográfica italiana, sempre atraindo milhares de pessoas, para o que ficou conhecido como “comédia à italiana”, cheias de sátiras até mesmo grotescas com os próprios conterrâneos. Mario Monicelli foi o grande mentor e mais popular diretor relacionado ao estilo, fazendo de sátiras medievais a retratos intimistas de um divórcio. Depois de alguns sucessos com o comediante Tóto, Monicelli afinou seu estilo mais particular em obras como *Os Eternos Desconhecidos* e *Os Companheiros* no início de sua carreira.

A primeira onda de um filme de gênero, cada qual com seu período de auge específico, foi o filme épico, ou *peplum*. Depois que alguns filmes americanos como *Quo Vadis* e *Ben-Hur*, obtiveram sucesso escolhendo a Itália como destino para filmar suas grandiosas sequências de batalhas, como as corridas de bigas com Charlton Heston, os próprios italianos passaram a se interessar em produzir filmes com a temática. A febre foi iniciada com o lançamento de *Hércules* de 1957 do diretor Pietro Francisci com o halterofilista americano Steve Reeves no papel principal (**figura 12**). O filme foi um sucesso tanto no país como nos Estados Unidos e gerou diversos outros filmes que não tinham muita relação com a mitologia clássica grega e romana, apesar do período no qual o enredo decorria tendo como foco os atos heroicos dos personagens como o próprio Hércules, Sansão e Maciste, Com produção de larga fotografia com tecnologias que imitavam o Cinemascope da Fox e grandes cenários coloridos.

Já o cinema de horror italiano deixou uma herança mais considerável em termos de qualidade e repercussão com produções posteriores. O filme que é considerado o primeiro do gênero é *Os Vampiros* do diretor Riccardo Freda em 1957. Permaneceu obscuro por muito tempo, já que teve o azar de antecipar o revival do cinema clássico de horror pela produtora Hammer. Não havia um público ainda formado para esse tipo de filme. O diretor de fotografia do filme de Freda era Mario Bava, que viria a ser tornar um dos mais importante e criativos diretores de gênero no país (**figura 13**)

Figura 12: Steve Reeves

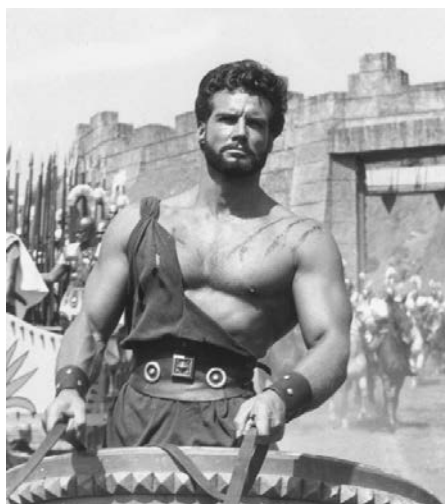
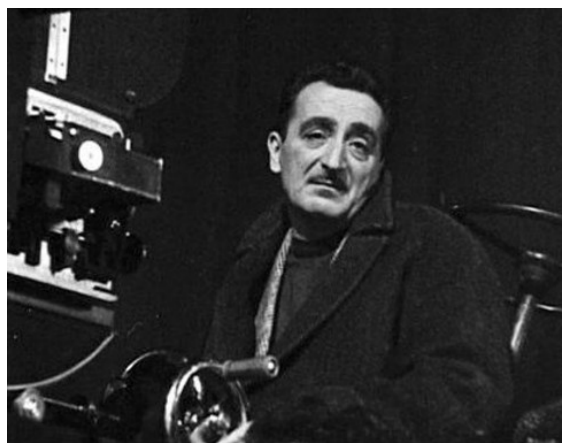
Fonte: Internet¹³

Figura 13: Mario Bava

Fonte: Internet¹⁴

Em 1960, Bava lança o filme *A Maldição do Demônio*, distribuído nos Estados Unidos pela AIP, produtora de Roger Corman que concomitantemente produzia filmes baseados na obra de Edgar Allan Poe. Com o filme Mario Bava lança a atriz Barbara Steele, que ficaria conhecida como uma das primeiras *scream queens* do cinema, um termo que designa as mulheres que ficam associadas a filmes do gênero. Bava desenvolve o estilo de Freda que já possuía uma preocupação com o uso das sombras, pontos claros e escuro, com a arte barroca; uma grande preocupação estética. Para Bondanella (2009, p. 311) Bava “deveria ser comparado favoravelmente com a trindade seleta (Fellini, Antonioni e Visconti) de autores italianos da cena dos anos 1960.”

13- Disponível em: <<http://www.builtreport.com/reeves/002.jpg>> Acesso em mar. 2015

14- Disponível em: <<http://oublietmagazine.com/wp-content/uploads/Mario-Bava.jpg>> Acesso em mar. 2015

Depois desse filme, Bava fez uso de grandes inovações no uso da cor no horror, com títulos como *Drácula, o Vampiro do Sexo* e *As Três Faces do Medo* mantendo uma linha mais gótica de horror até realizar *Seis Mulheres Para o Assassino*, de 1964. Esse último acompanhado de *A Garota que Sabia Demais* são a gênese do que viria a se tornar o gênero *giallo* nas mãos de Argento, que, por sua vez, fundiria elementos dos dois filmes. Bava chegou a dirigir alguns títulos de western, ficção científica e até uma adaptação de uma história em quadrinhos, se aproveitando do tema para destilar mais de seu visual impressionante com *Perigo: Diabolik*.

Em 1964, Sergio Leone lança *Por um Punhado de Dólares*, dando início ao estilo mais popular e influente produzido na Itália durante os anos 1960 e 1970, o western spaghetti (**figura 14**). Alguns poucos westerns já haviam sido lançados no país mas sem grande repercussão, já que a tradição com o gênero era obviamente uma exclusividade americana por conter os elementos próprios de sua história. Assim como ocorria com o cinema de horror produzido nos Estados Unidos que mantinha grandes laços com a Inglaterra e países do leste Europeu até que Corman fizesse, *O Mistério da Casa dos Usher*, um filme essencialmente americano, os italianos também criaram seu próprio modo de contar velhas histórias.

Como ocorreu com o *peplum*, a ideia de se filmar westerns na Itália veio com os próprios americanos que buscavam locações e mão de obra barata no país e na Espanha, já que o gênero não rendia como na época de ouro de John Ford e Howard Hawks. Ainda sobre o western spaghetti é possível analisá-los em categorias, com fronteiras temporais não tão rígidas, a partir do estudo de Frayling (2006, p. 341), sendo eles os western do “Servo de Dois Senhores”, o Filme de Transição e o Zapata-Spaghetti. O primeiro estilo tem como exemplo modelar, assim como acontece com todos os filmes do diretor, o filme *Por um Punhado de Dólares*, o primeiro western de Leone. Refilmagem de *Yojimbo* de Akira Kurosawa de 1961, trata de um homem que procura tirar proveito do conflito de duas facções rivais.

Os dois filmes seguintes de Sergio Leone continuam uma ascendência, em relação ao orçamento e popularidade, com *Por uns Dólares a Mais* e com certeza o mais popular deles, *Três Homens em Conflito*. Este um exemplo do filme de “Transição” (pg. 341) onde os conflitos dos protagonistas em busca de seus objetivos tem como pano de fundo um aspecto histórico americano, como a Guerra de Secessão, no caso do filme, ou a ascensão das ferrovias no Oeste, tratado por Leone naquele que deveria ser seu último western: *Era uma vez na América*.

O que Leone fez com sua Trilogia dos Doláres, os três filmes com o pistoleiro sem nome interpretado por Clint Eastwood, foi “lidar com o mito do oeste de um jeito mais cínico e violento”, Bondanella (2009, pg. 340).

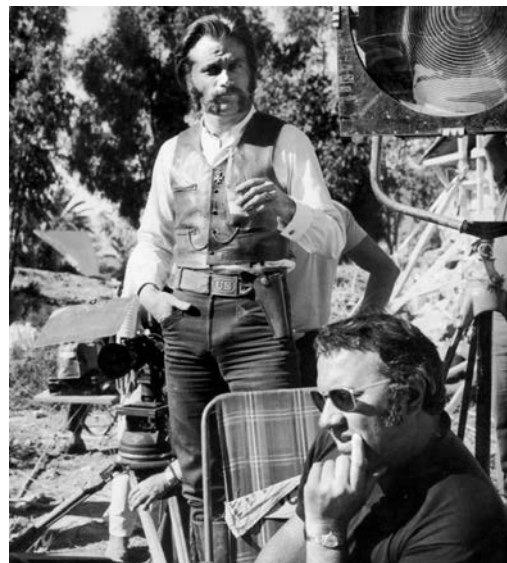
Os três elementos que constituem o conflito gerados pela trama (CAWELTI *apud* NACHBAR, pg. 62), o povo da cidade, o forasteiro e os selvagens são subvertidos nessa nova aproximação italiana. Aquele que seria o herói da trama, o protagonista, é movido pela ambição antes que a um ideal civilizatório, por essa razão a figura do caçador de recompensas ganha destaque. Os vilões são mais melodramáticos e são o combustível para que um personagem continue seu caminho cego em busca de vingança, dois elementos já arraigados na cultura da ópera e do teatro italiano. Já o povo da cidade se divide entre os homens que não querem confusão e as mulheres que “nos westerns italianos são prostitutas ou, pelo menos, mulheres com reputação duvidosa” (BONDANELLA. 2009, p. 342).

Figura 14: Sergio Leone e Clint Eastwood



Fonte: Internet¹⁵

Figura 15: Franco Nero e Sergio Corbucci



Fonte: Internet¹⁶

15- Disponível em: <<http://www.infoitaliaspagna.com/wp-content/uploads/2014/07/sergioleone.jpg>> Acesso em mar. 2015

16- Disponível em:
<http://36.media.tumblr.com/a635121d36ef5e773e2dfb7bb672f423/tumblr_mpzxakqgDX1rovfcgo1_1280.jpg>
Acesso em mar. 2015

O western foi uma força tão grande no país que muita da atenção dos produtores estava virada para o estilo. Um filme seminal para a para sua primeira fase é *Django*, do diretor Sergio Corbucci, de 1966, num retrato mais violento do que o de Leone sobre uma cidade sitiada por maus elementos recebendo a visita de um homem de preto que carregando um caixão. Vários filmes subsequentes realizados na Itália foram lançados nos Estados Unidos com títulos que levavam o nome do Django interpretado por Franco Nero, lançado ao estrelato no país, mesmo que nada tivessem em comum entre si ou com o filme original, principalmente pelo caráter marcante do personagem e sua popularidade. Corbucci realizaria outros filmes cada vez mais ácidos sobre o oeste americano como *O Grande Silêncio* e *Os Violentos Vão Para o Inferno* ambos de 1968 (**figura 15**). Outro grande nome na primeira metade da década foi Giuliano Gemma com os filmes *Uma Pistola Para Ringo* e *Ringo Não Discute... Mata* ambos de 1965 e sucessos enormes de bilheteria.

Nesse período a Itália já começaria produzir filmes numa escala industrial, tanto para exportar ao mercado externo, já que muitos filmes eram dublados posteriormente, como para a grande demanda do mercado interno. Koven cita o estudo de Christopher Frayling sobre o western spaghetti como exemplo desse fenômeno:

Os filmes de fórmula italianos dos anos 1960 e começo dos anos 1970 certamente eram populares, e foram o produto de uma indústria que parece ter tido contato direto com seu público: perto do final deste período, a Itália, com a ajuda dos coprodutores, estava produzindo mais de 200 filmes por ano (um total superado apenas pela Índia, especialmente Bombay, e Japão), que apoiavam cerca de 13.000 cinemas (um total superado apenas pela URSS e EUA), e registrou mais de 540 milhão de comparecimentos ao cinema por ano (um total superado apenas pela URSS e Índia); talvez isso tenha algo a ver com o fato de que os italianos (principalmente do Norte e Central italianos) só possuíam 11 milhões de aparelhos de televisão (um total superou pelos EUA, URSS, Japão, Alemanha Ocidental, Reino Unido e França) (1998, p. xxi). (KOVEN apud FRAYLING, 2006, p. 12)

Toda essa popularidade se deve muito ao trabalho se deve ao trabalho de Sergio Leone e inventividade com que usava sua câmera. É notável em vários momentos do seu trabalho que o diretor se apoia na criação do suspense para seduzir o espectador aos eminentes confrontos pelo qual um personagem pode passar. Nos comentários do dvd de *Era Uma Vez no Oeste*, um dos grandes estudiosos sobre o diretor, Christopher Frayling, reflete sobre uma cena em que o personagem de Jason Robards entra num bar seguido por Charles Bronson, onde os dois se estudam em silêncios em pequenos atos desafiadores e vamos descobrindo aos

poucos o que acontecerá em seguida, no que Leone chama de *dialogo indiretto*, a forma mais cinematográfica de se filmar. Essa habilidade do diretor em trabalhar o suspense é uma marca que registra um momento do cinema popular italiano em que não só o western, que usa muito do humor, mas outros gêneros trocaram influências entre si numa noção de estabelecer uma consciência plena, um estado de se enxergar como exercício cinematográfico contribuindo para garantir o frescor a eles.

A última onda de western spaghetti com relevância foi o “Zapata-Spaghetti”, em que a política tinha também, portanto, um valor mais expressivo já que os filmes retratavam em sua maioria as lutas de revolucionários e bandidos durante a Revolução Mexicana na década de 20. Já que os italianos sempre foram mais corajosos, e também não tiveram um envolvimento direto como houve com os Estados Unidos, há um retrato mais cruel daquilo que foi o país na época. O filme de western já estava desgastado e o próprio Leone não queria mais voltar ao gênero depois de *Era Uma Vez na América*, mas acaba dirigindo seu filme sobre revolucionários, *Quando Explode a Vingança* (1972). Com o lançamento de *Chamam-me Trinity* (1970), e seu enorme sucesso, uma onda de filmes que parodiavam as convenções do velho oeste, suas fórmulas e se aproveitavam da terra sem lei para abusar do absurdo e seria cada vez mais difícil ser levado a sério com o western.

O peplum e o horror gótico estava quase esquecidos, o western começava a se esgotar quando Dario Argento fez *O Pássaro das Plumas de Cristal* (1970). O *giallo*, como ficou chamado o estilo, gerou a onda dos filmes de terror que se passavam nas cidades contemporâneas, em que os monstros seriam aquelas pessoas aparentemente normais mas que escondiam algo podre dentro de si, uma doença de caráter, algo que os filmes políticos muitas vezes abordavam quando uma visão mais pessimista não dava saídas para controlar a corrupção que seria quase que inerente ao sistema e ao ser humano.

Com fim da onda *giallo* começou a repercutir no cenário do cinema italiano o filme de investigação policial num retorno a um cenário mais comum ao espectador. Principalmente propiciado como já foi dito pelo momento conturbado politicamente e com a população desacreditada das instituições públicas, infestadas pela corrupção. Como resposta a essa indignação e a impunidade à onda crescente de violência que assolava o país veio o filme *poliziotteschi* (algo como policialesco). O que diferenciava esse tipo de filme do filme padrão de policial anterior, ou mesmo o cinema político mais sério e responsável, era o modo mais seco e agressivo para resolver seus casos.

Muito desse caráter vem do cinema americano do período consagrando os personagens justiceiros de Charles Bronson Clint Eastwood nas séries *Desejo de Matar* e de *Dirty Harry* respectivamente. Mesmo nos Estados Unidos como na Itália esses personagens que faziam justiça com as próprias mãos foram muito criticados, como sendo de extrema direita ou até fascistas, quando não entendiam, ou não procuravam abordar, a problemática social que envolviam as pessoas mais pobres com o crime. Mesmo assim a população ainda comparecia em grande número nas salas de cinema, um costume que diminuiria com o fim da década, para acompanhar essas tramas violentas.

Podemos utilizar ano de 1972, que marca o lançamento dos dois principais filmes do diretor Fernando Di Leo, um dos mais famosos diretores do filme de crime italiano, *Milano Calibre 9* e *Por Ordem da Cosa Nostra*, com a nota de Koven (2006, p. 12) que volta destacar a presença massiva dos italianos ao cinema citando desta vez Stephen Thrower para exemplificar o fenômeno:

Números do início de 1970 ilustram a força do mercado de cinema italiano em comparação com o Reino Unido. Em 1972, a população total da Itália foi de cerca de 54,8 milhões. Bilhetes de cinema para esse ano totalizaram 553,6 milhões, o que significa que em média, cada cidadão participou do cinema dez vezes por ano! Compare isso com os números para o Reino Unido em 1972: a população era de aproximadamente 55,7 milhões, quase a mesma como a Itália; mas com bilhetes de cinema atingindo um mero 156,6. (KOVEN apud THROWER, 2006, p. 12)

Com *Milano Calibre 9* Di Leo apresenta algumas das características básicas do estilo ao contar a história de Ugo Piazza (**figura 16**). Um criminoso recém-saído da prisão começa a receber ameaças dos colegas criminosos que acreditam que o companheiro escondeu uma mala cheia de dinheiro perdida numa negociação mal sucedida que inclusive levou Ugo para a cadeia. Sua namorada é uma stripper num clube de má reputação da cidade e seu melhor amigo é um gangster aposentado e cego que sente saudade de quando a máfia e seus membros ainda levavam consigo algum código de conduta baseado na honra. O ex-prisioneiro ainda é interpelado por dois policiais sobre os caminhos que vai seguir depois do tempo na prisão. Um deles é um idealista que acredita na culpa da sociedade sobre a condição de Ugo enquanto que seu parceiro acredita que ele nunca seria um bom cidadão e merece a cadeia.

Por fim o protagonista é vítima de uma traição e morre com a simpatia do homem que só agredia e interrogava atrás do dinheiro mas que não deixa de reconhecer seu valor como um exemplo de masculinidade.

Figura 16: Fernando Di Leo e Mario Adorf



Fonte: Internet¹⁷

Figura 17: Enzo G. Castellari



Fonte: Internet¹⁸

Outro filme que aponta para os problemas de se pensar numa sociedade representada pela dicotomia entre o bem e o mal, que os próprios filmes assumem sem pudor, é *O Vingador Anônimo* de 1973 de Enzo Castellari (**figura 17**). Estrelando Franco Nero, que passou dos westerns aos filmes de crime, no papel de um cidadão comum atacado por um gangue de ladrões de banco e aficionado com a ideia de se vingar de seus agressores. Sua justificativa é a que seu pai foi um *partigiano*, um dos membros da resistência italiana contra a dominação alemã com o fim do fascismo, e que sua luta é contra aqueles que novamente querem acabar com liberdade de quem vive em paz. Enquanto procura justiça a sua maneira ele faz amizade com um jovem criminoso cujo sonho era abrir uma oficina mecânica, mas que morre em seus braços num destino manifesto.

17- Disponível em: <<http://www.rapportoconfidenziale.org/wp-content/uploads/2010/01/Fernando-Di-Leo011.jpg>> Acesso em mar. 2015

18- Disponível em: <<http://adiosgringo.com/wp-content/uploads/2014/10/enzo-g-castellari-rodaje.jpg>> Acesso em mar. 2015

Além de Di Leo e Castellari, outro diretor muito associado ao poliziotteschi foi Umberto Lenzi com, por exemplo *Almost Human* de 1974 e *O Império do Crime* de 1976. Mas como a maioria dos diretores de gênero passavam pelos vários estilos em voga em determinada época, nomes como Sergio Sollima, Damiano Damiani, Lucio Fulci e Ruggero Deodato também fizeram seus filmes de crime.

2.4 – Decadência

O sistema de exibição italiano e as cadeias de cinema eram divididas em três categorias relacionadas ao tamanho da cidade onde eram instalados os estabelecimentos e o público-alvo que seriam atingidos. Os cinemas de primeira classe, localizados nas grandes cidades, exibiam as grandes estreias dos filmes americanos assim como os mais importantes exemplares do cinema nacional. Depois de um tempo as cópias eram levadas para cinemas de segunda e terceira classes localizados nas cidades pequenas ou bairros pobres. O ingresso desses cinemas era mais barato já que tinham um apelo popular. Ainda assim geravam um lucro renovado aos estúdios. Muitos dos filmes de gênero encontravam nesses cinemas o espaço ideal para a exibição contínua para vários títulos que não recebiam espaço ou atenção necessária nos cinemas de primeira classe. Um sistema similar com o que acontecia nos Estados Unidos, com os *drive-in* e os cinemas *grindhouse* que ofereciam duas sessões pelo preço de uma de filmes e exploravam o sexo e a violência como atrativo, já que os filmes não podiam contar com atuações de grandes estrelas ou grandes orçamentos hollywoodianos.

Dois fatores contribuíram por fechar continuamente esse tipo de cinema mais popular: a televisão, que já se estabelecia e no fim da década já era o principal meio de entretenimento para a população. E o segundo foi a crise político-social que passou a afetar o campo econômico e conseqüentemente a própria produção de filmes no país. Bondanella resume:

O milagre econômico italiano dos anos 1960 terminou abruptamente assim que a inflação, a redução da produtividade, a competição estrangeira, e o desastroso embargo Árabe de petróleo fecharam uma era de relativa prosperidade. Mudanças sociais de proporções de longo alcance, incluindo o advento de uma lei de divórcio de 1970, amargamente rejeitada pelo Vaticano, tomaram lugar num tempo quando escândalos acabaram com a confiança pública no governo e lideraram a uma abrangente simpatia a alguns círculos de objetivos de terroristas políticos italianos (BONDANELLA, 2009, p. 201).

Os efeitos para o cinema são mostrados nos números do “total de vendas de ingressos caiu de 523,7 milhões em 1975 para 276,3 milhões em 1979” e o número de produções no país caiu de “294 em 1968 para apenas 98 em 1978 enquanto que a importação de filmes americanos se manteve na média de 140 filmes por ano.”

A Itália nunca perdeu seu posto de grande reduto da arte cinematográfica, sendo ainda o país com maior número de filmes vencedores do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, Suas obras continuam a influenciar o trabalho de cineastas do mundo inteiro, mas talvez se possa supor que uma época com tamanho dinamismo e produtividade jamais será superada pelas décadas de 1960 e 1970.

3. Dario Argento e o Gênero Giallo

3.1 *Giallo* como Gênero

3.1.1 – Gênese

O termo *giallo*, que significa amarelo em italiano, usado para designar uma espécie de estória de mistério vem antes da associação com o cinema. Na Itália, durante os anos 1920, começaram a ser publicados pela editora Mondadori uma série de livros de mistério com capas amarelas vibrantes. Eram publicações de autores como Conan Doyle, Agatha Christie e Edgar Wallace, que se tornaram muito populares nesse período entre guerras. Essa associação da cor das capas com o conteúdo dos livros, que envolvia a solução de um assassinato e outros tipos de narrativa de suspense detetivesco, acabou configurando o termo *giallo* como uma definição de gênero, primeiro então, literário e depois cinematográfico. É possível entrar numa livraria italiana e se deparar com uma prateleira sob o a inscrição do termo (KOVEN, 2006, p. 3).

A tradição literária dos romances e contos de mistério, principalmente ingleses, escritos entre o fim do século XIX e início do XX, coloca detetives profissionais ou amadores na busca pela resolução de um mistério a partir do uso da lógica e da observação como métodos de trabalho. Era praticamente impossível qualquer tipo de empatia para com a vítima já que a mesma era acometida pela fatalidade que servirá como ponto de partida para as investigações já nas primeiras páginas da publicação (JAMES, 2009, p. 136).

A ambientação para algumas estórias se dava em vilarejos tranquilos do interior inglês onde o assassinato causa um distúrbio da ordem que precisa ser corrigido. As investigações caminham para um final satisfatório no sentido em que as investigações levam a decorrente prisão da culpa pelo crime. Com o fim da Segunda Guerra Mundial escritores italianos começaram a escrever tramas com o intuito de subverter algumas das regras pelas quais se baseavam os escritores clássicos de mistério, que para o escritor Stefano Tanti seria a ficção de “anti-detetive” (ONLEY, 2013, p. 106). As estórias desse movimento pós-moderno procuravam não satisfazer algumas das expectativas dos leitores até terminando a narrativa sem uma conclusão, um crime muitas vezes sem solução. Um filme clássico que denota esse tipo de pensamento, reflexo desse tipo de literatura e pensamento italiano, é *Blow Up* de Antonioni com a frustração e decorrente aceitação de que alguns mistérios da vida se mantêm insolúveis. O precursor do que foi considerado como gênero *giallo*, uma designação norte-americana de importação, para cinema foi Mario Bava. Seus dois filmes, *A Garota que Sabia Demais* (**figura 18**) e *Seis Mulheres Para o Assassino*, dão as bases para o que viria a se consolidar como a tradição clássica do estilo no início dos anos 1970. No primeiro filme uma garota testemunha um assassinato, a noite, em meio a paisagem das construções romanas, numa situação já instável. A partir daí dessa ruptura mórbida com o cotidiano, cria-se uma instabilidade na vida da personagem que só será acalentada pela solução do mistério por parte da protagonista. No segundo filme, já mais próximo esteticamente com os padrões habituais do gênero, acompanhamos as reviravoltas dentro de uma série de assassinatos perpetuados por um assassino vestido com as clássicas luvas de couro negra, que se tornariam um clichê dentro do gênero.

Figura 18: Frame de *A Garota que Sabia Demais* (1963)



Fonte: Internet¹⁹

19- Disponível em: <<http://giallociaociao.com/wp-content/uploads/2014/09/toomuch.jpg>> Acesso em mar. 2015

Seis Mulheres Para Um Assassino tem no desenrolar de sua trama exemplos de quebra com algumas convenções do gênero que envolvia as histórias policiais até então. Não existem pistas que levam ao telespectador ao culpado linearmente e a polícia atua apenas como uma peça do jogo em que os personagens estão envoltos (ONLEY, 2013, p. 109). A ênfase dado ao retrato das mortes que acontecem no filme, com seu número elevado e variado em métodos de execução, deu ao *giallo* uma característica que muitos acusam de sobreposição do estilo sobre o conteúdo, como se a trama apenas ligasse as sequências de morte. É evidente que os cineastas com talento como Bava tinham consciência de como usavam seus personagens dentro do filme que queriam contar a partir das técnicas e métodos que julgavam os melhores possíveis para seu propósito. No início do filme, Bava coloca seus atores ao lado de manequins, iluminados por luzes coloridas e fantásticas numa clara intenção de mostrar que o que vira a seguir será um jogo fantástico de narrativa de mistério. O espectador teria seu êxtase ao ser surpreendido pelos caminhos pela qual a trama seguirá e pelo sentimento de fragilidade do corpo e insegurança que são comuns a maioria dos filmes de terror e suspense em que a morte é lugar-comum.

O *giallo* viria a tomar forma e ganhar popularidade com o lançamento do primeiro filme de Dario Argento, *O Pássaro das Plumas de Cristal*. O filme juntou os elementos dos dois filmes supracitados de Mario Bava, a testemunha investigadora e o matador de luvas negras e a ser descoberto, numa trama bem construída e fechada em si mesma. Argento desenvolvera melhor seu estilos nos filmes seguintes mas já com o *O Pássaro das Plumas de Cristal* ele conseguiu que o gênero fosse uma tendência a ser seguida nos anos posteriores dentro do cinema italiano.

3.1.2 – Auge

Com o sucesso do filme de Argento, mesmo nos Estados Unidos, vários outros diretores começaram a formar o escopo do que viria a se tornar os grandes exemplares do *giallo* no cinema, tomando as liberdades próprias dentro das concepções de cada um. Exemplos como Paolo Cavara com *O Ventre Negro da Tarântula* de 1971; Lucio Fulci com *Uma Lagartixa num Corpo de Mulher* de 1972; Massimo Dallamo com *O quê Vocês Fizeram com Solange?*, de 1972; Sergio Martino com *Torso* de 1973; e, além de Bava e Argento, marcaram os anos 1970 com a constante exploração de um modo italiano de se fazer suspense. As mentes por trás dos grandes exemplares do que se convencionou chamar de horror *giallo*. Hoje podemos notar alguns dos elementos em comuns

aos principais filmes feitos na época, no modo como se convencionou dizer *sullo stesso filone* (“na tradição de”) de Dario Argento. A motivação por trás da força motriz do enredo gira invariavelmente um trauma sofrido pelo assassino em algum momento de sua vida. Essa incapacidade de lidar com um problema ou da aceitação de sua condição perante a sociedade leva a esperada onda de crimes. Uma paisagem onírica, pela qual os pensamentos e a lógica do protagonista funciona em certos momentos, marca um modo único de como as informações e os detalhes são apresentados para o espectador. Aqui a subjetividade do próprio assassino também pode ser apresentada. Se foge do realismo para realçar as emoções através das imagens.

Ainda nesse campo podemos citar o modo também não natural como os mecanismos de uma cena funcionam privilegiando aquilo que será mais esteticamente favorável e não algo que apela mais para a objetividade. Podemos notar isso no modo como os assassinatos ocorrem facilmente. Movimentos de câmera, fotografia e cenários são ferramentas funcionando em conjunto para expressão e não impressão. A música, como será aprofundado mais adiante na análise de *Prelúdio Para Matar*, funciona também fora do propósito de simplesmente realçar o andamento de uma cena mas de amplificar ou ironizar aquilo que é mostrado por meio das imagens. Em companhia do o que pode ser considerada a forma mais pura de representação do *giallo*, outros caminhos eram seguidos pelos cineastas do período. Os filmes de investigação policial, *polziotto*, sempre foram comuns no cinema italiano mas dentro do contexto do que era feito no período, ganham agora uma alteridade com o *giallo*, onde as investigações da trama são realizadas por detetives amadores. Somada a tradição da história de “anti-detetive”, o processo ganha com a incompetência do próprio protagonista que não tem nenhuma experiência ou habilidade solucionar o mistério ou prevenir recorrentes assassinatos, um tom mais sínico, por vezes também aplicado a próprio força policial.

Figura 19: Frame de *O Pássaro de Plumas de Cristal* (1970)



Fonte: Internet²⁰

20- Disponível em: <<http://www.fantastique-arts.com/photos/2559.jpg>> Acesso em mar. 2015

Quando o desenrolar da trama já não envolve mais a procura de um ser exterior causador do mal que aflige, algumas vezes vítimas sem relacionamento próximo com o perpetrador da violência, olhamos para dentro de espaços reduzidos, sejam lares ameaçados, cenas de adultério e chantagem numa vertente mais próxima de um *thriller* doméstico ou de suspense. Há também como variante do *giallo*, aqueles filmes que usam de artifícios sobrenaturais como bruxaria ou mediunidade para dar novas possibilidades e saídas para mistérios “extra-ordinários”.

Depois de *O Pássaro das Plumias de Cristal*, Dario Argento viria a realizar mais dois filmes que completariam, o que ficou conhecido como a Trilogia dos Animais, sendo eles, *O Gato de Nove Caudas* e *Quatro Moscas Sobre Veludo Cinza*. Os filmes mantêm uma temática e ambientação parecidas, mas não um tipo de relação entre as histórias neles retratadas. Uma evolução no modo de se construir um filme dentro do gênero se dá com seu quinto projeto como diretor, *Prelúdio Para Matar*. Para Bondanella (2009, p. 384) seu melhor filme no período e aquele que ajudou a lançar um maior olhar sobre o *thriller* italiano.

Ainda referente a *Prelúdio Para Matar*, a condição de Argento, ganha certo prestígio, como aponta Bertellini, em *The Cinema of Italy*:

Celebrado internacionalmente como um mistério de morte extravagante e altamente estilizado, o filme estabeleceu o diretor como o mestre do terror italiano, ou como os críticos de jornais passaram a chamá-lo: o Hitchcock Italiano (BERTELLINI, 2005, p. 213).

Argento voltaria a trabalhar com o *giallo* mais algumas vezes ainda em sua carreira, algumas vezes com sucesso e outras não, mesmo depois do fim da popularidade desse tipo de produção com o início dos anos 1980. Mais adiante será retratada de forma mais detalhada a filmografia e os filmes citados do diretor. Para Koven (2006) o período clássico do gênero *giallo* se dá de 1970 a 1975, quando havia fôlego para um tipo de história mais incomum, fora de padrões bem estabelecidos e facilmente reconhecidos pelo público. Assim, logo o foco principal das produções voltou a ser aquele sob a ótica da investigação policial. Mas esse período, mesmo pequeno foi suficiente para influenciar diversos cineastas, principalmente americanos.

3.1.3 – Legado

Em 1978 o filme *Halloween*, dirigido por John Carpenter e escrito em conjunto com a produtora Debra Hill, foi uma grande sensação independente arrecadando cerca de cento e cinquenta vezes mais do que seu custo de produção gerando várias sequências e filmes similares. Hoje é um dos grandes filmes de terror americano, criticamente aclamado. Os ângulos em primeira pessoa, uma criança para sempre traumatizada, a realidade em cheque e uma lápide colocada sobre uma cama pelo psicopata Mike Myers, são pontos que elucidam a óbvia influência do *giallo* para o filme de Carpenter. A música de *Préludio Para Matar*, segundo Argento, que hoje compartilha mesas de discussões para fãs do gênero com Carpenter como em 1999, foi de grande influência para o batido tema do filme americano²¹. Um dos filmes subsequentes ao *boom* de Halloween foi *Sexta-Feira 13* de Sean Cunningham, se tornando a série mais popular e prolífica do gênero de horror até hoje. Várias cenas e ideias do primeiro filme vem diretamente do filme *A Mansão da Morte* de 1971 do diretor Mario Bava, assim como outros filmes semelhantes que sofreram a influência do filme de Bava (Bondanella, 2009, p. 380).

Figura 20: O compositor Alan Howarth e John Carpenter



Fonte: Internet²²

21- Fangoria 127, outubro de 1993

22- Disponível em:

<<https://vicsmovieden.files.wordpress.com/2012/07/johncarpenteralanhowarthcarpenterhowarth.jpg>>

Acesso em mar. 2015

A associação com essa posterior onda do que foi chamado de *slasher* filme nos Estados Unidos, progressivamente piores em qualidade durante a década de 1980, com filmes como os das séries citadas acima, a distribuição limitada em cinemas de pouco prestígio durante os anos e um restrito número de fãs que passaram a consumir os principais exemplares do *giallo* italiano, levaram com que o estilo demorasse a receber uma atenção mais preocupada em apontar os fatores que tornam hoje o estilo como uma amalgama de preocupações narrativas como aponta Ian Olney (2013) que traz a lume o estudo de Joan Hawkins e sua observação de como filmes europeus do período borram as barreiras do que seria nichos distintos, o filme de arte e o filme de horror. Muito desse distanciamento com os principais focos de estudos sobre o cinema se deve também ao próprio Argento que sempre manteve longe daqueles diretores preocupados com a agenda política do país ou dos circuitos de arte e se desgastando ao se repetir ao trabalhar sempre no mesmo gênero (HUGHES, 2011, p. 217). Mas hoje é possível evidenciar um apelo ao resgate das qualidades do diretor como nas várias obras citadas com referências sobre o autor nesse trabalho.

3.2 Dario Argento

3.2.1 – História

Nascido em Roma em 1940, Argento vem de uma família ligada à arte e ao cinema, sendo seu pai um conhecido produtor cinematográfico e sua mãe diretora de um estúdio de fotografia. Interessado em literatura e cinema desde muito jovem, começou a trabalhar num jornal da cidade especializado em cultura até se especializar como crítico cinematográfico. Não demorou a começar a participar da criação de roteiros para o cinema, em adaptações de obras teatrais e literárias e a colaborar com outros roteiristas, mas algumas vezes chegando a assinar sozinho alguns trabalhos. Durante esse período trabalho principalmente com o gênero western, tendo como mais notável crédito o roteiro, em colaboração com o amigo Bernardo Bertolucci, do filme do já consagrado diretor Sergio Leone, *Era Uma Vez No Oeste*, de 1968.

Com a confiança e experiência adquirida como roteirista, Argento começou a escrever o roteiro que o levaria para um próximo passo de maior envolvimento criativo e prático dentro da área. (BARNABÉ, 2001, p. 25)

Figura 21: Dario Argento



Fonte: Internet²³

O filme de estreia de Dario Argento como diretor e roteirista foi *O Pássaro das Plumaz de Cristal* de 1970, tendo sido bem recebido pela crítica e sendo o ganhador do prêmio *Edgar Allan Poe* de melhor roteiro. O filme só foi finalizado com a direção de Argento depois de muito esforço para convencer a produtora de sua competência. Logo depois do lançamento do filme o agora diretor já começou a trabalhar mais seguro no próximo projeto. Na sequência vieram mais dois filmes que completariam a denominada "Trilogia dos Animais": *O Gato de Sete Caudas*, de 1971, e *Quatro Moscas em Veludo Cinza*, de 1971. Ambos seguem a linha do primeiro filme, com igual sucesso financeiro e a manutenção do estilo e da prática do gênero *giallo*, acompanhando o movimento conscientemente. Depois de uma passagem profissional pela televisão, o diretor volta ao cinema de horror com o título *Prelúdio Para Matar* (1975).

O filme é consagrado como o melhor e mais importante para o estilo e período da época, um marco a ser ultrapassado pelo próprio diretor quando o mesmo escolhe partir para uma aproximação sobrenatural para seu próximo filme, *Suspiria* (1977), rivalizando com o

23- Disponível em: <<http://cache4.asset-cache.net/gc/174312647-italian-director-and-scriptwriter-dario-gettyimages.jpg?v=1&c=IWSAsset&k=2&d=GkZZ8bf5zL1ZijjUmxa7QTgksMC%2Bb%2Bdk7uWv8fjampBR3qAJNMzhPMT%2BSPCm%2BR4x>> Acesso em mar. 2015

anterior como o melhor filme do diretor, mas com superior popularidade com a grande bilheteria angariada no ano de seu lançamento. Hoje o filme é lembrado em várias listas como um dos melhores representantes do gênero de horror, principalmente como o estilo marcante de sua fotografia saturada, expressionista e colorida para criar uma ambientação antinaturalista e acompanhar o clima envolto em magia do instituto no qual se passa a estória (HUGHES, 2011, p. 216). Argento voltaria aos recônditos do obscuro com sua posterior trilogia temática, A Trilogia das Mães, com *Inferno* (1980) e *O Retorno da Maldição - A Mãe das Lágrimas* (2007).

Argento voltaria a um estilo mais próximo do *giallo* do início de sua carreira com sua próxima produção *Tenebre* (1982) e *Ópera* (1987) intercalados com o terror mais sobrenatural *Phenomena* (1985). A produção do filme *Opera* já começou amarga porque sua concepção veio da frustração que o diretor teve com o cancelamento do projeto de realizar uma adaptação a sua maneira da ópera de Verdi, *Rigoletto*,

Vários problemas durante a filmagem do trabalho que serviria para apaziguar a frustração do diretor tiveram o papel contrário e o desestimularam de continuar a dirigir qualquer outro filme.

Argento voltou a trabalhar mas nunca com o mesmo ímpeto e criatividade dos quase vinte anos de uma sequência de sólida e ainda impressionante de dentro do cinema italiano. Como podemos ilustrar essa irregularidade com um trecho a respeito de seus filmes:

...há também um tipo de integridade teimosa na recusa do Sr. Argento em olhar para além do imediato, filmes com sensações a todo momento podem suprir, sua fuga persistente de qualquer coisa que se aproxima de um significado. (Isso o persegue, mas ele sempre foge). Ele não é, como alguns têm acusado, um sádico: ele é muito desapegado. Ele pode ser um niilista. O que é mais fundamental, eu acho, é que ele é um esteta de mão cheia. E não há nada mais assustador do que isso (RAFFERTY, 2008, p. 19).

Talvez um desgaste natural provindo de uma repetição tão incessante do diretor dentro do terror. Mas nesse período o diretor conseguiu deixar uma marca que viria a influenciar muitos cineastas fãs do gênero mesmo sendo tão controversa. Voltou a dirigir mais oito longas-metragens depois de *Ópera* e atualmente procura com o cantor Iggy Pop levar as telas uma adaptação do conto alemão *Der Sandmann* de escritor E.T.A. Hoffman, depois de angariar parte do financiamento via *crowdfunding* através da internet por seus fãs.

3.2.2 – Estilo

Dentro do que se refere a narrativa, muito daquilo pelo qual Argento é conhecido se confunde com as principais qualidades e características de um filme *giallo*, já que foi ele o responsável pela arregimentação das mesmas dentro de seus primeiros filmes, dando já de início, o *filone*, palavra italiana que pode significar tanto “contexto” como “gênero”, pelas várias outras obras se orientavam.

Dentro do mundo de Argento há uma reação quando dois elementos tangenciam um fato, esse fato sendo um assassinato, ou a tentativa do mesmo. O primeiro é o espectador incauto, surpreso ou curioso, daquilo que é considerado por todos como uma situação fora de qualquer padrão de normalidade dentro de uma sociedade, mas, ainda assim, para eles cativante, a *testimone oculare* (testemunha ocular) (KOVEN, 2006, p. 157).

Mas aquilo que os leva ao legítimo tormento retratado por sua investigação é aquilo, aqui o segundo fator antes mencionado, que não se encaixa dentro da interpretação da episódio ocorrido.

Em *O Pássaro das Plumas de Cristal*, o confronto entre vítima e o criminoso não parece legítimo; em *Quatro Moscas Sobre Veludo Cinza* aquilo que deveria ser uma chantagem nunca chega a se concretizar.

Figura 22: Frame de *Quatro Moscas Sobre Veludo Cinza*



Fonte: Internet²⁴

24- Disponível em: <<http://cache4.asset-cache.net/gc/174312647-italian-director-and-scriptwriter-dario->

Ao longo do processo do protagonista, várias pistas falas, *red herrings*, levam ao espectador a mudar suas reflexões de como a história ira se resolver. Essa é uma ideia do espectador ativo e consciente dentro da trama, própria do suspense de Hitchcock, quando o diretor sabe o que o público espera e se aproveita disso, ele “prefere a forma a substância. Seus filmes têm o apelo de ser extremamente autoconscientes, notavelmente teatrais e sem medo de manipular convenções narrativas do cinema comercial” (MCDONAGH, 1988, p. 4).

Um fato recorrente nota-se também como os procedimentos padrões de praticamente qualquer filme policial ganham uma nova forma quando encarados por esse viés mais irônico da forma como o diretor enxerga seu próprio filme. É notório que aquele que procura obter informações sobre um determinado caso, nos filmes de Argento o detetive é amador, terá que interrogar várias pessoas para conseguir as informações que necessita. Em *O Pássaro das Plumas de Cristal* em vez de nos depararmos com retratos mais realistas e críveis para os papéis de um pintor, um cafetão, um dono de uma loja de antiguidades e de um informante, seus trejeitos excêntricos, cada um com sua personalidade, dão um certo frescor ao que seria apenas uma cena com dialogo expositivo e que ganham então contornos cômicos. Quanto ao assassino e seu papel dentro da concepção de vilão dentro de um filme de suspense, nos filmes de Dario Argento, ele ganha uma áurea de trágica, reflexo de um tormento invariavelmente de caráter sexual. Para Bertellini (2005, p. 214) essa ressonância com os temas de diferenciação de gênero e pulsão sexual, a dimensão mais italiana de seu trabalho, darão aos personagens fonte de ansiedade e perigo. Essa exploração da psicologia para dar base ao comportamento das personagens em *thrillers* de suspense, que tem como exemplo fundamental *Psicose*, se tornou lugar-comum como aponta Nedham (2002) sobre Edwige Fenech “a rainha do descontentamento psíquico, ...cujas performances que a que a histeria é sempre histriônica quando se trata de cinema italiano.”

A respeito das escolhas estéticas de Dario Argento é necessário reiterar a influência de Mario Bava durante o início de sua carreira, desde a escolha do caminha pelo qual trilharia até modo fotografava seus filmes, tendo para Bondanella (2009, p. 386) se igualado ao mestre em *Prelúdio Para Matar*. No trabalho seguinte, *Suspiria*, Argento extrapolaria ainda mais o uso das cores criado por Bava . Sempre se aliou a grandes fotógrafos italianos para capturar os

gettyimages.jpg?v=1&c=IWSAsset&k=2&d=GkZZ8bf5zL1ZijjUmxa7QTgksMC%2Bb%2Bdk7uWv8fjampBR3qAJNMzhPMT%2BsPCm%2BR4x> Acesso em mar. 2015

excessos de seus filmes, com nomes como Luciano Tovoli, Erico Menczer e o grande Vittorio Storaro. Os espaços cenográficos filmados pelo diretor tem sempre um papel fundamental no modo como constrói suas cenas, sempre atento a arquitetura e direção de arte.

Um cenário elaborado como o bar de *Prelúdio Para Matar*, construído para emular a pintura *Nighthawks* de Edward Hopper, e sua praça adjacente com uma grande escultura que serve de pano de fundo para a conversa dos protagonistas, contrasta com o gosto de Argento que “não raramente, mostrava as partes da cidade mais escuras e perigosas, com ruas sinuosas e estreitas, repletas de figuras à margem da sociedade” (ESQUINAS, 2009, s/p). Essa dicotomia entre espaços sombrios e turísticos é uma forma típica do *giallo* de relacionar seu próprio interesse pelo mundo criminoso com o que retrata com a ideia de internacionalização que os filmes procuram alcançar. : “Viagens, exotismo, turismo, hibridismo e estrangeirismo são todos familiares ao *giallo*” (NEDHAM, 2009, s/p²⁵) (**figuras 23 e 24**).

Figura 23: Frame de *Prelúdio Para Matar*



Fonte: Internet²⁶

25 - Disponível em: <<http://www.kinoeye.org/02/11/needham11.php>> Acesso em mar. 2015

26 - Disponível em: <<http://www.beroad.it/wp-content/uploads/2011/02/Profondo-rosso.jpg>> Acesso em mar. 2015

Acesso em

Figura 24: Frame de *Prelúdio Para Matar*

Fonte: Retirado pelo autor²⁷

O próprio Mario Bava evidencia essas questões quando coloca as protagonistas de *A Garota que Sabia Demais* e *Lisa and The Devil* para correr por ruas estreitas de cidades que estão visitando. A câmera de Argento tem a preocupação não só de levar aos espectadores diálogos e exposições para o andamento do filme mas percorre os caminhos que privilegiam o estilo, profundidade e até valor metafórico. Para o final de *Quatro Moscas Sobre Veludo Cinza* o diretor, em entrevista para *Giallo Pages*²⁸, comenta que foi utilizada uma câmera experimental alemã, Pentaset, que registrava numa velocidade superior a mil *frames* por segundo. A câmera de *Suspiria* foi a última a usar as cores puras do dispendioso método do *Technicolor* na Itália, depois das filmagens ela partiu de barco para a China (BONDANELLA, 2009, p. 324). Este cuidado com essa imagem surrealista é o que para McDonagh melhor caracteriza o diretor:

O mundo de Dario Argento é de uma lógica distorcida, a violência rapsódica, excesso estilizado; é verdadeiramente gótico do século XX, com toda a in-versão, o desequilíbrio formal, e o dissolutamente grotesco que o termo pode abranger. A sua é uma visão romântica, informado por um ap-valorí instintiva da natureza contraditória do apelo erótico: a câmera de Argento é alternadamente cativada e repelida por carne madura e ensanguentada fantasia (MCDONAGH, 1988, p. 2).

Ainda sobre o estilo do diretor uma parte fundamental de sua obra se relaciona com o modo como o som opera em sua filmografia. Tanto o som diegético, natural ou mesmo surreal, como a música que tem espaço privilegiado na construção do espaço filmico do diretor.

27 - Todos os frames a seguir foram retirados a partir da cópia italiana do filme

28 - *Giallo Pages* #1, Publisher and Editor: John Martin UK. March/April/May 1993

4. Prelúdio Para Matar e sua Trilha Sonora

4.1 – O Filme

Lançado em 1975, *Prelúdio Para Matar* tem como título original *Profondo Rosso* (o título em inglês carrega uma tradução mais fiel ao original com *Deep Red*), no que seria uma referência a tonalidade específica da cor vermelha e também, metaforicamente ao teor reflexivo com o qual o protagonista se vê na última cena do filme: através de uma poça de sangue que preenche a tela enquanto sobem os créditos.

Marcus (David Hemmings) é um pianista e professor de música que presencia o assassinato de uma mulher, uma médium alemã que havia algumas horas antes sentido a presença de alguém que já matou no passado durante sua palestra. Retratado nos jornais como testemunha do crime, Marcus sofre um atentado por parte do assassino. Para se ver livre da ameaça que ronda sua vida ele então procura desvendar o mistério do crime que presenciou, assim como, mesmo que involuntariamente, aquele relatado pela médium Helga (Marcha Méril). Acompanhado pela jornalista Dianna (Daria Nicolodi) e pelo professor Giordanni (Gluco Mari), Marcus a partir da cantiga infantil que ouviu durante a tentativa de seu assassinato, investiga os acontecimentos ocorridos numa casa agora tida como mal-assombrada e relatados por uma escritora de história macabras. A escritora, assim como o professor, morrem na mão do assassino enquanto Marcus encontra um desenho mórbido e um cadáver na casa. Por fim descobrimos que o cadáver era o pai do amigo de Marcus, Carlo (Gabriele Lavia) e o desenho era a representação de Carlo quando criança da morte do pai pelas mãos de sua própria mãe (Clara Calamai).

Carlo durante o filme tenta convencer o amigo a abandonar a investigação e depois de ser perseguido pela polícia acaba sendo morto por um caminhão de lixo. Ainda atormentado por uma visão que teve quando entrou no apartamento de Helga, volta a cena do crime instigante para descobrir que o que viu na verdade foi o reflexo da mãe de Carlo, Marta, a verdadeira assassina serial, atormentada pelo crime do passado. Depois do esclarecimento de todo o caso, Marta enfrenta Marcus, mas acaba por prender seu colar no elevador tendo sua cabeça decepada pelo cordão da joia, deixando seu sangue escorrer pelo chão, formando a poça descrita anteriormente.

4.2 – A Banda Goblin

A história da banda²⁹ se inicia com a união dos músicos graduados em conservatório: Claudio Simonetti nos teclados, o guitarrista Massimo Morante, o baixista Fabio Pignatelli e o baterista Walter Martino. Depois de um tempo em Londres, tentando arrumar um acordo com uma gravadora, a banda consegue um contato com o produtor Eddie Offord, mas problemas de agenda fazem com que a banda retorne a Itália sem ter a chance de gravar com o produtor. Depois de conseguirem através do pai de Claudio um contato com a gravadora Cinevox a banda ganha o nome de Cherry Five para o lançamento de um disco. A banda começa a auxiliar a gravação de outros artistas, já que eram músicos capacitados, enquanto compõe suas próprias faixas a serem lançadas.

Com a *Cinevox Records*, que era ativa também na gravação de trilhas sonoras para o cinema, a banda acabou entrando na produção de *Prelúdio Para Matar*. Para a trilha sonora do filme, Argento que estava brigado com Morricone, chamou o jazzista Giorgio Gaslini, mas ficou insatisfeito com o material que ele escrevia e num novo desentendimento acabou pedindo para a banda que apenas gravava as músicas de Gaslini, tentar compor em alguns temas. Satisfeito com o resultado o cineasta completou o filme sem Gaslini fugindo ainda mais do convencional dentro do gênero do que seu antecessor *Quatro Moscas Sobre Veludo Cinza*, já que nesse o som distorcido e pesado só cortava a tela quando o baterista estava ensaiando e em *Prelúdio Para Matar* a qualquer momento. Já que o som acabaram por produzir era muito diferente daquele que seria lançado com o *Chery Five*, o grupo usou o nome Goblin para assinar a música do filme.

Depois de lançada, surpreendentemente, a trilha sonora do filme ficou 52 semanas nas paradas da Itália. Com esse sucesso repentino houve vários desentendimentos que não sustentaram a banda que se separou depois da gravação da trilha de *Despertar dos Mortos* de George Romero, o pai dos filmes de zumbi. Nesse período, a banda gravou apenas dois álbuns de estúdio e três discos de trilha sonora com a formação. Depois de um longo período com seus integrantes seguindo carreiras solo ou trabalhando com outros grupos, a partir dos anos 2000, algumas tentativas de reviver o grupo foram realizadas sendo a mais bem-sucedida a turnê de 2013 e com o resultado do sucesso, hoje a banda se prepara para lançar um disco de inéditas.

29- Disponível em <<http://www.goblinofficial.com/biography.php>> Acesso em mar. 2015

4.3 – Análise Fílmica

4.3.1 – Análise Crítica

Durante os créditos iniciais de um filme ainda estamos dispersos em nossos pensamentos cotidianos que há uma demora para que nossa concentração esteja totalmente focada na estória que nos será contada. Mas no caso de *Prelúdio Para Matar* há uma interrupção dos créditos para um fato singular. A sensação é que um trecho do filme foi deslocado acidentalmente para aquele lugar já que os créditos em forma de simples letreiros brancos continuam, depois da inserção, sua tarefa de informar para o espectador os nomes dos responsáveis por aquele trabalho. A partir daí queremos nos convencer que aquele universo existe e segue uma lógica que já aprendemos a ler e interpretar. Mas com essa inserção o diretor já demonstra que nossa visão estará sempre subordinada ao que ele quer mostrar. Na verdade estamos presos a vontade da câmera. O espectador partilha da visão de um ser que assassina seu próximo, sentindo o incomodo da culpabilidade pelas sensações de agonia da vítima, pelas mãos que foi lhe emprestada por alguns momentos. Sem nem saber a razão daquilo acontecer e sem saber sua identidade. Uma proximidade tão distante.

Num momento do filme a câmera passa por uma mesa onde diversos objetos sem aparente relação se encontram dispostos até que a mão envolta pela luva negra escolhe a arma branca com a qual cometera seu próximo crime. Essa ilustração tem uma qualidade mais subjetiva daquilo que constitui as memórias afetivas da personagem do que da representação de uma mesa que realmente se encontra na casa desta pessoa, já “que 'visão' para Argento não é somente uma questão ótica mas também algo mental” (BERTELINNI, 2004, p. 217) Portanto, para Argento a imagem do cinema não tem a função de representar a real, mas age num manifesto contrário ao ideal perseguido pelos seus conterrâneos da geração passada com o neorealismo e sua ânsia de registrar essa realidade factível. Sempre que uma cena for colocada numa montagem em que os planos se opõem ou se complementam ou naquilo que o cinegrafista escolhe mostrar ou não mostrar haverá parcialidade. Em seu primeiro filme *O Pássaro das Plumias de Cristal* já mostra que o olhar é sempre enganoso. A testemunha de um crime confunde o agressor com a vítima e essa confusão lhe perturba durante toda sua investigação. O mesmo ocorre com *Prelúdio Para Matar*.

Marcus guarda a imagem do assassino no seu inconsciente desde o incidente instigante de sua trajetória até sua resolução. Seu caminho é uma espécie de penitência pela sua inércia em relação à vida, em outro paralelo em relação *O Pássaro das Plumas de Cristal*, no qual o escritor protagonista deseja que algo de fantástico ocorra em sua vida, servindo posteriormente de inspiração para um livro. No caso de Marcus e seu reflexo na poça de sangue levam a uma reflexão maior do seu papel como o próprio agente do caos representado pelos assassinatos. Marcus arrisca várias vezes a própria vida e de todos a sua volta para desvendar o mistério, diferentemente de *O Pássaro das Plumas de Cristal*, no qual o assassino continuaria a matar independentemente da relação de suas vítimas com seus crimes.

A imagem do assassino estava contida num espelho que Marcus acreditava ser um quadro do apartamento de Helga. Em sua análise sobre os enganos que nossos olhos podem nos comunicar e sobre os espelhos do filme e os autores de um ensaio sobre o filme, Núria Bou e Xavier Pérez citam o escritor Jorge Luiz Borges definindo-os como “esses armários cristalinos onde tudo acontece e nada se guarda” (BOU & PÉREZ, 1999, 140). A memória, que quase tudo guarda, não deixará escapar a imagem da poça de sangue escapar de Marcus.

Essa situação final de Marcus é o mais próximo que um protagonista chegou até então num filme de Argento de realmente sujar as mãos ao fazer sua justiça revelatória. Ele aperta o botão que aciona o elevador que decepa a cabeça de Marta, mas ele nunca pega numa arma diferente de Suzy Bannion a garota aparentemente frágil do filme seguinte do diretor, *Suspiria*, que mata a vilã do filme a tesouradas. Assim como Marcus nenhum dos protagonistas da Trilogia dos Animais mata, mesmo que em legítima defesa, o serial-killer com a própria arma que deflagra suas agressões ou uma arma de fogo. O protagonista do *giallo* antes de mais nada procura saciar seu desejo, o conflito mental que colocou para si mesmo e como consequência elimina a presença maligna que põe em risco a vida de pessoas inocentes. Assim também acontece com os antagonistas das tramas do gênero, marcados invariavelmente por algum trauma que gera a onda de agressividade que não lhes abandona, numa explicação mais freudiana dos motivos que levariam alguém a cometer um crime, diferentemente das motivações dos romances clássicos de mistério que giram em torno da ganância ou de traições.

Em *Prelúdio Para Matar*, as cenas, ou *set-pieces*, que envolvem os assassinatos são mais longas e elaboradas com detalhes que aproximam o espectador das vítimas, quando elas, como já nos aconteceu, sofrem queimaduras, batem contra móveis e se cortam com vidro. Essa vontade de chamar atenção com esses momentos também acontece em outros gêneros como o filme de artes marciais no qual o *set-piece* será uma luta e no filme musical em que ele acontece no momento que uma canção é entoada. Acontece que no filme de terror o momento mais marcante é quando a morte se faz presente.

Todos esses elementos unidos nascem da vontade do diretor de fazer algo diferente com o gênero. Nas palavras do próprio diretor³⁰ sobre o filme: “*Ele foi feito como se fosse um pesadelo, por isso certas coisas são exageradas*”, se encontram as respostas de como devemos partilhar da experiência proposta em *Prelúdio Para Matar*.

4.3.2 – A Trilha Sonora

Para entender os motivos que levaram o diretor Dario Argento a chamar a banda de rock Goblin para participar da trilha sonora do filme *Prelúdio Para Matar* e dar início a uma das parcerias mais interessantes no universo dos filmes de terror, é necessário comentar o filme anterior, *Quatro Moscas Sobre Veludo Cinza*. Ele marcou terceira parceria do diretor com o compositor Ennio Morricone (interrompida por uma rixa que durou até os anos 90) e particularmente impressionante pelo desfecho. Um acidente em super *slow-motion* gravado com uma câmera especial encomendada pelo diretor, como já comentado anteriormente, tem seu impacto elevado ao quadrado pela linda música de Morricone, *Come un Madrigale*. Mas se o final é marcante pela suavidade do vocalize feminino num estilo parecido com o da parceria do compositor com a cantora Edda Dell'Orso para os filmes de Sergio Leone, o filme inicia com um solo de bateria que deságua num rock pesado baseado num órgão Hammond, muito usado por bandas do fim dos anos sessenta. Ao fim dos créditos descobrimos que o protagonista é o baterista da banda responsável pela música tema, registrada numa espécie de ensaio da banda, assim como o fato de que ele é continuamente seguido por uma figura misteriosa.

30 - Disponível em <<http://bocadoinferno.com.br/criticas/2014/07/preludio-para-matar-1975/>> Acesso em mar. 2015

Um acidente instigante³¹ dentro da sequência de créditos, um artifício usado também em *Prelúdio Para Matar*. Este também tem um músico como protagonista, o professor de piano Marcus, e em ambos os filmes a trilha carrega elementos do som produzido por eles, no primeiro o rock psicodélico e no segundo o jazz, mostrando que o diretor tinha um contínuo interesse em fugir da música puramente incidental.

É possível dividir a trilha musical de *Prelúdio Para Matar*³² em oito temas principais: Profundo Rosso, Death Dies, School at Night, Mad Puppet, Wild Session, Deep Shadows, Deep Shadows (album version), Gianna e School at Night 2. Esses temas, exemplificados a posteriori, se repetem às vezes em versões ligeiramente diferentes durante o filme. Essa recorrência é um ótimo exemplo da técnica *leitmotiv*: música que se repete durante um filme para caracterizar determinado personagem ou situação. Para Gorbman “um tema é por definição um elemento musical que é repetido durante o curso de um trabalho; enquanto recolhe associações diegéticas, que por sua vez, infundem elas mesmas numa nova afirmação temática”.(GORBAMAN, 1980, p. 192)

Prelúdio Para Matar inicia com simples créditos em letreiros brancos e a música tema homônima (*Profundo Rosso* em italiano) composta pelo grupo Goblin, influenciados pelo tema de *O Exorcista*, “Tubular Bells” do tecladista de rock progressivo Mike Oldfield, uma clara referência para o som que Argento estava procurando. Então os créditos são cortados pela cantiga infantil, *School at Night*, num cantarolar que adquire ar macabro pelas imagens que são mostradas na tela: sombras desenhadas na parede retratando um assassinato. Não há som proveniente do ataque, como um grito de socorro, somente quando a faca cai na frente da câmera há a contrapartida sonora para imagem, com o ruído do instrumento do crime batendo contra o chão, provavelmente acrescentado na pós-produção. No fim do filme, quando é apresentada a reconstituição completa do crime, não há uma correspondência em todos os detalhes entre as duas cenas, sendo que é possível ouvir os personagens envolvidos no assassinato, agressor e vítima, assim como um erro de continuidade em relação à posição da faca entre os planos. No mundo de Argento há o motivo da exclusão dessas informações sonoras para não revelar os sexos dos envolvidos e amplificar o mistério, assim como o tema recorrente da memória falível. Entretanto fica a impressão de que o plano detalhe mostrado no

31 - Termo usado Robert Mckee em “Story” para designar uma cena que tem como função estimular a curiosidade em relação a trama e seus personagens.

32- Será usada em toda a análise deste trabalho a versão mais completa em disco duplo da trilha sonora lançada pela Cinevox em 2006.

início foi filmada num momento diferente da cena retratada ao final. O que é importante destacar é que durante o período os filmes italianos não tinham som direto, ou seja, o som que ouvimos é todo produzido em estúdio, seja na dublagem das vozes dos personagens, sendo que alguns chegavam a falar em inglês e outros em italiano no set³³, como os sons produzidos por especialistas em *folley*³⁴. Esse fato causa um ligeiro estranhamento em alguns momentos, principalmente aqueles nos quais os atores tocam um instrumento musical.

Profondo Rosso, o tema, além de abrir e fechar o filme aparece mais três vezes: duas para acompanhar a câmera em seu bizarro caminho revelando pertences do assassino {10:40} e {57:26} e ainda para pontuar descoberta uma descoberta de Marcus {1:26:13}. As duas primeiras cenas são altamente subjetivas como foi apontado na leitura crítica do filme, sendo que a terceira também possui uma questão mental desta vez envolvendo o protagonista. Depois de vasculhar a casa numa busca sem sucesso por pistas, Marcus é chamado, como se pelo espírito atormentado do corpo escondido na casa, que não pode descansar sem ter seu paradeiro revelado, para atentar a um detalhe colorido através do papel de parede. Uma lembrança de algo que passou despercebido anteriormente e que lhe voltou a mente.

School at Night, a cantiga, é como um dos personagens do filme, o professor Giordani, uma espécie de gatilho para disparar a loucura do agressor, que se comporta com uma pessoa normal em sua vida diária mas que em contato com um elemento do fato traumático do passado, no caso a cantiga, tem sua insanidade colocada em movimento. A canção precede o assassinato da médium {12:42} e da escritora {1:00:50}, no atentado a Marcus {49:25} e ouvida no *flashback* da *serial-killer* {2:02:25}.

Figura 25: O gravador do assassino



Figura 26: Cena do flashback



33- Essa prática é comentada, por exemplo, por Barbara Bouchet no documentário presente no dvd de Milano Calibre 9 da Raro Video.

34- Técnica que consiste em produzir ou reproduzir os sons provenientes dos objetos e ações mostradas nas imagens para ser inseridos no áudio do filme.

É interessante notar que a música não aparece antes do terceiro e último assassinato do filme, contra a vida do professor Giordani, mas por um motivo que sobrepõe a necessidade da continuidade lógica: o suspense. Para não se repetir e criar uma cena mais tensa, Argento deixa de lado a música para jogar com silêncio, uma arma poderosa no gênero sendo que “o silêncio nunca é um vazio neutro; é o negativo de um som que ouvimos anteriormente ou imaginamos, é o produto do contraste” (CHION, 1990, p. 53), ou seja, quando o volume de sons é reduzido a um mínimo, o que raramente acontece no fluxo de informações contínuas do cinema, é criado o estranhamento.

É uma cena que pode exemplificar os elementos paradigmáticos presentes no filme em relação à sua trilha sonora, eficazes dentro da proposta inusitada para o gênero sugerida pelo diretor. Quando o espectador se instala na casa do professor, sendo que este está sozinho, escrevendo em silêncio, já se imagina, por parte do espectador experimentado em *thrillers*, o desenvolvimento de uma cena de tensão (**figura 27**).

Figura 27: O professor escreve em silêncio



Figura 28: O suposto ponto de vista do assassino



Figura 29: O professor já em alerta



Figura 30: A isca mecânica



Figura 31: A distração funciona



Figura 32: O resultado já esperado



A câmera segue o professor enquanto ele se levanta e caminha até a cozinha, com movimentos suaves de câmera. A banda sonora é somente preenchida pelos sons diegéticos de passos e objetos. O caminhar silencioso do professor com sua xícara em mãos continua até que ele escuta um ruído indecifrável. Há poucas dúvidas sobre a aparição eminente do assassino e a morte do professor é praticamente certa, mas o ritmo mais lento cria a ansiedade inevitável. O professor, em *close* e depois enquadrado através das ranhuras de uma janela, olha ao seu redor (**figura 28**). Ele empunha uma faca para se proteger, mas desiste esboçando um sorriso.

Uma voz quebra o silêncio e chama pelo nome do professor. O professor se assusta e o clima de ameaça está instalado (**figura 29**). A Goblin então começa a produzir um efeito rítmico mais acelerado para a cena pela batida de sua música, *Death Dies*. Então ela para. Silêncio. E do enquadramento instalado para representar o ponto de vista do professor Giordano, vemos um boneco mecânico que passa pela porta, rindo sarcasticamente (**figura 30**). O professor quebra o boneco e também ri, incrédulo. O som agressivo e pulsante da Goblin volta a preencher o espaço sonoro, não para tencionar o espectador, mas para extasiá-lo. O professor Giordani então é atacado pelo assassino com um golpe que recebe um contraponto sonoro artificial, como uma batida de pratos de uma orquestra (**figura 31**). Os outros golpes recebidos por Giordani também recebem marcações pontuais de sons aleatórios. Para o fato, é interessante notar a noção de Chion sobre a criação desse imaginário sonoro desconhecido:

Como veremos, o valor figurativo de um som em si é normalmente bastante inespecífico. Dependendo do contexto dramático e visual, um único som pode transmitir diversas coisas. Para o espectador, não é tanto o

realismo acústico mas a sincronia acima de tudo, e, secundariamente, o fator de verossimilhança (verossimilhança decorrente não da verdade, mas a partir de convenções), que conduzirá ele ou ela para ligar um som com um evento ou detalhe. O mesmo som pode servir de forma convincente como o efeito de som para uma melancia esmagada em uma comédia ou para uma cabeça feitos em pedaços em um filme de guerra . O mesmo barulho vai ser alegre em um contexto, intolerável no outro. (CHION, 1990, p. XX).

Muitos do que aceitamos como realismo sonoro está mais ligado com a nossa memória auditiva em relação com aquilo que já ouvimos anteriormente no cinema e não na vida real. O filme *Berberian Sound Studio*, de 2012, revela muito dos bastidores dessa atividade quando mostra técnicos de sons usando legumes para criar sonoramente as agressões ao corpo humano, mostradas na tela, de modo convincente, já que isso, obviamente nunca é registrado no set. A morte exagerada do homem com a música escolhida para compor a cena, cria um cenário descomprometido com um rigor dramático para o fato em si (**figura 32**). Não é exagero supor que fora pensada para um público que espera se entreter com o horror, numa suspensão da realidade, “sem música de fundo, consciência da câmera, efeitos especiais exagerados, ou edição do file, imagens de violência são desagradáveis...” (GOLDSTEIN *apud* McCAULEY, 1999, p.278). E Argento tem consciência disso, deseja a apreciação de suas imagens e do som. Ele procura variar as regras estabelecidas pelo próprio filme para favorecer a criação de um cenário diferente e mais estimulante para fugir da repetição paralelamente ao fato de como se estabelecerá sua narrativa subordinada à estética vigente, ou seja, é possível dizer que não há um comprometimento rígido com uma realidade objetiva mas uma tendência subjetiva, metafórica, própria de sua proposta para o filme. Condizente a isso está a noção de que a forma narrativa do cinema, “sendo o filme editado livre de limitações de tempo e espaço, levam a montagem do filme a considerar como fator primordial para corte a emoção que a cena carrega consigo” (MURCH, 1995, p. 28). Voltando a cena, ao final, quando “Death Dies” retorna o impacto é muito maior. Por fim, “Death Dies” é ouvida então cinco vezes, nos três assassinatos {13:38 ; 1:01:45 ; 1:34:42} e para amplificar duas descobertas de Marcus, a casa misteriosa {1:13:54} e o desenho da parede da casa reproduzido numa atividade escolar por uma criança {1:52:35}.

“Mad Puppet” tem uma presença muito interessante dentro do filme. Na cena, em que a ouvimos pela primeira vez, Marcus está prestes a entrar na casa que acredita ser a chave para desvendar todo o mistério que ronda sua vida {1:20:51}.

Seria normal imaginar mesmo com uma diminuta bagagem em filmes de terror que esse seria um momento carregado de tensão, com uma música sombria que lhe deixaria preparado para um susto fácil a qualquer momento. Entretanto, o que ouvimos é um enérgico *riff* de guitarra se repetindo e cruzando com uma linha de baixo que depois imita a mesma melodia principal. Um paralelo para ilustrar como a cena chama atenção, é imaginar o detetive Arbogast em *Psicose* entrando na propriedade dos Bates ao som de “Peter Gunn Theme” de Henry Mancini. Inconcebível, mas no filme de Argento funciona (**figuras 33 e 34**).

Figura 33: Marcus sobe as escadas do casarão



Figura 34: O protagonista vespulha a casa



Durante a sua incursão pela casa Marcus acaba pisando num pedaço de vidro. O ruído do material se quebrando interrompe a música numa interação não convencional da ação do personagem com uma música não-diegética³⁵, para ser retomada de onde parou quando Marcus mexe em uma janela, fato que encontra respaldo em Chion quando indica que “solavancos na continuidade sonora são características da lógica externa, servem para reforçar a tensão das situações” (1990, p.46). A música toca uma segunda vez quando Marcus e Gianna entram na escola {1:48:33} e causa um certo incômodo. Sendo a cena do casarão tão marcante que ao repetir *Mad Puppet* em outro momento do filme cria-se a sensação de reciclagem do material, algo que não se sente em relação a repetição das outras músicas, talvez porque elas apareçam mais cedo no filme e num contexto mais específico. Ou seja, numa marcação de *leitmotifs*. Num filme normalmente não escutamos uma mesma música repetidas vezes, a não ser por questões orçamentarias em filmes de pequeno porte então é necessário se notar a necessidade de cuidado ao se utilizar desse artifício.

35 - A música diegética é aquela que o personagem também ouve dentro do universo do filme. “Fora do tempo e fora do espaço, a música comunica com todos os tempos e com os espaços do filme, mas deixa-os existirem separada e distintamente” (CHION, 1990, p. XX).

Wild Sessions” é, no filme, apenas um conjunto de ruídos composto pelo barulho de ventos fortes, o grito agudo de uma mulher e toques de uma caixa de música de brinquedo, mas no álbum da trilha musical³⁶ esses ruídos levam para uma música dissonante e baseada num solo de sintetizador e depois de sax. Infelizmente essa seção não está presente no filme. A primeira parte é ouvida quando partilhamos da perspectiva do assassino no teatro {10:00}, quando Marcus descobre o livro na biblioteca {56:05} e na casa da escritora {59:50}.

Deep Shadows assim como *School at Night* designa duas músicas completamente diferentes apenas por um complemento, como é possível ler no álbum da trilha, no caso da primeira e por um numeral no caso da segunda. *Deep Shadows* com suas versões levemente variantes acompanham Marcus durante a descoberta do cômodo escondido {1:41:46} (**figuras 35 e 36**). Já *Deep Shadows (album version)* é uma música completamente diferente, composta por Gaslini. É possível ouvi-la quando Marcus corre para socorrer Helga {18:55} e quando descobre o corpo da escritora {1:06:22} (**figura (37)**), ou seja, mais um uso do *leitmotiv*, também fúnebre.

Figura 35: Um ponto vulnerável na parede



Figura 36: O corpo do pai de Carlo é descoberto



Figura 37: A anotação apagada pelo vento



Figura 38: O “frigobar” de Gianna



36 - Da Versão Definitiva como já comentado anteriormente.

Gianna e School At Night 2 são dentro filme o que mais se assemelha da música incidental convencional de cinema. A primeira, que como o nome indica, é o “motivo” da personagem e serve de fundo para as conversas bem-humoradas de Marcus e Gianna, primeiro quando os dois saem do enterro da médium {28:30} e quando ela lhe oferece uma variedade de bebidas alcoólicas que guarda, surpreendentemente, dentro de seu carro {1:09:05} (**figura 38**). A segunda é tocada em dois momentos mas com partes diferentes da música, por isso pode se dizer que na realidade não se repete. Na revelação da presença do assassino para Helga {6:15} e durante o raciocínio de Marcus sobre a prisão de Carlo {1:59:22}.

Além desses temas principais, sendo que a maioria compõe a trilha original lançada em 1975, existem mais quatro momentos musicais interessantes. O primeiro é o que apresenta Marcus num ensaio com uma banda de jazz {1:59}. A câmera simplesmente passa pelo ensaio, interrompido pelos comentários do músico, cena provavelmente inserida para não fazer com que o protagonista só apareça depois de 15 minutos de filme e ilustrar sua profissão. O segundo é uma espécie de *mickeymousing*³⁷ de Gianna se despedindo ao som de um fraseado de encerramento de blues {1:37:58} composto por Giorgio Gaslini. Há o *boogie-woogie* à quatro mãos de Carlo e Marcus {46:51}. Sobre o piano também há o fraseado sobre qual é construída uma cena de Marcus e a tentativa de assassinato {47:21}.

É notável o papel da música dentro também da própria trama. Esse segundo registro do ofício do protagonista é um trecho exemplar do modo como o diretor utiliza da música diegética como peça central para o desenvolvimento do suspense iniciando com Marcus compondo em sua casa (**figura 39**). Enquanto passa os dedos pelas teclas de seu piano, a presença do assassino é anunciada com a cantiga infantil reproduzida por um gravador .

Figura 39: *Close* da partitura sob o piano



Figura 40: Depois de ouvir o gravador da Figura 25



37 - Cena na qual há a sincronia da melodia da música com os movimentos da imagem.

Figura 41: Marcus se arma com uma estátua



Figura 42: O telefone quebra o silêncio



Marcus para de tocar e o silêncio toma conta do seu apartamento por um instante. Depois volta à sua atividade, mas já alerta da iminência da tentativa de ser assassinado (**figura 40**). Ele toca com uma das mãos para disfarçar e com a outra procura algo para se defender (**figura 41**). A cena acaba com o telefone interrompendo o suspense e Marcus trancando a porta num pulo (**figura 42**). A pesquisadora Anahid Kassabian (2003) aponta em entrevista que uma “peça musical dificilmente pode ser categorizada unicamente como diegética ou não diegética no sentido do seu funcionamento dentro do filme mas que entender como ela alternaria esses sentidos dentro do filme é esclarecedor”. Para Gorbman esse uso diferenciado pode se tornar uma poderosa ferramenta :

Não é difícil de perceber que a banda sonora toma mais liberdades com a diegese do que a banda imagética... Assim que entendemos a flexibilidade que a música propicia a respeito da diegese do filme, nós começamos a reconhecer quantas diferentes funções ela pode ter: temporal, espacial, dramática, estrutural, denotativa, conotativa, ambos na fluência diacrônica do filme e em vários níveis de interpretação diferentes (GORBAMN, 1980, p. 196).

Figura 43: Marcus na cafeteria



Figura 44: Gianna na redação de jornal



Figura 45: Marcus luta contra o ruído



Figura 46: Giordani e Marcus na agitada feira



Além da música há momentos no filme em que há uma clara preocupação com o som ou (ausência dele). Há aqueles que favorecem a comédia: a conversa truncada de Marcus e Gianna pelo telefone, ambos em ambientes barulhentos {56:27}, a conversa de Marcus também pelo telefone (numa cabine instalada no meio de uma autoestrada) dessa vez com o professor Giordani {1:12:13} e que depois continua numa feira movimentada (**figuras 43-46**). Conhecendo a filmografia do diretor e o modo com o qual ele desconstrói cenas que de outro modo seriam puramente exposição de diálogos é possível afirmar que o diretor tenha escolhida filmar deste modo essas conversas para não deixá-las monótonas e repetitivas.

Assim como *Wild Sessions* usa do som do vento como componente para causar estranhamento, os sons de outros elementos da natureza encontram respaldo criativo. Barnabé (2001, p. 17) encontra nos elementos da água e do fogo simbolismos relativos a narrativa a verdade e a purificação. A água corrente seria a verdade sendo revelada.

No começo do filme, quando Helga deixa escorrer de sua boca a água que bebia ela discorre sobre um assassino na plateia. Quando o assassino vai ao banheiro lavar as mãos no teatro, poderíamos conhecer sua identidade se não fosse o espelho estragado. É no vapor da água que a escritora escreve uma pista sobre o assassino antes de morrer, em seu banheiro espelhado. Quando Marcus está prestes a descobrir o segredo final numa escola infantil, um plano revela umas das torneiras do banheiro, aberta.

E por último o fogo (feito digitalmente, e por isso tendo no som um aliado poderoso para dar mais credibilidade a cena) com suas chamas mirando o céu, carregam a alma do pai de Carlo agora finalmente longe do purgatório da mentira.

Figura 43: A convulsão de Helga



Figura 44: A pista apagada



Figura 43: As torneiras da escola



Figura 44: O fogo na casa misteriosa



Considerações Finais

A proposta desta monografia se encontra, por fim, num estudo mais abrangente do filme escolhido e de suas características marcantes, lançando mão de algumas noções que se mostraram necessárias durante as elaborações iniciais do projeto. Já que o uso da música no filme foi o elemento escolhido para ser o tópico principal de sua análise, uma pesquisa pelos estudos sobre a evolução da trilha musical foi a primeira etapa para o início das discussões. Durante a leitura de alguns desses artigos ou entrevistas e pela própria experiência dentro da pesquisa, o som dentro dos estudos sobre o cinema mostrou-se com muito potencial a ser explorado. Isto se tornou então uma motivação maior na continuidade do projeto porque ainda são necessárias iniciativas para dar um maior destaque as diferentes possibilidades do uso do áudio dentro da elaboração da narrativa cinematográfica ainda na roteirização. Essa mentalidade se adquire com mais estudos detalhados desse objeto e da elaboração de filmes com essa preocupação, como tentou-se exemplificar com a escolha de *Prelúdio Para Matar*.

Também necessário foi o estudo do ambiente e dos pensamentos daqueles que trabalhavam com cinema no período e país de origem de *Prelúdio Para Matar*, para entender qual eram as condições e motivações do diretor Dario Argento, que vem sendo redescoberto como um cineasta autoral digno de pesquisa, para realizar seu filme. Quais eram os precedentes para seu estilo e como se deu a evolução do gênero *giallo*, pelo qual o diretor ficou marcado, levaram a uma percepção maior sobre como se deu o cinema de gênero na Itália. Foi percebido pela pesquisa o modo como as esferas social e política eram fecundas para a exploração de histórias sobre elementos a margem da sociedade e perigosos, policiais corruptos e incapazes, fábulas sobre revoluções populares no velho oeste americano, entre outras coisas.

Grande parte do interesse adquirido durante a elaboração deste trabalho monográfico se deu com a pluralidade e qualidade dos filmes que englobaram a pesquisa como exemplos do período. É interessante notar como a Itália, saindo de uma guerra que assolou o país, soube aproveitar o impulso do crescimento econômico da população com uma indústria cinematográfica autossuficiente, lucrativa e de repercussão internacional. Era uma época em que a presença da televisão não era massiva nos lares italianos e o cinema era, portanto, a

principal fonte de entretenimento para o país. Pequenos cinemas de bairro eram alimentados pelas produções locais assim como nos Estados Unidos as empresas independentes alimentavam os cinemas *drive-in* e posteriormente o circuito *grindhouse*. Toda essa produção teria grande valor para pesquisas futuras no que diz respeito ao aprofundamento das escolhas estéticas e narrativas desses diretores, o impacto que esses filmes tinham nas discussões da sociedade e crítica da época, como as produtoras e estúdios geriam os recursos e depois financiavam outras produções, quais são os reflexos e heranças dessa produção para o cinema italiano atual e, por fim, paralelos com a produção e situação do cinema brasileiro do mesmo período.

Referências bibliográficas

BARNABÉ, Salvador. **Dario Argento o la Alquimia del Medo**. Barcelona: Ediciones Glénat, 2001

BOU, Núria & PÉREZ, Xavier. **Profundo Argento: retrato de un maestro del terror italiano**. Barcelona, Es: Paidós, 1999. pp. 139-146

BERTELLINI, Giorgio. **The Cinema of Italy**. Nova Iorque: Columbia University/Wallflower Press, 2004

BALMAIN, Collete. **Mario Bava's The Evil Eye: realism and the italian horror film**. Post Script, v. 21, n. 3, p. 20, 2002.

BERCHMANS, Tony. **A Música do Filme**. São Paulo: Escrituras, 2008.

CHION, Michel. **Audiovisão**. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

CARREIRO, Rodrigo. Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo. Revista **Ciberlegenda** v. 1, n.24, 2011. p. 43.

DA COSTA, Fábio Freire. Som na caixa: trilha pop x trilha incidental - Duas Perspectivas distintas de como a música pode ser utilizada como elemento narrativo no cinema. Revista **Ciberlegenda**, v. 1, n.24, 2011, p. 102

ESQUINAS, Francisco. **El Giallo Italiano**. Disponível em: <<<http://fama2.us.es/fco/frame/frame4/estudios/1.12.pdf>>> .

FABRIS, Mariarosaria. **O Neorealismo Cinematográfico Italiano**. São paulo, EDUSP, 1996.

GOLDSTEIN, Jeffrey. The Attractions of Violent Entertainment. In GOLDSTEIN, Jeffrey (org). **Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment**. Oxford: Media Psychology, n. 1, 1999, p. 271.

GORBMAN, Claudia. Narrative Film Music. **Yale French Studies**. No. 60, Cinema/ Sound (1980), pp. 183-203

GORBMAN, Claudia. The State of Film Criticism. **Cinéaste**. No 21, (1995), pp. 72-75

JAMES, P.D., **Segredos do Romance Policial**. São Paulo: Três Estrelas, 2009.

KASSABIAN, Anahid. Panel Discussion on Film Sound/ Film Music: Jim Buhler, Anahid Kassabian, David Neumeyer and Robynn Stilwell. **The Velvet Light Trap**. No. 51, (2003), pp 76.

KOVEN, Mikel J. **La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film**. Oxford: Scarecrow Press, Inc., 2006.

LAWTON, Ben. Italian Neorealism: A Mirror Construction of Reality (?), **Film Criticism** 3.2, 1979, p.8-23.

MÁXIMO, João. **A música do Cinema: Os 100 primeiros anos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

McCKEE, Robert. **Story**. Curitiba: Arte e Letra, 2006.

McDONAGH, Maitland. Broken Mirrors/Broken Minds: The Dark Dreams of Dario Argento. Berkeley, Califórnia: **Film Quarterly**, vol. 41, n. 2, 1988, p. 2.

MIRANDA, Suzana Reck. A clássica música das telas: O uso e a formação tradicional do estilo sinfônico. **Revista Ciberlegenda**, v. 1, n.24, 2011, p. 19

MURCH, Walter. **Num piscar de olhos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ONLEY, Ian. **Euro Horror: Classic European Horror Cinema in Contemporary American Culture**. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

RAFFERTY, Terrence. **Beauty, Brutality and Three Tough Mothers**. Nova York: The New York Times, 157.54328, 2008, p. 19.

Revistas:

Giallo Pages #1, Publisher and Editor: John Martin, Reino Unido. Março/Abril/Maio, 1993

Deep Red #6, FantaCo Enterprises, Reino Unido, Março, 1989

Fangoria #127, The Brooklyn Company, Inc., USA, Outubro, 1993

Filmografia Seleccionada – Dario Argento

- O Pássaro das Plumas de Cristal (*L'uccello Dalle Piume Di Cristallo*) – 1970

De passagem pela Itália um escritor italiano presencia um ataque a uma mulher dentro de uma galeria de arte. Encontrado preso na galeria pela polícia, Sam (Tony Musante) se torna um suspeito e tem seu passaporte apreendido até que seja provada sua total inocência. Ele começa a investigar os casos de outras jovens que foram atacadas na cidade em crimes similares ao que presenciou. Sua obsessão no caso o leva a ser constantemente ameaçado pelo criminoso os tornando cada vez mais próximos.

- O Gato de Nove Caudas (*Il Gatto A Nove Code*) - 1971

Um instituto de pesquisa genética é invadido durante a noite mais nada é relatado como roubado. Cobrindo o misterioso assalto ao lugar o repórter Carlo (James Franciscus) se encontra com o Arnó (Karl Malden), jornalista aposentado pela deficiência visual. Os dois voltam a conversar quando um dos cientistas do instituto morre num aparente acidente de trem e Arnó acredita que o homem foi assassinado. Ambos procuram resolver a trama cada vez mais complexa que envolve o centro de pesquisa.

- Quatro Moscas Sobre Veludo Cinza (*Quattro Mosche Di Velluto Grigio*) – 1971

Depois de ser constantemente perseguido pela presença de um homem silencioso, o baterista Roberto (Michael Brandon) acaba por matá-lo acidentalmente para então ser fotografado por uma figura coberta por uma máscara. Confuso com o que aconteceu ele começa a receber notas e fotografias mas sem alguma chantagem monetária envolvida. Quando uma amiga morre Roberto percebe que cada vez mais será difícil ser ver livre da pessoa que procura torturá-lo.

- Prelúdio Para Matar (*Profondo Rosso*) -1975

Marcus (David Hemmings) é um pianista e professor de música que presencia o assassinato de uma mulher, uma médium alemã que havia algumas horas antes sentido a presença de alguém que já matou no passado durante sua palestra. Retratado nos jornais como testemunha do crime, Marcus sofre um atentado por parte do assassino. Para se ver livre da ameaça que ronda sua vida ele então procura desvendar o mistério do crime que presenciou, acompanhado pela jornalista Dianna (Daria Nicolodi) e pelo professor Giordanni (Gluco Mari).

- Tenebre (*Tenebrae*) – 1982

De passagem pela Itália para divulgar seu lançamento literário mais recente, Peter Neal (Anthony Franciosa) começa a ser indagado pela polícia acerca de assassinatos com referências aos seus e também recebe diretamente cartas do assassino como dedicatórias. O próprio escritor começa a investigar por conta própria até que o assassino é morto, o que estranhamente não impede que novas mortes voltem a ocorrer.

- Terror na Ópera (Opera) – 1987

A jovem cantora de ópera Betty (Cristina Marsillach) recebe sua grande oportunidade de protagonizar um espetáculo depois que a cantora principal sofre um acidente de carro. Durante a estreia um dos seguranças é assassinado dentro do teatro. Outros incidentes acontecem, sendo que alguns acreditam que se trata de uma maldição que ronda todas encenações de *McBeth* de Verdi. A própria vida de Betty se é atingida quando um maníaco obriga-a ver o assassinato de seu amante. Mas a moça tem uma relação mais próxima do que imagina com o assassino.

Filmografia

Hércules e a Rainha de Lídia. Título Original: Hercules Unchained . País: Itália. Direção: Pietro Francisci. Ano: 1959

A Doce Vida. Título Original: La Dolce Vita . País: Itália. Direção: Federico Fellini. Ano: 1960

A Maldição do Demônio. Título Original: La Maschera del Demonio. País: Itália. Direção: Mario Bava. Ano: 1960

A Garota Que Sabia Demais. Título Original: La Ragazza Que Sapeva Troppo. País: Itália. Direção: Mario Bava. Ano: 1963

Blood And Black Lace Título Original: Sei Donne Per un Assassino. País: Itália. Direção: Mario Bava. Ano: 1964

Por um Punhado de Dólares. Título Original: Per un Pugno di Dollari . País: Itália. Direção: Sergio Leone. Ano: 1964

Por uns Dólares a Mais Título Original: Per Qualche Dollaro in Più. País: Itália. Direção: Sergio Leone. Ano: 1965

Django. Título Original: Django. País: Itália. Direção: Sergio Corbucci. Ano: 1966

Três Homens em Conflito. Título Original: Il Buono, il brutto, il cattivo . País: Itália. Direção: Sergio Leone. Ano: 1966

Era Uma Vez no Oeste. Título Original: C'era una Volta il West. País: Itália. Direção: Sergio Leone. Ano: 1968

Os Violentos Vão Para o Inferno. Título Original: Il Mercenario. País: Itália. Direção: Sergio Corbucci. Ano: 1968

O Grande Silêncio. Título Original: Il Grande Silenzio. País: Itália. Direção: Sergio Corbucci. Ano: 1968

Chamam-me Trinity. Título Original: Lo chiamavano Trinità.... País: Itália. Direção: Enzo Barboni. Ano: 1970

O Conformista. Título Original: Il Conformista. País: Itália. Direção: Bernardo Bertolucci. Ano: 1970

Investigação Sobre um Cidadão Acima de Qualquer Suspeita. Título Original: Indagine su un Cittadino al di Sopra di Ogni Sospetto. País: Itália. Direção: Elio Petri. Ano: 1970

Quando Explode a Vingança Título Original: Giù la Testa. País: Itália. Direção: Sergio Leone. Ano: 1971

Uma Lagartixa num Corpo de Mulher. Título Original: Una Lucertola con la Pelle di Donna. País: Itália. Direção: Lucio Fulci. Ano: 1971

O Quê Vocês Fizeram com Solange? Título Original: Cosa avete fatto a Solange?. País: Itália. Direção: Massimo Dallamo. Ano: 1972

O Estranho Segredo do Bosque dos Sonhos. Título Original: Non si Sevizia un Paperino. País: Itália. Direção: Lucio Fulci. Ano: 1972

Milano Calibre 9. Título Original: Milano Calibro 9. País: Itália. Direção: Fernando Di Leo. Ano: 1972

Por Ordem Da Cosa Nostra. Título Original: La Mala Ordina. País: Itália. Direção: Fernando Di Leo. Ano: 1972

Lisa and the Devil. Título Original: Lisa e il Diavolo. País: Itália. Direção: Mario Bava. Ano: 1973

O Vingador Anônimo. Título Original: Il cittadino si ribella. País: Itália. Direção: Enzo G. Castellari. Ano: 1974

Keoma Título Original: Keoma. País: Itália. Direção: Enzo G. Castellari. Ano: 1976

Discografia - Goblin

Profondo Rosso O.S.T. (1975)

Roller (1976)

Perché Si Uccidono O.S.T. (as Il Reale Impero Britannico, 1976)

Suspiria (1977)

Il Fantastico Viaggio Del Bagarozzo Mark (1978)

Zombi-Dawn of the Dead (1978)

Amo non amo (1979)

Squadra Anti-Gangsters (1979)

Patrick (1979)

Contamination (1980)

Volo (1982)

Tenebre (as Simonetti-Pignatelli-Morante, 1982)

Notturmo (1983)

Phenomena (1984)

La Chiesa (1989)

Buio Omega (1979 recording, released in 1997)

La Via Della Droga (1977 recording, released in 1999)

Non Ho Sonno O.S.T. (2001)

BackToThe Goblin 2005 (2006)